

# La tragédie biblique en musique, de *David et Jonathas* à *Jephthé* : naissances d'un genre (1688-1732)

Catherine Cessac

---

#### Citer ce document / Cite this document :

Cessac Catherine. La tragédie biblique en musique, de *David et Jonathas* à *Jephthé* : naissances d'un genre (1688-1732). In: Littératures classiques, n°52, automne 2004. Campistron et consorts : tragédie et opéra en France (1680-1733) pp. 365-373; doi : <https://doi.org/10.3406/licla.2004.2057>

[https://www.persee.fr/doc/licla\\_0992-5279\\_2004\\_num\\_52\\_1\\_2057](https://www.persee.fr/doc/licla_0992-5279_2004_num_52_1_2057)

---

Fichier pdf généré le 18/02/2020



## La tragédie biblique en musique de *David et Jonathas* à *Jephthé* : naissances d'un genre (1688-1732)

Notre réflexion prend comme points de départ, d'une part une constatation de Lecerf de La Viéville en 1705, d'autre part l'incipit de la préface du livret de *Jephthé* que publie l'abbé Pellegrin en 1732 :

Comment est-il arrivé que personne ne se fût encore avisé de composer un Opera sur quelque matière Chrétienne. [...] Je ne sçache pourtant pas qu'il en ait paru en aucun tems, si ce n'est le *Jonathas* de Charpentier, joué au Collège de Clermont : Mais, outre, qu'un Spectacle où les Jesuites se défendent de mettre la moindre femme & le moindre trait de la galanterie la plus permise, ne mérite qu'à demi d'être appellé un Opera : Celui de *Jonathas* est ce me semble, trop sec & trop dénué de sentimens de Morale & de pieté, pour être appellé un Opéra Chrétien. Je voudrois un sujet tiré de la Bible ou de la Vie des Saints ; puis un fond de Christianisme, égayé par un juste mélange de galanterie hors d'atteinte. Cela ne seroit pas impossible à ajuster.<sup>1</sup>

Ce n'a pas été sans trembler, que j'ay entrepris de mettre sur le Théâtre de l'Academie Royale de Musique, un Sujet tiré de l'Ecriture Sainte : Des Amis judicieux avoient beau me représenter que ce genre de Tragedie n'étoit nouveau que par rapport au lieu où j'alloys l'introduire, & que ces Matieres respectables étoient encore plus propres au Chant qu'à la simple déclamation ; j'avois la prévention à combattre : Et la prévention ne se donne pas la peine de raisonner.<sup>2</sup>

Même si Le Cerf de La Viéville reconnaît en *David et Jonathas* une identité d'opéra – même « à demi », malgré l'appellation commune de « tragédie en musique » portée sur les sources des deux œuvres, ainsi qu'une forme similaire (un prologue et cinq actes), *David et Jonathas* (1688) et *Jephthé* (1732) peuvent-ils bénéficier du

<sup>1</sup> Lecerf de La Viéville, *Comparaison*, III<sup>e</sup> partie, p. 1 et 5. L'auteur s'essaie lui-même au sujet quelques pages plus loin.

<sup>2</sup> Pellegrin, *Jephthé*, 1732, p. iiij.

même statut<sup>3</sup>? L'espace de création, le théâtre de collège pour l'une, l'Académie Royale de Musique pour l'autre, n'oblige-t-il pas *a priori* à deux regards totalement divergents ? Quels sont les moyens utilisés par les auteurs (plus particulièrement Pellegrin) pour prétendre à la réussite de leur projet ? Comment concilier les nécessités de l'art théâtral et musical avec l'exigence morale propre à un sujet tiré des Saintes Écritures ?

## Contexte et création

Le théâtre chez les Jésuites est apparu dès la fondation de l'ordre au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle. Si le premier objectif des représentations théâtrales produites par les élèves eux-mêmes était avant tout d'ordre éducatif (se perfectionner dans la langue latine, stimuler l'imagination, acquérir de l'aisance dans l'art de la déclamation et de la grâce dans le maintien par le moyen de la gestuelle, voire de la danse), le théâtre de collège constituait un moyen efficace de conversion et de propagande en attirant à des spectacles édifiants ceux que le théâtre mondain tenait loin de l'église. C'est surtout au Collège de Clermont à Paris (appelé Louis-le-Grand à partir de 1683) que ce mouvement artistique se développa, même si les autres collèges parisiens et provinciaux s'y inscrivirent aussi.

À mesure que l'on avance dans le XVII<sup>e</sup> siècle, des intermèdes en français et chantés, ainsi que des ballets s'insérèrent entre les actes des tragédies latines récitées. Toujours dans une sorte de mimétisme par rapport à ce qui se déroulait sur la scène profane, les Jésuites comprirent l'importance de l'événement que fut la création de l'opéra français. Aussi, à partir de 1684, soit quelque dix ans après la création de *Cadmus et Hermione*, les intermèdes musicaux en français intégrés dans les représentations du Collège Louis-le-Grand prirent une telle ampleur qu'on ne tarda pas à les comparer aux tragédies en musique de l'Académie Royale dont ils prirent même le nom. En outre, la liaison de la pièce récitée et des intermèdes fut resserrée, le sujet étant le même d'une pièce à l'autre : *Eustachius martyr* et *Eustache* (1684), *Demetrius et Démétrius* (1685), *Jephthes et Jephté* (1686), *Celsus martyr* et *Celse martyr* (1687), et l'année suivante enfin *Saül et David et Jonathas*<sup>4</sup>.

Le chemin qui aboutit à la création de l'opéra en France fut très long, mais tout de suite couronné de succès avec les tragédies en musique de Quinault et de Lully. Néanmoins, au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, Lecerf constatait : « Ce qui est fort certain, c'est que l'Opera, si peu diversifié jusqu'à aujourd'hui, a un besoin pressant de l'être. La moindre variété y seroit sensible, la moindre occasion de varieté y seroit précieuse. De quel prix une varieté entiere de sujet y seroit-elle<sup>5</sup> ! » Quelques lignes

<sup>3</sup> Tous deux ont été enregistrés sous la direction de W. Christie (Harmonia Mundi).

<sup>4</sup> R. W. Lowe, *Marc-Antoine Charpentier et l'opéra de collège*, p. 179-180.

<sup>5</sup> Lecerf de La Viéville, *op. cit.*, III<sup>e</sup> partie, p. 4. Il en dit autant du théâtre classique (p. 3) : « quand ces Pièces d'un caractere particulier dans leur espece, ces Tragedies Chrétiennes & ces Comédies serieuses, n'auroient pas des beautés considérables qui leur sont

plus loin, Lecerf condamne les pastorales et les opéras-ballets en tant que « pièces irrégulières », impuissantes à rivaliser avec le grand genre. Il pense que le seul moyen de diversifier l'inspiration au théâtre lyrique serait de se tourner vers des « sujets tirez de l'Ecriture ou de l'Histoire Sainte » et que le merveilleux conviendrait parfaitement aux « Héros du Christianisme ». Et de se poser encore la question : « Comment est-il arrivé que personne n'ait imaginé ou n'ait osé hazarde un Opera Chrétien ? ». Ce vœu sera entendu 25 ans plus tard par l'abbé Pellegrin qui conçut pour l'Académie Royale *Jephthé*, « Tragédie tirée de l'Écriture Sainte ».

Destiné à l'état ecclésiastique par sa famille, Simon-Joseph Pellegrin (1663-1745) devint religieux de l'ordre des Services à Moutiers dans le diocèse de Riez. Mais il se lasse très vite de la vie communautaire et s'engage comme aumônier dans des voyages en mer. En 1703, il s'installe à Paris et s'embarque dans l'écriture de tragédies<sup>6</sup>, d'œuvres lyriques, mais aussi de nombreuses poésies spirituelles pour lesquelles il obtient la bienveillance de Mme de Maintenon. Ces poésies étaient des parodies qui consistaient à remplacer le texte original d'œuvres musicales généralement connues par des paroles à visée édifiante. Très à la mode en cette fin de règne, cette pratique était, il faut bien le dire, une sorte de tartufferie, les textes profanes demeurant toujours lisibles derrière l'adaptation qui ne tient souvent que dans le remplacement de quelques mots, et où l'amour divin est décrit dans des termes analogues à ceux de l'amour terrestre. Cette démarche, somme toute assez légère, est curieusement assez proche de celle décrite par Lecerf lorsque celui-ci décide d'écrire un opéra chrétien comme un dérivatif à son ennui du moment :

M'étant trouvé depuis à la Campagne, en une maison où je n'avais point de Livres pour m'amuser le matin, l'idée de cet Opera Chrétien me revint dans la tête. Je crus me souvenir de l'Histoire d'unc Sainte illustre, propre à me servir d'Heroïne. Je formai à la hâte un plan d'intrigue [...]. Et sans m'arrêter à le dresser exactement ni à l'écrire, je me mis à faire quelques Vers de différentes Scènes, dans les intervalles de la promenade & du jeu. En une seule fois, qu'au sortir d'une mauvaise reprise, j'allai dissiper mon chagrin sur une terrasse écartée, je fis cinq ou six airs avec beaucoup de facilité [...].<sup>7</sup>

Pour Pellegrin, rappelons sa double face, signalée par les contemporains (« Le matin, catholique et le soir, idolâtre / Il dinait de l'autel et soupaît du théâtre<sup>8</sup> ») et le fait qu'il était sans doute l'un des librettistes les mieux en situation pour écrire un opéra chrétien, et le mieux à même de concevoir un opéra conjuguant l'ensemble

particulieress aussi : elles auroient toujours le mérite de leur singularité, & il seroit toujoûrs utile qu'il y en eût au Theatre, parce qu'elles y mettent une diversité très-nécessaire ».

<sup>6</sup> Sa première tragédie fut *Polydore* (1705), son premier livret de tragédie en musique *Médée et Jason* (1713). Voir Ch. Dill, « Pellegrin, opera and tragedy » et dans ce volume la contribution d'E. Minel.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>8</sup> Clément et La Porte, *Anecdotes dramatiques*, t. II, p. 386.

des démarches nécessaires à l'élaboration d'une œuvre à la frontière du profane et du sacré — frontière par ailleurs difficile à établir, comme en témoignent la préface de *Jephthé* et le discours somme toute trèsbrumeux de Lecerf.

## Forme

Le programme de l'opéra jésuite *Démétrius* (musique de Claude Oudot) explique la finalité de la « tragédie en musique pour servir d'intermèdes à la pièce latine » : « Le sujet estant le mesme que celuy de la Piece Latine, on a seulement changé dans la conduite du dessein l'ordre de quelques circonstances, ausquelles on en a ajouté quelques autres, qui sans s'écartez du Sujet, pouvoient donner plus de lieu au Spectacle & aux beautés de la Musique<sup>9</sup>. » Dans *Saül* et *David et Jonathas*, qui ont pour sujet commun la déchéance de Saül et l'accession de David au trône d'Israël, les auteurs sont parvenus à une complémentarité exemplaire entre les deux pièces. Déjà, la différence des titres oriente l'attention vers les personnages nommés, l'action se passant en outre dans chacun des deux camps, celui des Israélites dans *Saül* et un lieu « proche des montagnes de Gelboë entre le camp de Saül et celui des Philistins » dans *David et Jonathas*. Certains personnages n'apparaissent que dans la tragédie latine (Seila, femme de David, Abinadab, fils de Saül, Doëgus, écuyer de Saül), alors que Joabel, un des chefs de l'armée des Philistins, ami de Saül, n'intervient que dans *David*. Dans la tragédie récitée, la narration et l'action sont privilégiées, alors que la tragédie chantée s'attarde sur la psychologie des personnages, ce qui la distancie de la tragédie lullyste où la composante narrative, ici obligatoirement présente, est prise en charge par le récitatif. D'où peu de récitatifs dans *David et Jonathas*, ainsi que l'absence d'effets de machines, contrairement à *Jephthé*, qui offre des épisodes merveilleux dont le plus spectaculaire est le passage du Jourdain consécutif au vœu, et qui clôt le premier acte (I, 7, p. 10) :

*Les flots du Jourdain se séparent, & font comme deux remparts.*

Que vois-je ? quel heureux présage !

Le Ciel a reçû mon Serment ;

Jourdain, c'est pour répondre à mon empressement,

Qu'au travers de tes flots tu m'ouvres un passage.

*L'Armée se rassemble auprès de Jephthé au son des Trompettes ; & Jephthé à la tête des Israélites, passe le Jourdain, pour aller combattre les Ammonites.*

Avec *David et Jonathas*, nous sommes en face d'un opéra quasiment statique, dans lequel Jean-Louis Martinoty, qui assura la mise en scène de l'œuvre en 1982 à l'Opéra de Lyon, voit en outre « une leçon de comportement politique, un exposé de

<sup>9</sup> *Démétrius, tragédie en musique pour servir d'intermède à la pièce latine qui sera représentée au collège Louis le Grand le lundi 5. mars à une heure après midi*, Paris, Gabriel Martin, 1685, in-4°, 4 p.

la doctrine d'obéissance à Dieu et à ses représentants sur terre, le Roi et le Pape<sup>10</sup> ». Il est certain que cette lecture est loin de ce qu'attendait Lecerf de La Viéville d'un opéra chrétien et que, de ce point de vue, les « sentiments de piété et de morale » ordinaires n'y trouvaient guère de place.

Une des grandes forces de l'œuvre réside dans le prologue, commun aux deux pièces, prologue extrêmement important, car à la différence de ceux des tragédies lyriques de Lully, dévolus à la gloire du roi, celui de David nous plonge immédiatement au cœur du sujet, il porte même le *fatum* qui anéantit toute autre issue que celle énoncée par l'Ombre de Samuel, c'est-à-dire la mort de Saül et le triomphe de David. Ici, l'image du roi n'est pas de l'ordre du *decorum* et de l'apologie directe, comme dans les tragédies lyriques y compris celle de Pellegrin, mais installe dans le personnage du roi David la teneur de son message.

## Préventions de Pellegrin

Conscient de l'extrême nouveauté de son projet et donc prêt à en essuyer la critique, Pellegrin accompagne *Jephté* d'une préface d'une longueur inhabituelle dans laquelle il passe en revue tous les points sur lesquels la censure est susceptible de s'exercer, en prenant soin de la prévenir et d'y répondre : la légitimité d'un sujet chrétien au théâtre lyrique, la place de la danse, l'introduction de l'amour profane, ainsi que la variante majeure apportée à la source biblique, puisque la fille de Jephthé sera sauvée par un *deus ex machina*, qui n'est autre que Dieu lui-même, garant suprême du dessein de l'œuvre. Comme Lecerf de La Viéville, l'abbé défend l'idée que les sujets chrétiens ont déjà paru au théâtre depuis longtemps, argument essentiel pour justifier le projet de les étendre à la tragédie en musique — d'autant que, comme il le souligne dans la Préface, « ces Matieres respectables étoient encore plus propres au Chant qu'à la simple déclamation ».

Pellegrin parle de la danse dans sa tragédie comme d'une question capitale<sup>11</sup>, écrivant qu'on lui faisait « un monstre de la Danse » et « un obstacle insurmontable ». Ce en quoi il se défend, d'abord en montrant une sorte de courage personnel : « Tout cela ne m'empescha point d'affronter le peril ; la gloire qui y étoit attachée le diminuoit à mes yeux,, à mesure que j'avançois dans une si penible carriere », puis par des arguments plus objectifs (sous la forme toutefois défensive de questions), en s'appuyant sur la présence de la danse dans les textes bibliques :

Pour ce qui regarde le Ballet, dont on me faisoit un obstacle insurmontable, je ne comprens pas sur quoy on pouvoit se fonder, pour l'exclure de ma Tragedie. L'Art de danser n'est-il pas de tous les temps ? & ne convient-il pas à tous les Peuples ? La Nation Juifve ne s'y adonnoit-elle pas autant que toutes les autres ? David, le plus

<sup>10</sup> J.-L. Martinoty, *Voyages à l'intérieur de l'opéra baroque*, p. 126. Dans *Jephté*, l'obéissance du père à Dieu et de la fille à son père est déplacée par Dieu lui-même, qui sauve le père de son serment et la fille de sa punition.

<sup>11</sup> Pellegrin, *Jephté*, « Préface », p. iij et v.

Saint des Roys, ne dansa-t-il pas devant l'Arche du Seigneur, comme font mes Guerriers dans mon premier Acte ? La Fille de Jephé n'alla-t-elle pas au devant de son Pere, Vainqueur des Ammonites, avec des Tambourins & des Danses ? Ce sont-là les propres termes de la Sainte Ecriture. Peut-on me blâmer d'y avoir pris la Fête de mon second Acte ? Pouvois-je mieux être autorisé ? Les Tribus d'Israël, reconnaissant Jephé pour leur Souverain, peuvent-elles marquer avec plus d'éclat les acclamations générales, que par ces mêmes Danses, qui, chez d'autres Peuples, ont été des Cérémonies de Religion ? Je ne dis rien de la Fête du quatrième Acte ; Elle est composée de Bergers & de Bergeres, qui viennent rendre hommage à leur Princesse : Quoy de plus naturel que leurs Danses pastorales ? Au reste, on a pris soin d'en bannir l'indécence ; & je ne crois point que les plus sévères Censeurs en puissent demander davantage. (p. v)

Cette inquiétude de Pellegrin concernant la défiance envers la danse était motivée ; en effet, lors de la 9<sup>e</sup> représentation, le 18 mars 1732, une « Fête des habitants du Jourdain » dans laquelle brillèrent les deux plus célèbres danseuses de l'époque, Marie Sallé et Anne Cupis de Camargo, fut intégrée au cinquième acte. L'année suivante, elle fut retranchée, l'auteur ayant avoué ne l'avoir alors ajoutée « que par condescendance au désir des amateurs outrés de la danse<sup>12</sup> ». Excepté les danses du prologue (deux rigaudons, canaries, deux menuets), celles à l'œuvre dans la tragédie consistent surtout en marches : Marches des Guerriers, Air des Guerriers (acte I), Marche, Air, tambourins (acte II), Marches (acte III), Marche des bergers, deux pastourelles, deux menuets (acte IV), Marche du Sacrifice (acte V). Cette position très prudente par rapport à la danse peut paraître en contradiction avec l'importance accordée par les Jésuites à cet art sur leur théâtre. En effet, lors de la distribution des prix au mois d'août, le théâtre de collège montrait des ballets comparables aux ballets de cour dont ils utilisaient les mêmes thèmes pastoraux, emblématiques ou allégoriques servis par les chorégraphes et les danseurs qui se produisaient aussi à la cour. Le ballet, conçu comme une illustration du thème développé dans la tragédie, devait en conserver les vertus morales :

Le ballet dramatique est comme une poésie muette, exprimant, par de savants mouvements du corps, les sentiments que les poètes expriment dans leurs vers. Le premier mérite du ballet doit être de se rattacher par quelque lieu à la tragédie. Si la tragédie a pour objet la paix rétablie entre deux rois, on décrira par la danse, les causes, les effets, les avantages de la paix [...]. Si l'on met au théâtre un héros chrétien triomphant d'ennemis idolâtres, le ballet développera cette même idée de la victoire de la religion sur l'idolâtrie.<sup>13</sup>

Toutefois, à l'intérieur de *David et Jonathas*, on constate que les danses sont rares (un menuet dans l'acte I, une chaconne dans l'acte II, une gigue dans l'acte III, un rigaudon et une bourrée dans l'acte IV, rien dans l'acte V) et ne se trouvent qu'en

<sup>12</sup> *Mercure de France*, mars 1733, p. 565.

<sup>13</sup> P. Joseph de Jouvancy, *Liber de choreis*, 1725, cité par Lowe, *op. cit.*, p. 45.

fin d'acte, comme une sorte de concession au genre, en tant que mini-divertissement.

Toujours comme Lecerf, Pellegrin sait qu'il ne peut faire l'économie d'un épisode amoureux dans sa pièce<sup>14</sup> :

Les libérez que j'ay prises dans la Tragedie, demandent plus d'indulgence ; l'Episode d'Ammon peut exciter quelque contradiction ; mais je n'ai pas osé bannir tout-à-fait l'amour profane d'un Théâtre, qui semble n'être fait que pour cette passion frivole. Le grand Corneille ne fut pas moins timide que moy, quand il exposa pour la premiere fois, une Tragedie Sainte aux yeux du Public étonné ; & Severe amoureux eût autant de Partisans, que Polieucte martyr. (p. iv)

Sa tragédie est d'ailleurs habilement construite sur l'alternance du religieux (actes I et III) et du profane (actes II et IV). En revanche, cette composante fait défaut dans *David et Jonathas*, même si la relation de David et de Jonathas trouble d'une manière très sensible la conduite de la tragédie, comme en témoigne la dernière réplique de David alors que Jonathas vient de mourir et que l'on célèbre la gloire du vainqueur :

J'ai perdu ce que j'aime,  
Pour moi Tout est perdu. (V, 6, p. 41)

## Réception des œuvres

Lors de sa première représentation, le 28 février 1688, il semble que *David et Jonathas* du P. Bretonneau et de Charpentier qui accompagnait *Saül* du P. Pierre Chamillart a marqué plus d'un esprit<sup>15</sup>. Fait aussi exceptionnel, *David et Jonathas* suscita des reprises jusqu'au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle à Louis-le-Grand (1706), aux collèges d'Harcourt (1715), d'Amiens et de La Flèche (1741), tandis que, plus généralement, le thème de David continuait à connaître une rare fortune dans les collèges parisiens<sup>16</sup>. Le livret conservé de la reprise de 1706 montre des aménagements de l'œuvre, réduite de cinq à trois actes, avec néanmoins très peu de

<sup>14</sup> Sur le problème de la galanterie dans les tragédies à sujet biblique, voir dans ce volume les contributions d'A. Blanc, I. Galleron-Marasescu et Ch. Mazouer.

<sup>15</sup> Voir *Mercure galant*, mars 1688, p. 317-320.

<sup>16</sup> Autant au collège Louis-le-Grand (*David Saüli reconciliatus*, 1709 ; Brumoy, *Jonathas et David ou le Triomphe de l'Amitié*, 1735 ; *David reconnu roi d'Israël*, 1750), que dans d'autres collèges parisiens. Durant les trois années qui suivent la création de *David et Jonathas*, le collège Mazarin offre la trilogie suivante : *Jonathas ou l'innocent coupable* (8 août 1689), *David* (7 août 1690), *Saül ou la fausse clémence* (1<sup>er</sup> août 1691). Le sujet de Saül et Jonathas (sans David) fut encore traité sur le théâtre de Saint-Cyr par Duché de Vancy en 1700 : *Jonathas*, avec une musique de J.-B. Moreau.

coupures (les actes ayant été regroupés<sup>17</sup>), mais qui posent la question de la représentation parallèle de *Saül*. Soit la tragédie latine a elle aussi été réaménagée (mais nous n'en avons aucune trace), soit l'opéra avait rapidement trouvé son autonomie, ce qui semble le plus probable.

Après la création de *David et Jonathas*, les rares retours à cette organisation spécifique n'auront plus la ligne de force et l'impact dramatique atteints dans l'opéra de Bretonneau et de Charpentier. Le programme de *Sophronie* (1692) est sur ce point éloquent : « On a tiré de chaque partie de la tragédie latine les sentimens qu'on a jugé les plus propres à estre mis en Musique. Quoy que les Intermedes François ayent du rapport à chaque Acte Latin, ils n'ont point de liaison entr'eux. On a crû donner par ce moyen plus de liberté et plus d'agrément à la Musique<sup>18</sup>. »

*Jephthé* de Pellegrin et de Michel Pignolet de Montéclair fut créé le 28 février 1732, « premier Jeudy de Carême<sup>19</sup> ». La date est importante car elle correspond à la période où normalement l'Académie Royale fermait ses portes. L'œuvre suscita plusieurs représentations cette année-là, puis fut reprise régulièrement jusqu'en 1761, avec toujours autant de succès<sup>20</sup>. La partition connut trois éditions en moins de cinq ans, tandis que le chœur : « La Terre, l'Enfer, le Ciel même, / Tout tremble devant le Seigneur » (I, 4) se constituait en exemple de sublime musical. Le sujet de *Jephthé* n'était pas neuf au théâtre ni dans le répertoire musical. Trois ans après *David et Jonathas*, l'abbé Claude Boyer avait écrit un *Jephthé*<sup>21</sup> accompagné d'une musique de Claude Oudot qui subira par la suite des remaniements de Nivers. Il y aurait eu deux versions, l'une pour Saint-Cyr, exempte d'amour profane, l'autre en 1695 pour la Comédie-Française<sup>22</sup>. La pièce présente la même fin heureuse que chez Pellegrin qui en avait eu sûrement connaissance, ne fût-ce qu'en raison de ses liens avec Saint-Cyr<sup>23</sup>. Le sujet avait été aussi traité par les Jésuites de Louis-le-Grand en 1686, se dénouant par le sacrifice de virginité de la fille de Jephthé<sup>24</sup>.

<sup>17</sup> *David et Jonathas*, Paris, L. Sevestre, 1706, in-12, 34 p.

<sup>18</sup> Cité dans R. Lowe, *op. cit.*, p. 40.

<sup>19</sup> *Mercure de France*, mars 1732, p. 571.

<sup>20</sup> Voir *Mercure de France*, janvier 1732, p. 147 ; mars 1732, p. 571-588 ; mai 1732, p. 994 ; février 1733, p. 354, p. 564-566 ; avril 1734, p. 756-758 ; mars 1738, p. 565-566 ; mars 1740, p. 372 ; mars 1744, p. 572 ; février 1761, p. 176-177 ; mars 1761, p. 152-157.

<sup>21</sup> Pour la genèse de la pièce et son attribution, voir A. Piéjus, *Le Théâtre des demoiselles*, p. 107-112.

<sup>22</sup> Voir *ibid.*, p. 112-113. Cf. dans ce volume l'article de Ch. Mazouer.

<sup>23</sup> Sur les variantes entre ces deux pièces, voir J.-N. Laurenti, *Valeurs morales et religieuses sur la scène de l'Académie Royale de Musique*, p. 324-325.

<sup>24</sup> Voici ce qu'on peut lire dans le programme : « Pour rendre cette histoire plus propre au Théâtre, on y a ajouté une circonstance : Que Jephthé, dans le temps du même combat, promit de donner sa fille unique en mariage à celuy de son armée qui apporteroit la tête du général des Ammonites. Jaïve, un des principaux capitaines, la luy apporta. Jaïve, dans un vain effort à sauver sa fiancée Seïle [fille de Jephthé], soulève une partie de l'armée contre Jephthé & est tué dans le combat. Le grand prêtre à l'autel se sent soudainement inspiré &

L'opéra du père Bretonneau et de Charpentier n'a donc pas constitué un antécédent à l'entreprise de Pellegrin, lequel a employé le juste mélange que Lecerf désirait. En même temps, on ne peut que constater la mauvaise foi de Lecerf à l'égard de *David et Jonathas*, mauvaise foi sûrement liée à sa haine des Jésuites et du style italien auquel Charpentier est associé<sup>25</sup>, tout autant qu'à son admiration inconditionnelle pour Lully. Après *David et Jonathas*, nous n'avons plus de trace de ce genre de spectacles, comme si Bretonneau et Charpentier avaient mené l'expérience à son terme<sup>26</sup>. À l'Académie royale, nul autre essai de tragédie biblique ne sera tenté. Dans les deux cas, le succès tint à l'entreprise singulière du propos, à la qualité des livrets, et bien entendu, à de la musique — ce fut d'ailleurs le seul essai de Montéclair dans le domaine de la tragédie en musique. Nous sommes donc en présence de deux œuvres exceptionnelles qui ont marqué l'histoire de l'opéra, mais qui n'ont eu aucune postérité en tant que genre spécifique. Il est toutefois remarquable que l'audition du *Jephthé* de Montéclair détermina la vocation de Rameau pour le champ lyrique qui demanda à Pellegrin d'écrire, l'année suivante, le livret de son premier opéra :

La Musique de cet Opéra [*Jephthé*], il y a 25 ans, paroissoit nouvelle & d'un ton auquel on n'étoit pas accoutumé. Une circonstance, que le Public apprendra, peut-être, avec plaisir, doit rendre cette Musique précieuse aux vrais connaisseurs. C'est elle qui, de l'aveu du célèbre M. Rameau, a été la cause occasionnelle des chef-d'œuvres dont il enrichi notre Théâtre lyrique. Ce grand homme entendit *Jephthé*; le caractère noble & distingué de cet ouvrage le frappa, par des points analogues apparemment à la mâle fécondité de son génie. Il conçut dès ce moment, que notre Musique dramatique étoit susceptible d'une nouvelle force & de nouvelles beautés. Il forma le projet d'en composer; il osa être créateur. Il n'en convient pas moins que *Jephthé* procura *Hipolite & Aricie*.<sup>27</sup>

Catherine Cessac  
Centre de Musique Baroque de Versailles

déclare que Dieu acceptera le sacrifice de la virginité de Seïle. » (*Jephthé, tragédie en musique pour servir d'intermède [...]*, Paris, Gabriel Martin, 1686).

<sup>25</sup> « Comment ont réussi ceux de nos maîtres qui ont été les admirateurs zélés, et les ardents imitateurs de la manière de composer des Italiens ? Où cela les a-t-il menés ? À faire des pièces que le public et le temps ont déclaré pitoyables. Qu'a laissé le savant Charpentier pour assurer sa mémoire ? *Médée, Saül et Jonathas*. Il vaudrait mieux qu'il n'eût rien laissé » (Lecerf de La Viéville, *op. cit.*, II<sup>e</sup> partie, p. 347).

<sup>26</sup> On peut même se poser la question de savoir si les Jésuites n'eurent pas l'intention de s'opposer au monopole lulliste en matière d'opéra ; la tragédie en musique *Celse martyr* fut créé le 10 février 1687, soit un mois et demi avant la mort de Lully.

<sup>27</sup> *Mercure de France*, mars 1761, p. 153.