

ANNE PIÉJUS

LE THÉÂTRE DES DEMOISELLES

TRAGÉDIE ET MUSIQUE À SAINT-CYR
À LA FIN DU GRAND SIÈCLE

*Publié avec le soutien du Ministère de la Culture,
Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles*

PARIS

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE MUSICOLOGIE

2000

pas daigné la Consulter, sa Judith n'est point du
 tout celle que les livres saints nous représentent, heureuse
 si en profitant de ces défauts comme font tous ceux
 qui reviennent sur un sujet déjà traité j'avois pu
 reprendre dans ma pièce quel qu'une des beautés qu'on
 trouve dans la sienne quoi que pour l'ordinaire assés
 mal assorties; le Stile Oriental que j'ai affecté n'a point
 déplu jusques ici dans les Tragedies dont l'écriture
 fourni les sujets, mais j'avois que pour y réussir
 il faudroit savoir l'employer comme l'illustre & inimitable
 Racine.

Acteurs

I. UN THÉÂTRE DÉCLAMÉ

Les courtisans qui assistèrent à la création d'*Esther* semblent avoir eu la plus grande peine à qualifier ce théâtre musical. Une rapide étude lexicologique révèle l'imprécision des commentaires. Mesdames de Sévigné et de La Fayette hésitèrent entre tragédie et comédie : encore doit-on préciser qu'elles n'avaient pas assisté à la pièce au moment où elles le faisaient. Le terme de comédie désignait, au xviii^e siècle et particulièrement à la Cour, tout spectacle de théâtre parlé. Madame de Caylus, dans ses *Mémoires*, évite curieusement le terme de tragédie, alors que les autres témoins recourent à cette dénomination. La musique, quand elle n'est pas ignorée, est évoquée à l'aide de vocables des plus divers. Lorsque les premières répétitions eurent lieu à Versailles, avec la musique de Jean-Baptiste Moreau, Dangeau évoquait la « symphonie » qui accompagnait le texte ². Le marquis de Sourches employait le terme impropre d'entractes ³. Enfin, le privilège de l'édition originale désigne *Esther* comme un « ouvrage de poésie [...] propre à être joué et à être chanté ».

Dangeau, au moment de la commande, parlait d'opéra ⁴. Il n'était pas musicien. Mais qui, à la Cour de Versailles, ne faisait pas la distinction entre l'opéra – la tragédie en musique, de type lullyste, et dans laquelle la musique occupe la totalité de l'action – et ce que furent les tragédies chrétiennes pour Saint-Cyr ? Cette imprécision prouve surtout un manque d'information, dans la mesure où les courtisans parlaient de la pièce avant de l'avoir vue, et savaient seulement qu'un compositeur y travaillerait.

Au-delà de l'aspect anecdotique du témoignage contemporain, une tragédie accueillant des moments musicaux demande à être située par rapport à deux genres dramatiques dominants à la fin du xviii^e siècle : la tragédie, généralement représentée sans musique, et la tragédie en musique qui, au lendemain de la fructueuse carrière de Lully, s'impose comme référence en matière de musique dramatique. Bien que l'on considère souvent la fin du siècle comme une période de renouveau de genres dramatiques jusqu'alors évincés de la scène, la mort de Lully n'a pas marqué de récession de la tragédie en musique. Cinquante-neuf tragédies en musique furent créées en quarante-neuf ans, entre *Acis et Galatée* (1687) et *Hippolyte et Aricie* en 1733. Ce véritable miroir aux alouettes prouve, au-delà des chiffres, à quel point le grand genre dramatique musical s'impose à ses contemporains, y compris à ceux qui, comme Racine, s'en tinrent toute leur vie délibérément éloignés. Entre ces deux pôles esthétiquement

2. DANGEAU, *op. cit.*, vol. 2, p. 291 sq.

3. SOURCHES, *op. cit.*, t. 3, p. 32.

4. DANGEAU, *op. cit.*, p. 123.

en raison de la reprise de la première partie et de la présence d'une ritournelle qui encadre le récit ⁶⁹ :

Ritournelle – A – A – B – A' – Ritournelle

Il semble que Moreau ait répugné à trop de régularité dans la forme des récits proposée par Racine. Travaillant avec Duché de Vancy, il s'est moins heurté à l'uniformité de structure des vers chantés : dans *Jonathas*, un seul récit épouse cette forme ⁷⁰.

Bien que la systématisation de la forme *da capo* semble avoir contrarié Moreau dans la composition des récits, elle apparaît à diverses reprises dans les chœurs des tragédies de Saint-Cyr, certaines fois très simplement ⁷¹, d'autres fois légèrement développée selon le schéma A A' B A A', comme dans le chœur qui ouvre le troisième intermède de *Judith* ⁷². La similitude entre les deux premières sections crée une récurrence supplémentaire, qui contribue à donner l'impression de constants retours mélodiques. Le nombre de formes *da capo* dans *Esther* pose ici encore la question de la valeur d'exemplarité de cette tragédie. Bien que la forme soit toujours commandée par le texte, on ne peut l'attribuer à une conception racinienne uniforme du récit de soliste, puisqu'aucune forme de ce type n'a pu être relevée dans *Athalie*.

Rondeaux

Le principe de répétition peut aussi prendre forme dans le rondeau et ses nombreuses variantes. Extrêmement courant dans le répertoire de la musique instrumentale (dans la suite en particulier), il apparaît aussi dans les musiques de théâtre ; son usage dans une œuvre scénique aurait été normal. Pourtant, dans l'ensemble des partitions considérées figure un seul rondeau instrumental : le « rondeau pour les flûtes » de *Jonathas* ⁷³ est formé de deux couplets, le dernier refrain intégrant une petite coda.

Si l'on considère les numéros indépendamment les uns des autres, le rondeau apparaît également très peu dans la musique vocale avant la seconde version d'*Athalie*. On en trouve un seul exemple dans *Jonathas* – la deuxième intervention musicale de Michol (« Dieu de Jacob »), avec ornementation du dernier refrain – et aucun dans *Judith*. L'usage du rondeau ne va donc pas toujours de pair avec la longueur des chœurs : le compositeur de *Judith* utilise d'autres développements. Le rondeau est

69. *La Musique d'Athalie* Par J.B. Moreau, éd. cit., pp. 39-40.

70. « Dieu tout puissant », F-V, ms. musical 72, pp. 5-6.

71. « Ô repos » (III, 3, *Chœurs* [...]), pp. 58-61) et « Esther a triomphé » (III, 9, *ibid.*, pp. 80-82) sont organisés selon ce schéma.

72. « Chantons chantons le retour de Judith », F-Pa, ms. 3162, f. 64v-66.

73. 2^e intermède. F-V, ms. musical 72, pp. 13-14.

Récit, partie B

Musical notation for 'Récit, partie B' in G major, 3/4 time. The melody consists of quarter and eighth notes. The lyrics are: Son cour - roux cède à sa clé - men - ce

Musical notation for the second line of 'Récit, partie B'. The melody continues with quarter and eighth notes, including some beamed eighth notes. The lyrics are: son cour - roux cè - de à sa clé - men - - - ce

Chœur, refrain

Musical notation for 'Chœur, refrain' in G major, 3/4 time. The melody is similar to the first line of the recitation. The lyrics are: Son cour - roux cède à sa clé - men - ce

Chœur, couplet 1

Musical notation for 'Chœur, couplet 1' in G major, 3/4 time. The melody starts with a rest followed by quarter notes. The lyrics are: Son cour - roux, son cour - roux cè - de à sa clé - men - ce

EXEMPLE 22. – Extraits du chœur final de la musique de *Jonathas* de Jean-Baptiste Moreau (F-V, ms. musical 72, pp. 25-30).

Une relation de symétrie s'instaure entre les différentes expositions du refrain, mais aussi entre le panneau final et le long récit initial, qui énonce le texte et fournit une grande partie des éléments mélodiques constitutifs de ce grand chœur en dialogue. Le troisième refrain déroge au modèle établi, en commençant comme un couplet, sur une mélodie différente ; mais la seconde partie est bien celle du refrain déjà entendu précédemment (voir Exemple 21, p. 359).

Cette alternance ne s'accompagne pas d'une identité structurelle entre le texte et la musique : il y a parfois reprise musicale sur un texte nouveau et, inversement, musique différente sur une reprise littéraire. Ce finale constitue une sorte de microcosme dans lequel on retrouve tous les types d'écart entre la forme du texte et celle de la musique, mais aussi entre le texte édité et le texte de la partition. Une découpe du dessin mélodique en fonction du texte montre qu'un même vers peut être mis en musique de six façons différentes. Inversement, une même mélodie peut s'appliquer à des textes différents, ce qui, sur le plan de l'étude stylistique et de l'inféodation de la musique aux vers, remet en question l'idée d'une adéquation locale étroite entre texte et musique (voir Exemple 22 ci-dessus).

II. LA MUSIQUE DANS LE SILLAGE DU TEXTE

Si, comme y invite la mise en musique des pleurs, on s'attache à présent à l'aspect sonore de cette tragédie « polyphonique », l'unité peut être conçue autour de la notion de mise en voix, de musicalité ou du moins de séduction sonore qui affecte, à divers degrés, la déclamation aussi bien, sinon autant, que le chant.

Le texte de Racine offre, à celui qui veut l'entendre, une qualité sonore particulière³⁰. Travail sur les coupes, multipliées ou estompées pour créer des effets d'accélération ou d'immobilité, effets d'attaque, oppositions de couleur sonore entre voyelles sourdes et ouvertes, jeux sur l'euphonie, etc.³¹. À la limite, on a pu considérer que la musicalité du texte racinien, en perpétuelle quête de couleurs et de formes sonores, allait jusqu'à modifier l'équilibre entre signifiant et signifié de la tragédie de l'époque classique ; la valeur informative traditionnellement dévolue à la déclamation céderait le pas, l'espace d'un instant, à la saveur musicale du vers.

De même que le texte, par sa dimension sonore, approche la musique, inversement la musique, fidèle servante du poème dramatique, respecte l'intelligibilité de la langue plus encore que la tradition française du Grand Siècle ne le laissait attendre. Cette caractéristique était doublement revendiquée dans ce répertoire : impérative dans la musique dramatique, elle l'était aussi, pour d'autres raisons, dans les musiques spirituelles.

Une musique respectueuse de la prosodie ?

L'étude des spécificités stylistiques des textes chantés a mis en valeur l'idée d'une discontinuité particulièrement sensible dans le domaine de la versification et donc de la musique du vers, de l'aspect sonore de la langue. Cette caractéristique émane essentiellement des auteurs qui différencient d'emblée, par ce moyen, les textes destinés au chant. Les compositeurs, eux, travaillent uniquement sur cet « écart », cherchant à respecter la prosodie française et le sens de la phrase, cadre par excellence du sens verbal : on a beaucoup dit, en particulier de celle de Moreau, que la musique

30. Il ne s'agit pas ici de développer l'idée, sujette à polémique, du parallèle entre déclamation et chant, ni de revenir sur la question de la fidélité du témoignage de Louis Racine sur ce point. À ce sujet, voir les articles de François REGNAULT (« Que me parlez-vous de la musique ? », *Comédie-Française, Les Cahiers*, n° 17 (automne 1995), pp. 63-82) et de Manuel COUVREUR (« Le récitatif et le modèle de la Comédie Française », [in] *Entre théâtre et musique : récitatifs en Europe aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Actes du colloque de Tours (18-20 septembre 1998), éd. Raphaëlle Legrand et Laurine Quetin, Tours, Cahiers d'histoire culturelle n° 6 (1999), pp. 33-45).

31. Cf. Bénédicte LOUVAT et Anne PIÉJUS, « La petite musique de Jean Racine. À la recherche de la musicalité du texte racinien », *XVII^e siècle*, 189 (1995/4), p. 763-768.

Modes et mesures

Les numéros consacrés à la louange ou à l'action de grâce forment la majorité des interventions du chœur dans chacune de ces partitions. On peut ainsi isoler vingt-trois numéros ⁷¹ :

Source	Texte	Ton	Mètre
<i>Esther</i> , II, 8	Dieu, notre Dieu	<i>UT M</i>	C
<i>Esther</i> , II, 8	Tel qu'un ruisseau docile	<i>UT M</i>	C puis 3
<i>Esther</i> , II, 8	Ô douce paix	<i>FA M</i>	C puis 3
<i>Esther</i> , III, 3	Que le peuple est heureux	<i>SOL M</i>	3
<i>Esther</i> , III, 9	Dieu fait triompher	<i>UT M</i>	3
<i>Athalie</i> , I, 4	Ô divine, ô charmante loi	<i>FA M</i>	3
<i>Athalie</i> , I, 4	D'un joug cruel	<i>FA M</i>	3
<i>Athalie</i> , I, 4	Vous qui ne connaissez	<i>FA M</i>	3
<i>Athalie</i> , II, 9	Ô bienheureux	<i>ré m</i>	3
<i>Athalie</i> , II, 9	Heureuse, heureuse l'enfance	<i>ré m</i>	3
<i>Jephté</i> , I, 4	Chantons et louons	<i>UT M</i>	3
<i>Jephté</i> , I, 5	Venez tous célébrer	<i>Sib M</i>	3
<i>Jephté</i> , I, 5	Chantons, chantons	<i>SOL M</i>	3
<i>Jephté</i> , III, 5	Ô l'heureux sort	<i>FA M</i>	3
<i>Jephté</i> , III, 5	Que de vierges	<i>ré m</i>	3
<i>Jephté</i> , III, 5	Aimons Dieu	<i>RÉ M</i>	3
<i>Judith</i> , V, 7	Chantons	<i>SOL M</i>	☉
<i>Judith</i> , V, 7	D'un succès glorieux	<i>RÉ M</i>	☉
<i>Judith</i> , V, 7	Heureux...	<i>sol m</i>	3
<i>Judith</i> , V, 7	Que l'on bénisse	<i>sol m</i>	3
<i>Jonathas</i> , 1 ^{er} int.	Cessons de nous troubler	<i>MI M</i>	3
<i>Jonathas</i> , 2 ^e int.	L'Éternel finira...	<i>RÉ M</i>	3
<i>Jonathas</i> , 3 ^e int.	Le Dieu...	<i>RÉ M</i>	3

71. Les numéros pris en compte ne sont pas représentatifs de la durée. Le finale de *Jonathas*, bâti sur un seul texte de six vers, apparaît ici comme un seul numéro, alors que des récits plus brefs, même lorsqu'ils s'enchaînent, ont pu être considérés isolément.

La régularisation de l'institution

La création d'*Athalie* et celle de *Jephté* se situent à une époque charnière de la vie de l'institution, celle de la transformation de la maison d'éducation en couvent. Le 23 janvier 1691, au cœur des représentations de la pièce, le pape accorda la concession demandée par le roi, qui visait à unir la mense abbatiale de Saint-Denis à l'institution de Saint-Cyr. La mort d'Innocent XI en août 1691 avait permis à Louis XIV de rétablir de meilleures relations avec le Saint-Siège. L'année 1691 fut également celle du choix de directeurs spirituels ; les pères lazaristes s'établirent à Saint-Cyr le 9 août⁷⁶. Le directeur de la congrégation créée par saint Vincent de Paul devenait ainsi le supérieur spirituel perpétuel de la maison de Saint-Louis. Six prêtres lazaristes, accompagnés de quatre frères pour les servir, s'installèrent donc à Saint-Cyr, pour y dire les offices, y confesser les Dames et les Demoiselles, mais aussi pour prêcher et poursuivre leur travail de missionnaires dans les terres appartenant à l'institution.

L'union avec la mense abbatiale fut officialisée par une bulle de Louis XIV le 21 novembre 1692 ; le même jour, Paul Godet Des Marais fut nommé évêque de Chartres et sacré à Saint-Cyr. Ce choix affirmait clairement le souci du roi de voir reprise en main la vie morale de la maison. Dès le 1^{er} décembre, l'institut devenait couvent régulier de l'ordre de saint Augustin⁷⁷. Les constitutions définitives furent rédigées en 1692.

La régularisation de la maison de Saint-Louis fut lourde de conséquences sur le plan de l'évolution artistique de l'institution : l'étude de la destination d'un art musical et théâtral, dans un contexte sociologique aussi marqué, ne doit cependant pas occulter une évidence. Le lien entre les circonstances de création du spectacle d'*Esther* et la régularisation n'épuisent l'histoire ni de l'une, ni de l'autre. Si les représentations particulièrement fastueuses entrèrent en ligne de compte dans l'inquiétude de la fondatrice et dans les remontrances qui lui furent adressées par le clergé, de multiples causes extrinsèques doivent être mentionnées. Elles permettent de situer l'institution d'un point de vue politique et spirituel, tout en éclairant la place de la pratique artistique dans un débat politique et moral qui la dépasse.

76. Sur ce choix de la congrégation des lazaristes, plus humbles que les jésuites et réputés pour leurs positions anti-quiétistes, cf. Luigi MEZZADRI, « Les prêtres de la mission à Saint-Cyr », *Tricentenaire de la fondation de la maison royale de Saint-Cyr*, actes du colloque de Saint-Cyr, *Revue de l'Histoire de Versailles et des Yvelines*, t. 74 (1990), pp. 41-51 ; cf. aussi le témoignage de Jean-Joseph LANGUET DE GERGY, *Mémoires inédits de Languet de Gergy, archevêque de Sens sur Mme de Maintenon et la cour de Louis XIV*, éd. Théophile Lavallée, Paris, Plon, 1863, pp. 315-340.

77. Temporairement dirigé par la mère Françoise-Angélique Priolo, religieuse de Chaillot, pendant la durée du noviciat des premières Demoiselles (voir F-Pn, ms. n.a.f. 10677, f. 80 sq).