

## Les oratorios anglais de Haendel : petite typologie dramatique du hors-champ musical

*Handel's English oratorios: a dramatic typology of the musical off-margins*

Joël Richard

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/rfcb/1631>

DOI : 10.4000/rfcb.1631

ISSN : 2429-4373

### Éditeur

CRECIB - Centre de recherche et d'études en civilisation britannique

### Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2006

ISSN : 0248-9015

### Référence électronique

Joël Richard, « Les oratorios anglais de Haendel : petite typologie dramatique du hors-champ musical », *Revue Française de Civilisation Britannique* [En ligne], XIII-4 | 2006, mis en ligne le 01 janvier 2006, consulté le 23 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/rfcb/1631> ; DOI : 10.4000/rfcb.1631

---

Ce document a été généré automatiquement le 23 avril 2019.



Revue française de civilisation britannique est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

---

# Les oratorios anglais de Haendel : petite typologie dramatique du hors-champ musical

*Handel's English oratorios: a dramatic typology of the musical off-margins*

Joël Richard

---

- 1 Étudier les oratorios anglais de Haendel sous l'angle de l'identité nationale, c'est, je le crains, vouloir enfoncer une porte déjà très largement ouverte. Je fais moi-même – modestement – partie des nombreux chercheurs qui, depuis près de cinquante ans, se penchent sur ces ouvrages afin de démontrer, ce qui n'est en définitive pas très compliqué, combien et la rédaction de leurs livrets, et les procédés d'écriture musicale mis en œuvre et, enfin, leur réception par le public anglais, en font des compositions idéologiquement très « chargées », totalement inséparables des contextes politiques, religieux et sociaux qui leur ont donné naissance, et donc à ce titre éléments fondateurs, dans ces années 1730-50, d'une esthétique musicale en effet nationale. Que dire, donc, de vraiment novateur au sujet des livrets – pour la plupart réécritures dramatisées d'épisodes guerriers de l'Ancien Testament, offerts par Haendel à un public anglais, qui se percevait alors comme le nouveau peuple élu, et qui pouvait et voulait y entendre avant tout le récit, en anglais, de ses propres combats et l'exaltation de ses victoires militaires domestiques ?<sup>1</sup> Que dire de l'écriture musicale de ces oratorios bibliques, sinon rappeler que le rôle croissant confié au chœur était pour Haendel une façon de donner enfin une voix à sa patrie d'adoption, voix à la fois singulière – la voix d'un peuple – et multiple parce que polyphonique, véritable concert des nations ? Enfin, revenir sur la réception par les auditeurs, c'est redire combien ces ouvrages ont véritablement été façonnés pour un public majoritairement, mais pas exclusivement, bourgeois, assez fortuné mais à l'horizon géographique et culturel sans doute plus limité que celui d'une aristocratie à qui le Grand Tour avait révélé des perspectives continentales plus vastes, et, entre autres choses, un ailleurs artistique que, le temps d'une représentation d'opéra italien, la scène du *King's Theatre* tentait de recréer au cœur de Londres.

- 2 L'analyse de ce que je nommais ailleurs une « triple adoption » – un texte (la Bible), une langue (l'anglais), une voix (le chœur) – pourra toujours être affinée par de nouvelles études de cas, mais je doute désormais que rien de très novateur puisse émerger de cette approche. En revanche, je concentre depuis quelque temps mon travail sur une donnée que je crois essentielle pour comprendre ce nouveau genre musical inventé par Haendel en 1732, donnée souvent passée sous silence, parfois simplement mentionnée – et pour cause. Je veux parler de l'absence de mise en scène de ses oratorios bibliques en anglais, sans doute imposée au compositeur par l'évêque de Londres Edmund Gibson lors de la création publique d'*Esther* au *King's Theatre*, le 2 mai 1732 – un interdit religieux dont l'annonce du *Daily Journal* du 19 avril de la même année rendait compte de façon étonnamment laconique : *'There will be no Action on the Stage'*<sup>2</sup>. Le pouvoir considérable des autorités anglicanes de l'époque suffit-il à expliquer l'apparente soumission de Haendel à ce qui, aux yeux d'une bonne partie du public, va tout d'abord sembler une aberration, comme en témoigne la brochure *See and Seem Blind* de 1732, dont l'auteur anonyme, un certain Lord B-, apparemment atterré par cette *'Religious Farce'*, notait : *'So away goes I to the Oratorio, where I saw indeed the finest Assembly of People I ever beheld in my Life, but to my great Surprise found this Sacred Drama a mere Consort, no Scenary, Dress or Action, so necessary to a Drama.'*<sup>3</sup>
- 3 *'A mere Consort'* : un simple concert, frappé par le vide – *'no Scenary, Dress'* – et par l'immobilisme – *'no Action'* ? L'oratorio biblique à l'anglaise serait une forme musicale et théâtrale placée d'entrée de jeu sous le signe d'un manque si criant que serait niée jusqu'à sa qualité dramatique. Joué sur scène, mais sans mise en scène, le spectacle, bien que vivant, ne saurait être plus qu'une nature morte, *'a still life'* selon l'expression utilisée en 1785 par l'historien de la musique Charles Burney<sup>4</sup>. Pour reprendre, en le détournant, le titre de l'ouvrage de Daniel Arasse, *« On n'y verrait rien »*<sup>5</sup> – c'est-à-dire rien de ce qui fonde l'illusion de la vie au théâtre. Comment, dès lors, pallier ce manque, combler ce déficit et animer un espace où s'élèvent des voix qui, à une notable exception près – dans *Messiah* –, ne se contentent pourtant jamais de raconter un épisode biblique – au passé et/ou à la troisième personne –, mais prétendent bien incarner ici et maintenant, pour moi spectateur, des personnages singuliers, identifiés, et donc eux-mêmes supports, ancrages, d'un processus d'identification fondamental ? Pour revenir à l'annonce du 19 avril 1732, ce spectacle *[with] no Action on the Stage'* serait une des versions possibles de ce que Georges Didi-Huberman appelle *« une œuvre de perte »*, un objet esthétique qui déclencherait cette injonction apparemment paradoxale : *« Ouvrons les yeux »* – ici, les oreilles – *« pour éprouver ce que nous ne voyons pas »*<sup>6</sup>.
- 4 Or, à l'évidence, et dès 1732, les spectateurs des premiers oratorios bibliques de Haendel ont « vu quelque chose » sur les scènes du *King's Theatre* puis de *Covent Garden* – ou plutôt, ils ont entendu des notes, jouées et chantées, qui leur ont, *stricto sensu*, donné des visions – visions de révoltes, de batailles et de victoires. Ce qui m'intéresse ici, dans le cadre de cette étude des rapports entre art et nation, ce n'est pas tant de démontrer ce mécanisme partiellement individuel de l'imaginaire fantasmé. Je voudrais en revanche me pencher sur un glissement de la relation esthétique que je crois plus collectif, et qui, à une époque donnée, entre 1745 et 1749, a permis aux spectateurs de Haendel non seulement de percevoir une scène animée, mais aussi de se voir sur scène, et peut-être même, si je peux oser cette expression, de « s'y voir ». Je vais faire porter ce travail sur ce que l'on a coutume d'envisager comme un cycle d'oratorios, même si Haendel ne l'a pas consciemment construit, ni même pensé comme tel, influencé qu'il était alors par

l'histoire immédiate de son royaume d'adoption et par des impératifs économiques sur lesquels je reviendrai. Qu'on les appelle 'war oratorios' ou 'victory oratorios', les ouvrages en question – *The Occasional Oratorio* (1746), *Judas Maccabaeus* (1747), *Joshua* (1748), *Alexander Balus* (1748) et *Solomon* (1749) – sont inséparables du contexte politique, et donc à l'époque nécessairement religieux, qui leur a véritablement donné naissance ; ce sont ces événements qui, au fil des ans, les ont unifiés en un vaste tableau musical palimpsestique, où se superposent la chronique biblique des luttes de libération du peuple juif et celle, alors contemporaine, des batailles, victorieuses, menées pour repousser l'invasion du royaume par les armées catholiques du Jeune Prétendant Stuart. Même si seul le premier des oratorios en question – *The Occasional Oratorio* – affiche sans vergogne sa dimension événementielle, voire sa contingence radicale, il faut le considérer comme programmatique d'une relation au hors-champ national, ici politique au sens large, qui va se poursuivre jusques et y compris avec *Solomon*, en 1749, date à laquelle, en effet, la situation du royaume ne semble pourtant plus dicter la composition d'ouvrages chantant bruyamment les victoires militaires des armées loyalistes. Or il me semble que l'on se trouve ici en présence de cinq oratorios auquel s'applique parfaitement ce que Gérard Genette qualifie d' « effet génétique », à savoir que « le moindre acte, le moindre énoncé doit une part de son sens à l'identité et à la situation (historique, sociale, sexuelle, juridique, etc.) de son producteur »<sup>7</sup>.

- 5 Dans ces années 1745-50, Haendel, bien que officiellement naturalisé depuis 1727, cherche encore à se faire adopter, et il va, dans ce but, utiliser les événements politiques de son temps en les encodant dans les mots et les notes de ses oratorios – comme cela n'avait pas échappé, dès le 8 février 1746, au révérend William Harris, qui écrivait : *'The words of his Oratorio are scriptural, but taken from various parts, and are expressive of the rebels' flight and our pursuit of them. Had not the Duke carried out his point triumphantly, this Oratorio could not have been brought on'*<sup>8</sup>. Ce que l'on croit entendre n'est donc pas ce qui est véritablement dit : ou comment un texte peut en cacher un autre... Mais le véritable tour de force de Haendel ne tient pas uniquement dans sa capacité – du reste plutôt celle, ici, de ses librettistes – à faire se juxtaposer et se répondre et les Saintes Écritures et l'écriture dramatisée d'une page d'histoire nationale, à faire entrer le texte biblique en résonance avec le contexte politique contemporain. Car avec ce cycle d'oratorios, il invente, ou tout au moins cultive, une écriture, celle-ci musicale, que je qualifierais volontiers de « symbolique ». En effet, de même que l'encodage politique et militaire du drame biblique dicte un jeu de décodage par le public, de même la musique fonctionne ici sur le mode du symbole, dont l'étymologie grecque nous rappelle qu'il s'agissait, à l'origine, d'un « objet coupé en deux constituant un signe de reconnaissance quand les porteurs pouvaient assembler (sumballein) les deux morceaux ».<sup>9</sup> Je voudrais donc montrer ici comment ces oratorios de la seconde moitié des années 1740 sont en effet des objets musicaux devenus « signes de reconnaissance » entre le compositeur et son public, entre l'artiste et son pays d'adoption – dès lors que les auditeurs étaient mis en capacité d'en « assembler » les morceaux, de conjoindre ce qui était effectivement entendu à ce qui faisait seulement écho, de combler ce que je nommais plus haut le « vide ». Pour ce faire, je vais étudier deux types de fonctionnement de ce « symbolisme » musical – entendu au sens premier que je viens de rappeler.
- 6 Un cas – sans doute le plus aisément audible – de ce « feuilletage » du texte musical, réside dans le jeu, constant et intentionnel, des reprises, échos et emprunts – dans ce que, nonobstant la trivialité de l'expression, j'appelle souvent le « recyclage » musical à

l'œuvre dans l'écriture des drames bibliques. Où, comment, et pourquoi, et avec quels effets, esthétiques et idéologiques, Haendel ne cesse, *a fortiori* au cœur de ce cycle d'oratorios guerriers, de faire résonner des compositions déjà entendues, facilement identifiables par son auditoire, et à forte charge idéologique.

- 7 Le cas le plus emblématique de ces collages musicaux est l'auto-citation qui conclut *The Occasional Oratorio* – lui-même ouvrage qui ouvre en 1746 le cycle qui m'intéresse aujourd'hui. Par un saisissant retour en arrière de près de vingt ans, et motivé par un sens aigu du clin d'œil idéologique, Haendel décide en effet d'intégrer, en guise d'Alléluia final de cet « oratorio de circonstance », le chœur '*Zadok the Priest*' qui résonnait au début des *Coronation Anthems*, composés en 1727 pour le couronnement de Georges II. Outre les très célèbres accords d'ouverture de cette autre pièce « de circonstance », premier ouvrage véritablement officiel d'un compositeur devenu citoyen britannique quelques mois plus tôt, le 20 février 1727, Haendel, ou plutôt son librettiste, Newburgh Hamilton, reprend le texte adapté du livre des *Rois*, tout en faisant disparaître, dans l'oratorio, les figures bibliques, singulières et historiquement ancrées du prêtre Zadok, du prophète Nathan et du roi Salomon, au profit d'un chant musclé, à la gloire du seul souverain du royaume – '*the King*.'

Coronation Anthem '*Zadok the Priest*' (1727) :

Zadok the Priest, and Nathan the Prophet, anointed Solomon King.

And all the people rejoic'd, and said :

God save the King, long live the King,

May the King live for ever !

The Occasional Oratorio (1746), chœur '*Blessed are they that fear the Lord*' :

Blessed are they all that fear the Lord.

God save the King, long live the King,

May the King live for ever!

Amen, Alleluia.

- 8 Il s'agit là d'un cas d'auto-citation canonique, grâce à laquelle, à vingt années d'intervalle, Haendel fait résonner les mêmes accords sous les voûtes de *Westminster Abbey* et dans les cintres de *Covent Garden* : écho hautement symbolique et musique « de reconnaissance » à plus d'un titre. Reconnaître, ici, c'est tout d'abord identifier la citation sonore : le succès des *Coronation Anthems*, et leur commercialisation sous forme de réduction pour clavier, instrument à vent et voix solo, permet d'affirmer qu'il s'agissait, en 1746, d'un air – et de paroles – connus d'un large public, à même d'apprécier à la fois la reprise *in extenso* des notes et la modification circonstancielle du texte. Mais reconnaître, c'est également, et en effet plus symboliquement, se reconnaître dans ce chœur de couronnement devenu en 1746 chant d'allégeance au souverain du royaume et proclamation loyaliste tonitruante. Il existe du reste un lien presque organique entre cette musique du couronnement et le genre même de l'oratorio – un lien qui me renvoie à l'absence de mise en scène dont je parlais en introduction. Comme rappelé plus haut, l'annonce de la création d'*Esther*, en avril 1732, mentionnait cette caractéristique nouvelle, et inattendue pour un ouvrage dramatique représenté dans un théâtre. Mais, comme pour compenser ce divorce d'avec la scène, il était aussi fait mention du dispositif spatial inauguré pour la circonstance : '*The Music to be Disposed after the Coronation Service*'<sup>10</sup>. Ainsi, en plaçant, dès l'origine, non seulement une partie des musiciens sur la scène même, mais également le chœur, comme en arrière-scène, Haendel faisait de la musique un acteur à part entière de drames bibliques dont la portée politique était non seulement audible, mais bien aussi visible.

- 9 Un second exemple de citation musicale à très fort contenu idéologique, cette fois-ci d'une œuvre d'un autre compositeur, va me permettre de rendre justice à ce même *Occasional Oratorio*, justement si souvent décrié comme une œuvre « fourre-tout », un assemblage hétéroclite, un véritable « copier-coller ». Or formuler cette critique, c'est tout d'abord oublier qu'à l'époque, et jusqu'à la fin du siècle, le concept d'originalité artistique, en particulier dans le domaine de la musique, n'était ni si strictement défini, ni si fermement contrôlé, ni même si hautement considéré, qu'aujourd'hui. Mais c'est surtout ne pas souligner la vraie cohérence, certes ici plus idéologique qu'esthétique, de la plupart des citations musicales de Haendel. Témoin, donc, sa reprise des premières mesures de l'air *Rule Britannia* composé en 1740 par Thomas Arne, pour son opéra *Alfred*, en plein conflit anglo-espagnol – mais aussi au début, plus largement, de la guerre de succession d'Autriche. La citation ne porte pas sur le refrain, devenu aussitôt célèbre, '*Rule, Britannia! Britannia, rule the waves / Britons never shall be slaves*' – au point d'accéder au statut d'hymne national parallèle – mais sur l'introduction orchestrale, dont la triple série d'accords ascendants, aux cordes, avait elle aussi acquis une certaine popularité, au point, je pense, de la rendre identifiable par une partie du public. Haendel reprend donc ces mesures d'ouverture, mais les confie également par la suite à la soprano lors des vocalises sur le mot '*triumphs*'. Si le reste de l'air est une composition originale, il n'est pas inutile de noter qu'il s'agit, dans les deux cas, chez Arne et Haendel, de chants de liberté, ou plutôt de libération, l'un dénonçant, entre autres, l'arrogance des tyrans – '*haughty tyrants*'<sup>11</sup> –, et l'autre l'hostilité de la clique ennemie – '*the hostile band*'<sup>12</sup>.

*The Occasional Oratorio* (1746), air 'Prophetic visions strike my eyes' :  
 Prophetic visions strike my eye ;  
 In vain our foes for help shall cry,  
 War shall cease, welcome peace,  
 And triumphs after victory.  
 The hostile band, by his right hand  
 Discomfited, forsakes the land.

- 10 Outre la cohérence dramatique, sinon des ouvrages pris individuellement, mais bien plutôt de cet ensemble de cinq oratorios – dont trois livrets sont de la main du révérend Thomas Morell, et deux d'entre eux sont des dramatisations du très guerrier *Livre des Macchabées*<sup>13</sup> – c'est tout un jeu d'auto-citations « en relais » qui unifie musicalement ce cycle des années 1746-49, et lui confère finalement un son assez spécifique, souvent belliqueux et *bombastic*, effet accentué par le très grand nombre de chœurs, en passe de devenir une des « marques de fabrique » de Haendel, des chœurs principalement dans la tonalité de ré majeur, alors qualifiée, selon la typologie en vigueur, de « *joyeux et très guerrier, le ton du triomphe* »<sup>14</sup>. Une fois encore, je crois que l'on aurait tort d'accuser ici Haendel de facilité, voire de simple opportunisme commercial. Certes, Haendel avait, à cette date, abandonné le système des abonnements, hérité de l'opéra italien, et devenu inadapté aux nouvelles conditions d'un commerce culturel moins fortuné et plus bourgeois, auquel correspondait mieux la vente des billets « au concert » : il lui fallait donc, en effet, produire de la nouveauté artistique à un rythme plus soutenu, et le « recyclage » musical que j'étudie ici était une façon de faire face à cette demande soutenue, et peut-être esthétiquement moins exigeante. Mais ce faisant, Haendel avait aussi sans doute pour but de « fidéliser » un nouveau public sinon de connaisseurs, du moins de « re-connaisseurs », à qui ces citations et reprises conféraient le sentiment d'être en terrain connu avec un véritable répertoire, devenu familier et véritablement adopté grâce à ces échos identifiés. Ainsi l'air '*O Liberty, thou choicest treasure, seat of virtue,*

*source of pleasure!* devenu un *'favourite'* au lendemain de la création de *The Occasional Oratorio*, et aussitôt commercialisé dans une réduction pour clavier, réapparaît-il quelques mois plus tard dans *Judas Maccabaeus*, non seulement sans rien perdre de son message politique, mais de plus en renforçant l'impression sonore de « déjà entendu », impression confortable et, dans une certaine mesure flatteuse pour un auditoire alors certainement soucieux de se constituer des références culturelles communes – ce dont témoignent certains échanges épistolaires entre haendéliennes de la première heure.<sup>15</sup> En mettant en musique les luttes de libération, victorieuses, du peuple juif, Haendel ne donnerait pas seulement à lire, comme en creux, le récit des hauts faits militaires de son royaume d'adoption. Il donnerait également à entendre le chant d'une nation, chant devenu familier dans ces années 1740 à force d'échos. C'est la mise en place d'un tel « maillage » musical, tissé par ce réseau de citations, qui explique la présence, dans *Judas Maccabaeus*, créé le 1<sup>er</sup> avril 1747, du chœur *'See, the conqu'ring hero comes!*', pourtant composé pour *Joshua*, créé un an plus tard, le 9 mars 1748. Devant le succès phénoménal de ce triple chœur qui, dans *Joshua*, accompagne le retour victorieux d'Othniel, Haendel décide en effet de l'intégrer lors des reprises de *Judas Maccabaeus*, où il demeure assez cohérent du point de vue dramatique – il s'agit désormais du retour de Judas Macchabée –, mais surtout musicalement toujours aussi efficace – en particulier l'irruption finale du *'full chorus'* dont l'accompagnement au tambour (*'military drum'*) porte la mention très explicite *'ad libitum, the second time warbling'*, noté de la main de Haendel sur la partition autographe.

*Judas Maccabaeus* (1747), chœur *'See, the conqu'ring hero comes !'* :

*Chœur des jeunes gens :*

See, the conqu'ring hero comes !  
Sound the trumpets, beat the drums.  
Sports prepare, the laurel bring,  
Songs of triumph to him sing.

*Chœur des vierges :*

See the godlike youth advance!  
Breathe the flutes, and lead the dance ;  
Myrtle wreaths, and roses twine,  
To deck the hero's brow divine.

*Chœur :*

See, the conqu'ring hero comes !  
Sound the trumpets, beat the drums.  
Sports prepare, the laurel bring,  
Songs of triumph to him sing.

- 11 Quand on sait que *Judas Maccabaeus*, bien que composé tardivement dans la carrière de Haendel, est celui des oratorios qui a été le plus joué de son vivant,<sup>16</sup> la présence de ce chœur ne saurait surprendre, chœur dont le librettiste Hawkins pressentait à juste titre qu'il deviendrait *'a greater favourite with the people than my other fine things'*. En tout état de cause, si ce chant de victoire peut exister conjointement dans deux oratorios, c'est parce que ce héros conquérant – *'the conqu'ring hero'* – possède, dans le texte, un anonymat propice à toutes les transpositions, mais aussi à toutes les identifications, *a fortiori* sur une scène figée – dès lors que l'interjection impérative *'See, the conqu'ring hero comes'*, par un effet quasi performatif, suffit à le faire exister à chaque fois devant le public, en lui conférant un statut et une voix.
- 12 On se souvient que le premier exemple de feuilletage musical que j'ai étudié portait sur la transposition d'un des *Coronation Anthems*, *'Zadok the Priest'*, en clôture de *The Occasional Oratorio*, non sans qu'il ait subi un travail de réécriture textuelle dépersonnalisant, faisant

disparaître Salomon au profit du roi – *‘the King’*, le nom propre au profit du nom commun, l’individu au profit de la fonction, et donc en quelque sorte le récit biblique circonstanciel au profit de l’histoire nationale. J’ai peine à penser que le seul hasard fasse réapparaître et Zadok et ce même Salomon en 1749, cette fois-ci héros éponyme du drame biblique qui, à l’évidence, clôt le cycle qui m’intéresse ici. C’est un lieu commun des études haendéliennes que de présenter cet oratorio comme la vision d’un âge d’or, désormais pacifié et radieux, après quatre ouvrages belliqueux et chaotiques – ce que l’on a coutume de formuler comme le passage du *‘blood and thunder Judaism’* au concept plus difficilement traduisible de *‘pageantry’*. En effet, qui mieux que Salomon, souverain que le livre des *Rois* dépeint comme aussi sage que puissant, pouvait véritablement couronner cet édifice entamé trois ans plus tôt en pleine révolte écossaise ? Voilà déjà, au sens commun du terme, un premier symbole<sup>17</sup>.

- 13 Mais je voudrais, une dernière fois, revenir sur l’étymologie de ce terme et montrer que, chez Haendel, ce roi Salomon est un véritable objet musicalement symbolique, dont l’existence sonore même, la seule qui puisse lui être reconnue – puisqu’une fois encore, sur scène, il n’est qu’une voix – est le résultat d’un « assemblage vocal » pour le moins étonnant. Pour des raisons que, faute de place, je ne peux étudier ici, Haendel se tourne, dès la création d’*Esther*, en 1732, vers de nouveaux chanteurs, majoritairement anglais, pour interpréter ses drames bibliques. Ce faisant, il est contraint de trouver de nouvelles voix, et donc une nouvelle tessiture, entre autre pour ses héros éponymes, précédemment incarnés par les castrats italiens. Le ténor, jusqu’alors plutôt négligé, s’impose comme la seule solution de remplacement, même si tous s’accordent encore à reconnaître à cette voix un manque de flexibilité dommageable. Dans les oratorios *Judas Maccabaeus*, *Joshua* et *Alexander Balus* – du reste, une série très « masculine »<sup>18</sup> –, ce sont donc des ténors qui tiennent les rôles-titres et l’on pourrait attendre de Salomon, le souverain aux sept cents femmes et aux trois cents concubines<sup>19</sup>, qu’il soit, lui aussi, incarné par un ténor. Or il n’en est rien : Haendel a confié ce rôle à une mezzo-soprano, abandonnant ainsi toute prétention à ce « réalisme » vocal, et donc sexuel, qui caractérisait pourtant ses oratorios anglais depuis plus de quinze ans. Ce choix, délibéré et surprenant, est en réalité beaucoup plus logique, et plus profond, qu’il n’y paraît.
- 14 Car si Haendel multiplie ainsi les masques, si son Salomon est une femme, c’est sans doute pour signifier, vocalement, que derrière ce roi biblique à la voix artificiellement haut perchée, ainsi devenu musicalement symbolique, se cache un autre souverain, lui aussi juste et puissant, souverain d’un autre royaume, également prospère et respecté. Pour se convaincre de ce que Haendel ne se soucie plus, ici, de réalisme vocal, il suffit d’écouter quelques mesures du duo entre Salomon et sa reine, duo pastoral et amoureux, qui fait donc se répondre sur scène deux voix de femme, une mezzo-soprano et une soprano :

*Solomon* (1749), duo Salomon/La reine : ‘Welcome as the dawn of day’ :

La reine :

*Welcome as the dawn of day  
To the pilgrim on his way,  
Whom the darkness caus’d to stray,  
Is my lively king to me.*

Salomon :

*Myrtle grove, or rosy shade,  
Breathing odours through the glade  
To refresh the village maid,  
Yields in sweets, my queen, to thee.*



- 15 Si, chez Haendel, en 1749, Salomon n'est pas une figure vocalement virile, c'est donc sans doute pour mieux projeter l'image sonore d'un souverain idéal, que son chant désormais trop haut placé, hors code, hors norme, projette hors du rang des chanteurs immobiles alignés sur la scène de *Covent Garden*. Voix féminine qui donne à entendre et à voir la figure symbolique de Britannia, voix irréaliste pour un roi de légende paré de toutes les vertus, roi biblique qui pacifie et unifie son royaume, roi diplomate et bâtisseur, roi au jugement juste et modéré – toutes qualités que la propagande officielle prêtait alors également à Georges II, le vainqueur de Dettingen, dont les armées venaient de repousser l'invasion Stuart, et dont le royaume était, pour reprendre les termes du haendélien Percy Young, '*within sight of imperial greatness and commercial omnipotence*'<sup>20</sup>.
- 16 Or pour Haendel, Georges II était à l'époque plus que tout cela encore : il était son protecteur, certes discret, et celui, très officiel, du *Foundling Hospital*, fondé sur charte royale, en 1739, par le capitaine Thomas Coram. Or, en 1749, au moment où Haendel compose son portrait en majesté de Salomon/Georges II, il travaille également non seulement à sa *Music for the Royal Fireworks*, destinée à célébrer le traité d'Aix-la-Chapelle<sup>21</sup>, mais à un *anthem* qu'il doit faire jouer, au mois de mai, pour l'inauguration de la chapelle du *Foundling Hospital*. On aurait peine à trouver dans sa carrière une autre période si courte, à peine quelques semaines, où se succèdent ainsi et s'imbriquent et, on va le voir, se répondent, un tel ensemble d'œuvres théâtrales, politiques et religieuses. Il me semble en effet, pour revenir une dernière fois sur cette figure de Salomon, que si elle est le résultat d'une synthèse vocale inédite qui lui permet d'accéder au statut de symbole, de vision presque désincarnée à force d'artifice, c'est aussi ce qui lui permet en quelque sorte d'irradier au-delà des murs du théâtre, à la fois dans les jardins de Green Park – dans sa variante militaire et virile, '*a Grand Overture of Warlike Instruments*'<sup>22</sup> – et au cœur de la chapelle du *Foundling Hospital* – dans sa version plus religieuse.
- 17 Ainsi, en réalité, c'est peut-être bien avec ce *Foundling Hospital Anthem*, exécuté le 25 mai 1749, que se clôt réellement le cycle d'oratorios qui m'a intéressé ici. Relatant quelques jours plus tard le déroulement de ce concert, le *London Evening Post* parle de '*several curious pieces of Musick, composed by Mr. Handel*'. Mais de quelle curiosité s'agit-il ? Sans doute de ce qui, au vu des phénomènes d'échos et de reprises que je viens d'analyser, ne saurait nous surprendre, mais semble avoir déconcerté les auditeurs en 1749 : car Haendel décide non seulement de créer son *Anthem* lors de ce concert, mais de le faire précéder et de la *Music for the Royal Fireworks* et de plusieurs airs extraits de l'oratorio *Solomon*.
- 18 Ainsi trois ouvrages musicalement typés – une œuvre chorale de cérémonie, une composition militaire exclusivement instrumentale et un drame biblique – résonnent un même jour dans un même lieu, et, chacun à sa façon, honorent la figure du souverain, protecteur de l'église, du royaume, et des arts. Or ce que l'article du *London Evening Post* ne mentionne pas, et pour cause, c'est une autre curiosité, celle-ci bien réelle, l'ultime cas d'auto-citation dont je voudrais rappeler les premières mesures – le chœur par lequel Haendel choisit de refermer le *Foundling Hospital Anthem* et donc, symboliquement, de clore ce cycle musical très politique des années 1746-1749.

*Foundling Hospital Anthem* (1749), chœur 'Hallelujah! For the Lord God omnipotent reigneth' :

Hallelujah! for the Lord God omnipotent reigneth.

The kingdom of this world is become the kingdom of our Lord and his Christ ;

And He shall reign for ever and ever.

King of Kings, and Lord of Lords, Hallelujah !

- 19 Créé en avril 1742 à Dublin, *Messiah* n'aurait sans doute pas connu, à l'époque, de vraie popularité sans son association avec le *Foundling Hospital*. En faisant entrer en résonance, au cœur de cette institution de bienfaisance, les accords plus guerriers de la *Fireworks Music*, ceux, plus politiques, des rites de consécration du Temple dans *Solomon* et enfin cet 'Hallelujah' de louanges au Seigneur, le tout devant une partie de la famille royale, Haendel, par un ultime clin d'œil, associait musiques de cérémonie et drame biblique et donnait à entendre cette étonnante synthèse musicale qu'il avait contribué, en effet, à promouvoir au rang de musique nationale.

---

## NOTES

1. Voir en particulier les rapports entre les oratorios « guerriers » et les contextes politiques et militaires à partir de 1745, date du débarquement en Écosse du « Jeune Prétendant » Stuart, Charles Édouard. Plus généralement, on peut dire que la familiarité des Anglais avec la Bible permettait que s'opère une forme de « translation spatiale », pour reprendre la terminologie de Gérard GENETTE (*Palimpseste. La littérature au second degré*. Paris : Seuil, 1982, p. 237). Ainsi, guerriers et rois de la Bible était « naturalisés » par un mécanisme d'identification résumé par Howard Smither : 'Not only were the audiences generally familiar with the stories, but they perceived a parallel between the Israelites and themselves: both were intensely nationalistic, led by heroic figures, and given the special protection of God, who was worshiped with splendour and pomp.' Howard SMITHER, *A History of the Oratorio*, Chapel Hill: North Carolina University Press, 1987, vol. II, pp. 351-352.
2. *Daily Journal*, 19 avril 1732, in Otto Erich DEUTSCH, *Handel: A Documentary Biography*, New York: Norton, 1955, p. 289.
3. See and Seem Blind : Or A Critical Dissertation on the Publick Diversions, &c... In a Letter from... Lord B----- to A--- H---. Esq, *ibid.*, p. 301.
4. Charles BURNEY, An Account of the Musical Performances in Westminster Abbey and the Pantheon May 26<sup>th</sup>, 27<sup>th</sup>, 29<sup>th</sup> and June the 3<sup>rd</sup> and 5<sup>th</sup>, 1784, in *Commemoration of Handel*. London: Payne, 1785, p. 101.
5. Daniel ARRASSE, *On n'y voit rien*, Paris : Denoël, 2000.
6. Georges DIDI-HUBERMAN, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris : Éditions de Minuit, 1992, p. 14.
7. Gérard GENETTE, *L'œuvre de l'art. La relation esthétique*. Paris : Seuil, 1997, p. 8.
8. Lettre du Révérend William HARRIS à Mrs. Thomas Harris. 8 février 1746, in DEUTSCH, *op. cit.*, pp. 629-630.
9. *Le Grand Robert de la langue française*. Paris : Le Robert. 1991.
10. Otto Erich DEUTSCH, *Handel: A Documentary Biography*, *op. cit.*, p. 289.
11. Thomas ARNE, Alfred (1740), air 'Rule Britannia'. Le texte de la quatrième strophe est : 'Thee haughty tyrants ne'er shall tame,/All their attempts to bend thee down/Will but arouse thy generous flame ;/But work their woe, and their renown'.
12. *The Occasional Oratorio* (1746), air 'Prophetic visions strike my eyes'.
13. Il s'agit, avec certitude, de *Judas Maccabaeus* (1747), *Joshua* (1748) et *Alexander Balus* (1748). Il existe une incertitude concernant *The Occasional Oratorio*, même si Winton DEAN (*Handel's Dramatic Oratorios*, Oxford: University Press, 1959, p. 461) suggère également Morell. Le livret de *Solomon* serait de Newburgh Hamilton (*ibid.*, p. 514).

14. Roger J.V. COTTE, *Musique et Symbolisme*, St-Jean-de-Braye : Éditions Dangles, 1988, p. 42.
15. Je pense en particulier à Mrs Delany, Mrs Dewes, Miss Talbot et Mrs Carter. Voir mon article « Haendel et ses oratorios bibliques : plaisirs, troubles, transports ». Colloque international « Le Plaisir » du Groupe d'Études et de Recherches Britanniques de l'Université de Bordeaux III, 11 et 12 mars 2005. À paraître en 2006 aux Presses Universitaires de Bordeaux.
16. On a gardé la trace de 54 représentations de *Judas Maccabaeus* du vivant de Haendel. Viennent ensuite *Samson* (de 1743 : 53 représentations) et *Deborah* (de 1733 : 41 représentations). *Messiah*, créé en 1742 à Dublin, n'a été joué que 36 fois du vivant de Haendel.
17. Je me suis penché sur cet aspect de *Solomon* dans un article intitulé « *Solomon* (1749) de Haendel : le souverain en majesté ». Marie-Claire ROUYER (dir.), *Figures du souverain*, Bordeaux : PUB, 1996.
18. Il s'agit ici d'une caractéristique notable des titres de ces ouvrages, titres que l'on pourrait opposer à ceux de la première « série » de 1732-33 – *Esther*, *Deborah*, *Athalia* – mais aussi à ceux des deux oratorios qui suivent immédiatement *Solomon* : *Susanna* (1749) et *Theodora* (1750).
19. 'But King Solomon loved many strange women, together with the daughter of Pharaoh, women of the Moabites, Ammonites, Edomites, Zidonians, and Hittites [...] And he had seven hundred wives, princesses, and three hundred concubines'. I Kings 11, 1-3. *Holy Bible* (Authorized King James Version).
20. Percy YOUNG, *The Oratorios of Handel*, London: Dobson, 1949, p. 165.
21. Et effectivement créé le 27 avril 1749 dans Green Park, à Londres.
22. Ainsi est appelée la *Music for the Royal Fireworks* dans *A Description of the Machines for the Fireworks... Exhibited in St James's Park, Thursday, April 27, 1749, on Account of the General Peace, Signed at Aix La Chapelle, October 7, 1748*, in DEUTSCH, *op. cit.*, p. 667.

## RÉSUMÉS

Confronté, dès 1732, à l'interdiction de mettre en scène ses oratorios bibliques, Haendel va développer des stratégies musicales afin d'animer une scène désormais figée. Par un jeu d'échos, de reprises et de citations, il va puiser, dans certains ouvrages de ses contemporains, mais aussi dans ses propres œuvres, tout un matériau musical, souvent très politiquement marqué, et donner ainsi à ses 'sacred dramas' l'épaisseur, à la fois dramatique et idéologique, qui en fait des ouvrages véritablement nationaux.

Being forbidden in 1732 to actually stage his biblical dramas, Handel had to think in terms of musical strategy so as to animate these otherwise oddly still dramatic performances. Relying on echoes and quotations, he 'recycled' some of his contemporaries' works, and also some of his own, and thus used an often highly political musical material in order to provide his biblical oratorios with both a dramatic and ideological density which truly turned them into a nation's music.

## AUTEUR

JOËL RICHARD

Université Michel de Montaigne – Bordeaux III.