

L'oratorio et l'opéra sacré en France (1700-1830) : des genres expérimentaux ?

Benoît Dratwicki

L'histoire de l'oratorio en France débute avec Marc-Antoine Charpentier, à la fin du xvii^e siècle, de manière extrêmement confidentielle. Fortement inspiré par les ouvrages de Carissimi et des autres auteurs italiens qu'il avait entendus durant son séjour à Rome, Charpentier signa un grand nombre d'histoires sacrées aux proportions diverses, qui représentent autant de chefs-d'œuvre dans le catalogue de cet auteur. Pourtant, jouées devant des cénacles réduits, jamais éditées et peu diffusées, ces histoires sacrées n'eurent aucun retentissement ni aucune influence sur la création contemporaine. Après l'ultime *Judicium Salomonis* (1702) et la disparition de Charpentier en 1704, presque aucun oratorio ne fut composé en France, sinon quelques essais relativement anecdotiques, comme l'*Oratorio pour la naissance de l'enfant Jésus* (1701) de Jacques-François Lochon, l'*Histoire de la femme adultère* de Louis-Nicolas Clérambault, l'oratorio *Sopra l'immacolata conceptione della Beata Vergine* de Sébastien de Brossard, et l'*Oratoire Saint-François de Borgia à grand chœur sur la mort d'Isabelle reine d'Espagne* (anonyme). Pas plus que celles de Charpentier, ces pièces n'eurent de retentissement en leur temps.

Si l'oratorio de concert ne faisait guère fortune dans la France de Louis XIV, l'opéra sacré resta de même confiné à quelques expériences qui, pour être réussies, n'en furent pas pour autant suivies. Ainsi en fut-il de la tragédie biblique *David et Jonathas* du même Charpentier, compo-

sée sur un livret du Père François de Paule Bretonneau. L'ouvrage fut créé au Collège Louis-le-Grand en 1688 puis repris à Paris et en province jusqu'au milieu du siècle suivant. « On ne peut recevoir de plus grands applaudissements qu'il en a eus, soit dans les répétitions, soit dans la représentation ; [...] la musique était de Monsieur Charpentier, dont les ouvrages ont toujours eu un très grand succès », assurait le *Mercur galant* (mars 1688). Destiné à la cérémonie de remise des prix, l'opéra se découpait en un prologue et cinq actes joués en alternance avec ceux d'une tragédie latine du Père Chamillard, *Saül*. Charpentier signa donc autant de « tableaux » relativement statiques, pensés comme un contrepoint musical au théâtre déclamé. Malgré son titre d'opéra, *David et Jonathas* pourrait bien appartenir au genre de l'oratorio... encore qu'on lui ait refusé l'une et l'autre étiquette en son temps : « Comment est-il arrivé que personne n'ait imaginé ou n'ait osé hasarder un opéra chrétien ? Je ne sache pourtant pas qu'il en ait paru aucun en aucun temps, si ce n'est le *Jonathas* de Charpentier, joué au Collège de Clermont. Mais, outre qu'un spectacle où les Jésuites se défendent de mettre la moindre femme et le moindre trait de la galanterie la plus permise ne mérite qu'à demi d'être appelé un opéra, celui de *Jonathas* est, ce me semble, trop sec et trop dénué de sentiments de morale et de piété pour être appelé un opéra chrétien. » (Lecerf de La Viéville, *Comparaison de la musique italienne, et de la musique française*, troisième partie.)

Après avoir tenté de monter des opéras conçus à partir du roman chevaleresque (*Amadis* de Lully, 1684), du comique (*Les Fêtes de Thalie* de Mouret, 1714) ou de l'histoire (*Les Fêtes grecques et romaines* de Colin de Blamont, 1723), l'Académie royale de musique imagina à son tour de faire représenter un opéra biblique et en confia l'écriture à Michel Pignolet de Montéclair qui, en 1732, livra son *Jephthé*. Le compositeur était alors âgé de plus de soixante ans (il mourra en 1737) et avait passé une grande partie de sa carrière à jouer du violoncelle et de la contrebasse dans l'orchestre de l'Académie : c'est dire s'il connaissait son affaire... *Jephthé*, « opéra sacré » en un prologue et cinq actes, reposait sur un livret de l'Abbé Pellegrin inspiré de l'Ancien Testament. Le prologue mettait

pompeusement en scène Apollon, Polymnie et Vénus admirant les charmes de Terpsichore. Mais le spectacle était interrompu par La Vérité et les Vertus qui, descendant du ciel, chassaient les dieux de l'illusion et leur ordonnaient de rentrer dans les Enfers. Les divinités s'abîmaient tandis que la Vérité rappelait que la seule lumière des hommes devait provenir de Dieu, et évoquait le vœu tragique de Jephthé. Le succès inattendu de *Jephthé* agaça les autorités ecclésiastiques : choqué par la hardiesse de l'Académie, le cardinal de Noailles fit interrompre les représentations, l'Histoire sainte ne pouvant alors être assimilée à la mythologie et fournir des sujets à des divertissements profanes. Après force tractations, les représentations reprirent et l'ouvrage connut une longue carrière jusqu'à sa dernière reprise en 1761. *Jephthé* resta pourtant sans successeur. Soulignons cependant l'importance de l'œuvre dans l'histoire de la musique française. En effet, « c'est elle qui, de l'aveu du célèbre M. Rameau, a été la cause occasionnelle dont il a enrichi notre théâtre lyrique. Ce grand homme entendit *Jephthé* ; le caractère noble et distingué de cet ouvrage le frappa. Il conçut dès ce moment que notre musique dramatique était susceptible d'une nouvelle force et de nouvelles beautés. Il forma le projet d'en composer, il osa être créateur. Il n'en convient pas moins que *Jephthé* procura *Hippolyte et Aricie*. » (*Mercure de France*, mars 1761.)

Enfin, seule la cantate spirituelle eut alors une certaine postérité dans les salons de Paris et de la Cour : pour la période 1700-1730, il n'est qu'à évoquer les œuvres de Brossard, Jacquet de la Guerre, Clérambault ou Drouard de Bousset pour constater que les Judith, Esther, Abraham et Moïse voisinaient sans pâlir aux côtés des Orphée, Didon, Médée et autres Bacchus. Ce goût pour la cantate sacrée est à mettre en parallèle avec celui, contemporain, pour les parodies spirituelles, l'un et l'autre genre mêlant harmonieusement la modernité de l'opéra avec la sévérité de sujets édifiants.

Après une période de silence absolu, l'histoire de l'oratorio renaît en France sous l'impulsion des directeurs du Concert spirituel, la célèbre institution parisienne qui avait ouvert ses portes en 1725. Entre 1760 et 1790, une cinquantaine d'ouvrages baptisés indifféremment « oratorio »,

« histoire sacrée » ou « hiérodramme » sera donnée devant un public fêru de ce nouveau genre, destiné à supplanter progressivement les grands motets qu'on jouait depuis la création du Concert spirituel. Peut-être faut-il d'ailleurs voir dans l'invention de ce genre en langue vernaculaire une volonté de mieux répondre aux attentes du public ? D'après certains témoignages du temps, celui-ci était alors « composé d'auditeurs qui ont, pour la plupart, oublié le latin, et de femmes qui ne l'ont jamais entendu » (Bricaire de La Dixmérie, *Lettre sur l'état présent de nos spectacles*)... C'est Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville qui, avec *Les Israélites à la montagne d'Horeb* (1758), inaugura cette renaissance. Alors directeur, il avait parfaitement senti les limites théâtrales du grand motet et imagina une sorte de vaste scène lyrique avec solistes, chœur et orchestre, tirée de l'Histoire sainte, extrêmement dramatique sans pour autant être destinée à la scène. Le succès de son premier essai l'engagea à reproduire le modèle avec *Les Fureurs de Saül* (ca 1759) et *Les Titans* (1760). À sa suite, de nombreux auteurs s'engagèrent dans cette voie : François-Joseph Gossec, Henri-Joseph Rigel, François Giroust, François-André Danican Philidor ou Nicolas-Jean Lefroid de Méreaux, mais aussi les italiens Giuseppe Maria Cambini, Antonio Sacchini ou Antonio Salieri.

S'il ne fut pas le plus fécond dans ce genre, Gossec laissa pourtant trois ouvrages parmi les plus emblématiques : *Saül* resta confidentiel mais *L'Arche d'alliance devant Jérusalem* (1781) et surtout *La Nativité* (1774) eurent un retentissement immense. Créé un 24 décembre, ce dernier ouvrage fut rejoué tous les ans à la même date jusqu'à la veille de la Révolution. C'est notamment son finale spectaculaire qui lui valut ce succès : un chœur à huit parties faisait entendre, dans le lointain, un groupe d'anges invisibles. Lefroid de Méreaux n'obtint pas tant d'applaudissements malgré les ingrédients habilement réunis dans *Samson* (livret de Voltaire), *La Résurrection* ou *La Fuite en Égypte* : ariettes vocalisantes, chœurs brillants, pages orchestrales tourmentées et pleines d'emphase. Rigel, pour sa part, fit preuve d'un réel talent, au point que Gluck ait alors vu en lui l'un des meilleurs espoirs de la scène lyrique française : *La Sortie d'Égypte*, *La Prise de Jéricho*, *Les Macchabées* et *Jephté* témoignent tous d'une écriture très

savante, d'une grande variété de tons et du sens des proportions et de l'équilibre. Les doubles-chœurs de Rigel, notamment, sont à la fois grandioses et théâtraux, sans jamais sombrer dans un excès de pathétique qui fait parfois le défaut des ouvrages de Lefroid de Méreaux. Giroust et Philidor furent les seuls à pratiquer l'oratorio en latin, sans grand succès, même si le vaste *Carmen saeculare* du second (créé à Londres en 1779 et repris à Paris l'année suivante) fit sensation à la première audition. Il aura suffi d'un oratorio à Sacchini pour asseoir sa notoriété au Concert spirituel, l'année même de sa mort. *Esther*, donné en 1786, fut très goûté. Mais l'ouvrage n'était pas une véritable création : il datait en fait de 1777 et fut initialement composé en italien et joué à Rome. Ceci explique à la fois un format beaucoup plus développé que les oratorios purement français, mais aussi une écriture des récitatifs, des airs, et des ensembles proche de l'opéra italien. Malgré sa verve et sa virtuosité, *Esther* souffre d'une traduction maladroite du poème, alourdissant une vocalité pensée dans un autre contexte. Avec son *Jugement dernier*, donné à Paris l'année suivante, Salieri n'ajouta rien à la gloire acquise sur les planches de l'Opéra avec *Les Danaïdes* (1784) et *Tarare* (1787). Pour autant, quoique très bref, ce petit oratorio met magistralement en scène l'épisode cataclysmique de Dieu sauvant les âmes pures et condamnant les damnés.

Malgré le succès de l'oratorio au Concert spirituel durant près de trente ans, l'idée persista qu'« aucun véritable oratorio n'a jamais été exécuté en France » (Burney, *Present State of Music in France and Italy*, 1773). En 1768, Rousseau prétendait lui aussi que l'oratorio « n'est point admis en France » (Rousseau, *Dictionnaire de musique*). Peut-être l'étroitesse des formats empêchait-elle de considérer les ouvrages français pour ce qu'ils étaient... ? La Révolution française mit un terme à l'engouement du public pour la musique sacrée en général et l'oratorio en particulier. Le genre tomba alors une nouvelle fois en désuétude pour près d'une décennie. Dans ce paysage, seule la figure de Jean-François Lesueur se démarque : en tant que Maître de chapelle des Tuileries, il signa une dizaine d'ouvrages étonnants qu'il baptisa « oratorios » mais qui étaient en fait des pièces liturgiques insérées dans le déroulement de l'office. Ces

« messes-oratorios » en latin étaient en effet destinées à être jouées durant la messe basse, comme l'était l'ancien grand motet versaillais. *Rachel, Ruth, Déborah* entrent dans ce cadre (et ne reçurent ces titres que bien plus tard), ainsi que les *Oratorio de la Passion*, *Oratorio de Noël* et *Oratorio du Carême*. Plus solennels, les trois *Oratorios du Couronnement* (1825) furent composés pour le sacre de Charles X à Reims. Selon le compositeur lui-même, ces ouvrages constituaient « un genre tout à fait neuf », tant par leur style (simple et archaïsant), par leur construction (usage de thèmes récurrents et signifiants) que par leur effectif (orchestre, chœurs et solistes totalisant une centaine d'exécutants).

Si, Lesueur mis à part, les compositeurs français se montrèrent réticents à composer des oratorios, le public n'en découvrait pas moins avec curiosité et enthousiasme le répertoire étranger joué au cours des concerts institués par Choron : *Le Messie* de Haendel, *Les Saisons* de Haydn ou *Le Christ au mont des oliviers* de Beethoven. L'exécution de *La Création du monde* de Haydn à l'Opéra, le 24 décembre 1800, fut un événement tout particulièrement déterminant dans l'histoire de la musique française. Consacrant le génie de Haydn – reconnu de longue date – il inaugurerait aussi un regain d'intérêt pour le genre sacré à l'aube du XIX^e siècle. Devisme, directeur de l'Opéra (qu'il l'avait déjà administré en 1777-1779), avait pleinement conscience des enjeux et s'enorgueillit de sa démarche : « Je crois pouvoir avancer que jamais, et dans aucun lieu de l'Europe, pas même en Allemagne, ce sublime ouvrage n'aura été exécuté avec plus d'ensemble et de précision. [...] C'est un monument que le Théâtre des arts élève à la gloire d'Haydn, et sans doute que le public après l'avoir entendu, lui assignera parmi les compositions musicales le rang que tient l'Apollon du Belvédère parmi les plus beaux modèles de sculpture. » (*Courrier des spectacles*, 18 décembre 1800). Si la traduction du texte en français ne fut guère commentée, l'arrangement musical dont se chargea le pianiste et compositeur Daniel Steibelt indigna la presse. Cette adaptation s'avérait pourtant nécessaire pour rendre la partition chantable par les solistes de l'Opéra, peu habitués à ce style, mais surtout pour la faire sonner par les quelque 250 musiciens réunis pour l'occasion.

Car l'événement était « de taille » : l'orchestre à lui seul comptait 5 flûtes, 6 clarinettes, 6 hautbois, 6 cors, 4 trompettes, 1 timbalier, 5 bassons, 4 trombones, 1 serpent, 52 violons, 20 altos, 30 violoncelles, 26 contrebasses... soit plus de 160 instrumentistes. La première parisienne de *La Création du monde* eut des répercussions importantes sur le milieu musical français : pour longtemps, on se souviendra de cette soirée. Aussi imagina-t-on de prolonger l'expérience et de restaurer l'art sacré dans toute sa magnificence, à l'heure où le Concordat allait tenter de rechristianiser la France.

Trois ans plus tard, c'est à l'Opéra qu'une première tentative devait aboutir. Créé en 1803, *Saül* fut le premier « oratorio mis en action » et porté à la scène au XIX^e siècle. La musique compilait différents auteurs à la mode, principalement Mozart. Ce sont Christian Kalkbrenner et Ludwig Wenzel Lachnith qui s'étaient vu chargés de cette tâche. Pianiste chef de chant de l'Opéra, l'Allemand Kalkbrenner était installé à Paris depuis 1799. À cette date, il avait déjà signé plusieurs ouvrages lyriques (parmi lesquels *Olympie* en 1798 et *Enone* en 1800), des symphonies, concertos et sonates. Le Pragois Lachnith, quant à lui, était arrivé en France depuis plus longtemps et y avait composé trois opéras, une trentaine de sonates pour violon et piano, vingt-quatre symphonies, douze quatuors et beaucoup d'autres pièces instrumentales qui témoignaient d'une plume féconde. Son arrangement de *La Flûte enchantée* de Mozart, joué à Paris en 1801 sous le titre des *Mystères d'Isis*, lui valut autant de gloire publique que de mépris du milieu musical. Dans la préface du livret de *Saül*, Kalkbrenner et Lachnith se revendiquent de la tradition italienne, qui n'avait jamais hésité à mettre en scène des ouvrages lyriques sur sujet biblique. Devant le succès rencontré, les mêmes donnèrent en avril 1805 *La Prise de Jéricho*, « oratorio en trois parties » reprenant la formule du pastiche musical. Une nouvelle fois, Mozart paya un lourd tribut en fournissant la majorité de la matière musicale...

Une expérience un peu différente fut menée quelque temps plus tard sur un théâtre concurrent. Créé au théâtre Feydeau en 1807, l'opéra biblique *Joseph* de Méhul s'inscrivait dans la veine de l'opéra-comique révo-

lutionnaire tourmenté et héroïque, tout en revendiquant un souffle mystique particulièrement édifiant. Ses qualités musicales autant que théâtrales lui valurent de s'inscrire durablement à l'affiche des scènes françaises, même si le succès de *La Vestale* de Spontini, créée la même année à l'Opéra, lui fit du tort. Tout en se réclamant de Gluck, Méhul se distançait de son modèle, insufflant à la partition de *Joseph* un ton épique et des accents d'une grande ferveur.

Il fallut attendre 1809 pour que l'Opéra de Paris se décide enfin à monter un ouvrage sur sujet biblique véritablement neuf : c'est encore Lesueur qui, après avoir régénéré l'oratorio, imagina le premier opéra sacré romantique avec *La Mort d'Adam*. Cette « tragédie lyrique religieuse » en trois actes, sur un livret de Nicolas-François Guillard, fut composée bien plus tôt, tandis que Lesueur enseignait encore au Conservatoire. En 1802, la création en fut repoussée au profit de la *Sémiramis* de Charles-Simon Catel, collègue de Lesueur. Une querelle s'ensuivit et déchira l'institution qui se partagea entre les deux rivaux : le 23 septembre de la même année, Lesueur se voyait contraint de quitter son poste. Sa nomination en tant que Maître de chapelle du Premier Consul, au début de l'année 1804, lui permit de retrouver un statut social suffisamment important pour pouvoir faire donner son *Ossian ou Les Bardes* à l'Opéra cette même année. Suivirent *Le Triomphe de Trajan* (écrit conjointement avec Persuis) en 1807 et, finalement, *La Mort d'Adam* le 21 mars 1809. Lesueur n'en était donc pas à son coup d'essai : avant d'avoir mis la première main à cet ouvrage, au tout début des années 1800, il avait déjà fait entendre un imposant opéra-comique, *La Caverne*, qui avait connu un grand succès en 1793. Sa réputation n'était plus à faire : la réforme de la musique sacrée entreprise sous son égide au lendemain de la Révolution lui valait, sinon l'estime du public, du moins la curiosité du milieu musical... à commencer par son élève Berlioz. Protégé de l'Empereur tandis que Spontini profitait des faveurs de l'Impératrice, Lesueur ne donna que peu d'ouvrages lyriques mais s'affirma comme un expérimentateur audacieux en matière d'écriture chorale et d'orchestration. Avec *Ossian*, Lesueur est considéré comme l'un des fondateurs de l'opéra romantique français, la magie des décors

et l'originalité de l'orchestration participant conjointement à l'évocation d'un « fantastique » très éloigné de l'ancien merveilleux baroque. Le caractère grandiose et pourtant relativement simple de sa musique sacrée – qu'on retrouve dans maintes pages de *La Mort d'Adam* – semble jeter les bases d'un renouveau stylistique qui se tournera peu à peu vers la recherche de couleurs archaïques ou atemporelles, comme le pratiqueront à sa suite Cherubini, Gounod ou Saint-Saëns. La pompe du *Triomphe de Trajan* reste quant à elle l'une des manifestations les plus éclatantes de la gloire napoléonienne.

L'année suivante, c'était au tour de Kreutzer de faire jouer sa *Mort d'Abel*, elle aussi achevée antérieurement mais écartée de la scène par des intrigues et des luttes de pouvoir. Tout autant que sa création en 1810, sa reprise en 1825 fut particulièrement suivie, et engagea la direction de l'opéra à poursuivre dans cette voie. Ainsi décida-t-on de faire entendre au public un *Moïse et Pharaon ou Le Passage de la mer rouge* de Rossini en 1827, fruit d'une traduction et d'un remaniement de *Mosè in Egitto*, créé à Naples en 1818. Mais la dimension spectaculaire tout autant que le luxe des chœurs et des ballets, ajoutés pour complaire à l'usage français, travestirent l'ouvrage initial de Rossini en grand opéra : une voie nouvelle était prise, écartant pour longtemps l'histoire sainte de la scène lyrique officielle. *Guillaume Tell* (1829) du même Rossini, puis les ouvrages de Halévy, Auber et Meyerbeer, s'incarnèrent dans un style et une forme peu adaptés à l'oratorio. Il faudra attendre la monarchie de Juillet pour voir reparaitre – mais au concert et non plus au théâtre – des sujets sacrés traités par Elwart (*La Naissance d'Ève*, 1845), Franck (*Ruth*, 1846), David (*Moïse au Sinaï*, 1846 ; *L'Éden*, 1848 ; *Le Jugement dernier*, ca 1849), Gounod (*Tobie*, 1854) et jusqu'à Berlioz (*L'Enfance du Christ*, 1858). L'oratorio, alors, allait naître véritablement en France.

LA
Creation du Monde
Oratorio en Trois Parties
Musique de Haydn
Traduit de l'Allemand.
mis en Vers français par Joseph A. Séguin.
Arrangé pour être Exécuté au Théâtre des Arts.

PAR D. STEIBELT

(Exécuté le 3. Nivose an 9^e) (1801. V. S. C.)

PRIX 60

A PARIS

Chez M^{elles} ERARD, Rue du Mail N^o 37.

Propriété des Editeurs—Enregistré a la Bibliothèque Nationale.

A Lyon Chez Garnier, Place de la Comédie N^o 58.

Paris. Sculp. 1



Page de titre de l'adaptation française de l'oratorio *Die Schöpfung* de Haydn, donnée à Paris en 1801. Collection Académie de France à Rome (AFR).

Title page of the French adaptation of Haydn's *Die Schöpfung*, which was presented in Paris in 1801. Collection of the French Academy in Rome.