

Le *Stabat Mater II*, un oratorio de la douleur

Denyse Noreau

Volume 25, Number 3 (75), Spring 2000

Normand Chaurette

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/201498ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/201498ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (print)

1705-933X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Noreau, D. (2000). *Le Stabat Mater II*, un oratorio de la douleur. *Voix et Images*, 25(3), 471–485. <https://doi.org/10.7202/201498ar>

Article abstract

An introduction to analysis of the use of musical forms as an architectonic technique in the work of Normand Chaurette, this article begins with a historical presentation of the theme of the *Stabat Mater*, the image of the suffering mother in the Christian tradition. Musical works composed on this theme by Palestrina, Pergolesi, Schubert and Pärt are then analysed to demonstrate the kinship between their composition techniques and those used by Chaurette in his *Stabat Mater II*.

Le *Stabat Mater* II, un oratorio de la douleur

Denyse Noreau, Université Laval, CRELIQ

Cet article se veut une introduction à l'étude de l'emploi des formes musicales comme procédé architectonique dans l'œuvre de Normand Chaurette. Une présentation historique du thème du Stabat Mater, l'image de la mère douloureuse dans la chrétienté, suivie d'une analyse d'œuvres musicales construites à partir de ce même thème (Palestrina, Pergolese, Schubert, Pärt) permettront de démontrer la parenté qui existe entre les procédés de composition présents dans ces œuvres musicales et ceux utilisés par Chaurette dans Stabat Mater II.

Dans les propos des heures qui viennent,
je veux qu'il soit question de la vie.

Normand Chaurette

Ce n'est pas au pied de la croix qu'elles
gémissent, mais au chevet d'une civilisation
orpheline de beaucoup de pureté, de
désir et d'harmonie.

Jean Saint-Hilaire

Depuis quelques années, on a vu apparaître dans la dramaturgie de Normand Chaurette l'emploi de procédés de composition qui s'apparentent à ceux utilisés, en musique, par les compositeurs. *Le passage de l'Indiana*¹ a donné lieu à ce jeu d'interaction formelle et deux scènes sont entièrement construites d'après l'architectonique du quatuor musical. À un moment, dans la pièce, les quatre personnages récitent simultanément un texte différent, comme peuvent le faire quatre musiciens interprétant un quatuor. L'idée est originale et l'effet troublant pour le spectateur qui se

1. Normand Chaurette, *Le passage de l'Indiana*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, coll. «Papiers», 1996, 88 p. Voir plus particulièrement les scènes intitulées «22 décembre» (p. 64-69) et «Coda 1 et 2», (p. 70-74).

retrouve devant un texte qui l'oblige à tenir compte non seulement du contenu de l'énoncé, mais aussi du moment et de la qualité de l'énonciation, c'est-à-dire du fait que les dialogues sont superposés vocalement. Cette situation se rapproche de celle vécue par l'auditeur musical qui doit toujours réunir, au moment de l'écoute, un ensemble de notes, tout en gardant à l'esprit et à l'oreille leur singularité propre. En ce sens, Chaurette permet de développer une nouvelle faculté d'écoute au théâtre; pour interpréter le texte, le spectateur est invité à aller puiser ses références auditives dans une discipline autre.

Dans sa dernière œuvre, le *Stabat Mater II*, il élargit encore plus la parenté entre l'écriture dramatique et la composition musicale. L'interaction a lieu au niveau des formes architectoniques que l'auteur étend cette fois à la composition entière de l'œuvre, et non à quelques moments particuliers comme il l'avait fait dans *Le passage de l'Indiana*. Non seulement emprunte-t-il le titre à un des grands morceaux de l'histoire de la musique religieuse qui sert de pivot à l'œuvre, mais on retrouve tout au long de la pièce des procédés structuraux de composition musicale qui sont présents, à différentes époques, dans les grands *Stabat Mater* de compositeurs tels Palestrina, Pergolese, Schubert et Pärt. L'auteur reprend à la fois le thème fondamental du *Stabat Mater*, la Mère douloureuse, tel qu'il est apparu à la fin du Moyen Âge et tel qu'il a inspiré de nombreux musiciens au cours de l'histoire, et puise dans les œuvres de ceux-ci des procédés de composition qui vont alimenter la structure de son texte.

L'histoire du texte du *Stabat Mater*

Le système métaphorique du *Stabat Mater II* prend sa source dans l'image de la Vierge au pied de la croix. Toutefois, si l'image initiale était profondément religieuse, née dans le creuset de la chrétienté de la fin du Moyen Âge, elle réapparaît, sept siècles plus tard dans la pièce de Chaurette, épurée de sa dimension religieuse immédiate et teintée d'une mythologie à saveur anthropologique. Issue de la mythologie chrétienne, l'image s'inscrit dans l'histoire de cette religion et contient les couches successives d'interprétation qu'on lui a données, mais elle nous livre aussi quelque chose de tout à fait pertinent pour notre époque. Se basant sur l'image initiale, l'auteur replace ensuite la symbolique de cette image dans un contexte contemporain anthropologique, où les valeurs d'interprétation ne sont plus dictées par une parole sacrée, mais dépendent entièrement de l'interprétation humaine.

Le texte du *Stabat Mater* est une poésie strophique qui apparaît au XIII^e siècle. Il est relié au mystère de la croix et célèbre la compassion ou la douleur de la Vierge devant le corps de son fils mort. Il est possible que cette prière ait appartenu à la tradition orale pendant plusieurs siècles, avant qu'elle ne soit officialisée dans la culture religieuse. La défi-

dition la plus simple et la plus claire que l'on puisse trouver du texte du *Stabat Mater* est celle-ci : « Poème rimé de vingt tercets de trois vers célébrant la compassion de la Vierge aux douleurs de son fils crucifié². »

Le texte du *Stabat Mater* appartient au genre « oratorio meditativa », comme il s'en écrivit beaucoup aux XII^e et XIII^e siècles³, et il est attribué à un moine de l'ordre des franciscains, Jacopone da Todi, mort en 1306. Les accents de piété personnelle soulevés à la lecture du texte se réclament de l'esprit franciscain qui insistait davantage sur la ferveur individuelle et prônait un idéal de simplicité évangélique. Cette image du croyant s'associant aux souffrances de la Vierge n'a pu trouver son avènement qu'à la suite de l'évolution du sentiment religieux au XIII^e siècle. La mère du Christ est présentée non plus comme la reine des cieux, mais plutôt comme une femme qui a perdu son enfant et qui souffre. Point n'est besoin que ce fils soit divin pour que le croyant puisse s'identifier à la souffrance de cette mère.

Le texte initial comporte dix strophes et chacune contient un couple de tercets parallèles ; chaque tercet comporte deux octosyllabes rimés et un heptamètre qui rime avec celui des vers qui occupe le même rang dans le tercet parallèle⁴.

À l'intérieur même de l'Église, le *Stabat Mater* fut utilisé à la fois comme hymne et comme séquence. À l'origine, lorsqu'elles furent composées, les strophes n'avaient pas de destination liturgique particulière, mais, environ deux siècles après leur apparition, soit à partir du XV^e siècle, on les retrouve dans les livres de prière privée. Plus tard, elles seront intégrées à l'antiphonaire et deviendront une hymne que les fidèles chantent entre les quatorze stations du chemin de la croix, ainsi qu'aux offices nocturnes du Vendredi saint. Il est difficile de donner des indications précises en ce qui a trait à l'identité du compositeur. Tout ce que l'on peut dire, c'est que cet air de vieille complainte demeure l'un des chants liturgiques les plus populaires de la chrétienté. « La mélodie se limite aux trois vers de chaque demi-strophe et se caractérise par sa modulation majeure et son syllabisme rigoureux et rien n'empêche de lui attribuer une ancienneté équivalente à celle du poème⁵. »

Les strophes du *Stabat Mater* ne seront introduites au missel romain qu'en 1727 et cette séquence ne fut pourvue d'une mélodie officielle qu'au siècle dernier. Ce n'est que sous Pie X (1903-1914) que la mélodie composée par Dom Fontaine pour accompagner les strophes ne sera

2. Marc Honegger, *Connaissance de la musique*, Paris, Bordas, 1996, p. 973.

3. Le *Dies Irae* date à peu près de la même époque. On donne comme date d'émergence le XIII^e siècle.

4. On trouvera à la fin de cet article, le texte latin du *Stabat Mater*, ainsi qu'une traduction française.

5. Marc Honegger, *Dictionnaire des œuvres de l'art vocal*, Paris, Bordas, 1991, p. 1965.

officialisée dans le graduel romain. Par la suite, la structure générale restera constante, mais le texte du poème variera légèrement au cours des siècles. Le début (t. 1 et 2) fait directement référence à une prophétie biblique, reprise par Siméon qui, lorsque le fils de Marie fut présenté au Temple à l'âge de 12 ans, annonça à la Vierge qu'elle serait celle dont parlait l'Ancien Testament et dont le cœur serait transpercé d'un glaive (Luc, II, 35). Ce rappel de la prophétie biblique est à son tour contenu dans une présentation de la Vierge au pied de la croix, dont l'image est tirée de l'Évangile de Jean (XIX, 25-27). Les tercets suivants (t. 3 à 7) présentent une contemplation des souffrances de Marie et l'expression de sa résonance dans le cœur du croyant. Vient ensuite une prière à la Vierge pour lui demander de nous unir à sa souffrance (t. 9 à 18) et le tout se termine par une prière au Christ (t. 19 et 20).

L'affliction de la mère demeure le thème central de cette prière, même si, en réalité, tout repose sur l'image du sacrifice du Christ et de la Rédemption accordée aux humains, à la suite de ce sacrifice. La Vierge est associée directement à la Rédemption et le croyant comprend bien que, dans un premier temps, sans la présence de la mère, la possibilité même du rachat serait impensable⁶; dans un second temps, le croyant se rend compte aussi que la souffrance, éprouvée par la Vierge, est plus près de celle que l'humain peut ressentir, puisque cette souffrance est humaine, que de celle de son fils qui est d'essence divine. Ces nuances, qui peuvent paraître infimes, ont pourtant beaucoup contribué à l'attachement des fidèles à l'égard de cette prière, dans laquelle ils percevaient l'expression d'une souffrance analogue à la leur. C'est cette interprétation que Charette retiendra, le dénuement de l'individu face à la souffrance la plus terrible.

Une imagerie ambivalente relie à la fois cette femme, mère de tous les hommes, à l'image de la matrice et à celle de la tombe⁷. La Nature-Mère est à la fois celle qui donne la vie et celle qui reçoit le corps après la mort. Le texte de Charette s'inscrit dans la continuité de cette représentation. Les dix-neuf mères se tiennent là debout devant le cadavre de leurs filles. À l'image de la mère douloureuse, elles ont engendré des corps dont elles viennent reconnaître les restes. Là encore, il s'agit d'un sacrifice; toutefois, ce ne sont pas les parents qui ont directement sacrifié les enfants, mais ces derniers qui se sont immolés ou autodétruits. Qui est responsable de leur mort? Et surtout, à quoi sert-elle? Les victimes appartiennent toutes au sexe féminin, celui chargé de représenter symboliquement la Nature. Si les mères peuvent à la fois représenter matrice et tombe, les filles ne peuvent,

-
6. Dans un autre contexte, mais à propos de la même image, Northrop Frye présente «la femme comme symbole du fait que l'humanité ne peut être rachetée si elle est isolée de la nature», Northrop Frye, *La parole souveraine*, Paris, Seuil, 1993, p. 222.
 7. Voir à ce sujet Northrop Frye, *ibid.*, p. 192 et suivantes, où l'auteur présente les symboles reliés à l'imagerie féminine, à la fois dans l'Ancien et le Nouveau Testament.

avant d'avoir engendré, verser totalement du côté de la mort, sans que l'image ne rejoigne celle des grandes figures tragiques, telle Antigone. Cette dernière⁸ était seule face à la société grecque ; dans le *Stabat Mater II*, elles sont dix-neuf en quête du statut d'héroïne tragique, d'*héroïne collective*. L'ambiguïté est totale : elles forment un chœur héroïque mais silencieux.

Du xv^e au xx^e siècle, l'histoire de la musique occidentale est jalonnée d'œuvres qui ont pour fondement le thème du *Stabat Mater*. Chacun d'entre eux a illustré quelque chose de spécifique à une période déterminée, tout en conservant le thème fondamental de la prière à la Mère douloureuse.

Le *Stabat Mater* de Palestrina

Palestrina a composé le sien à une époque cruciale dans l'histoire de la chrétienté, celle de la Contre-Réforme⁹. Il a mis trois fois en musique le poème médiéval dédié aux souffrances de la Vierge, mais seule la première version à huit voix, pour double-chœur (S A T B) en deux parties, a connu une grande notoriété. De cette version à huit voix, voici ce que dit le *Dictionnaire des œuvres de l'art vocal* d'Honegger : «[Cette] célébrité [est] méritée si l'on considère la beauté et la perfection d'une écriture qui ne vise pas à l'expression immédiate du texte, mais en transpose musicalement le contenu dans la sobriété d'une polyphonie limpide, fondée sur le dialogue très souple des deux chœurs en présence¹⁰.»

En effet, au moment de la Contre-Réforme, des efforts particuliers ont été faits par les musiciens italiens pour retrouver une certaine simplicité, simplicité qui était présente dans le chant grégorien au moment de la naissance de la polyphonie. Dès les premiers accords du chant, l'oreille perçoit l'expressivité concentrée de la musique de Palestrina, les accents d'émotion dépouillée. Les premières mesures comportent plusieurs accords parfaits qui accentuent l'impression de sobriété. Palestrina a trouvé des moyens musicaux qui servent l'unité formelle de l'œuvre : l'utilisation de la bichoralité, c'est-à-dire les huit voix partagées en deux chœurs, respecte la structure symétrique du poème, vingt tercets couplés en dix strophes. On y trouve aussi, comme chez Chaurette, des répétitions textuelles. Ce qui ressort le plus fortement de ce *Stabat Mater* est l'impression d'équilibre, de maîtrise et de sobriété. Si l'on s'attarde à la conception globale du *Stabat Mater* de Palestrina, on remarque certains éléments de

-
8. Ces images reliées à la symbolique de la Nature peuvent aussi être rapprochées de celles de la pièce de Sophocle, *Antigone*, et du désir du personnage principal de rappeler aux hommes que quelque chose dépasse les simples lois contingentes, historiques, que la Cité, à travers la personne de Créon, pose comme indépassables face au respect que la jeune fille veut observer devant la pérennité de la mort.
 9. Le Concile de Trente (1545-1563) redéfinit les dogmes et pratiques, et réaffirme le culte de la Vierge. À la fin du xv^e siècle, on peut dire que l'Église catholique avait à peu près le visage qu'elle gardera jusqu'au xx^e siècle.
 10. Honegger, *op. cit.*, p. 1966.

composition qui peuvent être rapprochés de ceux utilisés dans le texte de Chaurette. D'abord le respect de la structure du poème, vingt strophes, un dessin mélodique plusieurs fois répété, des répétitions textuelles avec variantes et des variations sur les mots de certaines phrases.

Dans son *Stabat Mater*, Chaurette dresse la liste de vingt personnages, soit dix-neuf mères et une préposée à la morgue. Ce nombre de vingt personnages présents dans la *dramatis personæ* rejoint celui des vingt strophes du texte de la prière médiévale, au moment de son apparition. Comme Palestrina, Chaurette marque ainsi un rappel avec l'œuvre médiévale : il conserve la structure initiale de l'hymne qui constitue un tout qu'il distribue à vingt personnages, où chaque mère représente une strophe différente. Plus précisément, ce sont dix-neuf mères, puisque la voix de la préposée s'exprime dans un autre ton que celui des mères douloureuses, plus près de la dureté de notre époque. Sa voix ne participe pas à l'émotion générale. Mais c'est aussi une voix de femme et elle est incluse dans ce *Stabat Mater*. La voix de la préposée peut être perçue, bien sûr, comme l'image d'une société bureaucratique et sans âme, comme elle peut aussi représenter cette partie de la nature hostile qui manifeste sa totale indifférence devant la souffrance humaine.

Les voix *a capella* du *Stabat Mater* de Palestrina sont apparentées à celles des mères du texte de Chaurette¹¹. Ces voix de la douleur montent sans que rien ne vienne troubler leur émission. C'est un chant directement adressé aux forces du monde, sans aucune ostentation, sans le support d'aucun instrument qui pourrait alléger l'immensité de la douleur. Pour Palestrina, ultimement, ce chant s'adressait à Dieu ; chez Chaurette, ces mères de la fin du siècle prononcent les mots qui font ressurgir le sacré, même si personne ne les entend et que rien ne pourra calmer leur douleur, sauf peut-être la nommer. En ce sens, les voix entendues dans le *Stabat Mater II* sont des voix tragiques que rien ne viendra apaiser.

Un autre élément commun à l'un et à l'autre est ce qu'on appelle en musique le procédé d'imitation, qui est l'un des cas particuliers du contrepoint. Il consiste à reproduire dans l'une des voix un dessin mélodique qu'on a précédemment entendu dans une autre ; il s'agit là d'un des fondements de l'écriture polyphonique (la forme la plus simple dérivée de ce procédé est le canon). La musique polyphonique est largement fondée sur ce procédé de répétition.

Palestrina l'utilise lorsqu'il fait reprendre par une voix un motif musical entendu dans une autre voix. Chez Chaurette, l'utilisation du même

11. Il ne sera fait mention ici d'aucune mise en scène ni de la musique écrite pour la pièce présentée en 1999. Cette musique, sous la forme de différents instruments, accompagnait la présence ou la récitation des comédiennes. Cet article ne traite que du texte de Chaurette, tel que publié chez Leméac, et des points de comparaison qui peuvent être établis avec des formes musicales existant dans différents *Stabat Mater*.

procédé est évidente. Tout au long de la pièce, on voit réapparaître des mots, des phrases qui seront repris ultérieurement par d'autres personnages. En voici quelques exemples : les mots «Manustro», «Maghrébins», «Janissaires», «écluses», «clôtures», «énigme», «soie des épis» sont repris à différents endroits par différents personnages, de même que des phrases entières comme «Vous ferez de votre ville un désert», «Obéir est sa façon d'aimer», «Oui, c'est elle», «Pouvez-vous, s'il-vous-plait, lui fermer les yeux?», «L'attente éternelle d'une consolation», en viennent à résonner comme des notes déjà entendues qui formeraient un motif ou un dessin mélodique.

Dans les parties XVIII et XIX, Chaurette va jusqu'à reprendre le début du monologue des deux mères : «Près des écluses, le soir, la surface du canal vers la densité des étoiles créait un dialogue invisible. La lumière du soleil couchant [...]»¹². À cet endroit, le texte change et redevient autonome pour chacune des voix. Bien sûr, même si le texte est identique, le sens change à chaque moment de son énonciation. Comme en musique, lorsqu'un passage est repris, quelque chose a eu lieu entre les deux qui fait qu'il ne peut jamais y avoir identité totale de sens. Ainsi, dans le texte de Chaurette, la deuxième énonciation du même motif, qui comprend le temps séparant les deux énoncés, devient une réponse ou plutôt un écho de la première. Ce procédé d'imitation, qui est toujours une forme de répétition, est un procédé propre à la musique qui mènera au XIX^e siècle à l'utilisation systématique du leitmotiv. Chaque époque a sa manière particulière d'employer ce procédé.

Par extension, la variation est proche du procédé d'imitation et, de ce fait, se présente comme l'une des activités essentielles de la création musicale. Elle consiste en «un même thème (ou plutôt une même mélodie) exposé d'abord, puis présenté plusieurs fois de manière différente, avec des variations rythmiques, mélodiques, instrumentales, modulantes, etc.»¹³ L'idée sous-jacente est de se servir d'un même thème en le transformant, en l'ornant, mais de faire en sorte qu'il demeure reconnaissable¹⁴. Dans le *Stabat Mater II*, Chaurette emploie ce procédé en utilisant une première fois certaines phrases qu'il reprend ensuite, soit telles quelles, soit à peine transformées. Quelques exemples illustreront ce procédé : «Oui, c'est elle» (première mère, p. 11) devient «Oui, c'est elle» (sixième mère, p. 23), puis «C'est bien elle. Oui, c'est elle» (dix-huitième mère, p. 50). Il s'agit bien d'une variation sur les mêmes mots placés dans des contextes différents.

12. Normand Chaurette, *Stabat Mater II*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, coll. «Papiers», 1999, p. 50-51.

13. B. et J. Massin (dir.), *Histoire de la musique occidentale*, Paris, Fayard, 1985, p. 95.

14. Les exemples les plus connus demeurent les *Variations Goldberg* de Bach et certaines variations de Beethoven sur des thèmes de *La flûte enchantée*.

Ailleurs, le thème de la variation passe du ton affirmatif au ton négatif, comme en musique, très souvent, un thème est présenté dans une tonalité majeure, pour être ensuite repris dans la tonalité mineure homonyme. Ainsi, après le «Oui, c'est elle» repris plusieurs fois, on retrouve «Ah! Non! Non! C'est elle!» (cinquième mère, p. 22), une affirmation transformée en négation, laquelle souligne l'horreur qui lui rend inacceptable la reconnaissance du corps de sa fille.

Le respect de la structure initiale du poème, l'utilisation des vingt personnages représentant chacun un verset, le procédé d'imitation qui reprend des mots ou des phrases à l'identique dans les différents monologues ou dialogues des mères, la variation sur un thème entendu sont les principales parentés entre l'œuvre de Palestrina et celle de Chaurette.

Le Stabat Mater de Pergolese

Avec Pergolese, au XVIII^e siècle, apparaît la volonté d'illustrer la prière dédiée à la Vierge souffrante par des voix de femmes ou de castrats, c'est-à-dire de donner au timbre de la voix exprimant la douleur une couleur réaliste. L'œuvre est donc écrite pour soprano et alto soli (initialement des castrats), deux violoncelles et basse continue. Il fallait bien que des femmes expriment cette douleur maternelle, mais tout se passe comme s'il avait été nécessaire au préalable d'en confier l'expression à des voix intermédiaires, ni tout à fait masculines ni tout à fait féminines, les castrats¹⁵.

L'œuvre de Pergolese est construite à la manière de la cantate italienne du XVIII^e siècle, avec arias et duos. Si l'on compare la structure poétique du texte latin et celle du Stabat Mater de Pergolese, on trouve des différences surprenantes. Le compositeur a réduit le nombre de tercets de vingt à treize. Il a déplacé le moment du début de l'imploration de la neuvième strophe à la septième. De plus, les arias prennent comme unité poétique le tercet et non la strophe, ce qui change l'organisation littéraire du poème. Les points particuliers qui rapprochent l'œuvre de Pergolese de celle de Chaurette sont l'emploi du timbre de la voix féminine et la présence de ce que l'on pourrait appeler des arias et duos pour soli.

À l'origine, le Stabat Mater ne devait être récité ou chanté par aucune voix particulière, c'était la voix du croyant, un point c'est tout. Pergolese, au XVIII^e siècle, va donner un ton réaliste à l'expression de cette souffrance. Ce qui ressort de son œuvre, c'est la volonté de permettre à des voix féminines d'exprimer la douleur maternelle, ce qui entraîne une plus grande unité entre le thème utilisé et l'expression de la voix. Pour dire les choses

15. Le Stabat Mater de Pergolese a acquis une aura mythique dans la musique occidentale. Bach l'a même parodié dans le motet : «*Tilge, Höchstler, meine Sünde*». Une autre œuvre de ce compositeur a aussi marqué l'histoire de la musique. Il s'agit de *La Serva Padrona*, qui a servi de point d'ancrage à la célèbre Querelle des Bouffons, en France, au XVIII^e siècle.

simplement, l'affliction de la Vierge «sonne» plus juste lorsqu'elle est portée par une voix de femme que par une voix d'homme. Dans l'esprit de l'auditeur, une identification plus étroite s'établit entre celle qui dit sa douleur et l'image de la mère porteuse de vie et de mort, gardienne des tombes. Cela rejoint la représentation de la femme comme symbole de la nature dont il a été question précédemment. En Occident, la vision chrétienne est largement responsable de l'importance accrue accordée à l'existence individuelle et, à ce titre, le *Stabat Mater* illustre fort bien cet intérêt de la chrétienté. Le texte invite à la compassion et cette invitation n'est pas dans le ton habituellement communautaire de la liturgie; celui-ci est empreint de la «note mystique franciscaine¹⁶» et de lyrisme, et les sentiments qu'il évoque se rattachent beaucoup plus à l'affliction de la mère douloureuse qu'au mystère de la croix. Peut-être est-ce là l'explication des réticences de l'Église à accueillir le texte plus tôt dans la liturgie? En récitant ou en chantant le texte du *Stabat Mater*, c'est comme si, grâce à l'intercession des souffrances de la Vierge, le croyant se permettait d'exister à ses côtés, puisqu'il souffre aussi de la même façon. Peut-être n'y avait-il qu'une voix et une souffrance féminines qui puissent approcher l'image du sacrifice divin? C'est la grande image de la Nature, la seule qui puisse cohabiter dans l'imagination de Dieu. Paradoxalement, c'est aussi la seule image de souffrance qui puisse «descendre» jusqu'à l'humain et dont il puisse imaginer la force. On ne peut s'identifier à la souffrance divine, si jamais elle existe, mais on peut s'identifier à celle de la Vierge. La figure de Marie a permis d'humaniser l'image de Dieu, c'est la figure d'intercession par excellence. Elle est aussi une image moins terrible, moins lointaine que celle de Dieu et, dans ce sens, elle diminue la force de la divinité pour l'humaniser. Si, comme l'ont fait Pergolese et Chaurette, on ajoute à la puissance de ces images celle du timbre de la voix, Marie devient pratiquement humaine, c'est-à-dire une mère comme toutes les autres.

Un autre élément du *Stabat Mater* de Pergolese présent chez Chaurette est l'emploi des arias et duos pour soli. Presque tous les monologues de la pièce sont construits selon la forme de grands arias chantés, dont seul est exclu l'épilogue, construit, lui, selon la forme narrative. On peut dire que l'aria est au chant ce que le monologue est au théâtre. À l'opéra, il permet, par un arrêt du déroulement de l'intrigue, l'expression des sentiments personnels et s'oppose au récitatif qui, lui, permet à l'intrigue de se poursuivre. Chez Chaurette, il n'y a pas d'intrigue; sa pièce est construite comme un long moment suspendu, entre ciel et terre, entre l'eau et les étoiles. Ces femmes s'avancent et entonnent la partition de la douleur. Que peut-on dire de plus lorsque le pire est arrivé? La seule question est «pourquoi», le «comment» nous intéresse à peine. L'expression de la douleur est la seule chose qui soit encore possible.

16. Fasquelle, *Encyclopédie de la musique*, t. 3, Paris, Fasquelle, 1961, p. 726.

La plupart du temps, ces femmes parlent seules, mais quelquefois deux ou trois voix se mêlent, soit pour partager leur douleur, soit pour nous rappeler que nous sommes au théâtre et que le dialogue est peut-être encore possible. Le timbre féminin, la solitude de la voix, quelques moments de partage, créent un monde clos d'où rien ne semble pouvoir sortir. Mais le titre même de la pièce, *Stabat Mater*, nous rappelle que cette image a été utilisée au départ dans l'Évangile de Jean et qu'elle a servi, surtout depuis la Renaissance, de nourriture spirituelle à l'Occident, en musique, en sculpture et en peinture. Contrairement à l'opinion généralement admise, je n'y vois pas, personnellement, qu'une image de mort, mais plutôt une image d'attente. Ces femmes dont les filles sont mortes vont quitter la morgue et elles n'ont plus le choix : soit elles meurent, soit elles continuent et retournent à la vie. Si elles choisissent cette dernière alternative, elles auront d'autres enfants. La nature suit son cours, malgré nos craintes et nos tourments. La seule question vraiment angoissante de la pièce elle celle-ci : s'il ne reste que la préposée au cœur dur pour transmettre la vie, nous aurons vraiment perdu quelque chose de fondamental.

Le Stabat Mater de Schubert

Le Stabat Mater de Schubert, composé en 1816, peut également servir de point de comparaison avec l'œuvre de Churette. C'est le premier des grands Stabat Mater et, du reste, le seul, même si l'on inclut ceux du xx^e siècle, à avoir été écrit dans une autre langue que le latin. Depuis 1727, le poème latin faisait partie de la liturgie, mais c'est surtout l'œuvre de Pergolèse qui avait popularisé la séquence ; Friedrich Gottlieb Klopstock en avait rédigé une paraphrase allemande et c'est celle-ci que Schubert a mise en musique. Il s'agit d'une pièce pour soprano, ténor et basse soli, chœur à quatre voix et orchestre. Ce n'est pas la plus grande œuvre de musique religieuse qu'ait écrite Schubert, mais une chose est intéressante à noter, c'est que le chœur, malgré la présence des solistes, y joue le premier rôle. C'est un point important en regard du thème de la prière qui repose sur l'expression de la souffrance personnelle, en l'occurrence celle de la Vierge Marie, et il n'était pas évident, surtout à l'époque romantique où l'accent a été largement placé sur l'importance de l'existence individuelle, de donner la prépondérance au chœur. Churette fait quelque chose de similaire avec le *Stabat Mater II*. Il conserve le thème central, celui des mères éplorées, l'aménage dans une langue autre que la langue d'origine et pour un art différent, le théâtre, mais l'importance qu'il accorde à l'idée du chœur est centrale. La souffrance exprimée monte de la voix de chacune pour se perdre, une fois énoncée, dans la souffrance commune. On entend leur voix résonner dans une étrange polyphonie de type choral : un chœur, composé comme il se doit de plusieurs voix, mais dont chacune, paradoxalement, conserve une portée individuelle. C'est un oratorio de la douleur, une longue plainte dont on ne

retient, dans la mélopée, que la répétition des voix. Derrière la grande image de la Nature-Mère, celle de la matrice et de la tombe, c'est la souffrance individuelle commune à toutes qu'elles font entendre.

On oublie si l'une ou l'autre a été heureuse avec le père de l'enfant, pourquoi elles sont venues à Manustro; comme lorsque monte le chœur de Schubert, on ne se souvient que d'une chose: ce sont des mères douloureuses, brisées, anéanties. C'est en ce sens qu'on peut trouver une parenté entre les deux œuvres. Les dix-neuf voix du *Stabat Mater* de Chaurette peuvent être considérées comme un chœur de solistes. Cette notion de chœur, présente à la fois dans l'art théâtral et musical — au moment de la naissance du théâtre en Occident, les deux éléments étaient réunis — a perdu énormément d'importance; du moins dans le théâtre occidental. Au ^v^e siècle av. J.C., le chœur grec psalmodiait un seul et même texte sur une seule musique. C'est ce qu'on a appelé la monodie. Au fur et à mesure de son évolution, on en est venu à perdre la voix du chœur au théâtre, probablement à cause de l'importance accordée à la parole individuelle. Les derniers grands chœurs entendus sont les chœurs nationalistes romantiques (Schiller, Wagner, Verdi). Après eux, la voix du chœur devient problématique. Qu'avons-nous à exprimer en commun? Le sentiment de la perte? Le ^{xx}^e siècle s'est beaucoup posé la question.

J'aimerais reprendre ici un passage d'un article de Jean Saint-Hilaire, concernant le nom de la ville imaginaire utilisé par Chaurette, Manustro:

Manustro joue trop d'euphonie avec Sarastro, le prêtre du soleil et *deus ex machina* de *La flûte enchantée* de Mozart pour ne pas être sa créature. L'étymologie de son nom est révélatrice: manu... faite de la main de... De qui? De tous les Sarastro du monde. À deux siècles d'écart, Chaurette nous dit que le projet de Sarastro a assez mal tourné finalement, qu'avec sa foi en l'homme trop imprudente, qu'avec sa naïve conviction de soumettre l'instinct par la raison, il a enfanté d'une cité bureaucratique, orgueilleuse, reluisante en surface, mais glaquée et traîtresse dans ses entrailles¹⁷.

L'idée du rapprochement avec le personnage de *La flûte enchantée* se défend et le rappel de l'œuvre de Mozart n'est pas sans intérêt. C'est un des moments les plus forts de l'histoire de la musique, le moment où elle devient «classique», c'est-à-dire qu'elle fixe les normes de l'époque comme étant celles d'un idéal atteint. Ce qui suit ne pourra que se poser en dehors de ce moment ultime, et ce qui précède, comme y menant. C'était l'époque des Lumières et Mozart croyait à la marche en avant de la société occidentale. Il n'y a qu'à entendre les chœurs qui soutiennent Sarastro pour s'en convaincre. Mais le nom de Manustro fait aussi songer à autre chose: les gens de Manustro sont des Manustroyens¹⁸, et ce mot rappelle une autre œuvre marquante de l'histoire du théâtre occidental,

17. Jean Saint-Hilaire, *Le Soleil*, 7 décembre 1999.

18. Du moins, Chaurette les nomme-t-il ainsi (*Stabat Mater II*, p. 27).

Les Troyennes d'Euripide, où l'on voit une société de femmes qui vivent dans une cité condamnée à périr, dont les époux et les enfants ont été tués à la guerre et où il ne reste qu'un fils, celui d'Hector, Astyanax, qui sera sacrifié. Il n'y aura plus d'hommes à Troie, et si elles ne vont pas vers autre chose, les femmes deviendront stériles.

C'est la priorité accordée au chœur, chez Schubert, qui permettait de rappeler l'importance de cette notion dans le théâtre occidental. À plusieurs endroits, chez Chaurette, on retrouve la même volonté de recréer une polyphonie, une voix communautaire. Mais il est évident que les membres de notre société hésitent à sacrifier cette voix individuelle pour permettre à la voix communautaire de retrouver sa prépondérance et c'est cette hésitation qu'on sent dans son œuvre. À l'époque de Schubert, malgré la volonté des romantiques de créer une image héroïque de l'individu, la chose était encore possible et la musique religieuse a permis de représenter cette voix collective de façon cohérente.

Le Stabat Mater d'Arvo Pärt

Un dernier Stabat Mater servira de point de comparaison afin d'illustrer les emprunts que Chaurette fait à la musique, celui d'Arvo Pärt. Cette œuvre fut composée à Berlin en 1985 et créée à Vienne la même année. Il s'agit de l'une des compositions majeures de ce musicien, une œuvre émouvante par son dépouillement et son recueillement. Pärt retourne aux vingt tercets du texte latin traditionnel et, sur un rythme presque uniforme, il « déroule ses lignes mélodiques qui semblent ployer sous leur propre poids, à l'image de Marie en pleurs¹⁹ ». L'œuvre, pour soprano, haute-contre, ténor et trio à cordes, ne présente aucune modulation et est tout entière écrite sur le mode de *la* mineur. Au début et à la fin de la partition, les cordes descendent doucement et lentement jusqu'à s'éteindre tout à fait dans une sorte d'éternité paisible qui rend bien l'immobilité de la Vierge pleurant au pied de la croix. La forme de rondo avec une quasi-alternance des voix et des cordes rend bien ce statisme de la douleur et de l'attente qui commence. Ce Stabat Mater atteint à un degré de pureté rare dans l'art du xx^e siècle.

Avec sa couleur modale et ses parties tour à tour monodiques et polyphoniques, cette œuvre évoque le plain-chant, celui de la fin du Moyen Âge. Comme s'il était inscrit dans un temps infini, ce Stabat Mater s'achève comme il a commencé, avec la même séquence mélodique jouée par les cordes, une longue descente sur le mode de *la*, degré par degré, jusqu'au mot « Amen » chanté par les voix ; les cordes reprennent ensuite, lancinantes, jusqu'à la fin.

Pärt reprend les vingt strophes initiales du Stabat Mater. Comme on l'a vu chez Chaurette, ces vingt strophes ont mené à l'existence de vingt

19. Honegger, *Dictionnaire des œuvres de l'art vocal*, p. 1972.

personnages. Dans les deux cas, il s'agit de retourner à une dimension fondatrice de l'œuvre du Stabat Mater. Le compositeur reprend aussi le procédé d'imitation utilisé par Palestrina. Il s'en sert non seulement au plan musical, mais aussi au plan textuel. Ainsi, le verset 13 est d'abord chanté par le contre-ténor pour être ensuite repris par les trois voix. Chez Chaurette, l'emploi de ce procédé donne lieu à des reprises de mots, de phrases et à un début identique des parties XVIII et XIX.

Le contrepoint des voix et le sens que peut revêtir son utilisation rapprochent aussi les deux œuvres. On trouve dans le Stabat Mater de Pärt «des courbes qui se croisent et se superposent, échangent leurs parties, parfois se heurtant; une simple phrase sans accompagnement comme au début du tercet seize où le ténor chante seul "*Fac ut portem Christi mortem*" ou les trois voix à l'unisson du verset vingt "*Quando corpus morietur*"²⁰». La présence d'un tel contrepoint a déjà été soulignée dans l'œuvre de Chaurette. Mais quel est le sens de cette utilisation? À notre époque, la nuance de signification que prend une voix unique chantant un texte qui sera repris par plusieurs voix sur une seule musique, ou encore un seul texte porté par une musique et des voix différentes, revêt, que ce soit au théâtre ou en musique, une importance particulière. Il s'agit toujours de percevoir ce qui peut être exprimé collectivement. Tant dans le Stabat Mater de Pärt que dans celui de Chaurette, la répétition signifie plus que l'emploi d'un jeu formel; elle est aussi porteuse de la possibilité d'un partage au niveau du sens.

Pärt et Chaurette utilisent chacun à leur manière la monodie et la polyphonie. On pourrait dire que dans la pièce on se trouve en présence de deux chœurs: un chœur héroïque et silencieux, formé par les jeunes filles qui sont mortes. Elles sont dix-neuf à avoir perdu la vie, et toujours par suicide. Mais ce n'est pas à proprement parler un suicide collectif: chacune a vécu sa propre mort et dans la mort rien ne se partage, même si la communauté peut, après coup, l'interpréter. En ce sens, il s'agit d'un chœur polyphonique où chacune entonne sa partition individuelle. Quant aux mères, même si chacune porte sa propre douleur, elles viennent toutes exprimer la même horreur et l'on peut dire que leur parole est monodique. On se retrouve ainsi en présence de deux chœurs qui jouent sur l'ambiguïté du partage de la parole.

Un texte sans modulation, le procédé d'imitation, les jeux avec la monodie et la polyphonie, c'est-à-dire avec le sens que prennent plusieurs voix répétant un seul et même texte ou encore l'ambiguïté et le statisme créés par la reprise d'un même message par dix-neuf personnages différents, un retour à la structure initiale du texte médiéval, une volonté de dépouillement, de sobriété, la musique — celle du verbe chez Chaurette — sont donc des

20. *Ibid.*

éléments qui marquent la composition du texte. Même l'affirmation d'Hönniger citée précédemment à propos de la musique de Pärt pourrait être reprise, sans en changer un iota, et appliquée au texte du dramaturge. La beauté du style de Chaurette, l'intensité de ses images, la force de ses métaphores, le dépouillement du thème central rapprochent les deux œuvres et, même s'il ne s'agit que d'une hypothèse, il est difficile de penser qu'il n'ait pas été inspiré par le style particulier de cette partition contemporaine.

De plus en plus, la musique est présente dans l'œuvre de Chaurette, soit comme élément nécessaire à la mise en scène, soit comme procédé architectonique intégré à la composition du texte. L'utilisation du thème du *Stabat Mater* ne pouvait que nous ramener à l'histoire de la musique et aux différents compositeurs qui ont créé des œuvres marquantes à partir de celui-ci. Chaurette s'intéresse à ce qu'il est convenu de nommer le « mélange des genres », plus spécialement à la parenté des formes musicales et littéraires, à leur interaction au niveau de la composition. La dramaturgie a été tributaire des arts plastiques depuis la Renaissance, soit depuis la découverte de la perspective, et l'on comprend bien cet intérêt, puisque le théâtre est un art de la représentation. Il est intéressant à notre époque de remarquer qu'un dramaturge se tourne vers la musique, vers un art beaucoup plus intériorisé — la musique ne cherche-t-elle pas à dire l'indicible? — pour s'inspirer de ses procédés de composition. Cet intérêt pour la musique permet aussi au dramaturge de donner à ses textes une nouvelle dimension temporelle, plus originale, plus mythique, moins réaliste que celle à laquelle le théâtre nous a habitués depuis le XIX^e siècle. Il paraissait tout aussi impossible de sortir de ce temps réaliste par le seul effet de volonté d'un dramaturge que d'utiliser un chœur au théâtre sans que le procédé n'ait l'air plaqué sur un texte. Par l'authenticité de l'inspiration, par l'ampleur des thèmes utilisés qui nous ramènent à la mythologie, Chaurette y est parvenu.

STABAT MATER

Stabat Mater dolorosa	Elle se tient debout la Mère de douleur
Juxta crucem lacrimosa	en larmes près de la croix
Dum pendebat Filius.	où gît son Fils.
Cujus animam gementem	Un glaive transperça son âme
Contristatam et dolentem	gémissante, affligée
Pertransivit gladius.	et toute désolée.
O quam tristis et afflicta	Oh! combien triste et affligée
Fuit illa benedicta	fut cette mère bénie
Mater Unigeniti!	d'un Fils unique.
Quae maerebat, et dolebat	Elle gémissait et soupirait
Pia Mater dum videbat	pieuse Mère, voyant les peines
Nati poenas inclyti.	de son divin Fils.
Quis est homo, qui non fleret	Quel homme ne pleurerait
Matrem Christi si videret	en voyant la Mère du Christ
In tanto supplicio?	en un tel supplice?

Quis non posset contristari
Christi Matrem contemplari
Dolentem cum Filio?

Pro peccatis suae gentis
Vidit Jesum in tormentis
Et flagellis subitum

Vidit suum dulcem patum
Moriendo desolatum
Dum emisit spiritum

Eja mater, fons amoris
Me sentire vim doloris fac,
Ut tecum lugeam

Fac ut ardeat cor meum
In amando Christum Deum
Ut sibi complaceam.

Sancta Mater, istud agas,
Crucifixi fige plagas
Cordi meo valide.

Tui nati vulnerti,
Tam dignati pro me pati,
Poenas mecum divide.

Fac me tecum pie flere,
Crucifixo condolere
Donec ego vixero.

Juxta crucem tecum stare,
Et me tibi sociare
In planctu desidero.

Virgo virginum praeclara,
Mihi jam non sis amara :
Fac me tecum plangere.

Fac ut portem Christi mortem,
Passionis fac consortem,
Et plagas recolere.

Fac me plagis vulnerari,
Fac me cruce inebriari,
Et cruore Filii.

Flammis ne urar succensus.
Per te, Virgo, sim defensus,
In die Judicii.

Christe, sum sit hinc exire,
Da per matrem me venire
Ad palmam victoriae.

Quando corpus morietur
Fac ut animae donetur
Paradisi gloria; Amen.

Qui pourrait sans tristesse
contempler la Mère du Christ
s'affligeant avec son Fils?

Pour les péchés de son peuple
elle le voyait livré aux tourments
et déchiré par les fouets.

Elle voyait ce doux Fils mourant
délaissé,
rendre son âme.

O Mère, source d'amour,
faites-moi sentir la violence de vos douleurs
que je pleure avec vous.

Faites que mon cœur s'embrase
d'amour pour le Christ, mon Dieu,
afin que je puisse lui plaire.

Ô sainte Mère, fixez les plaies
du Crucifié
fortement en mon cœur.

De votre Fils blessé,
qui a daigné souffrir pour moi,
partagez les peines avec moi.

Faites-moi avec vous pieusement
et tant que je vivrai
compatir au Crucifié.

Je veux me tenir avec vous
près de la Croix et m'unir à vous
dans votre deuil.

Vierge illustre entre les Vierges
ne soyez point dure pour moi
Laissez-moi pleurer avec vous.

Faites que je porte en moi la mort du Christ,
que je partage ses douleurs
et vénère ses plaies.

Faites que blessé de ses blessures
je sois enivré de la Croix
et du Sang de votre Fils.

Puissé-je n'être pas consumé
par les flammes, et être défendu par vous,
ô Vierge, au jour du jugement.

Ô Christ, quand il faudra quitter la terre,
donnez-moi par votre Mère,
de parvenir à la palme de la victoire.

Quand mourra mon corps,
faites qu'à mon âme soit accordée
la gloire du Paradis. Ainsi soit-il.