

cité  
DE  
La VOIX

VÉZELAY  
BOURGOGNE  
FRANCHE-COMTÉ

# "Racine en musique"

## COLLOQUE

**Caroline Mounier-Vehier**

Organisatrice, post-doctorante au sein de l'EUR Translitterae, PSL / ENS, rattachée aux laboratoires ITEM - UMR 8132 CNRS / ENS et THALIM - UMR 7172

JEU. 29 SEPT. > SAM. 1<sup>er</sup> OCT. 2022

Vézelay, Cité de la Voix

RÉGION  
BOURGOGNE  
FRANCHE  
COMTÉ

MINISTÈRE  
DE LA CULTURE

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

84  
onne  
LE DÉPARTEMENT

DOUBS  
Le Département

PSL  
UNIVERSITÉ PARIS

item  
Institut des textes et manuscrits modernes

# Présentation générale

Qu'a en commun la tragédie classique avec un oratorio biblique de Haendel, une tragédie en musique de Rameau ou de Gluck, un *opera seria* de Mozart, un opéra tragique de Rossini, une cantate de Britten ou encore un opéra contemporain de Michael Jarrell ? Une œuvre dramatique : celle de Jean Racine (1639-1699), emblématique de la première, hypotexte fécond des seconds. Neuf des douze pièces écrites par Racine entre 1664 et 1691 ont été reprises dans au moins un livret d'opéra depuis le début du XVIII<sup>e</sup> siècle. Trois siècles d'histoire de l'opéra et plus largement de la scène musicale peuvent ainsi être parcourus en suivant le fil du théâtre racinien, qui nous invite à traverser de grandes capitales européennes de la musique, de Naples à Londres, Paris, Turin, Milan, Venise, Rome ou Dresde, et à aller à la rencontre de compositeurs aussi connus que Georg Friedrich Haendel (1685-1759), Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) ou Gioachino Rossini (1792-1868), mais aussi de musiciens moins célèbres, comme l'Italien Gaetano Latilla (1711-1788) ou le Français Albéric Magnard (1865-1914).

Pourtant, si la place de la musique dans le théâtre de Racine est un champ de recherche déjà connu, avec en premier lieu *Esther* (1689) et *Athalie* (1691)<sup>1</sup>, les adaptations de son œuvre sur la scène musicale n'ont pas encore fait l'objet d'une étude globale. L'intérêt qu'elles suscitent a été jusqu'ici ponctuel ou associé aux œuvres et aux compositeurs les plus reconnus. Dans cette perspective, *Phèdre* (1677) est la pièce la plus souvent considérée<sup>2</sup>, ce qui peut s'expliquer par le

---

<sup>1</sup> Voir : PIEJUS, Anne, *Le Théâtre des demoiselles. Tragédie et musique à Saint-Cyr à la fin du Grand Siècle*, Paris, Société française de musicologie, 2000. Voir aussi : *Littératures classiques*, n°21, « Théâtre et musique au XVII<sup>e</sup> siècle », Toulouse, Presses universitaires du Midi, printemps 1994 ; LOUVAT, Bénédicte, « *Esther* et *Athalie*, tragédies avec musique. Racine et la dramaturgie de l'introduction musicale », in Gilles Declercq et Michèle Rosellini (dir.), *Jean Racine 1699-1999*, Actes du colloque Île-de-France, La Ferté-Milon, 25-30 mai 1999, Paris, PUF, 2004, p. 113-126 ; MCGOWAN, Margaret, « Racine, Menestrier, and Sublime Effects », in *Theater International Research*, vol. 1, Cambridge, Cambridge University Press, janvier 2009, p. 1-13.

<sup>2</sup> Voir notamment : BUFORD, Norman, « Remaking a Cultural Icon: *Phèdre* and the Operatic Stage », in *Cambridge Opera Journal*, vol. 10, n°3, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 225-245 ; BUFORD, Norman, « Taking Things into your Own Hands: *Phedre* on the Eighteenth-Century Operatic Stage », in Francis Assaf et Andrew H. Wallis (dir.), *Car demeure l'amitié. Mélanges offerts à Claude Abraham*, Paris/Seattle/Tubingen, *Papers on Seventeenth-Century Litterature*, Biblio 17, 1997, p. 125-137 ; DOWNING Thomas, « Racine Redux?: The Operatic Afterlife of *Phèdre* », in *L'Esprit créateur*, vol. 38, n°2, « Racine: A Tricentennial Issue », Baltimore, The John Hopkins University Press, été 1998, p. 82-94 ; KERN, Edith, « Tragedy into Opera: *Phedre* and *Hippolyte et Aricie* », in François Jost et Melvin J. Freedman (dir.), *Aesthetics and the Literature of Ideas. Essays in Honor of A. Owen Alridge*, Newark, 1990, p. 122-133 ; KINTZLER, Catherine, « La préface d'*Hippolyte et Aricie* ou la critique de *Phèdre* », in Jean-Philippe Rameau, *Phèdre*, programme de l'Opéra national de Paris, septembre 1996, p. 67-73 ; PARISH, Richard, « Métamorphoses de Racine. La *Phaedra* de Benjamin Britten », in Gilles Declercq et Michèle Rosellini (dir.), *Jean Racine 1699-1999*, Actes du colloque Île-de-France, La Ferté-Milon, 25-30 mai 1999, Paris, PUF, 2004, p. 685-695 ; SADLER, Graham, « Rameau, Pellegrin and the Opera: the revisions of *Hippolyte et Aricie* », in *The Musical Times*, n°74, Londres, 1983, p. 533-537.

succès d'*Hippolyte et Aricie* de Rameau (1683-1764), dont le titre indique la dette envers Racine<sup>3</sup>. *Mithridate* (1673) doit au prestige de Mozart et de son *Mitridate, re di Ponto* (1770) plusieurs études<sup>4</sup>. L'inspiration racinienne des oratorios *Esther* (1718 / 1720 / 1732) et *Athalia* (1733 / 1735) de Haendel (1685-1759) est elle aussi bien identifiée, mais est assez peu prise en compte dans l'analyse de ces œuvres<sup>5</sup>. Quant aux opéras les moins connus ou les plus récents, ils sont rarement étudiés d'un point de vue racinien. Il manque encore une étude approfondie de la place et de l'influence de Racine sur la scène musicale, qui englobe l'ensemble des adaptations proposées au fil des siècles, de façon à ouvrir des perspectives plus vastes tout en proposant une analyse de détail exigeante et précise. Partant de ce constat, le colloque « Racine en musique » propose de réunir des chercheurs de différentes disciplines (musicologie, arts du spectacle, littérature, histoire, histoire de l'art) et des praticiens pour étudier ensemble la place et l'influence de l'œuvre de Racine sur la scène musicale en Europe de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle à nos jours.

*Un événement organisé avec le soutien de la Cité de la Voix – Centre national d'art vocal, de l'EUR Translitterae / Paris Sciences & Lettres et de l'Institut des textes et manuscrits modernes (ITEM – UMR 8132 CNRS / ENS).*

---

<sup>3</sup> Si Racine réfute avoir inventé le personnage d'Aricie, c'est toutefois lui qui place le personnage au cœur de l'intrigue. Voir à ce sujet la préface de *Phèdre*.

<sup>4</sup> Voir : CLAUSIUS, Katharina, « Mit(h)ridate's Poisoned Roots: Racine, Prose Tragedy, and Opera », in *The Opera Quarterly*, vol. 32, n°2-3, Oxford, Oxford University Press, printemps-été 2016, p. 103-133 ; KEYS, A.C., « Two Eighteenth-Century Racinian Operas », in *Music & Letters*, vol. 59/1, Oxford, Faculty of Music, janvier 1978, p. 1-9 ; MCCANN, Melissa, *A Performer's Guide to the Role of Aspasia*, Thèse de doctorat [Ph.D. dissertation] en musicologie soutenue à la James Madison University en août 2008.

<sup>5</sup> Voir notamment : DEGOTT, Pierre, « De Racine à Haendel : les tribulations d'*Esther* », in *Bulletin de la société d'études anglo-américaines des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, n°52, 2001, p. 35-50 ; GROSPERRIN, Jean-Philippe, « La mise en musique de la prophétie et ses enjeux dans l'*Athalia* de Haendel », in *Anglophonia / Caliban*, n°11, « Musique et littératures : intertextualités », 2002, p. 127-138.

# Jeudi 29 septembre

## ACCUEIL ET OUVERTURE DU COLLOQUE

- **14h** Ouverture du colloque

**FRANÇOIS DELAGOUTTE**, directeur de La Cité de la Voix  
**CAROLINE VEHIER-MOUNIER**, Translitterae / PSL, ENS

- **14h30** **THOMAS LCONTE**, Centre de musique baroque de Versailles

*Thomas Leconte est musicologue, chercheur au sein du pôle Recherche du Centre de musique baroque de Versailles (CESR, UMR 7323) et responsable éditorial des collections patrimoniales. Ses travaux de recherche se concentrent principalement sur l'étude historique et musicale des musiques de société du XVII<sup>e</sup> siècle français, la musique spirituelle en français, ainsi que sur la genèse du premier grand motet louis-quatorzien (1643-1682), répertoires auxquels il a consacré de nombreuses publications (articles, ouvrages, éditions). Il s'intéresse également aux liens entre musique et cérémonial, qu'il soit liturgique, curial ou social.*

### Racine, la musique et les musiciens

Racine a toujours entretenu des rapports ambigus avec la musique, et par là-même, avec les musiciens de son temps, envisageant toujours de manière distante la « matière » musicale. Il sera toujours critique face aux essais d'un théâtre en musique, réticent, comme les tenants du théâtre classique, à l'idée que soit mis en musique le grand genre dramatique, la tragédie, prenant même parti lors de la querelle d'*Alceste* (1674). Il ne s'intéressera jamais véritablement à la poésie galante, support poétique de l'air sérieux, genre emblématique de la culture mondaine, tout en étant attiré par le ballet de cour et l'art de Benserade. Après un projet de tragédie à machines autour de la figure d'Orphée – auquel le roi préférera le sujet de *Psyché*, proposé par Molière (1671) –, il travaillera vers 1680, avec le concours de Boileau, à un livret d'opéra, *La Chute de Phaéton*, que Lully refusera, non sans en confier la réécriture à Quinault. Il se réconciliera avec le surintendant en 1685, lui fournissant les vers d'un divertissement de cour (*Idylle sur la Paix*, 1685), bien éloigné de l'univers habituel du dramaturge, commandé pour célébrer la paix de Ratisbonne. Pour la cour également, il verra ses tragédies augmentées d'intermèdes musicaux, tout comme ses deux pièces tirées de l'Écriture sainte, *Esther* (1689) et *Athalie* (1691), déclamées mais agrémentées de chants et ritournelles, composées pour la Maison royale de Saint-Cyr. Pour cette institution, il donnera également quatre *Cantiques spirituels* (1694), paraphrases

testamentaires d'une grande richesse rhétorique dont s'empareront rapidement plusieurs musiciens (Moreau, Collasse, Lalande, Marchand).

À travers ces différentes expériences, nous tenterons de mieux comprendre le rapport qu'entretenait Racine avec la musique, mais aussi avec les musiciens qui ont travaillé de son vivant sur ses vers, dont nous chercherons également à comprendre la musicalité, ainsi que sa musicabilité.

## **SESSION 1 | Inspirations raciniennes dans l'Europe du XVIII<sup>e</sup> siècle**

Modération : Thomas Leconte, Centre de musique baroque de Versailles

### **• 16h FRANÇOIS LÉVY, IHRIM**

*Chercheur associé à l'IHRIM Lyon et agrégé de lettres modernes, François Lévy a soutenu en 2004, à l'université de Paris III, une thèse sur l'influence du modèle tragique français sur l'opéra italien entre 1690 et 1730. Son travail de recherche porte essentiellement sur les relations entre le théâtre parlé et le spectacle musical, et sur les transferts culturels entre la France et l'Italie. Il a dirigé en 2016 un numéro de la revue *Orages* consacré à « L'Europe de l'opéra » entre 1760 et 1830, et récemment contribué à l'*Histoire de l'opéra français en trois volumes* dirigée par Hervé Lacombe. Il prépare actuellement l'édition critique de « *Consuelo* » de George Sand pour les éditions Honoré Champion, et un livre sur l'opéra comme modèle de l'écriture romanesque au XIX<sup>e</sup> siècle.*

### **Andromaque à Florence : l'*Astianatte* d'Antonio Salvi pour le Teatro del Pratolino en 1701**

L'enjeu de cette communication est de revenir sur l'une des premières adaptations relativement "fidèles" de Racine pour le *dramma per musica*. Il s'agira de montrer en quoi les conditions de production, les exigences du commanditaire et la personnalité du librettiste sont parvenues à infléchir l'esthétique de l'*opera seria* contemporain pour le faire évoluer vers une forme de tragédie en musique. Pour évaluer l'importance et la nouveauté de cette adaptation, nous la comparerons avec un autre livret, également adapté d'une tragédie de Racine (*Alexandre le grand*) : *L'Amante eroe* de Domenico David (1691). Nous évoquerons également un livret d'Apostolo Zeno adapté d'*Andromaque* en 1724. Ces comparaisons nous permettront de mettre en lumière un certain nombre de techniques et de procédés d'adaptation inventés et exploités par les librettistes du temps.

• **16h30 JEAN-PHILIPPE GROSERRIN, Université Toulouse Jean Jaurès**  
*Maître de conférences en littérature française des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles à l'Université de Toulouse - Jean Jaurès. Ses recherches portent sur l'œuvre de Fénelon depuis sa thèse de doctorat (Le Glaive et le Voile) et plus généralement sur l'éloquence religieuse dans la France classique. Il s'est intéressé également à l'esthétique tragique sous l'Ancien Régime, au genre de la « pastorale héroïque », aux formes de l'opéra français au XVIII<sup>e</sup> siècle, ainsi qu'à la fortune du mythe d'Idoménée, notamment pour l'édition du manuscrit d'une tragédie jésuite de 1700 : « Idoménée » de François Paulin. En préparation : une anthologie de livrets d'opéras inspirés du « Télémaque » de Fénelon (1710-1715) et l'édition des « Fables nouvelles » (1719) de Houdar de La Motte.*

**Racine à Berlin (1748-1751). Sur la dramaturgie des opéras *Ifigenia in Aulide*, *Mitridate* et *Britannico* de Leopoldo de Villati et Carl Heinrich Graun**

Grand amateur de musique, musicien lui-même et parfois collaborateur de librettistes, Frédéric II de Prusse est à l'origine de l'Opéra de Berlin, inauguré en 1742 avec *Cesare e Cleopatra* de Carl Heinrich Graun, dont le livret, après bien d'autres, adaptait *La Mort de Pompée* de Corneille. Or, si le même Graun, compositeur par excellence du roi, se tourna ensuite vers les fameux livrets de Métastase, suivant l'usage massif en Europe à cette époque, on observe à partir de 1748 un changement très net dans les sources littéraires des opéras, assujetties désormais au gallotropisme du souverain – lequel adaptera lui-même en français *La Thébàide* pour servir de matrice à l'opéra en italien *I fratelli nemici* de Graun (1756, livret de Tagliazucchi cette fois). Désormais Graun compose sur des adaptations de livrets d'opéras français fameux du règne de Louis XIV (*L'Europe galante*, *Phaéton*, *Armide*) ; ou bien il s'agit de transposer les plus hauts chefs-d'œuvre de la tragédie française : *Cinna* de Corneille (1748) et, de Racine, *Iphigénie* (1748), *Mithridate* (1750), *Britannicus* (1751) – suivront deux tragédies de Voltaire transformées elles aussi en opéras, *Semiramide* (1754) et *Merope* (1756). Une telle concentration racinienne de l'inspiration de 1748 à 1751 est déjà symptomatique d'un goût (Frédéric en personne avait joué sur scène dans *Mithridate*). L'examen des trois livrets de Villati confirme la volonté de calquer aussi fidèlement que possible la *tragedia* en musique sur le texte de Racine, plus d'une fois traduit mot à mot ; ce qui n'empêche pas *Ifigenia* d'évincer Eriphile pour faire paraître Calchas et Diane *ex machina* (ainsi fera *Iphigénie* de Gluck en 1774). Précisément, l'*opera seria* n'est pas la tragédie française, assujetti qu'il est à des impératifs musicaux (l'*aria* comme acmé des scènes, nonobstant de rares ensembles, et comme moment de gloire du chanteur), rhétoriques (l'articulation du récitatif *secco* et de l'*aria* redéfinit l'armature rhétorique des scènes), mais aussi spectaculaires (changements de décoration, invention de tableaux magnifiques dont la fonction dramatique est parfois cruciale). Il s'agira d'explorer

cette tension entre un retour programmatique à la source du texte racinien et les accommodations de la dramaturgie originale à l'esthétique de l'*opera seria*. On tâchera, à partir de quelques exemples caractéristiques (à la fois poétiques, rhétoriques et musicaux), de cerner l'ambivalence foncière de ces compositions réunissant le poète Villati et le musicien Graun, c'est-à-dire aussi la singularité de leur co-création sous l'égide de Frédéric.

## Vendredi 30 septembre

### **SESSION 2 | Représentations et réinterprétations d'*Esther* et *Athalie***

Modération : Julia Gros de Gasquet, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

#### **• 10h VIOLAINE ANGER, Université d'Evry / CERCC**

*Enseignante à l'Université d'Évry et à l'École polytechnique. Membre du Centre d'Études de l'Écriture et de l'Image, elle poursuit sa recherche au CERCC, Centre d'Études et de Recherches comparées sur la Création, Équipe d'accueil 1633.*

*Elle a écrit « Le Sens de la musique », Paris, 2006 ; « Sonate, que me veux-tu ? », Lyon, Ens éditions, Lyon, 2016 ; « Berlioz et la scène, penser l'incarnation théâtrale », Paris, Vrin, 2016 ; « Giacomo Meyerbeer », Paris, Bleu Nuit, 2017 ; « Voir le son, écriture, image, chant », Paris, Delatour, 2020, et de nombreux articles.*

#### **Racine et le récit : le cas du récit d'*Athalie* et son influence possible à l'opéra**

L'introduction de la musique au théâtre transforme l'esthétique racinienne. Tout en respectant les positions d'Aubignac (pas de mélange entre la parole et le chant, vraisemblance des interventions chantées), l'auteur fait évoluer considérablement la pratique de la parole théâtrale, surtout dans *Athalie* : vers mêlés, mélodrame (la prophétie de Joad), retravail du récit, en lien avec la pratique grecque. On peut ainsi voir le cauchemar d'*Athalie* comme une sorte de sommet du travail racinien sur le récit, déjà amorcé dans les œuvres précédentes, largement pratiqué à l'opéra dès les origines du genre, mais regardé avec défiance à mesure que l'imitation musicale cherche à se concentrer sur celle des passions.

L'intervention portera sur ce récit d'*Athalie*. Elle cherchera à le situer dans

l'horizon immédiat des œuvres opératiques et posera la question d'un héritage plus lointain : celui de la grande déclamation gluckiste et notamment des récits de cauchemar dans *Iphigénie en Tauride*, point nodal, évolution esthétique de la musique qui devient, dans cette œuvre, explicitement capable d'avoir un discours autonome hors mots, et qui marque ensuite un certain nombre de compositeurs français ou germaniques du XIX<sup>e</sup> siècle.

### • 10h30 YSEULT MARTINEZ, Université d'Angers

*Docteure en histoire moderne de Sorbonne Université, Yseult Martinez a soutenu une thèse en 2020 intitulée « De la puissance des femmes : réflexion autour de cinq personnages d'opéras créés par G. F. Haendel pour Londres entre 1730 et 1737 », sous la co-direction des professeurs Denis Crouzet et Raphaëlle Legrand. Sous l'angle d'une histoire de l'imaginaire, ses recherches s'intéressent tout particulièrement au livret d'opéra, retraçant et analysant les évolutions entre le texte source et son ou ses adaptations, afin de mieux comprendre les choix opérés par le compositeur et son librettiste, et par conséquent turbulences les attentes du public à qui il est destiné. Musicienne amatrice, elle pratique le luth, le théorbe et le chant lyrique. Elle contribue actuellement à l'histoire des enseignant-e-s en danse dans le cadre d'un postdoc attaché au projet ANR EnDansant (2021-2025).*

### Les héroïnes raciniennes, Haendel et la naissance de l'oratorio anglais

Dans la décennie 1730, Georg Friedrich Haendel, compositeur phare de la ville de Londres, connaît une période de turbulences. Face à une certaine lassitude du public pour l'opéra italien et une concurrence accrue, Haendel cherche une nouvelle voie/voix : ses expérimentations dramaturgiques et musicales donneront alors naissance à l'oratorio en langue anglaise.

Ses premières tentatives en la matière sont paradoxalement marquées par l'œuvre d'un Français, Jean Racine. À quelques mois d'intervalle, Haendel adapte les deux tragédies bibliques du dramaturge, *Esther* et *Athalie*. Il retravaille son *Esther* (composée en 1718) au printemps 1732 et transforme ce qui n'était encore qu'une œuvre de petites dimensions en une composition de grande ampleur. Durant l'été 1733, il crée à Oxford *Athalia* sur le même modèle (le public londonien devra attendre sa reprise en 1735).

Cette double inspiration racinienne ne saurait être fortuite. Bien qu'on ne lui connaisse aucun voyage en France, Haendel est un amateur de la culture française : il parle et écrit couramment la langue et possède dans sa bibliothèque musicale tous les opéras de Lully et Campra, les pièces de clavecin et les traités de Rameau, ou les symphonies de Leclair. Il a d'ailleurs mis en musique une adaptation de la tragédie lyrique *Thésée* de Lully/Quinault en 1713, tandis qu'un autre de ses opéras, *Amadigi* (1715), est adapté des versions de Lully/Quinault et



de Houdar de la Motte/Destouches. En 1735, avec *Ariodante* et *Alcina*, il renoue avec cet univers de la tragédie lyrique à la française, peuplant ses deux partitions de chœurs et de ballets. On ne connaît malheureusement pas sa collection littéraire, mais Haendel semble être connaisseur de l'œuvre de Racine. Outre ses adaptations d'*Esther* et *Athalie*, il prépara notamment un opéra racinien qu'il ne termina jamais : *Titus l'Empereur* (titre en français sur la partition autographe). Nous nous proposerons d'examiner l'adaptation d'*Esther* et d'*Athalie* pour le public britannique en nous demandant : que reste-t-il de la tragédie racinienne dans les oratorios haendéliens ? À quel point Haendel s'est-il intéressé au texte de Racine ? Était-il un simple prétexte ou un véritable coup de cœur esthétique dont il convenait de conserver la trace au sein de l'adaptation et de la composition ? (Si Samuel Humphreys est par exemple l'auteur connu et reconnu du livret d'*Athalie*, on admet volontiers que Haendel ait travaillé, notamment durant cette décennie 1730, en étroite collaboration avec ses librettistes, imposant ses vues personnelles sur les textes.)

Parce qu'il ne s'agit pas seulement d'une entreprise de traduction, mais aussi parfois d'une véritable réécriture, on constatera des permanences ou des modifications par rapport au texte original : que révèlent-elles des attentes du public britannique, majoritairement protestant, qui fait pleinement partie de la stratégie d'adaptation et de création du librettiste et du compositeur ? Nous réaliserons pour cela un travail de comparaison systématique entre le texte original et son adaptation en anglais, une expérience déjà initiée par les chercheurs, à l'instar de Pierre Degott, expérience que nous compléterons notamment en accordant un intérêt tout particulier à la transformation ou non des deux rôles titres. Bien qu'il s'agisse d'une adaptation en langue anglaise, on ne perdra pas non plus de vue le fait qu'une partie du public peut être francophone/francophile, à l'instar de la famille royale, et que sa réception de l'œuvre de Haendel puisse être conditionnée par sa propre connaissance de l'œuvre de Racine, dans sa version originale ou traduite.

## • 11h CHARLINE GRANGER, ENS de Lyon

*Après deux années de post-doctorat à l'Université Paris Nanterre sur le programme des Registres de la Comédie-Française, Charline Granger est actuellement ATER à l'ENS de Lyon en Etudes théâtrales. Elle est l'auteure d'une monographie parue en 2021 aux Classiques Garnier, intitulée « L'Ennui du spectateur. Thermique du théâtre » (1716-1788). Ses recherches portent principalement sur le théâtre des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles et sa réception ; les contextes scientifiques du discours sur la scène ; l'histoire de la Comédie-Française.*

## *Athalia* de Mendelssohn, ou ce que l'oratorio allemand a fait à la tragédie française

*Athalie* occupe une place particulière dans l'histoire de la relation que les Allemands entretiennent avec Racine, parce qu'elle est très connue dans leur pays grâce à Boileau et surtout à Voltaire ; parce qu'elle prétend revenir à la tragédie grecque et qu'elle présente la synthèse de deux classicismes, le classicisme français et le classicisme grec ; parce que c'est une pièce religieuse ; et enfin, parce qu'elle est ponctuée de parties musicales, et plus précisément, de parties chorales, forme très chère aux Allemands. Quand Mendelssohn s'empare de la pièce de Racine, en 1842, il s'inscrit dans la longue histoire des discussions et querelles qu'elle a suscitées. Comme la pièce originale, l'œuvre de Mendelssohn est le fruit d'une commande aristocratique – et même royale dans le cas du compositeur allemand, puisque c'est le roi de Prusse Frédéric-Guillaume IV qui en est l'instigateur. Il s'agissait de contribuer à l'éclat culturel de Berlin et de souder les Prussiens autour du luthéranisme. L'évocation d'un peuple élu qui doit combattre le paganisme permet de glisser de la situation des Hébreux à celle des Protestants, qui ont eux aussi à lutter contre la religion catholique.

Il s'agira d'examiner, à partir d'une étude de quelques parties déclamées de l'oratorio, ce qui fait qu'*Athalia* n'est plus une pièce de théâtre. Un récitant assure la cohésion narrative qui permet de passer d'un chœur à l'autre ; mais l'intrigue ne compte plus de personnages et ne fait pas l'objet de représentation, puisqu'il s'agit d'un récit. En revanche, la musique prend beaucoup d'envergure, jusqu'à inverser le rapport qu'avait établi Racine : ce sont les textes qui apparaîtraient presque, désormais, comme des intermèdes. La disparition du dramatique au profit du narratif a des conséquences sur la cohérence même de l'œuvre : la présence de deux plans de discours, inexistante chez Racine puisque le chant et l'action se trouvaient pris dans le même temps et le même espace, rend caduque l'homogénéité qu'avait créée le dramaturge français entre le dramatique et le lyrique. Mendelssohn n'a pas choisi de rendre continu le passage de la déclamation au chant : il a voulu créer une discontinuité entre musique et parole, sans doute parce la forme que possède l'*Athalie* de Racine, et ce qu'elle tend à imiter, la tragédie grecque, n'est pas assez germanique. Déséquilibrer le rapport entre écriture non musicale et écriture musicale au profit de la seconde, saper à la base le projet esthétique de Racine, voilà le moyen de créer une forme tout à fait nouvelle, qui utilise pourtant les matériaux fournis par le dramaturge français. La musique gagne ainsi une réelle autonomie et fait l'objet d'une recherche et d'un développement qui étaient absents de la pièce de Racine.

## SESSION 3 | D'une *Bérénice* à l'autre

Modération : Aude Ameille, Université de Lille

### • 14h30 GEORGES ZARAGOZA, Université de Bourgogne

*Georges Zaragoza est professeur émérite en littérature comparée à l'Université de Bourgogne. Ses domaines de recherche portent sur la littérature comparée dans l'Europe romantique (littérature fantastique, drame romantique) ; les études théâtrales, les questions de mise en scène, le rapport entre le texte théâtral et sa représentation ; l'histoire de l'opéra, le texte du livret, l'opéra du XIX<sup>e</sup> siècle comme point de rencontre de pratiques artistiques multiples. Il a dirigé plusieurs ouvrages collectifs en matière de musique, notamment « Le Livret d'opéra » (Ivry-sur-Seine, Phénix éditions, 2002), « Don Alvaro et le drame romantique espagnol » (Neuilly-lès-Dijon, Éditions du Murmure, 2003), « Berlioz écrivain » (Neuilly-lès-Dijon, Éditions du Murmure, 2006).*

### La *Bérénice* de Magnard : un choix difficile entre Racine et Wagner

Albéric Magnard se défend de mettre les alexandrins de Racine en musique ; comme Wagner l'avait fait, il compose lui-même son livret. Mais comment écrire une *Bérénice* sans subir l'influence de l'illustre tragédie ? On se propose d'établir une comparaison entre le texte de Racine et celui de Magnard pour analyser comment le recours à Wagner permet au musicien français de créer sa propre dramaturgie.

### • 15h JULIA GROS DE GASQUET, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

*Julia Gros de Gasquet a reçu une double formation à l'École Normale supérieure (ENS Ulm) puis à l'École Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre (ENSATT) à Lyon. Elle a obtenu l'agrégation de Lettres Modernes et commencé sa carrière à la Sorbonne pendant ses années de doctorat. Elle est aujourd'hui comédienne et universitaire, maîtresse de conférences, habilitée à diriger des recherches à l'Institut d'Études Théâtrales de la Sorbonne Nouvelle, et à Sciences Po Paris. Elle a publié aux éditions Champion En disant l'alexandrin, l'acteur tragique et son art, XVII<sup>e</sup> siècle-XX<sup>e</sup> siècle et Pour une histoire du jeu, dans La Revue d'Histoire du théâtre. Au cinéma, elle a été dirigée par Eugène Green dans Le Pont des Arts et Le Fils de Joseph. Elle a été la directrice artistique du Festival de la Correspondance de Grignan de 2015 à 2021. Elle met en scène Les Fâcheux de Molière et Beauchamps aux Fêtes Nocturnes de Grignan tout l'été 2022.*

### *Bérénice* de Michael Jarrell (Opéra de Paris, 2018) : une réécriture à la lettre

Lorsque le compositeur Michael Jarrell choisit de travailler sur la *Bérénice* de Racine pour la création mondiale de l'Opéra *Bérénice* en quatre séquences

avec Barbara Hannigan dans le rôle-titre, il propose une œuvre singulière, bouleversante à bien des égards et étonnante dans le traitement musical et textuel de l'alexandrin. La communication s'attachera à montrer comment ce spectacle réécrit le texte de Racine sans en changer un seul mot. À l'écoute de ce qui peut sembler ici paradoxal, il s'agira de montrer comment le compositeur a déplacé le texte par le travail du livret et par son traitement scénique et spectaculaire. Ce déplacement est-il le signe d'une adaptation ou d'une appropriation ? Et dans les deux cas, en quoi est-il significatif de notre temps, et comment a-t-il été perçu par le public ? Autant d'interrogations qui serviront de jalons à notre travail.

## **SESSION 4 | Voix et visages de *Phèdre***

Modération : Violaine Anger, Université d'Evry

### **• 16h CAROLINE MOUNIER-VEHIER, Translitterae, PSL / ENS**

*Agrégée de Lettres modernes et docteure en Études théâtrales, Caroline Mounier-Vehier a soutenu en 2020 à l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 une thèse intitulée « La scène lyrique baroque au XXI<sup>e</sup> siècle : pratiques d'atelier et (re)création contemporaine », sous la direction de Julia Gros de Gasquet et de Thierry Favier. Elle y étudie les conditions de production, d'interprétation et de réception des spectacles lyriques baroques sur la scène contemporaine et consacre un cas d'étude aux premiers opéras vénitiens. En 2021-2022, elle a développé au sein de l'EUR Translitterae / PSL (ENS un projet de recherche post-doctoral intitulé Persistances et distorsions du théâtre racinien sur la scène lyrique européenne, dont le colloque « Racine en musique » est l'aboutissement.*

*En complément de ses activités d'enseignement et de recherche, Caroline est aussi administratrice et collaboratrice de l'ensemble sur instruments d'époque Le Stagioni, fondé et dirigé par Paolo Zanzu.*

### **Trajectoires de *Phèdre* sur la scène lyrique européenne du XVIII<sup>e</sup> siècle à nos jours**

De toutes les pièces de Racine, *Phèdre* (1671) est l'une des plus célèbres. Dès le XVIII<sup>e</sup> siècle, c'est la tragédie, tous auteurs confondus, qui connaît le plus de représentations au Théâtre-Français, avec 662 représentations comptabilisées entre 1680 et 1814<sup>1</sup>. C'est l'une des tragédies raciniennes les plus souvent

---

<sup>1</sup> PASCAL, Jean-Noël, « Sur le Racine mort, qu'est-ce au juste qui pullule ? », in *Littératures classiques*, n°52, « Campistrone et consorts : tragédie et opéra en France (1680-1733) », automne 2004. pp. 23-33.

adaptées à l'opéra, que ce soit en France (*Hippolyte et Aricie* de Rameau, *Phèdre* de Lemoigne), en Italie (*Ippolito ed Aricia* de Tommaso Traetta, différentes *Fedra* de Paisiello, Nicolini, Simon Mayr...) ou encore en Angleterre (*Fedra* de Felice Alessandro Radicati). Elle peut aussi inspirer d'autres genres musicaux, comme la cantate (*Phaedra* de Benjamin Britten), ou spectacles en musique (*La Belle-mère amoureuse* mise en scène par Jean-Philippe Desrousseaux, *Trézène Mélodies* mis en scène par Cécile Garcia Fogel). Suivre les trajectoires de *Phèdre* permet d'étudier la circulation du théâtre racinien sur la scène musicale européenne en choisissant comme fil conducteur une œuvre récurrente, à la fois référence marquante et hypotexte fécond.

### • 16h30 AUDE AMEILLE, Université de Lille

*Aude Ameille est maîtresse de conférences en littérature comparée à l'Université de Lille. Ses recherches portent sur l'histoire de l'opéra depuis la Seconde Guerre mondiale et la poétique du livret. Ses derniers articles ont été rédigés pour le troisième tome de « L'Histoire de l'opéra français, De la Belle époque au monde globalisé », dirigé par Hervé Lacombe et paru aux éditions Fayard en mai 2022.*

### Racine sur la scène opératique après 1945

Depuis 1945, une dizaine d'œuvres lyriques a été composée d'après des œuvres de Racine, qu'il s'agisse d'opéras adaptant une seule tragédie (comme *Phèdre* de Marcel Mihalovici en 1951, *Athaliah* de Hugo Weisgall en 1964 ou encore *Bérénice* de Michael Jarrell en 2018) ou encore d'œuvres empruntant à Racine, parmi d'autres auteurs, comme *Al Zuharat ou Phèdre au tombeau de Thésée* de Richard Golfton (1984) ou *Le Combat d'Hector et d'Achille* de Giorgio Battistelli (1989). Nous étudierons la façon dont librettistes et compositeurs abordent les tragédies de Racine pour les transformer en livret d'opéra.

### • 17h ARIANE ISSARTEL, Université de Strasbourg

*Ariane Issartel est normalienne et doctorante de l'Université de Strasbourg. Elle y travaille depuis 2018 avec Guy Ducrey en littérature comparée, autour de la présence des chansons dans les textes théâtraux contemporains des années 1970 à aujourd'hui. Parallèlement à son travail de recherche, Ariane est violoncelliste et metteuse en scène. Elle dirige la compagnie des Xylophages, qui pratique le théâtre musical depuis 2015, et participe à de nombreux projets en tant que musicienne de plateau.*

### « Qui chante son mal finit par l'enchanter » : à propos de *Trézène Mélodies*

Dans *Trézène Mélodies*, Cécile Garcia Fogel propose une traversée rêveuse et musicale de *Phèdre*. Intégralement chanté, le spectacle mêle les voix de deux femmes à une guitare, dans un dispositif très épuré qui expose la musique

intrinsèque de l'alexandrin, avec pour support un texte presque aussi connu que les paroles d'une chanson... En choisissant le code de la chanson par opposition au code lyrique ou opératique, Cécile Garcia Fogel dialogue avec plusieurs traditions : de la chanson « réaliste » ou « chanson à texte » française à la Edith Piaf, Damia ou Juliette Gréco, aux musiques populaires d'inspiration orientale, dont le rebetiko grec est la forme principale, et jusqu'à des accents de jazz ou de blues, la comédienne et metteuse en scène oscille d'un univers à l'autre pour donner à entendre la langue racinienne. Tous ces codes de chanson entretiennent un rapport au récit d'une part, et à la marginalité d'autre part : le rebetiko par exemple est un genre musical aux accents orientaux, basé sur une forme modale, issu des quartiers populaires et dépeignant l'exil, la drogue et le crime. On l'appelle parfois le blues grec, et à la guitare des champs de coton répond le bouzouki des ports. Dans tous les cas il s'agit de chansons qui reposent sur l'incarnation sensible d'un interprète exposant son destin singulier, dans une forme issue d'une tradition populaire où les influences se mêlent (arabo-andalouses et turques pour le rebetiko, africaines et amérindiennes pour le blues). Pour *Trézène Mélodies*, ce choix éloigne alors la performance des deux comédiennes des canons de réception du texte racinien, et fait de Phèdre une héroïne sombre de chanson populaire, qui tout à la fois permet une incarnation sensuelle et vivante du texte et éloigne le personnage en le transformant en figure mythique, universelle, dont tout un chacun pourrait se saisir à son tour. Ce paradoxe inhérent à la chanson est souligné par Stéphane Hirschi, spécialiste de la cantologie (étude critique des chansons) dans son ouvrage *Chanson, l'art de fixer l'air du temps*. Il définit la « posture de l'imposture » du « chanteur », semblable à celle de l'acteur (*hypokritès*), qui « retrouve l'expression juste d'une émotion qu'il semble vivre au moment même de son énonciation » ; et qui réalise le double mouvement d'« universaliser un destin, le peindre en mythe », tout en « donnant chair à ce mythe, en l'incarnant, en lui conférant la vie qui risquait de lui faire défaut en tant qu'abstraction ». La chanson, comme l'exprime Peter Szendy dans *Tubes, la philosophie dans le juke-box*, est à la fois le tout universel et le tout singulier : l'expression d'une douleur unique et particulière, que chacun peut s'approprier par la force globalisante de la chanson. Cécile Garcia Fogel travaille ainsi sur le rapport du texte à la litanie, à la rengaine ou au refrain, en privilégiant une diction très claire sur des mélodies facilement appropriables, entêtantes : tout en donnant une forme-sens à l'obsession de la femme amoureuse avec des motifs musicaux répétitifs, elle permet aussi de construire avec la salle une réponse vibratoire, une participation possible qui enclenche des mécanismes d'identification et de projection. La chanson est souvent, comme le souligne Hirschi, facile à fredonner et donc à mémoriser ; le phénomène du refrain renforce l'adhésion et fait résonner le texte différemment dans nos mémoires.

Enfin, le choix de la chanson ancre également le texte dans les racines de sa tradition grecque, par la convocation subtile de la figure de l'aède. Dans ce spectacle très dépouillé, seule une guitare accompagne les deux chanteuses dans des mélopées assez proches de la parole, avec des montées harmoniques et des schémas musicaux hypnotiques, qui suivent la progression de l'émotion. Le côté proprement mélodique s'efface devant la clarté du texte, dont les deux protagonistes rendent plutôt la force expressive. Le travail de Cécile Garcia Fogel entre en résonance avec différents travaux menés sur l'épopée notamment, et sur le rythme de la langue, qui sculpte l'attention et l'émotion de l'auditeur. La guitare, entre lyre, luth et bouzouki, pourrait évoquer une figure homérique délivrant ses récits dans les palais grecs, et nous interroge sur les frontières entre parole et chant, mélopée, prosodie, déclamation, récitatif... Le choix de la chanson dans un travail sur Racine ouvre ainsi une réflexion riche à la fois d'un point de vue historique, générique et esthétique.

## Samedi 1<sup>er</sup> octobre

### RENCONTRE, ATELIER, CONCERT

- **10h30** Interpréter Haendel aujourd'hui  
avec Paolo Zanzu et les élèves de la master class

- **11h30** Atelier de pratique artistique : Julia Gros de Gasquet

**Dire et jouer l'alexandrin de Racine aujourd'hui**

Quelle est la singularité du vers racinien ? Comment l'appréhender, non seulement du point de vue de la langue mais aussi par le travail du souffle, par la direction de la voix ? S'il existe une petite musique racinienne, faut-il s'en méfier ? Et quelles relations établir entre le vers de Racine et la musique ?

Cet atelier, ouvert à tous les publics, se propose d'explorer les structures du langage racinien pour mettre en partage vocalement et émotionnellement ce qui fait sa puissance et sa beauté. Il s'agira de parler ensemble ce vers pour en *dédramatiser* la complexité. Consacré par les classes, il gagnera ici à être entendu, écouté et proféré dans un autre contexte que celui de l'école, au plus près du plateau de théâtre ou d'opéra.

- **15h** Concert de fin de master class  
Paolo Zanzu et les élèves de la master class

La saison sept. > déc. 2022

## Prochaines dates

**Venezia** · Emmanuelle de Negri, Le Stagioni  
Samedi 8 octobre à 20h · Brosses, église Saint-Andoche

**Una notte onirica** · Alice Kamenezky, ensemble Agamemnon  
Samedi 22 octobre à 18h · Brosses, église Saint-Andoche

**VoX** · Anne Magouët, David Linx, Élise Dabrowski, David Chevallier  
Vendredi 4 novembre à 20h · Cité de la Voix, grande salle

**Barriques baroques** · ensemble Artifices  
Samedi 12 novembre à 18h · Cité de la Voix, salle romane

Détails et dates suivantes sur  
[lacitydelavoix.net](http://lacitydelavoix.net)



La Cité de la Voix est un établissement public local créé à l'initiative du conseil régional de Bourgogne-Franche-Comté.

► Le concert de 20h

Tous les soirs sur **France Musique**

► Chaque jour,  
un concert enregistré  
dans les plus grandes  
salles du monde



92.8/91.8

9 webradios