

**L'EMOTION ET LE RAPPORT A LA MUSIQUE
VOCALE DANS L'ANGLETERRE DU XVIIIIE
SIECLE**

Pierre Degott

► **To cite this version:**

Pierre Degott. L'EMOTION ET LE RAPPORT A LA MUSIQUE VOCALE DANS L'ANGLETERRE DU XVIIIIE SIECLE. Séminaire XVII-XVIII du LERMA, Apr 2011, Aix-en-Provence, France. hal-01692850

HAL Id: hal-01692850

<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-01692850>

Submitted on 25 Jan 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'EMOTION ET LE RAPPORT A LA MUSIQUE VOCALE DANS L'ANGLETERRE DU XVIII^E SIECLE

Pierre DEGOTT
Université Paul Verlaine – Metz

Si vous souhaitez citer cette présentation, merci de mentionner le séminaire et l'URL du site : <http://britaix17-18.univ-provence.fr/texte-seance4.php>

Je voudrais commencer par exprimer mes remerciements à l'équipe du LERMA et du séminaire XVII-XVIII pour m'avoir donné l'occasion de me pencher sur cette question des « émotions », et sur tout ce qu'elle implique sur des plans aussi divers que le physiologique, le psychologique, le cognitivisme, autant de domaines dans lesquels je me sens particulièrement démuné, et qui sans doute en large partie conditionnés par des paramètres de nature beaucoup plus culturelle. Une des difficultés que j'ai eues à démarrer cette réflexion est sans doute liée au caractère extrêmement subjectif de ce champ d'étude, pour lequel on trouve peu d'éléments théoriques véritablement stabilisés, et qui, relevant forcément du domaine de l'intime, qui peut donner lieu à des réactions extrêmement contrastées d'un individu à l'autre. Dans le domaine du rapport au chant et à la voix, il est extrêmement difficile de se faire une idée exacte de ce que pouvait réellement ressentir l'homme du XVIII^e siècle, dont la réaction pourra dépendre autant de sa sensibilité propre que de son bagage culturel. À cet égard, les témoignages qui nous restent expriment de nombreuses divergences, un chroniqueur pouvant écrire que tel interprète le laissait de marbre, alors qu'on sait que le même artiste faisait fondre en larmes un autre auditeur. Je prendrai comme unique exemple le cas de la cantatrice Gertrude Mara, dont le critique contemporain Angus Heriot écrit que le chant était considéré comme « soulless »,¹ dont l'homme politique Mount Edgcumbe dans ses *Musical Reminiscences* écrivait qu'elle pouvait être « lacking in feeling »,² alors que le musicographe Charles Burney, source de très nombreux témoignages sur l'art vocal du XVIII^e siècle, et qui voyait en Mara « a divinity among mortals »,³ avoue avoir été complètement bouleversé lors de l'audition d'un concert donné en 1784 :

Madame Mara's voice and manner of singing in this plain and solemn air, so admirably accompanied on the hautbois by Fisher, had a sudden effect on myself, which I never before experienced, even from her performance of more pathetic Music. [...] here, though she had but a few simple notes to deliver, they made me shiver, and I found it

¹ Voir Angus Heriot, *The Castrati in Opera* (London : Calder and Boyars, 1956) 169.

² Mount Edgcumbe, Richard Edgcumbe, Earl of. *Musical Reminiscences, Containing an Account of the Italian Opera in England, from 1773* (London : Andrews and Wall, 1834) 52.

³ Charles Burney, *A General History of Music, from the Earliest Ages to the Present Period*, 4 vols. (London : Payne, Clark and Robinson, 1789) ⁴ Burney, *An Account of the Musical Performances in Westminster-Abbey, and the Pantheon, May 26th, 27th, 29th; and June the 3rd; and 5th, 1784. In Commemoration of Handel* (London : Payne and Robinson, 1785) 36.

extremely difficult to avoid bursting into tears on hearing them. Indeed, she had not only the power of conveying to the remotest corner of this immense building [Westminster Abbey] the softest and most artificial inflexions of her sweet and brilliant voice, but articulated every syllable of the words with neatness, precision and purity, that it was rendered as audible, and intelligible, as it could possibly have been, in a small theatre, by meer declamation.⁴

C'est donc en pleine conscience de cette zone de subjectivité qu'il m'est paru pertinent d'interroger ce rapport ambigu au chant et à la voix pour le XVIIIe siècle anglais, à une époque où l'on sait que l'opéra italien, qui était apparu un peu *ex abrupto*, avait connu une réception plutôt conflictuelle, en raison notamment de son pouvoir sur les émotions. On entend souvent dire que l'opéra italien a été remplacé par l'oratorio haendélien, ce qui est sans doute vrai pour les années 1740, et il paraît à cet égard intéressant de confronter ces deux formes justement dans le rapport à l'émotion suscitée par l'écoute de la voix chantée.

Je souhaiterais ainsi, dans un premier temps, tenter d'analyser les termes utilisés pour rendre compte de ce rapport à la voix, en tenant compte de certains changements de paradigme intervenus avec l'apparition du courant de la sensibilité, lequel autoriserait davantage, à partir de la deuxième moitié du siècle, le libre cours à l'émotion. J'aimerais également établir quelques parallèles entre le rapport si intime à la voix et le sentiment religieux, lequel me paraît indissociable de l'émotion que peut susciter la musique. Je me livrerai enfin à quelques considérations sur la manière dont ces changements de paradigmes ont affecté l'évolution de certains répertoires vocaux, et notamment sur la diffusion et la réception de l'héritage haendélien. Nous verrons ainsi comment le rapport complexe à l'émotion a permis d'expliquer certains détournements effectués par rapport à un type bien déterminé de production vocale et musicale.

On sait à quel point l'opéra italien du XVIIIe siècle a divisé en Angleterre le public et la critique, davantage sans doute pour des questions économiques, politiques et morales que véritablement esthétiques, en raison notamment des émotions et des passions, selon certains inavouables, que ce genre nouveau déchaînait auprès du public britannique. Il nous reste à cet égard un certain nombre de témoignages très précieux sur l'émotion suscitée par le chant et la voix, qu'il s'agisse de celles des castrats, ces individus tant controversés pour des raisons extra-musicales, ou de celles des chanteuses. Il me paraît à ce titre assez intéressant de commencer par examiner la sémantique des termes utilisés, afin de rendre compte de la manière dont le chant agissait sur les émotions du public.

Ainsi, parmi les vocables qui reviennent le plus souvent, on pourra noter tout d'abord l'étonnement et à la stupéfaction produits sur le public et sur l'auditoire par des sons hors du commun. C'est en ces termes, par exemple, que Charles Burney, qui semblait ne pas faire grand cas des talents expressifs de Farinelli, évoquait les capacités purement techniques de ce chanteur qu'il présentait déjà, dans les années 1770-80, comme un artiste au chant uniquement virtuose,⁵ appartenant à une esthétique déjà révolue :

No vocal performer of the present century has been more unanimously allowed by professional critics, as well as general celebrity, to have

⁵ Voir notamment Patrick Barbier, *Histoire des castrats* (Paris: Grasset, 1989) 104-05.

been gifted with a voice of such uncommon power, sweetness, extent, and agility as Carlo Broschi ditto Farinelli [...] Farinelli [...] enchanted and astonished his hearers by the force, extent and mellifluous tones of [his] organ [...] though during the time of his singing he was as motionless as a statue, his voice was so active, that no intervals were too close, too wide, or too rapid for his execution [...] There was none of Farinelli's excellencies by which he so far surpassed all other singers, and astonished the public, as his *messa di voce*, or swell.⁶

On constatera dans cette citation comment Burney associe à l'étonnement produit par le chant de Farinelli le phénomène de l'« enchantement » (« enchanted and astonished »), touchant là à un autre paradigme associé en ces années-là à l'effet produit par le chant et par l'art vocal. C'est en déclinant inlassablement des termes comme « charm »,⁷ « ravish'd »,⁸ « raptur'd », « extacy »,⁹ « ecstatic »¹⁰ que la plupart des chroniqueurs rendaient compte du rapport du public à la voix chantée. Je cite à nouveau Burney à propos de Farinelli : « it was extacy! rapture! enchantment! ».¹¹

On se souvient jusqu'à quels excès émotionnels, voire sensuels ou corporels, la fascination devant la voix de castrat pouvait conduire certaines auditrices, et la littérature satirique n'a pas manqué de se gausser de certains alanguissements féminins, lesquels dénotaient sans doute autant l'exacerbation que, dans certains cas, l'affectation de l'émotion :

Plumb

O that dear Faranelli! he gave a certain Lady of Quality such of Opportunity of declaring her Passion to me last Night, as I shall never forget. [...] in one of his affetuose Songs, she did so leer and languish upon me, with her Eyes half open and half shut, that you would have sworn she was just then going to expire.

Julia

O you vain Creature. And why might it not be the song, as well as your sweet Person, that affected her?

Plumb

'Twas both, Child, 'twas both.¹²

L'ambiguïté de ce rapport à la voix, et le rapport physique extrêmement violent qu'il semble avoir engendré, ressort tout particulièrement de ce poème de Samuel Phillips de 1705 – l'année de l'apparition de l'opéra italien en Angleterre – , en hommage au chant de la cantatrice Catherine Tofts :

How are we pleas'd when beaoutous Tofts appears,

⁶ Burney, *General History* 4: 379-80.

⁷ Voir par exemple Xavier Cervantès, « 'The Universal entertainment of the polite part of the world' : l'opéra italien et le public anglais, 1705-45 », thèse NR, Université Le Mirail - Toulouse, 1995, 524.

⁸ Voir Cervantes 513.

⁹ Voir Cervantes 505, 533.

¹⁰ Voir Cervantes 202.

¹¹ Burney, *The Present State of Music in France and Italy; Or, the Journal of a Tour through Those Countries, Undertaken to Collect Materials for a General History of Music* (London : Becket, 1771) 208.

¹² William Hunt, *The Projectors; a Comedy, as it was Intended to be Acted at one of the Theatres* (London, 1737) 30-31.

To steal our Souls through our attentive Ears?
Ravish'd we listen to th'enchanted Song,
And catch the falling Accents from her Tongue:
Whose very Softness has a Pow'r to Wound:
Pleasure and Pain she does at once impart,
Charms every Sense, and pierces every Heart,
Each Word's a Salve, but every Shake's a Dart.¹³

On note, assortie au phénomène du ravissement et de la subjugation de l'âme, non seulement la série d'oxymores associant « pleasure » et « pain », « softness » et « wound », « charms » et « pierces », « salve » et « dart », mais également la métaphore quasi militaire filée tout au long de ces vers. À peu près à la même période, le commentaire d'un critique sur le castrat Nicolini comparait à une forme d'oppression le plaisir produit sur l'auditoire par le chant de cet artiste, et la manière dont il tenait sa note sur les modulations harmoniques de la basse continue :

[...] the famous Cavaliero Nicolino di Napoli, [...] with his most charming Voice, and that great Use and Skill he hath in Musick, nevers sings, but he captivates his Audience, and sometimes launches out into such Divisions, and Swellings, as one wou'd think it impossible for him to get clear again; and yet, having held the Audience in some Suspense, he changes the Concern they had for the Musick into so great a Pleasure, that they are forced to vent the Oppression they had receiv'd from such a Contrariety, in an Universal applause.¹⁴

Plus tard, en 1723, un poème de louange adressé à Francesca Cuzzoni évoquait en des termes tout aussi ambigus le pouvoir de la voix de la cantatrice, explicitement comparée, dans sa capacité à donner ou à retirer la vie, à celle d'Orphée :

If Orpheus' Notes could Woods and Rocks inspire,
And make dull Rivers listen to his Lyre,
Cutzona's Voice can with far greater Skill
Rouse Death to Life, and what is living kill.¹⁵

Si, de manière générale, le terme qui semble revenir le plus souvent sous la plume des différents chroniqueurs est celui de « pleasure », sans doute convient-il de nuancer la gamme sémantique évoquée par ce terme, et de distinguer l'affect produit sur le psychisme, voire sur le corps de certains auditeurs, de l'admiration respectueuse suscitée par la qualité esthétique de certaines prestations vocales. On pourra ainsi opposer la jouissance quasi physique de certains membres du public, comme celle par exemple de ces Italiens qui selon Burney, « express rapture in a manner peculiar to themselves; they seem to agonize with pleasure too great for the

¹³ Poème de Samuel Phillips paru dans *The Diverting Post* 19 (24 février-3 mars 1705). Cité dans Cervantes 501.

¹⁴ *A Comparison between the French and Italian Musick and Opera's. Translated from the French; With some Remarks. To Which is Added a Critical Discourse upon Opera's in England, and a Means Proposed for their Improvement* (London : Lewis and Morphew, 1709) 18-19. Traduction de [François Ragueneau, *Parallele des Italiens et des François en ce qui regarde la Musique et les Opéras* (Paris : Moreau, 1602 [recte : 1702]). Ce passage constitue un ajout à l'original.

¹⁵ Épigramme parue dans *The British Journal* 19 (26 janvier 1723). Citée dans Cervantes 504.

aching sense », ¹⁶ de la satisfaction plus intellectuelle, davantage de l'ordre de l'esprit, produite par les prestations de chanteurs dont l'art reposait davantage sur l'expression que sur l'exhibition, comme par exemple celles du castrat Senesino, dont le souvenir lui avait été rapporté par d'autres témoignages :

Senesino had so noble a voice and a manner of singing, was so admirable an actor, and in such high favour with the public, that besides the real force and energy of his performance, there was an additional weight and importance given to whatever he sung, by the elevated situation in which he stood with the audience. I have been acquainted with several masters, and persons of judgment and probity, who perfectly remembering his performance and its effect on themselves and the public, assured me, that none of the great singers who have since visited this country, ever gave such exquisite pleasure and heart-felt satisfaction as Senesino; who, without high notes or rapid execution, by the majesty and dignity of his person, gestures, voice, and expression, captivated more, though he surprised less, than Farinelli, Caffarelli, Conti ditto Gizziello, Carestini, or any of their immediate successors. ¹⁷

Si l'on voit que le chant peut ainsi s'adresser autant au plaisir du corps qu'à celui de l'esprit, on constate, et sans doute surtout à partir de la deuxième moitié du XVIII^e siècle, un mouvement davantage orienté vers le langage du cœur et de l'âme, et non vers la mise en valeur de la prouesse et de la technique, ou même de l'imagination. On rapporte par exemple que dès les années 1730, l'empereur Charles VI d'Espagne avait donné quelques conseils à Farinelli, lui demandant d'abandonner la prouesse technique qui ne suscitait que l'admiration afin de s'adresser directement à l'âme :

Vous dépassez les plus lents dans la lenteur et les plus rapides dans la rapidité [...]. Il convient que vous fassiez désormais des pas d'homme et non de géant. Adoptez un style plus simple et doucement vous gagnerez les cœurs. ¹⁸

Dans ce changement de paradigmes mettant l'expressivité devant la virtuosité, le chant pathétique devant l'exhibition, le cœur devant l'esprit, l'émotion devant l'admiration, excellait tout particulièrement le grand castrat des dernières décennies du XVIII^e siècle, Gasparo Pacchierotti, évoqué de la manière suivante par le voyageur écossais Patrick Brydone, à propos d'une prestation donnée à Palerme en 1770 :

His [Pacchierotti's] excellence is the pathetic, at present too much neglected in most of the theatres; and indeed, I think, he gives more expression to his *cantabile* airs, and makes his hearers feel more, because he feels more himself, than any that I have seen in Italy. He indeed addresses himself at once to the heart, while most of the performers sing only to the fancy. ¹⁹

¹⁶ Charles Burney, *Present State of Music* 144.

¹⁷ Burney, « Sketch of the Life of Handel », in *An Account* 23.

¹⁸ Cité dans Barbier 105. Traduit de G. Sacchi, *Vita del Cav. Don Carlo Broschi* (Venise : Caletti, 1784).

¹⁹ Patrick Brydone, *A Tour through Sicily and Malta, in a Series of Letters to William Beckford, esquire of Somerly in Suffolk*, 2 vols. (London : Strahan and Cadell, 1773) 2 : 254-55.

Il semble, si l'on rassemble tous les témoignages qu'on peut trouver ici ou là, que dans les dernières décennies du XVIII^e siècle les chanteurs étaient davantage jugés à l'aune de leur capacité à émouvoir, à toucher l'âme, voire, littéralement à faire « pleurer » le public. La gravure de George Bickham *The Ladies Lamentation for the Loss of Senesino* montre ainsi la capacité du chanteur à faire pleurer ces dames, mais peut-être pas pour des raisons uniquement artistiques... :

38

The Ladies Lamentation for the Loss of Senesino.
By Bickham, Jungr.

Set for 4 Performers. Alto &c.
As myling I rang'd in the Meads all alone, A beautifull Creature was making her Moan, —
Oh! the Tears they did trickle full fast from her Eyes, And she pers'd both the Air and my —
Heart with her Cries, Oh! the Tears they did trickle full fast from her Eyes, And she pers'd both of —
Air and my Heart with her Cries.

*I gently request'd the Cause of her moan,
She told me her sweet Senesino was flown,
And on that sad Posture shou'd ever remain,
Unless the dear Charmer wou'd come back again.*

*Perhaps 'tis some Linnets, some Blackbird, said I,
Perhaps 'tis your Lark, that has soared to the Sky;
Come dry up your Tears, and abandon your grief,
I'll bring you another, to give you relief.*

*Why who is this Mortal so Cruel said I,
That draws such a stream from so Lovely an Eye,
So Beauty so blooming, what Man can be blind,
So softness so tender, what Monster unkind.*

*No Linnets, no Blackbird, no Skylark, said she,
But one much more wofull, by far than all these,
My sweet Senesino for whom thus I cry,
Is sweeter than all the wing'd Songsters that fly.*

*'Tis neither for Man, nor for Woman, said she,
That thus in Lamenting I water the lee,
My Warbler Calistral sweet Darling of fame,
Is a Shadow of something, a Sex without Name.*

*Adieu Farnelli, Cuzzoni, Lichenise,
Whom stars, and whom garters, extol to the Skie,
Adieu to the Opera, adieu to the Ball,
My starting is gone, and a fiffer them all.*

FO R THE FIRST.

Gravure de George Bickham, *The Ladies Lamentation for the Loss of Senesino* (1737)

D'autres témoignages attestent le pouvoir de certains artistes sur les émotions de leurs auditeurs, et nombreux étaient ceux, dans les années 1720, à évoquer le pouvoir d'expression de la chanteuse Francesca Cuzzoni, dont le sens

inné du pathos²⁰ conférait, selon Hawkins, « a power of expression that frequently melted the audience into tears ».²¹ Celle qui, selon Burney, réussissait à “[take] possession of the soul of every auditor by her tender and touching expression”,²² provoquait à chaque fois, à en croire le journal de Sarah Cowper, les larmes du public : “her Pathetick Songs are so touching that I have seen sev[era]l instances of persons betrayed into tears who went to hear her determined not to like her.”²³ Personne cependant ne semble avoir égalé Pacchierotti dans l'art d'extraire des flots de larmes de la part du public. Voici ainsi comment Mount Edgcumbe relate les performances du grand chanteur : « I have often seen his auditors, even those the least musical, moved to tears while he was singing ».²⁴ On raconte, et notamment Stendhal dans sa « Vie de Haydn », qu'un soir de 1776, à Forlì, alors que Pacchierotti interprétait le rôle d'Arbace dans l'*Artaserse* de Ferdinando Bertoni, non seulement la salle entière était en larmes, mais également tout l'orchestre, le chef y compris. Lorsque le chanteur s'aperçut que les instrumentistes n'étaient plus en état de jouer, il s'avança vers le bord de la scène pour interroger le *maestro*, lequel répondit à son chanteur : « Nous pleurons ».²⁵ À en croire d'autres témoignages, Pacchierotti parvint également à faire pleurer tout Londres, notamment le duc Louis-Philippe d'Orléans, le fameux Philippe Égalité, durant son séjour dans la capitale anglaise. Une anecdote rapportée par Niccolò Tommaseo met le doigt sur la part d'ostentation et d'affectation dans la démonstration par le public de ses propres affects. Un soir où chantait Pacchierotti, le duc d'Orléans avait en effet sorti un mouchoir blanc afin d'essuyer ses larmes, et dès le lendemain la mode fut lancée par le public, et cela pour quelques mois, de se munir d'un mouchoir blanc les soirs où Pacchierotti chantait, et de le sortir chaque fois que le duc d'Orléans s'en servait pour s'essuyer les yeux.²⁶ Peut-être peut-on soupçonner une certaine part de théâtralité dans l'ostentation et la « performance » de cette émotion, le véritable spectacle semblant une fois encore se dérouler autant dans la salle que sur la scène.

²⁰ “[...] so graceful and touching was the natural tone of her voice, that she rendered pathetic whatever she sung” (Burney, *General History* 4: 306-07).

²¹ John Hawkins, *A General History of the Science and Practise of Music*, 5 vols. (London : Payne and Son, 1776) 2 : 873.

²² Burney, *The Present State of Music in Germany, the Netherlands and United Provinces*, 2 vols. (London : Becket, 1773) 2 : 187.

²³ Journal de Sarah Cowper, cité dans Cervantes 653.

²⁴ Mount Edgcumbe 15.

²⁵ Voir Henry Beyle, dit Stendhal, *Vies de Haydn, de Mozart et de Métastase*, 1814, ed. Daniel Muller (Paris : Champion, 1914) 33. Anecdote également racontée dans Niccolò Tommaseo, *Il secondo esilio* (Milano: Sanvito, 1867) 182 ; Emilio de Tipaldo, ed., *Biografia degli italiani illustri nelle scienze, lettere ed arti del secolo XVIII e de' contemporanei*, 10 vols. (Venezia: Alvisopoli, 1834-15) 9 : 191.

²⁶ « Esempio memorando di quel ch'io dico fu Gaspere Pacchierotti, cantore d'ornato ingegno, e attore che i difetti della natura seppe per virtù di lunghi studi correggere e volgere in pregi. Non é gran lode che in Londra e movesse gl' Inglesi alle lagrime, se i docili isolani per mettersi la pezzuola bianca agli occhi aspettavano il segnale del duca d' Orléans, il quale allora non sognava di certo la *Marsiglisse* e la fiora uguaglianza alla quale avrebbe la sua e tante illustri teste assoggettate la scure. » (Tommaseo, *Il serio del faceto: scritti varii* [Firenze: Le Monnier, 1868] 117.

Peut-être peut-on également, avec cette mise en scène de l'émotion, tenter de faire un rapprochement avec certains de ses prédicateurs dont le succès se mesurait à l'aune des débordements émotionnels qu'ils produisaient – on pense évidemment au méthodiste George Whitefield –,²⁷ et c'est sans doute à cet égard qu'il devient pertinent d'établir un parallèle entre l'émotion suscitée par la musique et la voix, et le sentiment religieux tel qu'il a pu parfois s'exprimer au XVIIIe siècle.

On se souvient à quel point le chant des castrats a pu être vu comme une expression du divin, et nombreux sont les témoignages sur l'art vocal au XVIIIe siècle qui concourent à filer l'analogie entre le sentiment religieux et la fascination exercée par certaines voix. Les chanteurs italiens de l'époque, autant les castrats que les cantatrices, étaient régulièrement comparés à des anges, capables de « pénétr[er] jusqu'à l'âme » et de « faire perdre terre »,²⁸ et la chose n'était pas forcément bien vue dans l'Angleterre protestante du XVIIIe siècle. Si l'idolâtrie suscitée par certains chanteurs italiens était courante en Italie – la castration y avait été au départ autorisée dans le but de louer et de glorifier Dieu –,²⁹ elle était vue en Angleterre avec beaucoup plus de suspicion, et il n'est pas dit que la célèbre exclamation "One God, one Farinelli" – dont l'abbé Prévost nous rapporte qu'elle était lancée du parterre à chaque fois que Farinelli se produisait à Londres –³⁰ ait en son temps remporté l'adhésion de tous. Xavier Cervantes a analysé en détail ces phénomènes de résistance, pour les années 1705-45, devant un mode d'expression jugé comme foncièrement exogène, souvent perçu comme une offense à la bienséance et à la retenue britanniques. Même Burney, dont on connaît le penchant pour l'opéra italien, pouvait en son temps reprocher à certains artistes transalpins, comme dans le passage ci-dessous à la cantatrice Lucrezia Agujari (dite la « Bastardella »), un certain manque de modération dans leurs interprétations :

Though the pathetic and tender were not what her manner or figure promised, yet she had expressions sometimes that were truly touching, and she would have been capable of exciting universal pleasure as admiration, if she had been a little less violent in the delivery of her passages, and if her looks had been more tempered by female softness and timidity.³¹

Ruth Smith, dans son étude sur les contextes intellectuels des oratorios de Haendel, a expliqué de quelle manière la musique posait problème dans l'Angleterre du début du XVIIIe siècle, et notamment pour tous ceux qui considéraient que le propre de l'art était de faire appel à la part « supérieure » de l'homme, et qui voyaient dans la musique un réel danger, en raison précisément de son pouvoir incontrôlable sur les émotions, vues par certains, comme ici par le poète Aaron Hill, comme contraires à la raison et à la pensée objective :

Near *Opera's* fribling *fugues*, what Muse can stay?
Where wordless warblings winnow *Thought*, away!

²⁷ Voir à ce sujet l'ouvrage de Phyllis Mack, *Heart Religion in the British Enlightenment: Gender and Emotion in Early Methodism* (Cambridge : Cambridge UP, 2008).

²⁸ Ragueneau, *Paralele* 78.

²⁹ Voir Barbier 27.

³⁰ Voir [Prévost, Antoine-François], *Le pour et contre, ouvrage périodique d'un goût nouveau...*, 20 vols. (Paris : Didot, 1733-40) 6 : 284 (numéro 87).

³¹ Burney, *General History* 4 : 504-05.

Music, when purpose points her not the road,
Charms to betray, and softens to *corrode*.
Empty of sense, the soul-seducing art
Thrills a slow poison to the sick'ning heart.
Soft sinks *Idea*, dissolute in Ease,
And all Life's feeble Lesson is, to *please*.
Spirit, and Taste, and generous Toil, take Flight:
And lazy Love, and indolent Delight,
And low luxurious weariness of Pain,
Lull the soft Mind, – and all its Powers are vain.³²

Étaient visées au tout premier chef la musique instrumentale, dénuée des paroles rassurantes dont la teneur était susceptible de ramener par le discours l'auditeur au sens et à la raison, et la musique dite « mélismatique », celle qui reposait sur le principe consistant à charger, sur de multiples notes, une syllabe unique. Cela avait, selon certains, l'effet de priver le texte verbal de l'intelligibilité que peut offrir, à l'inverse, un chant de nature syllabique. L'opéra italien, qui n'avait pas d'autre but que de susciter l'émotion, voire la pâmoison, à partir de la délectation hédoniste d'une vocalise ou d'une note tenue, en dehors de tout élément textuel ou contextuel « raisonnable » et intelligible, était donc prioritairement dans la ligne de mire de la critique pur son caractère supposément subversif. Les émotions ressenties par une partie du public étaient vues par certains comme un élément suspect et « efféminé », capable de détourner ceux qui les ressentaient des valeurs fondatrices de la nation britannique. Citons à ce propos le critique et dramaturge John Dennis, fervent mélomane mais farouchement opposé à l'opéra italien de son époque :

Music may be made profitable as well as delightful, if it is subordinate to some nobler Art, and subservient to Reason; but if it presumes not only to degenerate from its ancient Severity, from its sacred Solemnity; but to set up of it self, and to grow independant, as it does in our late Operas, it becomes a meer sensual Delight, utterly incapable of informing the Understanding, or of reforming the Will, and for that Reason utterly unfit to be made a publick Diversion, and the more charming it grows, it becomes the more pernicious.

[...]

soft and delicious Musick by soothing the Senses, and making a Man too much in Love with himself, makes him too little fond of the Publick, so by emasculating and dissolving the Mind, it shakes the very foundation of Fortitude, and so is destructive of both branches of the publick Spirit.³³

Dans un tel contexte, l'apparition en Angleterre de l'oratorio haendélien, c'est-à-dire un répertoire chanté dans une langue compréhensible du public et généralement inspiré de l'Ancien Testament, était évidemment du pain béni pour les opposants à l'opéra italien. Ruth Smith établit d'ailleurs un rapprochement entre l'émotion provoquée par la lecture de l'Ancien Testament chez certains individus

³² Aaron Hill, *The Tears of the Muses: in a Conference between Prince Germanicus and a Male-Content Party* (London : Ward, 1737) 24.

³³ John Dennis. *An Essay on the Opera's after the Italian Manner, Which Are about to Be Established on the English Stage: with Some Reflections on the Damage Which They May Bring to the Publick* (London: Nutt, 1706) 2, 9.

et celle que pouvaient ressentir les auditeurs de l'époque à l'écoute d'un oratorio anglais :

Several points relating to the oratorios emerge from early-eighteenth-century comments about the religious sublime. The one that perhaps strikes the modern reader most forcibly is the whole-hearted absorption of the principle of the Longinian sublime which the period made most its own: that verse of the stature of the Old Testament seizes and shakes the reader with almost unbearably strong emotion. The response of Handel's contemporaries to the source material of his librettos was not emotionally tepid. There is a sense that here, with relief and abandon, men of letters who were morally idealistic as well as linguistically sensitive at last found the arena, truly heaven sent, for emotional release. The same enthusiastic emotion, expressed in identical words, was evoked in the audiences of the oratorios: Handel's music, they testified, had the divine power of the true sublime, rousing the mind, piercing the soul, and sweeping the listener into an apprehension of heavenly joy. Handel fulfilled the hopes of Dennis and his followers.³⁴

Et l'auteur de conclure en citant les vers écrits par un certain Lawrence Whyte, au lendemain d'une exécution de *Messiah* : « Handel's Art / Transports the Ear, and ravishes the Heart; / To all the nobler Passions we are mov'd.³⁵ À ce témoignage, on pourra ajouter celui du ténor Michael Kelly, lequel avait pris part à la fameuse commémoration haendélienne tenue en 1784 à Westminster Abbey :

It was during the summer of this year that the commemoration of Handel took place. The last grand performances given at Westminster Abbey, were on the 28th and 31st of May, the 1st and 4th of June: upon those four mornings I sang there, but to give an idea of the effect of that magnificent festival is far beyond my power; indeed, it has already been described most elaborately by those more competent to the task. I can only endeavour to express the effect which it produced on *me*. When I first heard the chorus of the 'Hallelujah', in the *Messiah*, and 'For unto us a child is born', my blood thrilled with rapturous delight; it was sublime, it was, in the inspired words of the chorus, 'Wonderful'.³⁶

En d'autres termes, l'oratorio était devenu un médium capable de canaliser et de transformer l'émotion naturellement ressentie par les auditeurs en la dirigeant vers une forme de dévotion spirituelle inspirée par une musique dont la fonction était devenue de susciter les affects de l'auditeur en s'adressant à lui, pour reprendre l'expression consacrée de C.P.E. Bach, « aus der Seele » (« from the soul »). Au cours de la deuxième moitié du XVIII^e siècle, avec l'apparition du courant de la sensibilité, ou de ce qu'en musique on désigne plus volontiers par le terme « *Empfindsamkeit* » – que l'on pourra définir comme l'esthétique posant l'immédiateté de la réaction émotionnelle comme un guide plus sûr que l'intellect

³⁴ Ruth Smith, *Handel's Oratorios and Eighteenth-Century Thought* (Cambridge University Press, 1995) 125.

³⁵ Vers parus dans *The Dublin Journal*, 20 avril 1742. Cités dans Smith 386, note 68.

³⁶ Michael Kelly, *Reminiscences of Michael Kelly of the King's Theatre, and Theatre Royal Drury Lane, Including a Period of Nearly Half a Century with Original Anecdotes of Many Distinguished Literary Persons, Political, Literary, and Musical* (London: Colburn, 1826) 160-61.

ou la correction de la conduite morale –, le rapport à la voix et les critères d'évaluation des chanteurs et de leur art devaient prendre une toute autre forme, davantage axée sur le type d'émotion que ces derniers pouvaient susciter. La comparaison effectuée par Michael Kelly entre son propre chant – celui d'un artiste en partie formé en Italie, qui avait chanté à Vienne pour Mozart... – et celui de son camarade Samuel Harrison (1760-1812) – de formation exclusivement anglaise –, en dit long sur les changements contextuels de ces années-là, et surtout sur la manière dont deux styles d'interprétation, ou deux esthétiques différentes, pouvaient en réalité refléter la coexistence de deux éthiques :

I was lucky enough to meet with the approbation of Mr [Josua] Bates [le chef d'orchestre de Ancient Music], in the recitative of 'Deeper and deeper still'; my next song was the laughing one [l'air « Haste thee, Nymph, and bring with thee » extrait de *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato*]. Mr Harrison, my predecessor at those concerts, was a charming singer: his singing 'Oft on a plat o rising ground'; his 'Lord remember David'; and 'O come let us worship and fall down', breathed pure religion. No divine from the pulpit, though gifted with the greatest eloquence, could have inspired his auditor with a more perfect sense of duty to their Maker than Harrison did by his melodious tones and chaste style; indeed, it was faultless; but in the animated songs of Handel he was very deficient. I heard him sing the laughing song without moving a muscle; and determined, though it was a great risk, to sing it in my own way, and the effect produced justified the experiment: instead of singing it with the serious tameness of Harrison, I laughed all through it, as I conceived it ought to be sung and as must have been the intention of the composer: the infection ran; and their majesties and the whole audience, as well as the orchestra, were in a roar of laughter, and a signal was given from the royal box to repeat it, and I sang it again with increased effect.³⁷

On se souvient à cet égard que le poète et pamphlétaire John Lockman, dans son *Enquiry into the Rise and Progress of Operas and Oratorios* (1740), avait développé une antithèse entre le rire et la religion,³⁸ laquelle devait très fortement influencer sur la réception des oratorios haendéliens après la mort du compositeur. Si Kelly se targue dans ses mémoires d'avoir su dérider son auditoire, il est clair que dans l'Angleterre de la fin du XVIIIe siècle l'effet visé par la musique d'oratorio était plus généralement d'inspirer le respect et d'élever l'âme, comme le montre par exemple ce compte-rendu d'une représentation d'un oratorio de Haendel dans une petite provinciale (Church-Langton), lequel met l'accent sur la réaction certes naïve d'un public peu expérimenté, mais surtout sur la manière dont la musique et le respect qu'elle inspire parvenaient à canaliser le sens du devoir d'une partie du public :

Instead of the Voluntary, the overture in the Occasional was struck off by all the instruments the moment we entered the church; and as few there had ever heard any thing of that kind by such a band, most of

³⁷ Kelly 169-70.

³⁸ John Lockman, « An Enquiry into the Rise and Progress of Operas and Oratorios, with some Reflections on Lyric Poetry and Music », *Rosalinda, a musical drama. As it is performed at Hickford's great room, in Brewer's Street. By Mr. Lockman. Set to music by Mr. John Christopher Smith.* (London : Strahan, 1740) xxiii-xxiv.

them were struck into seemingly statues. Some of the common people indeed were frightened, and hurried out of the church with all speed; for hearing the kettledrums, which they took to be thunder, and the trumpets sounding in the midst of such an heavenly noise of instruments, they thought of what had been reported, that the day of judgment was really come indeed. – The more judicious, however, were heightened into a true sense of devotion, and declared they never heard the service begin with such emotion and warmth of heart, and were so affected with it as they were at this time, after being awakened into a sense of duty by so effectingly grand music. – The psalms caused a variety of effects, being charmed by so good a choir; the voluntary before the lesson still heightened the reverence, and prepared the mind indeed to attend duly to the word of God. – But what shall we say when we come to the Te Deum? Their rapture, devotion, and amazement was heightened, and they declared it an heaven upon earth.³⁹

Dans un tel contexte, où le rapport à l'émotion semble avoir été véritablement mis en tension dans une dichotomie opposant le profane et le sacré, il est intéressant de voir comment certains pans du répertoire haendélien, et notamment tout le corpus des opéras italiens des années allant de 1710 à 1740, ont été reçus et perçus au-delà de la mort du compositeur.

Ainsi, même si la dernière représentation d'un opéra italien haendélien remonte, pour le XVIII^e siècle, à 1754, et si plus aucun de ces ouvrages ne fut rejoué intégralement avant les années 1920, ce vaste répertoire n'était pas pour autant ignoré du public, certains airs étant connus en tant que morceaux séparés, d'autres réapparaissant sous une forme transformée dans d'autres ouvrages dramatiques ; il s'agissait en l'occurrence de ces oratorios-pastiches (ou « pasticci »), généralement élaborés sous la forme d'un collage de divers extraits séparés, et rassemblés pour la circonstance sous un nouveau titre. Dans une perspective mettant en balance des émotions touchant aux domaines du profane et du sacré, il me paraît pertinent d'examiner le parcours de certains de ces extraits.

Je commencerai par me pencher sur les fortunes d'un air de l'opéra *Rodelinda* (1725), le fameux « Dove sei » au cours duquel le roi déchu Bertarido, que l'on croit mort, se lamente de la séparation d'avec sa fidèle épouse Rodelinda :

Dove sei, amato bene.
Vieni l'alma a consolar.
Son oppresso da tormenti,
e i crudi miei lamenti
Sol con te posso bear.⁴⁰

On retrouve intégralement la musique de cet air dans l'oratorio de 1786 *The Redemption*, sur des paroles de nature complètement religieuse visiblement destinées à « récupérer » l'émotion suscitée par le pathos d'une situation dramatique afin de la canaliser à des fins dévotionnelles :

³⁹ William Hanbury, *The History of the Rise and Progress of the Charitable Foundations at Church-Langton* (London, 1767) 71-72.

⁴⁰ Texte italien de Nicola F. Haym : « Où es-tu, ma bien-aimée ? Viens consoler mon âme. Je suis oppressé par les tourments, Et je ne peux calmer qu'avec toi mes plaintes cruelles » (notre traduction).

Holy, Holy, Holy, Lord God Almighty, who was, and is, and is to come.

Who shall not glorify thy name, for thou art holy, thou only art the Lord. (Lev. Chap. Xi, xv v.17.4.⁴¹)

Cette version de l'air fut réimprimée maintes fois au XIXe siècle, avant d'être plus remplacée plus tard par une autre mise en texte, la traduction de W.G. MacNaught qui transforme cette fois-ci la plainte de Bertardio en un hymne au pouvoir régénérateur et élévateur à la musique, c'est-à-dire en une autocélibration de la capacité de la musique à élever l'âme pour atteindre le divin, transformation que l'on peut voir en fait comme une véritable légitimation du détournement textuel opéré :

Art thou troubled? Music will calm thee,
Art thou weary? Rest shall be thine.
Music, source of all gladness,
Heals thy sadness
at her shrine,
Music, music, ever divine,
Music, music calleth with voice divine.
When the welcome spring is smiling,
All the earth with flow'rs beguiling,
After winter's dreary reign,
Sweetest music doth attend her,
Heavn'ly harmonies doth lend her,
Chanting praises in her train.

Une autre version plus tardive, datant de 1927, si elle remplace les paroles de l'air dans le contexte dramatique de l'opéra, n'en repose pas moins sur des choix lexicaux manifestement empruntés à une thématique christique, comme le montrent les séquences « bring healing to my sad soul », ou « Only thou canst make me whole ») :

Where now art thou, O my beloved
Bring now healing to my sad soul
Come now, beloved.
Crushed to earth with woe I languish,
Wrung am I with bitter anguish,
Only thou canst make me whole.⁴²

Autre exemple, l'air de Ruggiero « Verdi prati » au deuxième acte de l'opéra *Alcina* (1735) :

Verdi prati, e selve amene	Verdant meadows, pleasant
Perderete la beltà.	Shade,
Vaghi fior, correnti rivi	All your beauties soon shall fade.
La vaghezza, la Bellezza	Fragrant Flow'rs, crystal Rills,
Presto in voi si cangierà.	Soon your Sweets will all decay.
E cangiato il vago oggetto	Each gay Prospect now we see
All'orror del primo aspetto.	Rising in its full Delight
Tutto in voi ritornerà.	In its first Horror soon shall be
	A rude unpleasing Sight. ⁴³

⁴¹ Samuel Arnold, *Redemption: a Sacred Oratorio, Selected from the Great, and Favourite Works by Mr. Handel* (London : Bell, 1786) 26.

⁴² Traduction de Albert G. Latham (Oxford : Oxford UP, 1927).

⁴³ Traduction anonyme proposée au public de 1735.

L'air réapparaît lui aussi dans *The Redemption*, dans un contexte entièrement christique :

Where is this stupendous stranger,
Nymphs of Solyma advise;
Lead me to my master's manger.
Show me where my master lies.
Oh most mighty, Oh most holy,
Far above the Seraph's thought,
Art thou then so meek and lowly,
As unheeded Prophet's taught.
Oh the magnitude of meekness,
Worth from worth immortal sprung;
Oh the strength of infant weakness,
If eternal is so young.⁴⁴

Notons le décalage quelque peu ironique entre le contexte de l'original, dans lequel le héros évoque non sans nostalgie le monde enchanteur de la magicienne qu'il est sur le point d'abandonner, et l'empressement, dans l'oratorio de 1790, d'aller rejoindre la crèche christique... On trouvera une nouvelle mise en texte de la mélodie haendélienne dans un autre oratorio-pastiche, *Israel in Babylon* (1764), l'émoi de Ruggiero étant cette fois-ci « recyclé » afin d'exprimer la détresse collective du peuple d'Israël exilé à Babylone :

Hear a nation's deep distress,
Israel's mighty griefs redress
See our tears incessant flow,
Mark our dark despair and woe.
Holy Salem on thee calls,
Mourning her unfinish'd walls;
All her sons dejected mourn,
From their hopes of freedom torn.⁴⁵

Un arrangement plus tardif, l'air « God is love » de 1902, parachève ce phénomène de récupération d'un potentiel émotionnel détourné afin d'alimenter non pas l'émoi individuel lié à une passion de la chair, mais le sentiment d'appartenance à une communauté religieuse donnée :

God, our father, hears the prayer
Of his children everywhere
All our way His mercy brightens
All our cares by love he lightens,
Sendeth comfort from above.
God, our father, hears the prayer
Of his children everywhere
In the darkest hour He guideth
Through the gloom His radiance gleams
O'er the earth His glory shineth
Hope and Joy spring from its beams
His unchanging love to prove
God is mercy God is love

⁴⁴ Arnold 22.

⁴⁵ [Edward Toms], *Israel in Babylon. An Oratorio. The Music Selected from the Works of George Frederick Handel* (London : Griffin, 1764) 18 (compilation et arrangements de Samuel Howard).

O'er the earth His glory shineth
God is mercy God is love.⁴⁶

Peut-être plus frappantes encore sont les innombrables réécritures du célèbre aria « *Lascia ch'io pianga* », chantée au 2^e acte de *Rinaldo* (1711) par l'héroïne Almirena, laquelle, arrachée à son amant par la redoutable Armide, se plaint d'un sort dont elle veut s'extraire :

Lascia ch'io pianga
Mia dura sorte,
E che sospiri
La libertà.
Il duo infranga
Queste ritorte,
De' miei Martiri
Sol per pietà.

Permit the wretched to complain
Of their unhappy Fate.
The Loss of Liberty's a Pain
That shou'd our Sighs create.
When you wou'd comfort an
afflicted Mind,
Pity not Love, shou'd make you
kind.⁴⁷

Cet air, au sujet duquel l'homme d'église Dean Ramsay avait écrit en 1862 qu'il était, comme la plupart des airs italiens de Haendel, d'un caractère essentiellement sacré,⁴⁸ a donné lieu en effet à de nombreuses traductions exaltant non seulement le caractère formateur de la souffrance, de l'endurance et de la fortitude, mais également à des occasions diverses de prier et de louer Dieu :

⁴⁶ Traduction et arrangement de Bernard Wilton (1902).

⁴⁷ Traduction de Aaron Hill proposée au public de 1711.

⁴⁸ « Indeed, [*“Lascia ch'io pianga”*] is one of those strains which can never die, but, like all Handel's fine Italian airs, essentially of *sacred* character » (Dean Ramsay, *Two Lectures on the Genius of Handel and the Distinctive Character of His Sacred Compositions* [Edinburgh : Blackwood, 1862] 11).

<p>The Lord is my shepherd I shall no want He maketh me to lie down in green pastures, He leadeth, he leadeth, he leadeth, He leadeth me beside still waters.</p>	<p>Leave me, for sorrow Loves to be lonely, Bright smiles and gladness the many many share. Sad hearts still leaving, Alone with their care Leave me for sorrow seemeth to promise Brighter the morrow, When conquer'd alone.</p>	<p>O Lord! Correct me, not in Thine anger; Have mercy on me, and blot out all my sins, have mercy on me, have mercy on me, and blot out all my sins.</p>
---	---	--

<p>Yea though I walk through the valley of the shadow of death I will fear no evil.</p>	<p>Grief shall not daunt me With its dark visions Sunlike appearing Soon hope may rise... Clouds that are drifting, Leave clearer skies</p>	<p>O wash me th'roughly from mine iniquity, and cast me not away, away from Thy presence, take not Thy Holy Spirit, Thy Spirit from me.</p>
---	---	---

<p>The Lord is my shepherd, <i>etc.</i>⁴⁹</p>	<p>Leave me I pray thee, Never to other Grief shall betray me, I suffer alone Lonely in suffering, lonely in suffering, My heart makes its moan Fate may oppress me, But its keen anguish, Less will distress me When suffer'd alone.⁵⁰</p>	<p>O Lord! Correct me, <i>etc.</i>⁵¹</p>
--	--	---

Les catalogues de bibliothèque font apparaître pour cet air bien d'autres incipits comme « Jesus my shepherd », « Father of mercies », « O Light divine », « Look down, and hearken », *etc.* Une fois encore, la réécriture verbale, en redirigeant le pouvoir émotionnel de la musique vers le sentiment religieux, semble chercher à « blanchir », ou du moins à rendre plus respectable l'émotion, cette émotion vue au départ comme une marque de faiblesse personnelle mais peu à peu transformée et « déguisée » jusqu'à en être érigée au statut de ferveur religieuse.

Nous venons de voir comment, au fil des années, certains paramètres purement culturels sont parvenus à conditionner la capacité humaine à s'émouvoir. Si certaines époques ont cultivé et encouragé la part non-rationnelle de l'homme, d'autres ont en revanche tenté de brider, parfois en la diabolisant, l'émotion ou le plaisir purement esthétique, ce mouvement de l'âme suscité par une forme de transcendance qui échapperait au pouvoir de la raison. Dans tous les cas la musique, ce langage non verbal qui ne peut justement s'adresser à la raison, semble

⁴⁹ George F. Handel, *Lascia ch'io pianga* (London : Leader and Cock, [1851]).

⁵⁰ George F. Handel, *Lascia ch'io pianga. English Words by Nella* (London : Sheard, [1874]).

⁵¹ George F. Handel, *O Lord, Correct me. Sacred Song Adapted to the Music of Handel* (London : Leonard, 1903).

être le canal idéal pour filtrer et idéaliser ce qui reste avant tout une réaction d'ordre essentiellement physiologique ou neurologique.

S'il est sans doute un fait avéré que le potentiel émotionnel de tout un chacun peut être conditionné par son bagage culturel, l'évolution de la réception du répertoire haendélien montre également comment la capacité qu'a l'homme de s'émouvoir a également pu, dans les fluctuations de son rapport à la beauté, avoir également des répercussions, et peut-être dans le monde anglo-saxon plus qu'ailleurs, sur la définition et la perception de ces mêmes paramètres culturels.