Le concert d'aujourd'hui présente des œuvres de trois compositeurs appartenant à trois générations successives qui ont fait entendre, à la fin du XIXe siècle, une voix française spécifique et originale dans la musique européenne : César Franck, Gabriel Fauré et Claude Debussy. Ils ont mis en œuvre une esthétique nouvelle dont les traits principaux sont des formes souvent courtes au contenu musical concentré, une couleur claire (dans l'harmonie et l'orchestration) et une grande économie de moyens et d'effets dramatiques. Chacune des deux parties de ce programme débute par une composition de notre chef de chœur Jean Sourisse, qui se situe dans leur tradition.

Jean Sourisse : "Heureux qui comme Ulysse" (Joachim Du Bellay, 1522-1560, *Les regrets*, 1558) - 2008

« Composer une oeuvre chorale, c'est d'abord être attiré par un texte - qu'il soit profane ou sacré - dont la richesse et la beauté donnent envie d'y associer des sons et des couleurs vocales. Dans cette démarche, l'intérêt littéraire, la portée spirituelle, le choix du vocabulaire, comme la résonance phonétique des mots (couleur des voyelles, choc des consonnes) sont déterminants. C'est ensuite entendre dans sa tête une musique suscitée par ces mots ; c'est percevoir aussi comment elle sonnera, une fois confiée aux voix dont on dispose ; autrement dit, avoir au départ une « image sonore mentale » du chœur auquel elle s'adresse. Musique des mots et couleur vocale de l'ensemble doivent faire bon ménage ...

D'une manière générale, plus le texte s'enrichit d'une dynamique verbale porteuse, plus il attirera le compositeur. Les contrastes sont source de vie : ainsi en est-il du sonnet de Du Bellay, qui oppose la grandeur des monuments romains à l'intimité de son village angevin. Et dans le texte de la *Prière* attribuée à Saint François d'Assise, l'exaltation du bien face au mal est aussi significative.

Chanter, c'est mettre en symbiose la musique des mots avec celle des sons et des voix ».

Jean Sourisse

Heureux qui, comme Ulysse, a fait un beau voyage,
Ou comme cestuy-là qui conquit la toison,
Et puis est retourné, plein d'usage et raison,
Vivre entre ses parents le reste de son âge !

Quand reverrai-je, hélas, de mon petit village
Fumer la cheminée : et en quelle saison
Reverrai-je le clos de ma pauvre maison
Qui m'est une province et beaucoup davantage ?

Plus me plaît le séjour qu'ont bâti mes aïeux,
Que des palais romains le front audacieux :
Plus que le marbre dur me plaît l'ardoise fine,

Plus mon Loire gaulois, que le Tibre latin,
Plus mon petit Liré, que le mont Palatin,
Et plus que l'air marin la douceur angevine.

Claude Debussy (1862-1918)

D'origine modeste, Claude Debussy montre vite des dons musicaux qui amènent sa famille à vouloir faire de lui un virtuose du piano, mais cet élève rebelle, ulcéré par les conformismes du Conservatoire, trouve plutôt sa voie dans la composition et produit dès 1880 des œuvres originales. Il lui faut toutefois attendre 1893 avec le *Quatuor* à cordes et 1894 avec le *Prélude à l'après-midi d'un faune* pour être remarqué. Ses œuvres pour orchestre, *Nocturnes* (1897-98), *La Mer* (1905), les *Images* (1909) et le ballet *Jeux* (1913), l'opéra *Pelléas et Mélisande* (1902), ses pièces pour piano (*Préludes*, *Estampes*, *Études*) assurent sa célébrité. Ses dernières années voient la composition d'œuvres remarquables de musique de chambre avec les trois *Sonates* pour violon et piano, violoncelle et piano, flûte et harpe. Son originalité réside dans la nouveauté de ses harmonies (modales plus que tonales) et

dans sa liberté de construction formelle qui abandonne les schémas préétablis et, écrit Jean Barraqué, procède comme « une prolifération d'instantanés déterminants, qui permettent tous les amalgames, les ellipses, l'opposition de forces motrices ». Tout cela fait de Debussy un des grands novateurs du XXe siècle.

Claude Debussy : Quatre mélodies

Les quatre mélodies interprétées ce soir ont été écrites pour piano et voix solo. L'adaptation que Jean-Paul Joly en a réalisée pour chœur à quatre voix se contente d'exploiter habilement, dans la plus grande fidélité à Debussy, les harmonies que contiennent ses partitions. Écrites à des dates échelonnées, elles illustrent l'évolution stylistique du compositeur de 1880 à 1897.

"Nuit d'étoiles" (Théodore de Banville, 1823-1891) - 1880

Composée en 1880, elle est, en 1882, la première œuvre publiée par Debussy et elle présente une certaine originalité, surtout dans l'accompagnement de piano. Comme le poème, la musique présente un même refrain encadrant deux strophes différentes. L'exposition du premier refrain se déroule sur fond d'accords arpégés évoquant des sonorités de harpe, mêlant audacieusement *mi* majeur (ton principal) et *do* mineur. Ensuite, Debussy ne cesse de varier, harmoniquement et rythmiquement, l'accompagnement des couplets comme des refrains. À la fin, les arpèges initiaux se combinent à un nouveau motif rythmique ternaire, qui disparaît juste avant que ne reprenne la dernière phrase du refrain (« Je rêve aux amours défunts »).

Nuit d'étoiles,
Sous tes voiles,
Sous ta brise et tes parfums,
Triste lyre
Qui soupire,
Je rêve aux amours défunts.

La sereine mélancolie
Vient éclore au fond de mon cœur
Et j'entends l'âme de ma mie
Tressaillir dans le bois rêveur.

Nuit d'étoiles...

Je revois à notre fontaine
Tes regards bleus comme les cieux,
Cette rose, c'est ton haleine,
Et ces étoiles sont tes yeux.

Nuit d'étoiles...

"Les cloches" (Paul Bourget, 1852-1935) - 1885

Cette mélodie et la suivante mettent en musique des poèmes du jeune Paul Bourget, extraits du recueil *Les aveux* (1882). Toute la pièce repose sur un motif répété au piano (*do# ré# mi do#*) sur un rythme identique d'abord, légèrement ralenti ensuite, et s'estompant tout à la fin, figurant une sonnerie de cloches lancinante. Chacune des strophes est traitée de façon variée, mais leur mélodie comporte toujours des points communs, dont le plus notable est un passage en triolets.

Les feuilles s'ouvraient sur le bord des branches,
Déliatement.
Les cloches tintaient, légères et franches,
Dans le ciel clément.

Rythmique et fervent comme une antienne,
 Le lointain appel
 Me remémorait la blancheur chrétienne
 Des fleurs de l'autel.

Les cloches parlaient d'heureuses années
 Et dans le grand bois
 Semblaient reverdir les feuilles fanées
 D'autrefois.

"Beau soir" (Paul Bourget, 1852-1935) - 1890-91

L'accompagnement du piano s'effectue presque d'un bout à l'autre en triolets de croches et, dans la première moitié, puis de nouveau vers la fin, un accord est accentué sur la dernière croche de chaque mesure. La mélodie évolue doucement, en soulignant moins la forme strophique que la progression du poème vers l'exaltation de « cependant qu'on est jeune et que le soir est beau » puis sa retombée vers l'évocation de la mort. Elle se déroule sur un fond harmonique qui a mi majeur pour pivot, mais s'en éloigne dans la zone centrale (vers do# majeur).

Lorsqu'au soleil couchant les rivières sont roses
 Et qu'un tiède frisson court sur les champs de blé,
 Un conseil d'être heureux semble sortir des choses
 Et monter vers le cœur troublé

Un conseil de goûter le charme d'être au monde
 Cependant qu'on est jeune et que le soir est beau
 Car nous nous en allons comme s'en va cette onde
 Elle à la mer, nous au tombeau.

"Le temps a laissé son manteau..." (Charles d'Orléans, 1394-1465) - 1897

Debussy a écrit six mélodies sur des poèmes composés par ce prince de la famille royale resté captif en Angleterre pendant 25 ans. L'œuvre célèbre l'arrivée du printemps par l'éclat joyeux de son introduction qui se conclut par un accord dissonant très riche d'où s'élève la mélodie, soutenue par des accords arpégés. Puis le motif introductif réapparaît, soutenu par un continuo de croches qui ne s'arrêtera que dans les dernières mesures, où reviendront les accords arpégés. La mélodie à la voix supérieure contraste par sa simplicité, qui s'accorde avec celle du poème, avec la sophistication de l'accompagnement.

Le temps a laissé son manteau
 De vent, de froidure et de pluie
 Et s'est vêtu de broderie,
 De soleil riant, clair et beau.

Il n'y a bête ni oiseau
 Qui en son jargon ne chante ou crie :
 Le temps a laissé son manteau.

Rivière, fontaine et ruisseau
 Portent en livrée jolie
 Gouttes d'argent d'orfèvrerie.
 Chacun s'habille de nouveau
 Le temps a laissé son manteau.

César Franck

César Franck a joué, après 1870, un rôle décisif pour faire éclore, par son enseignement et par ses œuvres, une nouvelle génération de compositeurs tels que Henri Duparc, Ernest Chausson, Vincent d'Indy, Albéric Magnard, Gabriel Pierné et Guy Ropartz. Fauré et Debussy sont également marqués par son influence qui a contribué de façon décisive à réorienter une musique française dominée par la scène (opéra et opérette) vers la musique de chambre et la musique symphonique. Né à Liège en Belgique en 1822, Franck y reçoit une formation où se conjuguent les traditions françaises et germaniques. Il vit à partir de 1835 à Paris et il n'a pas vingt ans quand il compose ses *Trios concertants* pour piano, violon et violoncelle, qui provoquent l'enthousiasme de Liszt et de Mendelssohn et provoqueraient encore le nôtre s'ils étaient plus souvent joués... Toutefois, des difficultés matérielles obligent ensuite Franck à sacrifier beaucoup de temps à des leçons privées et à ses tâches d'organiste, entre autres à la nouvelle église Sainte Clotilde. C'est à la fin de sa vie, à partir de 1880, qu'il produit les œuvres qui fondent aujourd'hui sa célébrité (*Symphonie* en ré mineur, *Quintette* avec piano, *Quatuor* à cordes, *Sonate* pour violon et piano, trois *Chorals* pour orgue). Son œuvre chorale, importante, comporte de grandes compositions religieuses pour soli, chœur et orchestre comme *Ruth* (1845) et les *Béatitudes* (1879) et des pièces plus modestes, telles que les *offertoires* composés pour Sainte-Clotilde et la cantate *Rebecca*, œuvres destinées à des chœurs de bons amateurs où il a adopté une écriture plus simple, moins chromatique.

César Franck (1822-1890) trois mouvements de *Rebecca* (livret de Paul Collin)

La Bible (*Genèse XXIV*) raconte qu'Abraham, devenu vieux, désire voir son fils Isaac épouser une fille de sa tribu et non du pays de Canaan, où il s'est installé, envoie son serviteur de confiance, que la tradition nomme Éliézer, lui chercher une femme à Harran, son pays d'origine (loin au nord de la Syrie mésopotamienne). « Il prend dix chameaux », chargés de présents, et, à son arrivée, Dieu lui dit de choisir pour Isaac celle qui lui donnera à boire, à lui et à ses chameaux. C'est la jeune et belle Rebecca, petite-fille de Nakhor, frère d'Abraham, qui le fait. Le frère et le père de la jeune fille acceptent la demande en mariage et Rebecca part immédiatement rejoindre son futur époux. Cet épisode de l'*Ancien Testament* a été considéré comme une préfiguration de l'Annonciation dans le *Nouveau* et, à ce titre, souvent représenté par les peintres.

La *Rebecca* de César Franck résulte d'une collaboration entre le compositeur et la Société Chorale d'Amateurs, fondée en 1865 par le chanteur Guillot de Sainbris ; son secrétaire était, vers 1880, le poète et librettiste Paul Collin, qui a écrit le texte de *Rebecca*. Franck avait déjà composé une cantate autour d'une jeune héroïne biblique, *Ruth* (1845). *Rebecca* a d'abord été présentée, en 1880, dans une version pour chant et piano exécutée dès 1881, avant d'être orchestrée. L'œuvre comporte aussi des séquences pour solistes : nous n'interpréterons ce soir que les parties pour chœurs. Franck a confié qu'il avait dans cette œuvre « garni sa palette » en employant d'anciens modes ecclésiastiques, le phrygien et le lydien.

"Sous l'ombre fraîche des palmiers..." (Introduction et chœur à trois voix de femmes)

Le thème principal est esquissé, puis exposé au piano avant d'être entonné par le chœur. Un accompagnement récurrent se fait entendre, constitué d'un trait ascendant en deux étapes, avec des chromatismes. Puis vient une deuxième séquence employant l'ancien mode ecclésiastique de mi (ou phrygien), qui lui donne une couleur orientale. Elle se poursuit en suggérant un calme croissant à l'arrivée du soir. Puis le thème initial revient, accompagné différemment par un motif tournant de croches ; la deuxième séquence est reprise puis variée en mode phrygien. Enfin, tandis que les deux voix extrêmes tiennent un mi, les sopranos I font entendre une variante ralentie du motif tournant et la pièce s'achève dans l'apaisement.

Sous l'ombre fraîche des palmiers,
On entend frémir des bruits d'ailes,
Dans les nids le chant des ramiers
Répond au chant des tourterelles,

La brise lointaine des mers
 Passe sur nos fronts, douce et pure,
 Et caressant les rameaux verts,
 Les emplît d'un vague murmure.

Les sillons, longtemps accablés
 Par l'ardeur du jour, font silence
 Et l'on voit onduler les blés
 Au vent du soir qui les balance.

Et les pénétrantes senteurs
 De ces bienfaisantes haleines
 Versent le calme dans les cœurs
 En versant la paix sur les plaines.

Chœur des chameliers (à trois voix d'hommes)

Le piano fait entendre un motif rythmique figurant le pas lourd et régulier des chameaux, d'où émerge un premier thème, dans le grave. Puis entre le chœur des chameliers, en mode de fa (lydien), exprimant à la fois sa fatigue et sa persévérance (dans l'unisson qui termine chaque séquence). Puis un passage plus varié évoque la marche de la caravane et l'accompagnement au piano évoque plaisamment le bruit de leurs grelots. Après une première évocation du « chant joyeux des chameliers », la marche initiale reprend ; la deuxième évocation de ce chant est plus développée et suggère par une polyphonie plus complexe le plaisir qu'ils prennent à accomplir leur longue marche. Le chant s'éteint graduellement à mesure que la caravane s'éloigne.

Nous marchions avant que l'aurore eût chassé la nuit,
 Suivant docilement celui qui nous conduit.
 À présent, le jour qui s'enfuit fait place à la nuit.
 Nous marchons encore, nous marchons encore.

Les fidèles chameaux, de leurs pas réguliers
 Franchissent vallée ou montagne
 Et l'on entend les grelots des colliers
 Dont le bruit léger accompagne
 Le chant joyeux des chameliers.

Nous marchions avant que l'aurore eût chassé la nuit,
 Suivant docilement celui qui nous conduit.
 À présent, le jour qui s'enfuit fait place à la nuit.
 Nous marchons encore, nous marchons encore.
 Et l'on entend les grelots des colliers
 Dont le bruit léger accompagne
 Le chant joyeux des chameliers.

Chantons, chantons encore
 Chantons, chantons toujours !
 Chantons !

Chœur final (quatre voix mixtes)

Les ténors, accompagnés par la ponctuation des basses, exposent, en mode de mi (phrygien), un thème exprimant à la fois la supplication et la confiance en Dieu. Le rythme noire pointée/croche lui confère une certaine énergie, bien audible quand le chœur entier reprend le thème. Puis ténors et basses invoquent dans un solennel unisson le « maître éternel », bientôt rejoints par les voix de femmes, et l'invocation se poursuit en mode phrygien, alternant les passages où les voix se dispersent et ceux où elles se retrouvent sur les mêmes rythmes. « Source de force et de lumière » ouvre la conclusion qui

exploite avec finesse les possibilités du mode phrygien et l'ambiguïté majeur/mineur. Après un grand *crescendo*, la pièce s'éteint doucement sur des accords homophoniques du chœur accompagnés par les battements du piano.

En toi, mon Dieu, mon âme se confie
Et notre voix te glorifie.
Conserve-nous l'appui de ton secours,
Comme aujourd'hui, Seigneur, et demain et toujours.

Maître éternel, ô Roi du monde,
Ta main en bienfaits est féconde ;
C'est en ta bonté que se fonde notre unique espoir.

En toi, mon Dieu, notre âme se confie,
Conserve-nous l'appui de ton secours,
Comme aujourd'hui, Seigneur, et demain et toujours.

Source de force et de lumière,
Daigne écouter l'humble prière
Qui vers ton ciel, de notre terre
Monte chaque soir !

Gabriel Fauré (1845-1924)

Gabriel Fauré, né au pied des Pyrénées, manifeste très tôt ses dons musicaux et il est envoyé à Paris pour y étudier à l'école de musique Niedermeyer qui dispense un enseignement original où le chant grégorien et les polyphonies de la Renaissance sont beaucoup pratiqués. Il y reçoit en 1865 le prix de composition pour le *Cantique de Jean Racine*. Malgré la protection du jeune Camille Saint-Saëns, son professeur de piano à Niedermeyer, sa carrière démarre lentement et modestement, vu qu'il ne cherche pas à s'imposer dans le genre alors le plus prestigieux, l'opéra. Néanmoins, sa *Sonate* pour violon et piano (1875) et son premier *Quatuor* pour piano et cordes (1876-83) commencent à asseoir sa réputation. Pendant toute sa carrière, Fauré cultive plus la musique de chambre, les pièces pour piano (*Barcarolles*, *Préludes*, *Nocturnes*, *Impromptus*) et les mélodies que la musique symphonique ou les grandes œuvres chorales. Son célèbre *Requiem* (1888-93) est une exception. Les trois pièces chorales présentées ce soir constituent également des cas particuliers. Fauré, comme Franck, produit tout à la fin de sa vie certaines de ses œuvres essentielles : le deuxième *Quintette* avec piano, le *Quatuor* à cordes, le *Trio* avec piano, la 2^e *Sonate* pour violoncelle et piano, les mélodies de *L'horizon chimérique*.

Gabriel Fauré : deux mélodies pour soprano solo et piano.

Soprano : Sandra Collet ; piano : Mathias Lecomte

"Clair de lune" (Paul Verlaine, 1867, *Fêtes galantes*), 1887

Elle est la première des mélodies qu'inspire à Fauré la poésie de Verlaine, particulièrement accordée à sa sensibilité. Chant et accompagnement y sont assez indépendants : la ritournelle du piano, au rythme de danse, n'est jamais reprise par la voix, sauf pour quelques brefs fragments dans la 2^e strophe. La mélodie, tout en respectant la division en strophes, diffère de l'une à l'autre : elle se laisse aller à la danse dans la 2^e, mais s'immobilise dans la 3^e, se modelant sur l'état contemplatif suggéré par le poète.

Votre âme est un paysage choisi
Que vont charmant masques et bergamasques
Jouant du luth et dansant et quasi
Tristes sous leurs déguisements fantasques.

Tout en chantant sur le mode mineur

L'amour vainqueur et la vie opportune,
Ils n'ont pas l'air de croire à leur bonheur
Et leur chanson se mêle au clair de lune,

Au calme clair de lune triste et beau,
Qui fait rêver les oiseaux dans les arbres
Et sangloter d'extase les jets d'eau,
Les grands jets d'eau sveltes parmi les marbres.

"En prière" (Stéphane Bordèse) - 1890

Ce *cantique* vise d'abord la simplicité. L'accompagnement en triolets de croches ne se modifie légèrement que pour la dernière strophe. La mélodie vocale met en valeur par un rythme identique chacun des vers courts rimant entre eux, mais elle varie avec le contenu du texte, retrouve fugitivement son aspect initial au début de la 4^e strophe, puis plonge dans la gravité en recourant à une tournure modale.

Si la voix d'un enfant peut monter jusqu'à vous,
Ô mon père,
Écoutez de Jésus, devant vous à genoux,
La prière !

Si vous m'avez choisi pour enseigner vos lois
Sur la terre,
Je saurai vous servir, auguste Roi des rois,
Ô lumière !

Sur mes lèvres, Seigneur, mettez la vérité,
Salutaire,
Pour que celui qui doute, avec humilité
Vous révère !

Ne m'abandonnez pas, donnez-moi la douceur
Nécessaire,
Pour apaiser les maux, soulager la douleur,
La misère !

Révèlez-vous à moi, Seigneur en qui je crois
Et j'espère :
Pour vous je veux souffrir et mourir sur la croix,
Au calvaire !

Gabriel Fauré : trois chœurs avec piano

"Pavane" (Robert de Montesquiou-Fezensac, 1855-1921) - 1887

L'œuvre, d'abord écrite pour orchestre seul, a plus tard été intégrée à la suite *Masques et bergamasques*. Les paroles, ajoutées après coup, sont dues à un lettré aristocrate en vogue, Robert de Montesquiou-Fezensac (modèle du Des Esseintes de Huysmans dans *À rebours* et pendant vingt ans correspondant régulier de Marcel Proust), qui a ici pastiché le style des *Fêtes galantes* de Verlaine, elles-mêmes inspirées par l'atmosphère des peintures de Watteau, au début du 18^e siècle. Ce poème léger illustre comment, de façon à la fois ridicule et amère, les hommes et les femmes qui d'abord se désirent, rapidement se déchirent. La *pavane* est une danse plutôt lente de la Renaissance, à quatre temps, beaucoup pratiquée en Espagne au 17^e siècle. La ritournelle, variée à chacune de ses apparitions, comme le sera le *Boléro* de Ravel, possède d'ailleurs une coloration espagnole (en particulier dans sa conclusion). Elle s'efface dans la zone centrale, celle de la querelle entre les deux sexes, où elle cède la place à un motif descendant, récurrent et soumis lui aussi à des variations.

C'est Lindor ! c'est Tirsis ! et c'est tous nos vainqueurs !
C'est Myrtil ! c'est Lydé ! les reines de nos cœurs !

Comme ils sont provocants ! comme ils sont fiers toujours !
Comme on ose régner sur nos sorts et nos jours !

Faites attention ! Observez la mesure !
O la mortelle injure !
La cadence est moins lente et la chute plus sûre.

Nous rabattons bien leurs caquets !
Nous serons bientôt leurs laquais !
Qu'ils sont laids ! — Chers minois ! — Qu'ils sont fols ! — Airs coquets !

Et c'est toujours de même, et c'est ainsi toujours,
On s'adore ! on se hait ! on maudit ses amours !

Adieu Myrtil ! Eglé ! Chloé ! démons moqueurs !
Adieu donc et bons jours aux tyrans de nos cœurs !

Madrigal (Paul-Armand Silvestre, 1837-1901) - 1883

Le *Madrigal* partage avec la *Pavane* son atmosphère de *Fêtes galantes* et sa vision désabusée des rapports entre les sexes. Lui aussi deviendra un mouvement des *Masques et bergamasques*. Le début du thème (en ré mineur) a curieusement été emprunté à la fugue n°8 du *Clavier bien tempéré* de Bach, avec, toutefois un rythme différent. Les voix d'hommes exposent une première séquence, suivie d'un bref intermède instrumental où un rythme ternaire (6/8) s'insinue dans un contexte binaire (3/4) ; puis les voix de femmes reprennent la séquence initiale. Le même type d'accompagnement que dans l'intermède précédent soutient le chant de la troisième strophe, entonné tour à tour par les sopranos et les ténors, puis les quatre voix reviennent de façon plus insistante, et avec une autre musique, sur le refrain « Aimez quand on vous aime ». Après un nouvel intermède, altos et ténors reprennent, en les mêlant, les deux premières strophes. Une transition mène à la quatrième strophe, d'abord nouvelle dans sa tonalité (ré majeur), sa mélodie et son accompagnement, puis le piano reprend son rythme ternaire tandis que les voix graduellement s'éteignent.

Inhumaines qui, sans merci,
Vous raillez de notre souci,
Aimez quand on vous aime.

Ingrats qui ne vous doutez pas
Des rêves éclos sur vos pas,
Aimez quand on vous aime.

Sachez, ô cruelles beautés,
Que les jours d'aimer sont comptés.
Sachez, amoureux inconstants,
Que le bien d'aimer n'a qu'un temps !
Aimez quand on vous aime.

Un même destin nous poursuit
Et notre folie est la même,
C'est celle d'aimer qui nous fuit,
C'est celle de fuir qui nous aime.

Gabriel Fauré : "Les djinns" (Victor Hugo, 1802-1885, *Les orientales*, 1829) - 1876

Le poème de Victor Hugo présente une construction prosodique particulière, en forme de losange : ses strophes de huit vers comportent des vers de longueur croissante, de deux jusqu'à dix syllabes, puis décroissante jusqu'à revenir aux deux syllabes du début. Hugo a voulu figurer ainsi la croissance et la décroissance d'un phénomène sonore. Le titre fait allusion à des êtres invisibles, les djinns, qui, selon l'islam, coexistent sur la terre avec les êtres visibles. Le *Coran* les mentionne et la sourate 72 leur est dédiée. Ces êtres se révèlent souvent malfaisants, la plupart d'entre eux ayant rejeté la prédication du prophète Mahomet (Muhammad). Hugo figure ces êtres comme une sorte d'énorme essaim de sauterelles ou de criquets qui s'approchent d'une maison et la détruiraient si son propriétaire n'invoquait à temps l'aide du prophète. Cela ne s'accorde pas avec les conceptions islamiques où il n'existe pas d'intercesseurs, comme dans le christianisme (seul Allah peut nous accorder son aide) et où jamais les djinns ne sont présentés en grandes troupes.

Fauré reprend fidèlement le mouvement *crescendo-decrescendo* du poème, dont il a toutefois supprimé quatre strophes (ici en italiques). Le tissu sonore, mince au départ (altos et quelques accords de piano) s'épaissit graduellement, des motifs rythmiques se détachent, l'accompagnement du piano se densifie. L'atmosphère d'angoisse s'intensifie à partir de l'exclamation « Dieu ! » poussée par tout le chœur, homophone presque jusqu'à la fin. Une rupture intervient avec l'appel au prophète, lancé par les seules voix masculines, rejointes par les voix féminines pour adresser une supplication plus douce où se mêle de nouveau un frisson de terreur à l'évocation de « l'ongle de leurs ailes » qui « grince et crie ». Puis l'agitation du chœur décroît à mesure que les démons et leur bruit s'éloignent, la polyphonie revient, puis les voix disparaissent les unes après les autres pour laisser les altos terminer, comme elles ont commencé, sur les accords du piano.

Murs, ville,
Et port,
Asile
De mort,
Mer grise
Où brise
La brise,
Tout dort.

Dans la plaine
Naît un bruit.
C'est l'haleine
De la nuit.
Elle brâme
Comme une âme
Qu'une flamme
Toujours suit !

La voix plus haute
Semble un grelot.
D'un nain qui saute
C'est le galop.
Il fuit, s'élance,
Puis en cadence
Sur un pied danse
Au bout d'un flot.

La rumeur approche.
L'écho la redit.
C'est comme la cloche
D'un couvent maudit ;

Comme un bruit de foule,
 Qui tonne et qui roule,
 Et tantôt s'écroule,
 Et tantôt grandit,

Dieu ! la voix sépulcrale
 Des Djinns !.. Quel bruit ils font !
 Fuyons sous la spirale
 De l'escalier profond.
 Déjà s'éteint ma lampe,
 Et l'ombre de la rampe,
 Qui le long du mur rampe,
 Monte jusqu'au plafond.

*C'est l'essaim des Djinnns qui passe,
 Et tourbillonne en sifflant !
 Les ifs, que leur vol fracasse,
 Craquent comme un pin brûlant.
 Leur troupeau, lourd et rapide,
 Volant dans l'espace vide,
 Semble un nuage livide
 Qui porte un éclair au flanc.*

*Ils sont tout près ! - Tenons fermée
 Cette salle, où nous les narguons.
 Quel bruit dehors ! Hideuse armée
 De vampires et de dragons !
 La poutre du toit descellée
 Ploie ainsi qu'un herbe mouillée,
 Et la vieille porte rouillée
 Tremble, à déraciner ses gonds !*

Cris de l'enfer ! Voix qui hurle et qui pleure !
 L'horrible essaim, poussé par l'aiglon,
 Sans doute, ô ciel ! s'abat sur ma demeure.
 Le mur fléchit sous le noir bataillon.
 La maison crie et chancelle penchée,
 Et l'on dirait que, du sol arrachée,
 Ainsi qu'il chasse une feuille séchée,
 Le vent la roule avec leur tourbillon !

Prophète ! si ta main me sauve
 De ces impurs démons des soirs,
 J'irai prosterner mon front chauve
 Devant tes sacrés encensoirs !
 Fais que sur ces portes fidèles
 Meure leur souffle d'étincelles,
 Et qu'en vain l'ongle de leurs ailes
 Grince et crie à ces vitraux noirs !

*Ils sont passés ! Leur cohorte
 S'envole, et fuit, et leurs pieds
 Cessent de battre ma porte
 De leurs coups multipliés.
 L'air est plein d'un bruit de chaînes,*

*Et dans les forêts prochaines
Frisonnent tous les grands chênes,
Sous leur vol de feu pliés !*

De leurs ailes lointaines
Le battement décroît,
Si confus dans les plaines,
Si faible, que l'on croit
Oùir la sauterelle
Crier d'une voix grêle,
Ou pétiller la grêle
Sur le plomb d'un vieux toit.

*D'étranges syllabes
Nous viennent encor;
Ainsi des arabes
Quand sonne le cor,
Un chant sur la grève
Par instants s'élève,
Et l'enfant qui rêve
Fait des rêves d'or.*

Les Djinns funèbres,
Fils du trépas,
Dans les ténèbres
Pressent leurs pas ;
Leur essaim gronde :
Ainsi, profonde,
Murmure une onde
Qu'on ne voit pas.

Ce bruit vague
Qui s'endort,
C'est la vague
Sur le bord ;
C'est la plainte,
Presque éteinte,
D'une sainte
Pour un mort.

On doute
La nuit...
J'écoute :
Tout fuit,
Tout passe ;
L'espace
Efface
Le bruit.

PAUSE

Jean Sourisse : Prière de Saint François d'Assise - 2010

Seigneur, faites de moi un instrument de votre paix ;
 Là où est la haine, que je mette l'amour ;
 Là où est l'offense, que je mette le pardon ;
 Là où est la discorde, que je mette l'union ;
 Là où est l'erreur, que je mette la vérité ;
 Là où est le doute, que je mette la Foi ;
 Là où est le désespoir, que je mette l'espérance ;
 Là où sont les ténèbres, que je mette la lumière ;
 Là où est la tristesse, que je mette la joie ;
 Fais que je ne cherche pas tant à être consolé qu'à consoler ;
 À être compris qu'à comprendre
 À être aimé qu'à aimer ;
 Parce que c'est en donnant que l'on reçoit ;
 C'est en s'oubliant soi-même qu'on se retrouve soi-même ;
 C'est en pardonnant qu'on obtient le pardon ;
 C'est en mourant qu'on ressuscite à l'éternelle vie.

César Franck : 2e Choral pour orgue, en si mineur - 1890
 (grand orgue : Mathias Lecomte)

Les trois *Chorals* pour orgue sont les dernières compositions de Franck, écrites durant l'été 1890. Il y reprend la tradition abandonnée du choral varié tel que Bach l'avait illustré, sans toutefois partir d'un authentique chant religieux, mais en inventant un thème de même caractère. Dans le 2e *Choral*, ce thème apparaît immédiatement à la basse, puis à la voix supérieure, et il est repris à chacune de ces voix avec des accompagnements variés. Un second thème, plus doux, apparaît bientôt et la suite de l'œuvre alterne les apparitions totales ou fragmentaires de ces thèmes avec de nouveaux motifs récurrents. L'œuvre s'éloigne parfois de ces deux thèmes dans des sortes de fantaisies à l'allure improvisée, mais qui ramènent à ces deux thèmes, cette fois combinés (le choral à la basse, le second thème à la voix supérieure). Après une réexposition solennelle du choral, l'œuvre, qui a alterné les moments de tension extrême et de sérénité, s'éteint dans la douce lumière d'un accord de si majeur.

César Franck : deux offertoires pour chœur (sopranos, ténors et basses) et orgue

Domine non secundum et *Dextera Domini* et ont été composés pour être chantés pendant la messe lors de l'offertoire, c'est à dire au moment où, entre *Credo* et *Sanctus*, le prêtre offre à Dieu le pain et le vin consacrés (à l'origine, les fidèles apportaient des offrandes, parmi lesquelles du pain et du vin, tandis que l'on chantait un psaume). La musique chantée à ce moment-là dure une dizaine de minutes.

Domine non secundum

Les deux premiers versets sont empruntés au psaume 102, v 10-11 ; la suite n'y appartient pas. Le psaume célèbre la bonté de Iahvé « qui pardonne toutes tes fautes, qui guérit toutes tes maladies... Il est clément et miséricordieux, lent à la colère, abondant en grâce... Il ne garde pas rancune à jamais ». Le thème est exposé en si mineur par les ténors, puis repris par les sopranos accompagnées par les ténors, en passant par diverses modulations comme Franck les affectionne. Puis les trois voix entonnent à partir de *adjuva nos* une séquence homophonique pour adresser une supplication ardente, dont l'intensité diminue pour la demande d'indulgence finale. Le chœur reprend ensuite à trois voix les paroles initiales, mais cette fois en si majeur, sur un ton beaucoup plus apaisé, comme s'il était désormais certain que le Seigneur accordera le pardon.

Domine, non secundum peccata nostra facias nobis
 Seigneur, n'agis pas avec nous selon nos péchés
 neque secundum iniquitates nostras retribuas nobis.
 et ne nous rétribue pas selon nos iniquités.

Adjuva nos, Deus, salutaris noster,
Aide-nous, Seigneur, toi qui nous es salutaire,
 et propter gloriam nominis tui, Domine,
et pour la gloire de ton nom, Seigneur,
 libera nos et propitius esto peccatis nostris
délivre-nous de nos péchés et sois indulgent pour eux
 propter nomen tuum, o Domine.
en raison de ton nom, Seigneur.

Dextera Domini (Psaume 117, 16-17)

Le psaume remercie Iahvé pour une victoire qu'Israël a remportée grâce à son aide : « Tous les païens m'avaient entouré quand, au nom de Iahvé, je les taillai en pièces... On m'avait poussé pour que je tombe, mais Iahvé m'a secouru ».

Cet offertoire, destiné au jour de Pâques, célèbre la Résurrection en termes plus solennels que vraiment joyeux et la joie y est plutôt intérieure. Le premier thème, exposé par les basses, en *sib* majeur, exprime avec fermeté la certitude d'avoir à ses côtés la force de Dieu. Il est immédiatement suivi par un second, celui de l'*Alleluia*, d'une allégresse sans éclats extérieurs. Les ténors reprennent les deux thèmes, soutenus par les ponctuations des basses ; puis les trois voix entonnent *Dextera...* en homorythmie, se divisent de nouveau et réaffirment triomphalement le premier thème. Soudain, l'atmosphère change : c'est en *sib* mineur que les solistes reprennent le thème en dialoguant avec l'orgue, puis, dans une nouvelle tonalité chargée en bémols (*réb* mineur), comme Franck les aime, qui crée un climat de douceur, les solistes introduisent *non moriar sed vivam*, vite relayés par le chœur ; après diverses alternances chœur/solistes, les basses reprennent *Dextera* toujours en mineur, puis une transition ramène le *sib* majeur initial jusqu'à la fin de l'œuvre. On attendrait une fin triomphale, mais Franck a préféré exprimer la certitude de la Résurrection et la gratitude du croyant dans l'apaisement d'un *Alleluia* intériorisé.

Dextera Domini fecit virtutem,
La main droite du Seigneur a exercé sa force,
dextera Domini exaltavit me. Alleluia !
la main droite du Seigneur m'a donné la supériorité [ou m'a relevé].
Non moriar, sed vivam,
Je ne mourrai pas, mais je vivrai
et narrabo opera Domini. Alleluia !
et je raconterai les actions du Seigneur.

Gabriel Fauré : Messe basse - 1881

Le terme *messe basse* doit ici se comprendre comme « messe simple » par opposition à « grande messe » solennelle. D'abord intitulée « messe des pêcheurs », cette messe était destinée à l'église du village de Villerville, entre Trouville et Honfleur, pour y être chantée par un petit groupe d'amateurs, accompagnés par un harmonium et un violon. Fauré l'avait composée pendant l'été 1881 en collaboration avec André Messager, qui avait écrit le *Kyrie* et un *O Salutaris* tandis que Fauré se chargeait du *Gloria*, du *Sanctus* et de l'*Agnus Dei*. Lors de la publication, en 1907, Fauré a introduit son propre *Kyrie* (sans doute de 1881) et n'a pas conservé le *Gloria*, dont il a toutefois réemployé la musique du *Qui tollis* pour le *Benedictus*.

Kyrie

Le thème, esquissé par l'orgue, est exposé par la soprano solo, dont le chœur complète et conclut la phrase. Peu à peu, le chœur gagne en importance et c'est lui qui entonne le *Christe eleison*. Soliste et chœur s'unissent pour le *Kyrie* final. La simplicité des parties chantées contraste avec la complexité croissante de l'accompagnement instrumental aux harmonies complexes et mobiles, même si tout s'achève dans un *lab* majeur très lumineux.

Kyrie eleison, Christe, eleison (en grec)
 Seigneur, prends pitié ! Christ, prends pitié !

Sanctus

Il est confié au chœur seul qui expose un thème simple, puis le varie légèrement. *Pleni sunt...* mène à une cadence en sol majeur et à une reprise du thème, varié de façon plus complexe avec de brefs passages dans des tonalités éloignées. Puis les sopranos déroulent la ligne sinueuse du *Hosanna*, sur un fond d'harmonies complexes et l'on ne revient que tout à la fin au sol majeur initial.

Sanctus, sanctus, sanctus, Dominus Deus Sabaoth, pleni sunt caeli et terra gloria tua. Hosanna in excelsis.

Saint, saint, saint est le Seigneur Dieu des armées, les cieux et la terre sont remplis de ta gloire. Hosanna au plus haut des cieux.

Benedictus

La soliste et le chœur se relaient d'abord pour chanter tour à tour, en la variant, une mélodie doucement ondulante (et modulante) sur un rythme ternaire berçant. Ils se retrouvent pour conclure à l'unisson.

Benedictus qui venit in nomine Domini

Béni soit celui qui vient au nom du Seigneur.

Agnus dei

L'orgue expose, puis la voix reprend, une mélodie d'allure archaïque évoquant le mode mixolydien. Son rythme caractéristique (4 croches, 2 noires) se retrouve avec d'autres notes sur *dona nobis* ; ces mots reçoivent ensuite un développement différent qui amène la cadence finale en sol majeur.

Agnus Dei qui tollis peccata mundi, miserere nobis, dona nobis pacem

Agneau de Dieu qui effaces les péchés du monde, aie pitié de nous, donne-nous la paix.

Gabriel Fauré : Cantique de Jean Racine

Le compositeur n'a pas retenu la dernière strophe de ce poème, adaptation par Jean Racine d'un hymne latin du *Bréviaire*. Son fils Louis Racine a modifié dans la seconde strophe « grâce invincible » (qui pouvait sonner janséniste) en « grâce puissante » et a donc aussi remplacé (de façon discutable) « âme insensible » par « âme languissante ». Fauré a sans doute composé cette œuvre en 1865 pour son examen de fin d'études à l'école Niedermeyer. Il s'agit donc d'une œuvre de jeunesse d'où les raffinements harmoniques futurs sont encore absents. Néanmoins, les cinq bémols à la clé (réb majeur) relèvent déjà du goût, qu'il partage avec Franck, pour les tonalités rarement employées. L'orgue expose le thème, repris ensuite par fragments par les différentes voix qui, à travers plusieurs modulations, terminent en lab majeur cette première séquence doucement suppliante. La seconde commence sur un ton plus animé, dont la véhémence culmine sur l'évocation de l'enfer, contrastant fortement avec celle de « l'âme languissante ». Les basses introduisent une nouvelle supplication employant le thème principal et peu à peu l'intensité enfle pour célébrer l'échange entre les louanges des fidèles et les bienfaits de Dieu à leur égard. La pièce se termine dans le ton initial (réb majeur) en évoquant la douceur de ces dons divins.

Verbe, égal au Très-Haut, notre unique espérance,
 Jour éternel de la terre et des cieux,
 De la paisible nuit nous rompons le silence ;
 Divin Sauveur, jette sur nous les yeux.

Répands sur nous le feu de ta grâce puissante,
 Que tout l'enfer fuie au son de ta voix ;
 Dissipe ce sommeil qui rend l'âme languissante
 Et la conduit à l'oubli de tes lois.

O Christ ! sois favorable à ce peuple fidèle,
 Pour te bénir maintenant rassemblé ;
 Reçois les chants qu'il offre à ta gloire immortelle ;
 Et de tes dons qu'il retourne comblé.