



HAL
open science

“In Verse Heroic, or Sweet Lyric Song”: le Samson de (Ha)milton

Pierre Degott

► **To cite this version:**

Pierre Degott. “In Verse Heroic, or Sweet Lyric Song”: le Samson de (Ha)milton. *Anglophonia, French Journal of English Studies*, 2002, *Musique et littératures: Intertextualités*, 11, pp.117-26. hal-02886386

HAL Id: hal-02886386

<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-02886386v1>

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.

**“In verse heroic, or sweet lyric song” :
le *Samson* de (Ha)milton**

En 1740, la poétesse Elizabeth Tollet, dans son poème "To Mr Handell," suggérait au compositeur, dont les succès dans l'opéra italien étaient alors de plus en plus mitigés, de mettre en musique pour son prochain oratorio le poème dramatique de Milton *Samson Agonistes*. Une telle entreprise, qui avait manifestement une visée édifiante, voulait, par le truchement du héros biblique, proposer à l'auditeur contemporain une démarche morale :

One Labour yet, great Artist! we require;
And worthy thine, as worthy *Milton's* Lyre;
In Sounds adapted to his Verse to tell
How, with his Foes, the *Hebrew* Champion fell:
To all invincible in Force and Mind,
But to the fatal Fraud of Womankind.
To others point his Error, and his Doom;
And from the Temple's Ruins raise his Tomb.¹

Composé entre septembre et octobre 1741, remanié en octobre de l'année suivante et créé en février 1743, le nouvel oratorio haendélien, *Samson*, remporta d'emblée un succès éclatant, dû en large partie à l'accueil enthousiaste réservé au "mariage" entre les vers de Milton et la musique de Haendel, comme l'indiquent par exemple ces quelques distiques anonymes, publiés en avril 1744, qui exaltent sur le mode du panégyrique l'association du poète et du musicien :

Rais'd by his subject, *Milton* nobly flew,
And all *Parnassus* open'd to our view:
By *Milton* fir'd, brave *Handel* strikes our ear,
And every power of harmony we hear.
When two such mighty artists blend their fire;
Pour forth each charm that genius can inspire,
The man whose bosom does not raptures feel,
Must have no soul, or all his heart be steel.²

Pourtant, si le livret sur lequel Haendel composa son oratorio *Samson* est généralement moins décrié que certains des textes de Charles Jennens ou de Thomas Morell, et s'il lui arrive même d'être encensé,³ Newburgh Hamilton (1712-1759), l'adaptateur du texte de Milton, n'en échappe pas pour autant aux remarques condescendantes de quelques critiques comme par exemple celles de Alwin Thaler qui écrivait en 1920 : "[Hamilton] worked as earnestly and reverently as he knew how, but one cannot leave his version of *Samson* without the feeling that the marriage of Handel's music and Milton's words was not as felicitous a union as it might have been."⁴ En 1763, John Brown, dans sa *Dissertation*, fut l'un des premiers à déplorer les libertés autrefois prises par le librettiste dans son adaptation du poème

¹ Elizabeth Tollet, *Poems on Several Occasions. With Anne Boleyn to King Henry VIII, an Epistle* (London : John Clarke, 1755) 137.

² Anon., "Hearing Mr. Handel's *Sampson*, at the Theatre in Covent-Garden," *The London Magazine* 13 (1744) 200.

³ Voir par exemple Winton Dean, *Handel's Dramatic Oratorios and Masques* (Oxford : Clarendon, 1959) 329-31 ; Jonathan Keates, *Handel: The Man and His Music* (London : Gollancz, 1992) 248-49.

⁴ Voir Alwin Thaler, "Milton in the Theatre," *Studies in Philology* 17 (1920) 269-308.

de Milton ("The oratorio of *Samson* is properly *dramatic*: But the Poem is so much changed in the Attempt toward accomodating it to Music, that it can hardly be regarded as the work of MILTON"⁵), pour ne rien dire de Charles Jennens, l'auteur du livret de *Messiah*, qui n'hésita pas, dès la création de *Samson*, à qualifier le livret de "nonsense,"⁶ sans doute piqué au vif de ne pas avoir été choisi par Haendel pour sa nouvelle composition.

Devant des avis aussi divergents,⁷ peut-être est-il temps de procéder à une nouvelle évaluation de l'apport de Hamilton, et d'examiner son texte, non pas en termes de "pertes" par rapport à un original de toute manière impropre à la mise en musique, mais davantage pour sa valeur intrinsèque, en tenant compte notamment des nombreux ajouts du librettiste à son hypotexte. Nous nous proposons ainsi d'examiner tout d'abord les principes structurels qui ont guidé Hamilton dans son adaptation, pour voir ensuite ce qu'apportent les nombreuses additions du librettiste. Nous examinerons enfin les nouvelles lectures que permet la version remaniée de l'histoire de Samson.

Si, à l'instar de la plupart des autres livrets haendéliens, *Samson* illustre plusieurs des procédés de transposition catalogués par Genette dans *Palimpsestes*,⁸ peut-être est-ce l'effort de concision qui marque le plus fortement le texte que Newburgh Hamilton propose à Haendel. Le librettiste, qui réduit au tiers les 1758 vers de Milton, réussit néanmoins à créer l'illusion du style miltonien en réassemblant habilement morceaux de phrases, segments verbaux en une sorte de mosaïque ou de collage verbal. Il propose un condensé particulièrement efficace de la tragédie biblique en s'efforçant d'en respecter les principes métriques et les réseaux métaphoriques (images de lumière, images navales...), sans toucher à la trame dramatique de l'original ; en effet, la division en actes et en scènes prévue par l'oratorio reprend en effet *grosso modo* les cinq épisodes du *Samson Agonistes* de Milton.

Prenons comme unique exemple de la compression effectuée par Hamilton les quatre vers du premier récitatif déclamé par Samson, ceux sur lesquels s'ouvre l'oratorio :

<p>A little onward lend thy guiding hand To these dark steps, a little further on; For yonder bank hath choice of Sun and shade. There I am wont to sit, when any chance Relieves me from my task of servile toil, Daily in the common Prison else enjoind me, Where I a Pris'ner chained, scarce freely draw The air imprison'd also, close and damp, Unwholesome draught: but here I feel</p>	<p>This day, a solemn feast to Dagon held, Relieves me from my task of servile toils; Unwillingly their superstition yields This rest, to breathe heaven's air, fresh- blowing, pure and sweet. (1.1)</p>
--	--

⁵ John Brown, *A Dissertation on the Rise, Union, and Power, the Progressions, Separations, and Corruptions, of Poetry and Music* (London : Davis and Reymers, 1763) 218 (note).

⁶ Voir Keates 248.

⁷ "Hamilton's fidelity to Milton has been variously appraised" (Ruth Smith, "Intellectual Contexts of Handel's English Oratorios," *Music in Eighteenth-Century England: Essays in Memory of Charles Cudworth*, ed. Christopher Hogwood and Richard Lockett [Cambridge : Cambridge UP, 1983] 116).

⁸ Voir Degott, *Handel et ses oratorios : des mots pour les notes* (Paris : L'Harmattan, 2001) 73-84.

amends,
 The breath of Heav'n fresh-blowing, pure
 and sweet;
 With day-spring born; here leave me to
 respire.
 This day a solemn Feast the people hold
 To Dagon their Sea-Idol, and forbid
 Laborious work; unwillingly this rest
 Their superstition yields me. . . .(vers 1-
 15)⁹

Nous constatons que ce paragraphe ne fait que fondre en un seul les vers 12 et 13 de *Samson Agonistes*, reprendre ensuite tout le vers 5, puis refondre les vers 14 et 15 et enfin citer le 10, qui à peine modifié. De ce nouvel agencement verbal ressortent trois pentamètres en vers blanc, conformément à la forme métrique privilégiée par Milton dans son poème, suivis d'un alexandrin, type de vers relativement fréquent dans *Samson Agonistes*, notamment au cours des cinq *stasimons* destinés au chœur. Des paroles proférées par Samson, Hamilton, ne retient que les vers les plus significatifs sur le plan purement diégétique, rejetant toute redondance et écartant toute allusion aux aspects "affectifs" du sort de Samson que la musique développera avec les moyens qui sont les siens.

Si le retrait de la rime pour le récitatif peut paraître contraire à la pratique courante des livrets, qui sont habituellement mais non systématiquement rimés, il est compensé par un usage particulièrement intense de l'allitération et de la paronomase (voir par exemple l'usage de la paire "lust/lost" [2.2]), mais surtout de l'assonance, notamment lors des récitatifs accompagnés, très fréquents dans *Samson*. Examinons à titre d'exemple le deuxième *accompagnato* attribué au héros éponyme au cours de la troisième scène du premier acte, dont les mots eux aussi ne sont que la réorganisation d'un certain nombre de vers prélevés ici et là (575, 593-98) dans le texte de Milton :

My genial spirits droop, my hopes are fled;
 Nature in me seems weary of herself;
 My race of glory run, and race of shame:
 Death, invocated oft, shall end my pains,
 And lay me gently down with them that rest. (1.3)

Nous constatons que Hamilton, non content de bénéficier, par l'emprunt direct du vers 597 de Milton, du schéma allitératif en / r /, reconstruit phoniquement le morceau afin de permettre l'anaphore en "my" ainsi que le retour régulier de la voyelle / e / et de la diphtongue / el /, en finale mais également en milieu de vers ("death, end, gently, them ; nature, race, invocated, lay"), renforçant ce faisant la valeur purement musicale des vers de l'hypotexte. Parfois, les légères modifications verbales apportées par le librettiste n'ont d'autre fonction que de privilégier de tels retours phoniques et d'améliorer la "chantabilité" de la langue de Milton, comme le montre par exemple, pour le passage que nous venons d'évoquer, le remplacement du segment "And I shall shortly be," aux chuintantes, musicalement peu heureuses, par "And lay me gently down," qui comporte le même nombre de syllabes. Un tel segment permet les divers retours phoniques envisagés, et ses diphtongues, ainsi que le choix de la liquide / l /, paraissent autrement plus souhaitables, pour la facilité

⁹ John Milton, *Samson Agonistes*, 1671, ed. F. T. Prince (Oxford : Oxford UP, 1957) 23.

et la qualité de l'émission vocale, que les sons de l'original miltonien qui, pour l'auditeur familier avec le corpus des oratorios haendéliens, rappellent cette séquence relativement peu heureuse, "And sure shall meet in Heav'n," qui dépare le duo de Theodora et de Dydimus au deuxième acte de *Theodora*.

Hamilton, dans son effort de resserrement de l'expression, va jusqu'à pratiquer de larges coupures dans le texte miltonien.¹⁰ Ont ainsi été supprimés les nombreux récits, notamment ceux à caractère rétrospectif, qui composent le poème de Milton, ainsi que la plupart des passages à dimension fortement idéologique (241-92 ; 1192-1223 ; 1457-71 ; 1596-1659). Ces suppressions font qu'il devient pratiquement impossible de proposer pour l'oratorio de Haendel la lecture allégorique politique que l'on fait généralement de son hypotexte miltonien. Il paraît en effet difficile de voir derrière les Philistins, comme cela a été maintes fois suggéré, une image détournée des Royalistes revenus au pouvoir en 1660, ou derrière les Israélites le clan des Puritains amers et désenchantés, menés autrefois par un Samson (= Milton) aujourd'hui affaibli et désabusé, frappé de cécité, humilié par ses ennemis et abandonné par son épouse...¹¹

L'examen rapide des modifications subies par le texte de *Samson Agonistes* semble donc faire apparaître un texte domestiqué sur le plan musical, amputé et dévitalisé, sinon entièrement appauvri, sur le plan sémantique. Cependant, avant de condamner un livret qui tente de réaliser l'impossible synthèse entre le style d'une œuvre poétique atypique et celui d'un genre musical soumis à des codes rigides, il convient de tenir compte des diverses additions qui compensent dans une certaine mesure les pertes constatées et constituent même l'originalité du livret de Hamilton.

Les ajouts au texte de Milton sont relativement nombreux en proportion, puisque tous les morceaux musicaux (airs, duos et chœurs) sont écrits sur des paroles du librettiste. En effet, Hamilton ne se borne pas à condenser et à faire des coupures ; il ajoute au livret une centaine de vers de son cru, encore qu'il s'inspire très largement, dans certains cas, d'autres poèmes du corpus miltonien, ainsi qu'il l'annonce dans la préface du livret original : "In the Airs and Chorus's which I was oblig'd to add, I have interspers'd several Lines, Words, and Expressions borrowed from some of his smaller Poems, to make the whole as much of a piece as possible."¹²

Ainsi, pour l'air de Samson "Thus when the sun," au dernier acte de l'oratorio, Hamilton recontextualise entièrement six vers du poème "On the Morning of Christ's Nativity," à peine modifiés, enrichissant à plusieurs niveaux, par ce nouveau "copier-

¹⁰ Haendel eut également sa part dans le processus d'excision, puisqu'au cours de la composition il supprima plusieurs dizaines de vers. Hamilton s'en expliqua dans la préface du livret original : "Tho' I reduc'd the Original to so short an Entertainment, yet being thought too long for the proper Time of a Representation, some Recitative must be left out in the Performance, but printed in its Place, and mark'd to distinguish it." Voir [Newburgh Hamilton], *Samson. An Oratorio. As it is Perform'd at the Theatre-Royal in Covent-Garden. Alter'd and adapted to the Stage from the Samson Agonistes of John Milton. Set to Musick by George Frederick Handel* (London : Tonson, 1743) préface.

¹¹ Voir par exemple Floris Delattre, éd. et trad., *Milton : L'Allegro, Il Penseroso et Samson Agonistes* (Paris : Aubier Montaigne, 1972) 53-72; Smith, *Handel's Oratorios and Eighteenth-Century Thought* (Cambridge : Cambridge UP, 1995) 213-29 ("British Israel"). Dans le même ouvrage, Ruth Smith propose une nouvelle interprétation allégorique politique pour le *Samson* de Hamilton (292-99 ["*Samson, Alfred and the Prince of Wales*"]).

¹² [Newburgh Hamilton] préface. Il s'agit essentiellement des poèmes "At a Solemn Music," "On the Morning of Christ's Nativity," "On Time," "The Passion," "Epitaph on the Marchioness of Winchester," ou encore de la traduction des Psaumes 80, 81, 83, 84, 86, 88, ainsi que de "Paraphrase on Psalm 114." Pour l'identification détaillée des poèmes utilisés par Hamilton, voir Dean 330.

coller," la thématique générale. D'une part, en évoquant l'image du lever du soleil, dont traitent les vers en question, il reprend et développe la métaphore de l'éclipse, filée par Milton (voir *Samson Agonistes* 80-114 ; 590-98), afin de suggérer la régénération spirituelle de Samson, dont la renaissance est parachevée au cours du morceau final qui, grâce à un nouvel emprunt intratextuel,¹³ évoque les rangs de lumière ("burning row") des séraphins réunis, ainsi que le flamboiement final ("endless blaze of light") dans lequel retentissent les louanges du Seigneur. D'autre part, l'emprunt à l'ode sur la Nativité permet également d'appliquer à Samson l'analogie entre l'astre solaire et la figure christique, association sur laquelle repose l'ensemble de l'ode de Milton, mais qui, dans le drame biblique, relève davantage de l'interprétation que de l'explicitation. Ici, l'emprunt intratextuel et les glissements sémantiques qui s'y rattachent permettent de construire un réseau d'images peut-être simplifié, mais en tout cas cohérent et signifiant.

De façon générale, en recontextualisant un ou deux mots de l'hypotexte miltonien prélevés ici et là, Hamilton bâtit un morceau en construisant une forme rimée, à la versification – trimètres et tétramètres – plus compatible avec la mise en musique que les longs vers de Milton. Ainsi, pour l'air de Samson "Torments, alas, are not confin'd," il exploite une des rares rimes que Milton se soit autorisées ("find, mind, confin'd") tout en composant une autre série de rimes à partir du segment "heart, head, breast," prélevé au vers 609. Une fois encore, il crée un ré-assemblage verbal qui fait écho au texte de Milton tout en se pliant à d'autres codes. Autre exemple, l'air "With plaintive notes," entièrement construit autour du mot "widowed" emprunté au vers 806 du poème, et qui file, sortie tout droit de la tradition de l'*aria di paragone* de l'opéra italien, l'inusable métaphore, à laquelle Milton ne se serait sans doute pas abaissé, de la tourterelle esseulée, roucoulant amoureusement dans l'attente de son amant.

Curieusement, Hamilton, en un acte quasiment métatextuel, semble suggérer la nature de son travail dans un vers à nouveau adapté d'une citation de *Samson Agonistes* ("In copious legend or sweet lyric song" [1737]) :

The body comes; we'll meet it on the way
With laurels ever green, and branching palm;
Then lay it in his monument, hung round
With all his trophies, and great acts enroll'd
In verse heroic, or sweet lyric song. (3.3)

On constate en effet que le dernier vers du passage, celui sur lequel les Israélites disent leur intention de chanter pour les générations futures les exploits du héros disparu, semble s'appliquer au livret même de Hamilton, qui se présente comme une adaptation du "vers héroïque" de Milton tout en proposant, avec ses airs et ses chœurs rimés, le "sweet lyric song" qui permet également, dans les morceaux musicaux, de chanter le héros. Si le vers pourrait s'appliquer également à la structure poétique de *Samson Agonistes*, texte qui lui aussi alterne le vers blancs et le chœur lyrique, seul le livret décrit ses propres outils de fonctionnement.

Par ailleurs, on se rend compte que les divers cas d'expansion ou d'extension relevés dans le texte de Hamilton ont une sorte de dénominateur commun, puisque la plupart des nouveaux éléments renvoient à une isotopie centrale de nature réflexive, celle de la musique ou du moins de la pratique musicale. On remarque en effet, dans les paroles introduites par Hamilton, l'intrusion d'images et de métaphores

¹³ Il s'agit cette fois-ci du poème "At a Solemn Music."

empruntées au domaine de la pratique vocale et instrumentale, autant d'images musicales qui doublent les réseaux métaphoriques du poème de Milton conservés dans le livret. Ainsi, le roucoulement de la tourterelle évoque également à un second degré, et de manière explicite, les notes émises par la chanteuse ("With plaintive notes and am'rous moan"), dans un air de comparaison qui file à l'envi l'analogie entre le chant de l'oiseau et la voix de l'interprète présente sur scène, c'est-à-dire l'outil musical ici mis en œuvre, analogie que seuls motivent et justifient, dans l'hypotexte miltonien, les segments "thy warbling charms" (934) et "enchanted voice" (1065). Autre air construit sur un principe analogue, celui de Manoah au premier acte: les deux parties, qui mettent en contraste l'illustre passé de Samson et un présent moins glorieux, reposent elles aussi sur une opposition d'images musicales, dont la deuxième est empruntée au poème "The Passion," preuve que la fonction du "copier-coller" est bien d'introduire une nouvelle continuité thématique :

Thy glorious deeds inspir'd my tongue,
 Whilst airs of joy from thence did flow.
 To sorrows now I tune my song,
 And set my harp to notes of woe. (1.3)

Si nous avons déjà implicitement évoqué l'air final "Let the bright Seraphim," adapté du poème "At a Solemn Music," peut-être pouvons-nous signaler également les fort nombreuses apparitions dans le livret du verbe "sing," au sens métonymique de "dire" ou de "parler," *Samson Agonistes* ne contenant que deux de ces occurrences (203, 983).

Évoquons enfin, dans le cadre de l'oratorio, la présence de cinq concerts dans le concert,¹⁴ dont la fonction, en plus de suggérer l'action dramatique en cours – un acte de restitution musicale –, semble être également de mettre en abyme la représentation de l'oratorio et, ce faisant, d'entamer une réflexion sur la nature de la musique ici donnée à entendre. On le voit, les diverses adjonctions de Hamilton permettent une nouvelle lecture de l'œuvre de Milton, lecture de nature réflexive – car elle nous conduit à une interrogation sur les moyens artistiques mis en œuvre – qui complète la réflexion déjà présente en creux dans le poème de Milton ou qui, du moins, se superpose à elle.

L'identification souvent signalée entre Milton et son héros éponyme semble en effet dépasser de loin le rôle purement politique joué par chacun, allant jusqu'à toucher au statut d'artiste que semble également illustrer dans le poème le champion de la cause israélite. La lutte de Samson, que suggère le titre *Samson Agonistes*, c'est peut-être aussi celle du véritable poète contre les usurpateurs, le combat de l'artiste authentique qui ne recourt pas, dans sa pratique poétique, à l'artifice, comme l'indiquerait par exemple le vers de Samson "I know no spells, use no forbidden arts" (1139), en réponse à l'accusation proférée par Harapha d'avoir usé de "black enchantments, some magician's art" (1133). L'assimilation du héros avec le poète visionnaire – ils sont tous deux aveugles, ce qui prive momentanément le poète de son statut inspiré de "voyant" –¹⁵ est renforcée à la fin du drame lorsque Manoah

¹⁴ On compte en effet le festival des Philistins au début du premier acte, entièrement décrit en termes d'images musicales, la scène de séduction de Dalila, véritable festival d'exotisme musical et chorégraphique – les rythmes de menuet suggèrent en effet un ballet –, une nouvelle apparition des Philistins à la fin du deuxième acte, l'hommage musical rendu par les Israélites à leur héros disparu et enfin le concert céleste, déjà évoqué, sur lequel s'achève l'oratorio.

¹⁵ Voir à cet égard Milton 8 (introduction).

envisage de déposer aux pieds de son fils disparu les lauriers qui lui sont dus, symbole de la gloire du guerrier mais aussi métonymie de l'inspiration poétique :

There will I build him
A monument, and plant it round with shade
Of laurel ever green and branching palm,
With all trophies hung, and acts enrolled
In copious legend or sweet lyric song. (SA 1733-37)

Le refus de Samson de se donner en spectacle pour amuser les Philistins peut également apparaître comme le souci de ne pas "prostituer" l'art véritable – le terme apparaît au vers 1358 –, Samson apparaissant comme une sorte d'acteur – on constate la récurrence dans le poème du verbe "play" (1340, 1448, 1679) – dont les Philistins tentent en vain de corrompre le talent, de nature divine :

Although their drudge, to be their fool or jester,
And in my midst of sorrow and heart-grief
To show them feasts, and play before their god,
The worst of all indignities, yet on me
Joined with extreme contempt? I will not come. (SA 1338-42)

Les connotations fortement négatives des divertissements dont se repaissent les Philistins peuvent être renforcées si l'on a en mémoire la lecture allégorique politique proposée habituellement, comme celle suggérée par exemple par Floris Delattre dans la préface de sa traduction du poème de Milton :

Les mœurs dissolues des Philistins, les fêtes bruyantes que donnent les « incirconcis » dans le temple de leur idole sont autant d'allusions directes aux pratiques françaises et « papistes » que les courtisans de Charles II ont réintroduites à Whitehall, à la calamité qui, après la chute du parti puritain, s'est abattue sur la nation entière.¹⁶

Si, avec les divertissements introduits en Angleterre, Floris Delattre fait exclusivement allusion, dans ses notes de bas de page, aux "escrimeurs, et toute espèce / d'athlètes, de lutteurs, d'écuyers, de coureurs, / de jongleurs, de danseurs, de bouffons et de mimes"¹⁷ auxquels doit se mesurer Samson dans l'arène, également vue dans *Samson Agonistes* comme un "théâtre" (1605), peut-être pouvons-nous y voir également cet autre divertissement "papiste," l'opéra lui-même, tel qu'il apparut à la cour de Charles II dans les premières années de la Restauration. Le nouveau contexte de l'oratorio, on s'en doute, enrichit et réactualise une telle lecture, les circonstances relativement polémiques dans lesquelles le nouvel ouvrage de Haendel fut composé offrant la possibilité d'une nouvelle interprétation allégorique.

Ainsi, les paroles du premier concert dans le concert thématisent les moyens musicaux mis en œuvre pour louer le faux dieu Dagon; au chœur célébrant à trois reprises le son de la trompette ("Awake the trumpet's lofty sound") succède un air au cours duquel une Philistine enjoint à ses congénères d'associer à leur chant le son de leurs flûtes ("merry pipe") et de leurs cordes ("pleasing string"). Les moyens musicaux mis en œuvre, à la fonction exclusivement et explicitement divertissante, apparaissent en total contraste avec les deux récitatifs de Samson qui encadrent la scène. On croit voir ainsi démontrée l'opposition entre deux langages musicaux

¹⁶ Delattre 65.

¹⁷ Delattre 211.

juxtaposés: aux quelques phrases du héros, sobrement accompagnées à la basse continue, s'opposent des numéros exubérants, dont la relative indigence musicale semble être composée par une orchestration clinquante et des vocalises éffrénées. C'est en somme l'hédonisme dont une certaine critique avait sans relâche taxé l'opéra italien qui est ici mis en scène afin de célébrer le dieu des Philistins, derrière lequel on pourra voir également le dieu des amateurs d'opéra, Philistins d'une autre espèce.¹⁸ Ironiquement, le texte lui-même de l'air attribué au personnage secondaire du Philistin semble dénigrer la musique destinée à célébrer le dieu des ignorants :

Loud as the thunder's awful voice,
In notes of triumph, notes of praise,
So high great Dagon's name we'll raise:
That Heav'n and earth may hear how we rejoice.

Les paroles composées par Hamilton semblent en effet proclamer la pauvreté de la musique vocalisée par la voix du ténor, dont la principale caractéristique semble d'être "loud," de même que plus loin au troisième acte, les chants des Philistins, à nouveau mis en scène, sont davantage associés par les Israélites à des bruits discordants qu'aux sons harmonieux que perçoivent pour leur part leurs ennemis ; on constate en effet le contraste entre d'une part le segment "notes divine," d'autre part l'emploi du substantif "noise" (1508), ainsi que la juxtaposition suspecte, due à Hamilton, des verbes "sing" et "shout" :

Chorus of Philistines

Great Dagon has subdued our foe,
And brought their boasted hero low:
Sound out his pow'r in notes divine,
Praise him with mirth, high cheer and wine!

Manoa

What noise of joy was that? it tore the sky.

Micah

They shout and sing, to see their dreaded foe
Now captive, blind, delighting with his strength. (3.2)

Plus tard, le tintamarre des Philistins sera commenté par Manoah en des termes encore plus tranchants : "Heav'n, what noise! / Horribly loud, unlike the former shout."

En plus des nombreuses lectures suggérées par *Samson Agonistes*, le livret de Hamilton semble ainsi rajouter un autre discours métatextuel qui opposerait deux langages musicaux, celui, présenté comme dégénéré, de l'opéra italien et celui du nouvel oratorio anglais. Le contraste musical qui nous est présenté dans la première scène de *Samson* est étendu, de façon non pas systématique mais tout de même significative, à l'ensemble de l'ouvrage, du moins si l'on prend en compte la distribution des types de morceaux parmi les deux clans représentés. Ainsi, on

¹⁸ Ruth Smith synthétise ainsi les préjugés à l'encontre de l'opéra italien: "Italian opera is mindless, because incomprehensible, and therefore degrading to an intelligent person. As the words have no meaning for the audience the appeal is entirely by the music to the senses; and music on its own can have insidiously unmanaging effects on the passion" (Smith, *Oratorios* 71). Évoquons également le rapprochement établi par Mrs Delany entre les amateurs d'opéra italien et les *ignoramus's* du petit monde musical londonien : "Semele has a strong party against it, viz. the fine ladies, petits maîtres and ignoramus's. All the *opera people* are enraged at Handel" (lettre du 21 février 1744, adressée à Mrs Dewes, citée dans Otto Deutsch, *Handel : a Documentary Biography* [London : Black, 1955] 584).

constate que le seul véritable air *da capo* de l'oratorio,¹⁹ véhicule traditionnellement associé à l'opéra italien, est attribué à Harapha, personnage qui se présente comme l'antithèse dramatique – mais aussi, du coup, musicale – de Samson, lequel pour sa part se voit essentiellement confier des ariosos et de longs récitatifs accompagnés, d'une autre tenue expressive. Sur tous les récitatifs accompagnés que contient *Samson*, aucun n'est attribué à un représentant du clan des Philistins, ces derniers se voyant octroyer des airs de nature essentiellement "vocale," reposant sur la démonstration de la technique du chant, comme par exemple, particulièrement éclairant à ce titre, l'air initialement attribué à Dalila "With plaintive notes," dont les trilles, les longues phrases liées constituent les ingrédients de la vocalité "exotique" du chant à l'italienne,²⁰ à mille lieues des simples ariosos plus caractéristiques de l'oratorio, par nature "less given to vocal display."²¹

Le choix par le compositeur des interprètes chargés de chanter le nouvel oratorio semble d'ailleurs corroborer son désir d'établir, derrière l'opposition entre les deux factions représentées dans l'intrigue, le décalage entre deux traditions musicales distinctes. Ainsi, les artistes peut-être plus doués sur le plan vocal (Thomas Reinhold, Christina Avolio...) se virent confier la musique brillante composée pour les Philistins ; on connaît en revanche les limites vocales, sinon expressives, des chanteurs engagés par Haendel pour interpréter la musique des protagonistes israélites, telles qu'elles furent évoquées par exemple dans la célèbre lettre de Horace Walpole, adressée le 3 mars à Horace Mann :

"The Oratorios thrive abundantly – for my part, they give me an idea of heaven, where everybody is to sing whether they have voices or not. . . . Handel has set up an Oratorio against the Operas and succeeds. He has hired all the goddesses from farce [Kitty Clive] and the singers of *Roast Beef* from between the acts of both theatres, with a man [John Beard] with one note in his voice, and a girl [Susannah Cibber] without ever an one; and so they sing, and make brave hallelujahs; and the good company encore the recitative, if it happens to have any cadence like what they call a tune."²²

La seule opposition entre les deux ténors présents le jour de la création – John Beard et Thomas Lowe –, dont on connaît notamment par Burney les talents et les défauts respectifs,²³ suffit à elle seule à indiquer la valeur dramaturgique du contraste musical entre les deux partis représentés.

On le voit, ce sont bel et bien deux médiums musicaux qui s'affrontent dans la musique et dans les paroles de *Samson*. Face à un langage qui relève davantage de la tradition de l'opéra italien, se dessine un langage plus sobre et mesuré, innovant et autochtone, celui de l'oratorio. Dans *Samson*, l'opposition entre deux médiums artistiques encore en concurrence est mise en abyme, pour prendre la forme d'un conflit d'idées entre les deux factions représentées ; les personnages à combattre,

¹⁹ Du moins si l'on excepte l'air "It is not virtue, valour, wit," souvent coupé lors de la représentation.

²⁰ On pense à cette phrase de Samuel Johnson: "Opera is an exotic, irrational entertainment" (Samuel Johnson, *Prefaces, Biographical and Critical, to the Works of the English Poets*, 10 vols. [London : Nichols, 1779-81] 4 : 4 ["Hughes"]).

²¹ Dean 67. Le choix de l'actrice Kitty Clive pour le rôle de Dalila avait d'ailleurs contraint Haendel à confier l'air à un autre Philistine, de manière à ce que Christina Avolio pût rendre justice aux difficultés techniques du passage.

²² Horace Walpole, *Letters*, ed. Mrs Paget Toynbee (Oxford, 1903) 1 : 327-29.

²³ Voir Dean 268 (n.3), 652 et 657.

les méchants Philistins, s'expriment précisément dans l'idiome musical qu'il convient de combattre et de mettre en déroute.

L'apport de Hamilton est précisément de se prêter à cette nouvelle vision, en introduisant des éléments qui suggèrent le divorce entre deux genres musicaux, détournant le propos miltonien pour d'une part faire l'apologie de la musique, et d'autre part célébrer une musique nouvelle au détriment d'une esthétique plus ancienne. En "musicalisant" la langue de Milton, ou du moins en la rendant davantage compatible avec la mise en musique, en détournant la dimension réflexive du poème de Milton pour permettre au compositeur de "dramatiser" ses propres choix esthétiques, il revalorise l'art de la composition de livrets.

Les limites d'une telle interprétation du livret de *Samson* sont nombreuses, et il ne serait pas difficile de démonter une telle lecture, fondée en partie sur des phénomènes de distribution vocale, dont on sait qu'ils étaient par nature fortuits, très largement liés à la disponibilité des interprètes.²⁴ Il peut paraître extrêmement douteux, d'autre part, de suggérer la remise en question par Haendel du genre musical qu'il avait si bien servi à Londres pendant près d'une trentaine d'années. Pourtant, en 1741, date du début de la composition de *Samson*,²⁵ quelques mois seulement après l'indifférence suscitée par la production de ses derniers opéras *Imeneo* (1740) et *Deidamia* (1741), Haendel avait peut-être quelques raisons de porter sur l'opéra italien un jugement un peu sévère. Quelles que soient les réserves que l'on peut exprimer devant une telle lecture allégorique, forcément réductrice, il semble bien qu'avec *Samson*, Haendel ait tenté de régler ses comptes avec l'opéra italien. Convenons que la tentation de voir dans l'oratorio de 1743 un "Handel Agonistes," luttant contre les fantômes de l'opéra, est assez séduisante...

Peut-être pouvons-nous reprendre le dernier vers du poème d'Elizabeth Tollet cité en introduction afin de l'appliquer au travail de Haendel dans *Samson*, qui construisit son nouvel oratorio, au sens générique du terme, à partir des ruines du temple de l'opéra italien : "And from the Temple's Ruins raise his Tomb." La recommandation d'Elizabeth Tollet fut ainsi respectée à la lettre.

Pierre DEGOTT
Université de Metz

BIBLIOGRAPHIE

- Anon. "Hearing Mr. Handel's *Sampson*, at the Theatre in Covent-Garden." *The London Magazine* 13 (1744).
- Brown, John. *A Dissertation on the Rise, Union, and Power, the Progressions, Separations, and Corruptions, of Poetry and Music*. London : Davis and Reymers, 1763.
- Dean, Winton. *Handel's Dramatic Oratorios and Masques*. Oxford : Clarendon, 1959.
- Degott, Pierre. *Handel et ses oratorios : des mots pour les notes*. Paris : L'Harmattan, 2001.

²⁴ La présence de l'air "Let the bright seraphim," cheval de bataille de certaines cantatrices soucieuses de mettre en valeur leur virtuosité vocale, est à cet égard problématique.

²⁵ L'année 1743 marque la création de l'ouvrage à Londres.

- Delattre, Floris, ed. et trad. *Milton : L'Allegro, Il Penseroso et Samson Agonistes*. Paris : Aubier Montaigne, 1972
- Deutsch, Otto. *Handel : a Documentary Biography*. London : Black, 1955.
- Hamilton, Newburgh. *Samson. An Oratorio. As it is Perform'd at the Theatre-Royal in Covent-Garden. Alter'd and adapted to the Stage from the Samson Agonistes of John Milton. Set to Musick by George Frederick Handel*. London : Tonson, 1743.
- Johnson, Samuel. *Prefaces, Biographical and Critical, to the Works of the English Poets*, 10 vols. London : Nichols, 1779-81.
- Keates, Jonathan. *Handel: The Man and His Music*. London : Gollancz, 1992.
- Milton, John. *Samson Agonistes*. Ed. F. T. Prince. Oxford : Oxford UP, 1957.
- Smith, Ruth. "Intellectual Contexts of Handel's English Oratorios." *Music in Eighteenth-Century England : Essays in Memory of Charles Cudworth*, ed. Christopher Hogwood and Richard Lockett. Cambridge : Cambridge UP, 1983.
- , *Handel's Oratorios and Eighteenth-Century Thought*. Cambridge : Cambridge UP, 1995.
- Thaler, Alwin. "Milton in the Theatre." *Studies in Philology* 17 (1920).
- Tollet, Elizabeth. *Poems on Several Occasions. With Anne Boleyn to King Henry VIII, an Epistle*. London : John Clarke, 1755.
- Walpole, Horace. *Letters*. Ed. Mrs Paget Toynbee. Oxford: Oxford UP, 1903.