



HAL
open science

“ L’Allegro, il Penseroso ed il Moderato ” de Haendel : une contradiction réconciliée ?

Pierre Degott

► To cite this version:

Pierre Degott. “ L’Allegro, il Penseroso ed il Moderato ” de Haendel : une contradiction réconciliée ?. Recherches Anglaises et Nord Americaines, 2002. hal-02886335

HAL Id: hal-02886335

<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-02886335>

Submitted on 1 Jul 2020

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike 4.0 International License

L'ALLEGRO, IL PENSEROSO ED IL MODERATO DE HAENDEL : UNE CONTRADICTION RÉCONCILIÉE ?

La contradiction est au cœur même des deux poèmes de Milton *L'Allegro* et *Il Penseroso* (c.1631),¹ conçus comme un diptyque symétrique ou dissymétrique destiné à mettre en balance les deux dispositions fondamentales de l'esprit humain. Les deux pièces jumelles de Milton tentent en effet de mettre en lumière la contradiction permanente de l'homme, sans cesse tiraillé entre d'une part l'attrait des joies simples et sensuelles d'une existence épicurienne, d'autre part l'ascétisme moral et religieux du labeur et de la mélancolie.

Quelles que soient les interprétations de ce double *encomium* prônant à la fois l'action et la contemplation, l'extraversion et l'introversio, le diurne et le nocturne, les deux "companion pieces" de Milton se gardent bien de dicter un choix entre les deux états d'âme contradictoires, rassemblés en une expérience condamnée à une perpétuelle ambiguïté. Bien au contraire, ils reposent sur une dialectique non résolue de l'opposé et du complémentaire, nécessitant pour sa résolution la participation du lecteur, amené à choisir lui-même un troisième terme et à fermer par son choix fluctuant une structure essentiellement ouverte, soumise, selon un procédé non-fixe et en cela purement baroque, à la validation du sujet-lecteur inscrit dans la mutabilité de l'instant. Les deux poèmes contiennent ainsi leur propre réconciliation, mais une réconciliation variable, dépendante du regard sans cesse changeant du lecteur, libre à tout moment de corriger sa perspective et de revoir son choix.

Notre travail dans cet article consiste à nous pencher sur ces deux poèmes extrêmement connus, mais en examinant le texte de l'adaptation proposée à Haendel à l'automne 1739, soit plus d'une centaine d'années après la composition des deux poèmes de Milton. Le livret mis en musique par Haendel pose en effet la notion centrale de la contradiction en des termes dialectiques et rhétoriques radicalement différents, non seulement dans sa structuration, mais également par des adjonctions textuelles qui modifient considérablement l'équilibre, ou le déséquilibre, organique entre les "twin poems" de Milton.

Avant de commencer notre analyse, quelques précisions s'imposent, les enjeux artistiques et esthétiques de l'œuvre de Haendel n'étant évidemment pas les mêmes, un siècle plus tard, que pour les deux poèmes de Milton. D'une part, le changement générique qui nous fait basculer du domaine noble de la poésie à celui, subalterne, de textes-prétextes destinés au chant entraîne nécessairement une dévalorisation des mots. Ces derniers restent relégués au second plan, malgré les appels de certains membres de la classe intellectuelle (Aaron Hill, James Harris, Elizabeth Tollet, le comte de Shaftesbury...) pour arriver à un mariage harmonieux entre la musique et des textes de bonne tenue littéraire, comme cela avait été le cas par exemple en 1736 lorsque Haendel avait mis en musique l'ode de Dryden *Alexander's Feast; Or, the Power of Musick*.

D'autre part, la question de la détermination des genres se complique du fait que *L'Allegro* de Haendel est une œuvre difficile à définir ; c'est en effet une pièce hybride, elle aussi contradictoire, qui comporte trois parties comme un opéra – genre auquel Haendel continuait à cette époque de s'adonner – et qui allie à la fois les

¹ Pour la date supposée de la composition des deux poèmes, voir Eustace M. W. Tillyard, *The Miltonic Setting Past and Present* (Cambridge : Cambridge UP, 1938).

caractéristiques de l'ode musicale à la Purcell et celles de ce nouvel oratorio anglais auquel Haendel s'était essayé au début des années 1730 (*Esther, Deborah, Athalia* puis *Saul*).² D'une certaine manière, le texte de Milton permet de thématiser cette nouvelle contradiction. En outre, la musique, autre tissu sémantique capable de nuancer les propos du texte verbal, contribue à enrichir les dialectiques verbales de l'hypotexte miltonien et introduit, par son adaptation, de nouveaux éléments de contradiction.

La découverte récente des archives des comtes de Malmesbury – les descendants de James Harris – a permis de prouver que l'auteur des deux premières parties de l'œuvre de Haendel n'était pas Charles Jennens, comme on l'a cru pendant plus de deux siècles et demi,³ mais James Harris lui-même, l'auteur des fameux *Three Treatises* de 1744.⁴ La part de Harris dans l'élaboration du texte est d'ailleurs relativement modeste, les octosyllabes rimés de Milton se prêtant idéalement à la mise en musique et appelant, par leur nature, peu de modifications. En plus de quelques coupures, le travail de Harris a consisté essentiellement à restructurer les deux poèmes de Milton, qui sont présentés non plus à la suite l'un de l'autre, tels "deux mouvements contrastés d'une composition musicale,"⁵ mais fractionnés, de façon à juxtaposer les parties correspondantes des deux poèmes. Ainsi, les 10 premiers vers de "L'Allegro" sont suivis directement des premiers vers de "Il Penseroso" et ainsi de suite, la totalité du livret obéissant à cette alternance destinée à renforcer le parallélisme structurel des deux poèmes. Le texte de Harris se présente ainsi comme une série de strophes et d'anti-strophes, comme une sorte de dialogue⁶ qui souligne la structure dialogique, sans cesse rappelée, des deux poèmes. Un tel rapprochement est encore marqué par les très rares modifications textuelles de Harris, comme par exemple celles du vers 11 de *Il Penseroso*, "But hail, thou Goddess sage and holy," qui donne dans le livret "Come rather, Goddess sage and holy," vraisemblablement pour mieux faire écho au vers "Come, thou Goddess fair and free" qui introduit l'air précédent, celui chanté par "L'Allegro." Le traitement opéré par Harris produit ainsi un sorte de débat permanent entre les deux figures allégoriques, qui semblent de ce fait osciller sans cesse entre les deux extrêmes de l'esprit humain. De cette manière, le non-choix proposé par les pièces jumelles de Milton est constamment dramatisé, comme le suggère encore la répétition à intervalles réguliers de certaines injonctions qui rappellent et redynamisent la

² "A unique hybrid, half ode, half oratorio, it retains a flavour of the theatre" (Winton Dean, "Handel : *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato*," enregistrement discographique Virgin Classics 7243 5 45417 2 8 (2000) 7 [brochure]).

³ Voir par exemple : "It is strange that an age of decorum and conformity could produce such grotesque originals as Charles Jennens, but it was this eccentric millionaire who collaborated with Handel on a bowdlerized version of *L'Allegro* and *Il Penseroso* in the autumn of 1739" (Robert M. Myers, *Handel, Dryden and Milton: Being a Series of Observations on the Poems of Dryden and Milton, as Alter'd and Adapted by Various Hands, and Set to Musick by Mr Handel, to Which Are Added Authentick Texts of Several of Mr Handel's Oratorios* [London : Bowes and Bowes, 1956] 53).

⁴ James Harris, *Three Treatises. The first Concerning Art. The Second Concerning Music, Painting and Poetry. The Third Concerning Happiness* (London : Nourse and Vaillant, 1744). La parution des *Harris Papers* (Hampshire Record Office, 9M73/G5001-2, 9M73/G980/18, 9M73/G887), éditées par Rosemary Dunhill et Donald Burrows, est imminente.

⁵ Floris Delattre, ed. et trad., *Milton : L'Allegro, Il penseroso et Samson Agonistes* (Paris : Aubier Montaigne, 1972) 38.

⁶ Nous empruntons le terme à Myers 53.

dialectique centrale ; ainsi, par exemple, du distique "If I give thee honour due, / Mirth, admit me of thy crew" qui ponctue la première partie de l'ouvrage.

La transposition du librettiste imprime à l'œuvre un mouvement de balancier, l'enrichit de contrastes, lui apporte une variété dont la musique tire profit, illustrant ainsi par avance les préceptes donnés une quinzaine d'années plus tard par Hogarth dans son *Analysis of Beauty* : "The art of composing well is the art of vary'ing well. . . . When you would compose an object of a great variety of parts, let several of those parts be distinguish'd by themselves, by their remarkable difference from the next adjoining."⁷ La partition de Haendel se lit en effet comme un véritable exercice de virtuosité figuraliste contrastive, permettant de suggérer tour à tour le rire de "l'Allegro" puis la gravité du "Penseroso," le chant de l'alouette puis celui du rossignol, le cor des chasseurs suivi de l'évocation du couvre-feu, et ainsi de suite. De plus, le jeu des tonalités permet de dépeindre les deux tempéraments, le mode majeur étant davantage sollicité pour le caractère allègre, et inversement le mode mineur pour le pensif. Il est peu étonnant que les premiers commentateurs de l'œuvre de Haendel se soient penchés sur *L'Allegro, Il Penseroso ed il Moderato* pour alimenter le débat sur l'imitation et sur l'expression, comme le fit par exemple William Hayes, dans sa réponse à l'essai qu'écrivit Charles Avison à propos justement des limites du pouvoir mimétique de la musique :⁸

[A]re we not in all Cases to make the Sound an Echo to the Sense, as well as setting descriptive Poetry, as such, that is calculated to the more interesting and affecting Purposes? If not; with what Propriety could Milton's *L'allegro il Penseroso* have been set to Music, which is chiefly descriptive – I believe no reasonable Person, or Judge of Words or Music, will deny that the beautiful, *picturesque* Scenes, which MILTON describes, are greatly heightened and assisted by the Music Mr. HANDEL has adapted to them: And yet it consisteth chiefly of the *mimetic* or *imitative* Kind; not that it is defective, either in *Air* or *Harmony*. The Characters of *Chearfulness* and *Melancholy* are nevertheless finely supported: And therefore I must insist upon it, there cannot be a more complete Model of true *musical Expression*, notwithstanding it abounds with *Imitation*. . . . For there is not a Scene which MILTON describes, were CLAUDE LORRAIN or POUSSIN to paint, could possibly appear in more lively Colours, or give a truer Idea of it, that our GREAT MUSICIAN has by his *picturesque* Arrangement of musical Sounds; with this Advantage, that his Pictures speak.⁹

Grâce à sa nouvelle structure, le diptyque présente un certain nombre de différences fondamentales qui le démarquent de son hypotexte. D'une part, en regroupant dans la première partie tous les arguments des deux poèmes de Milton touchant à la vie campagnarde, et dans la deuxième ceux qui concernent des aspects citadins et culturels, Harris introduit dans l'œuvre de Milton une opposition ville/campagne qui n'existait pas de manière aussi explicite dans les poèmes de 1631.¹⁰ On le voit, par un simple réagencement verbal, le librettiste introduit une nouvelle thématique dialogique, sans doute plus chère à l'auditeur du XVIIIe siècle, à l'aube des grands développements démographiques, qu'au lecteur des années 1630.

D'autre part, la structure essentiellement paradigmatique des deux poèmes de Milton, où chaque invocation est suivie de l'énumération ouverte des plaisirs offerts

⁷ William Hogarth, *The Analysis of Beauty, Written with a View of Fixing the Fluctuating Ideas of Taste* (London : Reeves, 1753) 40-42.

⁸ Voir Charles Avison, *An Essay on Musical Expression* (London : Davis, 1753).

⁹ William Hayes, *Remarks on Mr. Avison's Essay on Musical Expression... In a Letter from a Gentleman in London to His Friend in the Country* (London : Robinson, 1753) 65-67. On pourra lire également, sur l'imitation dans *L'Allegro, Il Penseroso ed il Moderato*, James Beattie, *Essays on Poetry and Music, as They Affect the Mind* (Edinburgh : Creech, 1776) 136-38.

¹⁰ Voir à cet égard Ivor Keys, "Handel's *L'Allegro* : a Celebration of Country and Town," *Studies in Music* 22 (1988) : 39-47.

par chaque figure allégorique, est clôturée dans le livret par des récitatifs, airs et chœurs, autant de numéros musicaux fermés qui, tels des syntagmes, s'enchaînent dans un ordre prévisible ; ces morceaux fournissent au texte du poème un cadre nouveau. C'est maintenant une structure fermée qui s'impose aux dépens de la structure double et contradictoire des deux poèmes de Milton. Elle est renforcée par les coupures pratiquées par Harris, qui accentuent elles aussi les parallèles verbaux et soulignent le dualisme inhérent à l'œuvre.¹¹

Si le dialogisme est renforcé dans les deux premières parties de l'ode, il est remis en question, voire contredit, par l'adjonction d'un troisième volet, que l'on doit cette fois entièrement à Charles Jennens, le futur auteur du livret de *Messiah*. Voici comment ce dernier rend compte de sa contribution : "[a] little piece I wrote at Mr Handel's request to be subjoyn'd to Milton's Allegro & Penseroso, to which He gave the name of Il Moderato, & which united those two independent Poems in one Moral Design."¹² Ce troisième volet d'une cinquantaine d'octosyllabes se veut la synthèse de *L'Allegro* et du *Penseroso* et propose en effet une voie moyenne, un juste milieu qui tente de réconcilier les deux contraires des poèmes. Certains des vers rajoutés par le second librettiste font ainsi écho à ceux de Milton, puisqu'aux injonctions figurant dans la première partie de l'œuvre avec les vers "Come, thou Goddess fair and free" et "Come rather, Goddess sage and holy," correspondent dans "Il Moderato" les paroles "Come, with native lustre shine, / Moderation, grace divine," qui reproduisent l'anaphore obtenue par la juxtaposition des deux premiers poèmes. Afin de renforcer le parallélisme entre les "companion-pieces" de Milton et son propre texte, chaque fois qu'il le peut, Jennens joue sur la polysémie de certains signifiants. Ainsi, dans les premiers vers de "Il Moderato," – "Hence, boast not, ye profane, / Of vainly-fancied, little-tasted pleasure" – on peut donner à "hence" son sens logique, en plus de la valeur d'apostrophe qu'il a dans les vers correspondants de la première partie de l'ode : "Hence loathed Melancholy" et "Hence vain deluding joys." En effet, le contexte du nouveau volet, où la voix poétique s'adresse non pas à l'un ou l'autre des deux personnages allégoriques mais à leurs adeptes induits en erreur, permet les deux interprétations.

Pourtant, au-delà de ces ressemblances apparentes, se profilent des distinctions bien réelles, qui attestent des changements esthétiques considérables. Là où Milton se garde d'arrêter un choix, en présentant chaque figure allégorique comme aussi complète, et aussi lacunaire, que l'autre, le librettiste propose un choix rationnel et tempéré, classique et non plus baroque, dont il nous impose la supériorité par des propos rassurants, quelque peu moralisateurs, auxquels la voix de basse noble, particulièrement sollicitée par Haendel dans ce volet, accroît la dignité et la solennité :

Keep, as of old, the middle way,
Nor deeply sad, nor idly gay
But still the same in look and gait,
Easy, cheerful and sedate. (*L'Allegro* 3)

L'équilibre qui chez Milton provenait du va-et-vient perpétuel entre les deux extrêmes, d'une oscillation constante entre les deux pôles, se voit métaphoriquement

¹¹ 45 vers sur 152 ont été ôtés pour *L'Allegro*, 38 sur 176 pour *Il Penseroso*.

¹² Lettre de Charles Jennens à Edward Holdsworth, écrite entre le 4 et le 8 février 1742, citée dans Ruth Smith, *Handel's Oratorios and Eighteenth-Century Thought* (Cambridge : Cambridge UP, 1995) 61.

transformé en une ligne droite, évitant les écueils que constituent les excès de toute nature :

Kindly teach, how blest are they,
Who nature's equal rules obey;
Who safely steer two rocks between,
And prudent keep the golden mean.

Afin peut-être de donner une certaine crédibilité à ses vers, qui ne cessent de prôner sur tous les tons la mesure, la retenue et le sens de la proportion, Jennens se réfugie derrière l'autorité littéraire, notamment lorsqu'il réécrit pour son avant-dernier morceau cinq vers de Prospero (*The Tempest* 5.1.64-68), où ce dernier annonce lui aussi le retour du calme et de la raison :

Shakespeare
The charm dissolves apace;
And as the morning steals upon the night,
Melting the darkness, so their rising senses
Begin to chase the ignorant fumes that mantle
Their clearer reason.

Jennens
As steals the morn upon the night,
And melts the shades away:
So truth does fancy's charm dissolve,
And melts the shades away:
The fumes that did the mind involve,
Restoring intellectual day.

Qui plus est, les joies chantées avec tant de sincérité par les deux figures allégoriques sont explicitement dévalorisées ; celles de l'"Allegro" sont réduites à de vains "frantic mirth, and childish play," tandis que les adeptes du "Penseroso" sont comparés à des "lifeless statues . . . / Ever musing, moping, dreaming." Les deux derniers vers du livret, sur lesquels est composée la musique du chœur final, ne laissent planer aucun doute sur la supériorité clamée du juste milieu, ce "middle way" qu'incarne le personnage allégorique du "Moderato" : "Thy pleasures, Moderation give, / In them alone we truly live" (*L'Allegro* 3).

Ainsi, le volet "Il Moderato" semble rassembler des tempéraments que tout oppose, et tente de fusionner les deux extrêmes présentés par les deux poèmes de Milton. La tension inhérente à la structure des deux poèmes de 1631 disparaît au profit d'une structure tripartite qui présente un compromis unique et rationnel, dans lequel se sont peut-être retrouvés quelques contemporains de Haendel. C'est ce que ce dernier semble signaler à son librettiste dans une lettre écrite à l'occasion de la représentation de l'ouvrage à Dublin en décembre 1741 :

I opened with the Allegro, Penseroso, & Moderato, and I assure you that the words of the Moderato are vastly admired. The Audience being composed (besides the Flower of Ladyes of Distinction and other People of the greatest quality) of so many Bishops, Deans, Heads of the Colledge, the most eminent People in the Law as the Chancellor, Auditor General, &ct. all which are very much taken with the Poetry. So that I am desired to perform it again the next time.¹³

Ces propos rassurants, où se cache peut-être quelque ironie, n'empêchèrent pas Haendel de supprimer "Il Moderato" lors de représentations ultérieures de son ouvrage, ni certains contemporains de se gausser ouvertement du texte de Jennens, ce dont ce dernier se plaignit dans une lettre à Edward Holdsworth : "[I] overheard one in the Theatre saying it was Moderato indeed, & the Wits at Tom's Coffee House honour'd it with the Name of Moderatissimo."¹⁴

Ces vers, qui figent et bloquent la lecture de l'œuvre, prêtent sans doute à sourire. Nous pouvons toutefois nous intéresser à la manière dont la musique traduit

¹³ Erich H. Müller, ed., *The Letters and Writings of George Frideric Handel* (London, 1935) 41-42.

¹⁴ Anthony Hicks, "L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato," enregistrement discographique Hypérior CDA67283/4 (1999) 6-7 (brochure).

et commente les abstractions moralisantes de Charles Jennens, ou du moins contredit la prétendue résolution de la contradiction.

Dès les premières mesures de l'œuvre, dont il est sans doute utile de signaler qu'elle ne contient pas d'ouverture, comme s'il fallait aller droit au cœur de l'argument, la musique semble exprimer d'emblée la réconciliation des contraires. En effet, dans le récitatif d'introduction, les notes chantées par "L'Allegro" traduisent un sentiment que, de leur côté, les paroles contredisent; celles-ci, qui sont propres à la figure de "L'Allegro," se trouvent associées au discours musical du "Penseroso." L'inverse se produit dans le numéro suivant, ce qui fit dire au critique Wilfried Mellers : "the two characters sing the other's music, as though they know, at heart, that the one is inseparable from the other."¹⁵

Si les morceaux suivants jouent autant que possible sur le contraste entre les deux figures, ce dernier semble s'atténuer vers la fin de la première partie. La musique de l'air extrêmement connu "Let me wander not unseen" pourrait très bien être chantée par le "Penseroso." De même, le dernier morceau de la première partie, sur un texte confié à "L'Allegro," semble tempérer, bien avant l'apparition d'un quelconque "Moderato" de circonstance, les joies rustiques prônées jusqu'alors. En effet, sur les vers "Thus past the day, to bed they creep / By whispering winds soon lull'd to sleep," les moyens musicaux mis en œuvre sont ceux-là mêmes que l'on attendrait pour la peinture du "Penseroso" :

[T]empo and rhythm slacken, the mode changes to the minor, and the sounds of revelry yield to a whispering wind The note-values grow even longer, from semi-quavers to quavers to crotchets, till the orchestra momentarily falls silent. A pianissimo coda with delicious suspensions, still in the minor, brings the movement and Part One to a hushed close.¹⁶

On le voit, nul besoin d'un mouvement supplémentaire pour dire le mariage des contraires que la musique ne cesse de suggérer, avec les moyens qui lui sont propres.

Mais comment Haendel traite-t-il musicalement les paroles du "Moderato"? Comme souvent, il a recours à l'ironie pour souligner les propos auxquels il n'adhère pas nécessairement. Ainsi, lorsque le texte de Charles Jennens évoque le juste milieu, le "golden mean" garant de l'équilibre et de la mesure, la musique glisse subtilement vers le mode mineur comme pour signaler la difficulté, voire l'impossibilité, d'une telle entreprise : "When the words tell us that we must 'safely steer two rocks between And prudent keep the golden mean' the wavery chromaticism of the music proves what a ticklish business this is. After this jittery steering we throw off the final cadential phrase with a sigh of relief."¹⁷

D'autre part, le chœur final, qui devait normalement conclure avec grandeur sur la résolution des contraires, contient une musique d'une rigidité quasiment "bathétique," qui nie les paroles "Thy pleasures, Moderation give, / In them alone we truly live," débitées sans grande conviction : "Again the music belies the words ; the metrical procession of the minims, the harsh suspensions, the curiously frozen effect of the

¹⁵ Wilfried Mellers, *Harmonious Meeting: a Study of the Relationship between English Poetry and Theatre, c. 1600-1900* (London : Dobson, 1965) 258. Voir également : "the music expresses the mood not of the speaker but of the opposite humour he is denouncing" (Winton Dean, *Handel's Dramatic Oratorios and Masques* [Oxford : Clarendon, 1959] 321).

¹⁶ Dean, "L'Allegro" 9.

¹⁷ Mellers 263.

flat seventh on the word 'alone' – all these imply that though the control of Will may be necessary, it is not always conducive to life."¹⁸

Pourtant, dans un morceau véritablement inspiré, la musique permet de dire à sa manière, mais autrement, la résolution des contraires. En effet, l'avant-dernier morceau musical – celui qui s'inspire des paroles de Prospero – rassemble pour la première et dernière fois les deux figures allégoriques, explicitement nommées ("L'Allegro" et "Il Penseroso") dans le livret original, unies dans un duo qui semble se présenter, enfin, comme la synthèse des idées complémentaires des deux poèmes de Milton, voire comme la quintessence de l'œuvre.

D'une part, les six vers du morceau semblent se nourrir d'éléments verbaux utilisés précédemment. Il reprend en effet les verbes "melt" et "dissolve," tous deux utilisés par chacun des deux contraires dans leur déclaration d'allégeance finale. Dans les deux cas, le verbe permettait d'exprimer la fusion harmonique obtenue par chacune des figures, dans l'inspiration poétique pour la première ("With wanton heed, and giddy cunning, / The melting voice through mazes running, / Untwisting all the chains that tie / The hidden soul of harmony"), dans l'extase mystique suscitée par l'écoute musicale pour la seconde : "And let their sweetness, through mine ear, / Dissolve me into ecstasies, / And bring all Heav'n before mine eyes!" Par ce simple emprunt verbal, légèrement modifié, les quelques vers de Jennens semblent fusionner en une seule les deux expériences des deux figures centrales, réunies dans le texte comme elles le sont dans la musique.

Pour la première fois, en effet, les deux figures apparaissent sur une musique unique, le mariage des deux voix intimement mêlées suggérant enfin l'union harmonieuse des contraires, annoncée dès l'introduction orchestrale par le duo du hautbois et du basson. Tandis que la voix de "L'Allegro," habituée aux morceaux extravertis, semble se plier au mouvement mesuré du morceau, celle du "Penseroso," associée aux mouvements lents et mélancoliques, cherche en revanche à s'extérioriser et à se dynamiser afin de rendre justice aux longs mélismes de la partie vocale.

Les circonstances particulières des premières représentations de l'ouvrage, pour lesquelles toutes les parties du "Penseroso" avaient été confiées à la cantatrice Elisabeth Duparc – dite La Francesina – et les parties de "L'Allegro" à trois chanteurs masculins – un soprano garçon, John Beard et Thomas Reinhold –, contribuent à renforcer la fonction dramatique d'un tel duo. En effet, ne peut-on pas voir également derrière ces deux figures complémentaires, telles qu'elles sont traitées par la partie musicale, l'illustration des principes masculin et féminin, tout aussi complémentaires, réunis dans ce mariage musical qui n'est pas sans nous rappeler la fin de cet autre oratorio, inspiré lui aussi d'un texte de Milton, *La Création* de Haydn, et qui s'achève sur un autre duo – celui d'Adam et Ève – évoquant lui aussi l'union des compléments. Nous voyons ici comment le phénomène de la distribution des voix introduit de nouveaux éléments de sens, le simple choix des typologies élargissant l'opposition centrale, et rappelant d'une certaine manière ce que disait au XIXe siècle le musicologue Victor Schœcher au sujet d'une telle œuvre : "it required all the boldness of genius to attempt a subject so eminently undramatic. Never had music to depend upon herself so entirely."¹⁹

¹⁸ Mellers 264.

¹⁹ Victor Schœcher, *The Life of Handel* (London, 1857). Cité dans Dean, *Oratorios* 319.

La fonction de la musique est également une composante thématique du livret qui accorde à celle-ci, du fait de sa nouvelle structure, une place de choix. On se souvient en effet que la deuxième partie de l'œuvre, celle qui précède le volet "Il Moderato," s'achève sur une double déclaration d'allégeance à la musique. Chez Milton, "L'Allegro" déclare préférer les "Lydian airs" associés à l'élégie et au mythe orphique, tandis que "Il Penseroso" annonce son attention de suivre la musique qui conduit à l'expérience mystique : "And let their sweetness, through mine ear, / Dissolve me into ecstasies, / And bring all Heav'n before mine eyes!" Le nouveau contexte de l'œuvre de Haendel, ainsi que les circonstances historiques de sa production, accordent à ses paroles, telles qu'elles figurent dans le livret agencé par James Harris, une nouvelle dimension. En effet, peut-être peut-on voir derrière l'allusion à la figure d'Orphée et à celle de sa "half-regained Eurydice" l'incarnation du genre de l'opéra, forme musicale née en Italie avec l'*Orfeo* de Monteverdi, que devait réformer Gluck avec son propre *Orphée*, et qui, au milieu des années 1730 commençait à perdre les faveurs du public londonien. Le terme "half-regained," employé à propos de la quête d'Orphée, semble suggérer à lui seul, dans ce nouveau contexte, l'incomplétude d'un genre voué à l'échec et à la désaffection. Inversement, les choix musicaux du "Penseroso" pointent directement vers le genre nouveau de l'oratorio puisque les vers "There let the pealing organ blow / To the full voic'd quire below, / In service high and anthems clear!" semblent bien thématiser, avec les références au chœur et à l'usage systématique de l'orgue, les outils du genre musical en devenir. La déclaration d'allégeance des deux partis semble d'ailleurs formuler le propre choix artistique de Haendel, à cette époque encore tiraillé entre l'"extraversion" de l'opéra italien et l'"introversion," certes relative, de l'oratorio anglais. En effet, si la déclaration de "L'Allegro" reste conditionnelle – "These delights if thou canst give, Mirth, with thee we mean to live" –, les paroles du "Penseroso" constituent bel et bien une déclaration sans condition : "These pleasures, Melancholy, give, / And I with thee will choose to live." Le reste de la carrière de Haendel, on le sait, devait confirmer un tel choix, et cela sans la moindre contradiction...

Notre exposé s'est attaché à mettre en lumière les diverses stratégies, verbales et musicales qui visent à résoudre ou à renforcer les contradictions inhérentes à l'être humain. S'il apparaît clairement que la tentative de Jennens pour faire la fusion ou la synthèse des contraires est en grande partie infructueuse, l'expérience consistant à faire vivre simultanément et en bonne harmonie deux discours opposés s'avère intellectuellement plus satisfaisante. La seule véritable contradiction en art reste sans doute celle qui permet de tenir un langage ambivalent, comme l'illustre l'œuvre de Milton, mais également le traitement musical opéré par Haendel.

En s'adonnant à l'oratorio, genre par nature double dans la mesure où il se veut et se déclare à la fois "divertissant" et "édifiant," Haendel est parvenu à sa manière à réconcilier les contraires et à apaiser les tiraillements de l'être humain.

Bibliographie

Avison, Charles. *An Essay on Musical Expression*. London : Davis, 1753.

Beattie, James. *Essays on Poetry and Music, as They Affect the Mind*. Edinburgh : Creech, 1776.

- Dean, Winton. *Handel's Dramatic Oratorios and Masques*. Oxford : Clarendon, 1959.
- . "Handel : *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato*." Enregistrement discographique Virgin Classics 7243 5 45417 2 8 (2000) 7 (brochure).
- Delattre, Floris, ed. et trad. *Milton : L'Allegro, Il penseroso et Samson Agonistes*. Paris : Aubier Montaigne, 1972.
- Harris, James. *Three Treatises. The first Concerning Art. The Second Concerning Music, Painting and Poetry. The Third Concerning Happiness*. London : Nourse and Vaillant, 1744.
- Hayes, William. *Remarks on Mr. Avison's Essay on Musical Expression... In a Letter from a Gentleman in London to His Friend in the Country*. London : Robinson, 1753.
- Hicks, Anthony. "L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato." Enregistrement discographique Hypérion CDA67283/4 (1999) 6-7 (brochure).
- Hogarth, William. *The Analysis of Beauty, Written with a View of Fixing the Fluctuating Ideas of Taste*. London : Reeves, 1753.
- Keys, Ivor. "Handel's *L'Allegro* : a Celebration of Country and Town." *Studies in Music* 22 (1988) : 39-47.
- Mellers, Wilfried. *Harmonious Meeting: a Study of the Relationship between English Poetry and Theatre, c. 1600-1900*. London : Dobson, 1965.
- Müller, Erich H., ed. *The Letters and Writings of George Frideric Handel*. London, 1935.
- Myers, Robert M. *Handel, Dryden and Milton: Being a Series of Observations on the Poems of Dryden and Milton, as Alter'd and Adapted by Various Hands, and Set to Musick by Mr Handel, to Which Are Added Authentick Texts of Several of Mr Handel's Oratorios*. London : Bowes and Bowes, 1956.
- Schœlcher, Victor. *The Life of Handel*. Trad. James Lowe. London: Trübner, 1857.
- Smith, Ruth. *Handel's Oratorios and Eighteenth-Century Thought*. Cambridge : Cambridge UP, 1995.
- Tillyard, Eustace M. W. *The Miltonic Setting Past and Present*. Cambridge : Cambridge UP, 1938.