

# UN ORATORIO OUBLIÉ DE CÉSAR FRANCK

## *LA TOUR DE BABEL*

HENRI LIMET & DANIELLE DEHESELLE

CÉSAR FRANCK A COMPOSÉ, pour soli, chœur et orchestre, un petit oratorio qu'il a intitulé "La tour de Babel". Cette œuvre n'est pas, à proprement parler, inconnue puisqu'elle est mentionnée ici ou là<sup>1</sup>. Elle est plutôt ignorée, n'ayant été, à ce jour, ni éditée, ni exécutée<sup>2</sup>. Outre la partition complète, il en existe une version où la partie orchestrale a été réduite, par Franck lui-même, pour le piano<sup>3</sup>. Le manuscrit de cette dernière partition comporte une page de titre et 23 pages numérotées par le compositeur qui a noté, en outre, 36 (ou 37 ?) séquences musi-

- 1 Dans sa biographie de C. Franck (Paris, Alcan 1921), p. 244, Vincent d'Indy indique : "La Tour de Babel", petit oratorio pour soli, chœur et orchestre ; inédit ; manuscrit daté du 18 avril 1865. *L'Encyclopaedia judaica*, vol.4, lettre B, article Babel, Tower of, note que la tour a inspiré peu d'œuvres musicales et cite celle de Franck et la cantate de Stravinsky dont nous parlons plus bas. L'article mentionne aussi un oratorio d'Anton Rubinstein, de 1858, devenu un opéra en 1872, ainsi qu'un oratorio de René Barbier, datant de 1932.
- 2 Comme a bien voulu nous le confirmer M. J.-M. Fauquet, Directeur de recherche au CNRS, dans sa lettre du 30 mai 1998.
- 3 C'est sur cette partition que nous avons travaillé. M. Fauquet nous en a très obligeamment transmis une copie, ce dont nous lui témoignons toute notre gratitude. L'original est actuellement conservé au Département de la musique de la Bibliothèque nationale, à Paris (sous le n° 8559). Le texte en est, selon M. Fauquet, conforme à celui de la partition pour orchestre.

cales. À la page 23, il a daté [26 avril 1865] et signé [César Franck]<sup>4</sup>.



Il nous a paru intéressant de faire connaître cette œuvre. Sans être d'une importance majeure, elle est tout de même due à la plume d'un grand musicien dont rien a priori n'est indifférent et elle a été l'objet de son attention, puisqu'il s'est donné la peine

4 Sur la page de garde figure simplement la mention : *La Tour de Babel*, sans autre précision. Nous avons repris le terme oratorio utilisé par V. d'Indy, mais il n'est pas cautionné par le compositeur. Comme nous le verrons plus loin, Stravinsky a préféré le terme cantate pour une œuvre d'inspiration analogue. Les définitions des deux termes n'autorisent pas une distinction très claire. La cantate paraît plus courte que l'oratorio, mais les deux traitent de sujets religieux, plutôt bibliques ; bien qu'il s'agisse de drames, ils ne sont pas "joués" sur scène ; enfin, ils recourent tous deux à un ou des solistes, un chœur et un orchestre. L'étymologie n'offre guère de secours. Nous n'avons trouvé aucune définition probante dans Marc HONNEGGER, *Connaissance de la musique* (Coll. *Les savoirs*, éd. Bordas), p. 133 sv, sous la rubrique cantate. Voir aussi, *ibid.*, p. 720, où est donnée une description de l'oratorio : le sujet est traité lyriquement ; ni dialogues, ni récit, ni éclaircissement ne sont nécessaires. Pour R. Bragard et Fr. Monfort, *Histoire de la musique* (Bruxelles, 2e éd. 1954), p. 70 : l'oratorio est, à l'origine, une action dramatique chantée par des solistes et des chœurs mais non représentée, avec un récitant qui explique l'action. Une cantate entraine dans la célébration des offices, mais elle s'utilisait aussi en dehors du culte (*ibid.*, p. 73).

de l'orchestrer. Notre propos, toutefois, est surtout d'examiner comment Franck a tiré parti d'un sujet biblique et ce qu'il a retenu du mythe qui n'occupe qu'une quinzaine de lignes dans la Genèse (ch. XI, versets 1 à 9).

1. Le texte latin de l'oratorio est celui de la Vulgate, recommandé depuis 1546 par le Concile de Trente qui avait interdit de faire usage de toute autre traduction dans la liturgie et l'avait fixé en 1592 *ne varietur*<sup>5</sup>. Il était accessible aisément dans une des nombreuses éditions publiées, avec la caution de l'Église, par les maisons spécialisées. C'est ce texte que devaient lire les fidèles et qui faisait foi jusqu'à il n'y a guère. C. Franck l'a donc normalement pris pour référence.

1.1. Pour que le travail de Franck (ou de son librettiste) apparaisse plus clairement, nous reproduisons ci-dessous le texte de la Genèse, avec, en italique, les parties négligées et, en grasse, les ajouts.

<sup>3</sup>*Dixit alter ad proximum suum :*

Venite, faciamus lateres et coquamus eos igni.

*Habuerunt lateres pro saxis et bitumen pro caemento :*

<sup>4</sup>Venite, faciamus nobis civitatem, et turrim, cujus culmen pertingat ad cælum : et celebremus nomen nostrum antequam dividamur in universas terras.

<sup>5</sup>*Descendit autem Dominus, ut videret civitatem et turrim, quam aedificabant filii Adam,*

<sup>6</sup>*et dixit : Ecce, unus est populus, et unum labium omnibus : cœperuntque hoc facere, nec desistent a cogitationibus suis, donec eas opere compleant.*

<sup>7</sup> **Venite igitur, descendamus, et confundamus ibi linguam eorum, ut non audiat unusquisque vocem proximi sui.**

**luge, venite, non, non recedamus, abeamus, luge**

5 Une seconde édition en 1593 et une troisième, plus correcte, en 1598. C'est la Bible dite Sixto-clémentine. Une nouvelle édition, due au P. Vercellone, publiée en 1861 à Rome, a fait autorité et fut maintes fois reproduite. Nous avons utilisé le texte de la Bible polyglotte de Vigouroux, aux p. 58-59.

<sup>8</sup> *Atque ita divisit eos Dominus ex illo loco in universas terras et cessaverunt aedificare civitatem.*

<sup>9</sup> Et idcirco vocatum est nomen ejus Babel, quia ibi confusum est labium universae terrae : et inde dispersit **eos superbos** Dominus super faciem cunctarum regionum.

## 1.2. Traduction du passage :

<sup>3</sup> Ils se dirent les uns aux autres : “Venez, faisons des briques et cuissons-les au feu”. (*Ils eurent des briques au lieu de pierres et du bitume pour ciment*). <sup>4</sup> “Venez, faisons-nous une cité, et une tour dont le sommet atteigne le ciel : et célébrons notre nom avant que nous ne soyons répartis sur toutes les terres”. <sup>5</sup> (*Alors le Seigneur descendit afin de voir la cité et la tour que construisaient les fils d’Adam*). <sup>6</sup> Et il dit : « *Voilà, le peuple est un et il n’y a qu’un langage pour tous : ils ont commencé à faire cela, et ils ne renonceront à leurs idées qu’ils n’aient accompli leur œuvre* »).

<sup>7</sup> “Venez (*donc*), descendons et mettons la confusion dans leur langue (*afin que chacun n’entende plus la voix de son voisin*).

**[pleure, ne venez pas, non, ne reculons pas, éloignons-nous, pleure]**

<sup>8</sup> (*Et le Seigneur ainsi les dispersa de cet endroit par toutes les terres et ils cessèrent de construire la cité*)

<sup>9</sup> Et c’est pourquoi son nom fut appelé Babel, parce que là le langage de toute la terre devint confus : et ensuite le Seigneur (*les*) dispersa les **orgueilleux** sur la face de toutes les régions.

1.3. La langue de cette traduction latine ne présente aucune difficulté. Les phrases sont courtes et simples ; on compte peu de subordonnées : une relative (*cujus culmen...*), une de temps (*antequam...*) et une de cause (*quia ibi...*). Ceci a son importance sur le découpage du texte par le musicien, la répétition de bouts de phrases brefs, le choix des thèmes qui ne se développent pas sur des séquences très longues.

On notera que Franck a achoppé sur un mot pourtant tout à fait classique (attesté dans Varron, César, Tércence,...), mais qu’il ignorait peut-être : *lateres* (de *later*, *-eris* “brique”). Il l’a, en effet, écrit plusieurs fois *caleres*, il l’a surchargé deux fois en *lateres*, mais

il l'a maintenu dans la suite. Autre faute de latin : il a copié régulièrement *celebremur*, qu'il faut évidemment corriger en *celebremus* ; l'origine de cette erreur est, sans doute, la proximité de la forme verbale *dividamur*.

Il faut aussi remarquer que, dans l'ajout *luge* (si nous lisons bien), le verbe est à la 2<sup>e</sup> personne du singulier : "pleure", alors que les autres formes, dans les parties dialoguées, sont soit à la 2<sup>e</sup> du pluriel (impératif *venite*), soit à la 1<sup>re</sup> du pluriel (*celebremus*, *dividamur*). Les cohortatifs *abeamus* et *recedamus*, au subjonctif, qui ne figurent pas dans le texte biblique, posent un problème. La négation serait normalement *ne* ; la négation non, sans être vraiment fautive, n'est tolérée que dans les textes poétiques<sup>6</sup>. On pourrait considérer – mais c'est plus douteux – que le subjonctif a une nuance délibérative, la négation *non* se justifierait mieux dans ce cas. Elle a probablement été jugée plus sonore ou plus appropriée que ne par le compositeur.

Il est possible que, dans l'édition de la Bible consultée par Franck, les mots latins aient été marqués d'un signe indiquant l'accent d'intensité ; celui-ci est noté, par ex., dans la Bible polyglotte de Vigouroux qui reprend la Vulgate. Cet accent n'a rien à voir avec l'alternance des longues et des brèves, caractéristique de la versification latine, bien que les deux formes de prosodie coïncident en partie. La prosodie musicale subit, en tout cas, l'influence de cet accent d'intensité : Franck le fait tomber sur un temps fort, la syllabe étant chantée sur une note longue (une blanche, par opposition aux noires).

2. Si nous lisons le récit de la construction de la Tour de Babel dans la Genèse, nous constatons que Franck n'en a pas retenu la moitié. Il néglige, dès l'abord, les deux premiers versets et le passage mis en musique, qui ne débute donc qu'au verset 3, présente de nombreuses coupures. En revanche, quelques mots ont été ajoutés.

6 La syntaxe latine est, sur ce point, très nette. Voir O. Riemann, *Syntaxe latine* (Paris, 1940), § 266 et la rem. I, p. 544-5, citant un passage de Cicéron : *a legibus non recedamus*. M. Fauquet nous fait observer que "les fautes de latin ne sont pas rares dans les textes utilisés par Franck pour ses œuvres religieuses" (lettre du 6 septembre 1998).

2.1. Le récit ainsi tronqué est tout à fait incompréhensible. Le début (versets 1 et 2) ayant été laissé de côté, nous ignorons quels sont les gens représentés par le chœur ; en fait, il s'agit d'une population venue d'Orient, où elle résidait dans le pays de Shinar, c'est-à-dire Sumer. Au v. 3, l'introduction "ils se dirent les uns aux autres" (mot à mot : l'un dit à son voisin) manque également ; elle est moins grave. Quelqu'un convoque ses compagnons et leur propose de faire des briques et de les cuire. Le rédacteur de la Genèse donne ici une explication intéressante : il s'agit de briques cuites et de bitume, détails qui nous renvoient à la Babylonie. Le modèle de la tour de Babel est, en effet, une ziggourat. Ce détail, on le comprend, n'a pas attiré l'attention de Franck peu instruit, semble-t-il, de ces considérations historiques<sup>7</sup>.

2.2. La Vulgate a rendu la forme *havah* de l'hébreu par *venite*, impératif pluriel "venez !". En fait, ce *havah* est une forme figée qui signifie quelque chose comme "allons !" ; Crampon traduisait déjà ainsi et, récemment, Chouraqui ; les traductions utilisées par Stravinsky (voir plus bas) ont simplement *Wohlan* en allemand et *Go to* en anglais. *Venite* peut être admis pour le passage dit par le chœur, mais difficilement pour le verset dit par Dieu.

Le verset 4 débute en hébreu par *wayyomeru* "et ils dirent". Le verbe manque dans la Vulgate mais non dans les traductions modernes. De toute façon, seule la distribution des rôles, avec leur valeur traditionnelle, permet de reconnaître le locuteur (chœur = foule ; la basse soliste = père noble, représentant le Seigneur).

2.3. "Avoir un nom" signifie simplement "avoir bonne réputation" ; si l'on disait d'une famille, dans le Proche-Orient ancien, qu'elle avait un nom, c'est qu'elle était honorablement connue. Cette expression a, cependant, été interprétée généralement, dans le passage biblique, comme une manifestation d'orgueil démesuré et, par conséquent, entraînant la colère de Dieu. Encore moins est-il question de rébellion à l'égard de Dieu.

7 Sur le sens du mythe et l'explication de certains détails, voir H. Limet, «La Tour de Babel revisitée», *Art & Fact*, 15, (1996), p. 27-29.

2.4. On ne trouve pas, dans l'oratorio, les versets 5 et 6 qui ont pourtant une importance capitale dans le récit pour deux raisons. D'abord, on y voit apparaître la divinité curieuse qui s'inquiète ; ensuite, le rédacteur biblique nous fournit le motif pour lequel Dieu croit devoir intervenir : le peuple capable d'édifier une tour de cette importance ne cessera de réaliser tous ses desseins, sans se soucier de son dieu<sup>8</sup>.

Une observation analogue vaut pour les versets 7 et 8. Dieu va semer le trouble dans le langage pratiqué par la population, mais, la fin du v.7 et le v.8 tout entier ayant été laissés de côté, l'auditeur ne saura jamais quelles sont les intentions du Seigneur. Celui-ci, en créant la confusion, empêchera les gens de communiquer entre eux pour mener à bien leur entreprise. Le texte biblique mentionne Dieu par les lettres YHWH, mais le nom de Dieu (Yahwèh) ne pouvant être prononcé, les Juifs le lisent 'adô-nay "seigneur", la traduction latine a suivi cet usage.

2.5. Au verset 9, totalement conservé, le pronom *ejus* ne renvoie plus à un "antécédent" (dans le texte complet, *ejus* reprend *civilitatem*) ; dès lors la phrase n'a plus de sens. On remarquera, enfin, que Franck a remplacé *eos* par *superbos*, ce qui est très significatif : "il dispersa les orgueilleux". Ce mot, *superbos*, qui ne figure ni dans le texte de la Vulgate, ni dans le texte hébreu, montre clairement l'intention moralisatrice du livret adopté par le compositeur. À ses yeux, il est normal que le châtement s'abatte sur ceux qui ont trop confiance en eux-mêmes et qui tirent vanité des projets qu'ils peuvent mener à bien. Cette interprétation du mythe est tendancieuse et abusive.

2.6. Les deux ou trois mots ajoutés par le compositeur et chantés par le chœur, n'ont qu'une valeur purement musicale. Le passage est rendu plus dramatique : les uns veulent s'en aller (*abea-*

---

8 *Ibid.*, p. 29, note 3 : le mythe ne fait aucune allusion à une révolte contre Yahwèh et celui-ci n'envisage aucunement de détruire la tour. Celle-ci, abandonnée par ses constructeurs dispersés et qui ne se comprenaient plus, s'est effondrée d'elle-même avec le temps, selon certains commentateurs anciens qui avaient une connaissance plus ou moins précise des ruines de Mésopotamie.

*mus* “allons-nous en”), les autres souhaitent résister (*non recedamus* “ne nous retirons pas” ou, peut-être mais moins probable, “devrions-nous ne pas céder?”). Le passage de l’oratorio est ponctué de *non*, détachés et notés sur des blanches ; il montre les divergences d’opinions sur la conduite à suivre : acceptation ou rébellion s’opposent.

La partie des chœurs dans ce passage est à trois voix.

[25] [26]

venite		ve-ni-te	ve-ni-te	- -	non	non	abe-a—mus
		ve-ni-te	ve-ni-te		non	non	rece-damus
non a-be-a—mus		non	<del>non</del>	<del>recedamus</del>	non	non	rece-damus

[27]

[28]

non	non	re-ce-da—mus		non	non	
non	non	abe-a—mus		non	non	
non	non	abea-a—mus	recedamus	—	abeamus	recedamus

a-be-a—mus  
re-ce-da—mus  
re-ce-da—mus

[29]

ve-ni—te	ve-ni—te	ve-ni—te		luge luge luge	abeamus
abeamus	recedamus	abeamus	luge luge luge		abeamus
abeamus	recedamus	abeamus	veni—te		abeamus

[30]

— — —		non	—		a-be-a—mus
— non—	—	—			a-be-a—mus
luge	—	luge	—	venite	ve-ni-te



## 2.7. En résumé, Franck n'a conservé

- a) que les passages en style direct : l'essentiel du verset 3, le verset 4, la moitié du verset 7 ;
- b) il a ajouté deux brèves notations de dialogues, qui remplacent la seconde moitié du v.7 et le v. 8, estimés trop abstraits ;
- c) il a négligé tout ce qui était narration, sauf le verset 9 de la conclusion où est cité le nom de Babel<sup>9</sup> et qui donne la "morale" de l'histoire, chantée par les solistes et le chœur, qui, comme dans la tragédie antique, commente les événements.

Il s'est peu soucié de présenter un texte cohérent. Dans l'état où la partition le traite, le récit n'a aucun sens. Franck est sans doute parti de l'hypothèse que les auditeurs de son œuvre le connaissent dans son entier ou en ont entendu des commentaires.

## 3. La partition de Franck se divise en trois parties.

- 1.a. Une introduction orchestrale, comprenant les 5 premières séquences.



- 1.b. Les versets 3 et 4 transcrivent les paroles du peuple. Ils sont chantés par une voix de soliste (ténor ou soprano) avant d'être repris par toutes les autres voix, ou certaines d'entre elles ; l'alternance et le choix des voix qui répondent sont destinés à donner plus de couleurs à l'œuvre (séquences 5 [la fin], 6 jusqu'à 22).

9 Cette allusion à Babel repose sur une étymologie fausse. Le nom de Babel renvoie tout simplement à Babili (= Babylone, en accadien). L'auteur biblique y a vu, lui, une forme d'un verbe hébreu בלל "mêler, mélanger".

The image shows a handwritten musical score for voice and piano. It is divided into two systems. The first system features a vocal line (Soprano) with the lyrics "ve - ni te faci - a - mus te li - um" and a piano accompaniment. The second system features a vocal line (Tenor) with the lyrics "ut ro - quamus e - od iq - ni vi - ni te faci - a - mus te li - um". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "Adagio" and "Crescendo".

2.a. Le Seigneur entre en scène (séquences 23-24). Ce rôle est attribué, de façon conforme à la tradition, à une basse (père noble), qui chante une partie du v.7. Franck a indiqué deux fois *lento*, pour ce passage qu'il a voulu majestueux.

2.b. Par rapport au texte hébraïque, Franck, comme nous l'avons vu, a ajouté quelques mots de son cru, essentiellement des verbes au cohortatif en vue d'augmenter la tension dramatique. Ces verbes sont antinomiques ; ils sont confiés successivement, et à plusieurs reprises, aux différentes voix afin de créer, par ce tournoiement, une impression de confusion : chacun dit tout et son contraire, on entre dans une impression de chaos.

On était revenu au *primo tempo*, puis, dans un grand *crescendo*, on aboutit à un *allegro molto*.

Handwritten musical score for a choir. The score is written on multiple staves, including vocal lines and piano accompaniment. The lyrics are: "Le Seigneur / Je - su - Christ / Tu se - ras / Tu se - ras" and "Je con - fite - me / Je con - fite - me / Je con - fite - me / Je con - fite - me". The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and dynamic markings like *ritardando* and *ritmo*.

Handwritten musical score for a choir. The score is written on multiple staves, including vocal lines and piano accompaniment. The lyrics are: "Et - quoniam / Et - quoniam / Et - quoniam / Et - quoniam". The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and dynamic markings like *ritardando* and *ritmo*.

3. Conclusion (séquences 31 jusqu'à la fin) à intention moralisatrice chantée par le chœur *moderato* pour terminer solennellement *crescendo e ritardando*.

4. La vraie question, qui se pose à tout lecteur de cette partition, est de savoir pourquoi C. Franck s'est un jour, vers 1865, préoccupé d'écrire un oratorio sur la Tour de Babel, et cela suffisamment pour le composer, l'orchestrer et en tirer une version pour piano.

Une première réponse, simple et même banale, serait que ce genre d'œuvre était à la mode à l'époque. Franck lui-même est l'auteur d'une *Ruth* (églogue biblique, 1843-45), et son intérêt pour les sujets religieux est bien connu. *La Tour de Babel* a été composée dans la période 1858-1872 durant laquelle Franck a surtout écrit des œuvres d'inspiration religieuse<sup>10</sup>. Il avait aussi écrit *La Plainte des Israélites* et le *Cantique de Moïse*, qui sont aussi de petits oratorios et sont contemporains de *La Tour de Babel*<sup>11</sup>. Il y reviendra plus tard avec les *Béatitudes* (1869-79) et la scène biblique *Rebecca* (1881). Saint-Saëns et Gounod ont écrit des œuvres d'Église et, d'une manière générale, ce genre religieux était en honneur en ce milieu du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>12</sup>. C'est plutôt le choix du sujet qui intrigue.

Une hypothèse pourrait, cependant, être avancée. Replaçons la composition de Franck dans son époque. Dès le début du XIX<sup>e</sup> siècle, et même depuis 1790, l'église catholique s'est retrouvée *volens nolens* dans le camp de la Contre-Révolution. Les partisans du mouvement de laïcisation de l'État et de la sécularisation de la société ont reproché aux catholiques d'être "réactionnaires" et l'opposition entre les deux "partis" a pris un tour passionnel<sup>13</sup>. Le

10 Bragard et Monfort, *op. cit.*, p. 147-148, répartissent l'œuvre de Franck en trois périodes : a) de 1841 à 1858 ; b) de 1858 à 1872 (messes, motets, pièces d'orgue...) ; c) de 1872 à 1890 (les grandes œuvres : sonate pour piano et violon, la symphonie, *Les Béatitudes*,...).

11 Renseignement qu'a bien voulu nous communiquer M. Fauquet.

12 Voir, sur l'oratorio au XIX<sup>e</sup> s., Bragard et Monfort, *op. cit.*, pp. 145-151.

13 Voir sur ce climat "passionnel", R. Remond, *Introduction à l'histoire de notre temps. 2. Le XIX<sup>e</sup> siècle, 1815-1914* (Paris, 1974) en particulier p. 199 - 200. Suivant en cela R. Remond, nous ne traitons pas le sujet de savoir s'il est exact ou non que l'Église avait adopté des positions contre-révolutionnaires ; ce qui importe, c'est le sentiment que les Français en avaient. De même, nous ne décidons pas si le malentendu entre l'Église et ses opposants était ou non justifié.

malentendu, justifié ou non, n'a fait que s'accroître, d'où, vers 1860, sous l'Empire, un anticléricalisme virulent d'une part, et d'autre part, le développement de l'ultramontanisme, un durcissement dans le rejet du progrès scientifique et du positivisme "vulgarisé". Le catholicisme combat la science, les techniques nouvelles, et le pape Pie IX publie son encyclique *Quanta cura* qui condamne les "prétendues" erreurs du monde moderne<sup>14</sup>.

Les constructeurs de la tour de Babel peuvent passer pour les représentants de ces techniques triomphantes, de l'orgueil des hommes qui défient Dieu. Il était souhaitable de les confondre et rabattre leurs prétentions. Franck, en catholique fidèle et pieux, a peut-être voulu, dans son oratorio, apporter sa contribution à la défense des positions de l'Église. Son œuvre s'inscrit dans ce courant de renouveau catholique (et non chrétien ou spirituel). L'introduction du mot *superbos*, vers la fin, montre la réprobation qui frappe ceux qui entreprennent de vastes projets et méritent la sanction divine. De même, dans le *non recedamus* s'exprimait un sentiment de rébellion.

5. La comparaison avec la cantate de Stravinsky, qui s'intitule *Babel*<sup>15</sup>, offre un contraste total avec l'œuvre de Franck. Elle date de 1944 et répondait à une commande. Plusieurs compositeurs, dont A. Schönberg et D. Milhaud, avaient été invités à traiter chacun un épisode de la Genèse ; celui de la tour de Babel échet à Stravinsky. L'ensemble, toutefois incomplet, fut exécuté pour la première fois à Los Angeles, en 1945<sup>16</sup>.

5.1. Stravinsky a repris les neuf versets du ch. XI de la Genèse, soit le texte complet du récit biblique, dans la traduction

14 F. Furet, *La révolution. 2. 1814-1880*, Paris, 1988, p. 378. Notons, en outre, que le renouveau du catholicisme militant et triomphant est marqué, par exemple, par les apparitions de la Vierge à La Salette en 1846 et à Lourdes, en 1858, ainsi que par la mainmise du clergé sur l'enseignement.

15 Voir le court passage que consacre à cette œuvre A. Boucourechliev, *Igor Stravinsky* (Paris, Fayard, 1982), p. 276-277.

16 Boucourechliev donne la date d'octobre 1945 ; un livret, accompagnant un CD (Orfeo. C 015821 A), donne le 18 novembre 1945 et une autre mentionne simplement l'année : 1946.

anglaise. Franck a adopté, lui, le texte de la Vulgate parce que le latin, à son époque, était la langue exclusive dans la liturgie catholique. Il a choisi l'*oratorio latino* par opposition à l'*oratorio volgare*. Faire chanter en français, langue "vulgaire", aurait eu une allure calviniste inconvenante. Stravinsky n'avait pas ce genre de scrupule.

5.2. Stravinsky traite le texte de manière linéaire, sans la moindre reprise, tandis que Franck ne cesse de répéter les mêmes phrases, répétitions si nombreuses qu'on arrive à la limite de l'*ostinato*.

5.3. Le reproche que Franck encourt, dans notre analyse, d'avoir amputé le texte au point de lui ôter toute signification, est évité par Stravinsky qui s'est mieux rendu compte que le récit dont il s'inspirait ne se réduisait pas à deux ou trois versets sur neuf. Aussi a-t-il simplifié le problème en recourant à un récitant dont la présence escamote, du moins en grande partie, un autre problème : celui de la conformité de la prosodie musicale avec celle de la langue. Le récitant vient "par-dessus" la partition et n'apporte, par définition, aucun élément mélodique. Chez Franck, tous les participants, chœur à quatre voix mixtes, deux solistes et orchestre participent à l'élaboration générale des mélodies, de l'harmonie et du rythme.

5.4. Pour produire l'effet de confusion, Stravinsky a introduit, à peu près au même endroit que Franck, non pas des mots, mais un passage purement orchestral à la rythmique compliquée.

5.5. Stravinsky confie seulement un petit passage au chœur : il s'agit des paroles prononcées par Dieu. Selon la remarque énoncée dans le livret accompagnant un CD, le rôle de Dieu serait chanté par un ensemble de voix, car sa transcendance doit surpasser le niveau individuel. Ce serait une ancienne tradition. Boucourechliev, de son côté, estime que Stravinsky "comme chrétien orthodoxe et fin théologien, ne peut admettre que la voix de Dieu soit représentée par la voix d'une seul homme", d'où l'intervention du chœur<sup>17</sup>.

17 Boucourechliev, *op. cit.*, p. 277.

Quoi qu'il en soit, nous constatons que, dans le texte hébreu, Yahwèh s'exprime à la 1<sup>re</sup> personne du pluriel : *nerdâh* et *nablâh*. Ce pluriel, dit "de majesté", a été fidèlement reproduit par la Vulgate et dans les textes anglais et allemand dont s'est servi Stravinsky : *let us go down and confound* et *hinab laßt uns fahren*<sup>18</sup>.

Quatre-vingts ans séparent les deux œuvres. Il est naturel qu'elles diffèrent considérablement tant dans la présentation que dans le style, sans parler des caractéristiques rythmiques et harmoniques de chacun des deux auteurs. Nous avons affaire à des esthétiques diamétralement opposées.

L'oratorio de Franck est marqué par son époque. Même si, de nos jours, la cantate de Stravinsky est exécutée seule, elle faisait partie, à l'origine, d'un ensemble de nature nettement hébraïque et juive américaine<sup>19</sup>. Elle est contemporaine d'une reprise de la conscience juive après les tragiques événements de la seconde guerre mondiale. Les deux œuvres étudiées ici se situent dans des circonstances qui n'ont rien de commun.

---

18 Au début de la Genèse (III, 8, 9, 14, 21 et 22), le nom de Yahwèh est renforcé par Elohim dans lequel E. Dhorme, *Recueil*, Paris, 1951, p. 251, voit un "pluriel de majesté". Celui-ci s'expliquerait (p. 724) parce que "chez les Hébreux, il condense en seul dieu les vertus de tous les dieux". Pour J. Botéro, *Naissance de Dieu* (Paris, 1986), p. 177-178 et la note 1 p. 177, la 1<sup>re</sup> personne du pluriel ne saurait avoir d'autre sens que celui du "pluriel de majesté". Pour la version des Septante, en grec, comme pour la Vulgate latine, Dieu aurait parlé à la 1<sup>re</sup> personne du pluriel. Des considérations théologiques ne doivent pas nous retenir ici ; les textes montrent tout simplement que confier les paroles divines au chœur n'a rien de saugrenu dans un oratorio et peut tout à fait se justifier.

19 Il est symptomatique que la commande provienne d'un éditeur et compositeur nommé Nathanel Shilkret et que parmi les musiciens figurent A. Schönberg, E. Bloch et D. Milhaud qui sont d'origine juive.