

La « haendelisation » de l'oratorio français de 1873 à 1910

Pierre DEGOTT

Dans le chapitre qu'il consacre à l'oratorio français du XIX^e siècle, Howard Smither évoque toutes les spécificités d'un sous-genre atypique, conditionné par un certain nombre de contextes historiques, politiques et idéologiques ayant mené à la création d'un corpus riche et varié, et dont les changements au cours des décennies attestent un certain nombre d'influences nouvelles liées à la découverte de répertoires récemment exhumés.¹ Ainsi, si Smither évoque dûment la dette de l'oratorio français du XIX^e envers ses antécédents du XVIII^e – on pense aux ouvrages de Rigel, de Gossec, de Mondonville –, s'il renvoie aux oratorios de François Le Sueur² ainsi qu'à l'opéra biblique du tournant du siècle – il mentionne par exemple *Joseph* de Méhul mais aussi, sans une certaine mesure, le *Mose* de Rossini –, il ne manque pas non plus de signaler l'influence exercée sur certains compositeurs français férus d'historicisme par la redécouverte du chant grégorien, par celle des Passions de Bach ou encore, si l'on se penche du côté de l'Italie, par les œuvres polyphoniques de Palestrina, que nombreux compositeurs lauréats du Prix de Rome, Gounod par exemple mais aussi avant lui Berlioz, avaient pu entendre régulièrement dans l'enceinte de la Chapelle Sixtine. La portée de ces diverses influences est sans doute quelque peu minimisée, voire complètement noyée, quand on songe au flou terminologique entourant à cette époque la notion même d'oratorio, le terme permettant visiblement d'évoquer au cours de la première moitié du XIX^e siècle des ouvrages aussi différents que le *Mose* de Rossini, l'ode-symphonie de Félicien David *Le Désert* ou encore la symphonie dramatique de Berlioz *Roméo*

¹ Howard SMITHER, *A History of the Oratorio*, vol. 4, Chapel Hill : The University of North Carolina Press, 1977-2000, p. 507-551.

² Même référence, vol. 3, p. 581-594.

et Juliette... À cela, on pourrait ajouter la réticence de certains compositeurs français à utiliser le terme « oratorio » pour tous ces ouvrages qui, de notre point de vue, relèvent clairement de cette catégorie générique. Citons à titre d'exemple les appellations « trilogie sacrée » pour *L'Enfance du Christ* de Berlioz, « drame sacré » pour *Marie-Magdeleine* de Massenet, « mystère » pour *Eve*, « légende sacrée » pour *La Vierge*, « poème biblique » pour *Le Déluge* (1876) de Saint-Saëns, « poème symphonique » pour *La Rédemption* de Franck, etc. Ce flou terminologique, manifestement dû au manque d'assise générique pour un nombre assez restreint d'ouvrages – du moins si l'on tente une comparaison avec l'abondante production d'oratorios outre-Manche – refléterait presque celui qui régnait dans l'Angleterre de Haendel, lorsque le même ouvrage pouvait être indifféremment appelé « oratorio », « masque », « religious opera », « sacred drama » ou « sacred story », quand il ne s'agissait pas tout simplement de « entertainment » ou de « musical entertainment ». À cette époque aussi, le corpus était bien davantage une somme de singularités, puisque dans une même catégorie générique on pouvait compter des ouvrages dramatiques ou narratifs, des œuvres d'inspiration religieuse ou profane, des ouvrages composés sur des sources bibliques ou littéraires, des odes, des masques, etc. Bien souvent, autant dans l'Angleterre augustéenne que dans la France du XIX^e siècle, le terme évoquait davantage les conditions de restitution de l'œuvre – une œuvre chorale donnée en version de concert, sans mise en scène – que leurs caractéristiques formelles ou structurelles à proprement parler.³

Et puisqu'on parle de Haendel, Smither évoque également à quel point une des spécificités de l'oratorio français des trois premiers quarts du XIX^e était précisément son indépendance par rapport au « modèle » haendélien⁴ considérablement influent en Allemagne,⁵ absolument prédominant en Angleterre où il avait pratiquement paralysé la création musicale au début du XIX^e siècle tant la présence envahissante du compositeur saxon avait marqué en profondeur la programmation musicale du pays.⁶ Si Howard Smither a démontré à quel point l'évolution de l'oratorio anglais du XIX^e siècle a été progressivement marquée par l'affranchissement par rapport au modèle haendélien,⁷ nous souhaiterions dans cet article développer l'idée avancée par Smither selon laquelle l'évolution de l'oratorio français dans les dernières décennies du XIX^e siècle a été conditionnée par la découverte progressive, à

³ Même référence, vol. 4, p.508.

⁴ Même référence, p. 522, 531, 543, 545.

⁵ Même référence, p. 10, 17, 110, 111, 122.

⁶ Même référence, p. 249-334, 714-715.

⁷ Même référence, p. 295.

partir de 1873, de certains grands ouvrages haendéliens.⁸ Nous allons ainsi tenter de retracer un certain nombre de jalons historiques, pour mieux montrer ensuite de quelle manière la connaissance et la redécouverte des grands ouvrages haendéliens a pu influencer quelques compositeurs français dans leurs choix musicaux ; nous nous pencherons ensuite sur quelque cas particulièrement représentatifs de l'évolution signalée. Cette présentation tâchera également d'établir quelques parallèles entre l'évolution de l'oratorio français et celle, symétriquement opposée, de certains grands ouvrages anglais contemporains.

L'ouvrage définitif sur la réception de Haendel en France reste sans doute à écrire. On n'ignore pas, évidemment, la présence grandissante du compositeur né saxon lors de nombreux concerts à partir des années 1830, notamment lorsque l'action d'Alexandre-Étienne Choron permit au public parisien de découvrir, sous forme d'extraits, des pages des grands oratorios haendéliens. Ainsi, furent joués dès 1827 des fragments du *Messie*, donnés en latin à l'Institution royale de musique religieuse,⁹ exécution qui fit écrire à Fétis, dans la *Revue musicale* de février 1827, qu'« il y a quelque chose de si grand, de si supérieur dans cette œuvre immortelle, qu'on est subjugué ». La même année fut publiée une version française de l'oratorio, également louée par Fétis. On connaît également l'action de Pauline Viardot pour la redécouverte des répertoires anciens, et parmi les programmes de la grande cantatrice figurait régulièrement l'air de l'oratorio *Samson* « Return O God of Hosts », parfois apparié, lors de certains concerts, à des pages chorales tirées du même oratorio. Au programme du concert de la Société des concerts du Conservatoire du 7 février 1841 figuraient ainsi des pages chorales de *Samson* et de *Alexander's Feast*, données à côté d'airs d'opéras et d'oratorio.¹⁰ Le nombre restreint de ces tentatives généralement isolées, issues d'un cadre parfois privé ou géographiquement confidentiel,¹¹ conduisit un chroniqueur du *Ménestrel* à tenir, au terme d'une exécution de la première partie de la *Passion selon Saint-*

⁸ Même référence, p. 543 : « Yet the influence of Handel's oratorios and Bach's St. Matthew Passion does appear to a limited extent late in the century after those works had become familiar to French composers and audiences ».

⁹ Lionel DUGUET, « La Réception du Messie en France au XIX^e siècle », *Musicorum*, 2013, p. 145-155.

¹⁰ George SAND et Pauline VIARDOT-GARCÍA, *Lettres inédites de George Sand et de Pauline Viardot, 1839-1849*, éditées sous la direction de Thérèse MARIX-SPIRE, Paris : Nouvelles Éditions Latines, 1959, p. 99 ; voir également Arthur DANDELLOT, *La Société des Concerts du Conservatoire de 1828 à 1897*, Paris : Havard Fils, 1898, p. 32-40 et SMITHER, *A History of the Oratorio*, p. 521.

¹¹ DUGUET, « La Réception du Messie en France au XIX^e siècle », p. 147 et SMITHER, *A History of the Oratorio*, p. 525.

Matthieu de Bach et de *L'Ode à Sainte-Cécile* données le 7 mai 1868, sous la direction de Jules Padeloup, les propos suivants :

Eh quoi ! nous professons de l'admiration pour les musiciens de génie, et nous vivons dans une complète ignorance des œuvres de Bach et de Haendel ! En Angleterre, en Allemagne, en Amérique, on exécute journellement leurs oratorios, et en France, la nation la plus civilisée de l'Europe, à Paris, cette métropole où toutes les gloires de tous les pays viennent se faire sacrer, il fallait admirer de confiance les grandes œuvres chorales, et croire sur parole ceux qui en affirmaient l'immortelle valeur !¹²

La première exécution (presque) intégrale du *Messie* en France, le 19 décembre 1873, constitue sans doute une charnière dans la découverte de la production haendélienne en France. Notons que c'est suite à un voyage en Angleterre, où il était allé observer l'organisation des grands concerts de Londres auprès de Michael Costa, que Charles Lamoureux avait programmé – et à ses propres frais ! – le chef d'œuvre immortel de Haendel, donné pour l'occasion dans une nouvelle version française. Le succès de cette manifestation conduisit Lamoureux à fonder dès l'année suivante la Société Française de l'Harmonie Sacrée – vraisemblablement calquée sur la Sacred Harmonic Society de l'autre côté de la Manche –, qui lui permit en 1874 de présenter coup sur coup *Judas Maccabaeus* et *Alexander's Feast*, ainsi que l'année suivante la cantate *Gallia* de Gounod et l'oratorio de Massenet *Eve*. Rappelons que Michael Costa, auprès de qui Lamoureux était allé se former à Londres, était lui-même le chef d'orchestre attitré des célèbres exécutions haendéliennes données tous les trois ans au fameux Crystal Palace dans le cadre du festival Haendel de Londres. Le nom de Costa reste indissociablement attaché à la Sacred Harmonic Society qu'il avait dirigée régulièrement de 1848 jusqu'à sa dissolution en 1882.

Le calendrier de l'actualité musicale parisienne montre en tout état de cause la coïncidence entre les exhumations haendéliennes et les créations françaises, établissant une sorte de lien de corrélation en imposant une filiation entre des ouvrages appartenant à des époques et à des esthétiques *a priori* bien distinctes. Ainsi, l'année suivant la création française de *Judas Maccabaeus* et de *Alexander's Feast*, la Société française de l'harmonie sacrée permit de faire entendre coup sur coup le *Messie* le 14 janvier, puis *Eve* de Massenet le 18 mars. Arthur Pougin, le critique du *Ménestrel*, n'avait pas manqué de relever cette étrange coïncidence :

M. Lamoureux, qui a toutes les audaces intelligentes, n'a pas craint, après nous avoir révélé les beautés de quelques-uns des chefs d'œuvre classiques

¹² B.D., « Fondations de la Société des Oratorios. Exécution de la 1^{ère} partie de la Passion de S. Bach à Sainte-Genève », *Le Ménestrel*, 10 mai 1868.

de l'oratorio après nous avoir forcés d'admirer ces merveilles jusqu'ici inconnues pour nous de s'attaquer à une œuvre nouvelle et de présenter à son public une production due à la plume d'un des jeunes compositeurs qui sont l'avenir de la France musicale en attendant qu'ils en soient la gloire.¹³

En 1873, à propos de la création de *Marie-Magdeleine* quelques mois seulement avant celle du *Messie*, Ernest Reyer n'avait pas manqué lui non plus d'établir un lien entre l'inspiration de Massenet et les motivations spirituelles des grands maîtres du passé, Haendel y compris :

Marie-Magdeleine est non seulement l'œuvre d'un artiste de talent, mais l'œuvre d'un artiste convaincu. La présence de cette admirable légende n'eût point touché une âme vulgaire, un esprit fermé à toute croyance. Chez Bach, chez Mozart, chez Haendel, chez Haydn, la foi dans l'art s'exaltait au contact de la foi religieuse, et s'ils n'avaient vu dans les sujets chrétiens ou bibliques qui les ont inspirés que de puérides superstitions, ils n'auraient point écrit leurs immortels chefs-d'œuvre.¹⁴

Et l'on signalera évidemment, avec la présence de Viardot dans le rôle-titre de *Marie-Magdeleine*, cette autre passerelle posée entre la redécouverte de répertoires anciens et la création d'ouvrages modernes. Si l'existence d'un lien entre oratorios passés et présents n'est apparemment plus à démontrer, peut-être reste-t-il à voir de quelle manière la familiarisation avec l'oratorio haendélien allait, de plus, affecter les caractéristiques musicales de l'oratorio français.

On pourrait certes commencer par évoquer la structure et la longueur des ouvrages. Si la durée moyenne des oratorios français du XVIII^e siècle était généralement autour de 30 minutes, on constate après 1873 une tendance à produire des oratorios de plus en plus longs.¹⁵ Nous prendrons pour preuve les oratorios de Gounod, avec le passage des 45 minutes du « petit oratorio » *Tobie* (1865) ou du quart d'heure de *Gallia* à la dimension quasi haendélienne de *La Rédemption* (1882), puis de *Mors et Vita* (1885). On pourrait faire la même remarque pour Saint-Saëns avec les 40 minutes de son *Oratorio de Noël* (1858) ou de son *Déluge* (1876), puis ensuite les 15 numéros de son *Promised Land*. On observe également, si l'on se penche sur le corpus des ouvrages français, une tendance assez nette à favoriser, au cours de la deuxième moitié du XIX^e siècle, les ouvrages en trois parties, conformément au « modèle » haendélien alors en train de se propager. À la même époque, les ouvrages composés par les

¹³ Arthur POUGIN, « Société de l'Harmonie sacrée sous la direction de M. Charles Lamoureux », *Le Ménestrel*, 21 mars 1875.

¹⁴ Anne MASSENET, *Jules Massenet en toutes lettres*, Paris : Éditions de Fallois, 2001, p. 60-61.

¹⁵ Smither, *A History of the Oratorio*, « A tendency of the French oratorio during the course of the century was to become longer and structurally more fluid », p. 533.

compositeurs anglais tendaient au contraire à s'affranchir de ce choix structurel, préférant des divisions en deux parties – *Palestine* (1811) de William Crotch, *St. John the Baptist* (1873) de George Alexander Macfarren – voire parfois en quatre, ou tout simplement en une : *Job* (1892) de Hubert Parry, par exemple.

Parallèlement, si les ouvrages français de la première moitié du XIX^e siècle semblent en assez grande partie reposer sur la présence d'un récitant – que ce dernier chante ou qu'il parle, qu'il parle avec ou sans musique –, on constate petit à petit sa disparition dans les ouvrages plus tardifs. Une exception sans doute de taille, *La Rédemption* (1874) de César Franck. Sans doute pourrait-on évoquer également, dans la foulée de la découverte du *Messie* et de l'oratorio *Israël en Égypte*, le principe du collage de citations bibliques mis en œuvre dans de nombreux ouvrages en lieu et place de la plus courante paraphrase biblique, comme par exemple dans *L'Oratorio de Noël* (1858) de Saint-Saëns.

Sur le plan musical, il serait sans doute absurde d'évoquer un quelconque retour à des formes anciennes, même si Smither évoque l'existence, tout au long du XIX^e siècle, d'un certain courant historiciste marqué par des emprunts stylistiques aux compositeurs du passé.¹⁶ Il mentionne ainsi certains passages de *l'Enfance du Christ* (1855) qui pourraient évoquer la musique polyphonique du XVI^e siècle, voire le chant grégorien. Il commente également les morceaux *a cappella* de *Marie-Magdeleine*, et l'on a beaucoup glosé sur certains passages de Saint-Saëns, supposés imiter le style de Bach, ou plutôt donner une représentation de ce qui, à son époque, semblait être la quintessence de l'art du cantor de Leipzig. On pense bien entendu à l'introduction de *L'Oratorio de Noël* (1858), crânement sous-titrée « Dans le style de Sébastien Bach ».

Une caractéristique formelle qui semble avoir considérablement marqué le style des oratorios français postérieurs à 1873 est la fameuse fugue chorale, marque de fabrique de l'oratorio haendélien. Si Smither signale à juste titre l'absence totale de chœurs fugués dans l'oratorio français du XVIII^e et du début du XIX^e, ces derniers préférant des structures largement homophoniques et homorythmiques, il ne manque pas de signaler au fur et à mesure de ses analyses la présence de plus en plus prononcée de fugues chorales à la Haendel,¹⁷ comme il en dénombre par exemple dans *Le Déluge* et *The Promised Land* de Saint-Saëns, *Les Béatitudes* (1879) de Franck ou encore *Le Baptême de Clovis* (1899) de Théodore Dubois.¹⁸ Parallèlement, à la même période, l'oratorio anglais tentait tant bien que mal de régler ses comptes avec la fugue haendélienne, préférant l'exclure progressivement¹⁹ afin de travailler des formes

¹⁶ Même référence, p. 544.

¹⁷ Même référence, p. 546.

¹⁸ Même référence, p. 580.

¹⁹ Même référence, p. 327 : « The fugue loses ground as an essential ingredient of oratorio ».

et des structures plus « wagnériennes », notamment dans le traitement du matériau orchestral, dans le choix d'harmonies chromatiques, dans l'utilisation de ce qu'on pourrait appeler une forme de leitmotive, sans oublier l'abandon des numéros fermés, progressivement délaissés au profit de mouvements continus de plus en plus fluides.²⁰ Ainsi, si un oratorio comme *Palestine* (1811) de William Crotch contenait encore jusqu'à quatre chœurs fugués, si *St. John the Baptist* (1873) de Macfarren en contient deux, *Job* (1892) de Hubert Parry n'en contient aucun,²¹ ce qui n'avait sans doute pas échappé au critique du *Musical Times* lorsque ce dernier écrivait : « Dr. Parry here takes a step forward in what is known as 'advanced' music, departing to that extent from the solid and dignified classic style ». ²² À l'époque de Parry, on commençait en Angleterre à se défier de la théorie selon laquelle la « sublimité » d'un oratorio se mesurait à l'aune du savoir-faire contrapuntique d'un compositeur, théorie défendue fièrement par le compositeur William Crotch dans ses *Lectures on Music* de 1831,²³ et auxquelles adhérait encore dans les années 1880 le critique et compositeur William Smith Rockstro, à en croire en tout cas ce qu'il écrivait dans les années 1880 dans la première version du Grove :

The Men who wrote the greatest Oratorios we possess were the greatest Masters of Fugue that ever lived, and thought it no sign of pedantry to show their mastery over that most difficult Art in their grandest Choruses. [...] without contrapuntal skill, no really great Sacred Music can ever be produced. It if be conceded that the Sublime is the highest quality in Art [ce qu'avait défendu Crotch], we may say with certainty, that the Sublime in Art can never be reached by the unlearned.²⁴

On se souvient aussi comment un Edward Elgar ou un George Bernard Shaw avaient, chacun à sa manière, ironisé sur la soi-disant respectabilité religieuse de la fugue haendélienne, ou plutôt sur celle de ses avatars « fin-de-siècle » :

I thought a fugue would be expected of me [à propos de son premier oratorio *The Light of Life* (1896)]. The British public would hardly tolerate oratorio without a fugue. So I tried to give them one. [...] I hope there's enough counterpoint to give the real British religious respectability!²⁵

²⁰ Même référence, p. 299, 371.

²¹ Même référence, p. 361 et p. 327, à propos de l'abandon de la fugue dans *The Rose of Sharon* (1884) de Alexander Mackenzie et *Ruth* (1887) de Frederic Cowen.

²² *The Musical Times*, 1892, p. 599.

²³ William CROTCH, *Substances of Several Courses of Lectures on Music Read in the University of Oxford, and in the Metropolis*, London : Longman, Rees, Orm, Brown, and Green, 1831.

²⁴ William S. ROCKSTRO, « Oratorio », *A Dictionary of Music and Musicians*, sous la direction de George Grove, London : Macmillan, 1879-1890.

²⁵ Extrait d'une interview accordée par Elgar le 31 juillet 1896 à Robert Buckley, citée dans Jerrold N. MOORE, *Edward Elgar: A Creative Life*, Oxford : Oxford University Press, 1987, p. 214.

Mais voilà que j'oublie Haendel et [l'écrivain Samuel] Butler [(1835-1902)]. Ce dernier était si fort épris de Haendel qu'il a effectivement composé deux oratorios, *Narcissus* et *Ulysses*, en imitant son style du mieux qu'il pouvait, avec des chœurs fugués sur les cris de la Bourse, ce qui est bien la plus étrange combinaison qu'on puisse concevoir.²⁶

Shaw avait à une occasion évoqué le genre de l'oratorio comme « une sinistre usine à fugues » (« all that dreary fugue manufacture »²⁷)...

Dans une telle optique, l'oratorio français le plus « haendélien » pourrait bien être le dernier oratorio de Massenet, *La Terre promise*, créé à Saint-Eustache le 15 mars 1900, l'année de la création du *Songe de Géronte*. Contenant de nombreux passages fugués, autant à l'orchestre qu'au chœur,²⁸ l'ouvrage semble chercher à répondre point par point à la définition du sublime telle qu'elle fut posée par William Crotch dans son ouvrage de 1831 :

The Sublime is founded on principles of vastness and incomprehensibility. The word sublime originally signifies high, lofty, elevated; and this style, accordingly, never descends to anything small, delicate, light, pretty, playful, or comic. The grandest style in music is therefore the sacred style – that of the church and oratorio – for it is least inclined to levity, where levity is properly inadmissible, and where words convey the most awful and striking images.²⁹

La dernière séquence de l'ouvrage, la fugue chorale « Aïmons le Seigneur, attachons-nous à lui » [orchestral score 216], directement précédée de l'unique solo de soprano de l'ouvrage – de forme ABA' de surcroît, structure « baroque » s'il en est –, rappellerait presque, dans cet enchaînement, la fin de l'oratorio *Israël en Égypte*, lequel s'achève lui aussi sur un solo de soprano précédant directement le chœur de louanges final. On se souvient qu'*Israël en Égypte* était l'ouvrage qui selon Berlioz répondait le mieux, de tous les oratorios de Haendel *Le Messie* y compris, à la définition du sublime auquel étaient tant attachés certains défenseurs de l'oratorio :

²⁶ George B. SHAW, « Causerie sur Haendel en Angleterre », texte traduit de l'anglais par Augustin Hamon, *Écrits sur la Musique, 1876-1950*, édités sous la direction de Bernard SHAW, Georges LIÉBERT, Anne CHATTAWAY, Béatrice VIERNE, John Tyler TUTTLE, Paris : Lafont, 1994.

²⁷ SHAW, « No Accounting for Taste », *The Star*, 27 septembre 1889, cité dans SHAW, *Shaw's Music: The Complete Musical Criticism*, édité sous la direction de Dan H. LAWRENCE, New York : Dodd, Mead & Co., 1981.

²⁸ SMITHER, *A History of the Oratorio*, p. 601-12. Pour une analyse musicale, voir également le commentaire de Gérard Condé dans la brochure de l'enregistrement discographique CD EROL 200006.

²⁹ CROTCH, *Substances of Several Courses of Lectures on Music Read in the University of Oxford, and in the Metropolis*.

Le génie de Haendel s'est élevé dans cette œuvre sublime et solennelle un monument impérissable de sa grandeur. Quoique tous les oratorios de Haendel brillent par la magnificence de son talent, il n'en est aucun qui présente un sujet aussi difficile, traité avec une supériorité plus évidente et une abondance de ressources plus remarquables qu'*Israël en Egypte*. C'est la seule de ses œuvres qui l'emporte sur le *Messie* et qui doive avant toutes les autres s'offrir à l'esprit de quiconque nomme son auteur. L'intérêt de cette composition est concentré dans l'idée d'une multitude : aucun caractère n'y est soutenu comme dans quelques autres drames de Haendel, et aucun air remarquable n'y est interposé, afin que l'attention ne soit pas détournée des situations frappantes qui se déroulent dans le récit sacré des chœurs.³⁰

Tout, dans le dernier oratorio de Massenet, semble être mis en œuvre pour évoquer ce que Berlioz voyait comme le plus sublime des oratorios de Haendel : le contenu thématique, qui nous relate non seulement l'exode du peuple juif mais également la chute des murs de Jéricho, mise en musique au deuxième acte d'un autre oratorio de Haendel, *Joshua* ; la forme étrangement mi-épique, mi-dramatique du livret ; la démesure de l'effectif orchestral, sans doute calquée sur les souvenirs des concerts Lamoureux ; et surtout le rapport particulièrement inégal entre voix solistes et voix chorales, lequel cherche de toute évidence à privilégier, au détriment de l'affect de tel ou tel personnage, la noblesse et le caractère élevé de la grande fresque chorale. Du temps de Haendel, la portion extrêmement congrue allouée au chant soliste dans *Israel in Egypt* avait considérablement déstabilisé un public féru avant tout de performance vocale. On mesure mieux, dans un tel contexte, tout le chemin parcouru entre la furieusement opératique *Marie-Magdeleine* de 1873 et la relative austérité vocale de *La Terre promise* de la toute fin du XIX^e siècle.

Si nous avons évoqué le plus « haendélien » des oratorios français du XIX^e siècle, peut-être convient-il également de mentionner le plus « haendélien » des compositeurs. Ainsi, si les biographes de Gounod, à propos des années passées à Londres, évoquent inmanquablement les tumultes et les orages de sa relation ambiguë avec Georgina Weldon, beaucoup omettent de développer les activités professionnelles exercées par le compositeur français de septembre 1870 au mois de mai 1874, et notamment celles tournant autour de l'œuvre du compositeur saxon installé à Londres. Gounod, depuis toujours féru de Palestrina, Bach, Lully, Gluck et tous les maîtres anciens,³¹ eut très tôt, dès ses premiers séjours londoniens, l'occasion de se familiariser avec la production haendélienne, comme l'atteste par exemple une lettre de 1851 adressée à sa mère, dans laquelle il exprimait son enthousiasme pour *Le Messie* :

³⁰ Hector BERLIOZ, « Nouvelle traduction italienne du Messie de Haendel », *Critique musicale : 1823-1863*, Paris : Buchet-Chastel, 1997, 345.

³¹ Charles GOUNOD, *Mémoires d'un artiste*, Paris : Calmann-Lévy, 1994.

Quelle musique de géant que cet oratorio du *Messie* ! [...] On ne sait vraiment si on est sur la terre ou transporté dans un monde nouveau ; et c'est vraiment une chose remarquable combien cette musique est exempte de ces formules qui marquent l'âge des productions musicales pour la plupart. [...] Tout cela vous laisse une impression profonde et durable d'un grand génie vénéré par un grand peuple et conservé dans de grandes institutions.³²

Vingt années plus tard, c'est son fils Jean qui était devenu le destinataire de ses confidences musicales. « Il y a eu des moments d'une beauté écrasante [...] je retourne vendredi entendre *Israël en Égypte* qui est le chef-d'œuvre du maître »³³, écrivait Gounod à propos d'une nouvelle audition du *Messie* le 19 juin 1871. Si Gounod s'était déjà, à Paris, prêté à l'exercice qui consistait à harmoniser des chœurs de Haendel,³⁴ de même qu'il s'était plu à réécrire l'accompagnement de certains airs d'opéra pour Pauline Viardot³⁵, ses activités de directeur de la Choral Society du Albert Hall le conduisirent à aller plus loin dans ce domaine. Si le programme du premier concert organisé par Gounod, le 8 mai 1872, mentionne que l'« Alléluia » du *Messie* était la seule page non « arrangée » par Gounod³⁶, la publication de ce morceau dans sa forme quasi originale, à l'intérieur d'un recueil contenant d'autres pièces de Gounod, avait suscité quelques commentaires sarcastiques de la part d'un journaliste de la *Pall Mall Gazette*, au point que Gounod avait pris le parti de retirer le morceau du recueil lors d'une réédition ultérieure³⁷. Le processus d'identification – si identification il y a eu – semble avoir été porté à son comble en avril 1871, avec la composition par Gounod de l'anthem « Sing Praises unto the Lord », dont le texte – les versets 4, 5 et 12 du psaume 30 – avait déjà été mis en musique par Haendel en conclusion de son Chandos Anthem n° 10³⁸. Sans doute faut-il déceler quelques traces d'ironie lorsque le critique Henri Moreno, pourtant généralement favorable à Gounod, évoquait en 1872, depuis Paris, le séjour à Londres du compositeur français :

Le dirions-nous, en écoutant cet ouvrage si typiquement français [*Le Médecin malgré lui*], nous ne pensions pas sans amertume à son auteur, qui

³² Lettre de Charles Gounod à sa mère à l'issue d'un concert donné au Crystal Palace le 18 juillet 1851. Gérard CONDÉ, *Charles Gounod*, Paris : Fayard, 2009, p. 81.

³³ Même référence, p. 161.

³⁴ Notamment le chœur « Chantons de Dieu le pouvoir éternel » extrait de *Samson*, donné les 18 et 25 avril 1858, même référence, p. 99 ; voir également, pour la publication de ce chœur, même référence, p.829. Pour l'harmonisation par Gounod du chœur « He sent a thick darkness » de *Israël en Égypte*, même référence, p. 170 et 877.

³⁵ Même référence, p. 1075.

³⁶ Même référence, p. 169.

³⁷ Même référence, p. 875.

³⁸ Même référence, p. 872.

semble s'en être allé chercher une autre patrie sur les bords de la brumeuse Tamise et jouer au nouvel Haendel chez nos voisins d'outre-Manche ; et cela, au moment où la France a plus besoin que jamais de toutes ses gloires artistiques, pour conserver au moins une suprématie, la plus enviable, celle de l'intelligence.³⁹

L'identification semble avoir trouvé sa concrétisation avec la composition de *La Rédemption*, ouvrage créé en 1882 lors du festival de Birmingham dans la version anglaise du révérend John Troutbeck, auteur bien connu pour ses traductions des grands ouvrages de Bach. La critique de l'époque semble ne pas avoir véritablement relevé l'existence possible de liens avec *Le Messie* de Haendel, lesquels paraissent sans doute plus manifestes rétrospectivement⁴⁰. Shaw, avec son ironie coutumière, avait néanmoins risqué un parallèle assez peu flatteur entre Gounod et Haendel : « En vérité, M. Gounod n'exprime pas ses idées plus mal que Haendel ; mais le fait est qu'il en a moins »⁴¹.

Sur le plan structurel, l'ouvrage présente bien quelques parallèles avec *Le Messie*, comme l'a depuis dûment signalé Howard Smither :

The oratorio proper treats the Passion of Christ, the Resurrection, the Ascension, and the spread of Christianity through the mission of the Apostles. But for the omission of a Nativity section the oratorio's content approximates that of Handel's *Messiah*.⁴²

Un bref tableau récapitulatif permet en effet de signaler les principaux parallèles thématiques:

	<i>Messiah</i>	<i>The Redemption</i>
1 ^e partie	La Prophétie annonçant la venue du Messie et sa réalisation	La Passion et la Mort du Sauveur
2 ^e partie	De la Passion au triomphe	Sa vie glorieuse sur la terre, depuis Sa résurrection jusqu'à Son ascension
3 ^e partie	Le Messie dans la vie après la mort	La diffusion du christianisme dans le monde par la mission apostolique

À ces derniers se rajoutent certaines ressemblances dans l'équilibre des parties, avec notamment une 3^e partie considérablement plus courte que les deux premières, ainsi qu'un certain nombre d'échos verbaux, que la traduction de

³⁹ Henri MORENO, « Semaine théâtrale », *Le Ménestrel*, 26 mai 1872.

⁴⁰ Voir par exemple l'ouvrage de Joseph GODDARD, *A Study of Ch. Gounod's Sacred Trilogy The Redemption*, London : Novello, Ewer and Co., 1886.

⁴¹ *The Dramatic Review*, 8 mai 1886. Critique parue à l'occasion d'une représentation de l'ouvrage au Crystal Palace dans le cadre du Handel Festival de 1886. Traduction citée dans CONDÉ, p. 514.

⁴² SMITHER, *A History of the Oratorio*, p. 538.

John Troutbeck – particulièrement appréciée à l'époque du public britannique⁴³
– semble de toute évidence vouloir souligner :

<i>Messiah</i>	<i>The Redemption</i>
How beautiful are the feet of them that preach the gospel of peace, and bring glad tidings of good things. (Part II, n° 38)	Lovely appear over the mountains The feet of them that preach, and bring good news of peace. (Part III, n° 1)

Il serait bien entendu absurde de soutenir que *La Rédemption* ait pu un jour prétendre se mesurer au chef d'œuvre de Haendel. On connaît cependant l'immensité du succès, en son temps, de l'ouvrage de Gounod, lequel, lors du festival Haendel de 1892, avait bel et bien remplacé le traditionnel *Messiah* du concert du mercredi des cendres. Comme quoi, un Messie peut en cacher un autre... Le fait est que, parmi tous les oratorios composés en Grande-Bretagne au XIX^e siècle, bien peu mettaient explicitement en scène la figure du Christ, la représentation du Sauveur n'étant jamais allée de soi dans un pays anglo-saxon aux fortes traditions protestantes.⁴⁴ Il avait fallu l'audace d'un Catholique romain, français de surcroît, pour risquer une telle entorse aux usages.

L'exemple de la création en Angleterre des oratorios de Gounod, auxquels on pourrait rajouter plus tard celle de *The Promised Land* (1913) de Saint-Saëns, montre bien que la circulation des influences se faisait dans les deux sens. Si les formes « baroques » de l'oratorio anglais ont su s'infiltrer dans la production française du dernier quart du XIX^e siècle, alors même que les ouvrages anglais tentaient quant à eux de s'en affranchir, on constate la popularité de certains compositeurs français en terre britannique, comme si la part « haendélienne » de leurs ouvrages leur avait ouvert une voie royale. Un prolongement de notre étude serait d'examiner à quel point le substrat « catholique » des oratorios de compositeurs français entendus en Angleterre devait lui aussi exercer une influence sur la production locale des musiciens anglais. L'immense popularité en Grande-Bretagne des ouvrages de Gounod, autant *The Redemption* que *Mors et vita*, avait sans aucun doute conduit à décomplexer certains créateurs anglais au point qu'ils en acceptent de représenter la figure christique dans certains de leurs ouvrages, comme l'avait fait avant eux Gounod dans *The Redemption*. Il n'est sans doute pas absurde de considérer que le succès des ouvrages de Gounod allait conduire, quelques années plus tard, à l'acceptation par le public des ouvrages du très catholique Elgar... Les influences, on le sait, ne se font jamais que dans un seul sens.

© Pierre DEGOTT

⁴³ « Gounod's *Redemption* », *The Musical Times*, 1 décembre 1882.

⁴⁴ Pierre DEGOTT, « 'Profanity out-profanned' ? Enjeux éthiques et esthétiques des traductions anglaises de *Christus am Ölberge* », *La Revue Musicorum*, 2015.