



**HAL**  
open science

# Jubal réhabilité? Le Grand Siècle et la musique des Hébreux

Philippe Vendrix

► **To cite this version:**

Philippe Vendrix. Jubal réhabilité? Le Grand Siècle et la musique des Hébreux. Athalie: Racine et la tragédie biblique, Bruxelles: Le Cri, pp.91-105, 1992. halshs-00262045

**HAL Id: halshs-00262045**

**<https://shs.hal.science/halshs-00262045v1>**

Submitted on 20 May 2023

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

---

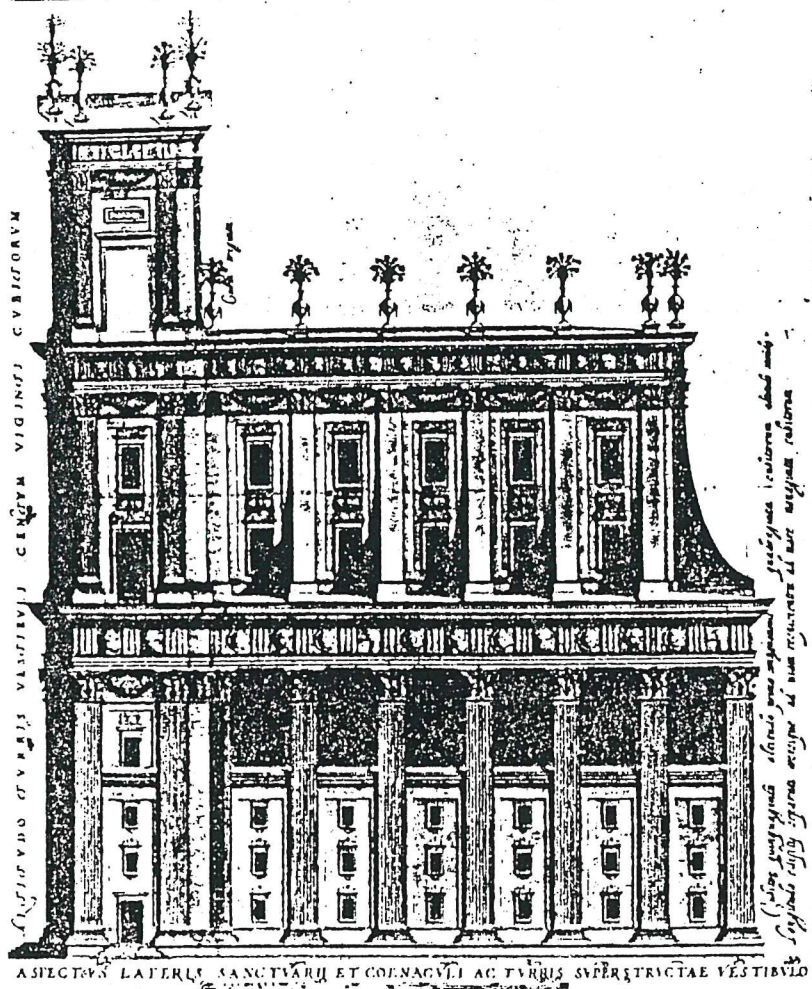
*Jubal réhabilité ?  
Le Grand Siècle et la musique des Hébreux*

*Philippe Vendrix*

*La face cachée de l'érudition*

A Paris, dans les années 1670, le temps était bien loin où les théoriciens se penchaient en toute quiétude sur le passé musical des Hébreux. Pourtant, l'histoire de la musique intéressait, passionnait même. Il ne se passait pas d'année sans que l'un ou l'autre membre de la République des Lettres ne donnât son avis sur les beautés et les merveilleux effets de la musique antique et ne suscitât quelque débat dont la virulence surprend encore. Dans la querelle des Anciens et des Modernes, la musique occupa en effet une position privilégiée, car elle participait activement de cette machinerie complexe que constitue la représentation : le ballet de cour, puis la tragédie en musique forment les maillons inséparables d'une mise en scène du royaume. Le pouvoir et ses implications, mais aussi le roi et ses deux corps s'y exposent et s'y identifient. Paradoxalement, cette même position entraîna dans les recoins sombres des cabinets d'érudits, les recherches sur la musique hébraïque. Les raisons de ce cantonnement sont multiples, liées à la fois à la nature de l'objet étudié et aux enjeux de la polémique. Il ne s'agissait, en tout cas, nullement d'ignorance ou de mépris.

1623-1723 : un siècle exactement sépare deux des trois ouvrages fondamentaux consacrés à la musique des Hébreux :



1. Vue latérale du temple de Jérusalem, par Villalpando.

- 
1. Marin MERSENNE, *Quæstiones celeberrime in Genesim, cum accurata textus explicatione*, 1623.
  2. Bernard LAMY, *De tabernaculo fœderis, de sancta civitate Jerusalem et de templo ejus libri septem autore*, 1720.
  3. Augustin CALMET, *Dissertation sur la poésie et la musique des Anciens en général et des Hébreux en particulier, avec les figures des instruments de musique*, 1723.

Il faut être vraiment courageux pour s'attaquer aux fastidieuses *Quæstiones in Genesim* du père Mersenne. Chaque passage de la Genèse fait l'objet de commentaires riches en détails les plus divers qui, s'ils ne manquent pas d'intérêt, lassent rapidement. Pourtant, cette analyse juxtalinéaire était pratique courante : les versets, distingués par l'impression, introduisent de longs développements qui ne sont pas toujours exempts de redites et qui accumulent un maximum d'informations. Durant le dernier tiers du XVII<sup>e</sup> siècle, la volonté de renouveler les études exégétiques entraîna une modification de la présentation. Richard Simon et, à sa suite, don Calmet et le père Lamy préférèrent procéder de manière analytique. C'était alors l'époque où paraissaient des dictionnaires de l'Ancien et du Nouveau Testament, ainsi que des études thématiques sur divers sujets bibliques : un tel changement rend vaine toute analyse quantitative car s'il est vrai que la première étude uniquement consacrée à la musique des Hébreux est celle de Calmet, des éléments épars d'information figuraient déjà dans les nombreux ouvrages de type juxtalinéaire qui foisonnaient depuis le début du XVII<sup>e</sup> siècle. L'analyse quantitative ne peut donc être prise en considération, mais, en revanche, celle de l'impact mérite d'être étudiée en profondeur. Si les immenses traités théologiques comme les *Quæstiones in Genesim* ne furent lus que par une minorité de savants avertis, habiles manipulateurs d'in-folios, les écrits de Simon, et plus encore de Calmet et de Lamy, connurent un succès sans précédent :

Le nombre d'Exemplaires qui s'en est déjà débité, & qui le pourroit encore être en dernier lieu, il n'est pas possible qu'il puisse suffire pour la quantité de Lecteurs que ces sçavantes Dissertations peuvent attirer en France & dans les Pais étrangers, où la langue François est devenuë tout-à-fait commune. Cette considération a fait résoudre d'en faire une nouvelle Edition dans cette ville d'Amsterdam & de la faire *in octavo*, afin qu'on puisse plus aisément la transporter, & en faire usage en toutes occasions de promenades.<sup>1</sup>

---

C'est ainsi que furent rendus accessibles à un public plus large les travaux des hébraïologues.

La ténuité des recherches effectuées sur la musique des Hébreux ne provient pas seulement du mode de présentation des travaux, elle découle d'un enchaînement de causes. Toute connaissance de la musique des Hébreux repose sur la Bible et, dans un siècle marqué par les guerres de religion et par la volonté de Rome de restaurer une autorité unique, la critique de l'Écriture sainte éveille la suspicion. Il était également hors de question de traiter de la musique des juifs modernes que les historiens du Grand Siècle considéraient comme une forme dénaturée des chants primitifs de Jérusalem :

Les Juifs ont aujourd'hui dans leurs Synagogues une manière de Musique, ou de chant, qui vient apparemment de la tradition de leurs pères. Mais s'il est arrivé dans leur Musique autant de changement, à proportion que dans la nôtre ; on peut assurer qu'il n'est pas permis de tirer aucune induction de la nouvelle, pour découvrir la nature de l'ancienne. La différence est trop grande.<sup>2</sup>

De l'Ancien et du Nouveau Testament, théologiens, philosophes et historiens tentent de dégager un message de caractère conceptuel auquel participe la musique, plutôt que de poser un regard critique. Même la question cruciale de l'origine de la musique vit de cette ambiguïté, de ce conflit entre le respect de l'autorité religieuse et l'émergence d'un nouvel esprit historique.

### *La Bible et le danger de l'histoire*

La Bible, source unique et source de tous les dangers : danger de suivre de trop près ou risque de négliger les consignes essentielles que tout historien se doit d'observer, danger enfin d'y poser un regard critique, alors que la remise en question est la clef même du progrès des sciences historiques. Le pouvoir — tant ecclésiastique que royal — ne cherchait pas à susciter une relecture des textes bibliques qui aurait pu soit rapprocher du protestantisme, soit ouvrir tout grand les portes au déferlement athée qui secouait particulièrement Paris vers 1620-1630. Ainsi voit-on Marin Mersenne naviguer avec une extrême prudence dans l'océan des interprétations. L'usage qu'il fait d'une lecture augustinienne le révèle habile rhétoricien et interlo-

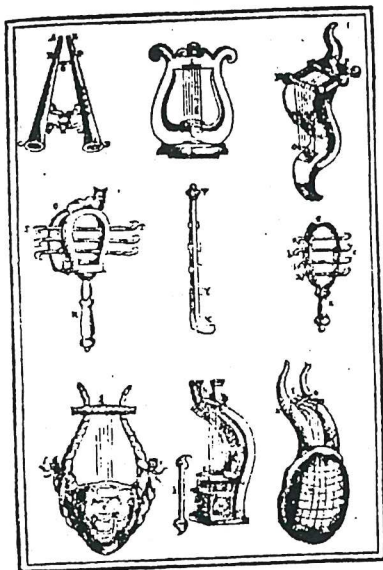
---

uteur presque incontestable, tant ses arguments prêtent peu le flanc aux critiques directes.

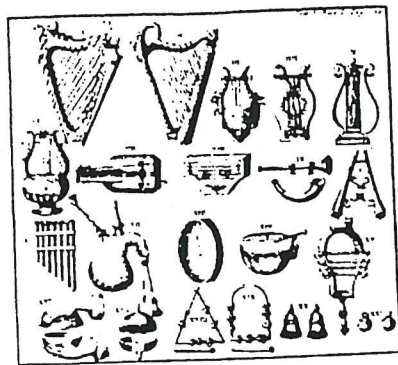
Mersenne n'aurait jamais écrit : « David n'a jamais joué de la harpe ». En 1670, Richard Simon aurait pu le faire, et c'est cela que craignait Bossuet qui faillit d'ailleurs en perdre la parole ! En un demi-siècle, l'attitude face aux sources de la connaissance avait connu de profonds bouleversements. L'acuité de l'œil de l'historien ne devait pas seulement s'exercer sur les récits hagiographiques, elle devait encore porter sur tous les objets du savoir : Mabillon était l'incarnation, dans la quiétude des studios bénédictins, de cette nouvelle attitude ; Spinoza en avait été le héraut bruyant pour tout ce qui concernait les questions hébraïques.

Pourtant, Richard Simon avait été formé sur le modèle de nombreux hébraïologues français. L'hébreu s'étudiait, moins certes que le grec, mais il était enseigné dans des institutions officielles comme le Collège royal. Du moment que cet enseignement ne conduisait qu'à l'érudition et que surtout on ne prétendait pas, par cette connaissance, bouleverser les canons imposés par le concile de Trente, rien n'était susceptible d'inciter le pouvoir à jeter le discrédit sur ces études. Mais nul ne s'attendait à la publication par Billaine en 1678 de l'*Histoire critique du Vieux Testament* de Simon, et Spinoza n'avait pas renversé le nouvel équilibre de l'Église française soigneusement établi par Richelieu.

Durant cette époque féconde en polémiques, allait naître une querelle qui mit en lice Simon, d'un côté, et l'incontournable Bossuet, de l'autre. Contrairement à celle des Anciens et des Modernes, la querelle du spinozisme ne toucha qu'un cercle restreint d'intellectuels : les questions de goût, chacun peut en discuter, ou du moins y prétendre ; celles d'interprétations bibliques sont plus « ésotériques », réservées aux initiés, mais bien plus préoccupantes pour les autorités. Il eût été dangereux — de multiples raisons le justifiaient — pour le pouvoir de prendre le parti de Simon, de ce frondeur qui aura pour successeur un autre historien « non grata » : Pierre Bayle. La condamnation sans concession des travaux de celui qui se faisait appeler Simohen fit tomber aux oubliettes les recherches hébraïques et s'il prenait l'envie à l'un ou l'autre érudit de se pencher sur un des multiples aspects du monde biblique, il se devait de le faire dans les limites imposées par les vainqueurs de la querelle.



2. Les instruments des anciens Grecs, vus par Marin Mersenne...



3... et les instruments des anciens Hébreux, vus par don Calmet.

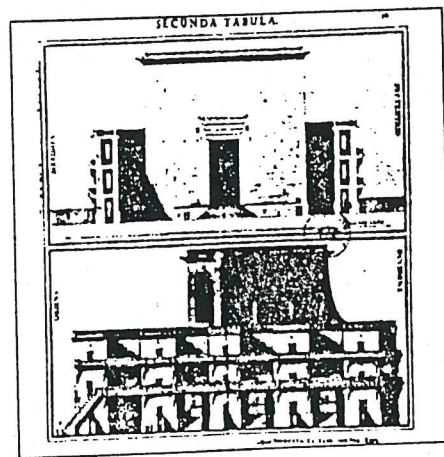
Cette contrainte explique la pauvreté des recherches effectuées sur la musique des Hébreux au moment où Racine rédige *Athalie*. Au début du XVIII<sup>e</sup> siècle paraîtront bien deux ouvrages très documentés, mais ils ne purent prétendre au rôle exercé par les dissertations sur la musique grecque que Pierre-Jean Burette lut à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres dès les années 1715-1720. Cela n'enlève néanmoins rien à la qualité des écrits de don Calmet, par exemple. Le bénédictin n'est pas avare d'informations et, à la manière d'Athanasius Kircher, illustre son propos par la représentation d'instruments qui ressemblent furieusement à ceux que Mersenne prétendait avoir été utilisés par les anciens Grecs...<sup>3</sup> Il convient cependant de lire ces traités historiques en se souvenant qu'ils ont été rédigés avec la crainte d'aller trop loin. On ne peut dresser un palmarès de la querelle du spinozisme, comme on a pu le faire pour la querelle des Anciens et des Modernes.

### *Un art plus que parfait : sublime*

Traiter de la musique des Hébreux en citant abondamment la Bible possède une autre dimension que discourir sur la nature de la

musique dans l'antiquité. Car, si sur ce dernier point toute prise de position entraîne un jugement sur l'art moderne, sur le premier, le débat prend une tournure nettement spéculative. Il en va de la musique comme de l'architecture : s'il manque aux deux arts des exemples concrets sur lesquels fonder la discussion, il n'empêche que louer la musique d'une tragédie grecque ou la parfaite ordonnance d'un temple romain porte sur la notion de goût. En revanche, spéculer sur le rôle de la musique dans la louange de Dieu ou imaginer le plan des temples de Jérusalem tend à élever le débat et le porter au niveau des concepts : ceux de proportion et d'harmonie. Il est bien évident que des intentions sous-jacentes motivent de telles réflexions, qu'elles fussent de René Ouvrard, de François Blondel, de Louis Mailliet ou de Claude Perrault. Les deux premiers appartenaient au clan des Anciens : Ouvrard voulait prouver l'omnipotence du nombre et Blondel, imposer ses vues en matière d'architecture moderne. Cela n'altère en rien la définition des concepts esthétiques : la perfection provient de l'harmonie et de la proportion qui reposent sur une astucieuse exploitation des nombres de la dizaine, nombres sur lesquels saint Augustin faisait reposer ses théories exposées dans le premier livre du *De Musica*.

Le cas du temple de Jérusalem mérite que l'on s'y arrête. Pour de nombreuses raisons, musique et architecture sont liées dans la Bible et dans la théorie française du dernier tiers du XVII<sup>e</sup> siècle. Ouvrard était en relation avec le milieu janséniste dont on connaît les liens avec Racine. En tant qu'historiographe royal, l'auteur d'*Athalie* fréquentait les milieux où Claude Perrault devait démolir les théories d'Ouvrard, où l'on faisait écho de l'enseignement de Blondel à l'Académie d'architecture. Ouvrard faisait reposer sa théorie de l'analogie entre proportion harmonique et proportion architecturale sur une description du temple de



4. Elevations de l'Est et du Nord du temple de Jérusalem, par Claude Perrault.



---

Jérusalem. Perrault, radicalement opposé à cette perspective analogique et imperturbablement partisan de la modernité, élaborait cependant un plan du temple de Jérusalem en suivant de près les indications fournies par Vitruve dont il avait traduit le célèbre traité. Graveur des planches de Claude Perrault et des *Figures du temple et du palais de Salomon* de l'abbé Maillet, Sébastien Leclerc put servir de relais entre un moderne comme Perrault et un ancien comme Racine : il était en effet le graveur officiel des milieux académiques et celui de la plupart des frontispices des tragédies de Racine. L'honnêteté de Claude Perrault et de Sébastien Leclerc conditionne leur représentation : l'élévation de l'Est montre un bâtiment grand et simple.

Grandeur et simplicité. Presque grandeur et humilité, c'est-à-dire non seulement la face visible et la face cachée du Grand Siècle, mais aussi, et surtout, les deux valeurs associées à la Bible. Il s'agit aussi des éléments de la définition du beau proposée par saint François de Sales dont le traité *De l'amour de Dieu* marqua toute la pensée française du XVII<sup>e</sup> siècle :

Le beau donc étant appelé beau parce que sa connaissance délecte, il faut que, outre l'union et la distinction, l'intégrité, l'ordre et la convenance de ses parties, il ait beaucoup de splendeur et clarté afin qu'il soit connaissable et visible.<sup>4</sup>

Le regard que pose le XVII<sup>e</sup> siècle sur la musique des Hébreux relève de cette conception du beau. Le chant des Psaumes ou celui du Cantique des Cantiques est grand et simple. Il peut correspondre au goût positif de Nicole, le théoricien janséniste, qui inspirera même un Perrault lorsque celui-ci traitera des oppositions entre les règles des Anciens et les « choses de la mode ». Autrement dit, la musique des Hébreux, qu'il faut surtout éviter de traiter comme un objet historique, dépasse les contingences de la mode, ne s'enferme pas dans les canons élaborés par les Grecs ou par les musiciens de Louis XIV.

On comprend dès lors pourquoi les tentatives de Simon pour appliquer à l'Ancien Testament une lecture historique critique ne furent pas suivies immédiatement. Par une interprétation esthétique de la Bible et donc de la musique des Hébreux, l'être humain et l'artiste s'élèvent dans les sphères les plus hautes de la communication, sans s'abandonner aux jeux subtils d'une rhétorique

---

musicale qui rend opaque la volonté de transparence. Cette qualité inhérente à la musique servit au père Lamy lorsqu'il entreprit de définir la rhétorique.

*Jubal donne la main à Pythagore*

La musique n'a pas eu de chance. Car si elle est don de Dieu, elle naît entre des mains discréditées, celles de Jubal :

Le nom de son frère était Yubal : il fut l'ancêtre de tous ceux qui jouent de la lyre et du chalumeau.<sup>5</sup>

et si ce n'est lui, c'est son demi-frère, Tubal-Caïn. De toute façon, l'un comme l'autre appartiennent à la lignée caïnite, lignée maudite que la Genèse abandonne à la septième génération. Isidore de Séville, en une phrase ambiguë, pose les données d'un conflit :

Moïse dit que Tubal, de la famille de Caïn avant le déluge, fut l'inventeur de la musique ; mais les Grecs disent Pythagore.<sup>6</sup>

A l'aube du XVII<sup>e</sup> siècle, la question était toujours pendante et la confrontation entre l'action divine et l'acte de réflexion humaine n'avait pas encore trouvé de solution. Pourtant, elle s'imposait. L'ère post-tridentine s'occupa de démythifier et de rendre à l'Écriture sainte sa pleine valeur.

C'est cet objectif que poursuit Mersenne, au début de sa carrière, lors de sa chasse aux athées. Le fondateur du mécanisme ne pouvait cependant se satisfaire d'une explication qui n'accorderait l'invention de la musique qu'à la volonté divine. Les *Questiones in Genesim*, dont le but était fondamentalement apologétique, s'inscrivent parfaitement dans la volonté post-tridentine mais, en 1634, les *Questions harmoniques* et les *Préludes de l'Harmonie universelle* remettent en cause une prise de position qui exclut l'acte réflexif dans l'invention de la musique. Tout en respectant toujours le miracle, Mersenne veut éliminer



5. Jubal et Tubal-Cain, vus par Guillaume Le Blé.

---

*a priori* les récits mythiques. Seul le principe physique le lui permet : l'argument d'autorité ne suffit plus. C'est grâce au développement de ses moyens de perception que l'être humain a découvert la musique.

Jubal donne ainsi la main à Pythagore dans un récit qui ne se soucie guère de chronologie. Toutefois, cette communion n'était pas destinée à durer. Elle ouvrait plusieurs voies dans lesquelles l'historiographie allait s'engager. Les historiens plus conservateurs et moins avertis perpétuèrent la tradition des deux récits juxtaposés, n'osant s'attaquer ni au miracle, ni aux mythes hérités de l'antiquité païenne. D'autres — ce fut le lot de la plupart — évitent de s'attacher de trop près à la Genèse et ne retiennent comme explication que le geste divin. Certains reposent la question des origines en renouvelant la formulation. De cette reformulation découle, aussi paradoxal que cela paraisse, un discrédit de la musique des Hébreux. Il convient, pour ces historiens, de ne plus discuter du « quis sit » — c'est-à-dire de personnaliser l'invention —, mais plutôt de comprendre le fonctionnement d'une création originale reposant sur la notion de spontanéité.

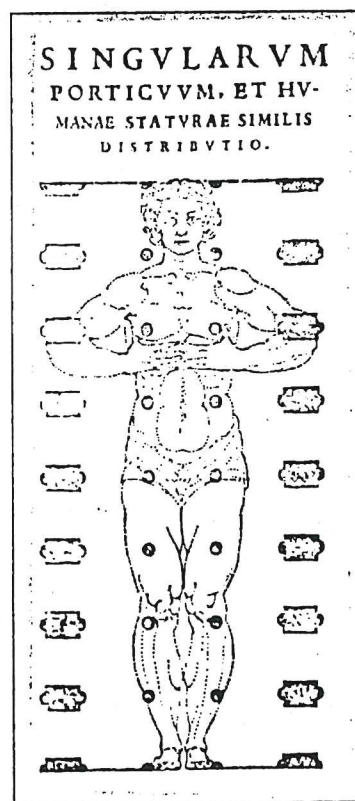
L'attachement au texte biblique n'est en rien affecté par cette attitude car, pour l'historien chrétien, la Bible revêt une valeur spécifique qui rejoint les préoccupations esthétiques. Étant donné que l'être humain tient de la nature divine, l'acte de parole l'aide à mieux percevoir l'esprit de Dieu et à le distinguer tant des animaux que des autres humains. La musique participe activement de cette communication qui ne semble pas éloignée de l'idée de sublime. Ainsi, René Ouvrard affirme-t-il que « la Musique est aussi ancienne que le Monde puisque la Nature a toujours inspiré à tous les hommes de chanter dès le berceau ». Ce don « rend inutile de chercher qui en a été l'auteur ». L'ancien maître de musique de la Sainte-Chapelle peut effacer les noms de Jubal, d'Orphée, d'Amphion que l'histoire a retenus car « ils ont été plus illustres entre ceux qui ont travaillé à perfectionner ce bel Art, & s'en sont fait remarquer comme les Pères & les premiers Auteurs »<sup>7</sup>.

Ouvrard, pourtant proche des jansénistes, rejoint Malebranche, un oratorien, au travers d'une lecture augustinienne de la Bible : Dieu ne doit pas être vu comme intervenant dans le cours de l'histoire, mais comme le gestionnaire omniscient du monde. Dieu avait prévu, dans sa présence infinie, par une sage combinaison du physique et du

moral, du naturel et du surnaturel, que les lois de la communication des mouvements entraînaient des bouleversements et des créations. Cette vision historiographique s'allie à celle de la conception de l'architecture fondée sur le plan du temple de Jérusalem : Dieu a insufflé au corps humain des proportions harmonieuses, dont on doit rechercher la correspondance dans les créations architecturales.

L'élaboration de ce type de schéma historiographique provoque un désintérêt à l'égard de la musique des Hébreux. Il ne s'agit nullement de sécularisation. Bien au contraire, il s'agit plutôt d'une relecture de la Bible « in abstracto ». Pourquoi rendre comme un phénomène particulier un phénomène général et naturel ? Cette tendance ira en s'accroissant et aboutira à Condillac et aux Encyclopédistes qui n'hésiteront pas à rejeter sans pis-aller toute attribution aux Hébreux de quelque invention que ce soit dans le domaine musical.

Ce qui, chez Mersenne, avait pris une tournure apologétique déterminée se transforme en une formulation conceptuelle qui correspond assez bien à une tendance générale du dernier tiers du XVII<sup>e</sup> siècle : ne pas donner de la Bible une lecture répondant aux exigences de la critique historique, mais plutôt en dégager le sens. Qu'il s'agisse de la portée esthétique de la Bible ou de son message historique, une compréhension généralisatrice s'impose ou est imposée : Richard Simon fut condamné.



---

*Athalie : esthétique et érudition*

Racine ne prétendait pas avec *Athalie* faire œuvre d'érudition. Il en aurait été capable tant par ses qualités d'historien que par celles de lecteur scrupuleux et attentif de la Bible. La force de Racine, et son originalité, consista à unir création et érudition. Ni Simon ni Calmet n'écrivirent :

Ainsi d'une voix plaintive  
Exprimera ses remords  
La pénitence tardive  
Des inconsolables morts.<sup>8</sup>

Dans ses merveilleux *Cantiques spirituels*, tout comme dans *Athalie*, Racine met l'érudition au service d'une inspiration sublime qui puise ses fondements et ses thèmes dans les écrits bibliques. Par là, l'écrivain se situe exactement au cœur de la problématique des études hébraïques telles qu'elles étaient conçues en France durant la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle.

Dans *Athalie*, le rôle de la musique se réduit aux seuls chœurs et cela suffit à embarrasser les compositeurs : Moreau et de Konink choisirent des voies différentes. Le premier conçut une partition polyphonique, tandis que le second opta résolument pour une écriture vocale homophonique. Ce faisant, ils illustraient en quelque sorte le débat qui opposait tenants des Modernes et défenseurs des Anciens sur une question technique capitale : les Anciens connurent-ils ou non la polyphonie ? Evidemment, le point de repère ne se situe pas en Israël, mais plutôt en Grèce. Michel de Pure, théoricien particulièrement influent, commence son *Idée des spectacles anciens et nouveaux* par un constat de carence :

Les Hébreux, les Égyptiens, & une partie des Asiatiques n'ont pas eu assez de soin de nous laisser des monumens de leurs plaisirs, pour en pouvoir faire des descriptions bien amples ou bien certaines.<sup>9</sup>

Le père Méneestrier, jésuite passionné par la théorie des images, n'accepte pas l'attitude de son prédécesseur et prouve, exemples puisés dans la Bible à l'appui, que les anciens juifs faisaient preuve d'une grande variété dans leurs formes musicales. Lors d'un même concert, l'on pouvait entendre des pièces polyphoniques, des chants monodiques accompagnés d'instruments :

---

[Rabbi David Kimhi] parle de quatre mille Musiciens ou joüeurs d'instrumens qui furent établis par David, dont les uns chantoient seulement, les autres accompagnoient de la voix les instrumens dont ils joüoient, & divisez en plusieurs chœurs tantôt ils se répondoient les uns aux autres, tantôt ils chantoient tous ensemble, & tantôt ils se taisoient pour laisser joüer les Prêtres de leurs Trompettes d'argent.<sup>10</sup>

À côté d'un Ménestrier ou d'un de Pure, il y avait une troisième attitude qui consistait non plus à éviter la discussion ou à louer excessivement les talents musicaux des Hébreux et donc des Anciens, mais plutôt à affirmer qu'il est peu vraisemblable que les Anciens connurent l'écriture polyphonique. Les frères Perrault, Charles et Claude, se feront les porte-parole de cette théorie.

Racine ne partageait pas les opinions des Perrault. Convaincu du rôle des chœurs dans la tragédie grecque, il n'hésite pas, dès *Esther*, à proposer un élargissement de cette pratique à une tragédie moderne inspirée d'un épisode biblique et emploie « à chanter les louanges du vrai Dieu cette partie du chœur que les païens employaient à chanter les louanges de leurs fausses divinités »<sup>11</sup>. Le programme que s'assigne Racine semble plus lié à des choix esthétiques qu'à une volonté de vérité historique. Ici règne encore cette ambiguïté caractéristique de la querelle des Anciens et des Modernes : un même objet — la polyphonie — peut être considéré comme lieu de perfection ou d'imperfection. Racine choisit la première solution et y associera le compositeur de Saint-Cyr, Jean-Baptiste Moreau. Servaas de Konink, abandonnant l'écriture polyphonique de son prédécesseur, ne se dissocie pas pour autant des idées esthétiques de l'écrivain : le chœur est destiné à chanter les louanges de Dieu, que ce soit dans une forme polyphonique ou monodique.

Tournant légèrement le dos à l'âpreté janséniste, Racine rejoint Mersenne et surtout saint François de Sales. Certes le rôle de la musique se réduit aux seuls chœurs, mais ceux-ci, lorsqu'ils sont chantés par les demoiselles de Saint-Cyr, atteignent à la transparence : selon Racine, qui traduit ici le sentiment de madame de Maintenon, le chant était pour les ludoviciennes « un talent qui les peut amuser innocemment et qu'elles peuvent employer un jour à chanter les louanges de Dieu »<sup>12</sup>. Les chœurs d'*Esther* et d'*Athalie*, les *Cantiques spirituels* symbolisent la voie de la sagesse et de la grandeur, se font les interprètes privilégiés de la volonté divine. Ils répondent ainsi aux qualités de la musique des

---

Hébreux telles que les avaient dégagées Mersenne et ses contemporains et sur lesquelles allaient insister bientôt le père Lamy et don Calmet.

### Orientation bibliographique

#### Sources anciennes :

Augustin CALMET, *Dissertation sur la poésie et la musique des Anciens en général et des Hébreux en particulier, avec les figures des instruments de musique*, Amsterdam, D.-P. Marret, 1723 — saint FRANÇOIS de SALES, *Œuvres*, Paris, Gallimard (coll. « Bibliothèque de la Pléiade »), 1969 — Philippe du Contant de LA MOLETTE, *Traité sur la poésie et la musique des Hébreux*, Paris, Moutard, 1781 — Bernard LAMY, *De tabernaculo fœderis, de sancta civitate Jerusalem et de templo ejus libri septem autor.*, Paris, J.-B. Delespine, 1720 — Louis MAILLET, *Les figures du temple et du palais de Salomon*, Paris, 16?? — Claude-François MENESTRIER, *Des représentations en musique anciennes et modernes*, Paris, R. Guignard, 1681 — Marin MERSENNE, *Quæstiones celeberrimæ in Genesim, cum accurata textus explicacione*, Paris, S. Cramoisy, 1623 — René OUVRARD, *La musique rétablie depuis son origine et l'histoire des progrès qui s'y sont faits jusques au temps à présent*, Tours, Bibliothèque municipale, mss. 822 — Claude PERRAULT, « De la musique des Anciens », *Essais de physique*, Paris, 1688, t. 2 — Michel de PURÉ, *Idée des spectacles anciens et nouveaux*, Paris, M. Brunet, 1668.

#### Travaux critiques :

Blandine BARRET-KRIEGER, *Les historiens et la monarchie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988, 4 vol. — Georgia COWART, *The Origins of Modern Musical Criticism : French and Italian Music (1600-1750)*, Ann Arbor, UMI, 1980 — Don HARRAN, *In search of Harmony : Hebrææ and Humanist Elements in Sixteenth-Century Musical Thought*, Stuttgart, American Institute of Musicology, 1988 : « Moses as poet and musician in the ancient theology », dans *La musique et le rite : Sacré et Profane*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1986, pp. 233-251 — Wolfgang HERRMANN, « Unknown designs for the 'Temple of Jerusalem' by Claude Perrault », dans *Essays in the History of Architecture presented to Rudolf Wittkower*, Londres, Phaidon, 1967, pp. 143-158 — James McKINNON, « Jubal vel Pythagoras, qui sit inventor musicæ ? », *Musical Quarterly*, 64/1, 1978, pp. 1-28 — Alain MICHEL, « La grandeur et l'humilité : la Bible dans l'esthétique littéraire en France », dans Jean-Robert Armogathe (éd.), *Le Grand Siècle et la Bible*, Paris, Beauchesne, 1989, pp. 425-454 — Christine NOILLÉ, « Bernard Lamy et la musique : Fonction des références musicales dans *La rhétorique ou l'art de parler* », *Revue de musicologie*, 76/1, 1990, pp. 5-21 — Jean STEINMANN, *Richard Simon et l'origine de l'exégèse biblique*, Tournai, Desclée De Brouwer, 1960 — Philippe VENDRIX, *Aux origines d'une discipline historique : La musique et son histoire en France aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, Liège-Genève, Université de Liège-Droz, 1992 : « Proportions harmoniques et proportions architecturales dans la théorie française des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles », *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 20/1, 1989, pp. 3-10 ; *L'architecture harmonique : Essai sur les proportions irréconciliables* (à paraître).

---

### Notes

1. Augustin CALMET, *Dissertation sur la poésie*, p. XIII.
2. *Id.*, pp. 77-78. Il faudra attendre 1781 et le *Traité* de Philippe du Contant de La Molette pour voir paraître une étude comparative.
3. Publiée à Rome en 1650, la *Musurgia Universalis* du jésuite Athanasius Kircher constitue un puits d'informations pour tous les « antiquaires » français de la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle et du début du XVIII<sup>e</sup>. Don Calmet comptait, parmi ses frères, don Bernard de Montfaucon qui venait, en 1717, de faire éditer sa gigantesque *Antiquité expliquée et représentée en images*, véritable anthologie iconographique. Ce goût pour l'illustration répond non seulement à une volonté de précision, mais aussi à un désir de rendre la lecture plus agréable.
4. Saint FRANCOIS de SALES, *De l'amour de Dieu, Œuvres*, p. 354.
5. Genèse, 4/21.
6. Cité par James McKINNON, « Jubal vel Pythagoras », p. 2.
7. René OUVRARD, *La musique rétablie*.
8. RACINE, *Cantiques spirituels*, t. 1, p. 1015.
9. Michel de PURE, *Idée des spectacles*, p. 1.
10. Claude-François MENESTRIER, *Des représentations en musique*, p. 11.
11. RACINE, *Esther*, préface, p. 640.
12. *Id.*, p. 639.