

RACINE ET LA MUSIQUE

I

Par son esprit, par sa forme, la tragédie racinienne n'est pas de celles qui appellent *a priori* le concours de la musique. Sa poésie ordonnée, la pureté harmonieuse et savamment agencée de ses lignes, l'équilibre achevé de son style, la nature de l'accent qu'y prennent la voix de la passion ou les orages du cœur se suffisent à eux-mêmes, et risqueraient fort d'être altérés, faussés par la collaboration intime d'un mode d'expression qui se meut sur un autre plan, obéit à d'autres lois, et s'alimente le plus souvent à d'autres sources. Il est du reste significatif d'observer, comme nous le verrons plus loin, que ce n'est qu'indirectement qu'une *Iphigénie en Aulide*, une *Bérénice*, une *Phèdre* ont pu inspirer des ouvrages lyriques, conçus d'ailleurs dans une ambiance et avec des préoccupations toutes différentes.

Mais si, comme ceux de Lamartine, de Victor Hugo, de maints autres grands poètes antiques, classiques, romantiques ou modernes, le vers de Jean Racine porte en lui son sentiment et sa mélodie propres, on ne peut méconnaître qu'au moins en ce qui concerne les œuvres de la dernière période, où, après douze ans de retraite, l'auteur se renouvela de façon si frappante au contact de l'Écriture sainte, il ait ouvert au langage des sons des possibilités lyriques et décoratives d'une réelle ampleur.

On sait que c'est sur la demande de Mme de Maintenon, et pour permettre aux gracieuses élèves de la maison de Saint-Cyr de montrer leurs talents drama-

tiques et musicaux, que Jean Racine envisagea, dans *Esther* et *Athalie*; une action mêlant le chant au récit et ressuscitant ainsi, dans une atmosphère adéquate au lieu et aux interprètes, la forme à la fois dramatique et lyrique chère aux grands tragiques de l'Antiquité grecque. Il l'écrivit lui-même dans la préface d'*Esther* :

J'entrepris donc la chose, et je m'aperçus qu'en travaillant sur le plan qu'on m'avait donné, j'exécutais en quelque sorte un dessein qui m'avait souvent passé dans l'esprit, qui était de lier, comme dans les anciennes tragédies grecques, le chœur et le chant avec l'action, et d'employer à chanter les louanges du vrai Dieu cette partie du chœur que les païens employaient à chanter les louanges de leurs fausses divinités.

A vrai dire, Racine s'abusait quelque peu sur la nouveauté de sa tentative rénovatrice. Ainsi que le note justement André Hallays dans une conférence sur *Racine poète lyrique* (1) pleine de renseignements et d'aperçus pénétrants qui nous ont été fort utiles, le sujet même d'*Esther* fut plusieurs fois traité au xv^e siècle, et toujours avec des chœurs. La tragédie sainte d'*Aman* d'André de Rivaudeau, gentilhomme poitevin (1566), l'*Esther* de Pierre Mathieu (1578), l'*Aman* de Montchrestien, l'*Esther* de Pierre du Ryer (1658) témoignaient du goût de l'époque pour une recherche d'union entre le dialogue et la musique au théâtre, qui devait aboutir à l'éclosion de l'opéra de Lulli et de Quinault. A la nouvelle que l'auteur illustre de *Phèdre* songeait à une *Esther*, le journal de Dangeau du 18 août 1688 s'exprimait en ces termes :

Racine, par ordre de Mme de Maintenon, fait un opéra dont le sujet est Esther et Assuérus. Il sera chanté et récité par les petites filles de Saint-Cyr. Tout ne sera pas en musique. C'est un nommé Moreau qui fera les airs.

Ce n'est pas ici mon sujet que d'examiner par le détail si les deux tragédies bibliques de Racine sont d'essence

(1) Publiée en 1899 dans la *Tribune de Saint-Gervais*, puis en brochure, en vente au Bureau d'Édition de la *Schola Cantorum*, 269, rue Saint-Jacques, à Paris.

plus hébraïques que chrétiennes. Contrairement à l'opinion de M. l'abbé Delfour dans son livre : *La Bible dans Racine*, André Hallays estime, et je serai tenté de me ranger à son avis, qu'*Esther* et *Athalie* sont des tragédies bibliques conçues et réalisées par un poète chrétien, nourri à l'école de Port-Royal, et imbu de l'esprit de la maison. Comme chez Sophocle, le chœur commente l'action, en dégage en quelque sorte la moralité. Dans *Esther*, les jeunes filles israélites tour à tour gémissent sur la captivité de leur reine, prient pour le succès de l'admirable prière, célèbrent la puissance du Seigneur, les devoirs du souverain Assuérus, et terminent l'œuvre par leurs mystiques effusions. Dans *Athalie*, où l'unité de lieu reste strictement observée, le chœur prend part directement au drame, célèbre l'innocence de Joas, stigmatise le sacrilège de la Reine, entonne le célèbre cantique d'espoir :

D'un cœur qui t'aime,
Mon Dieu, qui peut troubler la paix?

adjure enfin le dieu des batailles. Il faut remarquer la souplesse et l'intelligence avec lesquelles Racine sait, par le changement des mètres de ses vers, atténuer le disparate choquant qui résulte presque toujours ailleurs du passage de la déclamation parlée à la musique. En outre, il n'est pas douteux que la fréquentation de l'Écriture sainte, des *Figures* de la Bible, des Psäumes, ait élargi chez lui le sens de la poésie, l'ait incliné à un sentiment plus vif des choses de la nature, à un lyrisme biblique qui s'épanche dans la prophétie de Joad avec la largeur que l'on sait, et avec une liberté de rythme et de cadence nouvelle, et orientée naturellement vers l'expression musicale.

Qu'était le « nommé Moreau », prénommé même Jean-Baptiste, auquel fut réservé le privilège d'orner de ses chants ces textes de choix? Né à Angers le 23 août 1733, il fut enfant de maîtrise à la cathédrale, maître de chapelle à Langrès et à Dijon, puis maître de musique de la communauté de Saint-Cyr, pour laquelle il écrivit la

majeure partie de ses compositions. On raconte qu'après avoir, de ce fait, joui de la faveur royale, certains écarts dans sa vie privée, notamment son intimité avec le poète Laignez, dont il mit en musique certaines chansons quelque peu libertines, avaient attiédi à son endroit les sentiments de Louis XIV. Quoi qu'il en soit à cet égard, les « *Chœurs de la tragédie d'Esther*, avec la musique composée par J.-B. Moreau, maître de musique du Roy », publiés en 1689 à Paris, chez Denys Thierry, Claude Barbin et Christophe Ballard, puis en 1696, sous le titre : *Intermèdes en musique de la tragédie d'Esther*, propres pour les Dames religieuses et toutes autres personnes (à Paris, chez Christophe Ballard, seul imprimeur du Roy), récoltèrent dès l'abord des suffrages de choix. Dans sa préface d'*Esther*, Racine tient à reconnaître lui-même « que ces chants ont fait un des plus grands agréments de la pièce. Tous les connaisseurs demeurent d'accord que, depuis longtemps, on n'a point entendu d'airs plus touchants ni plus convenables aux paroles. » De son côté, Mme de Sévigné, au lendemain d'une des représentations d'*Esther* à Saint-Cyr, écrit à sa fille : « Je ne puis vous dire l'excès de l'agrément de cette pièce; c'est une chose qui n'est pas aisée à représenter, et qui ne sera jamais imitée; c'est un rapport de la musique, des vers, des chants, des personnes, si parfait et si complet qu'on n'y souhaite rien. » Louis XIV lui-même, pour marquer à Moreau sa satisfaction, lui accorda une pension de 600 livres sur le trésor royal. Le succès de la musique d'*Esther* se maintint tel que, quelques années plus tard, Moreau eut l'idée discutable de l'adapter à une cantate de M. de Bauzy intitulée *Concert spirituel ou le Peuple juif délivré par Esther*.

Tenons-nous en à la partition originale, dont la fortune persista sans ombrage jusqu'à la Révolution. André Hallays le dit avec raison : « Cette musique est vraiment racinienne. Elle a de la noblesse, de la simplicité et de l'élégance. » Elle traduit dans un langage sobre et pénétrant, sans jamais de surcharge ni d'enflure, le sentiment du poème. La déclamation, souple et libre, annonce

d'avantage, à mon gré, celle de Rameau qu'elle ne rappelle le récit plus souligné de Lulli. Sans doute ne prétend-elle pas à la profondeur, à l'accent décisif qui caractérisent *Castor et Pollux* ou *Zoroastre*. Mais elle possède une tendresse, une fraîcheur naturelles et une unité de sentiment qui lui sont particulières. Après le Prélude pour la Piété du Prologue et l'Ouverture du premier acte, qui fixent le décor, les récits de la deuxième coryphée : *Déplorable Sion*, et surtout de la troisième, entrecoupés d'admirables répliques du chœur : *O mortelles alarmes!* se recommandent par une singulière vérité d'expression, ainsi que l'ensemble : *O rives du Jourdain!* On sent Moreau plus à son aise ici que dans la traduction des sentiments farouches. Il célèbre d'un cœur manifestement plus convaincu le Dieu des chrétiens que celui des combats. Là, son style devient plus conventionnel, son langage plus oratoire. Le chœur qui termine le second acte : *Heureux, dit-on, le peuple florissant*, et en particulier les répliques des voix seules, retrouvent les secrets d'une poésie et d'un charme auxquels on ne résiste pas. Il en est de même au troisième acte, pour les cantiques : *O repos, ô tranquillité* et *Rois, chassez la calomnie*, assurément supérieurs à l'entr'acte qui les précède et à la marche qui les suit. Moreau n'avait rien d'un symphoniste... Il lui fallait le concours des voix, ainsi qu'en témoigne plus loin la réplique émouvante de la troisième coryphée :

Il apaise, il pardonne,
D'un cœur ingrat qui l'abandonne
Il attend le secours.

Le souvenir de la musique d'*Esther* resta longtemps vivace à Saint-Cyr. En 1792, y mourut, à soixante et onze ans, Catherine de Cokborne de Ville-neuve, dame de Saint-Louis. Dans le délire de ses derniers moments, ainsi que nous le rapporte Lavallée (*La Maison de Saint-Cyr*), cette pauvre religieuse chantait d'une voix sépulcrale les chœurs d'*Esther* où les Israélites déplorent, dans une langue divine, les malheurs de leur patrie.

Les premières éditions de la musique d'*Esther*, parues respectivement en 1689 et 1696, déjà signalées plus haut, peuvent être consultées à la Bibliothèque du Conservatoire. On y trouve aussi une curieuse copie, par Philidor l'Aîné, où les chœurs comportant primitivement des voix d'hommes — ce qui pouvait difficilement s'expliquer en l'occurrence — étaient adaptés pour voix de femme. Dans l'édition complète des *Œuvres de Racine* publiée en 1873 par l'éditeur Hachette et due à M. Paul Mesnard, figurent quelques répliques omises dans les éditions primitives, et dont il est difficile d'établir l'identification exacte. C'est donc avec raison que Charles Bordes, l'infatigable animateur qui fonda les *Chanteurs de Saint-Gervais* et la *Schola Cantorum*, ne les a pas reproduites dans l'excellente édition avec préface qu'il publia des chœurs d'*Esther* en 1899 à l'occasion du deux centième anniversaire de la mort de Racine. Par contre, il y respecta les chœurs de voix d'hommes, et c'est sous cette forme que l'œuvre de Moreau fut dirigée par lui, à l'Odéon, le 18 décembre 1902 (2).

En 1690, paraissait « chez l'auteur, rue Sainte-Croix de la Bretonnerie, chez M. Loyauhé, maître écrivain, et chez Foucault, marchand papetier, rue Saint-Honoré, devant la rue des Bourdonnais, *A la Règle d'Or*, avec privilège de Sa Majesté », la *Musique d'Athalie*, par J.-B. Moreau, maître de musique du Roy. L'œuvre, à vrai dire, est loin d'égaliser la précédente, et l'on comprend qu'elle n'ait pas valu au compositeur les mêmes compliments du poète. Il n'est en effet pas question de Moreau dans la préface d'*Athalie*. Charles Bordes et Léon Saint-Requier ont publié en 1899 une édition dûment remise au point de cette partition en même temps que celle des chœurs d'*Esther*. Après une ouverture d'une rhétorique un peu formulaire, le premier chœur a une certaine noblesse. Dans le deuxième, on glane une délicate réplique du soprano: *Il donne aux fleurs*. Plus loin, une pénétrante

(2) Les éditions des chœurs d'*Esther* et d'*Athalie* de J.-B. Moreau, avec la réalisation de la basse continue par Ch. Bordes, sont en vente au Bureau d'Édition de la *Schola*, 269, rue Saint-Jacques, à Paris.

strophe du *mezzo-soprano* et un mélodieux chœur à trois voix : *O divine, ô charmante loi!* Mais la célèbre strophe : *D'un cœur qui t'aime* reste par trop inférieure à la poésie, et la fin de l'ouvrage trahit une lassitude manifeste, qui explique que la faveur du public de l'époque se soit, dès l'abord, montrée tiède à son endroit. Aussi, entre 1716 et 1770, les représentations d'*Athalie* eurent-elles lieu sans la musique, ce qui altérerait d'ailleurs gravement la conception initiale du poète. A cette époque, les chœurs de Moreau furent rétablis, lors d'une représentation solennelle à l'Opéra de Versailles, mais avec l'adjonction injustifiable de morceaux signés d'autres compositeurs, notamment le chœur du serment d'*Ermeline*, opéra de Philidor sur des vers de Sedaine.

Ce demi-échec ne découragea pas le musicien. En 1695, en effet, paraissaient « chez Christophe Ballard, seul imprimeur du Roy pour la musique, les Cantiques chantez devant le Roy et composez par Monsieur Moreau, Maistre de Musique et Pensionnaire de Sa Majesté, propres pour les Dames religieuses et toutes autres personnes (3). Une épître préliminaire les présentait au public en ces termes engageants : « Les Cantiques sont souvent chantés devant le Roy et ils ont le bonheur de ne pas déplaire à Sa Majesté. On espère aussi que le public n'en sera pas mécontent. Et comme ils ont été faits pour être aisément chantés dans les maisons religieuses, on y a observé la règle des Cantiques, qui est de faire passer plusieurs stances sur une même modulation à voix seule avec la basse continue. Ce sont tous airs détachés. Les uns sont propres aux voix de dessus, les autres aux voix des basses ou des bas-dessus. Les trois premiers Cantiques sont de la composition de M. Moreau, maître de musique et pensionnaire de Sa Majesté, si connu par la musique d'*Esther* et d'*Athalie*. Le dernier a été composé par Monsieur de La Lande, surintendant de la musique de Sa Majesté. Si quelques curieux désirent les avoir avec

(3) Les Cantiques spirituels figurent, avec la musique de Moreau pour *Esther* et *Athalie*, dans un volume des *Œuvres de Racine*, édition Paul Mesnard (Hachette, 1873).

toutes les parties et symphonies, ils n'auront qu'à s'adresser à Monsieur Moreau, dans la rue Vieille-du-Temple, vis-à-vis de la rue Sainte-Croix de la Bretonnerie, chez M. Cailly, procureur. » L'histoire ne nous dit pas si le procureur Cailly fut, de ce fait, souvent dérangé. Ainsi que les lecteurs du présent article peuvent l'apprécier, les textes des *Cantiques spirituels* inspirés de saint Paul, de la Sagesse, d'Isaïe et Jérémie, restent les plus vraiment lyriques qu'ait signés Jean Racine. Le premier : *A la louange de la Charité*, est, surtout en sa partie initiale, une admirable exaltation de l'amour divin. Le deuxième : *Sur le bonheur du Juste et le Malheur des Réprouvés*, contient aussi d'émouvants accents. Mais le plus direct, le plus original est sans doute le troisième qui nous dit les plaintes d'un chrétien sur les contrariétés qu'il éprouve au dedans de lui-même :

Mon Dieu, quelle guerre cruelle !
 Je trouve deux hommes en moi :
 L'un veut que, plein d'amour pour toi,
 Mon cœur te soit toujours fidèle ;
 L'autre, à tes volontés rebelle,
 Me révolte contre toi.

On raconte que, lorsqu'il entendit ce cantique, Louis XIV dit à Mme de Maintenon : « Madame, voilà deux hommes que je connais bien. » Racine lui-même, selon la fine remarque d'André Hallays, eût pu tenir même discours, et c'est pourquoi ces vers, écrits cinq ans avant sa mort, jaillis du cœur, vont aux cœurs, et ouvriraient une large voie au commentaire lyrique. Les génies d'un Rameau, d'un Gluck y eussent sans doute donné leur mesure, et trouvé le langage propre à nous rendre musicalement sensible cette mystique chrétienne vivifiée d'effluves humains. Jean-Baptiste Moreau a fait de son mieux dans un domaine qui dépassait ses moyens d'expression et d'écriture. Il faut lui savoir gré de son zèle pieux, de sa sincérité, de son élégance, de ses louables intentions, et reconnaître à son actif qu'ainsi que nous le verrons plus loin, ses contemporains ou successeurs

ne se sont pas montrés plus que lui à la hauteur d'une tâche qui eût, manifestement, exigé le souffle d'un musicien de grande classe.

II

La réussite de la musique d'*Esther*, le témoignage autorisé que lui avait donné Racine dans sa préface, garantirent à Jean-Baptiste Moreau une exclusivité de fait qui dura bien au delà de sa mort, survenue à Paris en 1733. Il n'en fut pas de même pour *Athalie*. Dès 1697, paraissaient à Amsterdam, chez Estienne Roger, d'autres chœurs, à vrai dire assez pauvres d'accent, composés par M. Servaas de Konink. En 1791, à l'occasion d'une reprise d'*Athalie* à la Comédie-Française, Gossec composa des chœurs plus étoffés, inspirés de la manière de Gluck. En 1836, dans des circonstances analogues, Boïeldieu faisait exécuter les siens, composés en 1810, et comportant, comme ceux de Moreau, des voix d'hommes. L'influence de Méhul et de Spontini est sensible au cours de ces pages d'un style assez conventionnel, et d'une rhétorique quelque peu pesante... Félix Mendelssohn-Bartholdy lui-même, pourtant si habile à doser ses effets, n'a pas mieux réussi dans la partition qu'il écrivit en 1840, sur la demande du roi de Prusse, pour accompagner une traduction allemande de la tragédie, à ressusciter l'atmosphère voulue. Son style, ailleurs si souple, sinon original, y est volontiers emphatique et compassé. Certains épisodes — tels que le chœur : *Partez, enfants d'Aron!* — manquent de l'ampleur et de la sobriété de lignes souhaitables. Malgré le succès qu'il obtient, le trio de soprani : *D'un cœur qui t'aime*, est d'une assez banale effusion. Du moins l'ouverture et la marche qui précède le dernier acte, à défaut de poésie et de personnalité, valent-elles par d'adroites oppositions et une instrumentation savamment mise au point. Mendelssohn, d'ailleurs, n'était guère capable, par sa formation esthétique, de sentir et de traduire la poésie racinienne.

Elève d'Halévy, Jules Cohen, qui voulut aussi, un peu

plus tard, orner de ses inspirations appuyées les chœurs d'*Esther* et d'*Athalie* (1859), ne l'était pas davantage, quoiqu'à vrai dire pour d'autres raisons. Et, comme bien vous pensez, le *Dictionnaire des Opéras* de Félix Clément et Pierre Larousse ne nous dit pas de mal des chœurs d'*Athalie* mis en musique par le même Félix Clément, chantés en 1858, à Paris, par les artistes de l'Académie impériale de Musique dans la salle Sainte-Cécile. Il nous vante le désir du musicien de « colorer plus vivement les pensées du poète, et non pas de lui substituer une œuvre indépendante et personnelle ». En 1879, eut lieu, dans la salle des Fêtes du Trocadéro, une nouvelle audition, avec de nouveaux fragments de « cette œuvre éminemment dramatique, d'une inspiration toujours soutenue », à l'avis du critique d'une gazette de l'époque, le *Français*. Croyons, et pour cause, Félix Clément et son admirateur. Signalons enfin les chœurs et entr'actes d'*Athalie* composés par le compositeur allemand Schulz, et publiés en 1875 à Leipzig par Breitkopf et Haertel, dont la destinée paraît avoir été non moins éphémère.

§

Revenons maintenant à la destinée musicale des autres œuvres de Racine, notamment à l'*Idylle sur la Paix*. Le propriétaire du château de Sceaux, aux somptueux jardins dessinés par Le Nôtre, le marquis de Seignelay, invita, en 1685, le roi Louis XIV à honorer de sa présence sa demeure. C'est à l'occasion de cette fête que Racine conçut ce divertissement mêlé de chœurs et de danses, pour lequel Jean-Baptiste Lulli composa une musique de circonstance qui parut avoir été fort goûtée de la cour. Au dire de commentateurs autorisés, tels que le regretté Lionel de la Laurencie, MM. Romain Rolland et Henry Prunières, elle ne peut guère être comptée au nombre de ses productions marquantes. Mais, si l'on en croit le témoignage de Louis Racine, Lulli était capable de trouver sur des vers de Jean Racine tels que ceux-ci :

Un prêtre environné d'une foule cruelle
 Portera sur ma fille une main criminelle,
 Déchirera son sein, et d'un œil curieux,
 Dans son cœur palpitant, consultera les dieux

des accents qui, improvisés au piano, laissèrent aux assistants une impression profonde. Que ne nous ont-ils été conservés!

Outre Jean-Baptiste Moreau, les Cantiques spirituels tentèrent le zèle de divers musiciens de l'époque, sans cependant avoir la bonne fortune de rencontrer un traducteur digne d'eux. La Bibliothèque du Conservatoire possède l'honnête partition de M. Paul Colasse, ami de Lulli, maître de la musique de la Chapelle du Roy, qui comprend des chœurs et de brèves *Sinfonias*; puis le manuscrit des mêmes *Cantiques*, mis en musique de façon quelque peu terne par Marchand l'Aîné, organiste de l'église royale de Notre-Dame de Versailles.

Voici encore, dans les précieuses collections de la même bibliothèque, le premier recueil du *Mélange musical*, dédié à Mme la vicomtesse de Pons et composé par Paul-César Gibert (1717-1787), contenant une scène et air d'Antigone, composés sur le début du cinquième acte de la *Thébaïde* ou les *Frères ennemis* de Racine, puis le recueil, relié aux armes impériales, intitulé : « Emmanuel. Pensées de l'Empereur Napoléon I^{er} sur la Divinité de N.-S. Jésus-Christ, appuyée des paroles de l'Écriture sainte et de Poésies de Racine et de Newton (1854) ». Faute d'indications plus précises, l'identification exacte de la poésie de Racine, mise ici en musique de façon assez pâle par le compositeur anonyme G. F. M., reste d'ailleurs difficile.

8

Au dix-neuvième siècle, la puissante floraison de l'art romantique devait entraîner presque toute la musique vers d'autres voies. Signalons cependant, de Victor Massé, un *Cantique* à deux voix sur les vers d'*Esther* : *O rives du Jourdain!* et un cantique sur *Athalie* : *O bienheureux mille fois, l'Enfant que le Seigneur aime!* Malgré leurs

manifestes bonnes intentions, ils n'ajouteront rien d'essentiel à sa gloire. L'excellent Louis Lacombe s'est, à son tour, vaillamment mesuré avec le *Songe d'Athalie*. L'air pour contralto et piano, qui figure dans le deuxième recueil de ses *Lieder*, avec ses contrastes accusés, ses expansions meyerbeeriennes, constitue un morceau de concours pour les Conservatoires qui en vaut, après tout, bien d'autres. Mais il dort dans l'oubli, ainsi sans doute que le *Cantique* de François Servais, cité dans le recueil d'œuvres inédites établi naguère par les soins d'Eugène Tarbé et d'Armand Gouzien. Par contre, le duo de Charles Gounod pour soprano et contralto sur les paroles célèbres : *D'un cœur qui t'aime*, où l'auteur de *Faust* montre la veine mélodique largement épandue, accessible à tous, qui le caractérise, a connu une meilleure fortune et possède encore la faveur de maints professeurs de chant. Dans le même esprit sont conçus les estimables *Chœurs d'Esther* à deux voix de femmes, dus à Charles Chaulieu, auxquels restent fidèles, paraît-il, certains pensionnats.

En 1873, Jules Massenet faisait jouer aux Concerts Padeloup une véhémement ouverture pour *Phèdre*, qui n'a pas disparu du répertoire. Sur la demande du directeur de l'Odéon, il y ajouta en 1900 des préludes, une marche athénienne et de brefs fragments de musique de scène destinés à créer autour de l'action de la tragédie l'ambiance voulue. Si leur esprit, comme il y avait lieu de s'y attendre, n'est guère racinien, il y aurait mauvaise grâce et injustice à méconnaître leur spontanéité chaleureuse, leur action directe sur un public moyen de théâtre.

Le *Cantique de Racine* pour chœur à quatre voix et orchestre, que Gabriel Fauré publia à trente et un ans (1876, op. 11) sur des vers empruntés aux Hymnes traduites du bréviaire romain, est tout imprégné déjà de cette sensibilité délicate, de ce charme enveloppant qui devait nous valoir tant d'œuvres achevées, si françaises de pensée et de style.

De son côté, un autre maître de notre musique contem-

poraine, Camille Saint-Saëns, écrivit en 1902, à l'intention de Sarah-Bernhardt, une ouverture, un entr'acte et de la musique de scène pour *Andromaque*, qui furent utilisés aux représentations données l'année suivante, place du Châtelet, et où l'on retrouve toute la maîtrise de plume de l'auteur.

Répondant lui aussi à l'appel de la grande artiste pour *Esther* en avril 1905, M. Reynaldo Hahn nous a donné une partition comportant des préludes, des mélodrames, des chœurs, conçus dans un esprit approprié, réalisés avec une élégance qui trouve, à mon sens, sa meilleure expression dans les scènes du deuxième acte entre Elise et les jeunes Israélites, heureusement coupées et concluant sur l'hymne lumineux : *O douce paix*. Et n'oublions pas que M. Hahn a également mis en musique le quatrième cantique spirituel : *Sur le bonheur des justes et le malheur des réprouvés*, pour soprano (ou chœur de femmes) et piano, dans un style clair et sobre.

III

L'œuvre de Jean Racine n'a pas seulement directement inspiré les musiques diverses que nous venons de passer en revue trop brièvement. Elle en a suggéré beaucoup d'autres, et non des moindres. Malgré le pauvre démarquage de *Phèdre* tenté dans son livret par l'abbé Pellegrin, citons d'abord *Hippolyte et Aricie*, où, dès 1733, le génie d'un Jean-Philippe Rameau manifestait sa diversité et sa puissance. Racine eût sans doute particulièrement goûté la souplesse nuancée de l'aveu de l'amour de Phèdre à Hippolyte, ainsi que sa lamentation suprême sur le corps du bien-aimé, qui subjugue à la fois l'esprit et le cœur. De même *Iphigénie en Aulide*, un des opéras les plus significatifs de Gluck, représentée en 1774, fut, on le sait, composée d'après la tragédie de Racine, vieille déjà d'un siècle. Si j'en avais ici le loisir, j'aimerais considérer de près la réserve que Gluck a observée vis-à-vis des personnages essentiels du drame, Iphigénie et Agamemnon, qu'il ne met en présence qu'au dénouement, estimant,

à juste titre, que certaines situations, certains sentiments dépassent le pouvoir du langage des sons. Pour ne pas être évidemment d'esprit racinien, l'ouverture, tout le début du premier acte, par la véracité de la déclamation, l'intensité de l'expression, restent des pages admirables, sur lesquelles le temps n'a point de prise. Laissons-en à Racine sa part d'honneur.

Les autres tragédies du poète, si destinées qu'elles nous paraissent à se suffire à elles-mêmes, ou du moins leurs sujets, n'ont pas moins tenté l'éloquence de nombreux musiciens, auxquels la fortune n'a, hélas! pas souvent souri. La lecture du *Dictionnaire des Opéras* de Clément et Larousse, déjà cité, nous ouvre à cet égard de funèbres perspectives, encore qu'il soit assez difficile de savoir ce qui vient de Racine dans les vingt-huit *Andromaque* (parmi lesquelles celles de Grétry, Paisiello, J.-M. Haydn), les trente *Bérénice* (dont celles de Porpora Orlandini, Hændel, Piccini, J. Rust), les dix-sept *Mithridate* (dont un de Scheinpflug et un de C.-H. Graun, ces deux derniers d'origine directement racinienne, joués à Rudolstadt et à Berlin respectivement en 1754 et 1851), enfin l'unique *Britannicus* de C.-H. Graun, représenté à Berlin en 1752! Paix à ces bonnes volontés, à ces cendres accumulées... Et citons à part, vu le rang du signataire, *Mitridate re di Pontę*, « opera seria » en trois actes, que Wolfgang-Amédée Mozart composa à Bologne et à Milan, du 1^{er} août au 15 décembre 1770 sur un poème de V. A. Cigna Santi, de Turin, d'après une traduction de la tragédie de Racine par Parini. Quelle qu'ait été la précocité du génie du futur auteur de *Don Juan*, on ne peut s'étonner qu'un tel sujet, tout d'émotion et de passion, ait dépassé ce qu'on pouvait attendre d'un enfant de quatorze ans! L'ouverture, composée sans doute en dernier lieu, a l'allure d'un pot-pourri, d'ailleurs assez vivant. Dans le reste de la partition, l'orchestre se borne à accompagner la mélodie chantée, d'essence très italienne, mais de caractère plus instrumental que vocal. La conception dramatique des airs, des ensembles, leur adaptation aux sentiments des

personnages restent embryonnaires. La version initiale du premier air de Mithridate cependant, par sa liberté de forme et d'expression, l'air de Xipharès, la plainte douloureuse d'Aspasie, proche parente de celle de la Reine de la Nuit dans la *Flûte enchantée*, le petit *lied* d'Ismène, plein de grâce poétique, annoncent les dons exceptionnels, qui devaient bientôt se manifester ailleurs avec tant d'abondance et d'éclat.

§

C'est chez nous qu'au début du xx^e siècle une œuvre lyrique de grande envergure, issue des sources, sinon du texte de Racine, a vu le jour, et mérite certes un meilleur sort. Par son tempérament d'artiste fier, indépendant, prime-sautier, autant que par sa fin héroïque, en 1914, sous les balles de l'ennemi, Albéric Magnard reste une grande figure de la musique française de son époque. Il a composé sa *Bérénice* (4) sur un poème spécialement agencé par lui à cet effet. Dans une mordante et clairvoyante préface, il écrit :

Je veux tout d'abord rassurer les admirateurs de Racine. J'aime trop sa *Bérénice* pour ne pas l'avoir respectée :

Depuis cinq ans entiers chaque jour je la vois,
Et crois toujours la voir pour la première fois.

Quel musicien serait assez téméraire pour ajouter des notes à ces alexandrins, d'un charme si profond, d'une fluidité si parfaite que, seuls avec le divin maître, ont héritée des Muses Virgile et Lamartine... Quel dut être l'enchantement d'une La Fayette et d'une Sévigné quand elles entendirent cette troublante tragédie de cour qui émut, dit-on, jusqu'à l'âme féroce de Condé...

Après avoir expliqué les raisons qui l'amènèrent à modifier le scénario du chef-d'œuvre pour le rendre plus propre à une traduction musicale, Magnard revient à la préface de *Bérénice*, notamment au passage où Racine

(4) Publiée en 1909, représentée au théâtre de l'Opéra-Comique en 1911. En vente chez l'éditeur Rouart-Lerolle, 29.

estime qu'à l'encontre de ceux qui pensent qu'une action simple est une marque de peu d'invention, toute l'invention, au contraire, « consiste à faire quelque chose de rien, et que tout ce grand nombre d'incidents a toujours été le refuge des poètes qui ne sentaient dans leur génie ni assez d'abondance ni assez de force pour attacher durant cinq actes les spectateurs par une action simple, soutenue de la violence des passions ». Et il ajoute :

Les arguments de Racine n'ont rien perdu de leur valeur. Au xx^e siècle, comme au xvii^e siècle, une action théâtrale simple, dénuée d'incidents, reste légitime. J'ai pensé avoir le droit d'écrire une pièce où l'intrigue se réduit à un débat de conscience, comme je crois avoir celui d'admirer *Timon d'Athènes* autant que *Macbeth*, *Tristan et Yseult* autant que les *Maîtres Chanteurs*.

La musique de *Bérénice* est vraiment d'essence classique et racinienne par la sobriété voulue de ses moyens instrumentaux, sa sensibilité réservée mais ardente, son éloignement instinctif de tout effet de théâtre grossier, son style en complet accord avec la pensée et le sentiment, ennemi de tout faux raffinement, son unité profonde, la courbe généreuse des idées mélodiques. Qu'il me suffise de rappeler à cet égard la poignante déploration finale de la Reine abandonnée sacrifiant à Vénus la parure de ses admirables cheveux, où la concentration pathétique ressuscite l'âme même de la tragédie classique de la grande époque. Une œuvre sans doute unique en son genre dans la production contemporaine, qui fut, comme toujours, peu comprise, mais mérite de rester.

Si profondément différente que puisse être de la *Phèdre* d'Euripide ou de Racine, la *Fedra* que Gabriel d'Annunzio écrivit en 1913, et où la fille de Minos est une révoltée, nouvelle proie de Vénus, je ne veux pas omettre de noter ici qu'elle inspira au musicien italien Ildebrando Pizzetti trois actes, joués en 1915 à la Scala de Milan, dénotant une sincérité chaleureuse et un éloignement pour les effets grossiers du vérisme, qui les rendent fort attachants. En 1930, M. Arthur Honegger a écrit pour la

même tragédie de d'Annunzio une musique de scène comportant six morceaux heureusement évocateurs, et que jouent parfois les grands concerts.

Le 1^{er} mai 1925 enfin, l'opéra de Paris a représenté avec un grand luxe de mise en scène une *Esther, princesse d'Israël*, tirée d'une tragédie de MM. André Dumas et Sébastien-Charles Leconte créée antérieurement à l'Odéon, et utilisant surtout la légende sanguinaire de la Bible. La musique, signée de M. Antoine Mariotte, parfois un peu dense, ne manque ni de couleur, ni de puissance dramatique, ni d'élévation, mais s'inspire naturellement de tout autres préoccupations que celles qui ont guidé Racine dans son adaptation du sujet à l'intention des demoiselles de Saint-Cyr. Il est pourtant équitable de ne pas passer ici sous silence les remarquables mérites qu'elle affirme.

§

Telles sont — sauf erreurs ou omissions toujours possibles en ces matières — les principales œuvres musicales inspirées jusqu'ici, directement ou indirectement, par les tragédies ou les poésies de Jean Racine (5)... Certes leur valeur n'est pas toujours égale, et un bon nombre d'entre elles, goûtées lors de leur apparition, n'ont pu résister aux atteintes du temps. La grande poésie dramatique, telle que la concevaient les tragiques grecs et le xvii^e siècle français, n'est d'ailleurs pas de celles, nous l'avons vu au début de ce travail, qui admettent facilement la collaboration intime d'un autre art. Elle se suffit à elle-même, trouve des accents dont la puissance ou la valeur émotive ne peuvent, le plus souvent, qu'être affaiblies par le langage des sons. Dans son ouvrage : *Opéra et Drame*, où abondent à cet égard les vues profondes, Richard Wagner dit justement que la mélodie ne peut pour ainsi dire jamais s'accommoder de l'accent tonique du vers.

(5) Signalons pour mémoire d'assez nombreux cantiques que des maîtres de chapelle, assurément bien intentionnés, ont publiés en adaptant les vers du poète à des pages de Bach, Hændel, Mendelssohn conçues dans un tout autre but. Mais on ne peut vraiment considérer ces juxtapositions, parfois saugrenues, comme des œuvres originales.

Elle doit avoir recours à des accommodements, surtout quand il s'agit des alexandrins, qui gênent son expansion et paralysent son élan. Il serait aisé de citer à cet égard, et jusque dans les œuvres les plus modernes, de nombreux exemples justifiant cette constatation. Dans le théâtre antique, la musique n'était qu'un prolongement sonore de la parole, qui conduisait et animait tout. Gluck lui-même disait : « Ma musique ne tend qu'à la plus grande expression et au renforcement de la poésie. » Heureusement que son génie pathétique lui permit de dépasser de beaucoup dans sa musique la portée de la pauvre littérature dont il lui fallut s'accommoder. Par là, il a préparé les tentatives plus récentes où la musique projette sa clarté sur le drame, et en devient véritablement la conscience vivante. N'ayons pas pour elle, ici, de telles ambitions. Laissons-la dans un rôle d'ambiance d'ailleurs fort délicat à réaliser sans heurts et sans disparates. Les chœurs d'*Esther* de Moreau y parviennent le plus souvent avec élégance, tact, mesure et discrétion. Par là, ils sont vraiment de chez nous, de ce pays de France aux lignes harmonieuses et sobres, à la lumière heureuse et reposée. Leurs chants, aux heures troublées d'aujourd'hui, sont pour l'esprit un bain rafraîchissant, pour le cœur un réconfort, et une raison de foi en l'avenir.

GUSTAVE SAMAZEUILH.