

## Le *Lucas et Cécile* de Joseph Quesnel : quelques problèmes de restauration

John Beckwith  
(Université de Toronto)

L'écrivain Joseph Quesnel (1746-1809) a produit deux œuvres dans le genre du XVIII<sup>e</sup> siècle appelé « comédie mêlée d'ariettes ». La première, *Colas et Colinette*, a été présentée à Montréal en 1790, puis à Montréal et à Québec pendant deux saisons au moins, et encore plusieurs fois à partir de 1964. La deuxième, *Lucas et Cécile*, a été annoncée dans le cadre d'une série théâtrale par abonnement à Québec, au mois de décembre 1808, mais on ne peut pas savoir si les présentations projetées ont vraiment eu lieu. Le projet peut avoir été annulé au cours de la grave maladie dont Quesnel a souffert au printemps de 1809 — il est mort en juillet de cette même année. Il est donc fort probable que l'exécution de 8 des 17 numéros de ce deuxième opéra-comique de Quesnel, que j'ai restauré en juillet 1989 dans le cadre de « Music at Sharon », constituait la première mondiale de cette musique.

La restauration de *Lucas et Cécile* a été plus problématique que celle faite par le regretté Godfrey Ridout pour *Colas et Colinette*<sup>1</sup>. La musique de *Colas et Colinette* a survécu sous la forme d'une partie vocale et d'une partie de deuxième violon. On en possède aussi le livret complet. Dans le cas de *Lucas et Cécile*, par contre, on n'a que la partie vocale. On n'a retrouvé ni le livret ni aucune des parties instrumentales. Je ferai part dans cet article des quelques difficultés que j'ai rencontrées dans la réalisation de ces huit numéros.

L'Exemple 1 montre le manuscrit original de l'ariette de Cécile (n<sup>o</sup> 2 de la partition), qui est un exemple typique des formes employées par Quesnel dans ses deux opéras connus. Les traits essentiels sont les suivants :

- 1) Une introduction orchestrale — quatre mesures dans ce cas-ci;
- 2) Une courte phrase mélodique, en tempo de gavotte, dans la tonalité principale, et modulant à la dominante;
- 3) Une série de courtes idées mélodiques dans la tonalité de la dominante, terminée par une cadence assez définitive;
- 4) Un intermède orchestral — qui n'occupe que deux mesures ici —, pour marquer la fin de cette « exposition »;
- 5) Une section centrale avec plusieurs phrases à tendance modulatoire, conduisant à une pause d'attente;

---

<sup>1</sup> Joseph Quesnel (1974). *Colas et Colinette ou Le bailli dupé : comédie-vaudeville*, reconstitution par Godfrey Ridout, avec une introduction par Helmut Kallmann. Partition, chant et piano. Toronto : G.V. Thompson.

6) Une reprise du premier groupe d'idées, abrégée cette fois, et entièrement dans la tonalité principale.

Exemple 1. Joseph Quesnel, *Lucas et Cécile* (manuscrit): ariette de Cécile (n° 2).

*Cécile*

Non maman vous ne voudriez pas donner ce chagrin ce cha-  
gri - a Lucas vous savez quel même d'un amour ex - trê - mu et  
que son cœur - fait tout son bonheur vous savez quel même d'un a-  
mour ex trê - mu et - que son cœur fait tout mon bien tout mon bonheur.  
Non maman vous ne voudriez pas de donner ce chagrin a Lucas vous sa-  
vez quel même d'un amour ex trê - mu et que son cœur fait tout mon  
bonheur aurais - vous pour moi la si - gneur de de faire son espe-  
rance après a e voir approuvé son ardeur lui feriez vous cette déffiance lui  
je ris vous cette déffiance - ca! non Maman vous ne voudriez pas don-  
ner ce chagrin a ce ci la a vos yeux elle fut do - cile a vos  
yeux elle fut do - cile d'ignés d'ignés lui comber vos Lucas lui comber vos

## LES CAHIERS DE L'ASSOCIATION POUR L'AVANCEMENT DE LA RECHERCHE EN MUSIQUE AU QUÉBEC, N° 13, p. 10-28.

Une courte conclusion orchestrale est suggérée à la fin, mais elle n'est pas précisée dans le manuscrit qui, pour *Lucas et Cécile*, nous donne seulement les lignes vocales.

Pour trouver une introduction ici, on allonge la phrase du début de deux à quatre mesures, et le même matériau sert pour conclure. La partie vocale fournit en plus un motif en doubles croches (\*) qui peut être imité dans l'accompagnement, de même qu'une formule de cadence à laquelle l'accompagnement répond en écho. L'utilisation fréquente de marches harmoniques caractérise Quesnel ici, comme dans son autre opérette, *Colas et Colinette*. Avant la reprise, on traite la pause à la manière du XVIII<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire comme une occasion où la chanteuse peut improviser. Vers la fin de l'ariette, on remarque les cadences amples, exprimées en notes de valeurs plus longues, ce qui souligne bien l'expression, en suggérant une Cécile qui, comme sa cousine Colinette mieux connue, possède un tempérament assez chaleureux. Voici donc une vraie héroïne, plutôt qu'une simple soubrette.

Dans le « Trio dialogué » (n° 5 de la partition), le savant DuSotin avise Mathurin, le père de Cécile, qu'il doit étudier le latin pour rehausser la position sociale de sa famille. Ce dernier doute de sa capacité d'apprendre cette langue, mais sa femme, Thérèse l'encourage fortement dans cette curieuse entreprise. Le Trio suit un plan harmonique semblable à l'ariette de Cécile, sauf que, au lieu d'une reprise, la section finale consiste en un tutti en rythme simplifié soulignant la tonalité principale. Les phrases de dialogue et les tuttis se succèdent adroitement au plan de la texture.

Il nous faudrait le livret perdu pour comprendre à fond le personnage de DuSotin. La musique le dépeint comme un fourbe ou un trompeur digne d'être comparé au Bailli de *Colas et Colinette*. La substance de ses ruses, cependant, reste vague. Il ne fait pas partie de l'ensemble heureux qui termine l'œuvre. On ne saura jamais s'il est disparu grâce à quelque coup de théâtre. Son ariette (n° 7, Exemple 2), suit une structure musicale étroitement semblable aux pièces déjà vues, sauf, qu'ici, les modulations centrales manquent, et la reprise commence à la dominante, immédiatement après l'intermède orchestral. On notera que les lettres sur l'exemple indiquent les motifs individuels.

Cette fois, la réalisation a été plus problématique. Premièrement, le compositeur spécifie dix mesures d'introduction, ce qui suggère une vraie « symphonie » telle qu'on l'entendait au XVIII<sup>e</sup> siècle. Deuxièmement, la phrase d'ouverture pour la voix est fort curieuse. Il s'agit d'une brève annonce, séparée du motif voisin par une demi-mesure de silence. On peut y ajouter de simples accords (tonique, dominante, sous-dominante), mais le résultat manque de caractère. On peut se demander si Quesnel a adopté cette habitude de son époque de commencer avec la voix et l'orchestre à l'unisson, ce qui prête au geste mélodique plus de force. En même temps, on peut interpréter le silence comme un écho. Anticipé dans la « symphonie » de l'orchestre, ce geste grandit dans un crescendo et

s'attache au motif marqué « a ». Abrégée, la même idée sert pour l'intermède orchestral (Exemples 3 et 4). Le motif « c » possède des implications harmoniques intéressantes. À la première rencontre — sur le mot « soupire », qui est chargé d'expression —, il semble signifier un accord de sixte augmentée. À la reprise, toutefois — même mot dans le texte —, Quesnel utilise une descente chromatique mettant en valeur l'accord de septième diminuée. Pour terminer ce numéro, il m'a semblé à propos de permettre un *la* aigu au ténor, même si cela ne correspond pas strictement au manuscrit.

Exemple 2. Joseph Quesnel, *Lucas et Cécile* (manuscrit): ariette de DuSotin (n° 7).

*DuSotin*

10. a F. O. Verrecu <sup>1<sup>re</sup></sup> a<sup>110</sup>

Je ne médisais point accuser, mais sans façon sans façon apais  
d'un tendron j'ai le bonheur, veïou. le plus souvent on me voit jeune fille et je  
ne fille. Soupire, soupire, soupire tu d'un mot et dit en ca  
chette d'honneur il est charmant: d'honneur d'honneur d'honneur il est charmant il est char  
mant il est charmant: Je ne médisais point accuser, mais sans façon a  
plus d'un tendron j'ai le bonheur de plaisir le plus souvent on me voit en  
me voit jeune fille et soupire soupire soupire tendrement et  
dit en ca chette d'honneur il est charmant d'honneur d'honneur d'honneur il est  
charmant il est charmant: d'honneur d'honneur d'honneur il est charmant il est charmant:  
il est d'honneur

Archives du Séminaire de Québec

LES CAHIERS DE L'ASSOCIATION POUR L'AVANCEMENT DE  
LA RECHERCHE EN MUSIQUE AU QUÉBEC, N° 13, p. 10-28.

Exemple 3. Joseph Quesnel, *Lucas et Cécile* (réalisation): ariette de  
DuSotin (n° 7, introduction orchestrale, mes. 1-10).

The musical score for Example 3 consists of two systems. The first system shows the introduction of the orchestra, starting with a tempo marking of  $\text{♩} = 84$ . The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes, with dynamics ranging from *f marc.* to *mp* and *cruc.*. The second system shows the vocal entry of DuSotin, marked with a forte *f* dynamic. The lyrics "Je ne m'en fais point ac-croi-re," are written below the vocal line. The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern, marked with *f* and *mp* dynamics.

Exemple 4. Joseph Quesnel, *Lucas et Cécile* (réalisation): ariette de  
DuSotin (n° 7, intermède orchestral, mes. 36-40).

The musical score for Example 4 shows an orchestral interlude. It begins with a tempo marking of *marc.* and a measure number of 35. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes, with dynamics ranging from *mp* to *cruc.*. The score ends at measure 40.

On se rappellera que, dans *Colas et Colinette*, toutes les parties vocales possèdent la même étendue, ce qui constitue un problème. La même chose se retrouve dans *Lucas et Cécile*, ce qui est peut-être lié à un manque de chanteurs-comédiens à Montréal à cette époque. L'ariette de Mathurin (n° 9) reste dans une tessiture aiguë de baryton, ce qui m'a amené à la transposer un demi-ton plus bas, de *mi* bémol majeur à *ré* majeur. Cette pièce correspond à la structure déjà rencontrée chez Quesnel — mais l'ariette complémentaire pour Thérèse (n° 11) est par contre strophique. Ces deux numéros sont d'une naïveté

LES CAHIERS DE L'ASSOCIATION POUR L'AVANCEMENT DE  
LA RECHERCHE EN MUSIQUE AU QUÉBEC, N° 13, p. 10-28.

mélodique qui rappelle les personnages théâtraux peu raffinés, mais incroyablement bienveillants du siècle de Jean-Jacques Rousseau<sup>2</sup>. En restaurant le n° 11, j'ai ajouté une variation de la dernière phrase, comme le montre l'Exemple 5.

Exemple 5. Joseph Quesnel, *Lucas et Cécile* (réalisation): ariette de Thérèse (n° 11).

Quand j'étais fil-le j'étais gen-til - le et ne man- quais pas  
d'a - mou- reux. Mais j'étais sa- ge et leur hom- ma - ge était tou-  
jours res- pec - tu - eux. Tout en fi- lant j'aime à m'en sou- ve- nir  
La y son- geant j'ons tou- jours du plai- sir. [Tout en fi- lant j'aime à m'en sou- ve-  
nir La y son- geant j'ons tou- jours du plai- sir.]

L'Exemple 6 reproduit la première page de la réalisation du n° 14. Il s'agit d'un amusant « dialogue en chant » entre Mathurin et DuSotin, dont le texte n'utilise que deux rimes, « age » et « oux ». L'introduction instrumentale de huit mesures

<sup>2</sup> Voir Lucien Poirier (1988). « La Fortune de deux œuvres de Jean-Jacques Rousseau au Canada français entre 1790 et 1850 ». *Musical Canada : Words and Music Honouring Helmut Kallmann*, édité par John Beckwith et Frederick A. Hall. Toronto : University of Toronto Press, p. 60-70. Je m'associe volontiers à l'opinion de Lucien Poirier, à savoir que le *Devin du village* de Rousseau est une source importante du style dramatique de Quesnel et dans un certain sens de sa musique. Je considère cependant Quesnel comme un compositeur peut-être doué d'une imagination musicale plus raffinée que celle de Rousseau.

## LES CAHIERS DE L'ASSOCIATION POUR L'AVANCEMENT DE LA RECHERCHE EN MUSIQUE AU QUÉBEC, N<sup>o</sup> 13, p. 10-28.

veut évidemment présenter la phrase vocale du début, elle aussi de huit mesures. Curieusement, la voix se tait aux mesures 5 et 6 de cette mélodie, impliquant quelque motif orchestral auquel Mathurin fait cadence. Le caquetage de notes répétées dans l'accompagnement provient d'un élément tiré du tutti final du numéro. La réponse de DuSotin, qui fait neuf mesures au lieu de huit, répète la même structure, avec le même silence à la sixième mesure. Quand le dialogue se déroule, on observe encore les marches favorisées par Quesnel. Aux mesures 30-32, il écrit une modulation à la relative mineure en indiquant clairement un accord de sixte augmentée. Le manuscrit montre que le dièse du premier *ré* (\*) a peut-être été ajouté antérieurement à la composition, mais la tierce diminuée, *fa* bécarre à *ré* dièse (mes. 32) est définitive.

J'espère, par les exemples présentés jusqu'ici, avoir établi deux choses. Premièrement, Quesnel possédait une sensibilité puissante et peut-être naturelle de la structure musicale classique. Dans *Lucas et Cécile*, comme dans *Colas et Colinette*, les pièces de forme ouverte sont beaucoup plus nombreuses que les pièces purement strophiques, et la chaîne d'idées musicales suit une sorte de logique harmonique qui nous est familière, soit celle des airs européens de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Deuxièmement, les lignes vocales de Quesnel impliquent souvent des harmonies plus audacieuses que les simples accords diatoniques. Dans sa critique de *Colas et Colinette*, Timothy McGee décrit les harmonies de Quesnel comme étant « peu compliquées » et « directes », et il ajoute que Quesnel « ne se permet pas d'harmonies étranges »<sup>3</sup>. Étant donné que les opérettes de Quesnel ne sont pas le *Don Giovanni* de Mozart, je trouve ce point de vue assez myope. Il ignore, par exemple, l'originalité frappante de plusieurs implications harmoniques dans ces pièces. Pensons aux n<sup>os</sup> 7 et 14 déjà examinés, et à quelques autres dont il sera question plus loin. Mon étude détaillée de la musique de Quesnel m'amène à le voir comme un compositeur bien formé et plein d'imagination, et non pas comme un simple amateur ou compositeur du dimanche.

Il est plus difficile de déterminer si Quesnel possède pour l'écriture en parties une habileté aussi impressionnante que pour la structure et l'harmonie. Le manuscrit permet d'évaluer cet aspect de l'œuvre lorsqu'il y a plus d'une partie vocale. Dans le Trio et le Duo vus plus haut, les sources montrent de petites fautes dans une mesure de chaque numéro, ce qui n'est pas grave. Mais ce sont des réussites de situations assez limitées : dans le Trio, la voix inférieure est traitée comme un ténor, pas comme une basse; dans le Duo, les voix sont presque toujours en tierces et en sixtes lorsqu'elles chantent ensemble.

---

<sup>3</sup> Timothy J. McGee (1985). *The Music of Canada*. New York et Londres : W.W. Norton, p. 35-37.

Exemple 6. Joseph Quesnel, *Lucas et Cécile* (réalisation): dialogue en  
chant entre Mathurin et DuSotin (n° 14, mes. 1-38).

Dialogue en chant

*♩ = 96-100*

**Mathurin**  
Le ma-ri-a-ge est un é-tat bien doux, \_\_\_\_\_ est un é-tat bien

**DuSotin**  
Oui, oui, très doux, très doux, très doux, mais je sais trop vo-la-ge, trop vo-

**(Mathurin)**  
doux.

la-ge pour être é-poux. Non, je sais trop vo-la-ge. Non, je sais trop vo-la-ge.

Eh bien, mariés - vous. Eh bien, ma-ri-és - vous. Dans le mé-na-ge on devien

Exemple 6 (suite).

The musical score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line includes the following lyrics: "L'on devient fou quand on prend de l'om - bra - ge. Et, en - tre nous, je suis un peu ja - sa - ge, l'on de - vient sa - ge. loux, je suis un peu ja - loux. Oui, moi ja - loux. Je suis ja - loux. Qui? vous ja - loux? Pourquoi ja - loux? Quand on \_ prend \_ fem - me sa - \_ \_ \_ \_ \_ ge. Le ma - ri - a - ge est un é - tat si doux, \_ \_ \_ \_ \_". The piano accompaniment features various dynamic markings (p, pp, mf, f) and performance instructions (rit., A tempo, so f). The score is presented in a standard musical notation format with a treble and bass clef for the piano part and a single treble clef for the vocal part.

Cependant, dans le finale (n° 17), le refrain est écrit en quatre parties que j'ai recopiées à partir du manuscrit (Exemple 7). On note dix cas de mauvais choix d'accords (indiqués par un « o ») pour bien harmoniser avec la mélodie, qui a sans doute été composée en premier, ainsi que dix exemples de quintes ou d'octaves défendues (indiquées par des traits obliques). On aimerait penser que certaines de ces gaucheries sont le résultat d'une erreur du copiste, mais cela ne semble pas être le cas. De manière à restaurer ce finale pour trois chanteurs seulement, j'ai pris la liberté de faire conformer les parties à ce que la pratique

LES CAHIERS DE L'ASSOCIATION POUR L'AVANCEMENT DE  
LA RECHERCHE EN MUSIQUE AU QUÉBEC, N° 13, p. 10-28.

classique indiquerait pour la ligne supérieure de Quesnel (Exemple 8) — même si, ce faisant, je semble jouer le rôle de Rimski-Korsakov face à Moussorgski. Ce refrain est chanté trois fois, séparé par des couplets pour Mathurin et pour Thérèse.

Exemple 7. Joseph Quesnel, *Lucas et Cécile* (copie à partir du manuscrit):  
final (n° 17, refrain).

The image displays a musical score for the refrain of the final (n° 17) of Joseph Quesnel's opera *Lucas et Cécile*. The score is presented in five systems, each consisting of two staves. The upper staff of each system is in treble clef, and the lower staff is in bass clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The notation includes various rhythmic values such as quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, along with rests and dynamic markings. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

Exemple 8. Joseph Quesnel, *Lucas et Cécile* (réalisation): finale (n<sup>o</sup> 17,  
refrain).

Cécile et Thérèse  
Plus de tris-tes-se que sans ces-se Dans ces lieux l'on soit heu-reux,  
Lucas  
Et que le dieu de la ten-dre-se Peis-se com-bler tous nos voeux.  
Mathurin  
Plus de tris-tes-se que sans ces-se Dans ces lieux l'on soit heu-reux.  
cresc. ----- mol. -----  
Que le dieu de la ten-dre-se Peis-se com-bler tous nos voeux.  
peis-se com-bler tous nos voeux.

L'ariette en *fa* mineur de Lucas, le héros de l'œuvre, constitue à mon avis l'exemple le plus frappant des dons musicaux et dramatiques de Quesnel. En comparaison avec cet aimable rustaud qu'est Colas, Lucas semble posséder un côté vraiment passionnant, et il s'exprime mélodiquement d'une façon plus élégante que dans le texte original, écrit par Quesnel en dialecte rural. Les deux premières pages de la réalisation permettent d'attirer l'attention sur trois détails de ce numéro remarquable (Exemple 9). La phrase initiale peut surprendre par l'ampleur de son étendue, et la gamme en double croches fournit un élément qui doit être imité dans l'accompagnement — surtout la basse — à travers tout le numéro. Puis, la pause avant la reprise (mes. 55) fait intervenir un intervalle inattendu : une quinte diminuée qui se termine sur le quatrième degré haussé de la gamme — ce qui explique un accord de septième diminuée de la dominante. L'introduction proposée se compose de cinq mesures — six en fait, à cause de

LES CAHIERS DE L'ASSOCIATION POUR L'AVANCEMENT DE  
LA RECHERCHE EN MUSIQUE AU QUÉBEC, N<sup>o</sup> 13, p. 10-28.

l'anacrouse de la voix au commencement — et je l'ai écrite en me servant de cette phrase si audacieuse du début, et en faisant une cadence interrompue avec l'accord de septième diminuée. Notons enfin aussi que la phrase en *do* mineur à l'endroit « [et] ce bonheur » (mes. 33-34) rappelle une phrase de l'air de la même tonalité chanté par Euridice au troisième acte d'*Orphée et Euridice* de Gluck (Exemple 10).

Exemple 9. Joseph Quesnel, *Lucas et Cécile* (réalisation): ariette de Lucas (mes. 1-57).

*Lucas* *f*  
Ahi gar-dés, gar-dés vo-tre

10 *mf*  
bien et ren-dés-moi l'a-me con-ten-te. J'n'en vou-lons pas, je n'vou-lons rien. Ce n'est pas votr' or qui me ten-te, J'n'en vou-lon

20 *f*  
pas, je n'vou-lons rien, j'n'en vou-lons pas, je n'vou-lons rien. Ce n'est pas votr' or qui me ten- te.

*mp*  
Si vous dai-gnés for-mer ser-ments Cé-ci-le suf-fit à mes voeux. Je n'de-man-dons rien da-van-ta-ge. Cé-

Exemple 9 (suite).

ci - le suf - fit à mes voeux, en - sem - ble je se - rons heu - reux, et ce bon - heur s'ra votr'ou - vra - ge.

ce bon - heur s'ra votr'ou - vra - ge. Mon coeur ne l'ou - blie - ra ja -

mais, et j'at - tes - tons i - ci d'a - van - ce que ma vi - ve re -

con - nais - sen - ce sau - ra bien vous le prou - ver. Mais gar - dés, gardés vo - tre bien et ren - dés -

allarg. ----- [Cresc.] A tempo

allarg. ----- A tempo

Exemple 10. Christoph Willibald Gluck, *Orphée et Euridice*: "Fortune ennemie" (acte 3, scène 1, mes. 200-207).

EURIDICE  
EURYDIKE

E. For - tu - neen - ne - mi -  
O schänd - lich Be - trü -

*p* Archi

Lento

E. - e , quel - le bar - ba - ri - - e ! Ne  
- gen , schnö - den Schick - sals Lü - - gen ! Dem

Il y a huit autres numéros dans le manuscrit de *Lucas et Cécile*, et j'espère pouvoir les restaurer sans trop de délai. Je me propose aussi de faire une version orchestrale pour un petit ensemble dans le style classique. Il sera alors possible de jouer l'œuvre avec des ressources qui correspondent à l'époque, même si cela doit se faire sans l'action envisagée par Quesnel. Mon approche diffère cependant de celle choisie par Samuel Adler pour sa réalisation de 1976 du *ballad opera* d'Andrew Barton, *The Disappointment*, présenté à Philadelphie en 1767<sup>4</sup>. Les problèmes des deux œuvres, d'ailleurs, sont différents. Adler a recherché des chansons populaires dont le livret ne donne que les titres. Il les a ensuite arrangées en mélangeant des éléments de style moderne et classique. Quant à moi, je me suis trouvé devant une partition partielle mais (pour autant qu'on puisse en juger) complètement originale, et j'ai préféré, au point de vue stylistique, essayer de la recréer d'après ses propres termes.

<sup>4</sup> Andrew Barton (1976). *The Disappointment, or the Force of Credulity*, édité par Jerald C. Graue et Judith Layng, accompagnements et ouverture originale par Samuel Adler, *Recent Researches in American Music*, vol. 3-4 (Madison, Wisc. : A.-R. Editions, 1976).

## LES CAHIERS DE L'ASSOCIATION POUR L'AVANCEMENT DE LA RECHERCHE EN MUSIQUE AU QUÉBEC, N<sup>o</sup> 13, p. 10-28.

Il reste quelques questions concernant l'œuvre et le compositeur. Même si l'éducation et la carrière de Quesnel ont été très bien documentées<sup>5</sup>, sa formation musicale demeure un mystère. On aimerait bien savoir comment et où il a développé sa technique de compositeur, qui ont été ses maîtres, quelles œuvres lui ont servi de modèles. On sait que le manuscrit de *Lucas* a été écrit par la même main que celui de *Colas*, mais est-ce la main du compositeur ou celle de quelqu'un d'autre ? Seule une véritable recherche musicologique pourra apporter une réponse à cette question.

J'ai déjà indiqué que j'en étais venu à beaucoup admirer l'œuvre de Quesnel. Malgré ses quelques défauts d'écriture, je ne la placerais pas dans la même catégorie de rusticité autodidacte que celle de William Billings et de ses collègues, qui font partie de ce qu'Hitchcock appelle la « première école de Nouvelle-Angleterre »<sup>6</sup>. Son inspiration et son niveau d'habileté ressemblent plutôt à la musique de chambre de Johann Friedrich Peter, le compositeur pennsylvanien du XVIII<sup>e</sup> siècle. Quesnel n'a pas d'égal en Amérique du Nord Britannique avant Antoine Dessane, au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle.

Le dictionnaire Robert qui que « restaurer » signifie « rétablir selon la forme originale », et il donne comme exemple la restauration d'une statue classique, — imaginons une figure dont les bras ont disparu. Par moments, au cours de mon travail de restauration, j'avais l'impression que la partition était comme une statue dont il ne restait que les bras ! Je considère *Lucas et Cécile* comme un bijou musical du Canada d'autrefois, et il me plaît de ne plus regarder cette œuvre comme un bijou totalement perdu<sup>7</sup>.

Depuis la communication au colloque de l'ARMuQ (avril 1990), j'ai terminé la restauration de toute la musique de *Lucas et Cécile* de même que l'orchestration promise. Une partition chant et piano sera publiée par les éditions Dobberman-Yppan grâce à une subvention du ministère des Affaires culturelles du Québec. Je dois ajouter que Helmut Kallmann m'a aimablement montré une lettre écrite par Joseph Quesnel contenant non seulement du texte, mais aussi quelques extraits en notation musicale. Une brève comparaison ne laisse aucun doute que le manuscrit de *Lucas et Cécile* est bien de la main de Quesnel.

---

<sup>5</sup> John E. Hare (1966-1983). « Quesnel, Joseph ». *Dictionnaire biographique du Canada*, vol. 5, *De 1801 à 1820*, p. 770-773. Québec : Presses de l'Université Laval; « Colas et Colinette », « Lucas et Cécile », « Quesnel, Joseph » (1983). *Encyclopédie de la musique au Canada*. Helmut Kallmann, Gilles Potvin et Kenneth Gilbert, dir. Montréal : Fides.

<sup>6</sup> H. Wiley Hitchcock (1988). *Music in the United States : A Historical Introduction*, 3<sup>e</sup> éd. Englewood Cliffs, N. J. : Prentice Hall, p. 9-22.

<sup>7</sup> Je tiens à remercier Lucien Poirier, Simone Auger et Dorith Cooper pour leur cordiale assistance, ainsi que Lawrence Cherney, qui m'a encouragé à présenter les numéros restaurés en concert le 30 juillet 1989. Chanteurs : Ingrid Atrott, James McLean, John Fanning. Piano : William Aide.