

LE RÉEMPLOI MUSICAL DANS L'ŒUVRE DE HÆNDEL (1685 1759)

EDDY BENIMEDOURENE

HÆNDEL EST CERTAINEMENT un des compositeurs les plus célèbres et en même temps un des plus méconnus. Sa biographie et ses conceptions musicales sont remplies de zones d'ombres, ce qui est assez paradoxal lorsque l'on sait qu'il est sans doute le premier compositeur à n'avoir jamais quitté le devant de la scène, qu'il n'a donc pas eu besoin d'être "redécouvert", comme le fut J. S. Bach par exemple, et que, très tôt, des biographies lui furent consacrées. Malgré tout cela, une multitude de questions reste sans réponse.

Sa biographie offre des éléments qui semblent, à première vue, contradictoires. Ainsi, Hændel est souvent présenté comme un compositeur affairiste, très préoccupé par la réussite financière de ses entreprises, comme s'il était dépourvu de conceptions philosophiques et esthétiques, sur l'art en général et sur la musique en particulier. En même temps, sa correspondance prouve son intérêt pour les questions philosophiques et son goût de la poésie, il dépensa des petites fortunes pour acquérir des toiles de maîtres, et sa fréquentation de cercles aussi prestigieux que l'Académie des Arcadiens de Rome, lors de son voyage en Italie, ou du cercle des néo-palladiens à Londres prouve qu'il était au fait des courants esthétiques les plus importants de son époque.

La question qui nous occupe ici constitue l'une de ces zones d'ombres, qui peuvent paraître difficilement explicables. Le fait que Hændel réutilisait des pièces ou des parties de pièces qui avaient été composées précédemment par lui même ou par d'autres compositeurs, ce que nous appelons "réemploi musical", a été interprété de diverses manières et a suscité diverses réactions. Certains ont condamné cette pratique et remis en doute le statut de compositeur de Hændel, celui-ci étant un "plagieur", d'autres ont constaté les faits mais ne s'en sont guère émus outre mesure, un génie n'ayant pas à se préoccuper des valeurs morales. Pourtant Hændel n'est pas le seul à avoir réutilisé sa propre musique ou celle composée par d'autres : Henry Purcell, Jean Sébastien Bach, Mozart, Beethoven et tant d'autres s'y sont livrés. Cependant, il faut bien constater que Hændel sort du lot, car ses réemplois sont très nombreux. En même temps, ils ne consistent souvent qu'en quelques mesures, voire une seule mesure. Les compositeurs auxquels il a emprunté sont souvent connus. C'est le cas de Telemann ou de Keiser. D'autres de moindre réputation sont quasiment oubliés, comme Dionigi Erba, Franz Habermann ou Johann Philippe Krieger.

Diverses hypothèses ont été échafaudées pour tenter d'expliquer le phénomène chez Hændel. Pour William Crotch, au début du XIX^e siècle, Hændel cite des pièces connues de tous les classiques. Pour E. J. Dent, au début de ce siècle, les problèmes de santé de Hændel l'ont poussé à emprunter parce que son esprit était épuisé. Pour Winton Dean, le plus grand spécialiste actuel de Hændel, les réemplois sont dus à l'improvisation, les thèmes lui revenant inconsciemment lorsqu'il se mettait au clavecin pour composer par improvisation. Selon John H. Roberts¹, Hændel manquait tout simplement d'idées musicales, d'où la nécessité de recourir à des musiques préexistantes. Ces théories, si elles sont

1. George J. BUELOW, "The Case for Handel's Borrowings : The Judgment of Three Centuries", *Handel : A Tercentenary Collection*, éd. S. SADIE et A. BICKS, London/Bristol/Hong Kong : MacMillan & Royal Musical Association, 1987, p. 61-82. Et John H. ROBERTS, "Why did Handel Borrow ?", *idem*, p. 83-92.

plausibles dans certains cas, ne se vérifient pas dans d'autres. En fait, une autre hypothèse, à laquelle nous souscrivons, a été avancée depuis quelques années : les réemplois seraient en fait un signe visible d'un principe esthétique qui remonte à l'antiquité, l'imitation. Dans l'art occidental classique, les artistes ont souvent créé leurs œuvres d'après des modèles. C'est vrai des dramaturges (Racine entre autres), des peintres, des architectes, etc. Cette théorie a l'avantage de pouvoir expliquer globalement le phénomène des réemplois chez Hændel, puisque valable dans tous les cas.

Le but de cet article est d'offrir un bref aperçu de la question. Seuls certains aspects seront présentés ici. Tout d'abord, afin que le lecteur ait une idée plus concrète de la question, plusieurs exemples seront présentés à son attention et commentés. Le premier exemple, tiré du *Dixit Dominus*, donnera une idée de la manière et de la quantité des emprunts de Hændel. Ensuite, une deuxième série d'exemples mettra plus particulièrement l'accent sur la manière dont Hændel choisissait ses modèles. La troisième série sera consacrée aux ouvertures, parce que, dans le domaine des réemplois, c'est un champ assez peu étudié. Enfin, la théorie de l'imitation sera mise en rapport avec Hændel et une certaine attention sera accordée à un texte important sur l'imitation, à savoir le chapitre que Quintilien consacre à cette question dans son *Institutio oratoria*.

1 *DIXIT DOMINUS*

Dans la première pièce de son *Dixit Dominus*, composé en 1707 lors de son voyage en Italie, Hændel utilise les quatre premières mesures de l'air "Amor macht mich zum Tyrannen" de *La Forza della Virtù* de Keiser². Il les utilise au moment où le chœur fait son entrée, entrée remarquée puisque la ritournelle orchestrale n'a aucun lien avec le motif emprunté à Keiser.

2. John H. ROBERTS, "Handel's borrowings from Keiser", *Göttinger Händel Beiträge*, II (1986), p. 71.

KEISER, "AMOR MACHT MICH ZUM TYRANNEN", MES. 1-5

HÆNDEL, *DIXIT DOMINUS*, MES. 18-20

Ce type d'emprunt est caractéristique de ce que fait en général Hændel à savoir prélever quelques mesures, et de l'effet qu'il parvient à tirer d'un petit motif. Chez Keiser, l'air débute directement par le motif imité tout de suite après par la partie de violon I, accompagné par le reste de l'ensemble instrumental. Chez Hændel, la ritournelle orchestrale crée une ambiance assez tendue et l'exposition du motif à une seule voix, que la basse reprend ensuite, accompagnée par les autres voix, produit un effet assez impressionnant.

Ce qui est frappant dans cet exemple, c'est que Hændel parvient à produire une œuvre religieuse dans un style romain parfait, sans doute la plus remarquable de ses œuvres composées à Rome, en ayant intégré quatre mesures d'un opéra hambourgeois et en les développant un peu par la suite.

Reprenons les grandes hypothèses et confrontons-les à cet exemple. Il est peu probable qu'un air allemand d'un opéra de Keiser soit un classique pour le public romain. Hændel, alors âgé de 22 ans n'avait aucun problème de santé à ce moment. Dans ce cas, à première vue, l'improvisation et le manque d'idée restent possibles mais ces deux hypothèses ne sont pas incontestables. Citer textuellement quatre mesures d'un des nombreux airs des nombreux opéras de Keiser peut faire douter qu'il s'agisse d'une citation inconsciente par improvisation. Quant au manque d'idées, Hændel aurait pu changer les notes tout en gardant la structure imitative de ce petit groupe. C'est donc qu'il veut garder les mêmes notes.

2. ANALOGIES ET CHOIX DES MODÈLES

Pour peu que les réemplois soient observés assez attentivement, il apparaît que Hændel les a choisis d'une manière logique, par une analogie entre le modèle et la nouvelle pièce qu'il compose. Ainsi, l'air de la suite en fa majeur de la *Water Music* a été composé à partir de l'antienne *Hæc est Regina virginum*³ du même Hændel, composée en Italie. Étant donné le caractère royal de la *Water Music*, destinée à une promenade du roi sur la Tamise en 1717, il est peu probable que Hændel ait choisi par hasard un modèle dont le texte contient des termes monarchiques.

Autre exemple, dans le chœur "He smote all the first born of Egypt" d'*Israel in Egypt* (1739), Hændel prend la première de ses fugues publiées en 1735, et la "frappe" par des accords plaqués, sur les temps forts de la mesure.

3 Roberto GORINI, "Un'antifona di Händel 'perduta' e 'ritrovata'", *Nuova Rivista Musicale Italiana*, XVIII (1985), p. 62-74.

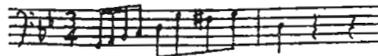
Il arrive aussi que Hændel choisisse le modèle pour un mot ou même quelques phonèmes communs au nouveau texte qu'il doit mettre en musique. Par exemple, le matériau du duo "Kann dich mein Arm", tiré de l'opéra *Octavia* de Keiser, fut réutilisé par Hændel dans *Amadigi* (1715), dans le duo "Cangia al fine". Les sonorités des mots ont sans doute joué un rôle non négligeable dans le choix effectué. Les analogies qui existent entre le modèle et la nouvelle œuvre montrent que l'explication des emprunts comme résultats inconscients dus à l'improvisation n'est pas valable dans tous les cas de figures, puisque Hændel est d'abord passé par le texte avant de choisir l'emprunt.

Hændel utilise aussi parfois plusieurs matériaux préexistants dans une seule pièce, ce que nous appelons "contamination". Ainsi, dans l'air "Mighty move now calls to arm" d'Alexander Balus, Hændel mélange un matériau extrait de l'air "Più non vuotra si e no" de son tout premier opéra *Almira* et la ritournelle de l'air "Disseratevi, o porte d'Averno" de son oratorio italien *La Resurrezione*⁴.

"DISSERATEVI, O PORTE D'AVERNO", MES. 6-9

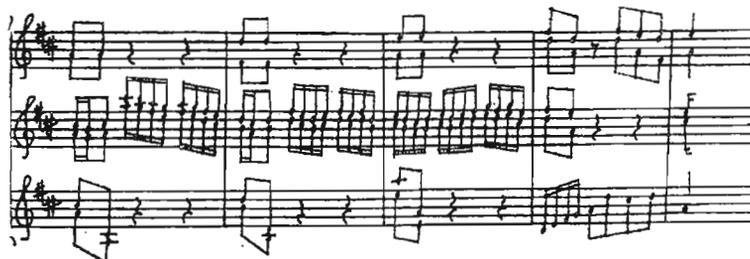


"PIÙ NON VUOTRA SI E NO", MES. 1-2



4 Eddy BENIMÉDOURÈNE, "Contamination et réemploi musical", *Musurgia* (sous presse).

"MIGHTY LOVE NOW CALLS TO ARM", MES. 6-10



En fait, ici, la situation dramatique de l'air d'Alexander est un mélange des situations dramatiques des deux autres airs, ce qui explique que Hændel les ait associés pour l'occasion. Dans *Almira*, une dame offensée, Edilia, demande à un chevalier de se battre pour elle. Dans *La Resurrezione*, c'est l'archange saint Michel qui pénètre en enfer, en brandissant son épée, prêt à combattre le mal sous toutes ses formes. *Alexander Balus* mêle les deux. Alexander prend très vigoureusement la défense de son allié, Jonathan, en combattant les calomnies dont il fait l'objet.

3. LE RÉEMPLOI DANS LES OUVERTURES DE HÆNDEL

Hændel a utilisé par deux fois la *canzona* n° 4 de Johann Kaspar Kerll (1627-1693), compositeur qui fut surtout actif en Bavière et en Autriche et qui passa quelques années à Bruxelles. Ces emprunts se trouvent dans *Israel in Egypt* (1739)⁵ et dans *Orlando* (1733)⁶. Le cas d'*Israel in Egypt* est connu depuis au moins le début de ce siècle, et comme il ne s'agit pas d'une ouverture, nous ne nous étendrons pas trop sur cet exemple.

5 Sedley TAYLOR, *The Indebtedness of Handel to works by other Composers : A presentation of evidence*, Cambridge : Cambridge University Press, 1906, p. 76-81.

6 Eddy BENIMEDOURÈNE, *Le réemploi musical dans l'œuvre de G. F. Hændel*, Bruxelles : Université Libre de Bruxelles, Mémoire de licence en musicologie, 1997, vol. 1, p. 69-74. L'utilisation de la pièce de Kerll dans l'ouverture d'*Orlando* n'avait semble-t-il pas encore été remarquée.

Hændel, dans le chœur "Egypt was glad", a utilisé la pièce de Kerll, du début à la fin, aux voix, en y ajoutant un texte, en l'occurrence le psaume CIV (CV), 37, quelques entrées imitatives supplémentaires et deux mesures en conclusion. Parmi les emprunts de Hændel, c'est un cas assez rare. Il s'agit peut-être du seul cas où il cite ainsi toute une pièce d'un autre compositeur, son habitude étant plutôt d'utiliser quelques mesures. Il faut souligner aussi le fait qu'il a tendance à changer l'effectif instrumental. Par contre, lorsqu'il a composé lui-même le modèle, les exemples où il utilise toute une pièce préexistante sont plus nombreux. Un exemple très connu est l'"Hallelujah" du *Messie*, qui fut réutilisé dans l'*Anthem for the Foundling Hospital*.

Dans l'ouverture d'*Orlando*, pour ce qui est de la quantité prélevée par Hændel, la norme est respectée, puisque le modèle est utilisé partiellement et de façon confuse, le faisant passer de 70 mesures à 18 mesures. Par contre, pour ce qui est de la manière, Hændel a littéralement "métamorphosé" son modèle, à un point tel que cet emprunt n'avait pas encore été détecté. Le matériau est transposé en fa dièse mineur, agrémenté de quelques entrées supplémentaires en imitation et pourvu du rythme pointé traditionnel du premier mouvement des ouvertures à la française.

KERLL, CANZONA, MES. 1-5

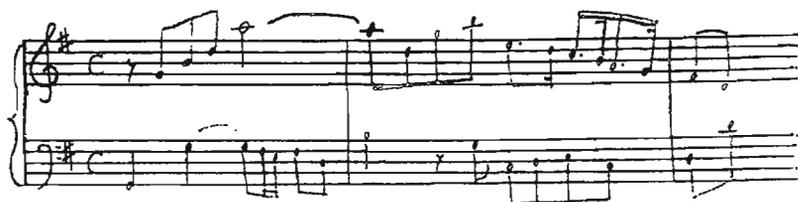


HÄNDEL, OUVERTURE D'ORLANDO, MES. 1-5



Aucun autre exemple de ce type de métamorphose n'est répertorié. Cependant, nous en avons trouvé un autre exemple dans l'ouverture d'*Alessandro* (1726) ce qui laisse à penser qu'il y a peut-être là un créneau encore inexploré dans les réemplois.

LARGO DE LA SONATE EN MI MINEUR, OP. 1, N° 1A, MES. 1-3



OUVERTURE D'ALESSANDRO, MES. 1-5



Dans l'ouverture d'*Orlando*, ce qui peut paraître étrange, c'est que le compositeur se soit amusé à transformer une pièce qui n'avait rien à voir avec une ouverture à la française et que, de surcroît, il transpose cette pièce en fa dièse mineur. C'est d'autant plus étrange que le premier mouvement de ce type d'ouverture n'est pas ce qu'il y a de plus difficile à réaliser. La plupart du temps, il s'agit d'une succession d'accords ornements, sur un rythme pointé utilisant des figures conventionnelles et qui n'ont pas de caractère "thématique" ou mélodique très prononcé.

La tonalité de fa dièse mineur peut s'expliquer par la comparaison entre l'ethos lié à cette tonalité et le livret. Johann Mattheson, l'ancien collègue de Hændel à Hambourg, définit comme suit cette tonalité⁷ :

Fis moll, ob es gleich zu einer grossen
Betrübniß leitet, ist dieselbe doch mehr
languißant und verliebt als lethal ; es hat
sonst diser Tohn etwas abandonirtes,
singulirtes und misanthropisches an sich

Cette caractérisation pourrait tout aussi bien s'appliquer au paladin Roland, malade de jalousie, de tristesse, abandonné par Angélique et qui en devient misanthrope et fou furieux. Ne citons qu'un des nombreux extraits du livret qui reflète cette atmosphère, acte III, scène 3 :

Son morto, O caro bene
Trafitto da rie pene
Lenguente cado a terre.

Du point de vue de la tonalité, l'ouverture a donc un lien avec l'intrigue, ce qui laisse envisager que l'emprunt ait peut-être été choisi aussi en rapport avec l'intrigue. L'utilisation de cette canzona dans *Israel in Egypt* est peut-être plus explicite. En effet, le chœur "Egypt was glad" tombe au moment où les Égyptiens viennent de subir les dix plaies, que Dieu leur a envoyé afin de les forcer à laisser les Hébreux quitter leur pays. Or, Kerll était

⁷ Johann MATTHESON, *Das Neu-Eröffnete Orchester*, Hamburg : Benjamin Schiller Wittwe, 1713, t. 1, p. 251.

célèbre pour avoir écrit un recueil intitulé *Modulatio organica super Magnificat*, en 1683, lors de la peste qui sévissait à Vienne, comme il l'écrivit lui-même dans son introduction. Sans doute faut-il voir dans ce recueil une invocation à la Vierge pour que cesse l'épidémie. Ce recueil fut publié en 1686 à Munich, et dédié à Maria Antonia, archiduchesse d'Autriche, à un moment où celle-ci était gravement malade⁸. Comment ne pas voir dans tout cela une analogie avec les fléaux qui ont frappé les Égyptiens, d'autant que cette pièce est typique de l'art de Kerll. Il s'agit d'une contrefugue dont le compositeur, dans l'introduction de son recueil, s'est fait le défenseur.

Le lien avec *Orlando* n'est pas évident car il n'est pas question de peste ou d'épidémie à proprement parler. Toutefois, le héros souffre bien d'une maladie, la jalousie. Il n'est pas inutile de mentionner le fait que la jalousie soit assimilée à un fléau. Ainsi, dans l'*Hercules* de Hændel, le chœur "Jealousy ! Infernal pest" est sans équivoque à ce propos.

L'ouverture d'*Orlando* suscite deux remarques. D'une part, l'emprunt, le réemploi, peut être compris comme un symbole, dans ce cas précis, comme symbole d'une maladie, d'un fléau. D'autre part, si cette portée symbolique est admise, il faut aussi admettre qu'il y a un lien entre l'ouverture et le reste de l'opéra, ce qui constitue un fait nouveau, car, jusqu'à présent, un tel lien était nié dans les œuvres dramatiques de Hændel.

Voici deux exemples supplémentaires d'ouvertures qui devraient achever de convaincre les sceptiques. Dans l'ouverture de son oratorio *Jephtha* (1753), Hændel utilise le matériau de l'ouverture de *La lotta d'Hercole con Acheloo*, opéra d'Agostino Steffani (1654-1728)⁹. Or, les deux livrets traitent d'un thème similaire. Dans l'opéra de Steffani, le roi Eneo est confronté à un dilemme.

8 Johann Caspar KERLL, *The Collected Works for Keyboard*, éd. C. David HARRIS, New York : The Broude Trust (Coll. "The Art of the Keyboard"), vol. 2, pp. 6-7.

9 Agostino STEFFANI, *La lotta d'Hercole. Miscellaneous Manuscripts*, in J. H. ROBERTS, *Handel Sources : Materials for the Study of Handel's Borrowings*, New York : Garland, 1986, vol. 9, "Introduction".

Soit il donne en mariage sa fille Déjanire à son puissant voisin, le dieu fleuve Achelous, comme cela avait été convenu, soit il laisse Déjanire épouser Hercule. Dans l'oratorio de Hændel, Jephté est confronté à un dilemme de même ordre. Soit il sacrifie sa fille, Iphis (réminiscence d'Iphigénie), pour respecter la promesse faite à Dieu de sacrifier le premier être qui viendrait à sa rencontre, soit il la laisse vivre et épouser Hamor, le bien nommé. Dans les deux cas, la jeune fille finit par épouser l'élú de son coeur. Dans *Jephta*, le dénouement est contraire au texte biblique, ce qui peut être considéré comme une concession à la règle du *happy end*, mais aussi comme la volonté de faire ressembler un peu plus le dieu de l'Ancien Testament à celui du Nouveau Testament, rapprochant ainsi l'intrigue de celle de l'opéra de Steffani.

Dans l'exemple suivant, le réemploi devient un symbole politique et monarchique. L'oratorio *Solomon* a fait l'objet de deux versions. La première date de 1749 et la seconde de 1759. Dans la seconde version, l'ouverture initiale a été remplacée par celle de la *Solomon*. L'œuvre présente le roi Salomon, homme comblé et juste, à la tête d'un royaume en paix et prospère. Or, il faut noter que les deux versions sont conçues à des dates significatives : 1749, un an après la fin de la Guerre de succession d'Autriche et 1759, pendant la guerre de Sept Ans, à un moment où l'Angleterre remporte bon nombre de victoires sur la France. De plus, le texte abonde en allusions assez directes à George II. Ainsi, au premier acte, il est question des exploits guerriers de Salomon et du couple heureux qu'il forme avec sa femme. George II était connu pour ses exploits guerriers, dont il avait tendance à se vanter un peu trop, et pour l'amour qu'il avait pour son épouse, la reine Caroline, ce qui ne l'empêchait d'ailleurs pas d'avoir des maîtresses. Au troisième acte, il y a une allusion précise qui ne laisse pas de doutes quant à l'identification de George II à Salomon. Si le père de Salomon, David, n'est pas parvenu à achever le Temple du Seigneur, c'est parce que "ses mains étaient tachées de sang". Il faut se souvenir que le roi David avait fait assassiner le mari de Bethsabée, Urie, pour pouvoir l'épouser. Or, le père de George II, George I^{er}, était mêlé à une histoire sem-

blable. Son épouse le trompait, et, selon des récits qui circulaient à l'époque, il aurait fait assassiner l'amant de sa femme par ses domestiques. Dans les deux cas, il y a élimination physique du rival.

Le remplacement de l'ouverture de la première version par l'ouverture de *Solomon*, soit une œuvre à caractère martial, commandée par George II en 1748 pour célébrer la conclusion du traité d'Aix-la-Chapelle qui mettait fin à la Guerre de succession d'Autriche, est hautement significatif. Il ne faut pas être grand clerc pour comprendre l'allusion à George II.

4. L'IMITATION : PRINCIPE MOTEUR DES RÉEMPLOIS ?

Le principe de l'imitation¹⁰, connu sous le nom de mimésis, a été de tout temps un fondement des esthétiques classiques puisqu'il remonte à l'antiquité grecque. Aristote, dans sa *Poétique*, pose que la mimésis est le fondement de tout art. L'objet des arts étant d'"imiter" la nature. Par un détour de l'esprit, l'imitation peut porter sur l'art des anciens, puisque ceux-ci ont imité la nature. Ce principe se retrouve à toutes les époques qui entendaient procéder à un retour à l'antiquité, principalement durant la Renaissance et le néo-classicisme de la deuxième moitié du XVII^e siècle. En fait, Hændel sera entouré toute sa vie par l'imitation, sous toutes ses formes. Son maître Zachow, même s'il ne prône pas l'emprunt, lui donne des modèles à étudier. L'Académie des Arcadiens à Rome, que fréquentera Hændel, tente de réaliser un équilibre entre l'imitation des Anciens, donnés en exemple, et l'expérience des Modernes. En Angleterre, à l'époque augustéenne, il est bien question de cela, chez Swift et chez tous les néo-palladiens. Dans sa *Lettre à un jeune poète*, Swift suggère même de recourir à l'emprunt, à l'utilisation de lieux

10 John T. WIREMILLER, *Handel's Borrowing and Swift's Bee : Handel's "Curious" Practice and the Theory of Transformative Imitation*, Ph.D., The University of Chicago, 1995. Pour des références bibliographiques plus complètes sur le sujet, voir Eddy BENIMEDOURÈNE, "Contamination et réemploi musical", *Musurgia* (sous presse).

communs qu'il faut consigner dans un recueil. Dans sa *Bataille des livres*, il fait de l'imitation, symbolisée par l'abeille, le fer de lance des Anciens, en lutte avec les Modernes. Les sujets de livrets, de tableaux... sont souvent les mêmes, issus de l'antiquité. Bref, dans toute l'Europe, l'imitation est un principe esthétique en vogue.

Il faut noter que, dans l'Antiquité, Quintilien avait proposé un usage de l'imitation, appliqué à la rhétorique, qui n'est pas très éloigné de ce que fait Hændel en musique. Pour Quintilien, il faut régler soigneusement la manière d'imiter, parce que de toute façon, se contenter d'imiter sans esprit critique ne produira aucun résultat intéressant et il n'est pas possible d'imiter ce que la théorie ne peut enseigner : "le talent, la faculté d'invention, la force, l'aisance...". Par conséquent, il conseille l'emprunt de parties du discours :

Aussi pense-t-on généralement qu'en empruntant à des discours certains mots ou quelques groupes rythmiques donnés, on reproduit à merveille ce qu'on a lu, lorsque les mots tombent en désuétude et prennent de l'autorité avec le temps, puisque la règle la plus sûre se fonde sur l'usage, et que les mots sont bons ou mauvais, non pas en raison de leur nature (en eux-mêmes, en fait, ils sont uniquement de sons), mais selon qu'ils sont employés avec opportunité et propriété ou autrement, et si leur arrangement est adapté au sens, il tire aussi un grand agrément de la variété même.¹¹

Hændel ne fait pas autre chose lorsqu'il utilise quelques mesures ou quelques motifs, choisis par analogies, c'est à dire "adaptés au sens". De même, lorsque Quintilien dit qu'il faut avoir "devant les yeux les qualités de plusieurs écrivains pour prendre une chose à l'un, une autre à l'autre, et en faire l'adaptation à l'endroit convenable". Or, Hændel est probablement celui dont l'œuvre compte le plus de sources différentes possibles d'emprunts. En plus de lui-même, il avait "devant les yeux" des pièces d'environ une cinquantaine d'autres compositeurs, fait exceptionnel.

¹¹ QUINTILIANUS, *Institutio Oratoria*. Texte établi et traduit par Jean COUSIN, Paris : Les Belles Lettres, 1978, livre X, 2, p. 106-114.

CONCLUSION

En fait, la théorie de l'imitation est la seule explication globale et valable dans tous les cas de figures. L'hypothèse développée par John H. Roberts sur le manque d'inventivité musicale ne tient pas la route. Par exemple comment expliquer que, dans *Agrippina*, Hændel ait remplacé la musique qu'il avait composée pour l'air "Sotto il lauro" par une autre musique qui contient un emprunt à l'opéra *Porsena* de Mattheson ? L'idée, il l'avait eue, et l'air était terminé. Mais il a préféré utiliser un fragment d'une œuvre de Mattheson, ce qui prouve que ce n'est pas par nécessité qu'il agit, mais par choix. D'autres exemples confirment cette tendance à vouloir citer, à vouloir emprunter.

L'aspect technique des réemplois est évidemment passionnant en ce qu'il relève du processus de composition. Par la comparaison du modèle et de la nouvelle pièce, tout le travail effectué par le compositeur devient visible. Ce travail s'apparente parfois à celui d'un poète, puisque Hændel utilise et dispose des motifs préexistants qui ont une valeur symbolique, tout comme un poète dispose les mots, qui sont eux aussi des symboles. Les exemples dans lesquels Hændel utilise plusieurs réemplois dans une seule pièce, ce que nous appelons "contamination", ne font que renforcer l'apparence "linguistique" de la musique du compositeur.

La signification symbolique des réemplois peut porter plus loin encore la réflexion : sur l'aspect "polystylistique" des œuvres de Hændel, sur le lien entre le livret et la musique, entre l'interprétation politique du livret et la musique. Ce dernier aspect repose, par exemple, la question de l'indépendance de Hændel par rapport au pouvoir. Il apparaît en effet que les œuvres de Hændel sont liées à la monarchie et, étant donné ses contacts étroits avec la famille royale, il est possible que celle-ci ait été au courant de ce langage musical particulier.

Quoi qu'il en soit, par la théorie de l'imitation, la problématique a pris une tournure moins déshonorante pour le composi-

teur et plus conforme à l'esprit de l'époque. De cette manière également la musique de Hændel peut être comprise comme un jeu, une série d'énigmes, qu'il convient de déchiffrer.