



HAL
open science

COMPOSER SUR RACINE :

Anne Piéjus

► **To cite this version:**

Anne Piéjus. COMPOSER SUR RACINE :: QU'EST-CE QUE LA "MUSICATION" D'UN TEXTE DRAMATIQUE?. La Licorne - Revue de langue et de littérature française, 1999, 50, pp.203-218. halshs-00278092

HAL Id: halshs-00278092

<https://shs.hal.science/halshs-00278092>

Submitted on 8 May 2008

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

COMPOSER SUR RACINE : QU'EST-CE QUE LA « MUSICATION » D'UN TEXTE DRAMATIQUE ?

Anne Piéjus

La grande majorité des textes français du XVII^e siècle consacrés à l'association du théâtre et de la musique s'attache à des problèmes dramatiques ou dramaturgiques ; mais l'admission de la musique sur la scène française suppose que soit d'abord réglée la question du rapport entre musique et langue. À l'époque de Corneille aussi bien qu'à la fin du siècle, la condition liminaire, souvent explicite, est que la musique remplisse des conditions définies, au premier rang desquelles les théoriciens placent l'intelligibilité des paroles chantées.

Cette exigence illustre une réalité très française, la fonction poétique de la musique ne peut être envisagée hors du champ restrictif du sens, et plus précisément du sens verbal. Résumé de façon caricaturale, le fonctionnement de *l'opera seria* contemporain serait une alternance de domination de la parole et de la musique. Dans l'hypothèse où ce rapport serait conçu comme une rivalité, il y aurait un équilibre entre les deux supports de l'expression. En France, contrairement à ce qui se passe dans les pays voisins, on ne peut admettre une perte du sens verbal, même temporaire. Le rapport de la musique à la langue exclut toute domination du chant sur le texte, son sens et l'intelligibilité des paroles : la musique doit se plier à la langue. Inversement, poètes et théoriciens insistent sur les précautions nécessaires pour que la langue se prête à la musique. L'idée première est celle d'une organisation du poème propre à la « musication »¹, les vers mêlés, rimés, l'attention portée à la coupe, paraissent autant de précautions formelles indispensables à la poésie destinée au chant². Plus précisément, les théoriciens ont le souci d'une adéquation entre rythme linguistique et rythme musical. Ainsi La Mesnardière évoquait-il déjà le passage de la

¹ J'emprunte ce néologisme à F. Mouret (« Poétique et « musication » de l'alternance des rimes », *À haute voix. Diction et prononciation aux XVI^e et XVII^e Siècles, Actes du Colloque de Rennes*, 17-18 juin 1996, éd. O Rosenthal, Klincksieck, 1998, p. 103-117).

² Perrin, en 1659, justifie l'éloge qu'il fait de sa pastorale par la versification « propre au chant » qu'il a choisie : césures fréquentes, mobilité, etc. (cf. C. Kintzler, *poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, Minerve, 1991, p. 193).

poésie versifiée à la musique³ comme allant de soi, dès lors que le rythme poétique était établi. Cette position n'est pas éloignée de la théorie, dominante dès le second tiers du siècle – et bien avant Lecerf de la Viéville –, selon laquelle certaines langues, plus que d'autres, seraient propres à la musique⁴.

Ces prises de position ne suffisent pourtant pas à définir les critères d'une mise en musique idéale. Si les textes théoriques se rejoignent dans la recherche d'une proximité, la plus étroite possible entre le poème et sa mise en voix, cette proximité demeure mal définie. Face à l'imprécision des théoriciens du théâtre, le regard porté sur ce travail du musicien peut apporter quelques propositions de réponse.

Dans l'œuvre de Racine, seules *Esther* et *Athalie*, destinées aux Demoiselles de Saint-Cyr, offrent la possibilité d'étudier le rapport entre un texte dramatique et la musique. L'association de la langue et de la musique, composée par Jean-Baptiste Moreau⁵, est d'autant plus intéressante à observer qu'elle n'était pas imposée par le genre de la tragédie. Or la musique y est convoquée, alors même que son usage pose des problèmes dramaturgiques et formels particulièrement difficiles à surmonter dans le cadre d'un théâtre scolaire et biblique. Dès lors que la déclamation porte les mots de la tragédie, on ne peut considérer la présence de la musique que « par excès », comme un « plus » recherché par le poète, et non comme un mode d'expression indissociable du texte, tel qu'il se présente dans l'opéra ou la Pastorale. Cette hybridation offre la possibilité d'étudier l'alliance de musique et de langue sous un angle particulier celui de l'admission de la musique, envisagée non d'un point de vue esthétique ou dramaturgique mais, en-deçà de l'économie de la tragédie, à travers son mode de

³ « [Les Anciens] s'étudioient à la Justesse des Cadences, sans toutefois négliger ce qu'ils appelloient *les Mesures, Metra*. Ils reçoient par les dernières la quantité de leurs syllabes, & les reduisoient en cet ordre qui les fait estre des Vers : & ils tiroient de la premiere, qu'ils auroient nommée *le Rythme*, l'Art d'énoncer en Musique la qualité de chaque chose exprimée dans la Poësie » (*Poétique*, Paris, Sommaville, 1639, réimp. Genève, Slatkine, 1972, p. 425 sq).

⁴ Voir notamment Ménestrier : « Disons donc qu'il n'est point de langue plus ajustée à la Musique & aux déclamations que la nôtre, depuis les observations que l'on a faites sur l'art de bien chanter, puis qu'elle a comme la Musique des syllabes longues, plus longues, & très-longues, de brèves, de plus brèves, & de très-brèves, comme il y a dans la Musique des Notes blanches des Minimales blanches, des Noires, des Crochuës, & des doubles Crochuës. Que nous avons des mouvemens, & des tems differens pour les voyelles, que nous exprimons toutes les consones, & que par la diversité des accent, par les doublement en les glissades du gosier, les tremblemens, les ports de voix, & les diminution, il n'est rien qu'une belle voix ne puisse faire dans nos representations » (*Des représentations en musique anciennes et modernes*, Paris, Guignard, 1681, réimp. Genève, Minkoff, 1972, p 150).

⁵ *Chœurs de la tragedie d'Esther, avec la musique [...]*, Paris, Ballard, 1689 et *La Musique d'Athalie*. Par J. B. Moreau, *Maistre de Musique du Roy*, Paris, l'auteur, Loyauté et Foucault, [1692].

fonctionnement et son rapport au Poème. Partant du Particulier pour aller vers des considérations plus générales, on peut appréhender les caractères de ces deux tragédies à intermèdes à partir de la relation entre la musique et la langue, puis entre la musique et le poème, enfin entre la musique et la tragédie.

La question centrale de l'intelligibilité n'est envisagée par les théoriciens – Corneille en premier lieu – qu'à travers des exemples polyphoniques⁶ ; Méneestrier, suivant la même tradition, opère une distinction très claire entre contrepoint et récit, ce dernier étant plus facilement admis dans le spectacle⁷. Dans une tragédie mêlant chant et déclamation, la souplesse formelle permettait théoriquement d'éviter l'usage de la Polyphonie ; mais le chœur et la référence antique imposaient sa présence. L'exigence d'intelligibilité a conduit Moreau à privilégier le Syllabisme et un traitement homophone, qui assure aux chœurs la lisibilité d'une pièce soliste, toutes les voix énonçant les mêmes syllabes au même moment. La Partition d'*Esther* présente trois textures chorales : les chœurs rigoureusement homorythmiques et homophones, majoritaires⁸ ; les chœurs utilisant des procédés d'imitation à petite échelle (entrées en imitations⁹, jeux de réponses ou plus simplement d'écho entre les voix) ; enfin, les chœurs jouant sur le décalage des paroles (à l'échelle de quelques mesures), par la superposition de deux vers différents du même texte¹⁰. Onze ans plus tard, Moreau ne réutilise pratiquement plus cette écriture : un seul

⁶ « Mais je me suis bien gardé de faire rien chanter qui fût nécessaire à l'intelligence de la pièce, parce que communément les paroles qui se chantent étant mal entendues des auditeurs, pour la confusion qu'y apporte la diversité des voix qui les prononcent ensemble [...] » (l'Argument d'*Andromède* : je souligne). Cette citation justifie moins le refus de la musique dans les parties essentielles du drame que la difficulté à admettre une musique tout à la fois vocale et polyphonique.

⁷ « La Musique à contrepoint est moins propre pour les representations de Theatre que la Musique de recit [...], c'est ce qui fit préférer les recits au contrepoint, Ou aux chœurs de plusieurs parties, parce que cette harmonie ou les parties s'entre-choquent, ne fait qu'un bruit confus où les paroles ne se distinguent presque point. [...] C'étoit moins un défaut de nôtre langue, que de nôtre Musique, qui étant à plusieurs parties, & mêlée de fugues, de portemens de voix, & de roulades à divers accords, accompagnez de plusieurs instrumens, est bien plus agreable pour les grands Concerts, que pour la recitation, où la multitude des voix, & le bruit de tant d'instrumens nuisent à l'articulation des paroles » (*op. cit.*, p. 78-80). Je souligne.

⁸ Les chœurs et ensembles strictement homophones dans *Esther* sont les suivants : « Ô rives du Jourdain », « Le Dieu que nous servons », « Ô Dieu », « Dieu qui veut bien », « Tu vois nos pressans dangers », « Dieu fait triompher ».

⁹ « Rompez vos fers », *Chœurs de la tragédie d'Esther...*, *op. cit.*, p. 85, « Ô repos, ô tranquillité », *ibid.*, p. 58, et les chœurs finaux « Ah ! qui peut avec lui » et « Que son nom soit béni », *ibid.*, p. 94-95.

¹⁰ Le chœur « Tu vois nos pressans dangers » superpose ainsi, aux deuxième et troisième systèmes, deux vers différents (*ibid.*, p. 30-31).

exemple peut être relevé dans les intermèdes qu'il écrit pour le *Jonathas de Duché de Vancy*¹¹.

Il y a donc eu parfois recherche d'une élaboration qui trahit localement le désir manifeste de conserver aux chœurs la simplicité et la lisibilité polyphonique du parfait syllabisme. Toutefois, ces décalages restent minimes et la perte d'intelligibilité est palliée par la répétition des vers ou par les procédés d'écho, qui s'accompagnent de silences ou de notes tenues, comme dans le chœur « Rompez vos fers », au dernier acte *d'Esther*¹², fondé sur des imitations à deux voix. Dans tous les cas, le souci d'intelligibilité semble avoir dominé : à travers la restriction des procédés contrapuntiques et des superpositions de texte, par la priorité accordée aux répétitions et par l'importance des chœurs syllabiques.

L'étroitesse du lien entre la musique et la tragédie se vérifie aussi, dans la polyphonie comme dans les récits et les airs, par le soin apporté à la « musication » du mot, de la langue. D'emblée, il convient de distinguer respect du vers, respect de ses qualités rythmiques et respect de la prosodie elle-même. D'une façon générale, Moreau suit la versification lorsque celle-ci présente une certaine régularité. La mise en musique des récits en vers réguliers est toujours respectueuse de la versification mais aussi de la coupe (surtout lorsqu'il s'agit d'alexandrins). Dans le récit *d'Athalie* « D'un père et d'un aïeul »¹³, Moreau, apparemment soucieux de coller à la rythmique de la poésie, accentue la symétrie de l'alexandrin en accordant aux deux hémistiches la même durée (une mesure à deux temps), la coupe étant soulignée par une noire et accentuée par le dessin mélodique. Le départ des deux premiers vers est en outre mis en valeur par l'anacrouse.

De même, le chœur « Partez, enfants d'Aron, partez », qui clôt le quatrième acte *d'Athalie*¹⁴, est constitué de quatre octosyllabes suivis d'un alexandrin. Le compositeur y souligne chaque début de vers par un silence, une anacrouse et un saut de quarte ascendant (vers 1, 3, 4 et 5) ou descendant (vers 2).

11 Au cours du premier intermède : « Maître de l'univers » (F-V, ms. musical 72, p. 3-4).

12 *Cheurs de la tragédie d'Esther...*, éd. cit., p. 85. Voir exemple 1.

13 *La Musique d'Athalie...*, éd. cit., p. 42. Voir exemple 2.

14 *Ibid.*, p. 34-35. Voir exemple 3.

Voz. *Musique.* Voz. *sur.*

Je reverray ces campagnes si cheres. J'iray pleurer au tom-

beau de mes pe- res. Rompez vos fers.

Rompez vos fers. Tribus cap-

Troupes fugi- tives.

tives Troupes fugi- tives.

Exemple 1 : Chœurs de la tragédie d'Esther, « Rompez vos fers »

D'un père et d'un aïeul, Conure toy revot tès
grand Dieux: accrotts luy sont ils jmu tès
Èst ce que sans retour ta pitié l'aban donne,

Exemple 2 : *La Musique d'Athalie*, « D'un père et d'un aïeul »

Globalement, Moreau respecte donc l'organisation du texte versifié. Cependant, si la phrase est toujours scrupuleusement mise en musique, la versification n'est pas l'objet d'une attention particulière : les habitudes de prosodie chantée l'emportent sur la finesse du découpage du texte, ce qui modifie parfois le rythme souhaité par Racine. Ces menues déformations relèvent, à l'évidence, d'habitudes prosodiques très répandues. Le souci de modifier le rythme poétique paraît moins fort – et moins conscient – que l'attirance toute simple vers des carrures habituelles (par le groupement de deux vers, par exemple) ou que les habitudes de diction contre lesquelles s'insurgeaient en vain les théoriciens. Enfin, le soin apporté au découpage de la phrase ne signifie évidemment pas que l'on puisse établir un parallèle étroit entre rythme musical et rythme verbal ; aucune espèce de proportionnalité ne peut

être décelée dans ces partitions. Le temps de l'énonciation poétique varie, en dépit de l'attention indiscutable portée à la déclamation.

Partez Enfants d'Aron partez, jamais plus jl...

Partez Enfants d'Aron partez, jamais plus jl...

lustre querelle devez ayuez Nârma le zele par.

lustre querelle devez ayuez Nârma le zele par.

riez Enfants d'Aron partez Cerveuse Roy Ceso

riez Enfants d'Aron partez Cerveuse Roy Ceso

Dieu pour qui vous Combatez...

Dieu pour qui vous Combattiez!

Exemple 3 : La Musique d'Athalie, « Partez, enfants d'Aron, partez »

Ainsi, le travail rythmique du poète dramatique n'est pas systématiquement reporté dans la musique. On constate, par exemple, l'indépendance du choix de la mesure par rapport à l'organisation des vers, laquelle ne conditionne jamais la structure des phrases musicales comme dans certains répertoires spirituels issus de la Réforme. Il ne s'agit pas d'une simple « mise en mélodie » d'un texte à des fins mnémoniques ou didactiques, mais bien d'une véritable mise en musique, comportant inévitablement un remaniement rythmique du texte. Le degré d'élaboration musicale est immédiatement perceptible : certains vers donnent lieu à un étirement, par la répétition d'un mot, par la vocalise, ou simplement par l'utilisation de valeurs rythmiques plus lentes. Dans ce répertoire, le musicien n'a pas à suivre le texte au point d'attribuer à chaque syllabe une durée égale ; la valeur relative de chaque vers est déformée et avec elle, les effets rythmiques propres à la versification.

Les exemples tirés d'autres répertoires spirituels montrent combien les procédés mis en œuvre dans le théâtre des Demoiselles de Saint-Cyr proviennent d'une conception répandue de la polyphonie vocale. Le livre de motets de Guillaume-Gabriel Nivers, édité en 1689, comprend une seule pièce – la dernière – à deux voix. Son écriture évoque les chœurs à deux voix de Saint-Cyr et prouve, par-delà la différence des genres, une communauté de pensée. Le respect du texte induit une texture aérée, privilégiant deux types de relation entre les voix : les échos et les jeux d'imitation, dans lesquels les voix se succèdent en répétant un motif commun, le plus souvent déformé dès la deuxième entrée, et le parallélisme, qui nourrit une harmonisation simple, en tierces ou en sixtes parallèles¹⁵.

Les airs, les récits et les ensembles peuvent susciter les mêmes interrogations sur la prééminence du texte. D'une façon générale, les ornements développés n'y gênent en rien l'intelligibilité. On les rencontre le plus souvent lors de la répétition d'un mot ; il s'agit alors soit d'une reprise ornée (du type « double »), soit d'une simple répétition du vers. Dans *Esther*, le récit de basse qui achève le premier acte, « Arme-toi, viens nous défendre », se clôt sur l'image du vent qui chasse la foudre devant lui¹⁶, qui appelait un figuralisme, sous forme

¹⁵ *O Salutaris* extrait des *Motets à voix seule, accompagnée de la basse continue* de Guillaume-Gabriel Nivers, Paris, l'auteur, 1689, p. 28-129.

¹⁶ *Esther*, I, 5 *Chœurs de la tragédie d'Esther...*, p. 34.

d'une ornementation plus développée qu'ailleurs ; mais cette dernière n'intervient qu'au troisième énoncé du vers et ne nuit guère à la compréhension du texte.

L'évocation de ce grand récit conduit à élargir le propos aux ornements de type figuraliste, en posant le problème de leur mise en musique. Le texte de Racine comporte une richesse exceptionnelle d'images, qui permet d'établir, dans *Esther* notamment, un constant parallèle entre chant et déclamation ; certains textes chantés présentent des éléments de détail invitant à une illustration musicale ponctuelle. Dans le grand récit d'*Athahe* « O mont de Sināï »¹⁷, Moreau met en valeur tous les termes ressortissant au vocabulaire sonore : suspension mélodique sur le *mi* aigu du « bruit dans les airs », vocalises évocatrices sur les mots « trompette » et « tonnerre », grand mélisme enfin sur le dernier vers (« Venait-il ébranler la terre ? »).

Hormis cet exemple, les figuralisme ne sont guère développés et les lieux communs de l'imagerie rhétorique sont souvent délaissés par le musicien. Certains textes pourtant évocateurs ne donnent lieu à aucune illustration sonore. De plus, le figuralisme, qui s'accompagne d'une entorse passagère au syllabisme, demeure toujours ponctuel (jamais plus d'un mot) et convenu. On remarque en particulier le refus presque systématique de transposer les images visuelles ; les effets sonores, qui autorisaient eux aussi quelques ornements, demeurent très limités (ainsi le verbe « Pleurez... »¹⁸, traduit dans *Esther* par un rythme suggérant le soubresaut du sanglot). Seuls les termes évoquant le mouvement donnent lieu à des ornements mélismatiques, fondés sur des mouvements d'anabase, de catabase ou d'accélération, banals à l'époque : ce sont, par exemple, le petit mouvement de croches et la transposition motivique sur « vole »¹⁹ ou sur l'image du vent qui chasse la poudre et la paille légère²⁰.

Ce refus presque systématique de céder à une forme de virtuosité qui brouillerait temporairement le sens du mot dépasse le cadre de la vocalité. Dans les récits et les airs avec instruments concertants, ces derniers auraient pu, si le compositeur l'avait souhaité, proposer une transposition sonore des images visuelles. Sauf rares exceptions (comme les petits mouvements de croches dans le récit d'*Esther*

¹⁷ *Athalie*, I, 4, *La Musique d'Athalie...*, p. 7-8. Voir exemple 4.

¹⁸ *Esther*, I, 5 ; *Cheurs de la tragédie d'Esther...*, p. 16.

¹⁹ *Ibid.*, p. 29.

²⁰ *Ibid.*, p. 32. Voir exemple 5.

« Arme-toy »), il n'en est rien, ce qui prouve que, même lorsque le musicien recourt aux possibilités expressives et aux couleurs des instruments, la mise en valeur du texte demeure la priorité absolue, au détriment d'une possible mise en valeur du sens plus indépendante de son expression verbale.

Qu'ils aient con- me la poudre de la pul- le le - ge - re Que le

vent cha- se de - vant luy. Qu'ils aient con- me le

poudre de la pul- le le - ge - re Que le vent cha- se de - vant luy. Que le vent

cha- se de - vant luy.

Exemple 4 : Chœurs de la tragédie d'Esther

Le recours au figuralisme, étudié dans la perspective d'un relais de l'intelligibilité, paraît très limité. Les figures qui prennent temporairement le pas sur la transparence du mot s'avèrent peu

nombreuses et font rarement preuve d'originalité. Les ornements restent liés à une tradition limpide pour l'auditeur, dont on peut penser qu'il ne perdait pas le sens des paroles, le primat linguistique est globalement préservé.

En outre, auteur et compositeur ont rejeté toute tentative de développement rhétorique dans ces oeuvres. En effet, la notion de rhétorique musicale ne s'entend que si la perte d'intelligibilité du mot est palliée par un gain de sens ; or, si les intentions mélodiques de type figuraliste relèvent d'un code général, elles restent embryonnaires. Il ne s'agit pas d'une « lecture » du texte, mais toujours d'un ajout visant à renforcer le sens, ajout qui demeure toujours ponctuel et de nature ornementale. Le lien sémantique entre le mot et le son opère à sens unique. La musique, par ses procédés propres, renforce le sens général, souvent archétypique, que propose le texte. Les occurrences de type figuraliste ne peuvent être regroupées et classées comme éléments d'un langage ; leur présence sporadique interdit d'ailleurs à l'auditeur de les entendre comme autant d'objets d'un système référentiel. Si le spectateur souligne mentalement l'adéquation entre un mouvement de croches et celui qu'évoque dans son esprit le vent chassant la paille, la référence relève d'un système généralisé à l'époque. L'association de l'idée du mouvement et de sa transposition musicale renvoie à un lieu commun de l'écriture musicale et à une transposition expressive habituelle. Le mouvement de croches entendu ne conduit pas seul au sens verbal et peut, inversement, s'appliquer à diverses situations : joie, mouvement du vent chassant les nuages, terreur des impies devant Dieu, etc.

Dans la perspective d'une étude de l'intelligibilité, on peut considérer le primat de la langue « au pied de la lettre », c'est-à-dire construit autour de l'intelligibilité stricte du texte. On peut aussi le concevoir « à l'esprit », ce degré d'émancipation allant de pair avec une relative autonomie de l'expression sonore. Lorsque les mouvements ornementaux se relèvent à une typologie expressive habituelle pour les auditeurs, on peut penser que, là où une légère perte d'intelligibilité des paroles se faisait sentir, la convention musicale était si prégnante qu'on pouvait alors accepter une expression moins redevable à la langue, sans entamer pourtant la relation de la musique au sens.

Ces principes d'écriture montrent combien l'expression de la musique reste inféodée au principe d'intelligibilité et à quel point sa légitimité passe par sa relation au langage. Le verticalisme des chœurs rappelle le soin apporté par les compositeurs de tragédies en musique

ou de grands motets à la diction de la langue ; en cela, le musicien de Saint-Cyr ne fait que suivre des habitudes liées aux exigences de son époque en matière de prosodie et de transparence de l'énonciation poétique. Mais l'attention portée au texte, si elle répond, comme dans toutes les œuvres contemporaines, aux présupposés hérités des théories cornéliennes, satisfait aussi à la spécificité religieuse du répertoire et à la prédominance absolue accordée au texte. La systématisation du syllabisme est plus sensible dans les répertoires spirituels que dans les œuvres profanes, même dramatiques. Elle demeure, dans une écriture polyphonique, la signature d'un souci d'intelligibilité plus grand encore, qui prime sur l'élaboration musicale : ainsi le contrepoint est-il évincé en dépit de ses possibilités expressives maintes fois éprouvées dans les œuvres chorales de la même génération.

Cependant, les réflexions théoriques ne doivent pas occulter la réalité quotidienne. À Saint-Cyr, les qualités de prosodie du chœur doivent être imputées tout autant aux limitations matérielles et humaines (répertoire amateur, scolaire, etc.) qu'à une volonté esthétique ou à une réflexion sur la relation entre le texte et sa mise en musique : le niveau musical des Demoiselles incitait les compositeurs à cette écriture transparente, sans surprise rythmique, excluant tout contrepoint.

La langue imagée qu'utilise Racine, et qui suscite si peu de développements rhétoriques de la part de Moreau, peut être mise en relation avec diverses œuvres contemporaines. On rencontre les mêmes images, parfois accompagnées d'une écriture musicale figuraliste, dans les pièces de musique spirituelle telles que l'*Idile sur la naissance de Notre Seigneur* de Moreau²¹, dont la mise en musique rappelle à tous points de vue celle des tragédies chrétiennes composées pour les Demoiselles de Saint-Cyr, avec des figuralismes attendus sur les mots « tonnerre » et « épouvanter ». La violence du texte est mise en valeur par les sauts intervalliques, tout comme dans les récits d'*Esther* et d'*Athalie*.

Dans la cantate – microcosme intériorisant lui aussi la dimension spectaculaire –, la concentration d'images était monnaie courante. Le

²¹ « Dieu tout puissant, venez briser nos fers. / Que le feu de vos éclairs, / Que la voix de votre tonnerre, / Dont vous putes jadis épouvanter la terre, / Ne frappe désormais que les peuples pervers / Qui nous ont déclaré la guerre » (texte anonyme extrait de l'*Idile sur la naissance de Notre Seigneur* mise en musique par J.-B. Moreau. F-Pn, Vm. 7 3424, p. 67-68).

discours, en effet, n'y remplace pas seulement la dimension spectaculaire. Il tient lieu de présence aux personnages, qui ne vivent que par l'évocation poétique et musicale. Par comparaison, le langage musical paraît beaucoup plus libre au sens où les compositeurs se permettent plus de mouvements ornementaux, dans l'idée d'une dramatisation intense portée par le seul chant²².

Tout comme celles de Clérambault, les œuvres d'Élisabeth Jacquet de La Guerre, fondées sur des textes regorgeant d'images et de figures, utilisent une ligne vocale volontiers figuraliste, dont l'écriture instrumentale prend le relais²³. Ici, plus que dans les intermèdes de Moreau pour les tragédies de Racine, l'ornementation, les procédés de dramatisation et le figuralisme animent la ligne musicale : la tessiture de la voix qui évolue dans un *ambitus* large, les figuralismes sur les termes « éclatante » ou « triomphante » sont autant de procédés saisis par le compositeur dans le sillage d'un texte qui offre d'emblée ces possibilités expressives. La tempête qui survient dans *Jonas* évoque plus une réduction des procédés opératiques au cadre d'une œuvre de petites dimensions que le dépouillement qu'on y chercherait en vain. Le récit « L'air s'allume »²⁴ n'a rien à envier aux scènes figuralistes de la tragédie en musique, avec ses trémolos à la basse continue, suggérant la tempête que décrit le texte.

Par contraste, le style littéraire utilisé dans la plupart des cantiques se situe généralement en dehors de tout dramatisme et les *Cantiques spirituels* de Racine se situent, de ce point de vue, dans une autre optique, qui peut s'expliquer avant tout par la différence générique et stylistique les textes des *Cantiques* ne font pas usage de la narration. La musique de Moreau adopte une grande simplicité de ton. Le compositeur se limite à un registre modéré, dont s'accommode l'effectif très léger (dessus et basse continue ou chœur à l'unisson et basse continue). Dans cette œuvre tout entière vouée au respect d'une expression atemporelle et étrangère à tout dramatisme, les très rares

²² Ainsi de ce célèbre extrait de la cantate *Abraham* de Clérambault : « Que vois-je ? Ô Ciel ! L'innocent va périr. / Le fer est levé sur sa tête. / Il va tomber, non, Abraham, arrête... » (N. Clérambault, *Abraham*, Paris, Ballard, 1715, p. 7).

²³ Voir par exemple l'air « Le coup est achevé », extrait de *Judith* d'E. Jacquet de La Guerre (Paris, Ballard, 1708, p. 69-70) : « Son bras prêt à frapper demeure suspendu / Elle frémit de la vengeance, / Soutenez son cœur éperdu ».

²⁴ E. Jacquet de La Guerre, *Jonas*, Paris, Ballard, 1708, p. 39-40.

figuralismes qui ornent la ligne vocale interviennent sur des images convenues : celle de la flèche, du tonnerre, de l'eau²⁵.

Ces brèves comparaisons appellent deux remarques.

La distinction entre les œuvres utilisant le figuralisme et celles dans lesquels les artistes rejettent l'ornementation au profit de la clarté énonciative ne correspond pas à une scission entre œuvres sacrées et profanes. Il n'existe pas de différence sensible dans les procédés littéraires et musicaux de dramatisation ; le répertoire spirituel s'autorise les effets constatés partout ailleurs.

À l'intérieur du répertoire spirituel (incluant les cantates à sujet biblique), on rencontre des degrés très divers de dramatisation : si la cantate, non représentée, met en scène un dramatisme souvent poussé qui justifie les figuralismes, en revanche les cantiques spirituels, sauf exception (notamment chez Bacilly), utilisent peu cette mise en valeur de l'expression. Face à cet environnement poétique et musical, *Esther* et *Athalie* se situent dans la lignée esthétique des cantiques. La mise en valeur du texte s'accompagne souvent d'un certain dépouillement vocal, à l'exception (toute relative) des quelques morceaux de bravoure dont il a été question. L'extériorisation des sentiments, qui justifie les interventions du chœur et les différences de la déclamation, contient moins de dramatisme au sens expressif – que les textes et les musiques de cantates, même spirituelles, dans lesquelles l'intégralité de l'action et du spectacle doit passer par le chant.

Partant de ce constat, on peut établir une hiérarchie dans le « degré de théâtralité », en fonction de l'intensité dramatique des textes. Si l'on poursuit la comparaison en confrontant les œuvres « de concert » à la tragédie de Saint-Cyr, force est de constater un paradoxe : l'esthétique de la cantate autorisait une exacerbation des éléments spectaculaires contenus dans le discours beaucoup plus forte que le genre véritablement dramatique de la tragédie, qui appelle une représentation. La dissociation décrite par Christian Delmas entre la tragédie racinienne et la tragédie à machines²⁶ pourrait, *mutatis mutandis*, être transposée au domaine de la poésie chantée et à la différenciation stylistique entre les cantates et les intermèdes de tragédie.

²⁵ Voir le troisième cantique, « Sur les vaines occupations des gens du siècle (Paris, Ballard, 1695, p. 37).

²⁶ L'idée proposée, qui s'appliquait à *Phèdre*, était que la tragédie racinienne intégrait dans le texte lui-même la dimension spectaculaire représentée dans la tragédie à machines.

Dans *Esther* et *Athalie*, la relation du chant et du texte révèle une musique presque totalement retranchée derrière la clarté du poème, soucieuse de ne prendre le pas ni sur l'intelligibilité ni sur l'organisation du texte. La fonction d'embellissement, de prolongement du texte place la musique dans le sillage du verbe. Or, comme on l'a vu, la musique n'était pas génériquement indispensable, ni même souhaitable ; sa présence correspond nécessairement à une finalité expressive délibérée. Sa position doublement secondaire surprend donc, et invite à s'interroger, *in fine*, sur le rôle de la musique dans la tragédie.

Deux spécificités du discours chanté contribuent à expliquer l'usage de la musique dans les deux dernières tragédies de Racine : la fonction de dilution temporelle, d'une part, et la concentration de l'expression vers un sens général, d'autre part.

Si la musique ne peut, en aucun cas, prendre le pas sur le texte déclamé, dans un théâtre où le sens et le verbe font corps, elle s'oppose de fait à la discursivité tragique, car elle n'obéit pas au même principe de déroulement que la parole. Une des conséquences majeures du mariage entre la déclamation et le chant tient en effet au rapport original entre le drame et le temps. Le statisme du commentaire choral et la répétitivité des chœurs dans lesquels s'enchaînent les récits accroissent les difficultés de conciliation entre temps réel (le temps de la perception) et temps fictif, dramatique. Par sa mise en musique, le texte est étiré, repris, restructuré, le plus souvent au profit d'une cohésion musicale (par exemple dans les formes rondeau ou *Cia capo*) qui s'accompagne inéluctablement d'une répétitivité, opposée, dans ce répertoire mixte, à la discursivité de la déclamation. L'allongement musical peut avoir lieu dans le texte lui-même : la recrudescence d'allégories, de métaphores, l'aménagement de brefs dialogues stichomythiques, s'ils ne sont pas spécifiques au texte chanté, contribuent, par leur récurrence dans les intermèdes, à démarquer ces derniers du corps du drame. Ils proposent un équilibre entre signifiant et signifié différent de celui du discours déclamé, tandis que le principe de répétition engendré par la forme musicale accentue cette dilution temporelle, tout en interdisant le jeu dramatique.

Poursuivant ce raisonnement, on peut s'interroger sur la séparation entre chant et déclamation. La différenciation temporelle des textes chantés s'ajoute à leur démarcation stylistique, traditionnelle²⁷. S'il y a

²⁷ La démarcation repose essentiellement sur l'usage de vers mêlés plus courts que l'alexandrin.

répartition métrique et différenciation sonore, ces ruptures peuvent dans certains cas correspondre à une compartimentation dramatique, due à une opposition expressive. Prenant l'exemple de l'occupation du temps et de l'espace dramatiques, on constate que le chœur chanté, par son statisme physique (multitude de personnages à l'unisson) et par l'étirement qu'il fait subir à l'information à travers des formes répétitives, s'oppose de fait au discours singulier de l'acteur. À temps égal, le chant exprime, dans toutes ces tragédies, beaucoup moins de texte que la déclamation.

La seconde spécificité du texte chanté repose sur la simplification expressive qu'elle impose. Les situations chantées obéissent, dans *Esther* et *Athalie*, à une typologie clairement définie et strictement limitée à certaines situations telles que l'effusion, la lamentation, la présence du divin. De plus, la musique renforce l'expression du texte en le poussant vers le sens général, de même que Moreau a cherché à ne pas voiler le texte, l'usage expressif qu'il fait des divers paramètres musicaux (modalité, effets harmoniques, ligne mélodique) semble s'effacer derrière la prééminence de la poésie racinienne. L'écriture musicale, par ses limites et sa simplicité à la fois subie et voulue, incline l'expression chorale vers un sens général encore plus fort que celui que laissait entrevoir la typologie littéraire. Il s'agit le plus souvent, de la part du compositeur, de ramener les textes vers un sentiment unique, propre à une transposition musicale, qui crée une insistance sur la portée générale des expressions du chœur. La réduction à l'essentiel ne doit pas être considérée comme une lacune, mais bien plutôt comme une recherche d'efficacité, en liaison avec l'esthétique et la finalité de ce théâtre.

Ce faisant, Moreau s'attache à suivre le texte qui lui est proposé. La musique se révèle esthétiquement dépendante d'un texte qu'elle suit, en ce qu'elle en épouse l'expression sans proposer, par sa poétique propre, d'accès au sens. Fondamentalement secondaire, apparemment non essentielle, elle ne peut être jugée qu'en fonction de son adéquation à l'expression du texte, qui détermine à lui seul la fonction expressive et le rôle de la musique. Il n'est question d'aucune émancipation expressive des sons, qui demeurent assujettis au sens verbal. Cette démarche conforte aussi le musicien dans un rôle de subordination vis-à-vis du poète et pose la question du style personnel à partir du moment où la musique s'efface derrière un sens général, le propos du musicien ne peut être d'imposer un style qui lui est propre, mais bien de tendre, par les moyens de sa composition, vers cette expression une et concise.

Cette puissance du naturel touchant incite à établir un parallèle entre cette esthétique et celle du sublime. La « petitesse énergique des paroles » que saluait Boileau chez les plus grands – et qui fait ici écho à l'amateurisme et à la jeunesse des Demoiselles à qui étaient destinées ces deux tragédies – sert le propos mieux que ne l'auraient fait la profusion musicale et une rhétorique apparente, mieux qu'une « enflure vaine et et ridicule » selon les termes de Pascal. Le stéréotype littéraire et musical, le dépouillement même, plutôt que de servir une raréfaction expressive, seraient les agents d'une puissance expressive supérieure. Dans le cadre d'un théâtre édifiant et d'une musique qui cherche à émouvoir et convaincre en un seul geste, le stéréotype permettrait d'aller à l'essentiel, de toucher l'auditoire, sans s'encombrer des détails qui sont le lot des héros et de l'intrigue²⁸.

La difficulté apparente que présente la « musication », dangereuse pour l'intelligibilité des paroles, se retourne donc, à l'échelle de la tragédie, en une qualité à laquelle le texte déclamé ne peut prétendre une relation assouplie au temps dramatique et, dans le même temps, un rapport global au sens verbal souverain dans la tragédie, et plus encore dans une tragédie intériorisant toute la dimension spectaculaire qu'elle refuse de présenter sur la scène. Ce double mouvement d'éloignement sert une distance qui correspond, dans *Esther* et *Athalie*, à un degré supérieur de spiritualisation du drame. Tandis que les personnages sont pris par l'action et la parole, le chœur, parce qu'il chante et que sa relation au verbe et à la discursivité tragique est distanciée, s'abstrait des péripéties du drame et propose au spectateur une réflexion intime sur la dimension spirituelle de la tragédie.

28 « On a allégué les *excerpta*, on peut aussi songer aux *exempla*, aux recueils de lieux communs. Cette simplification des images correspond alors à une inscription de la représentation dans un cadre défini par la vraisemblance. Ceci va dans le sens d'une élaboration des images en fonction de structures mentales collectives et en vue d'une efficacité idéologique qui passe par une réduction à l'essentiel, au conventionnel, à l'« opinable ». La réduction, en l'occurrence, ne va pas vers un sens premier mais vers un sens commun » (J. Morel, « La poétique de Racine », dans *Racine, la Romaine, la Turque et la Juive (regards sur Bérénice, Balazet Athalie)*, C.M.R. 17, éd. P Ronzeaud, Ed. de l'Université de Provence, 1986, p. 11-21. La citation est extraite de la discussion qui a fait suite à cette communication, *ibid.*, p. 26).