

Université Panthéon-Assas

**Ecole doctorale d'histoire du droit, philosophie du droit
et sociologie du droit**

Thèse de doctorat en droit
soutenue le 11 février 2013

Thèse de Doctorat / Février 2013

Le droit selon la musique



Université Panthéon-Assas

Arnaud VERREY

Sous la direction de Monsieur Philippe MALAURIE

*Professeur émérite à l'Université Panthéon-Assas (Paris 2), doyen honoraire
de l'Université de Nanterre (Paris 10)*

Autres membres du jury :

Madame Marie-Claude NAJM

Professeur à la faculté de droit de l'Université Saint Joseph, Beyrouth

Monsieur Jean COMBACAU

Professeur émérite à l'Université Panthéon-Assas (Paris 2)

Monsieur Hugues FULCHIRON, rapporteur

*Professeur à l'Université Lumière (Lyon 2), ancien président de l'Université
Lumière (Lyon 2)*

Monsieur Yves MAYAUD

Professeur à l'Université Panthéon-Assas (Paris 2)

Monsieur Mathieu TOUZEIL-DIVINA, rapporteur

Professeur à l'Université du Maine



Avertissement

La Faculté n'entend donner aucune approbation ni improbation aux opinions émises dans cette thèse ; ces opinions doivent être considérées comme propres à leur auteur.

Remerciements

En premier lieu, j'adresse toute ma reconnaissance à Monsieur Philippe MALAURIE, qui m'a fait l'honneur de diriger cette thèse, et aux autres professeurs de droit qui m'ont fait l'honneur d'accepter d'être membres du jury.

Mes remerciements s'adressent en deuxième lieu à Monsieur Jean CARBONNIER qui, sans le savoir, est à l'origine de cette thèse dont il a en quelque sorte légitimé le sujet.

Ils s'adressent en troisième lieu à mon père, Monsieur Loïc VERREY, qui m'a transmis son goût pour la musique et à mon maître, Monsieur Gérard CORNU, qui m'a révélé l'essence du droit.

Ils s'adressent en quatrième lieu à ma grand-mère, Madame Jacqueline FLORY, et à mon oncle, Monsieur Paul REMPP, qui m'ont suivi et encouragé tout au long de mes recherches.

Ils s'adressent en cinquième et dernier lieu à mon épouse Caroline pour son assistance en matière musicale et à Monsieur Robert GENTRY pour son oeuvre de traduction.

Principales abréviations

BWV Bach-Werke-Verzeichnis

BuxWV Buxtehude-Werke-Verzeichnis

D. Deutsch (catalogue thématique des œuvres de F. Schubert))

Fk. Falck (catalogue thématique des œuvres de W.-F. Bach)

H. van Hitchcock (catalogue thématique des œuvres de M.-A. Charpentier)

H. Helm (catalogue thématique des œuvres de C.-P.- E. Bach)

Hob. Hoboken (catalogue thématique des œuvres de J. Haydn)

HWV Händel-Werke-Verzeichnis

KV Köchelverzeichnis (catalogue thématique des œuvres de W.-A. Mozart)

Op. opus

RV Ryom-Verzeichnis (catalogue thématique des œuvres de A. Vivaldi)

SWV Schütz-Werke-Verzeichnis

TWV Telemann-Werke-Verzeichnis

LGDJ Librairie Générale de Droit et de Jurisprudence

PUF Presse Universitaire de France

cf. confer

n° numéro

op. cit. opere citato

p. page

Sommaire

| | |
|---|-----------|
| Thèse de Doctorat / Février 2013 | 1 |
| Introduction | 12 |
| Partie 1 - Le droit à l'usage de la musique | 28 |
| 1. Sous-partie 1 - La place du droit dans le répertoire musical | 29 |
| 1.1. Chapitre 1 - La multiplicité des œuvres musicales | 29 |
| 1.1.1. Section 1 - La dispersion des œuvres | 29 |
| 1.1.2. Section 2 - La disparité entre les œuvres | 31 |
| 1.2. Chapitre 2 - La diversité des phénomènes juridiques | 35 |
| 1.2.1. Section 1 - La loi | 35 |
| 1.2.2. Section 2 - Le jugement | 39 |
| 1.2.3. Section 3 - Les droits subjectifs | 41 |
| 2. Sous-partie 2 - L'origine du droit | 46 |
| 2.1. Chapitre 1 - Les raisons personnelles | 46 |
| 2.1.1. Section 1 - Le compositeur | 46 |
| 2.1.2. Section 2 - Le librettiste | 48 |
| 2.1.3. Section 3 - Le commanditaire | 48 |
| 2.1.4. Section 4 - Le dédicataire | 49 |
| 2.1.5. Section 5 - L'auteur de l'œuvre littéraire mise en musique | 50 |
| 2.2. Chapitre 2 - Les raisons liées à l'œuvre | 51 |
| 2.2.1. Section 1 - Le texte invariable | 53 |
| 2.2.2. Section 2 - Le texte flexible | 53 |
| 2.2.3. Section 3 - Le texte adapté | 54 |
| 2.2.4. Section 4 - Le texte ad hoc | 55 |
| 3. Sous-partie 3 - Les acteurs du droit | 56 |
| 3.1. Chapitre 1 - Les professionnels du droit | 56 |
| 3.1.1. Section 1 - La sphère professionnelle | 57 |
| 3.1.2. Section 2 - Les interférences entre sphère professionnelle et vie privée | 66 |
| 3.1.3. Section 3 - La sphère privée | 69 |
| 3.2. Chapitre 2 - Les sujets de droit | 71 |
| 3.2.1. Section 1 - Les contractants | 71 |
| 3.2.2. Section 2 - Les justiciables | 72 |
| 3.2.3. Section 3 - Les témoins (et les preuves) | 73 |
| 3.2.4. Section 4 - L'assistance | 74 |
| 3.3. Chapitre 3 - Les accessoires du droit | 75 |
| 3.3.1. Section 1 - Le bois | 76 |

| | |
|---|------------|
| 3.3.2. Section 2 - Le métal | 77 |
| 3.3.3. Section 3 - Le feu | 79 |
| 3.3.4. Section 4 - Le papier | 80 |
| 3.3.5. Section 5 - L'eau | 81 |
| 3.3.6. Section 6 - L'électricité et autres instruments des temps modernes | 82 |
| 3.3.7. Section 7 - Le corps | 83 |
| 3.3.7. Section 7 - Le costume | 85 |
| 3.3.8. Section 8 - Les animaux | 86 |
| 3.3.9. Section 9 - La botanique | 91 |
| 4. Sous-partie 4 : Les mesures de l'usage du droit dans l'œuvre | 95 |
| 4.1. Chapitre 1 - La place du droit dans l'œuvre | 95 |
| 4.1.1. Section 1 - Les repères du droit dans l'œuvre | 95 |
| 4.1.2. Section 2 - La proportion du droit dans l'œuvre | 101 |
| 4.1.2. Section 2 - Le temps du droit dans l'œuvre | 102 |
| 4.2.1. Section 1 - Le droit avant l'œuvre | 103 |
| 4.2.2. Section 2 - Le droit à l'ouverture de l'œuvre | 104 |
| 4.2.3. Section 3 - Le droit au cours de l'œuvre | 104 |
| 4.2.4. Section 4 - Le droit au dénouement de l'œuvre | 105 |
| 4.2.5. Section 5 - Le droit après l'œuvre | 106 |
| 4.3. Chapitre 3 - Le lieu du droit dans l'œuvre | 107 |
| 4.3.1. Section 1 - La musique instrumentale | 107 |
| 4.3.2. Section 2 - La musique vocale | 107 |
| 4.3.3. Section 3 - La musique lyrique | 108 |
| 4.4. Chapitre 4 - Le droit anachronique | 110 |
| 5. Sous-partie 5 : Le rôle du droit dans l'œuvre | 113 |
| 5.1. Chapitre 1 - Le droit selon ses effets | 113 |
| 5.1.1. Section 1 - Le droit mortifère | 113 |
| 5.1.2. Section 2 - Le droit malfaisant | 117 |
| 5.1.3. Section 3 - Le droit juste | 119 |
| 5.1.4. Section 4 - Le droit libérateur | 123 |
| 5.1.5. Section 5 - Le droit évolutif | 127 |
| 5.1.6. Section 6 - Le droit absent | 130 |
| 5.2. Chapitre 2 - Le droit selon son traitement | 133 |
| 5.2.1. Section 1 - L'apologie du droit | 133 |
| 5.2.2. Section 2 - La satire du droit | 137 |
| 5.2.3. Section 3 - La critique du droit | 144 |
| 5.2.4. Section 4 - L'épreuve du droit | 145 |
| 5.2.5. Section 5 - Le droit insolite | 149 |
| 5.3. Chapitre 3 - Les occasions manquées | 150 |

| | |
|---|------------|
| Partie 2 - Le droit dans l'écriture musicale | 152 |
| 1. Sous-partie 1 - Instrumentation et voix | 154 |
| 1.1. Chapitre 1 - L'orchestration | 154 |
| 1.1.1. Section 1 - Les bois | 155 |
| 1.1.2. Section 2 - Les cordes | 162 |
| 1.1.3. Section 3 - Les cuivres | 173 |
| 1.1.4. Section 4 - Les percussions | 186 |
| 1.1.5. Section 5 - Les instruments à clavier | 194 |
| 1.1.6. Section 6 - L'orchestre tout entier | 197 |
| 1.2. Chapitre 2 - Le registre vocal | 200 |
| 1.2.1. Section 1 - Le baryton | 203 |
| 1.2.2. Section 2 - Le baryton basse | 204 |
| 1.2.3. Section 3 - La basse | 205 |
| 1.2.4. Section 4 - Le soprano | 207 |
| 1.2.5. Section 5 - Le ténor | 208 |
| 1.3. Chapitre 3 - La déclamation | 209 |
| 1.3.1. Section 1 - Le chant a capella | 210 |
| 1.3.2. Section 2 - Le chant accompagné | 213 |
| 1.3.3. Section 3 - Cris et chuchotements | 228 |
| 1.3.4. Section 4 - Le parlando | 231 |
| 1.3.5. Section 5 - La psalmodie | 233 |
| 1.3.6. Section 6 - Le récitatif | 235 |
| 1.3.7. Section 7 - Les vocalises | 239 |
| 1.3.8. Section 8 - Les étrangetés vocales | 241 |
| 1.4. Chapitre 4 - Les genres musicaux | 245 |
| 1.4.1. Section 1 - Le choral | 246 |
| 1.4.2. Section 2 - La danse | 249 |
| 1.4.3. Section 3 - La mélodie et le lied | 253 |
| 1.4.4. Section 4 - L'opéra | 254 |
| 1.4.5. Section 5 - Les œuvres chorales diverses | 262 |
| 1.4.6. Section 6 - Les œuvres pour instrument soliste | 267 |
| 1.4.7. Section 7 - Les œuvres orchestrales | 268 |
| 2. Sous-partie 2 - Harmonie et Contrepoint | 279 |
| 2.1. Chapitre 1 - La tonalité | 279 |
| 2.1.1. Section 1 - Les tonalités dominantes | 279 |
| 2.1.2. Section 2 - Les tonalités accessoires | 289 |
| 2.2. Chapitre 2 - Les procédés harmoniques | 290 |
| 2.2.1. Section 1 - Les accords | 291 |
| 2.2.2. Section 2 - Les intervalles | 302 |

| | |
|---|------------|
| 2.2.3. Section 3 - La pédale | 309 |
| 2.2.4. Section 4 - Autres procédés harmoniques | 310 |
| 2.3. Chapitre 2 - Le contrepoint | 314 |
| 2.3.1. Section 1 - Le canon | 315 |
| 2.3.2. Section 2 - La fugue | 319 |
| 2.3.3. Section 3 - L'imitation | 327 |
| 2.3.4. Section 4 - Autres procédés contrapuntiques | 331 |
| 3. Sous-partie 3 - Phrase et Motif | 336 |
| 3.1. Chapitre 1 - La phrase musicale | 336 |
| 3.1.1. Section 1 - Chromatisme et diatonisme | 336 |
| 3.1.2. Section 2 - L'homophonie | 341 |
| 3.1.3. Section 3 - La ligne ascendante | 348 |
| 3.1.4. Section 4 - La ligne descendante | 355 |
| 3.1.5. Section 5 - L'ornementation | 363 |
| 3.1.6. Section 6 - La répétition | 366 |
| 3.1.7. Section 7 - Autres composantes de la phrase musicale | 373 |
| 3.2. Chapitre 2 - Le leitmotiv | 379 |
| 3.2.1. Section 1 - Les motifs personnels | 379 |
| 3.2.2. Section 2 - Les motifs matériels | 384 |
| 3.2.3. Section 3 - Les motifs d'ordre émotionnel | 397 |
| 4. Sous-partie 4 – Dynamique et Contraste | 401 |
| 4.1. Chapitre 1 - Les nuances | 401 |
| 4.1.1. Section 1 - Crescendo | 401 |
| 4.1.2. Section 2 - Diminuendo | 403 |
| 4.1.3. Section 3 - Fortissimo | 403 |
| 4.1.4. Section 4 - Pianissimo | 405 |
| 4.1.5. Section 5 - Piano | 407 |
| 4.1.6. Section 6 - Sforzando | 408 |
| 4.1.7. Section 7 - Tutta forza | 409 |
| 4.2. Chapitre 2 - Le rythme | 410 |
| 4.2.1. Section 1 - Le contretemps | 410 |
| 4.2.2. Section 2 - Le resserrement rythmique | 411 |
| 4.2.3. Section 3 - La régularité | 413 |
| 4.2.4. Section 4 - Le rythme pointé | 414 |
| 4.2.5. Section 5 - Le rythme ternaire | 421 |
| 4.2.6. Section 6 - Le silence | 423 |
| 4.2.7. Section 7 - La syncope | 426 |
| 4.3. Chapitre 3 - Les contrastes | 428 |
| 4.3.1. Section 1 - Un parti d'opposition | 428 |
| 4.3.2. Section 2 - Une revue de deux mondes | 429 |

| | |
|---|------------|
| Partie 3 - Le droit au regard de la musique | 435 |
| 1. Sous-partie 1 - Une manifestation de volonté | 436 |
| 1.1. Chapitre 1 - Le consentement | 436 |
| 1.1.1. Section 1 - L'acceptation | 437 |
| 1.1.2. Section 2 - L'approbation | 438 |
| 1.1.3. Section 3 - La résignation | 439 |
| 1.1.4. Section 4 - Le refus | 441 |
| 1.1.5. Section 5 - La convention | 443 |
| 1.1.6. Section 6 - L'acte unilatéral | 445 |
| 1.2. Chapitre 2 - La controverse | 445 |
| 1.2.1. Section 1 - Les querelles intestines | 446 |
| 1.2.2. Section 2 - Le litige | 450 |
| 1.3. Chapitre 3 - L'argumentation | 453 |
| 1.3.1. Section 1 - Le litige | 454 |
| 1.3.2. Section 2 - La défense | 456 |
| 1.3.3. Section 3 - La négociation | 458 |
| 1.3.4. Section 4 - Démonstration et conviction | 459 |
| 2. Sous-partie 2 - Un mode contraignant | 461 |
| 2.1. Chapitre 1 - La décision unilatérale | 461 |
| 2.1.1. Section 1 - La décision personnelle | 462 |
| 2.1.2. Section 2 - La décision collective | 466 |
| 2.1.3. Section 3 - La codécision | 468 |
| 2.1.4. Section 4 - L'indécision | 469 |
| 2.2. Chapitre 2 - Faute et culpabilité | 470 |
| 2.2.1. Section 1 - La faute | 470 |
| 2.2.2. Section 2 - La culpabilité | 473 |
| 2.3. Chapitre 3 - Force et résistance | 477 |
| 2.3.1. Section 1 - La peine de mort | 478 |
| 2.3.2. Section 2 - Les peines privatives de liberté | 485 |
| 2.3.3. Section 3 - Les autres contraintes physiques | 491 |
| 2.3.4. Section 4 - La contrainte sur le biens | 496 |
| 2.3.5. Section 5 - La violence morale | 498 |
| 2.3.6. Section 6 - Les actes de résistance physique et morale | 499 |
| 3. Sous-Partie 3 - Un cadre formaliste | 501 |
| 3.1. Chapitre 1 - Rigueur et gravité | 501 |
| 3.1.1. Section 1 - La loi | 501 |
| 3.1.2. Section 2 - Les droits subjectifs | 503 |
| 3.1.3. Section 3 - Le jugement | 504 |
| 3.1.4. Section 4 - Le pouvoir | 509 |

| | |
|--|------------|
| 3.2. Chapitre 2 - L'écrit | 509 |
| 3.2.1. Section 1 - La rédaction | 510 |
| 3.2.2. Section 2 - La signature | 512 |
| 3.2.3. Section 3 - Les effets | 516 |
| 3.3. Chapitre 3 - L'oralité | 520 |
| 3.3.1. Section 1 - Les actes verbaux | 521 |
| 3.3.2. Section 2 - La relation d'une affaire | 523 |
| 3.3.3. Section 3 - La lecture d'un acte | 524 |
| 3.4. Chapitre 4 - La publicité | 527 |
| 3.4.1. Section 1 - La publicité d'un acte | 527 |
| 3.4.2. Section 2 - La publicité d'une procédure | 533 |
| 3.4.3. Section 3 - La publicité d'un fait juridique | 535 |
| 4. Sous-partie 4 - Un milieu conservateur | 539 |
| 4.1. Chapitre 1 - Solennité et dignité | 540 |
| 4.1.1. Section 1 - La solennité en raison de la personne | 540 |
| 4.1.2. Section 2 - La solennité en raison de la matière | 542 |
| 4.1.3. Section 3 - La solennité en raison du lieu | 548 |
| 4.2. Chapitre 2 - Académisme et désuétude | 550 |
| 4.2.1. Section 1 - Le conformisme | 550 |
| 4.2.2. Section 2 - L'archaïsme | 552 |
| 4.2.3. Section 3 - Le simplisme | 554 |
| 4.3. Chapitre 3 - Ritualisme et répétitivité | 556 |
| 4.3.1. Section 1 - La soumission | 556 |
| 4.3.2. Section 2 - L'insistance | 557 |
| 4.3.3. Section 3 - L'usage | 558 |
| 4.4. Chapitre 4 - Hermétisme et austérité | 559 |
| 4.4.1. Section 1 - L'hermétisme | 560 |
| 4.4.2. Section 2 - L'austérité | 563 |
| <i>Conclusion</i> | 567 |
| <i>Bibliographie</i> | 583 |
| <i>Table des annexes</i> | 598 |
| <i>Index des acteurs du droit en musique</i> | 627 |

Introduction

Origine du sujet

Une thèse consacrée au droit selon la musique. Deux disciplines (toutes deux à la fois un art et une science) unies par l'effet d'une seule préposition.

Utilité, futilité ; justice, justesse ; danse et contredanse. Le droit et la musique diffèrent fondamentalement dans leur vocation : pour l'un, l'organisation de règles ordonnant les rapports humains ; pour l'autre, la combinaison des sons dans un sens esthétique.

Il n'existe en effet aucun doute sur la capacité du droit à réguler une autre discipline. Pour preuve, les droits du compositeur ou de l'interprète sur son œuvre, reconnus progressivement et tardivement, sont désormais fixés et codifiés.

À l'inverse, nul doute n'existe sur la capacité de la musique à assimiler un autre art comme les Belles-lettres, foyer d'inspiration sans fond pour les compositeurs d'œuvres vocales ou lyriques. Mais il est à craindre que cette recherche soit limitée si ce n'est vaine, la musique étant a priori peu encline à entendre le droit, une matière qui lui est si étrangère.

La musique est étymologiquement « l'art des Muses ». À la différence de l'Histoire ou de l'astronomie, le droit n'est pas une muse. Pourtant les Anciens rapportent un lien presque originel entre le droit et la musique au temps où Nomos qualifiait ensemble la norme et l'air musical¹.

¹ J. Carbonnier, *Sociologie juridique*, 1^{ère} édition, 1978, collection Thémis Droit, PUF, p. 265

Ainsi, Thémis, déesse de la justice et de l'ordre établi, fut la mère nourricière d'Apollon, dieu des arts et de la musique. Son frère Hermès, le premier des plaideurs, lui remit sa lyre. Dans cette longue tradition antique, le droit constitue pour Virgile la septième corde de la lyre². La même relation prévaut dans la légende plusieurs fois millénaire attribuant au ministre d'un empereur chinois l'invention de la musique et la découverte du son fondamental.

Un rapprochement entre ces deux disciplines relève donc un pari audacieux. Et c'est en raison de quelques prémices prometteuses que nous avons fait le choix de relever ce défi.

Musicien et mélomane, nous avons marqué très jeune un intérêt particulier au figuralisme dans la musique sacrée de Jean-Sébastien BACH. En ce qui nous concerne maintenant, celui-ci a composé plusieurs chœurs fugués pour exprimer le formalisme de la loi, outre ses trois versions pour orgue du choral luthérien sur la loi mosaïque composées de façon tout à fait différente.

Plus tard, lors de nos études en droit privé et en sociologie du droit, nous nous sommes imprégnés de l'œuvre de Monsieur CARBONNIER. Or, précisément, cet auteur s'interroge dans son Précis de sociologie juridique sur la latitude de la musique à « suggérer » le droit³, en prenant pour exemple le leitmotiv des traités dans L'Anneau du Nibelung de Wagner auquel il donne à sa phrase descendante une interprétation possible⁴.

Par ailleurs, un autre professeur de droit, Monsieur TERRÉ, suggère d'engager, en termes de musicologie, une réflexion sur les correspondances naturelles du droit et de la musique⁵.

² F. Terré, A propos du droit, de la musique et de Mozart, *Mélanges Jean-Claude Soyer, L'Honnête Homme et le Droit*, LGDJ, 2000, p.349

³ J. Carbonnier, op. cit. note 1, p. 265

⁴ « Wagner a mis le contrat en musique : dans le vieux droit germanique, le contrat n'était formé que lorsque le créancier avait incliné une baguette sur l'épaule du débiteur ; dans L'Anneau du Nibelung, une gamme chromatique descendante évoque la lente inclinaison de la baguette » (op. cit., n°3, p. 265).

⁵ « A d'autres, il appartient de montrer comment, en termes de musicologie, l'on retrouve ses correspondances naturelles » (F. Terré, op. cit. note 2, p.357).

L'invite de deux professeurs émérites et trois exemples musicaux (l'un tiré de la musique instrumentale, l'autre de la musique vocale, le troisième de la musique lyrique) étaient suffisants pour faire l'épure de la problématique du sujet : la musique a-t-elle cure du droit ? La musique peut-elle évoquer le droit ? En d'autres termes, le droit peut-il être représenté en musique ?

Si l'hypothèse d'une représentation de la musique était confirmée *a minima* par les exemples musicaux déjà cités, encore fallait-il préciser les contours du champ d'investigation de notre thèse.

L'esquisse de la problématique et une certaine prémonition des genres musicaux à explorer permettaient d'énoncer la définition du sujet, non pas sur un mode interrogatif, mais sur un mode affirmatif : le droit selon la musique.

Définition du sujet

Le sujet de notre thèse, le droit selon la musique, est défini par les trois termes qui le composent. Chacun d'eux devait s'entendre largement, tant le nombre de phénomènes juridiques que celui des pièces musicales qui s'y rapportent était incertain.

a) le droit

Afin d'étendre le plus possible le champ de notre thèse, le droit est compris dans toutes ses composantes : le Droit objectif (la loi et la Jurisprudence), les droits subjectifs et le pouvoir.

La loi, cet ordre sans visage⁶, ne peut être ignorée par la musique, ce que confirment les œuvres de Jean-Sébastien BACH déjà citées. L'évocation sans doute rigoureuse de la loi (la loi est dure en musique mais c'est la loi⁷, mais à la condition que la musique n'adoucisse pas le droit⁸) sera-t-elle compensée par le visage individuel ou collectif du législateur dans la musique. Cette approche de la loi ne pourra faire l'économie de sa déclinaison dans la hiérarchie des normes (de la Loi fondamentale à l'arrêté communal), la loi divine mise à part.

Le jugement est sans doute l'acte juridique le plus représenté en musique. Pour preuve, la musique sacrée évoque le Jugement divin dans des œuvres de facture différente (*messes, psaumes, hymnes, cantates, oratorios*). Encore conviendra-t-il aussi d'explorer le regard de la musique sur la Justice saisie dans ses deux aspects : principe et institution. Au décours de certaines œuvres se présenteront sans nul doute quelques représentants du monde judiciaire (magistrat, procureur, avocat, huissier dans l'exercice de leur fonction ou dans l'intimité de leur vie privée. Enfin, le suivi de bout en bout d'une procédure judiciaire (de l'enquête préliminaire à l'exécution du jugement) sera révélateur du respect ou non des principes généraux du procès. Il est fort à parier que la dramaturgie entourant ce phénomène juridique ménagera, selon les œuvres musicales étudiées, des scènes terribles et des passages savoureux.

Les droits subjectifs abondent à ce point dans la vie réelle qu'il est plausible de trouver certains d'entre eux dans le répertoire musical. Leur nombre et leur variété laissent augurer de leur grande dispersion dans les œuvres musicales, ce qui suscitera un travail d'envergure pour les recenser et en établir la synthèse. La vie d'un contrat (des pourparlers précontractuels à son expiration) n'a sans doute jamais été décrite dans une seule œuvre musicale.

⁶ J. Carbonnier, *Essai sur les lois*, Répertoire du Notariat Defresnois, 1979 p. 204

⁷ Affirmation confortée par un chœur de juges à l'égard d'une servante condamnée à mort pour vol d'argenterie : « Ah, les pleurs montent à mes yeux ! Un tel tourment me fait pitié. Mais la loi n'entend pas raison : il nous faut obéir à la loi » (La Pie voleuse de Rossini, acte II, scène 11).

⁸ Ce raffinement du droit n'est pas nécessairement l'œuvre de la musique mais peut être un phénomène intrinsèque puisque selon les propos mêmes d'un juriconsulte « un peu de romantisme, de fantaisie, de poésie ne messied pas à l'art législatif » (J. Carbonnier, op. cit. note 6, p. 249).

Il conviendra donc de juxtaposer plusieurs d'entre elles pour y parvenir. Cette revue des droits subjectifs dans le répertoire musical sera qualitative (leur rôle dans une œuvre, les sentiments qu'ils suscitent) plutôt que quantitative⁹ et mettra en scène des initiés des contrats et actes unilatéraux, tels les notaires ou les commissaires-priseurs.

Le pouvoir est un phénomène consubstantiel au droit. Cependant, il s'exerce abondamment dans des sphères qui ne relèvent pas du droit. Dès lors, le pouvoir sera évoqué si et seulement s'il est associé à un autre phénomène juridique (par exemple, la puissance divine sera retenue seulement lorsqu'elle a partie liée avec la loi, la justice ou les droits subjectifs). En matière de distribution des pouvoirs¹⁰, le pouvoir législatif et le pouvoir judiciaire relèveront des développements propres à la loi et au jugement. La représentation du pouvoir exécutif dans la musique fera l'objet d'une analyse à part entière, du sommet de l'Etat à l'agent de base. Les phénomènes de pouvoir se retrouvent également dans la sphère domestique où ils bafouent parfois le droit des personnes¹¹ en toute discrétion, ou dans d'autres structures plus institutionnalisées comme les personnes morales.

b) selon

Cette préposition à consonance évangélique, qui fixe le rapport entre les deux autres termes du sujet, a été choisie à dessein. Peut-être et inconsciemment en raison du fait que l'une des œuvres à l'origine de notre thèse est extraite de la Passion du Christ.

De surcroît, cette préposition établit une distanciation adéquate entre les deux disciplines : un peu comme un disciple reproduit les propos de son maître, la musique retranscrit dans son propre langage – non pas la voix de son maître - mais ce qu'elle a compris du droit.

⁹ Le recherche de la part respective des contrats authentiques et de contrats sous seing privé, des contrats réels et des contrats personnels, des contrats unilatéraux et des contrats synallagmatiques par exemple.

¹⁰ « Il n'a point de liberté si la puissance de juger n'est pas séparée de la puissance législative et de l'exécutrice » (Montesquieu, *De l'Esprit des lois*, Livre XI, chapitre 6, édition Firmin Didot, 1864, p. 129).

¹¹ « Tout ce qui n'est pas expressément juridicisé est non-droit et le droit apparait comme l'exception, le non-droit comme le principe » (J. Carbonnier, *Flexible Droit*, LGDJ, 1983, p. 29).

Mais surtout elle explicite les différents aspects de la notion de « représentation » (avec sa part de subjectivité) du droit dans la musique qui constitue le cœur de la problématique du sujet :

- le droit « dans » la musique, consistant à rechercher les phénomènes représentant le droit et les représentants du droit dans le répertoire musical,
- la représentation du droit par des moyens artistiques, en l'occurrence l'écriture musicale,
- le droit « au regard » de la musique, c'est à dire la façon dont la musique se représente le droit.

On perçoit que ces différentes composantes formeront autant d'axes de recherche.

Elle distingue aussi le sujet d'autres approches associant la musique et le droit qui constitueraient en eux-mêmes d'autres thèmes de recherche possibles :

- l'approche antithétique, la musique « selon » le droit, revenant à chercher la manière dont le droit perçoit la musique au terme d'une étude sociologique du droit de la propriété artistique,

- l'approche comparative, consistant à identifier, au-delà de leur différence intrinsèque, les correspondances entre le droit et la musique : les analogies sémantiques (v. *annexe 3*), le processus créatif (le législateur, le compositeur), l'interprétation¹² et l'exécution (le juge, l'instrumentiste), leur dénaturation par l'intrusion du monde réel (du droit pur au droit mêlé de fait, de la musique pure à la musique descriptive) notamment,

¹² Voir sur ce sujet : Interpréter des textes, réaliser des normes : la notion d'interprétation dans la musique et dans le droit, J. Combacau, *Mélanges Paul Amselek*, Bruylant, 2005, p. 261

- l'approche interactive conduisant à discerner l'influence du droit sur la musique (la reconnaissance progressive de la notion de droit d'auteur sur l'écriture musicale), et a contrario l'influence particulièrement modique de la musique sur le droit (tels les effets de la Muette de Portici d'AUBER, signal de la révolution belge),

- l'approche utilitariste ou la façon dont le droit use de la musique (avec le cortège des musiques dites « officielles » et ses dérivés apologistes ou propagandistes) et réciproquement celle dont le droit sert la musique¹³,

- un rapprochement téléologique : l'harmonie (une discipline à part entière pour la musique¹⁴, l'harmonie sociale pour le droit¹⁵), la perfection¹⁶, l'équilibre¹⁷, le juste...,

- un rapprochement qualitatif visant à confirmer la pertinence de l'adage créé pour la cause « À bon droit, bonne musique » (et son corolaire « *A méchant droit, mauvaise musique* »¹⁸). À manier d'autres concepts subjectifs, un autre thème pourrait être : au sein du répertoire musical, le droit est-il plutôt représenté dans des œuvres majeures ou dans des œuvres de second rang ? À vrai dire, la réponse à ces différentes suppositions s'annonce à tout le moins aisée car un seul contre-exemple suffirait à les contredire.

¹³ Ad libitum : la levée de la censure portant sur une œuvre musicale, des mesures en faveur du mécénat musical, etc.

¹⁴ Littéralement, la science de la formation et de l'enchaînement des accords, terme qui pourrait également relever du droit.

¹⁵ Pour Bodin, la règle harmonique établit une juste proportion entre la Loi, l'Équité, l'Exécution de la loi et le Devoir du magistrat que ce soit dans la distribution de la justice ou dans le gouvernement de l'État (F. Terré op. cit. note 2, p.350) Et pour un rapprochement saisissant entre la musique et le droit : « La passion des lois est enthousiaste, parce qu'elle s'appuie, comme sur une certitude, sur un précédent que la culture classique nimbe d'éternité, sur le modèle de cette antiquité hellénique où il semble que toute loi - nomos - était harmonie, comme d'une flûte de berger » (J. Carbonnier, op. cit. note 6, p. 208).

¹⁶ Il est topique que « l'accord parfait » soit une locution commune au vocabulaire juridique et musical.

¹⁷ Pour la musique, l'équilibre sonore entre plusieurs voix ; pour le droit : « Le droit civil (...) présente le plus haut degré d'achèvement et, si l'on veut, de perfection, fondamentalement d'abord, parce qu'il répond le plus purement à l'image que l'on se fait de l'essence du droit, équilibre imposé d'en haut à deux individus, balance aux mains d'une déesse (J. Carbonnier, *Droit civil*, 1 Introduction. Les personnes, PUF, 13^{ème} édition, 1980, p. 9).

¹⁸ Pour une variation sur ce thème : Proust, L'Eloge de la mauvaise musique, in *Les Plaisirs et les Jours*, collection Folio classique, Editions Gallimard, 1993, p. 183 et suivantes.

Cette préposition confère surtout un caractère original à cette recherche, surtout dans ses développements sur le droit dans l'écriture musicale : un travail « hors du commun » selon les termes de Monsieur MALAURIE, un travail inédit qui, à notre connaissance, n'a jamais été entrepris en France.

c) La musique

Le peu de référence musicale au seuil de notre thèse nous a conduits à donner à la musique le périmètre le plus large possible, même si celle-ci est circonscrite à la musique classique occidentale lato sensu.

Ce périmètre couvre un répertoire d'œuvres musicales qui s'étend des Appalaches (la musique américaine) à l'Oural (la musique russe). Nos recherches ne porteront donc pas sur les musiques traditionnelles (arabe, indienne ou extrême-orientale) par méconnaissance de ces musiques et de ce qu'elles disent du droit.

La période de référence de notre thèse s'étend du 16^{ème} au 21^{ème} siècle. Elle comprend donc la musique de la Renaissance et la musique baroque, classique, romantique, vériste, impressionniste jusqu'à la plus récente qui est qualifiée de contemporaine. A contrario, ne seront pas abordées les musiques antérieures : la musique antique (égyptienne, grecque ou romaine¹⁹) ; la musique grégorienne qui porte en germe le madrigalisme et le figuralisme ; la musique médiévale avec ses duels galants qui, en forme de procès, ne relèvent pas du droit. Plus près de nous, la musique populaire ou folklorique ainsi que la musique dite « moderne » - avec ses paillettes de droit - en sont également exclues.

Afin de disposer de références suffisantes, nos recherches porteront sur la musique ainsi circonscrite dans tous ses aspects.

¹⁹ Il est souvent dit que les romains étaient meilleurs juristes que musiciens.

Quelle que soit sa nature, sacrée ou profane. Quel que soit le nombre d'interprètes (du chant a cappella à la musique symphonique). Quel que soit son mode d'expression (la musique instrumentale, vocale ou lyrique). Quel que soit le genre musical (de la cantate luthérienne à la comédie musicale).

Par souci de réalisme cependant, notre thèse n'a pas pour ambition de recenser toutes les pièces musicales évoquant le droit. Elle en fera ressortir, on l'espère, le plus grand nombre et en premier lieu les plus significatives, c'est à dire un peu plus que le minimum requis par Monsieur CARBONNIER²⁰ et un peu moins que le nombre d'œuvres lyriques recensées par Madame BRUGUIERE²¹.

En tout état de cause, le sujet de la recherche définie ci-dessus laisse présumer que son auteur doit être à la fois un juriste et, si ce n'est un musicologue, tout du moins un mélomane averti²².

Discipline de rattachement

Au seuil de notre thèse, aucun désaccord majeur ne doit subsister sur un point qui, loin d'être mineur, fait vibrer sa corde sensible : quelle est sa discipline universitaire de rattachement ?

²⁰ « L'évocation de quelques cas exemplaires peut dispenser d'un recensement exhaustif » (J. Carbonnier, op. cit. note 6, p. 206).

²¹ « Après examen d'environ deux mille œuvres lyriques, dont un peu plus de 1 400 intégralement disponibles, opéras, opérettes, oratorios, cantates scéniques, de 1597 à 2000 et de la Russie au Pérou, on a trouvé une telle profusion de données qu'il a fallu se borner au seul droit civil » (M.-B. Bruguère, le Droit civil à l'Opéra, *Droit et musique, actes du colloque du 23 juin 2000*, Presse Universitaires d'Aix-Marseille, 2001, p.85).

²² En substituant le terme *musique* au terme *littérature*, les propos de Monsieur Malaurie sur la littérature suffisent à justifier cette double qualification: « Elle (*La musique*) permet de mieux saisir le droit et la réciproque est vraie : le droit n'est pas inutile pour comprendre certaines œuvres musicales » (P. Malaurie, *Droit et Littérature, une anthologie*, éditions Cujas 1997, p. 8).

Il est rapidement apparu que celle-ci ne relevait ni du droit objectif, ni de la musicologie, ni de la sociologie de la musique. Mais un rattachement par défaut à la sociologie juridique pêchait par manque de preuves.

Rappelons que notre thèse a pour objet de faire un examen synthétique de la manière dont la musique représente les phénomènes juridiques, et plus généralement le droit.

À passer au crible des critères retenus par Monsieur CARBONNIER dans son Introduction au droit civil pour la sociologie juridique²³, celle-ci relève indubitablement de cette discipline :

- elle a pour objet « *d'étudier (dans la musique) cette variété de phénomènes sociaux que sont les phénomènes juridiques* ».

- elle les étudie nécessairement « *du dehors, non de l'intérieur* », le sociologue du droit se situant par hypothèse « *en dehors du système juridique qu'il observe, alors même qu'il se trouverait par sa nationalité appartenir à ce système* ». En d'autres termes, comme « *la sociologie de la musique ne fait pas de musique* »²⁴, une recherche sur l'art et la manière de mettre le droit en musique doit se garder d'être une œuvre de droit²⁵.

- elle respecte enfin « la règle d'objectivité qui domine l'emploi de la méthode sociologique ». Il serait même tentant de dire qu'elle obéit à une obligation d'objectivité renforcée car elle tend, tel un double foyer, à étudier objectivement la représentation subjective d'une discipline par une autre.

²³ J. Carbonnier, op. cit. note 17, p. 43

²⁴ J. Carbonnier, Gurvitch et les juristes, *droit et sociétés* n°4/1986, p. 433

²⁵ En l'espèce, cette œuvre relèverait du droit de la propriété artistique qui protège la musique dans tous ses états : droit du compositeur sur son œuvre, droit de l'auteur sur les œuvres dérivées de cette œuvre première, droit de l'éditeur de musique, droit du facteur d'instrument, droit de l'interprète, droit du metteur en scène et du décorateur, droit du fabricant de phonogrammes ou de vidéogrammes.

Ce rattachement à cette discipline universitaire est en quelque sorte légitimé par Monsieur CARBONNIER qui, dans son Précis de sociologie juridique, fixe – rappelons-le – comme « autre ligne de recherches » : « La musique peut-elle suggérer le droit ? ». Est-il besoin de rappeler à cet endroit que l'œuvre de Monsieur CARBONNIER est riche en références à la musique²⁶ et au vocabulaire musical²⁷.

Comme une ultime justification de ce rattachement, il suffira de relever que les professeurs de droit chefs de file du droit dans la musique sont soit professeur de droit privé spécialisé en sociologie juridique (tel exemple Monsieur TERRÉ qui signale que « *d'aucuns s'efforcent de dégager des correspondances entre les systèmes juridiques et les formes artistiques d'une même civilisation* »²⁸, soit professeur d'Histoire du droit (telle Madame BRUGUIERE).

Enfin, un puissant mouvement de recherche auquel participe un autre professeur de droit²⁹ s'intéresse aujourd'hui à la condition du droit dans la littérature, œuvrant sans doute pour la sociologie juridique sans le savoir. Par ailleurs, Monsieur TERRÉ cite dans ses développements sur la sociologie juridique « *l'étude de cas littéraires* » comme adaptation possible des méthodes utilisées en sociologie générale³⁰. Il paraît donc fondé de soumettre un autre art libéral, la musique, au même examen³¹ en prenant à rebours les propos d'André GIDE : « *Je ne vois pas pourquoi ce qui fut possible en musique serait impossible en littérature* »³².

²⁶ Le psaume 119, hymne à la loi (op. cit. note 6, p. 8) ; l'air musical (op. cit. note 1, p. 265) ; la lyre (op. cit. note 6, p. 194 et 232) ; la flûte de berger (op. cit. note 6, p. 208) ; le triangle et l'orchestre (op. cit. note 11, p. 278) ; le joueur de flûte (op. cit. note 11, p. 196).

²⁷ Références notamment au leitmotiv (« Un leitmotiv ne tardera pas à transparaître : c'est qu'il y a plutôt trop de droit », op. cit. note 11, p. 7) ; la variation (Variations sur les petits contrats, titre du chapitre XXI, fait référence aux variations sur les grands jeux interprétées à l'orgue, op. cit. note 11, p. 278 et suivantes ; le nocturne (op. cit. note 11, p. 51).

²⁸ F. Terré, *Introduction générale au droit*, Dalloz, 2^{ème} éd. 1994, p. 20

²⁹ P. Malaurie, op. cit. note 22

³⁰ F. Terré, op. cit. note 28, p. 338

³¹ De cette parentèle résultera quelques citations littéraires référencées en chiffres romains. Néanmoins, ces citations seront distraites du corps de la recherche (et cantonnées à la fin de cette recherche), afin que celles-là ne nuisent pas à l'unité de celle-ci.

³² A. Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, 2009, collection Folio, Gallimard, p. 187

La discipline de rattachement une fois identifiée, encore fallait-il lever l'incertitude sur le nombre d'œuvres musicales exploitables pour mener à bien notre thèse. En effet, celle-ci pouvait avorter, faute d'œuvres suffisantes pour l'alimenter.

Nous avons donc fait le pari, avec Monsieur CARBONNIER, que si « *dans les œuvres non juridiques, c'est généralement à dose infinitésimale que le juridique se trouve en suspension* »³³, le travail « *d'extraction* » du droit dans le matériau musical sera suffisant pour permettre au juriste « *de percevoir quelque chose qui s'adresse obscurément à lui* ».

Méthodologie

Le procédé retenu dès l'origine fut la recherche sur documents que Monsieur CARBONNIER qualifie de « *modeste, artisanal, accessible au chercheur isolé* »³⁴ situation dans laquelle nous nous sommes retrouvés mot pour mot.

Mais encore fallait-il connaître la nature des documents à rechercher.

Le répertoire musical, tel que retenu dans la définition du sujet, contient par principe toutes les pièces à examiner, déduction faite des pièces de musique pure dépourvues d'intérêt au regard du sujet. Cependant, le champ d'investigation résiduel demeurerait trop étendu pour envisager une analyse individuelle des œuvres potentiellement concernées.

Du côté de la doctrine juridique, les références au droit dans la musique sont peu nombreuses et disparates. Elles jalonnent de loin en loin l'œuvre de certains auteurs (Monsieur CARBONNIER), revêtent la forme d'un article dans un mélange (Monsieur TERRÉ, Monsieur COMBACAU).

³³ J. Carbonnier, op.cit. note 1, p. 277

³⁴ J. Carbonnier, op. cit. note 1, p. 264

Elles sont aussi l'objet d'une intervention lors d'un colloque (colloque organisé par l'université d'Aix-Marseille en 2002, les actes I et II du Projet « Droit et Opéra » notamment). D'autres enfin sont publiées dans des revues scientifiques (Madame BRUGUIERE) ou font l'objet d'une monographie spécifique (Le Notaire dans l'Opéra)³⁵.

Ces études portent pour l'essentiel sur des œuvres lyriques ou répondent à une thématique générale et sont rarement consacrées à une œuvre ou à un compositeur en particulier. Surtout, celles-ci se fondent exclusivement sur le substrat littéraire de l'œuvre évoquée (argument, livret, personnages), sans référence à la musique elle-même³⁶. Si ces études étaient susceptibles de venir ponctuellement au soutien de nos recherches, elles ne pouvaient en former le point de départ. En effet, au-delà de l'objet cantonné de ces études, notre thèse ne peut faire abstraction de la représentation du droit dans l'écriture musicale elle-même, sous peine d'en perdre sa substance³⁷.

La musicologie constituait donc notre seul salut. D'emblée, le recours à cette discipline apparût profitable en raison des nombreuses sources en lien avec nos recherches (dictionnaires et anthologies, biographies des compositeurs, monographies sur la musique, commentaires d'œuvres). Cependant, un nouvel écueil était à franchir : non seulement ce corpus musicologique ne fait pas cas des phénomènes juridiques en particulier, mais encore il les traite à l'identique de toutes les autres composantes d'une œuvre. Il fallait donc se résoudre à une lecture exhaustive et systématique de ces différentes sources afin d'opérer une sélection au long cours entre les œuvres musicales évoquant le droit³⁸ et les autres.

³⁵ *Le Notaire à l'Opéra*, ouvrage réalisé à l'intention du notariat français, préface d'Egard Faure, Caisse des dépôts et Consignations, 1987

³⁶ « Evidemment, c'est à partir des livrets que la présente réflexion continue. A d'autres, il appartient de montrer comment, en termes de musicologie, l'on retrouve ses correspondances naturelles » (F. Terré, op. cit. note 2, p. 357).

³⁷ « Raconter les événements, c'est faire connaître l'opéra par le livret seulement » (Proust, *Chroniques, Vacances de Pâques*)

³⁸ En parallèle ont été recherchées les partitions des œuvres retenues lorsque celles-ci étaient disponibles ou éditées et s'avéraient utiles.

Pour mener à bien cette investigation pointilliste, la méthode choisie constitue la stricte application en matière musicale de celle retenue par Monsieur CARBONNIER pour les documents réputés non juridiques³⁹ :

- « *distiller le droit, en le séparant du non-droit* »⁴⁰,

- et ce composé juridico-musical étant insuffisant, « *donner une signification à l'information recueillie au fond de l'alambic en la multipliant dans l'espace et le temps, de manière à l'ordonner en série* ».

Nous avons donc pris le parti d'ordonner les œuvres retenues par catégories musicales (instrumentales, vocales et lyriques), puis de les sérier par phénomènes juridiques (la loi, le jugement, le contrat, le pouvoir) au sein de ces catégories musicales. C'est à partir de cette matrice raisonnée que nous avons structuré la recherche.

Plan

Avant de déterminer les différents axes de recherche, nous nous sommes fixés quelques principes généraux :

- établir une synthèse de la manière dont le droit se manifeste en musique, sans dérouler un catalogue - même raisonné - des œuvres qui s'y réfèrent,

- dissocier la fonction dévolue à un phénomène juridique dans l'œuvre de sa traduction dans l'écriture musicale (ainsi, la rigueur de la loi dans une Passion du Christ et la solennité factice d'un notaire d'opérette peuvent-elles être toutes deux le sujet d'une fugue),

³⁹ J. Carbonnier, op. cit. note 1, p. 277 et 278

⁴⁰ A croiser le droit et la musique, nous partîmes à trois) mais par un prompt renfort, nous en vîmes plus de cinq cents en arrivant au port.

- situer le phénomène juridique dans le contexte général de l'œuvre musicale, sans toutefois s'embarrasser de ce contexte étranger au cœur du sujet,

- distinguer au sein d'une même figure ou procédé musical les différents attributs dévolus par la musique au droit (la tonalité éclatante d'un ut majeur peut exprimer à la fois la solennité, le prestige, la clarté mais aussi un certain archaïsme du droit),

- veiller, dans l'interprétation d'une figure musicale, à ce que l'implicite ne prenne le pas sur l'explicite, sous peine de ne plus contrôler les grands jeux de l'imagination.

Plus important encore, devait prévaloir la sentence déjà évoquée selon laquelle, comme « *la sociologie de la musique ne fait pas de musique* »⁴¹, une recherche sur la façon de mettre le droit en musique doit se garder d'être une œuvre de droit⁴².

C'est la raison pour laquelle nous avons articulé le plan de notre thèse dans le souci constant d'évoquer le droit à travers la musique, en non l'inverse⁴³. Cette ligne de conduite devait se manifester nécessairement dans les titres des différents axes de recherche, fils conducteurs de nos investigations. Une fois ce principe établi, nous avons cherché à définir le champ de chaque axe de recherches. Pour les deux premiers, plus objectifs, nous avons choisi de passer du général (le répertoire musical) au particulier (l'écriture musicale). Le troisième, plus subjectif, a naturellement trouvé sa place en dernière partie.

⁴¹ J. Carbonnier, op. cit. note 24, p. 433

⁴² En l'espèce, cette recherche relèverait du droit de la propriété artistique qui protège la musique dans toutes ses composantes : droit du compositeur sur son œuvre, droit de l'auteur sur les œuvres dérivées de cette œuvre première, droit de l'éditeur de musique, droit du facteur d'instrument, droit de l'interprète, droit du metteur en scène, droit du fabricant de phonogrammes ou de vidéogrammes.

⁴³ C'est par exemple la méthode retenue par l'auteur d'un article sur le droit civil dans l'opéra, laquelle a catalogué les œuvres lyriques par contrat civil (M.-B. Bruguière, op. cit. note 21, p. 85 et suivantes).

La nécessité d'étudier la manière dont le droit est représenté dans le répertoire musical s'est imposée de prime abord. Cet axe de recherche aurait pu être dénommé « le droit dans le répertoire musical » mais celui-ci n'aurait pas été suffisant pour le différencier d'une anthologie du droit dans la musique. Celui-ci a en réalité pour ambition - après une confirmation de la présence de phénomènes juridiques et d'acteurs du droit dans des œuvres musicales - de circonscrire les raisons de la présence du droit dans une œuvre, ainsi que la place du droit et les fonctions attribuées au droit dans cette œuvre (et ce, abstraction faite dont il est exprimé en musique). Pour ces raisons, nous lui avons conféré le titre suivant : **le droit à l'usage de la musique.**

En passant du répertoire à la partition musicale, un second axe de recherche consistera, au décours des nombreux procédés utilisés par un compositeur, à identifier la façon dont l'écriture musicale représente le droit. Cette partie sera en conséquence illustrée par de nombreux exemples musicaux. Le titre de cette recherche, qui trouve place au cœur du sujet comme indiqué plus haut, sera par nature : **le droit dans l'écriture musicale.**

Enfin, de ces deux approches objectives sont susceptibles de ressortir en facteur commun les différents caractères que la musique attribue au droit, et de manière plus synthétique encore, la singularité du regard personnel de la musique sur le droit. Pour souligner le caractère subjectif de cette représentation du droit ce troisième axe de recherche aura pour titre : **le droit au regard de la musique.**

Les linéaments de notre thèse étant ce qu'ils sont, il convient de garder à l'esprit que « *le chemin est long du projet à la chose* »⁴⁴.

⁴⁴ *Le Tartuffe ou l'imposteur* de Molière, acte III, scène 1, Dorine

Partie 1 - Le droit à l'usage de la musique

Convenons d'entamer cette recherche compliquée avec des idées simples : le droit est-il représenté dans la musique ? Pour quelles raisons trouve-t-on du droit dans la musique ? Qui personnalise le droit dans la musique ? Où et comment se manifeste le droit dans la musique ?

Pour y répondre, un panorama inaugural du droit dans la musique s'impose (Sous partie I)

Puis une remontée aux sources de l'œuvre clarifiera ses origines juridiques (Sous Partie II).

Une revue des acteurs du droit dans le répertoire musical distinguera ensuite les professionnels du droit, les sujets de droit, et les accessoires dont ils font usage (Sous partie III).

Les dimensions lexicales, spatiales et temporelles du droit dans une œuvre musicale seront alors mesurées, même si celles-ci ont été parfois minorées à dessein (Sous partie IV).

Dans une perspective plus fonctionnelle encore, le rôle du droit dans une œuvre musicale variera selon qu'on joue sur sa nature, ses conséquences ou son mode de traitement (Sous partie V).

1. SOUS-PARTIE 1 - LA PLACE DU DROIT DANS LE REPERTOIRE MUSICAL

Le répertoire musical contient-il des références au droit ?

Au premier examen, le diagnostic est plutôt favorable. Non seulement, la puissance descriptive de la musique laisse augurer un droit qui est plus qu'à fleur de portée (Chapitre 1).

Mais surtout, force est de constater qu'outre l'extrême diversité des phénomènes juridiques représentés en musique, il existe un grand nombre d'œuvres musicales qui s'y réfèrent (Chapitre 2).

1.1. Chapitre 1 - La multiplicité des œuvres musicales

Le recensement des œuvres musicales contenant du droit conduit au constat de leur extrême dispersion dans le répertoire classique, comme de la grande disparité dont chacune d'elles évoque le droit.

1.1.1. Section 1 - La dispersion des œuvres

Sans même retenir la distinction usuelle entre la musique pure et la musique descriptive, la liste des œuvres se référant au droit transcende toutes les catégories musicales établies.

- la musique selon son rapport au divin.

La loi, la justice et les droits subjectifs apparaissent respectivement dans la musique profane (*l'Hymne à la loi de Gossec, le tribunal dans la Pie Voleuse de Rossini ou le contrat de mariage dans Lucia de Lammermoor de Donizetti*) tout autant que dans la musique sacrée (*les chorals pour orgue « Voici les dix saints Commandements » de J.-S. Bach, le « Judex crederis »⁴⁵ des Te Deum ou Jephté de Haendel, acte I, scène 4*).⁴⁶

Néanmoins, et dans le cadre de la recherche, cette summa divisio est brouillée en ce que certaines œuvres de nature profane (*The War Requiem de Britten*) suivent un canevas canonique cependant que d'autres inspirées de textes sacrés (*L'Enfance du Christ de Berlioz, partie I, scène 4*)⁴⁷ relèvent de la musique profane⁴⁸.

- la musique selon son mode d'exécution

La musique instrumentale (*la tentative de meurtre du mandarin dans Le Mandarin Merveilleux de Bartók, l'Hymne à la Justice de Magnard, la procession des membres de la corporation dans les Fastes de la Grande et Ancienne Ménestrandise de Couperin*), la musique vocale (*la loi mosaïque dans les Passions du Christ, le Liber scriptus⁴⁹ des Requiem, le percepteur d'impôt dans la Bauern Kantate dite cantate des paysans de J.-S. Bach*), la musique lyrique (*la soumission à la loi ordonnée par le gouverneur dans Guillaume Tell de Rossini, le tribunal composé des trois juges d'Enfer dans Orphée aux Enfers d'Offenbach ou le pacte mortifère dans Ernani de Verdi*) sans omettre la musique de ballet (*le juge ridiculisé dans le Tricorne de Falla, le contrat de mariage dans La Fille mal gardée d'Hérold*) reflètent chacune ces trois phénomènes juridiques.

⁴⁵ Le Te Deum est un hymne catholique romain dont le verset 19 est le suivant : « Judex crederis esse venturus » (« Nous croyons de vous reviendrez pour nous juger »).

⁴⁶ En cas de victoire, Jephté fait à Dieu la promesse de sacrifier la première personne qu'il rencontrera à son retour.

⁴⁷ Après un songe, Hérode donne l'ordre de massacrer tous les nouveaux-nés d'Israël.

⁴⁸ En outre, certains genres musicaux appartiennent aux deux ordres : la cantate, l'hymne, le chant, l'oratorio.

⁴⁹ Dans les requiem, un passage évoque une sorte d'acte d'accusation : « Liber scriptus proferetur in quo totum continetur unde mundus judicetur » (« Le Livre tenu à jour sera apporté, livre qui contiendra tout ce sur quoi le monde sera jugé »).

Cependant, en en se livrant à l'analyse du corpus musical, il est patent que le droit coule en abondance dans les canaux de la musique lyrique et se raréfie dans les veines de la musique vocale et instrumentale.

- la musique selon son époque

Enfin, et dans une perspective historique, la triade du droit est dépeinte dans les différents styles musicaux : baroque (*la loi athénienne dans la Patience de Socrate de Telemann, Le Jugement dernier de M.-A. Charpentier, l'engagement divin d'Idoménée de Mozart*), classique (*Canons « Les Dix commandements » de Haydn, Le Judex crederis du Te Deum de Gossec, le Mariage Secret de Cimarosa*), romantique (*La loi dans Roméo et Juliette de Gounod, le tribunal dans Béatrice de Tende de Bellini, la vente aux enchères dans La Dame Blanche de Boieldieu*), postromantique (*la Torah dans le Service sacré de Milhaud, le tribunal dans Jeanne d'Arc au Bûcher d'Honegger, le testament dans Gianni Schicchi de Puccini*) et contemporain (*la loi dans la Passion selon St Luc de Penderecki, Le Procès de von Einem, la félicité du mariage dans Poèmes pour Mi de Messiaen*).

1.1.2. Section 2 - La disparité entre les œuvres

L'essentiel des œuvres musicales ignore le droit, soit qu'elles relèvent de la musique pure - c'est-à-dire une musique sans ambition descriptive (*une sonate pour piano de Mozart*) - , soit que le thème de l'œuvre (*une symphonie à programme de Haydn*) ou le substrat littéraire dont la musique assure le commentaire (*un oratorio de Haendel*) ne se réfère pas au droit. Ce relativisme du droit dans la musique crée de nombreuses incertitudes qui méritent d'être relevées.

Des œuvres résiduelles intéressant la recherche, il ressort une grande disparité dans la manière dont elles traitent le droit.

- la quantité des phénomènes juridiques dans l'œuvre

La loi, le jugement et les droits subjectifs peuvent apparaître seuls ou conjointement selon les œuvres. Ainsi certaines d'entre elles s'intéressent exclusivement à la loi (*Moïse et Aaron de Schoenberg*), au jugement (*le Judicabit*⁵⁰ dans *les Dixit Dominus*) ou au contrat (*le contrat de conscription dans L'Elixir d'amour de Donizetti*). D'autres associent indifféremment deux de ces phénomènes juridiques (*la loi et la justice révolutionnaire dans Dialogues des Carmélites de Poulenc*). D'autres enfin, dans un carrousel de droit, les font contribuer tous trois à leur bon déroulement (*la garantie, le juge de paix, la loi étrangère et le gouverneur autoritaire dans Die Bürgschaft de Weill*).

- la correspondance entre la musique et le texte juridique

Certaines œuvres se réfèrent au droit sans représentation dans l'écriture musicale (*le judicare vivos et mortuos de certaines messes*⁵¹) ; l'intérêt de ces œuvres est pauvre pour la recherche puisqu'il se réduit à des considérations toutes sauf descriptives.

A l'inverse, celles qui synchronisent le récit et la musique présente un intérêt puissant puisque le compositeur a, dans ce cas, utilisé les ressorts de son écriture pour donner une expression musicale au droit.

Mieux encore, la matière musicale peut-elle même dire le droit par le biais d'un thème qui lui est dédié et récurrent dans l'œuvre (*le leitmotiv des Traités dans L'Anneau du Nibelung de Wagner par exemple*). Dans ce dernier cas, l'accord est parfait entre la musique et le droit si l'on est convenu d'un thème et de sa signification juridique.

- l'autonomie entre la musique et le texte de droit

⁵⁰ Le Dixit Dominus correspond au psaume 109. Au verset 7 figure la phrase « Judicabit in nationibus, implébit ruinas : conquassabit capita in tera multorum » (« Il fera justice parmi les nations, entassera les cadavres; il brisera les têtes au loin »).

⁵¹ Dans le Symbole des apôtres, l'ascension du Christ précède son retour en ces termes : « et iterum venturus cum gloria judicare vivos et mortuos » (« et il reviendra de là pour juger les vivants et les morts »).

La dépendance de la musique au texte ou à la situation de droit qu'elle véhicule connaît des degrés divers.

Dans certaines œuvres, notamment liturgiques, la musique a pour vocation de paraphraser le récit qu'elle soutient (*le credo de la Messe*) : « une harmonie consonante au verbe » selon la formule des Réformateurs français. Dans une formule moins ramassée, Saint BERNARD considère que la fonction principale du chant est de servir les paroles afin qu'il « *n'évacue pas le sens des mots mais le fertilise (fecundet)* »⁵².

Dans d'autres œuvres, la formule accompagnatrice est plus libre à l'égard du phénomène juridique à illustrer musicalement, soit que le compositeur se soit affranchi du commentaire de texte, soit que le phénomène juridique considéré le lui permette.

Dans ces deux premiers cas, l'auditeur peut percevoir, chacun à sa mesure, la référence littéraire au droit et l'accompagnement musical que le compositeur lui a dévolu.

La référence au droit peut être beaucoup moins perceptible dans un certain nombre d'œuvres.

Ainsi, une basse tourmentée évoque les affres de Jugement dernier alors qu'une trompette sereine interprète, pour qui sait le reconnaître (un fidèle luthérien averti), un choral sur la réjouissance du chrétien (*cantate Wachet ! Betet ! Betet ! Wachet ! de J.-S. Bach, 9. Récitatif de basse accompagné*).

L'autonomie est à son comble lorsque la musique seule, comme dans certains poèmes symphoniques (*le procès dans Till l'Espiegle de R. Strauss*), déroule le récit sans substrat littéraire ; dans ce dernier cas, isoler la référence au droit de son contexte musical est affaire d'initiés.

⁵² J. Viret, *le Chant grégorien*, Editions Eyroles, 2012, p. 65

- la part respective du droit et de la musique

La proportion du droit et de la musique au sein d'une séquence musicale est fonction de la priorité donnée à l'un ou à l'autre par le compositeur.

Ainsi, la musique est réduite au minimum dans le cas où l'intelligibilité du discours juridique l'emporte (*pour une relation détaillée d'une procédure judiciaire, L'Affaire Makropoulos de Janacek ; pour une controverse sur l'abstraction de la loi divine, Moïse et Aaron de Schönberg*).

A l'inverse, la musique prévaut lorsque le droit est dépassé par les faits (*le brouhaha de la turba lors la condamnation dans la Passion et Mort de Notre Seigneur Jésus-Christ selon Saint Luc de Penderecki*).

- l'expression du droit selon les œuvres

Le droit s'exprime avant tout dans l'instrumentation, dénominateur commun de la musique instrumentale (*la Symphonie n°2 de Mahler*), vocale (*la Cantate pour le 20^{ème} anniversaire de la Révolution de Prokofiev contenant des extraits du Manifeste du Parti communiste de Marx*) et lyrique (*le faux testateur dans Gianni Schicchi de Puccini*), le chant a capella mis à part.

Cependant, la vocation première du droit est d'être dit, au décours d'un récit (*la lecture de l'acte de l'accusation dans Billy Budd de Britten, acte II, deuxième tableau*), d'un récitatif (*la relation d'un procès séculaire dans L'Affaire Makropoulos de Janacek, acte I*) ou d'une psalmodie (*la proclamation de la loi dans Turandot de Puccini, acte I*).

Le droit enfin est chanté dans une mélodie (*la Rançon de Fauré évoquant le Jugement dernier*), un air lyrique (*la reconnaissance de dettes dans le Joueur de Prokofiev, acte I*) ou d'opérette (*la lecture du testament dans Le Testament de Tante Caroline de Roussel*), un chœur (*Psaume XLIII Richt mich Gott⁵³ de Mendelssohn*), un oratorio (*La procès en réhabilitation de Jeanne d'Arc dans La Vérité de Jeanne de Jolivet*).

⁵³ « Juge-moi, mon Dieu ».

1.2. Chapitre 2 - La diversité des phénomènes juridiques

Le répertoire musical embrasse le droit dans ses deux manifestations essentielles : la norme (législative ou contractuelle) et la contrainte (la justice, le pouvoir).

1.2.1. Section 1 - La loi

La loi est entendue dans son sens générique, c'est-à-dire l'ensemble des actes normatifs régissant une société donnée, à l'exclusion de toute loi que l'on impose à soi-même, celle-ci réfléchirait-elle même un précepte impératif (*Quelle est ta loi ? de Lestocquart*).

- la loi d'après son nom

En musique, la loi gravite tous les échelons de la hiérarchie des normes sacrées ou profanes, et selon les époques, les systèmes juridiques et la traduction française du mot étranger « loi » : la loi fondamentale, la loi ordinaire ; le canon, le dogme ou la bulle papale ; la charte, le commandement, l'édit ou l'ordonnance ; le décret, le règlement, l'oukase ou l'arrêté.

Ce florilège dans la désignation de la loi déroute car la musique n'attribue pas nécessairement à chacune d'elle la même valeur hiérarchique que le droit.

La loi, dans son acception habituelle, est une règle de portée générale, ce dont la musique se fait l'écho (*Turandot de Puccini*) en suivant ses voies de transmission. La musique y est d'autant plus sensible qu'elle obéit elle-même à ses propres lois.

Le répertoire musical fourmille à un échelon subalterne de mesures réglementaires catégorielles ou nominatives, aux conséquences tantôt dramatiques, tantôt rocambolesques.

Les adages juridiques, d'une essence normative séculaire, y fleurissent : sur l'interdiction de se faire justice à soi-même (*Pierre le Grand, tsar de Russie de Donizetti, acte I, deuxième tableau*), sur la non rétroactivité des lois (*La Patience de Socrate de Telemann, acte III*) par exemple.

Plus simplement, certaines locutions ressortissent d'un bon sens juridique commun : on reconnaît une bonne loi en ce qu'elle souffre une exception (*Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg de Wagner, acte III scène 5*), les débiteurs disparaissent dès qu'on les poursuit alors que les créanciers sont toujours là (*L'Ours de Walton*).

- la loi d'après sa forme

La loi écrite est à ce point prédominante que certains compositeurs ont traduit cette dimension littérale dans l'écriture musicale elle-même (*pour une loi tabulaire, le choral pour orgue Voici les dix saints commandements de J.-S. Bach*).

La coutume (*solution d'une énigme dans Turandot de Busoni*)⁵⁴ et les usages (*pour le mariage, Lady Macbeth de Mtensk de Chostakovitch, acte III, huitième tableau*) sont moins fréquemment cités, la plupart des compositeurs étant originaires de pays à forte tradition de droit écrit. La coutume la plus rencontrée est la loi de d'hospitalité (*Le Pirate de Bellini, Ernani de Verdi, La Muette de Portici d'Auber, Roméo et Juliette de Gounod, La Walkyrie de Wagner*), même si elle n'est pas toujours respectée (*Fierabras de Schubert*).

⁵⁴ « Qu'est-ce qui est constant et changeant, aujourd'hui respecté, demain honni, ici loué, là blâmé, d'abord suivi, puis tourné en dérision, loi implicitement indispensable, la moins justifiée, la plus rarement enfreinte ? ».

Elle fleure bon son terreau d'origine comme l'ordination *in extremis* du Tsar en qualité de moine avant sa mort (*Boris Godounov de Moussorgski, acte IV, second tableau*) ou l'immolation de la veuve sur le bûcher funéraire de son époux défunt (*Padmavati de Roussel, acte II scène 3*). Elle est de bon aloi lorsqu'il s'agit de présenter un verre d'eau à l'être aimé en guise de proposition de fiançailles (*Arabella de R. Strauss, acte III*) ou, pour le jeune marié, de pousser une chanson à la fin de la cérémonie (*Le Postillon de Longjumeau d'Adam, acte I*).

Pour les traditions ayant force de loi : le breuvage sacré dont l'échange vaut mariage dans Lakmé de DELIBES, acte III.

La loi orale, pour sa part, est le propre d'une société primitive (*lors de la nomination du chef dans Les Pécheurs de Perles de Bizet, acte I, n°1 Introduction*) ou d'un pouvoir despotique (*la soumission à la loi dans Guillaume Tell de Rossini, acte I, deuxième tableau*).

- la loi d'après son auteur

Le répertoire musical décline les différents modes d'exercice de la fonction législative.

Le mode autocratique dans la création ou la réformation de la loi appartient au domaine divin (*Moïse et Aaron de Schoenberg*) ou ressortit à une organisation du pouvoir dans laquelle les pouvoirs législatifs et exécutifs sont confondus en une seule main (*le dictateur Lucio Silla de Mozart*). La transcendance de la loi, celle qui vient « d'en haut », imprime à ces œuvres un caractère sacré, qui participe à une tendance générale de la musique à sacraliser le droit.

Sur un mode plus consensuel, la musique distingue les étapes du processus d'élaboration, de vote et d'abrogation de la loi. Certains compositeurs ont usé de ce collectivisme législatif pour en pointer les vicissitudes.

Quant à la réglementation « de terrain », le plus souvent édictée par des édiles locaux, la musique lui confère une importance proportionnelle à son influence dans le déroulement de l'œuvre.

Les conflits entre des systèmes juridique différents permettent à certains de se dérober à un engagement matrimonial (*un mariage japonais nul au sens de la loi des Etats-Unis dans Madame Butterfly de Puccini, acte I*), à d'autres d'y renoncer préventivement (*au regard de la tradition chinoise selon laquelle l'épouse se soumet sans broncher à l'autorité de son mari, dans Le Pays du Sourire de Lehar, acte III*)⁵⁵.

- la loi d'après son objet

Quelques œuvres musicales s'intéressent à la loi « totale », souvent d'essence divine (*Moïse et Pharaon de Rossini*), qui a vocation à régir toutes les sphères de la société (religieuse, politique et privée).

Les normes secrétées par les religions, églises ou confessions légalistes sont censées limiter leur emprise aux seuls fidèles qui y adhèrent, sauf à ce qu'elles se prétendent universelles (*Le Dogme dans le Lauda Sion de Mendelssohn*) ou appellent à la conversion forcée (*le procès des députés flamands par de tribunal de l'Inquisition dans Don Carlos de Verdi*).

Dans l'ordre laïc, l'objet de la loi diffère selon son objet : la loi organique ou constitutionnelle (*Le Grand Macabre de Ligeti*), la loi pénale, la loi civile assortie de toutes ses dérivées : la loi commerciale, la loi sociale, la loi foncière, la loi fiscale (*cantate Nur Jedem das Seine de J.-S. Bach 1. aria du ténor*)⁵⁶. Autant de prescriptions réglées comme (et dans) du papier à musique.

⁵⁵ Lorsque l'héroïne demande à son mari chinois la permission de retourner à Vienne, celui-ci le lui interdit : « mit welchem Recht ? Ich bin dein Herr ! » (De quel droit, je suis ton mari/seigneur – en allemand, le mot peut revêtir les deux sens).

⁵⁶ Ténor : « À chacun son dû ! Le gouvernement doit avoir douanes, impôts et redevances, on ne refuse pas de s'acquitter de son dû ! Mais le cœur appartient au seul Très-Haut ».

1.2.2. Section 2 - Le jugement

Le jugement est compris ici de manière extensive comme toute décision émanant d'une juridiction qui applique la loi à l'espèce qui lui est soumise.

- le jugement d'après son nom

Le jugement est désigné dans le corpus musical de diverses manières, selon l'époque, les systèmes juridiques et la traduction française du mot étranger « jugement » : le jugement en premier lieu, mais aussi l'arrêt, la sentence, le verdict, l'ordalie ou le jugement de Dieu.

- le jugement d'après sa forme

En musique, les jugements oraux, dont la motivation est éphémère en ce qu'elle n'est pas écrite, sont rendus généralement en équité (*Le Jugement de Salomon* de M.-A. Charpentier), si ce n'est de manière arbitraire (*le combat héroïque et fatal d'un conte pour l'émancipation des Pays-Bas dans Egmont* de Beethoven).

La décision de justice manuscrite, de loin la plus représentée, permet de fixer ses motifs et son dispositif, même si la tendance générale du répertoire musical va, pour des raisons pratiques, au jugement laconique (*le jugement du chef de la prison par le ministre dans Fidelio* de Beethoven, acte II) et concis (*la lecture par le geôlier de la condamnation à mort des carmélites par le tribunal révolutionnaire dans Dialogues des Carmélites* de Poulenc, acte III, troisième tableau).

- le jugement d'après son auteur

Unicité du juge, collégialité de la formation de jugement. La musique emprunte à toute la panoplie des juridictions possibles.

La justice divine balance entre le Jugement dernier (au Juge unique et sévère) et les chorégies (*Proserpine de Lully, acte V, scène 1*) ou facéties (*Orphée aux Enfers d'Offenbach, acte III, scène 4*) des trois juges d'Enfer.

La justice d'ici-bas revêt pour sa part un visage protéiforme : justice ecclésiastique (*le Concile dans La Juive d'Halévy, acte IV*), royale (*l'ordalie ordonnée par le roi dans Lohengrin de Wagner, acte I*), seigneuriale (*l'examen d'une promesse de mariage dans Les Noces de Figaro de Mozart, acte III*), révolutionnaire (*la comparution du poète devant le tribunal révolutionnaire dans André Chénier de Giordano, acte III*), militaire (*a cour martiale pour désobéissance aux ordres dans Le Prince de Hombourg de Henze, acte I*), parlementaire (*la condamnation à mort par le Parlement britannique dans Les Puritains de Bellini, acte II*), sénatoriale (*le procès de l'exilé dans L'Exilé de Rome de Donizetti, acte I*), municipale (*le jugement par le conseil des dix du fils Foscari dans les deux Foscari de Verdi, acte I, premier tableau*) ou justice d'un Etat de droit rendue au nom du peuple souverain (*le joyeux Can-can qui convainc le tribunal dans Can-can de Porter, acte II*).

Au sein de ces différentes catégories, la composition du tribunal fluctue, jusqu'à atteindre des proportions substantielles dans certains opéras italiens du 19^{ème} siècle (*La Pie Voleuse de Rossini, acte II, scène 9*).

Sans s'immiscer dans des secrets d'alcôve, le tribunal domestique demeure un atout de la puissance paternelle (*un père et ses filles dans Le Mariage secret de Cimarosa*).

- le jugement d'après son objet

La composition musicale n'est pas indifférente à l'objet du litige.

Quand elles ne sont pas confondues, une césure apparaît clairement entre la justice civile, dont la raison d'être est de trancher un différend entre deux ou plusieurs particuliers (*le procès séculaire dans L'affaire Makropoulos de Janacek, acte I*), et la justice pénale, en charge de sanctionner un comportement délictueux (*un procès pour compromettre la fausse voleuse d'un médaillon dans La Bohémienne de Balfe, acte II*).

Dans ce cas, le compositeur met à profit les ressorts de l'écriture musicale pour souligner l'aspect dramatique de la procédure inquisitoire (*la pendaison expéditive de Till dans Till l'Espiegle de R. Strauss*), de l'audition du prévenu (*l'audience devant le coroner dans Peter Grimes de Britten, prologue*) à l'exécution de la sentence (*le leitmotiv de la pendaison de Billy Budd de Britten, acte II, quatrième tableau*) sans oublier le prononcé de la condamnation (*Dalibor de Smetana, acte I*).

1.2.3. Section 3 - Les droits subjectifs

Les droits subjectifs sont entendus pour les besoins de cette thèse de manière générique, c'est-à-dire comme tout acte juridique générateur de droits ou d'obligations.

- les actes juridiques d'après leur nom

Outre les actes unilatéraux, le répertoire musical appréhende le contrat selon l'époque, le système juridique et la traduction française d'un texte étranger sous des vocables variés : contrat, convention, pacte, promesse, alliance, traité.

- les actes juridiques d'après leur forme

La conclusion verbale d'un contrat est l'usage le plus répandu. La musique déroge à la règle puisque peu d'œuvres se réfèrent à ce mode de tractation ancien et utile (*la paumée dans Martha de Flotow, acte I, scène 2*), à l'exception notable des engagements souscrits auprès de divinités, hormis le diable (*la signature du pacte dans Faust de Gounod, acte I, scène 2*).

Elle est néanmoins susceptible d'être précédée ou accompagnée d'un geste symbolique de l'une (*le verre d'eau dans Arabella de R. Strauss, acte III*) ou de l'ensemble des parties (*le partage de la coupe dans Lakmé de Delibes, acte III*).

Des compositeurs lyriques ont saisi l'opportunité d'un contrat écrit pour mettre en scène musicalement sa conclusion (*la scène d'un mariage chinois mais occidentalisé dans Madame Butterfly de Puccini, acte I*) ou sa résiliation (*la signature de l'acte de divorce dans Stiffelio de Verdi, acte III, premier tableau*).

Le contrat solennel tire son formalisme de la qualité de celui qui l'instrumente. L'archétype du contrat solennel est l'acte notarié (*Le Barbier de Séville de Rossini, acte II, scène 10*), établi communément en latin, la vulgate du droit en musique.

Le cérémonial est moindre pour les actes sous seing privé, mais nécessaire néanmoins quand il s'agit de recueillir, *ad valitatem* ou *ad probationem*, l'expression concordante de plusieurs consentements (*reconnaissance de dettes du roi à l'égard de l'Astrologue dans Le Coq d'or de Rimski-Korsakov, acte I*).

- les actes juridiques d'après leurs auteurs

Les conventions passées avec les Esprits supérieurs ont été divinement mises en musique : Dieu (*Jephté d'Haendel, acte I, scène 4*), les dieux (*Idoménée de Mozart, acte I, scène 9*)⁵⁷, le Malin (*Mefistofele de Boito, acte I*)⁵⁸. Leur qualification habituelle (pacte, promesse, alliance) suggère que leur conclusion est intervenue dans un contexte inhabituel.

Les traités internationaux sont, à quelques exceptions près (*La Bataille de Legnano, acte I*⁵⁹ et *Simon Boccanegra de Verdi, acte I*⁶⁰, *Padmavati de Roussel, acte I*⁶¹), hors la musique, comme si les œuvres se satisfaisaient du cadre local dans lequel elles se situent.

Par incidence, les lettres de créance sont peu représentées (*par exception, Zar und Zimmermann de Lortzing, acte II*) à la différence des ambassadeurs : musulmans (*Les Lombards de Verdi, acte II, scène 1*) - des chrétiens (*Ricciardo et Zoraide de Rossini, acte I*) – de Venise (*Othello, acte III, scène 1 de Verdi*) - de Tartarie (*Simon Boccanegra de Verdi, acte I, scène 10*), du Japon (*Le Rossignol de Stravinsky*) – de France et de Savoie (*Nicolas de Flue d'Honegger, acte III*) - de Bavière et de Bohême (*Rienzi de Wagner, acte II*) - d'Espagne (*Henri VIII de Saint-Saëns*) – d'un pays imaginaire (*le Reuss-Schleiz-Geirz dans L'Esprit viennois de J. Strauss*), venant en émissaires.

Les conventions entre particuliers relèvent de la quotidienneté, sauf si par extraordinaire elles concernent l'état des personnes (*pour le mariage : Lucia de Lammermoor de Donizetti, acte II*)⁶² ou donnent naissance à des liens de droit pérennes et opposables aux tiers (*pour la propriété : la vente aux enchères dans La Dame Blanche de Boieldieu, acte II*).

- les actes juridiques d'après leur objet

⁵⁷ Afin de sauver son navire, Idoménée a promis à Neptune de tuer le premier humain qu'il rencontrera sur la rive (en l'occurrence son propre fils Idamante).

⁵⁸ À Faust qui demande à signer un contrat, Mefistofele et Faust se contentent de se serrer la main en guise d'engagement.

⁵⁹ La naissance de la Ligue lombarde notamment entre Milan et Vérone.

⁶⁰ À l'ordre du jour du Conseil du Doge de Gênes, la paix avec la Tartarie (approuvée) et la paix avec Venise, réclamée par Pétrarque dans une lettre adressée au conseil (refusée).

⁶¹ Les pourparlers entre un sultan mongol et un roi indien.

⁶² Arrachement du consentement de la mariée dans un manoir écossais.

La spécificité des contrats passés avec les Esprits supérieurs tient à leur allusion fréquente à la vie et à la mort (*L'Orfeo de Monteverdi, acte IV*)⁶³.

L'objet d'un contrat ordinaire diffère selon qu'il crée un lien de droit entre individus ou qu'il porte sur la jouissance d'une chose.

Parmi les premiers, la musique favorise le contrat de mariage dont la conclusion marque le terme de nombreuses péripéties (*La Fille du Régiment de Donizetti, acte II*). Elle a également partie liée avec le contrat de travail (*le doublement des appointements du personnel dans Don Pasquale de Donizetti, acte II, le licenciement dans Carousel de Rodgers*) ou d'entreprise (*la construction d'un château dans L'Or du Rhin de Wagner, scène 2*), le bail (*une menace d'expulsion dans Street Scene de Weill, acte I*), la vente (*The Rake's Progress de Stravinsky, acte III*) y compris d'une personne (*Djamiley de Bizet*), le cautionnement (*Die Bürgschaft de Weill, prologue*), le prêt sur gage (*des livres au Mont-de-Piété dans La Bohème de Puccini, acte I*), le droit d'auteur (*Elégie de deux jeunes mariés de Henze, acte II*), le courtage matrimonial (*La Fiancée vendue de Smetana*), le contrat d'apprentissage (*Les Maitres Chanteurs de Nuremberg de Wagner, acte III ou La jolie Fille de Perth de Bizet*), la donation (*l'ordre au Trésorier des Etats de Bretagne de faire don de nombreux châteaux assorti d'une rente à vie dans Un Jour de Règne de Verdi, acte III, scène 1*) et même le droit de cuissage (*Les Noces de Figaro de Mozart, acte III*).

Pour leur part, les actes unilatéraux tels les legs (*The Rake's Progress de Stravinsky, acte I, premier tableau*)⁶⁴ provoquent des retournements de situation, notamment en cas de changement subreptice dans la personne du bénéficiaire (*La Veuve joyeuse de Lehar, acte III*).

Enfin, des situations juridiques ayant partie liée avec des contrats, tels la faillite (*Les Contes d'Hoffman d'Offenbach, acte I*), le monopole (*monopole du commerce à Séville dans Le Mariage au Couvent de Prokofiev, acte I*), les régimes matrimoniaux (*pour le régime dotal : le mariage secret de Cimarosa, acte II ou la Navarraise de Massenet, acte I*), l'usure (*prototype de l'usurier juif dans Le Chevalier avare de Rachmaninov, premier tableau*), les marchés publics (*L'Heure espagnole de Ravel*) se distinguent dans le répertoire musical.

⁶³ Pluton consent à cette violation de l'univers qui représente le retour des Enfers mais à une condition : qu'avant de remonter parmi les vivants, Orphée ne jette pas un regard sur sa bien-aimée.

⁶⁴ Un oncle oublié mais fort riche a fait de son seul neveu son légataire universel.

Le répertoire musical présente enfin de nombreuses références au statut des personnes qui, sans être contractuel, n'en est pas moins engageant : la filiation légitime (*Le Mariage secret de Cimarosa*), naturelle (*Wozzeck de Berg*) adultérine (*La Walkyrie de Wagner, acte I*) ou adoptive (*La Juive d'Halèvy*), la fratrie (*Libuse de Smetana*), l'autorité parentale (*Le Mariage secret de Cimarosa*), la tutelle (*Le Barbier de Séville de Rossini ou le Conte Ory de Rossini*), l'absence (*Madame Butterfly de Puccini*), la minorité (*Katya Kabanova de Janacek*).

2. SOUS-PARTIE 2 - L'ORIGINE DU DROIT

Les motivations de la musique à évoquer le droit sont toutes à rechercher dans la genèse d'une œuvre musicale. Leur origine est cependant diverse : certaines œuvres musicales dépendent en effet de la personnalité des participants à sa création (Chapitre 1) ; d'autres sont inhérentes à l'œuvre mise en musique (Chapitre 2). Il est manifeste que les secondes l'emportent de loin sur les premières.

2.1. Chapitre 1 - Les raisons personnelles

Les raisons personnelles des compositeurs ne sont pas exclusives d'autres origines.

2.1.1. Section 1 - Le compositeur

Extraire de la vie du compositeur les raisons justifiant la présence du droit dans ses œuvres n'est pas chose aisée.

En effet, et sauf exception, ce n'est pas parce qu'un texte cite du droit que le compositeur a décidé de le mettre en musique, c'est parce que le compositeur a choisi ce texte qu'il se trouve, subsidiairement, au contact du droit.

Cependant dérogent à cette règle les compositeurs attachés à la chose religieuse dont le répertoire, avec les sensibilités propres à leur confession (catholique, luthérienne, réformée, anglicane, hébraïque), est infailliblement constitué de pièces célébrant la loi ou le jugement de Dieu.

Par exception encore, la fréquentation assidue d'un lieu empreint de droit favorise la composition d'œuvres à l'usage de ce lieu (*pour le Parlement de Paris, le Jugement de Salomon et le Motet pour l'offertoire de la Messe rouge de M.-A. Charpentier*)⁶⁵.

La familiarité d'un compositeur avec l'univers juridique peut aussi expliquer ce choix, ou tout du moins son aisance à l'exprimer en musique.

Cette connaissance du droit peut ainsi procéder de sa propre formation générale, complémentaire à ses études musicales. De nombreux compositeurs baroques allemands suivaient ainsi des cours à l'Université de droit avant d'entamer leur carrière musicale (*J. Christoph, Wilhelm Friedemann et Carl Philipp Emmanuel Bach, Homilius, Kuhnau, Scheibe, Schütz, Telemann et bien d'autres encore*).

Il est à cet égard remarquable que KUHNAU, musicien et juriste émérite, ait été le premier à distribuer avant l'office le texte même des chorals afin que l'assemblée s'en pénètre et se l'approprie, ou qu'un ancien clerc de notaire consacre un oratorio - dédié à un autre licencié en droit - aux Tables de la Loi (*Moïse au Sinai de Félicien David*).

Pour sa part, la vie est chargée de son lot d'expériences juridiques, tels le mariage (*Quatuor à cordes n° 1 de Smetana*)⁶⁶, le divorce (*Intermezzo de R. Strauss*⁶⁷ ou *la Marche nuptiale de Vierne*⁶⁸), une procédure judiciaire (*Krämerspiegel de R. Strauss*)⁶⁹ ou des tensions sociales (*la symphonie n°45 « Les Adieux » de J. Haydn*)⁷⁰, dont certains compositeurs ont voulu témoigner directement ou indirectement dans leur composition.

⁶⁵ Marc Antoine Charpentier fut, de 1698 à 1704, maître de musique des enfants de la Saint Chapelle, qui était enclavée dans le Parlement de Paris.

⁶⁶ Le largo sostenuto (à 6/8), en la bémol majeur, reflète l'amour réciproque vécu avec Katerina, l'épouse de la période heureuse.

⁶⁷ Cet opéra « réaliste », dont le livret a été écrit par le compositeur lui-même, est inspiré de ses déboires conjugaux. Son épouse y est décrite comme une femme irascible et de fort méchante humeur.

⁶⁸ Cette pièce pour orgue, aux accords violents entrecoupés de sections sombres et méditatives, est semblable à une méditation sur le propre mariage, malheureux, du compositeur.

⁶⁹ Ce cycle de douze lieder avait été commandé par des éditeurs à Strauss qui ont ensuite recherché à abaisser ses droits d'auteur. Écœuré par ce marchandage, le compositeur rompit le contrat. Attrait en justice, il s'exécuta, avant de connaître le jugement, en composant ces *Krämerspiegel* (Le Miroir du boutiquier) satiriques et critiques à l'égard de ces éditeurs.

⁷⁰ Haydn a écrit l'adagio terminal de cette symphonie au cours duquel les instrumentistes, sauf deux violons, s'en vont les uns après les autres, probablement pour attirer l'attention de son prince contre une saison musicale que n'en finissait pas.

D'une manière plus contingente, certains d'entre eux ont été inspirés par des avatars juridiques vécus (*le Muss es sein ? du quatuor n°16*⁷¹ et les notes initiales de la symphonie n° 5 de Beethoven⁷²).

2.1.2. Section 2 - Le librettiste

Quelques librettistes de formation juridique ont eu une influence sur des compositions lyriques, à commencer par celui considéré comme le premier d'entre eux, BUSENELLO, juriste, ancien ambassadeur et librettiste de Monteverdi, puis François-Louis LE BLAND DU ROULLET, attaché à l'ambassade de France à Vienne et librettiste de GLUCK.

Venu de l'Ouest lointain avec des idées claires, un librettiste s'est même familiarisé avec une organisation judiciaire étrangère avant de rédiger son livret (*Can-can de Porter*).

PICANDER, librettiste et collecteur d'impôt, a rendu hommage dans une cantate à son supérieur dans l'administration des contributions qui fêtait à la fois un héritage et son anniversaire (*Bauern Kantate dite cantate dite des Paysans BWV 212 de J.-S. Bach*).

2.1.3. Section 3 - Le commanditaire

La personnalité du commanditaire frappe de son seau l'œuvre commanditée. Ainsi, lorsque un Etat (*Des Droits de l'Homme de Constant*) ou un conseil municipal (*Die Furcht des Herren de J.-C. Bach*⁷³ ou la cantate *Gott ist mein König de J.-S. Bach*⁷⁴) commande une œuvre, la probabilité est forte d'y trouver une allusion au droit.

⁷¹ À propos du prêt du manuscrit du 13^{ème} quatuor par Beethoven à un bourgeois viennois, un certain Dembscher.

⁷² D'après une légende incertaine, ces notes représenteraient les coups des créanciers sur la porte du compositeur.

⁷³ Dans ce chœur pour cinq voix solistes pour rendre hommage au conseillers de la ville d'Eisenach, les chanteurs et instrumentistes ces élus.

⁷⁴ La cantate célèbre la nomination des nouveaux responsables municipaux de Mülhausen, dans un style solennel, grandiloquent mais aussi légèrement satirique sur l'âge avancé de ces responsables.

L'objet de la commande, abstraction faite de la personnalité du commanditaire, peut par ailleurs se porter sur une œuvre riche en droit (*Le Requiem de Mozart*)⁷⁵, sans possibilité pour le compositeur de s'y dérober.

2.1.4. Section 4 - Le dédicataire

Certaines œuvres sont dédiées à un professionnel du droit (*deux professeurs de droit : cantate Schwingt freudig euch empor*⁷⁶ et *cantate Vereinigte Zwietracht der wechselnden Saiten*⁷⁷ de J.-S. Bach) ou à sa fille qui aurait hérité de son père un formalisme rigoureux (*La Bersan* de F. Couperin)⁷⁸. Par contagion, elles rendent hommage à la chose juridique, sauf quand elle brocarde des éditeurs tentés de baisser les droits d'auteur du compositeur nonobstant le fait que le dédicataire est un homme de loi (*Krämerspiegel* de R. Strauss)⁷⁹.

Le mariage n'est pas en reste puisque MOZART a dédicacé deux morceaux de musique pure, l'un à celle qui a concouru au consentement au mariage de son père Léopold, l'autre au bourgmestre de Salzbourg à l'occasion des noces de sa fille (*Sérénade « Haffner » en ré majeur*)

Au-delà de ces considérations personnelles, le choix du compositeur de mettre en musique telle ou telle œuvre littéraire est déterminant quant à la présence de phénomènes juridiques dans l'œuvre musicale qui en découle.

⁷⁵ Le commanditaire, veuf et mélomane, entendait obtenir une messe anonyme à la mémoire de sa femme, une explication possible étant qu'il voulût s'en attribuer la paternité (ne fut-il pas, en effet, stipulé devant notaire que Mozart devait remettre à son commanditaire le manuscrit autographe sans en prendre copie). L'Histoire a montré que cette substitution abusive de compositeurs était vouée à l'échec.

⁷⁶ Cantate avec des compliments hyperboliques à l'adresse de Johann Burckard Mencke, professeur de droit de l'Université de Leipzig qui fêtait ses quarante ans.

⁷⁷ Cantate destinée à l'intronisation d'un nouveau professeur de droit à l'université de Leipzig, Gottlieb Kortte, âgé seulement de vingt-huit ans, et comprenant de brillants hommages à l'institution et à ses maîtres.

⁷⁸ Suzanne de Bersan était la fille du fermier général de Bersan. L'œuvre est écrite selon une polyphonique à plusieurs voix, proche de l'écriture des Inventions de J.-S. Bach.

⁷⁹ Friedrich Rösch, homme de loi, avec qui Richard Strauss créa la société des compositeurs allemands.

2.1.5. Section 5 - L'auteur de l'œuvre littéraire mise en musique

Sans préjuger des développements du chapitre suivant (Les raisons liées à l'œuvre), la vie de l'auteur d'une œuvre littéraire mise en musique peut expliquer la présence de phénomènes juridiques dans cette œuvre, et partant dans l'œuvre musicale dont elle est dérivée.

Quelques exemples parmi d'autres permettront de s'en persuader.

Ainsi, la vie de certains d'entre eux est parsemée d'épreuves judiciaires. C'est probablement la raison pour laquelle BEAUMARCHAIS s'est attaché à brocarder le monde judiciaire, comme il la fait dans la scène du procès du Mariage de Figaro, scène que MOZART a lui-même édulcorée dans les Noces de Figaro⁸⁰.

D'autres ont suivi une formation juridique sans faire de carrières judiciaires.

BALZAC fut clerc dans une étude d'avoué pendant trois ans⁸¹. Aussi, la seule de ses œuvres mises en musique - un petit roman épistolaire dénommé « Peines de cœur d'une chatte anglaise » - par HENZE fourmille d'acteurs du droit : un créancier, un avocat, des juges, le secrétaire d'un notaire, des policiers.

Pour sa part, KAFKA fut agent d'assurance. On retrouve dans l'adaptation lyrique de son roman « Le Procès » par von EINEM les mêmes partenaires : un juge d'instruction, un avocat, un huissier, des jurés, l'assistance à l'audience, un inspecteur, des hommes de mains qui se transforment en bourreaux.

⁸⁰ Voir sur ce point le chapitre 3 de la sous-partie 5 de la présente partie.

⁸¹ Des études sont menées actuellement sur la présence substantielle de phénomènes juridiques dans l'œuvre de Balzac.

Enfin, quelques-uns sont issus de la basoche. A titre exemplaire, *Madame Butterfly* est l'adaptation d'une nouvelle d'un avocat du barreau de Philadelphie, John Lutter LONG. Il est donc logique que l'opéra de Puccini contienne de nombreuses références au droit : un mariage, un conflit de lois de deux pays différents⁸², un bail, des officiers d'état civil, un consul, un courtier matrimonial, ...

2.2. Chapitre 2 - Les raisons liées à l'œuvre

Sous le couvert de l'œuvre musicale, c'est en réalité dans le texte littéraire à mettre en musique qu'il y a toutes les raisons de trouver du droit.

Ce texte est rarement d'origine purement juridique ou pseudo-juridique (*Cantate pour le 20^{ème} anniversaire de la Révolution de Prokofiev*) car nombre de compositeurs ont avoué leurs difficultés à les mettre en musique.

Pourtant, les tentatives n'ont pas manqué pour mettre les lois en musique : TYRTEE, venu d'Athènes à Sparte avec sa lyre⁸³, est l'auteur de l'Eunomia. CICERON, pour sa part, assure que l'on chantait la loi des XII Tables comme Jacob GRIMM tient que les premiers recueils de loi furent composés sous forme de chants par des peuples empreints d'une poésie native et primitive⁸⁴. L'avignonnais Jean de DIEU OLIVIER évoqua la possibilité la possibilité de créer des lois chantées : « *Au reste, je ne prétends pas conseiller encore des lois chantées, nous n'y sommes pas suffisamment préparés (...). Je propose seulement de préparer peu à peu la nation à adopter dans la suite des chants appliqués aux lois* ». ⁸⁵

⁸² Selon la loi japonaise, l'abandon équivaut à un divorce et *Madame Butterfly*, abandonnée par son mari américain, pourrait se remarier. Mais celle-ci se considère soumise à la loi américaine et donc engagée à l'égard de son mari.

⁸³ J. Carbonnier, op. cit. note 6, p. 194

⁸⁴ N. Roulland, La Raison, entre musique et droit : consonances, *Droit et musique*, actes du colloque du 23 juin 2000, Presse Universitaires d'Aix- Marseille, 2001, p. 113

⁸⁵ A. Leca, Droit et musique : l'exemple de Jean de Dieu Olivier (1753-1823) et son rêve de mise en musique des lois, *Droit et musique*, actes du colloque du 23 juin 2000, Presses universitaires d'Aix-Marseille, 2001, p. 71 et suivantes).

Enfin, M. CONSTANT a mis en musique la déclaration des Droits de l'Homme et du citoyen tout en reconnaissant les problèmes musicaux rencontrés lors de sa composition⁸⁶.

À tout faire, il semble plus facile d'exalter une loi dans un chant patriotique : pour l'abolition des privilèges, sur un texte anonyme et sur l'air « *Avec les jeux dans le village* »⁸⁷ ; pour la déclaration des Droits de l'Homme, sur un texte de Thomas ROUSSEAU et sur l'air de « *Philis demande son portrait* »⁸⁸.

Cela étant, les chances semblent importantes de trouver une référence au droit dans les œuvres de la musique sacrée : en effet, la loi, le jugement, l'alliance ou la promesse divine parsèment les récits du premier comme du second testament. Ces chances sont démultipliées, tant les genres musicaux y sont nombreux (psaumes, chorals, cantates, passions, messes, hymnes, oratorios, mystères et histoires sacrées).

Du côté de la musique profane, les œuvres littéraires *lato sensu*, qui ont servi de sources à de nombreuses compositions musicales faisant référence au droit, sont imprégnées de culture juridique, prise au sérieux ou non, comme elles sont imprégnées de tous les phénomènes sociaux qu'elles décrivent. Ce second degré de représentation du droit lie donc le compositeur et le conduit parfois à simplifier ou abrégé les phénomènes juridiques présents dans l'œuvre d'origine. En effet, l'écoute d'un même texte (mis en musique) est par nature plus longue que sa simple lecture. Par ailleurs, les auditeurs ne se satisferaient pas d'une œuvre musicale où le droit domine.

⁸⁶ « La "Déclaration" a posé un sérieux problème musical : les généreux principes des dix-sept articles ont été rédigés dans le plus pur style notarial. Le texte est inchantable, difficile à dire et un accompagnement orchestral du récit aurait été d'une facilité toute cinématographique" (cité in André Chénier de Giordano, *L'Avant-Scène Opéra*, éditions Premières Loges 1989, p.138).

⁸⁷ Exemple de la 1ère strophe : « Enfants d'un vrai peuple de frères gouvernés par les mêmes lois, sous l'empire heureux des lumières jouissez tous des mêmes droits : non, la liberté n'est qu'un piège, par l'avare orgueil apprêté, tant que le mot de privilège blesse la sainte égalité » (G. et G. Marty, *Dictionnaire des chansons de la Révolution 1787-1799*, Tallandier, 1988, p.78).

⁸⁸ Exemple de la 3ème strophe : « Oui, tous les hommes sont égaux, et leurs droits sont les mêmes ; On ne distingue les héros qu'à leurs vertus suprêmes ; Mais la loi qui vous pèse tous dans sa juste balance, mortels, ne doit mettre entre vous aucune différence » (G. et G. Marty, *Dictionnaire des chansons de la Révolution 1787-1799*, Tallandier, 1988, p.79).

Au-delà, ce texte possède des facultés d'adaptation variées.

2.2.1. Section 1 - Le texte invariable

Un texte invariable ne laisse aucune latitude au compositeur pour s'en départir, en modifier la place ou la substance, sa seule alternative se réduisant à ignorer ou, au contraire, à illustrer le droit dans l'accompagnement musical.

Les anciens grecs n'avaient-ils pas appelé les mélodies de leurs chants des lois (*nomoi*), indiquant par là qu'ils s'agissaient de formules consacrées auxquelles on ne pouvait rien changer.

A cet égard, certaines œuvres se fondent rigoureusement dans les articulations du texte (*Dixit Dominus Domino meo de A. Scarlatti*).

Tel est le cas du credo de la messe, d'un choral luthérien ou d'un poème⁸⁹.

Dans ce cas, comparer la manière dont certains compositeurs, à des périodes et avec des styles distincts, ont mis en musique le même texte présente un intérêt semblable, *mutatis mutandis*, à l'écoute comparative d'une œuvre exécutée par des interprètes différents.

2.2.2. Section 2 - Le texte flexible

⁸⁹ À l'inverse, il existe des textes musicaux si célèbres dans certaines confessions chrétiennes que seul le texte peut être arrangé –mais sans modifier la mélodie harmonisée l'accompagnant (à l'exemple des psaumes de la Réforme sur le thème de la Loi de Dieu).

Les œuvres musicales concernées relèvent d'un genre musical formalisé, mais au sein duquel le compositeur dispose d'une plus grande liberté.

Dans le cas du requiem, le passage obligé par le droit (la Justice divine) autorise toutefois les compositeurs à les composer différemment. Aux messes des morts strictement conformes au texte fondateur fixé au 13^{ème} siècle (*Mozart, Saint-Saëns, Verdi*) ont succédé des requiem où la place du jugement et de la condamnation est moindre si ce n'est édulcorée (*Fauré, Duruflé*).

De même, pour les Passions dont le récit évangélique demeure intact, le procès du Christ exclusivement à charge dans l'Évangile (les scribes, les anciens, le grand prêtre Caïphe, la turba) se mue en une procédure contradictoire où l'assemblée des croyants, dans les arias et chorals, plaide à décharge en faveur du Christ (*La Passion selon Saint Matthieu de J.-S. Bach*). La profondeur théologique de cette œuvre est telle que, en dépit de l'existence de deux chœurs, c'est toute la masse chorale qui tour à tour accuse ou défend Jésus.

2.2.3. Section 3 - Le texte adapté

Le texte à mettre en musique résulte couramment de l'adaptation d'une œuvre d'origine littéraire ou historique préexistante consacrée en tout ou partie au droit : un roman (*Le Procès de Von Einem*), une nouvelle (*Billy Budd de Britten*), un conte (*Le Tricorne de Falla*), une légende (*Till l'Espiegle de R. Strauss*), une pièce de théâtre (*Les Noces de Figaro de Mozart*), un récit mythologique (*Der Streit zwischen Phoebus und Pan de J.-S. Bach*) ou biblique (*Sanson de Haendel*).

Le nombre d'œuvres originales adaptées rivalise avec le nombre d'adaptation qui en a été faite (les mythes d'Orphée, de Don Juan et de Faust par exemple). Le récit de Roméo et Juliette est signifiant puisque générateur d'une œuvre lyrique (GOUNOD), d'une symphonie (BERLIOZ) et d'un ballet (PROKOFIEV).

Plus révélateur encore de la plasticité de ces adaptations est le fait que seules deux d'entre elles évoquent implicitement le droit, l'une au détour de la loi, l'autre du jugement.

L'adaptation de l'œuvre d'origine associe en général un compositeur et un librettiste⁹⁰, sauf dans le cas où le livret était déjà en usage dans un opéra antérieur.

La collaboration du compositeur et de l'auteur de l'œuvre originale transfiguré en librettiste⁹¹ conjugue une inspiration à une autre dans la même entreprise créatrice.

Mieux encore, un compositeur a rédigé le livret de son opéra d'après une comédie, assuré de la bienveillance de l'auteur de cette comédie lorsqu'il la modifie et l'adapte à son gré en reprenant pourtant le même titre (*Janacek et Capek dans l'Affaire Makropoulos*).

2.2.4. Section 4 - Le texte ad hoc

Exceptionnellement, un compositeur est l'auteur du texte qu'il met en musique : pour un oratorio (*La Vérité de Jeanne de Jolivet*), pour des opéras (*Intermezzo de R. Strauss*) y compris méphistophéliques (*Busoni et Boito*).

WAGNER, pour être le plus connu, a écrit le livret de L'Anneau du Nibelung. Cette construction univoque du texte et de la musique lui a permis notamment de tordre la théogonie germanique dans le sens qu'il souhaitait donner à son spectacle total⁹², désinence de l'Art total.

⁹⁰ J.-S. Bach et l'infatigable Henrici, alias Picander, ou Mozart et Da Ponte par exemple.

⁹¹ R. Strauss et Zweig, Weill et Brecht, Milhaud et Claudel, von Einem et Durrenmatt notamment.

⁹² Comme l'invention par Wagner ex nihilo du mythe des Traités qui n'a jamais été rapporté comme constituant un fondement du droit germanique primitif.

3. SOUS-PARTIE 3 - LES ACTEURS DU DROIT

En se référant au droit, les compositeurs ne pouvaient négliger ses acteurs, entendu comme tous ceux qui sont associés à un phénomène juridique quelconque.

L'imagerie musicale de ces différents intervenants réfracte, comme en abyme, ce que la musique comprend du droit.

Toute discipline a ses initiés, définis ici dans une perspective fonctionnelle comme les professionnels du droit (Chapitre 1). Le droit a par ailleurs vocation à s'appliquer à tous (y compris à ses initiés)⁹³, regroupés sous le vocable de « sujets de droit » (Chapitre 2). Cette présentation serait incomplète à ne pas évoquer leurs accessoires (Chapitre 3).

3.1. Chapitre 1 - Les professionnels du droit

Les professionnels du droit ne paraissent pas d'emblée avoir les faveurs de la musique.

À la volée, quelques exemples tirés de l'art lyrique : « *Les joueurs et les hommes de loi sont de mauvaise foi* » (*L'Opéra des Gueux de J. Gay, acte II*), « *A celui qui veut, dans les flux humains, naviguer en sécurité, les juristes et les hypocrites, il convient d'abord de noyer* » (*Pierre Le Grand, tsar de Russie de Donizetti, acte I, troisième tableau*). « *Félons, scélérats, hommes de loi infligent le malheur* » (*Esther de Lidarti, acte II, scène 1*) et en codicille la description peu flatteuse d'un notaire par son premier clerc (*Fortunio de Messenger, acte I, scène 1*)⁹⁴.

⁹³ Pour l'application au législateur de sa propre loi : *La Défense d'aimer ou le Novice de Palerme* de Wagner.

⁹⁴ Landry : « Je bois à Maître André, mon cher patron, c'est un notaire méfiant, crédule et madré, mais infiniment terre à terre. J'imagine que pour le faire, le Créateur en se trompant a pris du Renard et du Paon... » C'est un notaire ! Il a du savoir et du savoir faire, une solennelle gaieté, ne cherchant point la qualité, mais, la préférant ordinaire. C'est un notaire ! ».

Cette première impression appelle cependant quelques nuances.

Recenser les professionnels du droit dans une sorte de répertoire serait tentant mais peu rationnel dans la mesure où leurs mises en situation dans l'œuvre musicale ne sont pas toujours liées à leur statut catégoriel.

Ces diverses situations sont à décliner ainsi : le professionnel du droit dans l'exercice de sa fonction, le professionnel du droit confondant vie professionnelle et vie privée, le professionnel du droit dans son intimité.

3.1.1. Section 1 - La sphère professionnelle

En sentinelle du droit, le héraut présente une figure inaugurale et originale. Dans une société ancienne, il constitue l'écho du législateur (*Turandot de Puccini, acte I*)⁹⁵, du juge (*Lohengrin de Wagner, acte II*⁹⁶ ou *Le Livre des sept sceaux de Schmidt, deuxième partie*)⁹⁷ ou du pouvoir (*Die Bürgschaft de Weill, acte II*)⁹⁸.

Dans une société primitive, un instrument de musique, une trompe de corne, avertit de l'éminence d'un phénomène juridique (*le mariage dans le Crépuscule des Dieux de Wagner, acte II, scène 3*).

- le législateur

⁹⁵ Un mandarin rappelle au peuple de Pékin la loi qui régit l'Empire.

⁹⁶ Le héraut royal annonce le sort réservé aux deux combattants de l'ordalie de la veille : la bannissement pour l'un, le protectorat du Brabant pour l'autre.

⁹⁷ Le parthe archer, héraut de la justice, apparaît sur une musique de marche héroïque.

⁹⁸ Le Crieur public : « A la population de la ville ! Les Grandes Puissances s'étant emparé de ce pays envoient leur commissaire. Il dispose des pleins pouvoirs ».

Le législateur pose la norme. Les cas où la musique accompagne la naissance de la loi ne sont pas rares mais ne disputent pas la comparaison avec les cas où elle est exécutée.

Les divinités sont en général exemptes de toute représentation dans leur activité normative, les lois divines étant le plus fréquemment invoquées une fois établies. Leur nature éternelle ou immémoriale, le mystère auréolant leur création comme leur transmission souvent prophétique sont à la source de cette prétérition.

En musique, le législateur profane revêt, tel Janus, deux visages différents : le législateur unique ou l'organe légiférant.

Dans le premier cas, la personnalité du législateur, que celui-ci agisse seul ou au sein d'une assemblée, est un paramètre susceptible de déterminer ses motivations.

Ainsi lorsqu'une loi (*Turandot de Puccini, acte I*) est proclamée par un messenger⁹⁹, il existe de fortes présomptions que le texte normatif réponde à des aspirations propres à son mandant. De même, la participation active d'un membre d'un organe délibérant (*l'assemblée des boyards dans Boris Godounov de Moussorgski, acte IV scène 1*) laisse peu de doute sur ses convictions personnelles¹⁰⁰.

Dans le second cas, l'institution législative est appréhendée *in globo*, sans individualiser ceux qui la composent. Au gré des œuvres, il peut s'agir du sénat romain (*Lucio Silla de Mozart, acte II, scènes 12 et 13*)¹⁰¹, ou athénien (*La Patience de Socrate de Telemann, acte I*), du Parlement britannique (*Henri VIII de Saint-Saëns, acte III*), de la diète des cantons helvétiques (*Nicolas de Flue d'Honegger, acte III*) ou d'un « viétché » (*La Pskovitaine de Rimski-Korsakov, acte I, second tableau*)¹⁰². Cet anonymat sied à la nature générale et impersonnelle de la loi.

⁹⁹ Un mandarin rappelant au peuple de Pékin la loi de l'Empire.

¹⁰⁰ Le prince Chouïski, tancé par les boyards pour sa trahison envers le tsar.

¹⁰¹ Lucio Silla demande aux membres du sénat romain de consentir à son mariage avec Guinia, considérant que leur silence vaut acquiescement.

¹⁰² Le viétché était une assemblée démocratique propre à une ville-république dans l'ancienne Russie tsariste.

En guise de transition, la personne du législateur se confond parfois avec celle du juge (*L'Exilé de Rome de Donizetti, acte I*)¹⁰³.

- le juge

La figure du juge tient une place plus marquée dans le répertoire musical, car la publicité de la justice dépasse communément celle de la loi (que l'on exécute pourtant souvent sans le savoir). Somme toute, en musique comme en droit, la loi et la justice ne sont pas d'identique nature.

En valeur absolue, l'office du juge sacré ne diffère pas fondamentalement de celui du juge profane, dotés chacun du même *imperium* : le pouvoir supérieur de trancher l'espèce qui lui est soumise selon la loi en vigueur, ou la loi la plus adaptée en cas de conflit de lois (*Libuse de Smetana, acte I, Jugement de Libuse*)¹⁰⁴.

Au-delà, tout est affaire de transcendance : le juge divin (ou d'onction divine) puise dans sa conscience (*la sagesse de Salomon, la clémence de Titus*) ou ses prescriptions souveraines (*Le Jugement dernier*) les motivations de son arrêt, souvent sans appel.

Le détenteur d'un pouvoir absolu, tel un roi (*Don Carlos de Verdi*), un seigneur (*Les Noces de Figaro de Mozart*), un proconsul (*Pilate*) ou le capitaine d'un navire (*Billy Budd de Britten*)¹⁰⁵, dispose de la même latitude à trancher un litige en équité si ce n'est selon son bon plaisir.

Même cantonné dans le strict exercice de ses fonctions judiciaires, le juge peut statuer en considération de l'idéal qui l'anime.

¹⁰³ Le sénateur Murena est conduit en tant que tel à juger l'amant de sa fille et à signer son ordre d'exécution.

¹⁰⁴ Selon deux coutumes différentes, un héritage revient à l'aîné ou doit être géré conjointement par les deux héritiers.

¹⁰⁵ Un capitaine préside une cour martiale jugeant un meurtre commis sur son bateau.

Pour le juge révolutionnaire (*La Mort de Danton de von Einem, partie II, cinquième tableau*), pour le juge religieux (*le Grand Inquisiteur dans Don Carlos de Verdi, acte IV*), pour le juge remédiant à la dissolution du pouvoir régalien (*L'Ouverture Les Francs-Juges de Berlioz*)¹⁰⁶ par exemple.

Le juge du siège est représenté en musique dans sa fonction de conciliation (*Die Bürgschaft de Weill, acte II*), d'instruction (*Le Calife de Bagdad de Boieldieu*)¹⁰⁷ et de jugement (*Pierre Le Grand, tsar de Russie de Donizetti, acte I, troisième tableau*).

Il est qualifié de juge civil (*Le Testament de Tante Caroline de Roussel*), pénal (*Dalibor de Smetana*), fiscal (*Tosca de Puccini*). Il peut statuer seul (*Un Bal masqué de Verdi, acte I, scène 4*) ou au sein d'une instance collégiale (*La Pie Voleuse de Rossini, acte II, scène 9*), rien n'empêchant un magistrat de débattre de l'affaire avec ses collègues avant même l'instruction préalable (*Can-Can de Porter*)¹⁰⁸.

Curieusement, la musique fait peu de cas de magistrats rendant une justice impartiale et sereine. Encore que, en bas de l'échelle, le juge de paix attire la confiance par son humanité (*Die Bürgschaft de Weill, actes I et II*). La palme revient au juge qui s'est démis de ses fonctions pour ne pas avoir pu empêcher la condamnation d'un innocent (*Nicolas de Flue d'Honegger, acte I*).

Enfin, le procureur apparaît sous l'apparence glaciale de l'accusateur public du Tribunal révolutionnaire (*André Chénier de Giordano, acte III*)¹⁰⁹, l'allure défaite du soupirent pris sur le vif (*Le Fifre enchanté d'Offenbach*)¹¹⁰ ou la figure singulière d'un gardien de phare (*Les Naufrageurs de Smyth, acte III*)¹¹¹, quand il ne pousse pas l'un de ses parents à commettre une faute par abstention (*Félix ou l'enfant trouvé de Monsigny*). Une œuvre conte même les mésaventures d'un ancien comédien qui veut épouser la carrière de procureur fiscal (*L'Ivrogne corrigé de Gluck*).

¹⁰⁶ Les Francs-juges avaient pour objectif de contrebalancer l'explosion politique de l'Empire allemand au 13ème siècle par une unité juridictionnelle qui rendait justice de manière expéditive (les condamnés étaient généralement pendus).

¹⁰⁷ Le Calife de Bagdad est un opéra-comique en un acte où le juge (le cadî) de Bagdad se fait ridiculiser en voulant éviter le mariage du calife avec sa promise.

¹⁰⁸ Dans une affaire pour outrage à la morale publique, le président Marceaux et les juges Forestier et Barrière débattent entre eux de l'applicabilité d'une loi d'un siècle existant depuis un siècle.

¹⁰⁹ Fouquier-Tinville : « La mort ! Il fait signe aux condamnés de se retirer ».

¹¹⁰ Un procureur est l'amant d'une femme dont le mari décide justement d'aller le consulter pour plaider la séparation.

¹¹¹ Un gardien de phare, Lawrence, est nommé procureur lors d'un procès improvisé de naufrageurs pris sur le vif.

- l'avocat

Le statut de l'avocat prévaut, en musique, sur sa fonction. Toutefois, une place est à réserver au Christ dans son ministère de paraclet (*Le Messie de Haendel, partie III, n°50 Soprano*¹¹² et surtout la cantate *Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott de J.-S. Bach*¹¹³) ou à la Vierge (*dans les Stabat Mater*¹¹⁴ et *Salve Regina*¹¹⁵) en charge de défendre les fidèles au Jour du Jugement

L'avocat intervient somme toute peu à la barre. Il advient même que des procès se déroulent hors sa présence (*Billy Budd de Britten, acte I, deuxième tableau*), les accusés étant réduits à plaider leur propre cause (*Peter Grimes de Britten, prologue*). Le procès le plus chanté de tous les temps ouvre la voie douloureuse de ces défenseurs sans défense (*Passion selon Saint Matthieu de J.-S. Bach, partie I, n°19, récitatif de ténor avec chœur*)¹¹⁶.

Pourtant, la plaidoirie est un exercice oratoire qui aurait été propice à l'écriture d'un air brillant (une fois surmontée la difficulté de mettre un texte juridique en musique). En revanche, elle peut être désastreuse : un avocat a si mal défendu les intérêts de son client que le tribunal a aggravé sa peine (*La Chauve-souris de J. Strauss, acte I, scène 6*).

De la sorte, les défenseurs les plus représentés en musique, souvent improvisés (*un page dans Un Bal masqué de Verdi, acte I, scène 4, un libraire dans Grandeur et Décadence de la ville de Mahagonny de Weill, acte III*), apparaissent comme des succédanés d'avocat, sans être maître dans l'art de la parole et de l'argumentation propre à cette profession.

Plus fréquemment, l'avocat est dépeint dans sa mission de conseil (*Le Procès de Von Einem, partie II, sixième tableau*) ou en chasse (*Porgy and Bess de Gershwin, acte II scène 1*¹¹⁷ ou *l'Opéra des Gueux de Gay, acte I*) et en passe de gruger un client (*Die Advokaten de Schubert*).

¹¹² « Christ est celui qui est mort, et qui, de plus est ressuscité, qui est assis à la droite de Dieu et qui intercède même pour nous ».

¹¹³ Récitatif basse : « Le jour où ton serviteur paraîtra devant ton tribunal, où mes pensées m'accuseront, alors, veuille toi seul, ô Jésus, être mon avocat (...) ».

¹¹⁴ « Puissé-je être défendu par vous, ô Vierge, au jour du jugement ».

¹¹⁵ « Ô vous, notre avocate, tournez vers nous vos yeux compatissants ».

¹¹⁶ « Le juge le conduira devant le tribunal devant lequel il n'aura ni réconfort, ni assistance ».

¹¹⁷ L'avocat noir (à Bess) : « Quand tu t'adresses à la Cour, dis : "vot' Honneur" ».

Son statut de notable se conjugue avec celle d'homme de confiance de sa clientèle établie (*L'Affaire Makropoulos de Janacek, acte I*), d'un proche de la famille (*Un Roi écoute de Berio*)¹¹⁸ voire d'un figurant encombrant (*Les Voitures versées de Boieldieu, acte I*)¹¹⁹.

Sans rapport avec sa profession, il campe le client d'un hôtel à la faveur duquel il rencontre sa future épouse (*L'Auberge du Cheval blanc de Benatzky, acte I*)¹²⁰ d'un patient purgé pour cause d'indigestion (*Le Barbier de Séville de Rossini, acte II, scène 3*)¹²¹ ou d'un docteur (en droit) venant au secours d'un malade sans être médecin (*Le Destin de Janacek, acte III*)¹²².

Force est donc de constater que la fonction de l'avocat en ce qu'elle offre d'essentiel, la faculté donnée à chaque justiciable d'être défendu (*l'avocat des plaignants dans Christophe Colomb de Milhaud, acte I, 6 et 7*)¹²³, est négligée par la musique, dont la préférence va au notariat.

- le notaire

Le notaire, désigné parfois sous le vocable antique et de tabellion (*Béatrice et Benedict de Berlioz*¹²⁴, *acte II, scène 5*, *Les Brigands d'Offenbach, acte II*, *les Cloches de Corneville de Planquette, acte III*, *l'Omelette de la Follembuche de Delibes*) est sans conteste le favori des professionnels du droit en musique, car il est présent dans de nombreuses œuvres instrumentales ou lyriques.

¹¹⁸ Dans la partie II, Prospero se retrouve dans une salle du trône où il convoque ses esprits, tandis que les personnages du monde réel, son épouse, son avocat, son docteur et une infirmière s'agitent autour de lui.

¹¹⁹ Un hobereau angevin n'entretient pas ses routes afin d'accueillir chez lui des accidentés de la circulation susceptibles de lui apporter des nouvelles de Paris. Une nouvelle voiture versée devant le château contient cinq personnes dont un avocat.

¹²⁰ L'avocat Otto Siedler, qui proteste contre l'attribution de sa chambre habituelle à un autre client.

¹²¹ Figaro : « Et je dois aider l'avocat Bernadotte qui a depuis hier des maux d'estomac ».

¹²² Au conservatoire, un composteur s'effondre, frappé par une crise cardiaque. Le docteur Suda, pourtant avocat et non médecin de son état, vient à son secours.

¹²³ Dans un procès en postérité de Christophe Colomb, l'avocat de la partie plaignante se manifeste (...). Partie plaignante et défense commentent l'attitude du roi d'Espagne à l'égard de Christophe Colomb.

¹²⁴ Le tabellion instrumente un contrat de mariage entre Héro et Claudio, puis le même pour les deux amants récalcitrants depuis le début de l'œuvre.

Les causes en sont multiples. Le notaire ou son clerc instrumente les contrats de mariage, actes juridiques les plus répandus dans le répertoire musical. Il est un officier ministériel commode à mettre en scène, son intervention se réduisant à évoquer un acte (*Françoise de Rimini de Zandonai, acte I*)¹²⁵, cependant qu'il peut l'établir, le lire (*Così Fan Tutte, acte II, scène 17*), le discuter (*Le Chevalier à la Rose de R. Strauss, acte II*)¹²⁶, l'augmenter (*Don Pasquale de Donizetti, acte II*) et le faire signer (*Le Barbier de Séville de Paisiello, acte II*) selon la volonté des protagonistes. Il est enfin le scribe officiel des participants à l'œuvre, qui le convoque (*Le Roi l'a dit de Delibes, acte II*)¹²⁷, l'éconduise (*L'Elixir d'amour de Donizetti, acte II, scène 1*)¹²⁸ et en dispose, dans la grande tradition de la commedia dell'arte italienne.

Hors les rares occasions où il reçoit en son étude (*pour un divorce, Intermezzo de R. Strauss, acte II, scène 2*)¹²⁹, l'immixtion du notaire dans une scène de la vie privée est emplie de solennité et de componction (*pour un testament, Gianni Schicchi de Puccini*). Elle intervient parfois au climax douloureux d'une œuvre (*Lucia de Lamermoor de Donizetti, acte II*)¹³⁰, et participe souvent à son heureux dénouement (*Le Barbier de Séville de Rossini, acte II, scène 1 ou Le Barbier de Séville de Paisiello, acte IV*)¹³¹.

Le secrétaire d'un notaire est évoqué une seule fois en des termes peu flatteurs (*Peines de cœur d'une chatte anglaise de Henze, acte II, quatrième tableau*)¹³².

- les auxiliaires de justice

¹²⁵ A Ravenne, le frère de l'héroïne parle avec Ser Toldo Berardengo, le notaire, du mariage de sa jeune sœur, pour raison d'Etat, avec l'un des trois fils de Malestata da Verrucchio.

¹²⁶ Fort à propos, le notaire appelle le baron Ochs pour dresser le contrat de mariage dans une pièce voisine.

¹²⁷ Le notaire vient dresser le double contrat de mariage mais le frère des deux sœurs à marier s'oppose au mariage.

¹²⁸ Le notaire est appelé à dresser le contrat de mariage et devra attendre la fin d'un acte particulièrement agité pour le régulariser.

¹²⁹ Une épouse vient évoquer son divorce avec son notaire qui loue une chambre à son mari dans sa propre maison.

¹³⁰ La conclusion du contrat de mariage intervient au milieu de l'œuvre et signe le basculement de la résignation à la folie de l'héroïne.

¹³¹ La signature subreptice et in extremis du contrat de mariage entre le Comte Almaviva et Rosine empêche le mariage de Rosine avec son tuteur.

¹³² La secrétaire d'un notaire poignarde dans le dos le héros qui s'apprêtait à rédiger son testament.

L'huissier de justice souffre, en musique, de la concurrence directe des créanciers (*Arabella de R. Strauss, acte I*)¹³³ qui, en droit, sont tenus de le solliciter pour faire exécuter une décision de justice. Ce déficit trouve sans doute sa source dans le fait que le siège de créanciers cupides (*Christophe Colomb de Milhaud, acte I, 1.*)¹³⁴ et menaçants (*Doktor Faust de Busoni, deuxième prologue*)¹³⁵, usant de pouvoirs coercitifs (*Monsieur Brusquino ou le fils par hasard de Rossini*)¹³⁶ ou pillant la résidence même de leur débiteur (*L'Amour de Danaé de R. Strauss, acte I*)¹³⁷ est plus attrayant musicalement que l'exécution froide d'une saisie mobilière. Il recouvre un visage plus humain dans le cas où il est affectivement le dindon d'une intrigue sentimentale (*Un Mari à la porte d'Offenbach*)¹³⁸.

Le greffier est l'acolyte du juge sédentaire (*Pierre le Grand, tsar de Russie de Donizetti, acte I, troisième tableau*) ou itinérant (*Tosca de Puccini, acte II*), en charge parfois de prononcer la sentence (*Les Diables de Loudun de Penderecki, acte III, scène 3*).

Le commissaire-priseur judiciaire occupe une place peu flatteuse dans le répertoire musical. Agissant en cas de banqueroute ou de déshérence d'un bien immobilier, il apparaît comme un personnage ronflant (*The Rake's Progress de Stravinsky, acte III, premier tableau*) ou intéressé personnellement à la vente (*La Dame Blanche de Boieldieu, actes II et III*). Mais le jeu en vaut la chandelle car les vacations suscitent toutes les surenchères (inflation du prix et retournement de situation).

- les représentants du pouvoir exécutif

¹³³ Au début du premier acte, les factures et relances des créanciers s'amoncellent dans l'entrée de la maison familiale.

¹³⁴ Christophe Colomb est assailli par ses créanciers qui conviennent qu'un troisième voyage, aussi désespéré soit-il, constitue leur seule chance d'être remboursés.

¹³⁵ Le pacte méphistophélique est précipité en raison de la présence de créanciers et de sbires de l'Eglise enragés derrière la porte.

¹³⁶ La séquestration d'un client par un aubergiste pour cause de grivèlerie alimentaire d'un montant de 400 francs.

¹³⁷ Le roi Pollux ne parvient pas à convaincre ses créanciers que sa fille Danaé épousera bientôt Midas, l'homme le plus riche au monde qui transforme en or tout ce qu'il touche. Sceptiques, les créanciers pillent tout ce qui reste de la salle du Trône.

¹³⁸ Un jeune musicien atterri accidentellement dans la chambre de l'épouse de l'huissier chargé de recouvrer ses dettes.

Autres commissaires mais dotés d'un pouvoir de coercition, les commissaires de police se présentent en musique sous des casquettes différentes.

Ceux-ci diligentent une enquête préliminaire (*Porgy and Bess de Gershwin, acte I, second tableau*)¹³⁹, exécutent un ordre (*Dialogues des Carmélites de Poulenc, acte II, scène IV*)¹⁴⁰, procèdent à un interrogatoire (*Carmen de Bizet, acte I*)¹⁴¹ ou à une arrestation (*La Fille du Far West de Puccini, acte III*)¹⁴². La palette de leur personnalité va du fonctionnaire diligent (*Fedora de Giordano, acte I*)¹⁴³ à l'exempt de police aigri (*Lady Macbeth de Mtensk de Chostakovitch, acte III, septième tableau*)¹⁴⁴ ou corrompu (*Le Nez de Chostakovitch, acte III, huitième tableau*)¹⁴⁵, le dégradé de leurs comportements balançant entre ces deux extrêmes.

Les gardiens de la paix (*exempts de police, gendarmes, hommes d'armes, gardes*), de prison (*geôliers*) ou des enfers (*bourreaux*) forment la troïka malaimée d'une procédure criminelle.

L'édile local (maire, podestat, bourgmestre, chef de la Ville, alcade ou président de l'administration rurale (*Trois sœurs de Eötvös*) allient l'exercice du pouvoir réglementaire (*Théodora de Haendel*)¹⁴⁶, judiciaire (*La Juive d'Halévy, acte I*)¹⁴⁷ et exécutif (*La Pie Voleuse de Rossini*)¹⁴⁸, pour le meilleur (*Soltys, Chansons de banquets de Moniuszko*)¹⁴⁹ et pour le pire (*La Nuit de mai de Rimski-Korsakov*)¹⁵⁰, serait-il même ridicule (*Zar und Zimmermann de Lortzing*)¹⁵¹ ou inflexible (*La Nuit de mai de Rimski-Korsakov*).

¹³⁹ Enquête criminelle après à un assassinat où la victime, Crown, a été poignardée puis étranglée.

¹⁴⁰ Des commissaires viennent annoncer aux Carmélites l'expulsion de leur couvent.

¹⁴¹ Le commissaire Zuniga enquête sur les conditions dans lesquelles Carmen a blessé au couteau l'une de ses camarades cigarières.

¹⁴² Le shérif Rance a enfin pu arrêter le bandit Ramerrez, voleur mais accusé à tort d'assassinat.

¹⁴³ Gretch, officier de police impériale chargé d'élucider des coups et blessures portés à un comte, mène toutes les diligences adéquates.

¹⁴⁴ L'oisiveté et une joyeuse corruption règnent dans un commissariat de police où le commissaire est d'autant plus prompt à aller interrompre la noce de deux assassins que celui-ci n'y a pas été convié.

¹⁴⁵ Un gendarme corrompu accepte de rendre son appendice, le nez en perdition, à son propriétaire contre une importante contribution financière.

¹⁴⁶ Le préfet romain d'Antioche ordonne des festivités destinées à célébrer l'anniversaire de l'Empereur, quiconque se dérobera à ces festivités sera condamné à mort.

¹⁴⁷ Le prévôt de la ville de Constance condamne à mort un artisan juif qui travaille un jour chôme.

¹⁴⁸ En dépit des protestations de chacun, le Podestat entame une enquête officielle, en rappelant que les voleurs domestiques sont condamnés à mort.

¹⁴⁹ Le maire, « Soltys », prend le parti de l'humour : la main droite marche à contretemps du chant et mélodiquement, c'est la main gauche qui heurte ses lignes martiales à celle de la voix.

¹⁵⁰ L'opposition injustifiée d'un maire à marier son fils n'est surmontée que par l'oukase d'un commissaire impérial.

¹⁵¹ Le bourgmestre Van Bett est un personnage stupide, ridicule et imbu de lui-même tout le long de l'œuvre.

Les gouverneurs (voïvodes, préfets, consuls) tirent de leur autonomie la latitude de dispenser le mal (*Guillaume Tell de Rossini*)¹⁵² plus souvent que le bien (*La Défense d'aimer ou le Novice de Palerme de Wagner*)¹⁵³, à l'exception du cas où, *missi dominici*, ils sont annonciateurs d'une bonne nouvelle (*Fidelio de Beethoven, acte II, scène 8, n°16 Final*)¹⁵⁴.

Egalement mis à contribution, le percepteur est taxé de tous les maux dans la description de scènes villageoises pleines de vivacité (*Bauern Kantate dite Cantate des Paysans de J.-S. Bach, n°5 récitatif de basse*)¹⁵⁵.

- le juriste

Le juriste es qualités est mentionné à quelques reprises dans le répertoire musical, soit de manière collective – sur un tour positif (*La Marche des Etudiants en Droit de Tchaïkovski*)¹⁵⁶ ou péjoratif (*Les gens de Justice dans la Dame Blanche de Boieldieu, n°14 Final*¹⁵⁷ ou *Pietro il Grande, czar delle Russie de Donizetti, acte I, troisième tableau*) -, soit sous la forme anodine d'un étudiant en droit (*Doktor Faust de Busoni, deuxième tableau*) ou d'un « conseiller de justice »¹⁵⁸ s'adonnant au jeu de cartes (*Intermezzo de Strauss, acte II*).

3.1.2. Section 2 - Les interférences entre sphère professionnelle et vie privée

¹⁵² Pour commémorer le centième anniversaire de la tutelle de l'Autriche sur la Suisse, Gessler, gouverneur de Schwitz et d'Uri, a fait accrocher son chapeau sur un mat devant lequel tout suisse aura l'obligation de se découvrir.

¹⁵³ Le roi de Sicile laisse son royaume aux mains d'un régent allemand qui publie des décrets très stricts pour moraliser la vie de ces citoyens.

¹⁵⁴ « Cessez d'être à genoux comme des esclaves soumis. Je ne viens pas en tyran insensible. C'est un père qui cherche à connaître ses frères. S'il peut venir en aide, il le fait de bon gré ».

¹⁵⁵ « Il n'y a que le percepteur qui soit un diable, capable en un éclair de punir d'une nouvelle taxe si l'on trempe le bout du doigt dans l'eau froide ».

¹⁵⁶ Œuvre dont le titre traduit en anglais est une perle pour les juristes : « Jurisprudence March », la Marche de la Jurisprudence !

¹⁵⁷ Des gens de justice assistent le juge de paix corrompu qui vient réclamer le paiement du château à l'enchérisseur mieux-disant.

¹⁵⁸ En allemand, Justizrat : titre honorifique conféré par l'empereur à des magistrats.

Parfois, le professionnel du droit joue impunément sur le double clavier professionnel et privé. Il met alors au service de sa vie privée les pouvoirs qu'il tire de ses fonctions. La vie sentimentale, l'autorité paternelle ou les intérêts patrimoniaux forment les principaux terrains de cet abus de position dominante.

- la vie sentimentale

Les frasques sentimentales des professionnels du droit sont autant d'occasions de les faire tomber de leur piédestal, de leur conférer une humanité à laquelle leurs charges ne les prédisposent pas. Elles peuvent aussi les conduire à un comportement inique contraire à la nature même de leur fonction.

Badinage rime avec marivaudage (*Le Fifi enchanté d'Offenbach*)¹⁵⁹ : aucun jeu amoureux ne manque (*Le Corregidor de Wolf, acte I*)¹⁶⁰ même lorsqu'il s'agit de conquérir l'être aimé par la force (*Le Voïevode de Tchaïkovski, acte I*)¹⁶¹, la contrainte (*Le Prophète de Meyerbeer, acte I*)¹⁶², le prestige (*Le podestat dans la Pie Voleuse de Rossini, acte II, scène 5*)¹⁶³, l'influence (*L'Heure espagnole de Ravel*)¹⁶⁴ consubstantiels à leurs charges.

Assoiffé de pouvoir et de sexe, l'un d'eux enserre la proie de son amour de ses puissantes griffes (*Tosca de Puccini*)¹⁶⁵.

¹⁵⁹ Un procureur est contraint de se cacher alors qu'il faisait la cour à l'épouse de celui-là même qui venait le rencontrer pour demander une séparation en vue d'épouser une autre femme.

¹⁶⁰ Le juge d'un petit bourg espagnol n'a de cesse de séduire l'amante du meunier quitte à ce qu'il tombe à terre lors d'un fandango endiablé ou dans de l'eau glacée en se rendant chez elle.

¹⁶¹ Un méchant voïevode (préfet en Russie) s'empare de la sœur de celle qu'il devait épouser parce que plus jolie.

¹⁶² Le comte Oberthal refuse tout net l'alliance entre deux de ces sujets et conserve la jeune fille au sein de son château.

¹⁶³ Le Podestat (à Ninetta susceptible d'être condamnée à mort) : « Je te le promets. Oui, pour vous, prunelles aimées, je peux tout faire ; mais pour moi, bien aimée, tu dois faire aussi quelque chose ». / Ninetta : « Ah, qui m'aidera ! ». / Le Podestat : « Sois tranquille, et fie-toi à qui t'adore : je peux te sauver encore si tu te rends à ma prière ».

¹⁶⁴ En matière de marchés publics, un banquier use de ses entrées à la municipalité pour confier à Torquemada l'entretien des horloges publiques, et ce dans le dessein de l'éloigner de sa femme qu'il souhaite conquérir.

¹⁶⁵ Les deux victimes de Scarpia meurent au dernier acte alors que leur bourreau a été assassiné à l'acte précédent.

Ces faveurs amoureuses sont exigées par le professionnel du droit ou proposées par la victime ou l'un de ses proches moyennant l'inexécution d'un jugement (*Alzira de Verdi, acte II, premier tableau*)¹⁶⁶, l'élargissement d'un prisonnier (*Tosca de Verdi, acte II*)¹⁶⁷, la *Périchole* d'Offenbach, acte III, scène 1¹⁶⁸, *La Gioconda* de Ponchielli, acte IV¹⁶⁹, l'annulation du retrait d'une autorisation administrative (*Can-can de Porter, acte I*)¹⁷⁰, l'obtention d'une charge (*Der Corregidor de Wolf, acte I*)¹⁷¹ ou d'une grâce (*La Défense d'aimer ou le Novice de Palerme de Wagner, acte II*)¹⁷²

Ces tentateurs en robe succombent dans les ballets (*Le Tricorne de Falla*)¹⁷³ et les opéras bouffes (*Docteur Miracle de Bizet*)¹⁷⁴ mais triomphent post mortem dans les opéras seria (*Tosca de Puccini*).

- l'autorité paternelle

Le professionnel du droit outrepassé parfois les attributs habituels de l'autorité paternelle pour assouvir ses propres ambitions. Le cas le plus répandu est le père décidé à marier de force sa progéniture en exerçant son pouvoir de coercition, afin de bénéficier en retour de la situation financière et sociale (*Giroflé-Girofla de Lecocq, acte I*)¹⁷⁵ ou de l'aura (*Le Toréador ou l'Accord Parfait d'Adam, acte I*) de la pièce rapportée.

¹⁶⁶ Devant le chef inca Zamoro condamné au bûcher, son amante Alzira demande sa libération au gouverneur qui n'a pour seule réponse : la main d'Alzira ou la mort de Zamoro.

¹⁶⁷ Tosca refuse le chantage de Scarpia consistant à libérer son amant en contrepartie d'une relation amoureuse. Le baron se jette triomphant sur sa proie, qui lui assène un coup de poignard en pleine poitrine

¹⁶⁸ Le vice-roi du Pérou, travesti en géôlier, murmure à la *Périchole* qu'il la libérera dès qu'elle lui fera savoir qu'elle l'aime.

¹⁶⁹ La *Gioconda* a promis à un espion le l'Inquisition de lui céder à condition qu'il aide son amant à s'enfuir de prison.

¹⁷⁰ Un magistrat, Aristide Forestier, compte retirer la licence d'un cabaret montmartrois mais la titulaire de la licence « la Môme Pistache » refuse de se soumettre et le séduit si bien que le magistrat lui restitue la licence.

¹⁷¹ La meunière se permet une danse avec le Corregidor, espérant obtenir une charge que brigue son neveu (acte I). Lorsque le meunier arrive chez lui, tout est ouvert, l'acte de nomination du neveu traîne par terre, les vêtements du Corregidor sèchent devant le feu (acte III).

¹⁷² Le régent du royaume de Sicile, saisi par la beauté de la sœur du prisonnier, lui propose de gracier son frère en échange de ses faveurs.

¹⁷³ Tout le village participe à une danse joyeuse qui consacre la déconfiture du corregidor prétentieux.

¹⁷⁴ Un podestat accepte le mariage de sa fille avec un faux médecin qui se fait fort de le guérir d'une omelette aux champignons avariés.

¹⁷⁵ Un gouverneur cherche des gendres généreux susceptibles de sortir la province de la mouise dans laquelle l'avait plongée sa politique inconsiderée.

Mais encore, deux sénateurs décident de marier leurs enfants afin de mettre un terme à une longue querelle de famille (*Bianca et Faliero de Rossini, acte I*). Autre perfidie, un maire refuse de marier son fils car il courtise sa fiancée (*La Nuit de Mai de Rimski-Korsakov, acte I*).

- les intérêts patrimoniaux

En dehors du cercle domestique, certains professionnels du droit abusent de leur fonction pour servir leurs propres intérêts ou ceux de leurs obligés.

Les avantages reçus ou soutirés prennent la forme d'apports en espèces (*pour un gendarme : Le Nez de Chostakovitch, acte III, huitième tableau ; pour des geôliers : Lady Macbeth de Mtenk du même compositeur, acte IV, scène 9*) mais aussi de bijoux (*Tosca de Puccini, acte III*)¹⁷⁶, voire de friandises (*L'Etudiant mendiant de Millöcker, acte I*)¹⁷⁷ ou de faveurs amoureuses.

Ils viennent parfois en contrepartie d'un jugement favorable (*Splendeur et décadence de la Ville de Mahagonny de Weill, acte III*)¹⁷⁸.

La fonction d'ancien podestat est avancée pour obtenir un avantage au détriment des autres héritiers (*Gianni Schicchi de Puccini*)¹⁷⁹.

Dans tous les cas, ces prises illégales d'intérêts portent atteinte au principe d'impartialité auquel sont soumis les professionnels du droit.

3.1.3. Section 3 - La sphère privée

¹⁷⁶ Un geôlier reçoit une bague de la part du condamné à mort en contrepartie de quoi il l'autorise à écrire une dernière missive à Tosca.

¹⁷⁷ Les épouses des détenus tentent de persuader le gouverneur de la prison de voir leurs maris. Il est disposé à céder à leur demande en contrepartie de quoi il leur confisque les friandises qu'elles ont apportées.

¹⁷⁸ Une juge improvisée, la veuve Begbick, est prête à marchander l'élargissement d'un accusé, Jim Mahoney.

¹⁷⁹ Simone, le doyen des héritiers, se prévaut d'avoir été maire de Fucecchio, et déclare qu'il n'y a rien faire si le testament du défunt est déjà entre les mains des hommes de loi.

L'intimité des professionnels du droit est dévoilée par la musique de manière contrastée.

Dans le meilleur des cas, elle traduit l'atmosphère chaleureuse du logis d'un bailli à l'ombre de jeunes filles en fleurs (*Werther de Massenet, acte I, scènes 1 et 2*)¹⁸⁰ ou de fiançailles célébrées par un sénéchal, père de la fiancée (*Halka de Moniuszko, acte I*). De même, un notaire débonnaire loue une de ses chambres à un client en délicatesse avec son épouse (*Intermezzo de Strauss, acte I*)¹⁸¹.

Au pire, elle dévoile un policier tendant ses filets d'une façon sournoise et mystérieuse au cours d'un dîner solitaire (*Tosca de Puccini, acte II*)¹⁸².

A la légère, elle revêt la forme d'un foyer où un notaire n'est pas maître chez lui (*Fortunio de Messager, notamment à l'acte II, scène 2*)¹⁸³, d'un autre notaire rapportant ses frasques amoureuses (*Le Château à Toto d'Offenbach, acte II*), d'un coroner courtisant une nièce en lui chantant un air encanaillé (*Peter Grimes de Britten, acte III*) ou d'un constable se faisant dérober les clés d'une cellule de prison par sa propre fille (*Hugh le Toucheur de Vaughan Williams, acte II, scène 2*).

Concernant les juges du siège, les attachements sentimentaux sont de mise. Ainsi, une femme tente d'attendrir un magistrat en évoquant leur relation passée et en le tutoyant à nouveau (*Pierre le Grand, tsar de Russie, de Donizetti, acte II, premier tableau*)¹⁸⁴. Un conseil d'Etat se fait mener à la baguette par une gourgandine (*La Bohème de Puccini, acte II*) cependant que le président d'un tribunal compte parmi les amants de feu la testatrice (*Le Testament de Tante Caroline de Roussel*).

¹⁸⁰ Cf. la didascalie : (...) Au lever du rideau, le Bailli est assis sur la terrasse, au milieu de ses six enfants, qu'il fait chanter. Le rideau se lève sur un grand éclat de rire, très prolongé, des enfants.

¹⁸¹ Un notaire et son épouse soprano louent une pièce de leur maison à celui même dont la femme vient discuter les conditions de son divorce avec le notaire.

¹⁸² « Tosca est un beau faucon ! A cette heure, c'est sûr, mes limiers mordent leurs deux proies ! ».

¹⁸³ Clavaroche (à la femme du notaire) : « Le noir vous irait à ravir, mais nous perdriens le plaisir toujours vif, pour un militaire, de cocufier un notaire ».

¹⁸⁴ Au magistrat : « Vous qui avez le cœur tendre : ah ! Ne soyez pas aussi ingrat, n'oubliez pas certains jours ».

De manière amusante, un roi chargé de trancher un procès, temporise et éloigne les plaignants tant il veut poursuivre de ses assiduités la femme dont il est épris (*Flavio, roi de Lombardie de Haendel, acte III*). Dans un contexte plus cosmopolite, un maire allemand courtise une cuisinière jamaïcaine qui est loin de se montrer rétive (*Le Jeune Lord de Henze, acte II, scène 5*).

Enfin, le constat est fait qu'un huissier demandant à user de ses privilèges d'époux (*Un Mari à la porte d'Offenbach*)¹⁸⁵ est un juste retour des choses.

3.2. Chapitre 2 - Les sujets de droit

3.2.1. Section 1 - Les contractants

Le contractant apparaît en musique de la conclusion au terme du contrat et comparait soit sous son patronyme, soit sous la qualité que le contrat lui réserve dans la comparution (vendeur, locataire, bailleur, garant, dépositaire, salarié, apprenti, etc...).

Les contractants les plus célèbres sont les mariés, non que la conclusion d'un contrat de mariage soit aisée à mettre en musique, mais l'union et la séparation des corps et des âmes sont, à l'examen, le nerf de nombreuses œuvres lyriques.

Les autres cocontractants signent d'autres contrats, les uns relevant d'un usage courant, les autres d'un genre beaucoup plus atypique comme le pacte faustien (*Doktor Faust de Busoni, prologue II*)¹⁸⁶ ou le pacte de sang (*Le Crépuscule des Dieux de Wagner, acte I, scène 2*)¹⁸⁷.

¹⁸⁵ Le soir de leurs noces, l'huissier de justice Martel tambourine à la porte de sa femme dans laquelle le musicien Florestan Ducroquet a trouvé refuge par hasard. Musique contre droit, mais sans atteinte au devoir de fidélité.

¹⁸⁶ Contraint et forcé, Faust signe le pacte infernal avec son sang.

¹⁸⁷ Le pacte maudit est scellé par le serment de la fraternité du sang selon la didascalie : « Hagen emplit de vin frais une corne à boire et la présente à Gunther et à Siegfried. Avec leurs épées, ceux-ci s'entaillent le bras qu'ils tiennent un bref instant au-dessus de la corne. Puis Siegfried et Gunther mettent deux doigts sur la corne que Hagen continue de tenir entre eux ».

Les parties au contrat font valoir leurs droits et obligations dans des situations pittoresques et variées : le bailleur réclame ses loyers (*La Bohème de Puccini, acte I, scène 4*), le créancier son dû (*Die Bürgschaft de Weill, prologue*), l'employée de maison son jour de sortie (*La Rondine de Puccini*), l'acquéreur prend possession de son bien (*Le Baron Tsigane de J. Strauss, acte I*)¹⁸⁸.

Sur un mode dramatique (ou psychodramatique), l'objet de l'obligation est un assassinat (*Idoménée de Mozart, acte I, scène 8*), la vente par une femme de sa fécondité (*La Femme sans ombre de R. Strauss, acte I*)¹⁸⁹, la vente par un père de son propre enfant (*le Contrat de Mariage de Rossini*)¹⁹⁰.

3.2.2 Section 2 - Les justiciables

Le sort du justiciable prend un tour différent en musique selon qu'il est partie à une procédure civile ou pénale.

Au civil, l'issue du litige aura des conséquences personnelles (*le divorce dans Intermezzo de R. Strauss, acte II*) ou patrimoniales (*la dévolution successorale dans Libuse de Smetana, acte I Jugement de Libuse*), parfois considérables (*Les Noces de Figaro de Mozart, acte III, scène 5*)¹⁹¹. Cependant, ce litige a pour objet de trancher un différend d'ordre privé.

La procédure pénale met en scène, en sus de la victime, l'auteur de l'infraction (*Lulu de Berg, acte II, film*), susceptible d'être condamné à une peine privative de liberté et pire encore, à la peine capitale.

¹⁸⁸ Sandor Barinkay est l'héritier du château dont il vient prendre possession avec l'aide du comte Carnero, commissaire aux mœurs.

¹⁸⁹ Le point culminant de l'acte est le moment où la femme dit à Barak qu'elle l'a trompé en vendant son ombre et ses enfants à naître.

¹⁹⁰ Un riche négociant anglais vend par lettre de change sa propre fille Fanny à un riche américain.

¹⁹¹ L'obligation de s'unir avec celle qui a reçu autrefois une promesse de mariage.

Les sensations du justiciable, comme la crainte, la confiance ou la sérénité sont révélateurs de sa bonne foi (*Elsa dans Lohengrin de Wagner, acte I*) ou de la conscience de son forfait (*Dalibor de Smetana, acte I*)¹⁹², comme de la personnalité du juge dont il pressent la décision à venir (*André Chénier de Giordano, acte III*).

3.2.3 Section 3 - Les témoins (et les preuves)

Le témoin est requis pour attester du libre consentement de celui qui s'engage, comme le témoin d'un mariage (*Le Tourbillon de Suchon, scène III*) ou de l'entrée en jouissance d'un bien immobilier (*Le Baron Tsigane de J. Strauss, acte I*).

Tout litige est pour sa part tranché en fonction des preuves versées au débat.

En musique comme en droit, l'aveu spontané (*La Juive d'Halévy, acte I, scène 3*)¹⁹³ même in extremis (*Les deux Foscari de Verdi, acte III, second tableau*) ou provoqué (*Béatrice de Tende de Bellini, acte I*), constitue la reine des preuves (*Cardillac de Hindemith, acte IV, n°17 chant alterné*)¹⁹⁴.

Les pièces manuscrites (*L'affaire Makropoulos de Janacek, acte I*)¹⁹⁵ et autres pièces à conviction (*La Mort de Danton de von Einem, acte I, scène 2*)¹⁹⁶ puisent leur force probante dans leur matérialité intrinsèque.

Les témoins éclairent le tribunal sur la personnalité de l'accusé (*La Vérité de Jeanne de Jolivet, deuxième partie*), sur les conditions de commission du délit (*Porgy and Bess de Gershwin, acte I, deuxième tableau*), sauf lorsqu'il considère que leur audition est inutile (*La Passion selon Saint Luc de Telemann*)¹⁹⁷.

¹⁹² Le chevalier Dalibor avoue son crime et annonce même vouloir accomplir un nouveau forfait.

¹⁹³ Eléazar : « n'a-t-il pas vu les chrétiens brûler ses fils ? Pourquoi devrait-il se plier à leurs lois ? »

¹⁹⁴ A la foule : « Attendez, ne partez pas ! Celui qui suivait à la trace, harnaché de nuit, celui qui brandissait la dague, c'était moi, c'était moi, c'est moi !

¹⁹⁵ Un testament permettant de mettre fin à un conflit séculaire entre deux familles.

¹⁹⁶ Saint Just apporte à Robespierre les documents qui permettront d'accuser Danton devant le Tribunal révolutionnaire.

¹⁹⁷ Le chœur des anciens, des grands prêtres et des docteurs de la loi s'écrient : « Qu'a t-on besoin d'autres preuves ? ».

L'addition de témoignages clairs, précis et concordants se doit d'emporter la conviction du juge (*Oklahoma ! de Rodgers, acte II*)¹⁹⁸. De manière plus radicale, deux faux témoins ont été amputés pour leurs faux témoignages (*La Visite de la vieille de Von Einem, acte I, deuxième tableau*)¹⁹⁹.

3.2.4 Section 4 - L'assistance

La foule sert de toile de fond à un procès, non seulement pour souligner la nécessaire publicité de la justice, mais aussi pour donner l'illusion au spectateur de se projeter, par empathie, au centre du drame : lorsqu'un juge utilise le récitatif pour exposer le plus clairement possible à la foule les circonstances de la cause, c'est en réalité au public qu'il s'adresse (*Peter Grimes de Britten, prologue*).

Son rôle accusateur (*la « turba » dans les Passions du Christ*), vengeur (*André Chénier de Giordano, acte III*)²⁰⁰, compassionnel (*Don Carlos de Verdi, acte II, quatrième tableau*²⁰¹, *Manon Lescaut de Puccini, acte III, scène 5*²⁰² ou *La Pucelle d'Orléans de Tchaïkovski, acte IV, second tableau*²⁰³), co-décisionnaire (*Fidelio de Beethoven, acte II, scène 8*)²⁰⁴ ou franchement hostile à l'accusé (*Peter Grimes de Britten, prologue*)²⁰⁵ comme au juge (*Turandot de Puccini, acte II*)²⁰⁶, est ambivalent et la hisse au rang de véritable partenaire du drame.

¹⁹⁸ Un cow-boy ne supportant pas le mariage de sa promise avec un autre interrompt la noce et se blesse mortellement en provoquant en duel son concurrent. Avant de se marier, ce dernier est obligé de se défendre de cet homicide devant un tribunal qui, suite à une multitude de témoignages en sa faveur, règle l'affaire séance tenante.

¹⁹⁹ Deux faux témoins ont déposé contre une vieille dame, ce pourquoi elle leur a crevé les yeux et coupé les choses.

²⁰⁰ Par exemple, des citoyens : « Voici le poète ! Fouquier-Tinville lit attentivement ! L'accusé est dangereux ! » / Fouquier-Tinville (avec véhémence) : « Il a écrit contre la Révolution ! Il a été soldat avec Dumouriez ! » / Des citoyens : « C'est un traître ! ».

²⁰¹ Le peuple : « Etendez sur leurs fronts [des députés flamands condamnés par l'Inquisition] votre main souveraine, Sire, prenez pitié d'un peuple infortuné qui va, sanglant, traînant sa chaîne, au désespoir, à la mort condamné ! ».

²⁰² Les bourgeois (en parlant de Manon) : « Quelle honte ! Quelle horreur ! C'est une vraie pitié ! Quelle honte ! Quelle horreur ! Comme elle appelle la compassion ! ».

²⁰³ La foule hurle sa haine contre la sorcière, mais à son apparition elle est prise de pitié.

²⁰⁴ La foule, se précipitant sur Pizarro [le gouverneur de prison] : « Qu'il soit puni le scélérat, le lâche criminel ! Que la justice frappe enfin cet assassin et lui réserve un juste châtement ! ».

²⁰⁵ Les femmes (en parlant du juge) : « Il prie en fermant les yeux et ne peut ainsi distinguer vérité de mensonge ! ».

²⁰⁶ Turandot à Calaf (avec une intensité croissante) : « Non, ne me regarde pas ainsi, je ne serai pas tienne ! ». / La Foule : « Il a vaincu, Princesse ! Il a offert pour toi sa vie ! Sois le prix de sa hardiesse ! Le serment est sacré, il est sacré ! ».

Il lui arrive parfois même d'avoir le premier (*Dalibor de Smetana, acte I*) ou le dernier mot (*La Juive d'Halévy, acte V, scène 4*)²⁰⁷, comme de rétablir la vérité à l'égard d'un expert de police (*Amélie au Bal de Menotti*). Elle s'arroge même le pouvoir de justice en tentant d'exécuter (*La Fille du Far West de Puccini, acte I*) ou en exécutant elle-même l'accusé (*Cardillac d'Hindemith, acte IV, n°17 chant alterné*)²⁰⁸.

En apothéose, deux chœurs jouent un rôle crucial dans tout le déroulement d'un opéra (*Die Bürgschaft de Weill*).²⁰⁹

Dans certaines œuvres isolées cependant, l'assistance, semblable au chœur antique, demeure étrangère au drame judiciaire et se limite à le commenter (*Billy Budd de Britten, acte II, quatrième tableau*), ou à chanter sans parole, renforçant ainsi l'harmonie sans participer à l'action (*Dialogues des Carmélites de Poulenc, acte III, quatrième tableau*).

3.3. Chapitre 3 - Les accessoires du droit

Un adage juridique ancien dispose depuis des millénaires que l'accessoire suit le principal (*accessorium sequitur principale*).

Ces accessoires sont à trouver principalement parmi des éléments naturels, plus rarement dans des matériaux usinés par le génie humain. Les animaux et végétaux venant en arrière-plan du droit seront également compris dans le présent chapitre.

²⁰⁷ Le chœur : « Oui, c'en est fait, et des juifs nous sommes vengés ! » (Pendant ce temps, Eléazar monte l'escalier qui conduit à la cuve d'airain, et la toile tombe).

²⁰⁸ Le chœur : « Que la terre engloutisse ce qu'elle a craché ! » (La foule se jette sur Cardillac et le tue).

²⁰⁹ Les deux chœurs expliquent l'intrigue, informent le public, enjoignent les protagonistes à l'action tout en participant directement aux événements sur scène.

3.3.1. Section 1 - Le bois

Comme Saint Louis sous son chêne, le roi Henri l'Oiseleur, le roi Pausole et la reine Libuse tiennent respectivement audience au pied du chêne de justice (*Lohengrin de Wagner, acte I*)²¹⁰, à l'ombre d'un cerisier (*Les Aventures du roi Pausole d'Honegger, acte I*)²¹¹ ou sous le tilleul sacré (*Libuse de Smetana, acte I Jugement de Libuse*)²¹².

Les runes des traités passés par Wotan avec les hommes et les dieux sont gravées sur sa lance tirée du frêne du Monde (*L'Anneau du Nibelung de Wagner, scène 2*)²¹³. Hagen prête serment sur sa lance sur laquelle Siegfried protestera plus tard de sa bonne foi²¹⁴ (*Le Crépuscule des Dieux de Wagner, actes I et II*). Moïse lève son bâton vers le ciel quand Pharaon revient sur son engagement de libérer le peuple hébreu (*Moïse en Egypte de Rossini, acte I*).

Le coroner (*Peter Grimes de Britten, prologue*) ou le commissaire-priseur (*The Rake's Progress de Stravinsky, acte III*) siège sur une estrade en bois. Le marteau du commissaire-priseur frappe la clôture de la vente aux enchères (*La Dame Blanche de Boieldieu, acte II, n° 10 Finale*).

Plus percutants encore, les sbires de l'Eglise frappent des coups menaçants à la porte du docteur Faust (*Doktor Faust de Busoni, deuxième prologue*)²¹⁵, cependant qu'un notaire et un Dieu germanique se contentent respectivement d'en frapper trois - comme au théâtre - l'un avant de faire son entrée (*Gianni Schicchi de Puccini*), l'autre en élevant une enceinte de flammes autour de la future épousée (*La Walkyrie de Wagner, acte III, scène 3*)²¹⁶.

²¹⁰ Situé lui-même au bord de l'Escaut, près d'Anvers.

²¹¹ L'installation du roi Pausole sous le cerisier s'accompagne d'un chant tout à fait approprié : « Voici les bois de la Justice ».

²¹² Si les arbres font très fréquemment partie du décor judiciaire, c'est qu'ils attirent le charisme divin et le transmettent aux magistrats qui sont assis à leur ombre (J. Carbonnier, op. cit. note 11, p. 308).

²¹³ Wotan : « Le bois de ma lance est garant des contrats ».

²¹⁴ « Arme claire ! Lance sacrée ! Veille sur mon serment éternel ! Par la pointe de sa lance, je prononce le serment : fer, entends mes paroles ! Là où un tranchant peut me déchirer, déchire moi ; là où la mort doit me frapper, frappe moi ! ».

²¹⁵ (Des coups sont frappés à la porte). Méphistophélès : « Tes bourreaux sont derrière cette porte. Un mot de toi et ils ne sont plus rien ». (Des coups sont frappés plus fort). Faust (sourdemment) : « Tue-les ».

²¹⁶ Dans la didascalie : Pendant l'appel qui suit, il frappe trois fois la pierre de sa lance, puis Wotan : « Loge, Loge, ici ».

Chaque juge dépose une boule noire dans l'urne, signant une condamnation à mort unanime (*La Pie voleuse de Rossini, acte II, scène 9*). La corde de la pendaison est figurée par un chromatisme en boucle (*Billy Budd de Britten, acte IV, scène 2*)²¹⁷.

3.3.2. Section 2 - Le métal

Le métal ne déserte pas l'univers judiciaire.

Symboliquement, la balance de la Justice est associée au tonnerre dans les grandes visions du Jugement dernier (*Der Tod Jesu de Graun, 4. « Du Held, auf der die Köche »*)²¹⁸. Du glaive salomonien jaillit la vérité (*Salomon d'Haendel, acte II, scène 3*)²¹⁹.

Quant à l'accusation, les fautes sont consignées dans le livre de Dieu comme par l'acier et le diamant (*cantate Tue Rechnung ! Donnerwort ! de J.-S. Bach, 3. aria du ténor*)²²⁰.

Un médaillon est *le corpus delicti* d'un vol organisé pour accuser une fausse voleuse (*La Bohémienne de Balfe, acte II*)²²¹. Dans un contexte plus dramatique encore, la bague de la mort d'Hérode est apportée immédiatement au bourreau (*Salomé de R. Strauss*)²²².

Passé le jugement, la porte de la geôle claque lorsqu'elle se referme derrière le prévenu (*Lulu de Berg, acte II, film*).

²¹⁷ Le motif correspondant figure au chapitre 2 de la sous-partie 3 de la partie 2.

²¹⁸ « Mit Waag und Donner » : « avec la balance et le tonnerre ».

²¹⁹ Salomon : « Maintenant, femmes, écoutez-moi et respectez le Roi qui, de son trône, prononce comme il suit la juste sentence : chacun revendique de même, que toutes deux partagent le même sort ; coupez l'enfant en deux, ainsi chacune emportera sa part ; Vite, apportez le glaive, et frappez l'enfant, finies les vociférations pour la dispute de vos droits ».

²²⁰ Ténor : « Capital et intérêts, grandes et petites, mes fautes devront un jour m'être comptées. Tout ce dont je demeure coupable est inscrit au livre de Dieu comme par l'acier et le diamant ».

²²¹ Un médaillon volé par des gitans se retrouve sur les épaules de l'héroïne Airline pour la voir accuser de vol.

²²² Dès qu'Hérode se résigne à accepter la requête de Salomé, la bague de la mort est retirée de la main du ténor et apportée par un soldat immédiatement au bourreau.

De manière réaliste, la lame du couperet tombe sèchement lors d'une décapitation (*Symphonie fantastique de Berlioz, Marche au Supplice*) cependant que le bruit lourd et sifflant de la guillotine scande l'extinction progressive du chant des condamnées (*Dialogues des Carmélites de Poulenc, acte III, scène 4*). Le thème du bourreau possède une forme roulante comme le cimenterre qu'on aiguise (*Turandot de Puccini*)²²³.

A la suite d'une autre condamnation, la lame de l'épée du bourreau tranche la tête de Jean le Baptiste dans un passage quasi silencieux (*Salomé de R. Strauss*). C'est dans une cuve d'airain que l'huile bouillante s'apprête à accueillir deux juifs accusés de sacrilège (*La Juive d'Halévy, acte V, scène 4*).

Plus heureusement, un roi perse lève son sceptre d'or en signe d'absolution de celle qui a violé la loi (*Esther de Haendel, scène 5*).

Le métal est également présent en matière contractuelle, spécialement lorsqu'il est l'un des constituants d'un objet de joaillerie.

L'anneau (*Brautgesang de Hindemith*) est le premier maillon des chaînes matrimoniales. Le jour de son mariage, un israélite jette à terre l'anneau nuptial à l'arrivée de la reine de Saba (*La Reine de Saba de Goldmark, acte II*). Tous deux déguisés, une femme subtilise à son mari qui lui fait la cour une montre pour en faire plus tard le *corpus delicti* (*La Chauve-souris de J. Strauss, acte I*).

Le fiancé fait porter à sa fiancée une rose d'argent par un garçon d'honneur (*Le Chevalier à la Rose de R. Strauss, acte I*)²²⁴.

²²³ Le motif correspondant figure au chapitre 2 de la sous-partie 3 de la partie 2.

²²⁴ Le Baron à la Maréchale : « Un garçon d'honneur choisi par moi se présente pour porter la rose d'argent selon l'usage dans les grandes familles ».

Une bague est remise à l'épousée lors de la célébration du contrat de mariage (*La Somnambule de Bellini, acte I, scène 5*)²²⁵ ou à un témoin de la conclusion de ce contrat pour le convaincre de remplir cette fonction (*Le Barbier de Séville de Rossini, acte II, scène 10*)²²⁶.

Le don d'un cor scelle un pacte de mort entre Ernani et Don Gomez d'Alciva (*Ernani de Verdi, acte I*), Un suppôt du diable tire de son sein un stylet de fer quand il présente à la signature de son fils un pacte irrévocable (*Robert le Diable de Meyerbeer, acte V, scène 3*).

Moins funestement, le son du cor appelle aux quatre vents à un mariage princier (*Le Crépuscule des Dieux de Wagner, acte II, scène 3*). La grande cloche de Roelandt, symbole de la liberté, sonne à nouveau (*Le Prisonnier de Dallapiccola, deuxième tableau*)²²⁷.

En termes de pouvoirs, deux ministres contraignent un jeune prince à des exercices de maintien, dont le port d'une couronne énorme, lourde comme du plomb (*Le grand Macabre de Ligeti, troisième tableau*)²²⁸. Un roi perse lève son sceptre d'or en signe d'abolition de celle qui a violé la loi (*Esther d'Haendel, scène 5*).

3.3.3. Section 3 - Le feu

Comme le veut le droit, la vente aux enchères se déroule le temps de la consommation d'une bougie (*La Dame Blanche de Boieldieu, acte II, n°10 Finale*).

Un coup de feu marque la signature d'un pacte avec les forces maléfiques (*Le Freischütz de Weber, acte III, scène 1*).

²²⁵ Le contrat de mariage nous informe – si l'on s'en doutait encore – que les deux fiancés se sont unis par amour et non par intérêt. Le document signé, le jeune marié à sa bien-aimée une bague ayant appartenu (la force du symbole) à sa mère.

²²⁶ Le Comte : « Eh ! Don Basile, cette bague est à vous ! »/ Basile : « Corruption ? »/ Le comte tire un pistolet : « Certes, non. Mais de ce pistolet, il y a deux balles. A vous de choisir ! »/ Basile prenant la bague) : « Quoi, je prends la bague ! Qui signe ? ».

²²⁷ Le prisonnier entend Roelandt, la grande cloche de Gand, détruite par Charles V, musique céleste qu'il interprète comme le signe du salut.

²²⁸ Le prince titube et manque de s'affaler sous le poids de la couronne.

Un cercle de flammes entoure le rocher où se tient la future épousée (et celui qui saura braver le feu deviendra son époux), les traits délibérément injouables des violons dans le suraigu produisant un effet de poussières d'étincelles (*La Walkyrie de Wagner, acte III, scène 3*)²²⁹.

Le grand pontife consent au mariage après que la foudre d'un orage est miraculeusement ranimée le feu sacré (*La Vestale de Spontini, acte III, scène 6*)²³⁰.

Quant au procès, l'ultime et formidable orage scande les paroles prononcées par le Juge (*cantate Wacht ! Betet ! Betet ! Wacht BWV 70 de J.-S Bach, 9. Récitatif accompagné de basse*)²³¹.

3.3.4. Section 4 - Le papier

L'écrit est gage de fixité (*La Ballade de la Grande Charte de Weill*)²³², d'opposabilité (*Têtes de chiens de Kovarovik*) et d'intangibilité (*les traités sur la lance de Wotan dans L'Anneau du Nibelung de Wagner*)²³³, surtout dans des temps de transmission orale de la loi.

Dans le répertoire musical, la grande majorité des actes juridiques sont écrits: la loi (*La Favorite de Donizetti*), l'acte d'accusation (*le liber scriptus des Requiem*)²³⁴, le jugement (*La Juive d'Halévy*)²³⁵, le contrat (*Don Pasquale de Donizetti*), l'acte juridique unilatéral (*La Veuve Joyeuse de Lehar*)²³⁶.

²²⁹ Cf. la didascalie : En prononçant ces derniers appels, il [Wotan] frappe trois fois le bloc de rocher avec la pointe de sa lance : un rayon de feu jaillit de la pierre, et s'enfle rapidement jusqu'à former une mer de flammes. Avec la pointe de sa lance, Wotan indique à ces flammes le pourtour du rocher qu'elles doivent ceindre ainsi de leur torrent.

²³⁰ Le grand pontife : « Une déesse bienfaitrice révoque en ce moment ses rigoureuses lois ; Mars a désarmé sa colère, et Vesta d'une chaîne austère délivre sa prêtresse, et couronne ton choix ».

²³¹ « Ah ! Ce jour terrible de la fin du monde et du son de la trompette, de l'inouï et ultime tonnerre, des paroles prononcées par le Juge (...) ne va-t-il pas éveiller en mon sein beaucoup de doute, de crainte et de douleur ? ».

²³² L'œuvre date de 1940 traite des événements qui conduisent Jean sans Terre à octroyer à son peuple en 1215 la Grande Charte affirmant notamment chaque homme de langue anglaise doit refuser d'obéir à une loi si elle n'est pas écrite.

²³³ La lance constitue la loi, l'outil du pouvoir politique. Sur la lance, les runes sont explicites, c'est à dire déchiffrables par tous et leur violation à ces règles clairement énoncées sont publiquement connues et dénoncées.

²³⁴ Liber scriptus proferetur/In quo totum continentur /Unde iudicetur : le Livre tenu à jour sera apporté, livre qui contiendra tout ce sur quoi le monde sera jugé.

²³⁵ Cf. la didascalie (acte V, scène 3) : Les précédents, Ruggiero, suivi des secrétaires du concile, et tenant à la main l'arrêt de condamnation.

²³⁶ Un testament prévoit que la veuve perdra la totalité de la jouissance des biens légués en cas de remariage et que ceux-ci seront administrés par le futur mari.

Les lois, notamment quand elles sont codifiées, sont couchées par écrit. Ainsi, un Second d'équipage se réfère au code de la guerre pour justifier le verdict (*Billy Budd de Britten, acte II, scène 4*)²³⁷. D'aucuns se sont promis de lire tout un code et son index pour rendre la justice (*Pierre le Grand, tsar de Russie de Donizetti, acte I, deuxième tableau*) ou dénoncer un contrat (*Le Barbier de Séville de Rossini*).

L'orchestre lui-même évoque des froissements de papier quand il est question de réglementation (*Le Grand Macabre de Ligeti, troisième tableau*)²³⁸.

Un avocat est décrit comme portant « une pile de dossiers sous le bras » (*La Chauve-Souris de J. Strauss, acte I, scène 6*). Les acteurs du droit sont par effet réflexe assimilés à des hommes de dossiers (*la description du cabinet de l'avocat dans l'Affaire Makropoulos de Janacek, acte I*)²³⁹.

3.3.5. Section 5 - L'eau

L'usage de l'eau découle de la coutume et son flux confère pureté et partage à un événement juridique.

Une juge patriotique et légendaire tient séance devant un bassin d'eau purificateur (*Libuse de Smetana, acte I Jugement le Libuse*). Une impératrice obtient un jugement favorable en refusant l'eau d'or apte à la rendre humaine et fertile (*La Femme sans ombre de R. Strauss, acte III*).

²³⁷ Le Second (lisant) : « En vertu du Code de la guerre, il est établi que tout officier, marin, soldat (...) ».

²³⁸ Froissement de papier par les percussionnistes et flatterzunge des cuivres.

²³⁹ Contre le mur du fond, une grande bibliothèque du greffe remplie d'innombrables casiers correspondant à un classement alphabétique (...). Aux murs, différents tarifs, des publications, des calendriers, le téléphone. Partout, des tas de papiers et de documents.

Comme le veut la tradition, la fiancée porte à son promis un verre d'eau tirée du puits paternel en signe de pureté et de soumission à son futur époux (*Arabella de Strauss, acte II*)²⁴⁰. L'officier anglais et l'héroïne éponyme de l'œuvre scellent leur union en partageant le breuvage sacré (*Lakmé de Delibes, acte III*)²⁴¹.

Les eaux se taisent sitôt conclu le pacte divin (*Idoménée de Mozart, acte I, scène 8*)²⁴².

3.3.6. Section 6 - L'électricité et autres instruments des temps modernes

Certains opéras du XXème siècle associent l'électricité à des phénomènes juridiques, sans que ceux-ci soient nécessairement féeriques.

Après qu'un haut-parleur a annoncé l'exécution du condamné (*Grandeur et Décadence de la Ville de Mahagonny de Weill, acte III*), ce condamné, assis sur une chaise électrique, dialogue avec la pseudo présidente du tribunal avant sa mise à mort (*Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny de Weill, annexe 2 : dialogue servant à introduire « Dieu à Mahagonny*). L'acte II d'un autre opéra s'achève par le cri strident d'une voiture de police (*La Sainte de Bleecker Street de Menotti, acte II*).

L'appareil de photographie n'est pas à quelques clichés près.

La carrière d'un juge d'instruction semble compromise, suite à une photographie où on le voit embrasser la tenancière d'un cabaret montmartrois (*Can-can de Porter, acte I*). Un surintendant anglais demande à une mère la photographie de son fils disparu (*Albert Herring de Britten, acte III*).

²⁴⁰ Mandryka à Arabella : « Ce soir même, quand tout dort, si tu étais une jeune fille de mes villages, il te faudrait aller au puits, derrière la maison de ton père, et puiser pour moi un plein gobelet d'eau claire, et me le tendre devant le seuil, je serais alors ton fiancé devant Dieu et devant les hommes, ma toute belle ! ».

²⁴¹ Lakmé : « Quand à la même coupe, on a bu l'eau sacrée, on reste pour toujours unis ».

²⁴² Idoménée : « La mer est sereine, une bise légère souffle sur les eaux apaisées ».

Enfin, le téléphone et le télégramme se combinent dans des opéras du siècle dernier.

Un jeune américain fait une demande en mariage par téléphone (*Le Téléphone de Menotti*) tandis qu'une procédure de divorce se trame sur fond de télégrammes (*Intermezzo de R. Strauss, acte II*). Un autre téléphone est accroché, selon la didascalie, au mur du bureau d'un premier clerc de notaire (*L'affaire Makropoulos de Janacek, acte I*). Deux hommes de mains apprennent par téléphone que leur contrat a expiré, suite à l'assassinat de leur patron (*Kiss me, Kate de Porter, acte II*).

3.3.7. Section 7 - Le corps

« Ma bouche vous transmettra le droit et la loi ! » dit le frère d'un patriarche (*Moïse et Aaron de Schoenberg, acte II*).

La voix est le vecteur naturel de la diffusion de la loi (*Cardillac d'Hindemith, acte I, n°2 Scène avec chœur*)²⁴³, du prononcé d'un jugement (*Dialogues des Carmélites de Poulenc, acte I, troisième tableau*)²⁴⁴ et de la lecture du contrat (*Così fan tutte de Mozart, acte II, scène 19*)²⁴⁵.

Elle sert d'arme dans les controverses (*Le Couronnement de Poppée de Monteverdi, acte I, scène 9*)²⁴⁶ ou quand il s'agit d'assurer son propre plaidoyer (*André Chénier de Giordano, acte III*)²⁴⁷.

²⁴³ Le sergent-prévôt : « Est instauré un nouveau tribunal : la Chambre ardente. Si des pères sont empoisonnés par des fils, l'affaire est instruite par la Chambre ardente (...) ».

²⁴⁴ Le geôlier : « Le Tribunal révolutionnaire expose que les ex-religieuses carmélites, demeurant à Compiègne, département de l'Oise : Madeleine Lidoine, Anne Pelerat...(succession de quinze noms de religieuses) ont formé des rassemblements et conciliabules contre-révolutionnaires, entretenu des correspondances fanatiques, conservé des écrits liberticides (...) ».

²⁴⁵ Despina (déguisée en notaire) : « Selon le contrat que j'ai établi sont unis par le mariage Fiordiligi et Sempronio et Tizio et Dorabella, sa sœur légitime, les susnommées, dames de Ferrare, les susnommés, nobles albanais, pour la dot et la contre-dot (...) ».

²⁴⁶ Sénèque tente de dissuader Néron de répudier Octavie et d'épouser Poppée en lui opposant la Loi. Mais Néron déclare que le Loi est faite pour tous ceux qui doivent obéir, non pour celui qui commande. Sénèque essaie de lui faire valoir combien l'arbitraire détruit l'obéissance.

²⁴⁷ André Chénier : « De ma voix, j'ai chanté la patrie ! Ma vie passe comme un blanc voilier : il dresse son mât au soleil qui le dore et enfonce sa proue écumante dans le bleu de l'onde... Poussé par le hasard, mon navire se dirige-t-il vers l'écueil blanc de la mort ? Suis-je arrivé ? Soit ! Mais je saute à la poupe et je déploie au vent un drapeau de triomphe, sur lequel est écrit : Patrie ! (Se tournant vers Fouquier-Tinville) Ta boue ne peut l'atteindre ! Je ne suis pas un traître. Tu me tues ? Laisse-moi mon honneur ! ».

Elle est engageante lors de la conclusion verbale d'un contrat (*Rigoletto de Verdi, acte I, scène 7*)²⁴⁸.

La main, agile ouvrière du droit, ouvre la voie à l'échange et à la négociation (*Martha de Flotow, acte I, scène 2*)²⁴⁹, elle permet la promotion (*la gifle dans Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg, acte III, scène 4*)²⁵⁰, elle symbolise le pouvoir de haute et basse justice (*la main de Justice dans Tarrare de Salieri*) dont elle peut exprimer la décision (*Fidelio de Beethoven, acte II, scène 8, n°16 Finale*)²⁵¹, elle engendre la signature dont les effets poussent à des échanges annulaires (*la signature du contrat de mariage dans Don Pasquale de Donizetti, acte II*) ou à des mises à l'index majeures (*la ratification du verdict de mort dans Gloriana de Britten, acte III, scène 3*), sans témoin auriculaire (*Faust de Gounod, acte I, scène 2*)²⁵².

La poignée de main scelle aussi une sentence de mort (*Don Giovanni de Mozart, acte II*)²⁵³ ou un contrat satanique (*Mefistofele de Boito, acte I*)²⁵⁴, et un geste silencieux suffit pour confirmer la sentence mortelle (*Turandot de Puccini, acte I*)²⁵⁵.

Le sang entache la conclusion d'un pacte (*Doktor Faust de Busoni, deuxième prologue*)²⁵⁶ de sa veine funeste (*Le Crépuscule des Dieux de Wagner, acte I, scène 2*)²⁵⁷.

²⁴⁸ A propos d'un assassinat commandité : Rigoletto : « Vingt écus as-tu dit ? En voilà dix. Et l'affaire faite, tu auras le reste ».

²⁴⁹ Le sheriff de Richmond rappelle que tous les contrats passés à la foire engageront les parties pour un an au moins, à partir du moment où l'argent sera passé d'une main à l'autre. Appliquant ce principe, deux hommes engagent deux gouvernantes en leur serrant la main (l'ancienne paumée !), puis en échangeant l'argent, le marché étant ainsi conclu.

²⁵⁰ Sachs : « Comme un apprenti ne peut être témoin et qu'il a bien chanté aujourd'hui, je le fais compagnon sur le champ ; viens, David, à genoux, et reçois ce soufflet ».

²⁵¹ Cf. la didascalie : sur un signe du gouverneur, un officier s'est avancé et a pris l'épée de Pizarro, lequel est ensuite emmené par deux soldats.

²⁵² Méphistophélès (présentant à Faust un parchemin) : « Allons, signe. Eh quoi ! ta main tremble ? »

²⁵³ Le Commandeur : « Donne ta main en gage ». / Don Giovanni (lui tendant la main) : « La voilà ! ah ! ah ! » (cri déchirant) / Le Commandeur : « Qu'as-tu ? » / Don Giovanni : « Je sens un froid de mort ».

²⁵⁴ Faust : « Signons le contrat » Méphistophélès : « Top là ! (Ils se serrent la main.) Voilà qui est fait ».

²⁵⁵ Cf. la didascalie : Turandot a un geste impérieux et définitif. C'est la condamnation.

²⁵⁶ Faust : « Qu'exiges-tu encore ? » / Méphistophélès : « Un document tout bref, à signer de ton sang, rouge sur blanc ».

²⁵⁷ Siegfried : « Qu'une fraternité du sang scelle notre serment » (Hagen emplît de vin frais une corne à boire et la présente à Gunther et à Siegfried. Avec leurs épées, ceux-ci s'entaillent le bas qu'ils tiennent un bref instant au-dessus de la corne).

Mais l'acte d'accusation écrit contre nous se trouve effacé par le sang du Christ crucifié (*cantate Herr, gehe nicht ins Gericht de J.-S Bach, 4. Récitatif de la basse*)²⁵⁸ comme celui-ci nous délivre de notre dette inscrite dans la loi mosaïque (*cantate Ich liebe, mein Herze de J.-S. Bach, 2. Récitatif du ténor*)²⁵⁹.

De manière assez crue, deux siciliens se donnent l'accolade et l'un mord l'oreille de l'autre pour exprimer son accord (*Cavalliera Rusticana de Mascagni*).

3.3.7. Section 7 - Le costume

Le costume tire de son origine étymologique, la coutume²⁶⁰, une forme de rigueur et de tradition.

Au point de vue sociologique, il établit une distance à respecter entre les profanes et les initiés du droit. Mais dans le même temps, il met les membres d'une profession sur un pied d'égalité (la robe noire ne permet pas à un profane de distinguer un magistrat d'un avocat ou d'un greffier à l'instar du personnel hospitalier pour des raisons sans doute différentes).

Le port de la robe noire (*L'Infedelta delusa de Haydn, acte II*) ou de la robe rouge (*Le Jugement de Salomon*²⁶¹ ou le *Motet pour l'offertoire de la Messe rouge de M.-A. Charpentier*) participe à la charge quasi sacerdotale de dire le droit. Ainsi, un avocat demande à son assistant d'aller chercher sa toge avant un interrogatoire (*L'affaire Makropoulos de Janacek, acte III*)²⁶².

²⁵⁸ Basse : « Mais bienheureux celui qui connaît son garant, celui qui remet tous les péchés. Ainsi ce qui est inscrit contre nous, Jésus l'efface de son sang ».

²⁵⁹ 2. Récitatif du ténor : « Maintenant, Moïse, exige comme tu le veux d'exercer ta loi menaçante, j'ai signé ici ma quittance avec le sang et les plaies de Jésus. Elle fait foi, je suis sauvé, je suis délivré, et je vis maintenant avec Dieu dans la paix et l'unité, le plaignant échouera contre moi, car Dieu est ressuscité ».

²⁶⁰ En italien, langue musicale par excellence, le mot "costume" est polysémique : il désigne à la fois la coutume et le costume.

²⁶¹ Le peuple : « Mais vous, nobles vêtus de pourpre auxquels a été donnée d'en haut, à jamais et pour toujours égale à elle-même, la volonté de rendre à chacun justice, réjouissez-vous ! ».

²⁶² Kolenaty (à Vitek) : « Vitek, allez chercher ma toge ! » / Vitek : « Oui, tout de suite ! ».

La robe range également ceux qui la portent parmi les détenteurs et dispensateurs de la science juridique. Elle peut néanmoins être « démodée » selon les termes mêmes de la didascalie d'un opéra (*La Chauve-souris de J. Strauss, acte I, scène 6*)²⁶³.

Un gantelet est jeté à terre pour qui le ramasse défende l'innocence de l'accusée (*La Pucelle d'Orléans de Tchaïkovski, acte III, scène 2*). Une autre accusée est tout de blanc vêtue pour souligner son innocence *in limine litis* (*Lohengrin de Wagner, acte I, scène 2*)²⁶⁴.

La perruque se rapporte davantage à un usage de notables (*Les Brigands d'Offenbach, acte I*)ⁱ, persistant dans le système anglo-saxon (*Peines de cœur d'une chatte anglaise de Henze, acte II, deuxième tableau*)²⁶⁵ mais généralisé dans les opéras des 18^{ème} et 19^{ème} siècles (*La Chauve-souris de J. Strauss, actes I et III*)²⁶⁶, qu'à une volonté délibérée de jeter de la poudre aux yeux des justifiables.

Un certain nombre d'œuvres isolées se réfèrent au port crâne d'un mortier (*Armand, président à mortier du Parlement de Paris dans Les Deux Journées ou le Porteur d'eau de Cherubini*) rehaussant la prestance de celui qu'il chapeaute.

Le chapeau est derechef un des attributs de la fonction de chef de la ville (*Juliette ou la Clé des songes de Martinu, acte I*)²⁶⁷. Il est aussi l'attribut d'un gouverneur abhorré devant lequel ses sujets doivent s'incliner (*Guillaume Tell de Rossini, acte III, second tableau*).

3.3.8. Section 8 - Les animaux

²⁶³ Blind porte une robe démodée, une pile de dossiers sous le bras, des lunettes et une perruque que, dans son emportement, il agite en tous sens.

²⁶⁴ Cf. la didascalie : Elle [Elsa] apparaît, dans une très simple robe blanche (...). Puis les hommes : « Voyez ! Elle approche, l'accusée ! Ah ! Comme elle semble lumineuse et pure ! ».

²⁶⁵ Un chat parvient à emprisonner l'avocat de sa bien-aimée, dont il endosse la robe et la perruque.

²⁶⁶ Un mari déguisé en avocat arrache sa perruque lorsque sa femme lui apprend que son mari est un monstre de duplicité dont elle entend divorcer.

²⁶⁷ Le Commissaire: « Vous êtes le premier magistrat de la cité ! Je vais vous remettre vos insignes ! » / Michel : « Mes insignes ? » (...). Le commissaire frappe des mains. Apparaît un gendarme, il tient un chapeau haut de forme à la main.

Certains animaux sont parfois associés à un phénomène juridique, quand certains juristes eux-mêmes ne s'apparentent pas à des animaux.²⁶⁸

- l'âne ou la mule

L'âne braie en sa qualité de greffier dans un procès expéditif (*Jeanne d'Arc au Bûcher d'Honegger, scène 4 Jeanne livrée aux bêtes*), l'ânon est l'objet du litige entre deux plaignants (*Die Kluge de Orff*). La mule est sous la menace d'une saisie attribution (*Christophe Colomb de Milhaud, 5.*) ou d'un legs inique au détriment d'héritiers grugés (*Gianni Schicchi de Puccini*).

L'âne porte sur son dos le prévenu condamné à recevoir des coups de bâton (*Carmen de Bizet, acte I*)²⁶⁹ ou la fiancée qui accorde une seule promenade à son soupirant (*Véronique de Messager, acte II*). Jupiter rappelle à Midas que s'il contrevenait à sa promesse, il retrouverait sa condition première : celle d'ânier (*L'Amour de Danaé de R. Strauss, acte II*).

- le cochon

Un cochon préside la formation chargée de juger une (future) sainte (*Jeanne d'Arc au bûcher d'Honegger, scène 4 Jeanne livrée aux bêtes*). Le témoin officiel de l'entrée en jouissance d'un château déclare que ne sachant ni lire ni écrire, il se complait avec ses porcs (*Le Baron Tzigane de J. Strauss, acte II*).

- l'oiseau

²⁶⁸ Scapin : « Jetez les yeux sur les détours de la justice. Voyez combien d'appels et de degrés de juridiction, combien de procédures embarrassantes, combien d'animaux ravissants par les griffes desquels il vous faudra passer : sergents, procureurs, avocats, greffiers, substituts, rapporteurs, juges et clerks » (Molière, *Les Fourberies de Scapin*, acte II, scène 5).

²⁶⁹ Cette référence à l'âne est tirée de la nouvelle éponyme de Prosper Mérimée : « Mais que Mlle Carmencita ferait bientôt connaissance avec son âne, quand Monsieur le Corregidor la mènerait à la promenade avec deux laquais par derrière pour l'émoucher » (Mérimée, *Carmen III*, Bibliothèque de la Pléiade, édition Gallimard, 1978, p.959).

Après une dernière vision de jugement dernier, tout se tait et un oiseau chante une dernière fois dans un silence apocalyptique (*Symphonie n°2 « Résurrection » de Mahler*). A la question sur l'identité du célébrant du mariage, un protagoniste répond : « les oiseaux, qui ont aussi servi de témoins » (*Le Baron Tzigane de J. Strauss, acte II*).

Dans la basse-cour, le coq chante trois fois pendant le procès de Jésus (*La Passion selon Saint Mathieu de J.-S. Bach*). L'oie est un jouet mécanique qui, tel le cheval de Troie, permet au fiancé de pénétrer dans la maison du gouverneur qui a enlevé sa promise (*L'Oie du Caire de Mozart*).

Les oiseaux des champs et des bois ne sont pas en reste. Un vrai oiseau, un rossignol, est condamné au bannissement à perpétuité au profit d'un rossignol mécanique (*Le Rossignol de Stravinsky, acte II*). La pie est responsable d'une erreur judiciaire (*La Pie voleuse de Rossini*). Le pivert célèbre l'union d'un renard et d'une renarde (*La petite Renard rusée de Janacek, acte II, scène 3*). Un perroquet, qui sert à répéter ce qui s'est passé l'instant précédent, est l'un des attributs du chef de la ville (*Juliette ou la Clé des Songes de Martinu, acte I*). Un cygne tire une nacelle transportant le défenseur de la victime esseulée (*Lohengrin de Wagner, acte I, scène 3*).

Quant aux oiseaux de proie, un empereur, entouré de ses faucons, réalise que sa femme a pactisé avec une terrienne (*La Femme sans Ombre de R. Strauss, acte II*). Le chef de la police se vante d'avoir saisi au vol le faucon de la jalousie de celle qu'il aime (*Tosca de Puccini, acte II*). Un aigle est tué par une balle enchantée, ce qui scelle le pacte diabolique (*Le Freischütz de Weber, acte II*). Un bagnard attaque un aigle qu'il relâche mais qui ne s'envole pas (*acte I*) pour mieux s'envoler ensuite (*acte III*) au terme d'un opéra sombre (*De la Maison des Morts de Janacek*).

Le corbeau est le phœnix des hôtes de ces bois. Néanmoins, ces apparitions se rapportent moins à son ramage qu'à son plumage.

Un corbeau apporte une plume au diable pour la signature du pacte de mort (*Doktor Faust de Busoni, prologue II*). Le thème du corbeau accompagne la jubilation de la promesse accueillant son promis, avant que deux corbeaux tournent autour de sa tête à l'instant où une lance fatale lui est plantée dans le dos (*Le Crépuscule des Dieux de Wagner, acte III*). L'orchestre (notes avec acciaccature) imite les corbeaux dévorant le corps de l'usurpateur supplicié (*Boris Godounov de Moussorgski, acte IV, premier tableau*). L'esclave transmettant l'ordre impérial selon lequel Sénèque doit se suicider se compare à un corbeau porteur de funestes nouvelles (*Le Couronnement de Poppée de Monteverdi, acte II, scène 2*).

Le notaire Corbeau de Ratiboise, qui plume ses clients, est affublé du nom de cet oiseau rapace (*Le Testament de Tante Caroline de Roussel*). Le notaire Beccavivi (« bec » et « vivant »), en raison de sa robe noire, est comparé à un corbeau qui mangerait les vivants (*Così fan tutte de Mozart, acte II*).

- le mouton

Des moutons tiennent lieu d'assesseurs dans un simulacre de procès (*Jeanne d'Arc au bûcher d'Honegger, scène 4 Jeanne livrée aux bêtes*) et des béliers tirent le char de la déesse protectrice des lois de la famille et du mariage (*L'Or du Rhin de Wagner*).

- le renard

Un renard vole une poule comme un homme de loi s'attribue le bénéfice d'une affaire (*L'Opéra des Gueux de J. Gay, acte I*). « Le petit troupeau des suisses est bien gardé par le renard et par le loup » dit-on à l'arrivée des ambassadeurs de France et d'Autriche (*Nicolas de Flue d'Honegger, acte III*). Le renard et le tigre sont récusés lors de la formation d'un tribunal constitué d'animaux (*Jeanne au Bûcher d'Honegger, scène 4 Jeanne d'Arc livrée aux bêtes*). Un notaire est de manière peu flatteuse associé par son premier clerc à un renard (*Fortunio, acte I, scène 1*).

- le serpent

Une célèbre harmonie imitative nous invite au royaume des reptiles : pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes ?²⁷⁰

Le serpent est à la genèse du péché originel (*choral pour orgue Par la chute d'Adam de J.-S. Bach*). Orphée souscrit un engagement afin de pouvoir extraire Eurydice des Enfers, mortellement mordue par un serpent (*L'Orfeo de Monteverdi*). Deux amants se traitent respectivement de vipère et de crapaud en se séparant (*La Bohème de Puccini, acte III*). Un magicien, éconduit par une impératrice, a nourri sa fille de poisons de serpent afin que son baiser soit mortel (*Le Baiser empoisonné de Vaughan Williams, acte I*). Le serpent est récusé lors de la formation d'un tribunal constitué d'animaux (*Jeanne d'Arc au Bûcher d'Honegger, scène 4 Jeanne livrée aux bêtes*). Un magistrat est représenté dans un bal musette en serpent de la censure (*Can-can de Porter, acte I*).

- le carnaval des (autres) animaux

Un chat porte les atours d'un avocat (*Peines de cœur d'une chatte anglaise de Henze, acte II, deuxième tableau*).

Un lièvre avide de phrases onctueuses suce le sang des compositeurs (*Krämerspiegel de R. Strauss*).

Le chien est l'emblème d'une région de Bohême en charge de garder sa frontière occidentale moyennant l'octroi de lois écrites lui garantissant une certaine autonomie, lois aujourd'hui remises en cause par les autorités (*Têtes de Chien de Kovarovic, acte I*).

Après son abdication, un roi prend la forme d'un cerf (*Le Roi Cerf de Henze, acte I*).

²⁷⁰ Andromaque, Racine, acte V, scène 5 Oreste

La réduction de prix des bœufs est le corollaire d'une intervention auprès d'une jeune fille pour favoriser son mariage (*La Foire de Sorochintsy de Moussorgski, acte I*). Le Veau d'or se désintègre sur l'ordre de Moïse qui apparaît, les Tables de la Loi à la main (*Moïse et Aaron de Schoenberg, acte I*).

Le monopole du commerce du poisson à Séville est le fruit du mariage du fils et de la fille de deux riches poissonniers (*Le Mariage au Couvent de Prokofiev, acte I*).

Un bouc (*Bock, en allemand : nom d'un éditeur tenté de réduire les droits d'auteur du compositeur*) dévore les fleurs, la musique étant la plus belle d'entre elle (*Krämerspiegel de R. Strauss*).

Porgy, l'infirme, se déplace dans un petit chariot tiré par une chèvre (*Porgy and Bess de Gershwin*).

Un jeune lord dévoile lors de ses fiançailles sa vraie nature : il est un singe ! (*Le jeune Lord de Henze, acte II, troisième tableau*).

3.3.9. Section 9 - La botanique

- les arbres

La Justice est rendue au pied du chêne de la justice (*Lohengrin de Wagner, acte I*), à l'ombre d'un cerisier (*Les Aventures du roi Pausole d'Honegger, acte I* ou sous le tilleul sacré (*Libuse de Smetana, acte I Jugement de Libuse*)).

Deux juges pernicious sont confondus par le prophète Daniel lorsque l'un atteste avoir vu l'adultère sous un lentisque, l'autre sous un chêne vert (*Susanna de Haendel, acte III, scène I*).

Dans le bois d'Apollon, Sébastien, attaché au tronc d'un laurier, est la cible des archers qu'il commandait autrefois (*Le Martyre de Saint Sébastien de Debussy, quatrième mansion*). Le prisonnier est abandonné dans la forêt, attaché à un arbre (*Grandeur et Décadence de la Ville de Mahagonny de Weill, acte II*).

C'est dans le frêne du monde qu'est taillée la lance de Wotan dont le pouvoir est incarné dans les runes, ces textes qui fixent lois, décrets, règlements, règles et usages (*L'Anneau du Nibelung de Wagner*).

Une reine et le gendre putatif du grand prêtre sont tombés follement amoureux dans un bois de cèdres (*La Reine de Sabbat de Goldmark, acte I*). Un prisonnier, à la perspective d'être libre, tend les bras vers un grand cèdre dans une sorte d'extase (*Le Prisonnier de Dallapiccola, scène 4*).

Les rois de Lombardie sont enterrés, selon la coutume, dans un bois de cyprès (*Rodelinda d'Haendel, acte I*).

Un père condamné à mort demande à sa fille - bientôt condamnée à mort - de cacher le fruit de la vente de couverts en argent dans le tronc d'un vieux châtaigner (*La Pie voleuse de Rossini, acte I*).

- les fleurs

Dans la dernière scène, la rescapée d'une erreur judiciaire est assise sur un char hâtivement orné de feuillages et de fleurs (*La Pie voleuse de Rossini, acte II*). L'Electeur de Brandebourg ôte la guirlande de fleurs que le prince tient à la main, passe une chaîne d'argent à son cou et lui donne la main de sa nièce (*Le Prince de Hombourg de Henze, acte I, scène 1*).

Un amant offre à sa promise une fleur émaillée d'or (*La Jolie Fille de Perth de Bizet, acte I*) cependant qu'un Lord donne à une pupille une rose pleine d'épines en cadeau de fiançailles (*Le Jeune Lord de Henze, acte II scène 6*). Lors d'un mariage, deux jeunes filles portent la toque virginale, deux autres un voile blanc, deux autres les gants et un bouquet de fleurs (*Les Noces de Figaro de Mozart, acte III*).

Lors des fiançailles, le promis remet à la somnambule une bague ayant appartenu à sa propre mère, ainsi qu'un petit bouquet de violettes (*acte I*). Plus loin dans l'œuvre (*La Somnambule de Bellini*), la somnambule tire de son corsage les fleurs qui lui avaient données (« *Oh fleurs, je n'aurais pas cru que vous seriez si tôt fanées* »), ce qui convainc son promis de la mener à l'autel (*acte II, scène 2*).

Un fiancé fait porter à sa fiancée une rose d'argent par un garçon d'honneur (*Le Chevalier à la Rose de R. Strauss, acte I*). Dans un choral pour orgue, on peut voir le jaillissement de la rose au soprano et dans l'enfouissement des rappels du choral au ténor, la souche d'Isaïe et l'ancienne promesse de Dieu faite à son peuple (*Es ist ein' Ros' entsprungen de Brahms*).

Mais le rose figure aussi parmi les fleurs du mal. Un bouc se présente en qualité de commissionnaire (*Bock en allemand : nom d'un éditeur tenté d'abaisser les droits d'auteur du compositeur*) avant d'être piqué par un bouquet de roses qui garde une porte d'entrée (*Krämerspiegel de R. Strauss*). Un jeune lord donne à sa fiancée une rose pleine d'épines si bien que le sang coule dès qu'elle la touche, ce don révélant le secret de leurs fiançailles (*Le jeune Lord de Henze, acte II, troisième tableau*).

A peine mariés, deux jeunes gens sont chargés d'aller cueillir un edelweiss sur les pentes du Hammerhorn (*Elégie pour deux jeunes amants de Henze*).

- les fruits

En guise de punition, le gouverneur ordonne au père de tirer une flèche dans la pomme placée sur la tête de son fils (*Guillaume Tell de Rossini, acte III*).

Le salaire des bâtisseurs d'un château consiste en la livraison d'une déesse dont les pommes d'or assurent une éternelle jeunesse aux dieux (*L'Or du Rhin de Wagner, scène 2*).

C'est au cours d'une cueillette de cerises que naît l'idylle entre un célibataire impertinent et la fille de son régisseur qui se conclura par un mariage (*L'Ami Fritz de Mascagni, acte II*).

- les plantes agricoles

Lors de la célébration de la fin de la moisson du houblon, une jeune fille est encouragée à demander à son père la permission de se marier (*Le Secret de Smetana, acte III*). La meilleure façon de trouver un mari est de se rendre à la fête de la moisson où l'on dansera le soir même (*Les Deux Veuves de Smetana, acte I*).

Le chef des douanes exige qu'on brûle le café de contrebande découvert dans les magasins (*Ali Baba et les quarante Voleurs de Cherubini, acte IV*).

Un rabbin parie que l'un de ses amis sera bientôt marié, lesquels choisissent comme enjeu de ce pari les vignes de cet ami (*L'Ami Fritz de Mascagni, acte I*).

Un créancier déclare à la veuve de son débiteur que feu son mari lui devait mille trois cents roubles pour de l'avoine (*L'Ours de Walton*).

Un marchand de céréales se porte garant d'un vendeur de bestiaux qui a tout perdu au jeu (*Die Bürgschaft de Weill, prologue 1*).

4. SOUS-PARTIE 4 : LES MESURES DE L'USAGE DU DROIT DANS L'ŒUVRE

La métrologie du droit en musique le situe dans un espace à plusieurs dimensions. Elle apporte au sujet soit un complément du nom ou d'agent (Chapitre 1), soit un complément circonstanciel de lieu (Chapitre 2) ou de temps (Chapitre 3). La musique fait parfois même perdre la mesure du temps au droit (Chapitre 4).

4.1. Chapitre 1 - La place du droit dans l'œuvre

La présence d'une locution, d'une phrase musicale à consonance juridique ou d'un professionnel du droit dans une œuvre est un indice précieux sur la place que cette œuvre lui réserve. Elle ne préjuge cependant pas de la proportion que les phénomènes juridiques y tiennent.

4.1.1. Section 1 - Les repères du droit dans l'œuvre

L'exercice consiste ici à rechercher les éléments constitutifs d'une œuvre musicale formellement dédiés au droit.

Le recensement de ces éléments amène à dresser un glossaire des titres, motifs et rôles consacrés au droit dans le répertoire musical.

- les titres faisant référence au droit

Un professeur de littérature, Jacques BODY²⁷¹, a écrit que « Le titre donne à la façon de la clé et des altérations qu'on inscrit au début d'une partition de musique la tonalité de la pièce ».

Certaines œuvres consacrent intégralement leur titre au droit, et ce pareillement dans la musique instrumentale (*Das Gesetz des alten Bundes*²⁷² de Neukomm), la musique vocale (*Let Justice and Judgment de Haendel*, *Die Advokaten de Schubert*), la musique lyrique (*Le Contrat de mariage de Rossini*) et l'opérette (*Le Testament de Tante Caroline de Roussel*).

Parmi les compositeurs de musique sacrée, J.-S BACH, comme ses confrères allemands, a pris les incipits du chœur initial de ses cantates pour les qualifier, et notamment ceux liés au Jugement et à l'Alliance : *Sie werden euch in den Bann tun (I)*²⁷³ ; *Erfreute Zeit in neune Bunde*²⁷⁴ ; *Herr, gehe nicht ins Gericht*²⁷⁵.

Parmi les compositeurs lyriques de second rang se dégage un parfum de concurrence dans le choix de titres de droit fleuris (*Le Proscrit ou le tribunal invisible d'Adam*, *Le Testament et les billets doux d'Auber*, *Le Contrat signé d'avance ou laquelle est ma femme ? de Bianchi*, *L'avocat patelin de Chartrain*, *Point de bruit ou le contrat simulé de Doche*, *Les Créanciers ou le remède à la goutte d'Isouard*, *Le Petit Matelot ou le Mariage impromptu de Gaveaux*, *Le Maître en droit de Lemonnier*, *Le Baiser et la quittance de Méhul*, *Le Maître de droit de Monsigny*, etc...).

Ce florilège s'est perpétué au temps des opérettes, en la personne du notaire (*Deux parfaits notaires de Barbier*, *Par devant notaires de Goublier*, *Le Souper du notaire de Severin*, etc.).

Simple incipit ou énoncé de l'action à venir, le titre marque le fronton de l'œuvre de son estampille juridique. Il en fixe l'esprit et l'horizon.

²⁷¹ J. Body, un thème, trois œuvres, *L'Histoire* (Sur la Guerre de Troie n'aura pas lieu), collection D.I.A., Belin 1989, p. 141

²⁷² « La Loi de l'ancienne Alliance ».

²⁷³ « Ils lanceront sur vous l'anathème ».

²⁷⁴ « Temps heureux de la nouvelle alliance ».

²⁷⁵ « Seigneur, n'entre pas en jugement ! ».

En demi-teinte, certaines pièces d'un recueil possèdent un titre à résonnance juridique. Elles se singularisent alors du recueil et de ses autres pièces, dont les titres relèvent du non-droit. Tel est le cas pour *Le Magistrat Suisse* (tiré des *Huit Anecdotes de Chamfort de Françaix*) ou *l'Amen du Jugement* (tiré de la *Vision de l'Amen de Messiaen*).

Leur place dans un recueil obéit parfois même à la symbolique des nombres : par exemple, le choral pour orgue « Voici les dix saints commandements » BWV 678, est le dixième choral du recueil du *Dogme en Musique*, de J.-S. BACH²⁷⁶. De même, les juifs en appellent à la Loi dans les dix doubles chœurs²⁷⁷ de la deuxième partie de la *Passion selon Saint Matthieu* du même cantor²⁷⁸.

D'autres séquences musicales, partie intégrante d'une œuvre dont ils sont indissociables, se distinguent cependant pour être nommément affectés au droit.

Leur individualité dans le corpus de l'œuvre, suffisante pour leur conférer un titre, trouve son origine dans la subdivision de l'œuvre en verset (*le Judex crederis des Te Deum*)²⁷⁹, parties (*Le Jugement dans Mors et Vita de Gounod*), actes (*Le Jugement de Libuse dans Libuse de Smetana*)²⁸⁰, scènes (*scène du jugement dans la Pie Voleuse de Rossini*), numéros (*I go before my Judge dans le Songe de Gerontius d'Elgar*, *le Pacte infernal du Docteur Faustus dans Historia von D. Johann Fausten de Schnittke*), tableaux (*la Salle du Conseil dans Simon Boccanegra de Verdi*, *le Pacte dans Faust de Fénelon*), couplets (*le couplet des notaires dans La Créole d'Offenbach*), ensembles vocaux (*le duo des Notaires dans la Périchole ou le duetto du notaire dans les Brigands d'Offenbach*) et solos (*récitatifs d'oratorios par exemple*).

Très exceptionnellement, un titre est de nature à tromper sur la qualité et la quantité des choses juridiques dans l'œuvre (*La Basoche de Messager*).

²⁷⁶ Première strophe du choral : « Voici les dix, les saints commandements que nous donna notre Seigneur Dieu par Moïse, son serviteur fidèle, haut sur le mont Sinaï. Kyrieleis ».

²⁷⁷ Exclusion faite des doubles chœurs de soldats romains.

²⁷⁸ N. Harnoncourt, *le Dialogue musical Monteverdi, Bach et Mozart*, collection Arcades, éditions Gallimard, p. 283

²⁷⁹ « Judex crederis esse venturus » : « nous croyons que vous reviendrez pour nous juger ».

²⁸⁰ Le premier acte de l'opéra s'intitule : *Le Jugement de Libuse*.

Force est cependant de relever que la quasi-totalité des phénomènes juridiques ne passe pas sous les fourches caudines d'un titre éponyme. Ceux-ci sont alors ravalés au sort d'épiphénomènes de l'œuvre, sans distinction ni désignation particulière.

- les leitmotifs du droit

Les leitmotifs musicaux²⁸¹ sont à la partition ce que sont les titres dans l'agencement de l'œuvre : un révélateur de la présence du droit.

Ces motifs, avec ou sans valeur juridique, ont vu le jour dans le répertoire lyrique des 19^{ème} et 20^{ème} siècles, nonobstant la nationalité du compositeur (*Britten, G. Charpentier, Janacek, Moussorgski, Puccini, Wagner, ...*).

Ils se différencient des œuvres ou extraits d'œuvres dont la musique seule évoque le droit, tel le suivi de bout en bout d'une procédure judiciaire (*Lulu de Berg, acte II, film, et Till l'Espiegle de R. Strauss*).

Ici en effet, à chaque phénomène juridique est affectée une phrase musicale propre : la loi (*l'assemblée des boyards dans Boris Godounov de Moussorgski, acte IV, premier tableau*), le contrat (*le pacte dans Ernani de Verdi*), l'acte juridique unilatéral (*le testament dans Gianni Schicchi de Puccini*), la procédure judiciaire (*le litige dans L'Affaire Makropoulos de Janacek*) le jugement (*l'accusation dans Lohengrin de Wagner, acte I*) et le pouvoir (*les tâches du Gouvernement dans Gloriana de Britten*).

Ces antennes juridiques donnent à la musique le pouvoir extraordinaire de dire le droit par des moyens qui lui sont ordinaires, au point que plusieurs interprétations sont possibles sur le sens d'un motif donné.

²⁸¹ Les motifs musicaux font l'objet d'une étude particulière dans du chapitre 2 de la sous-partie 3 de la partie 2.

Par exemple, la ligne descendante du leitmotiv des Traités (*dans L'Anneau du Nibelung de Wagner*) :



Elle peut possiblement représenter la baguette du créancier s'inclinant sur l'épaule du débiteur agenouillé devant lui, un héros portant son épée sur le sol, une phrase prophétique annonçant le déclin des Dieux, l'autorité transcendante de Wotan, etc...

De même, l'énoncé du choral (*Voici les dix saints commandements de Dieu, véritable leitmotiv de la loi dans l'œuvre de J.-S. Bach*) en canon à l'octave dans le choral pour orgue BWV 678 a-t-il été interprété comme signifiant la rigueur absolue de la loi, la stricte observance de cette loi par le chrétien ou distinctement les deux Tables sur lesquelles elle est inscrite.

Tous ces motifs pourraient être mis bout à bout dans un mélange en hommage à la grande comme à la petite musique du droit.

- le rôle des professionnels du droit

La liste des protagonistes au seuil de l'œuvre enseigne sur la présence et le nombre de professionnels du droit.

Outre les pièces relevant de la musique pure, les professionnels du droit font défaut dans beaucoup d'œuvres chorales ou lyriques (*Judas Maccabée d'Haendel ou Capriccio de R. Strauss par exemple*).

La présence de professionnels du droit n'est certes pas une condition nécessaire à l'occurrence d'un phénomène juridique dans une œuvre musicale : ainsi, la conclusion et l'exécution d'un contrat, comme le paiement du prix convenu se déroulent en l'absence de tout juriste (*le contrat passé entre Wotan et les Géants dans l'Or du Rhin de Wagner*).

Mais elle suffit pour créer une présomption quasi irréfragable de présence du droit dans tout ou partie de l'argument.

Pour prendre la mesure des professionnels du droit, il convient de faire soit l'addition des membres d'une même profession, soit la compilation des différentes professions au sein d'une même œuvre.

Parmi ceux-ci, les juges officient soit seul (*Un Bal masqué de Verdi, acte I, scène 4*), soit à trois (*la formation de droit commun en France dans Can-can de Porter, acte II*), soit à quatre (*la composition de la cour martiale dans Billy Budd de Britten, acte II, deuxième tableau*), soit en nombre plus élevé (*La Pie voleuse de Rossini, acte II, scène 9*).

Quant aux avocats, ils apparaissent seul (*Christophe Colomb de Milhaud, acte I, n°6*) ou à deux (*Die Advokaten de Schubert, Porgy and Bess de Gershwin, acte II, premier tableau*) et jamais plus à notre connaissance.

Le greffier exerce une profession solitaire (*Pierre le grand, tsar de Russie de Donizetti, acte I, troisième tableau*) à l'instar du commissaire-priseur (*The Rake's Progress de Stravinsky, acte III, premier tableau*) ou du commissaire de police, seul à diriger ses exempts (*Lady Macbeth de Mtensk de Chostakovitch, acte III, septième et huitième tableaux*).

Un seul notaire reçoit en son étude (*Intermezzo de R. Strauss, acte II*), négocie (*Le Chevalier à la Rose de R. Strauss, acte II*) ou dresse un acte (*Don Pasquale de Donizetti, acte II*) chez un particulier. Lorsque deux d'entre eux se transportent hors les murs, ce sont de faux notaires (*Lo Speciale d'Haydn, acte II*) ou de vrais notaires éméchés (*La Périchole d'Offenbach, acte I, scène 14*).

Selon un mode de calcul différent, des œuvres mettent en scène un seul professionnel du droit (*un tabellion dans Béatrice et Benedict de Berlioz, acte II, scène 5*). D'autres associent deux professions judiciaires (*un juge et un greffier dans Tosca de Puccini, acte II*) et, mieux encore, des représentants du pouvoir exécutif, législatif et judiciaire dans un contexte dramatique (*un roi, des députés et un Grand Inquisiteur dans Don Carlos de Verdi, acte III, quatrième tableau*). La palme revient paradoxalement à une opérette qui fait chantonner quatre juristes aux métiers différents : un magistrat de l'ordre judiciaire, un conseiller d'Etat, un clerc de notaire et un huissier (*La Dame en décolleté d'Yvain*).

4.1.2. Section 2 - La proportion du droit dans l'œuvre

Toute œuvre musicale peut comprendre un moment *in tempore juris*, le droit et la musique conjuguant leurs forces vives dans une synchronie provoquée.

Mais au-delà de cette concordance des temps, la question de la part relative du droit dans l'œuvre se pose : celui-ci y tient-il une place principale ou subordonnée ?

- le droit visible

Certaines œuvres sont intégralement occupées par la chose juridique (*Die Advokaten de Schubert*), d'autres la font apparaître puis réapparaître (*Madame Butterfly de Puccini*)²⁸² dans des passages à durée différente (*La Femme sans ombre de R. Strauss*)²⁸³, d'autres enfin effleurent un moment de droit, le temps de la signature d'un contrat par exemple (*Lucia de Lammermoor de Donizetti, acte II, Scène et quatuor*).

²⁸² Le double mariage d'un officier américain, l'un sous l'empire de la loi japonaise, l'autre en application de la loi américaine.

²⁸³ Le pacte maléfique à l'acte I, l'ordalie beaucoup plus développée à l'acte III.

La synthèse de ces œuvres à géométrie juridique variable s'avère d'autant plus délicate que leur intérêt au regard de la recherche n'est pas toujours proportionnel à la place que le droit y tient.

Dans la musique lyrique en particulier, la densité du droit dépend de la manière dont il est mis en scène. Pour preuve, un procès peut occuper la scène entière (*La Pie Voleuse de Rossini, acte II, scène 9*) comme se dérouler en arrière-fond du drame (*Aïda de Verdi, acte IV, scène 1*).

- le droit invisible

Les phénomènes juridiques peuvent avoir lieu au cours d'une œuvre sans pour autant être accompagnés musicalement et représentés scéniquement.

Un mariage se déroule entre deux actes (*Madame Butterfly de Puccini*)²⁸⁴, un jugement est rendu hors de la scène (*Show Boat de Kern, acte I*)²⁸⁵ ou entre deux scènes (*Les Diables de Loudun de Penderecki*)²⁸⁶, ou le fait est simplement cité pour les conséquences qu'elle emporte (*Les Puritains de Bellini*²⁸⁷, *l'Opéra des Gueux de J. Gay*²⁸⁸).

4.1.2. Section 2 - Le temps du droit dans l'œuvre

L'apparition d'une référence au droit est à mesurer sur l'échelle du temps de chaque œuvre.

²⁸⁴ Le remariage de l'officier Pinkerton avec une américaine.

²⁸⁵ Un des personnages, qui a accidentellement tué quelqu'un pendant une rixe, est emmené chez un juge par le sheriff. On apprend ensuite que la Cour l'a acquitté, ayant conclu à une légitime défense.

²⁸⁶ La condamnation de Grandier entre le scène 2 et le scène 3 de l'acte III.

²⁸⁷ Une condamnation à mort par le Parlement Britannique.

²⁸⁸ A peine l'acte d'accusation est-il prêt que l'on transporte le spectateur dans la cellule des condamnés à la pendaison.

Un temps doit être consacré aux œuvres dépourvues de dimension temporelle. La plupart des pièces instrumentales échappent à toute référence au temps, comme un choral luthérien pour orgue. Certaines œuvres vocales sacrées (*le Dixit Dominus par exemple*) répondent également de cette essence extratemporelle.

Lorsque l'œuvre se fait action, l'écheveau du droit se dévide alors au gré du temps qui s'écoule. Mais il est rarement permis au droit d'occuper l'œuvre *in extenso*.

Il se situe par exception aux deux pôles de l'œuvre à la fois (*Théodora d'Haendel*)²⁸⁹, tels l'alpha et l'oméga du drame. Mais il lui arrive d'enserrer un acte entier de ses puissantes griffes (*Tosca de Puccini*)²⁹⁰.

4.2.1. Section 1 - Le droit avant l'œuvre

Une œuvre musicale est parfois sous l'influence d'un phénomène juridique préexistant. Son déroulement est alors pénétré par ce passé antérieur du droit.

Tel est le cas par exemple d'une loi en vigueur (*la loi athénienne sur l'obligation de bigamie dans La Patience de Socrate de Telemann*), d'une procédure judiciaire engagée dans un dossier multiséculaire (*L'Affaire Makropoulos de Janacek*), d'un contrat résilié (*la mort en mer de l'apprenti dans Peter Grimes de Britten*) ou en cours d'exécution (*le contrat d'entreprise passé avec les Géants dans L'Or du Rhin de Wagner*) dès avant l'ouverture de l'œuvre.

Le droit acquis *ex ante*, dont l'origine précède la composition musicale mais dont les effets s'y manifestent encore, n'aura de cesse d'être exécuté ou remis en cause au fil de son déroulement.

²⁸⁹ Un décret imposant d'offrir un sacrifice à Jupiter sous peine de mort au début de l'acte I, un jugement condamnant deux personnes plaidant coupables à la fin de l'acte III.

²⁹⁰ Le thème de Scarpia apparaît au tout début et à la toute fin à l'acte I.

4.2.2. Section 2 - Le droit à l'ouverture de l'œuvre

Lorsqu'un phénomène juridique ouvre l'œuvre, son cours sera influencé par ces prolégomènes du droit.

La publication d'un décret (*La Juive d'Halévy, acte I, scène 2*)²⁹¹, le prononcé d'un jugement (*Dalibor de Smetana, acte I*)²⁹², une sentence divine (*Alceste de Gluck, acte I, scène 4*)²⁹³ ou la signature d'un contrat (*Die Bürgschaft de Weill, prologue*)²⁹⁴ sont porteurs d'effets puissants, dès lors qu'ils s'imposent aux protagonistes et antagonistes de l'œuvre dont le sort commun consistera à s'accommoder ou à se départir de cet engagement inaugural.

4.2.3. Section 3 - Le droit au cours de l'œuvre

Le plus souvent, les phénomènes juridiques se manifestent *in medias res*, dans le cours de l'œuvre. Ils constituent alors des éléments perturbateurs de cette œuvre, au sens littéraire du terme.

Le droit peut survenir à tout moment car la conclusion et l'exécution d'un contrat appartiennent, à quelques exceptions près, à l'ordinaire de la vie (*Martha de Flotow, acte I scène 2*)²⁹⁵. Seule l'expérience judiciaire, qui se détache de la quotidienneté, constitue un temps hors du commun dans de nombreuses œuvres.

²⁹¹ Le maire de Constance décrète un jour de fête en l'honneur de l'Empereur, qu'un joaillier juif et sa fille ne respectent pas.

²⁹² L'ouverture est brève et le rideau se lève après quinze mesures sur la salle du palais royal de Prague où le jugement de Dalibor débute.

²⁹³ Le roi Admetus devra mourir, à moins qu'un ami accepte de se sacrifier à sa place. La reine Alceste décide de mourir pour son mari.

²⁹⁴ Un commerçant se porte caution de son meilleur client jusqu'à ce que celui-ci réunisse l'argent nécessaire pour rembourser sa dette.

²⁹⁵ Des contrats de vente conclus lors d'une foire.

Certains phénomènes juridiques génèrent des instants à forte intensité dramatique au regard de leurs effets (*La Femme sans ombre de R. Strauss, acte I*)²⁹⁶. D'autres se situent à des moments clés du récit, dont ils prédestinent le déroulement (*Les noces de Figaro dans l'opéra du même nom de Mozart, acte III*)²⁹⁷. A l'opposé, ils traversent inaperçus les circonvolutions de l'œuvre lorsqu'ils s'y manifestent incidemment (*la vente d'un cor dans La Bohème de Puccini, acte II, la vente d'un élixir dans l'Elixir d'amour de Donizetti, acte II, la confection de souliers dans Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg de Wagner, acte III*).

Certains sont enfin disséminés dans l'œuvre mais suivent une trame logique et fatale : une mise en accusation, une fausse arrestation et l'exécution de la sentence par le tribunal de Dieu (*Don Giovanni de Mozart, acte II*).

4.2.4. Section 4 - Le droit au dénouement de l'œuvre

Le droit peut représenter l'élément de résolution, heureux ou malheureux, d'une œuvre.

Le phénomène juridique constitue alors le climax vers lequel tend toute l'œuvre, comme le pardon d'un prince à l'égard d'un comploteur (*La Clémence de Titus de Mozart, acte II, scène 17*)²⁹⁸, l'exécution d'un contrat (*L'Oie du Caire de Mozart*)²⁹⁹, la dévolution successorale (*Le Médecin malgré lui de Gounod*)³⁰⁰ ou la signature d'un contrat de mariage, associant alors la figure du notaire à la résolution heureuse de l'intrigue (*La Fille du Régiment de Donizetti, acte II, scène 16*)³⁰¹.

²⁹⁶ Un pacte conclu entre la nourrice d'une impératrice et une femme qui renonce à sa fécondité.

²⁹⁷ L'exécution impossible de la promesse de mariage faite autrefois par Figaro à sa mère rend possible le mariage de Figaro avec Suzanne.

²⁹⁸ Titus : « Que l'on sache à Rome que je n'ai pas changé, que, sachant tout, je pardonne tout, j'oublie tout ».

²⁹⁹ Deux amants tentent par une sorte de "cheval de Troie" de se libérer des mains d'un gouverneur.

³⁰⁰ L'un des deux amants en fuite hérite de son oncle ce qui résout tous les conflits.

³⁰¹ Le notaire : « Tous les articles du contrat étant arrêtés entre les deux familles... il ne reste plus qu'à signer ! ».

Il provoque fréquemment, par sa réalisation ou sa révélation, un retournement de situation heureux, telle une grâce (*Fidelio de Beethoven, acte II, scène 8 n°16 Final*) exonératoire d'une condamnation assurée (*Lucio Silla de Mozart, acte III, scènes 7 et 8*)³⁰² ou la transmission in extremis du pouvoir à la personne naturellement désignée pour l'exercer (*Idoménée de Mozart, acte III, scène 10*)³⁰³.

À l'inverse, il assombrit l'œuvre lorsqu'il se mue en coda dramatique et fatale (*l'expiration trop rapide du sursis à exécution dans Robert Devereux de Donizetti, acte III ; la grâce trop tardive de son fils par un roi dans Siroe, roi de Perse d'Haendel, acte III, scène 3*)³⁰⁴ ; l'ordre d'exécution conclusif dans *Salomé de R. Strauss*³⁰⁵).

Dans tous les cas, il accélère *in fine* le tempo de l'œuvre, stimulant la motilité de la musique pour mieux l'achever.

4.2.5. Section 5 - Le droit après l'œuvre

Certaines compositions musicales laissent au droit le temps de faire son œuvre, comme si le phénomène juridique à venir allait de soi. Il ne reste plus aucun obstacle à la conclusion du contrat de mariage (*La Fille du Régiment de Donizetti*) ou au prononcé du jugement (*Sixième Béatitude de Franck*). La sanction pénale demeure à exécuter (*Les Diabes de Loudun de Penderecki*), le sursis à mariage à expirer (*Le Freischütz de Weber*).

Parfois même, la survenance de l'événement juridique attendu constitue un terme lointain mais certain (*le Judicabit des Dixit Dominus et le Judex Crederis des Te Deum*).

À toutes fins, ces œuvres coupent court à l'amertume d'un droit inachevé.

³⁰² Silla : « Relève-toi, Audifio. Je te pardonne. Je vais couronner moi-même cette œuvre si louable. Romains, amis, qu'on ôte de mon front le laurier respecté du triomphe ; je ne suis plus dictateur. Je suis votre égal ».

³⁰³ La voix prononçant la sentence divine : « L'Amour a vaincu. Qu'Idoménée cesse d'être roi. Idamante [son fils] régnera. Ilia sera son épouse. Que Neptune soit apaisé, le ciel satisfait, l'innocence récompensée ».

³⁰⁴ Siroe : « Dieu, je ne résiste plus ! (Il lui donne le sceau royal). Prends, vole et sauve-le ! ».

³⁰⁵ Hérode (se retournant et voyant Salomé) : « Tuez cette femme » (les soldats s'élancent et écrasent Salomé sous leurs boucliers).

4.3. Chapitre 3 - Le lieu du droit dans l'œuvre

Dans l'inconscient collectif existe-t-il sans doute une association entre une enceinte lyrique et le droit : le Châtelet, siège de la Prévôté de Paris ; Covent Garden, ventre des négociations commerciales à Londres ; La Monnaie, bâtie sur un hôtel bruxellois où l'on bâtit monnaie au cours légal.

Mais ces liens généalogiques ne rendent pas compte de ce double foyer qui consiste à mettre en perspective un lieu à l'intérieur même d'un théâtre.

Etudier la topologie du droit dans l'œuvre revient donc à circonscrire les lieux où il se manifeste. Les catégories musicales présentent de telles particularités à cet endroit qu'il convient de les examiner l'une après l'autre.

4.3.1. Section 1 - La musique instrumentale

La nature immatérielle de la musique instrumentale exclut toute localisation des phénomènes juridiques, sauf à considérer que, dans les œuvres sacrées qui leur sont consacrées, les lois et tribunaux divins (*Choral pour orgue Voici les dix saints Commandements de J.-S. Bach*) couvrent l'univers tout entier.

4.3.2. Section 2 - La musique vocale

En comparaison, certaines œuvres vocales, et en premier chef les oratorios, gagnent en valeur descriptive. Les lieux où l'action se déroule sont évoqués et non représentés *in concreto*. Ainsi, le livre des Rois situe la condamnation d'Elie devant la cour du roi Achab (*Elias de Mendelssohn*, 23 *Récit et chœur*), l'Évangile situe le procès de Jésus dans un prétoire (*les Passions du Christ*), les Actes des Apôtres situent celui d'Étienne devant le sanhédrin (*Paulus de Mendelssohn*, 7. *Récit et chœur*). De même, le livret de certains oratorios campe l'action devant un tribunal composé d'animaux (*Jeanne d'Arc au bûcher d'Honegger*, scène 4 *Jeanne livrée aux bêtes*) ou d'êtres humains (*La Vérité de Jeanne de Jolivet*).

4.3.3. Section 3 - La musique lyrique

Par le principe du théâtre dans le théâtre, le spectateur d'une œuvre lyrique se voit projeter dans l'arène juridique et reçoit à la face l'image du droit.

Un contingent important de scènes d'opéras se déroule dans un espace consacré au droit.

La terre d'élection de la loi est une assemblée (*la Douma dans Boris Godounov de Moussorgski*, acte IV, scène 1³⁰⁶, *la Diète des cantons dans Nicolas de Flue d'Honegger*, acte III³⁰⁷) ou le conseil délibérant d'une ville libre (*Simon Boccanegra de Verdi*, acte I, scènes 10 à 12)³⁰⁸.

³⁰⁶ Cf. la didascalie. De part et d'autre de la grande salle, des bancs (...). Vers l'avant-scène, coté cour, une table de velours pourpre sur laquelle on a posé de quoi écrire. Vers le centre, le siège du tsar. Séance exceptionnelle de la Douma des boyards.

³⁰⁷ Cf. la didascalie. Quinze assemblées en une année n'ont pas pu se concilier. Pour la dernière fois, au pays d'Unterwald, dans la patrie du Solitaire, se réunit la Diète des cantons.

³⁰⁸ Cf. la didascalie. La salle su Conseil dans le Palais de Doges : Le Doge est assis sur le trône ducal : d'un côté, douze conseillers nobles, de l'autre, douze conseillers plébéiens.

En matière judiciaire, le procès se déroule le plus souvent dans une salle de tribunal (*Pierre le Grand, tsar de Russie de Donizetti, acte I, troisième tableau « La salle du tribunal »*) ou du moins dans la salle du palais royal où les jugements sont rendus (*Dalibor de Smetana, acte I*)³⁰⁹. Moins communément, se tient-il dans un Parlement (*Les Puritains de Bellini, acte II*), devant un Hôtel de Ville (*La Pie Voleuse de Rossini, acte II, scène 9*)³¹⁰ ou dans un grenier (*Le Procès de von Einem, partie I, quatrième tableau*).

Le contrat de mariage et sa rupture sont évoqués en l'étude d'un notaire (*Intermezzo de R. Strauss, acte II*), dans un cabinet d'avocat (*L'Affaire Makropoulos de Janacek, acte I*) ou dans une assemblée priée de consentir à un mariage (*le Sénat romain dans Lucio Silla de Mozart, acte III, scène 12*)³¹¹.

Cette liste n'est pas exclusive d'autres enceintes du droit, telles un commissariat de police (*Lady Macbeth de Mtensk de Chostakovitch, acte III scène 7*), une ambassade (*La Veuve de Joyeuse de Lehar, acte I*)³¹², un consulat (*Le Consul de Menotti*), une prison (*Fidelio de Beethoven*).

Le décor de certaines d'entre elles est planté avec force détails dans les didascalies : le cabinet de l'avocat (*L'Affaire Makropoulos de Janacek, acte I*)³¹³, l'ordonnancement d'un tribunal (*La Pie Voleuse de Rossini, acte II, scène 9*)³¹⁴, le siège du juge (*Libuse de Smetana, acte I Jugement de Libuse*)³¹⁵.

³⁰⁹ Après une ouverture de seulement quinze mesures, le public est projeté dans la salle du Palais royal de Prague où Dalibor va être jugé par le roi et le juge qui résumant les charges retenues contre lui : le meurtre du burgrave de Ploskovic en représailles de la mort de son ami Zdenek.

³¹⁰ Cf. la didascalie. Salle du tribunal devant le Palais du Podestat. Le président du tribunal, les juges, un huissier.

³¹¹ Cf. la didascalie. Au « Capitole » mais la distribution des lieux n'est pas décrite

³¹² L'ambassade de l'illustre principauté de Pontévédro, dont une riche héritière bénéficie d'un héritage équivalent, de près ou de loin, à la totalité du PNB pontévédrin.

³¹³ Contre le mur du fond, une grande bibliothèque du greffe remplie d'innombrables casiers correspondant à un classement alphabétique (...). Aux murs, différents tarifs, des publications, des calendriers, le téléphone. Partout, des tas de papiers et de documents.

³¹⁴ Salle du Tribunal à l'Hôtel de Ville. Le président du tribunal, des juges, un huissier (...), des gardes aux portes. Les juges sont assis sur leurs sièges ; au milieu se trouve le président du tribunal qui a devant lui une petite table. Le Podestat, présent à la séance, occupe un siège à part.

³¹⁵ Une place à Vysehrad. A l'arrière-plan, un tilleul. Sous sa couronne et sur une plate-forme un trône ; au-dessous du trône, sur un trépied, un vase avec un feu et plus bas un autre vase rempli d'eau.

Cependant, et selon des usages anciens, les professionnels du droit ont une forte propension à se transporter « hors les murs », en des lieux publics ou privés exempts de toute connotation juridique.

Dans les espaces publics, l'audience foraine d'un tribunal se tient au bord d'un fleuve (*Lohengrin de Wagner, acte I*)³¹⁶, sur la place d'un marché (*Die Bürgerschaft de Weill, n°16*)³¹⁷ ou sur le parvis d'une cathédrale (*Don Carlos de Verdi, acte III, quatrième tableau*)³¹⁸.

Un professionnel du droit officiant dans un lieu privé n'est pas rare, tel un juge tenant séance chez un particulier (*Les Guerres du romarin et de la marjolaine de Teixeira*) ou se rendant dans une auberge flanqué d'un personnage revendiquant ses droits (*Tom Jones de Philidor, acte III*). De même, un avocat procède à un interrogatoire dans une chambre d'hôtel (*L'Affaire Makropoulos de Janacek, acte III*) et un notaire est appelé à domicile aux fins d'instrumenter un contrat de mariage (*La Femme Silencieuse de R. Strauss, acte II*).

Les limites du cadre domestique permettent d'ailleurs d'y bafouer discrètement et allègrement la loi (*Don Pasquale de Donizetti*).

Les contrats sont conclus communément au hasard des lieux publics et privés : selon les besoins, un marché (*Martha de Flotow, acte I, scène 2*), une rue (*Rigoletto de Verdi, acte I, scène 7*), une échoppe (*Cardillac d'Hindemith, acte II*), une auberge (*Christophe Colomb de Milhaud, acte II, n°6*), un manoir (*Lucia de Lamermoor de Donizetti, acte II*), un palais (*Véronique de Messager, acte III*).

4.4. Chapitre 4 - Le droit anachronique

³¹⁶ Cf. la didascalie. Une prairie au bord de l'Escaut, près d'Anvers. Le fleuve fait un coude à l'arrière-plan. Devant, à gauche, le roi Henri est assis sous un vieux chêne imposant (le chêne de la justice) (...). Le héraut du roi et quatre trompettes s'avancent au milieu. Les trompettes sonnent l'appel royal.

³¹⁷ Cf. la didascalie : la place du marché dans la ville (Un échafaudage se dresse devant une maison, avec une porte donnant dans la maison. Sur l'échafaudage, le Commissaire et l'Officier. En dessous, le peuple, seulement des hommes).

³¹⁸ Devant la cathédrale de Valladolid, des députés flamands sont condamnés à mort par le roi d'Espagne et le tribunal de l'Inquisition.

Certaines œuvres musicales décrivent un système juridique qui n'existait pas au moment où leur action se déroule. Ces anachronismes proviennent sans doute d'un réflexe naturel des compositeurs tendant à transposer dans leurs œuvres le Droit positif auquel ils sont soumis.

D'autres artistes ont participé à cette même confusion. Ainsi, des peintres prirent pour cadre leur époque pour illustrer des événements plus anciens, telles des scènes bibliques ou mythologiques. Il en est de même pour le théâtre où, selon les termes de Monsieur CARBONNIER « *le droit est toujours représenté avec une époque de retard sur la réalité* »³¹⁹.

Concernant proprement la musique, ces anachronismes concernent tous les phénomènes juridiques.

En termes de pouvoir, un compositeur baroque allemand a attribué au Sénat athénien le vote d'une loi imposant la polygamie ; or, les institutions athéniennes n'ont jamais compté de sénat, une confusion ayant dû être faite avec le sénat romain (*La Patience de Socrate de Telemann, acte I*). Lors de la nomination, au XIV^{ème} siècle, d'un tribun inspiré par le droit et la Justice, un chœur entame un choral de facture luthérienne dans la basilique de Saint Jean de Latran, haut lieu de l'Eglise catholique romaine... (*Rienzi de Wagner, acte I, n°4 Finale*)³²⁰.

En matière contractuelle, un très occidental officier de l'état civil nippon fait signer aux époux un registre des mariages en présence de deux témoins dans une œuvre qualifiée de « *tragédie japonaise* » (*Madame Butterfly de Puccini, acte I*).

³¹⁹ J. Carbonnier, op. cit. note 11, p. 295.

³²⁰ Chœur dans le Latran : « Eveillez-vous ! Dormeurs de loin et de près, et écoutez la bonne nouvelle : l'étoile de Rome, éteinte par le déshonneur a reçu une nouvelle lumière du ciel. Voyez comme elle brille et, telle un soleil, éclaire, victorieuse, le monde à venir ! Le déshonneur s'effondre dans la nuit, pâle comme la mort. La lumière de la liberté se lève dans la journée heureuse ! ».

Dans le même esprit, un prêtre catholique consacre un mariage en prononçant en langue vernaculaire les formules du rituel matrimonial latin, peut-être parce que l'action se situe dans une communauté anglicane à la fin du 18ème siècle (*Le Femme silencieuse de R. Strauss, acte II, scène 6*).

En matière judiciaire, deux premiers chrétiens, entourés de lions dans un cirque antique, entonnent un choral luthérien (*Polyeucte de Gounod, acte V*).

En ce qui concerne la loi, Moïse présente les Tables de la Loi au peuple hébreu avant même que celui-ci ne soit sorti d'Égypte (*Moïse en Égypte, acte I*).

Par ailleurs, la langue utilisée par les protagonistes du droit - vocabulaire juridique y compris - ne correspond pas toujours à celle utilisée dans le lieu de l'action³²¹. Cet anachronisme prévaut dans les oeuvres vocales (Salomon prononce son jugement en anglais dans l'opéra éponyme de Haendel) et lyriques dans lesquelles beaucoup des professionnels du droit s'expriment pas dans une langue étrangère et non locale (*à s'en tenir à quelques juges : un juge livonien s'exprime en italien dans Pierre le Grand, tsar de Russie de Donizetti, un juge français s'exprime en anglais dans Cancan de Porter, un juge espagnol s'exprime en allemand dans Le Corregidor de Wolf, un juge espagnol s'exprime en italien dans les Noces de Figaro de Mozart*).

La fiction inhérente à la musique permettrait d'étendre cette énumération à beaucoup d'autres juges, et à beaucoup d'autres professions juridiques tel le notariat.

³²¹ Le cas se complique encore lorsque dans une œuvre lyrique (La Patience de Socrate et Pimpinone de Telemann) les récitatifs sont en allemand et les airs en italien.

5. SOUS-PARTIE 5 : LE ROLE DU DROIT DANS L'ŒUVRE

Quel est le rôle du droit dans une œuvre musicale ?

La musique exploite les effets du droit afin de diriger une œuvre au gré de ses desseins (Chapitre 1). Elle traite encore le droit comme il le mérite (Chapitre 2). A regret pour les mélomanes, elle prive le droit du rôle qui lui était dévolu dans l'œuvre littéraire initiale (Chapitre 3).

5.1. Chapitre 1 - Le droit selon ses effets

Le droit n'est pas sans conséquence dans une œuvre musicale. Sous une forme imagée, il peut sonner juste comme il peut sonner faux. Ces effets sont à décliner en fonction de la nature du phénomène juridique considéré.

5.1.1. Section 1 - Le droit mortifère

Le droit est parfois germe de mort. Cette dimension funeste du droit est commune à tous les phénomènes juridiques.

- le pacte de mort

Le pacte avec les forces maléfiques est le prototype du contrat mortifère. Conclu avec le diable lui-même (*Faust de Gounod, acte I, scène 2*) ou l'un de ses suppôts (*Samiel*³²² dans le *Freischütz de Weber, acte II, scène 5*), il expire avec celui qui l'a conclu. De manière maligne, un contrat passé avec le diable a pour effet d'extraire l'esprit de la musique du corps du cocontractant, en ne laissant subsister que son squelette (*L'Histoire du Soldat de Stravinsky, partie II, n°11*).

À un degré moindre, les contrats passés avec des êtres malfaisants (*Bertram dans Robert le Diable de Meyerbeer, acte V*)³²³ ressortissent à ce mythe du pacte diabolique conduisant inéluctablement le contractant à sa perte (*Nick Shadow dans The Rake's Progress de Stravinsky, acte III*)³²⁴.

L'engagement de Dieu ou des dieux à conserver la vie (*Idoménée de Mozart, acte I, scène 8*)³²⁵, empêcher la mort (*Alceste de Gluck, acte I, scène 4*)³²⁶ ou assurer la victoire (*Jephté de Carissimi, partie I*)³²⁷ ou *Jephté de Montéclair, acte III*) de pâles humains a une rançon : la mort d'un innocent. Dans ce cas, l'injustice s'ajoute à l'inhumanité de la promesse divine.

Comme un juste retour des choses, il advient que les pactes conclus entre les mortels et les dieux se retournent contre ces derniers et contribuent à leur crépuscule (*L'Anneau du Nibelung de Wagner*).

Dans l'ordre profane, le recrutement d'un tueur à gages (*Rigoletto de Verdi, acte I, second tableau*) se déroule dans une atmosphère d'outre-tombe, l'incitation à l'assassinat dans un contexte de lucre doublé d'antisémitisme (*Le Chevalier avare de Rachmaninov, premier tableau*)³²⁸.

³²² Samiel, dont le repaire est la Vallée du Loup, est un chasseur fantôme, autrement dit le diable.

³²³ Robert est le fils d'une mortelle et de Satan, connu sous le nom de Bertram, qui le suit partout où il se trouve pour le tenter et obtenir sa perte.

³²⁴ Nick Shadow, qui a annoncé à Tom l'héritage dont il était bénéficiaire, se révèle sous son vrai jour dans un cimetière (à Tom) : « Un an et un jour ont passé depuis le jour où je vous abordai...Ce n'est pas votre argent mais votre âme que je vous demande ce soir ». Ils jouent aux cartes, Tom est le plus fort et Nick Shadow - qui disparaît dans une tombe proche - condamne Tom à la folie.

³²⁵ Idoménée : « Dans ma terre, j'ai promis d'offrir en holocauste le premier des mortels qui, pour son malheur, paraîtrait dans ces lieux ».

³²⁶ L'oracle (de la bouche du Dieu) : « Le roi mourra si quelqu'un ne meurt pas à sa place ».

³²⁷ Jephté : « Aux yeux d'un Dieu terrible, je me suis imposé d'indispensables lois ».

³²⁸ Un usurier juif suggère à son emprunteur d'assassiner son père, entreprise dont un certain apothicaire pourrait fournir les moyens.

La conclusion d'un pacte maudit conduit au trépas des deux contractants (*Siegfried et Gunther dans Le Crépuscule des Dieux de Wagner, acte I, scène 2*).

- la loi scélérate

Le législateur a parfois des aspirations mortifères qui sont à distinguer des dispositions pénales punissant de mort les crimes les plus graves.

Tel est le cas par exemple des lois civiles (*La Défense d'aimer ou le Novice de Palerme de Wagner, acte I*³²⁹ et *Esther de Haendel scène 4*³³⁰) ou décrets (*Théodora d'Haendel, acte III*³³¹ et *Mikado, ou la Ville de Titipu de Sullivan, acte I*³³²) applicables sous peine de mort ou des lois pénales prévoyant une sanction disproportionnée par rapport à l'infraction, telle la peine de mort pour les voleurs domestiques (*La Pie voleuse de Rossini, acte I, scène 13*)³³³.

Plus rares sont les références à la loi révolue de Dieu dont l'observance (*chœur « Es ist der alte Bund » dans la cantate Actus tragicus de J.-S. Bach*)³³⁴ constitue un fardeau (*cantate Freue dich, erlöste Schar ! 2. récitatif de la basse de J.-S. Bach*)³³⁵ voire un aiguillon de la mort (*Le Messie de Haendel, troisième partie, duo contralto et ténor*)³³⁶.

- la justice inhumaine

³²⁹ Le régent de Sicile, qui entreprend de moraliser la vie des citoyens, édicte de très sévères décrets. Dans son récit initial, ce régent, aveuglément convaincu, énonce son projet : « Je veux glacer l'ardeur qui vous consume comme le souffle aride du désert : purs, je vous veux purs ! ».

³³⁰ La loi perse punissait de la peine capitale quiconque pénètre à la cour sans être convoqué auprès du roi. Le roi Assuerus : « Qui ose se présenter sans être convoqué ? Son sort est réglé, à mort pour lèse-majesté ».

³³¹ Le gouverneur d'Antioche décrète des festivités en l'honneur du jour anniversaire de l'Empereur, menaçant de mort quiconque refusera d'offrir un sacrifice à Jupiter.

³³² En vertu d'un décret impérial visant à moraliser la vie des Japonais, un homme est condamné à avoir la tête tranchée pour regards lascifs en dehors de tout lien conjugal.

³³³ Le Podestat : « La loi, pourtant, est là-dessus très sévère : elle condamne à la mort les voleurs domestiques ».

³³⁴ « Telle est l'antique Alliance : homme, tu dois mourir ! ».

³³⁵ Basse : « Nous avons une trêve et le fardeau de la loi nous est ôté ».

³³⁶ « Ô mort, où est ton aiguillon ? Ô sépulcre, où est ta victoire ? Or, l'aiguillon de la mort, c'est le péché ; et la puissance du péché, c'est la loi ». (Corinthiens 15 55-56)

Dans certaines œuvres musicales, la seule issue possible d'une procédure judiciaire est la mort, que la culpabilité de l'accusé soit établie ou non.

Cette fin annoncée imprègne le procès du Christ condamné sans preuve (*choral n°21 Christus der uns selig macht dans la Passion selon Saint Jean de J.-S. Bach*) et certaines pièces pénitentielles aux accents implacables (*l'Amen du jugement de Messiaen*).

Elle s'exprime dans les épreuves judiciaires en cours au Moyen-âge (*Lohengrin de Wagner, acte I*) ou dans des sociétés orientales (*La Femme sans ombre de R. Strauss, acte III*) sous le nom d'ordalie ou jugement de Dieu, au cours desquels les phénomènes naturels sont rapportés à l'action d'un juge surnaturel ; mais aussi dans les procès de l'Inquisition infallible (*Don Sébastien, roi de Portugal de Donizetti, acte IV et surtout Don Carlos de Verdi, acte III, quatrième tableau*) qui prêchait la rédemption par la mort.

La justice révolutionnaire revêt elle aussi le spectre d'une justice punitive, fondée sur l'intolérance politique (*André Chénier de Giordano, acte III*) ou religieuse (*Dialogue des Carmélites de Poulenc, acte III, Interlude 2*) et dont les victimes, présumées coupables selon la loi des suspects, trépassent in fine.

Plus généralement, elle prend le tour d'une justice mécanique, implacable et expéditive (*Les Francs-Juges de Berlioz*)³³⁷ conduisant à une marche au supplice (*la Symphonie fantastique de Berlioz*), ou plus simplement d'un jugement rendu sans l'ombre d'un procès (*Salomé de R. Strauss*)³³⁸.

Enfin, le pouvoir maléfique de certains professionnels du droit, tel un chef de la police, se perpétue après leur mort (*Tosca de Puccini*).

³³⁷ Les francs-juges appartenaient à une société secrète d'inspiration chrétienne dont le but était de rendre une justice expéditive, en période de vacances du pouvoir au sein du Saint Empire romain germanique.

³³⁸ Salomé : « J'ai baisé ta bouche, Jokanaan : j'ai baisé ta bouche ! »/ Hérode : « Tuez cette femme ».

5.1.2. Section 2 - Le droit malfaisant

Le droit est susceptible d'abus. Il rompt alors avec l'un de ses principes fondamentaux, l'égalité, dont la violation se décline dans toutes ses composantes.

- la loi pervertie

La nature de la loi est susceptible d'être altérée par ceux-là même qui en sont l'auteur.

La loi est de circonstance lorsque son objet ne correspond pas à l'intérêt général mais satisfait à des intérêts particuliers (*la loi sur le mariage dans le Couronnement de Poppée de Monteverdi, acte I, scène 9*). Elle peut être violée par son auteur et gardien, emporté par le déclin du vieux monde contractuel au profit d'un monde libre et nouveau (*L'Anneau du Nibelung de Wagner*)³³⁹.

Viciée plus encore, la loi liberticide atteint délibérément aux libertés publiques. Elle est imposée sans considération de ceux à qui elle s'applique et ne souffre aucune violation (*Guillaume Tell de Rossini, acte I*)³⁴⁰. L'intolérance de la loi est traduite dans la musique de manière dramatique : entorse à la liberté religieuse (*La Juive d'Halévy, acte I*)³⁴¹, politique (*Têtes de chien de Kovarovic, acte I*)³⁴², atteinte à la vie privée (*Bianca et Faliero de Rossini*)³⁴³ quand il ne s'agit pas de discrimination sociale (*Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg de Wagner, acte I, scène 3*)³⁴⁴, raciale (*Show Boat de Kern*)³⁴⁵ ou sexiste (*Libuse de Smetana, acte I Jugement de Libuse*)³⁴⁶.

- le jugement inique

³³⁹ Le dieu Wotan, gardien des lois, refuse de livrer en paiement Freia, déesse de la jeunesse et de la beauté, aux géants bâtisseurs de la Walhalla.

³⁴⁰ Le gouverneur Gessler : « Vainement dans son insolence, le peuple brave ma vengeance, il doit se soumettre à ma loi. Devant ce signe de puissance, que chacun se courbe en silence, comme il s'incline devant moi ».

³⁴¹ Le Maire de Constance : « Quelle main sacrilège, en ce jour de repos, ose ainsi s'occuper de profanes travaux » / Chœur de gens du peuple : « C'est chez cet hérétique, c'est là, dans la boutique du juif Eléazar, ce riche joailler ! ».

³⁴² L'abrogation de lois écrites dans une région jouissant d'une autonomie à l'égard d'obligations féodales.

³⁴³ Le doge proclame la peine de mort pour tout vénitien coupable de frayer avec l'étranger.

³⁴⁴ Beckmesser : « Cette maudite engeance des nouveaux noblaillons ! »

³⁴⁵ Cette œuvre lyrique est située à Natchez, à la fin des années 1880, où le mariage interracial est interdit.

³⁴⁶ Chrudos, le frère débouté : « Malheur à ceux sur lesquels la femme, si inconstante, règne. L'homme doit obéir à l'homme, son poing est ferme. Je dédaigne votre jugement car il vient d'une femme ! ».

Le jugement inique est rendu dans l'intérêt bien compris du juge ou de l'une des parties à la procédure. Le juge s'abstient alors d'appliquer en tout ou partie les règles juridiques en vigueur.

Le juge se détermine en vertu de considérations purement personnelles, comme le désir amoureux (*Alzira de Verdi, acte II, Dans les fortifications de Lima*), la jalousie (*Beckmesser dans les Maîtres Chanteurs de Nuremberg de Wagner, acte II, scène 6*) ou les avantages financiers qu'il peut en tirer (*le commissaire-priseur dans la Dame Blanche de Boieldieu, acte I*), la colère (*L'Etoile du nord de Meyerbeer, acte II*)³⁴⁷ quand ses propos ne sont pas simplement xénophobes (*Un Bal masqué de Verdi, acte I, scène 4*)³⁴⁸.

Le jugement peut simplement receler une injustice qu'un comportement exemplaire est apte à réparer (*La Famille indigente de Gaveaux*)³⁴⁹.

- le contrat léonin

Le contrat léonin avantage abusivement l'une des parties au détriment de l'autre. Souvent imposé par la partie la plus favorisée, il prévoit des prestations sans contrepartie (*Sœur Angélique de Puccini*)³⁵⁰ et en poussant vers le Levant, des obligations déséquilibrées (*l'usurier dans Abu Hassan de Weber*) ou des modalités de rupture dissuasives (*pour le contrat de mariage, le Cadi dupé de Gluck*)³⁵¹.

Un compositeur a même consacré un recueil entier d'« anti lieder » à railler des éditeurs tentés de baisser abusivement ses droits d'auteur (*Krämerspiegel de R. Strauss*).

³⁴⁷ L'héroïne est condamnée à mort pour avoir giflé le chef des cosaques.

³⁴⁸ Le Juge : « Elle s'appelle Ulrica – de la race immonde des nègres ».

³⁴⁹ Après avoir relu les minutes du procès gagné par ses parents, un riche agriculteur relève une injustice et s'engage à rendre l'argent dont la perte avait ruiné le père d'une famille devenue indigente.

³⁵⁰ Une tante vient faire signer une renonciation à héritage à sa nièce dont la sœur se marie, laquelle a pris le voile pour expier la faute d'avoir donné naissance à un enfant illégitime.

³⁵¹ Un cadî signe un contrat de mariage prévoyant d'énormes dédommagements en cas de rupture de sa part. Il est obligé de rompre car il a épousé par méprise une femme monstrueusement laide.

5.1.3. Section 3 - Le droit juste

Le concept du juste est un paradigme commun au droit et à la musique. Cette polysémie ne laisse pas de masquer quelques différences. En musique, jouer ou chanter « juste » consiste à reproduire exactement la note donnée. De son côté, le droit est juste³⁵² lorsqu'il régule harmonieusement les relations sociales. Ces deux termes épousent néanmoins le même dessein : tendre vers une perfection possible.

Ce droit bien tempéré se conjugue alors, selon les actes juridiques, au plus-que-parfait.

- la loi régulatrice

La vocation intrinsèque de la loi est d'établir des règles conformes à l'intérêt général. A cette conception quelque peu idéaliste de la loi est associée la figure du « bon législateur » dont le souci est d'assurer la paix sociale.

La loi divine tire sa perfection de son essence supérieure. Elle a été maintes fois honorées, autant dans la musique instrumentale (*Das Gesetz des alten Bunden*³⁵³ de Neukomm), vocale sacrée (*Athalie de Moreau*)³⁵⁴ ou profane (*Le Triomphe de la Loi de Gossec*)³⁵⁵ que dans la musique lyrique (*Moïse en Egypte de Rossini, acte I*)³⁵⁶.

Dans l'ordre profane, la musique s'attache peu à la dimension régulatrice de la loi. Selon les œuvres, elle est présumée acquise dans celles qui ne s'y réfèrent pas ou dénaturée dans celles dénonçant son arbitraire.

³⁵² Dans le Digeste, le droit est défini comme l'art du bien et du juste.

³⁵³ Littéralement : « La loi de l'ancienne Alliance ».

³⁵⁴ Chœur : « Oh divine, ô charmante loi ! ».

³⁵⁵ « Salut et respect à la loi ! Honneur au citoyen qui lui reste fidèle ! Triomphe au magistrat qui sut mourir pour elle ! Salut et respect à la loi ! Qu'on la chérisse, qu'on la craigne. Elle règne par l'amour et par l'effroi. Nouveau peuple français, marche sous son enseigne. La sainte liberté va marcher avec toi ».

³⁵⁶ Une voix mystérieuse s'élève, rappelant à Moïse et aux israélites que Dieu a tenu ses promesses, et lui ordonne de recevoir sa loi. Toutes jurent, dans un ensemble à capella d'observer ses lois.

Une œuvre (*Die Bürgschaft de Weill*) cependant contredit le mythe du bon législateur étranger – insusceptible de voter et d’appliquer la loi qu’il rédige - ³⁵⁷ puisque, dans cet opéra, un législateur étranger impose la loi capitaliste la plus dure à un pays paisible.³⁵⁸

- le jugement équitable

Le bon magistrat applique avec humanité des règles de droit au litige qui lui est soumis et statut *bono et ex aequo* (selon le bien et l’équité). En contrepartie, les parties s’en remettent à sa sagesse.

C’est de toute éternité que la sagesse et la justice font bon ménage. Au sommet de l’Olympe, Métis, déesse de la sagesse, et Thémis, déesse de la justice, ont été toutes deux l’épouse de Zeus, le roi des dieux, gardien du bon ordre de l’Univers. D’un palais l’autre, un psaume de David atteste que la bouche du juste annonce la sagesse et sa langue proclame la justice (*Psaume 37, v. 30*).

Cette sagesse sereine dans l’exercice de la justice est le propre de Dieu lui-même (*Cantate Herr, gehe nicht ins Gericht de J.-S. Bach, 2. récitatif d’alto*)³⁵⁹ et de certains rois bibliques (*Salomon de Haendel*), imaginaires (*Die Kluge de Orff*) ou d’inspiration maçonnique (*La Flûte enchantée de Mozart, acte I, scène 18*)³⁶⁰. En bas de la hiérarchie judiciaire, elle renvoie à l’image paisible du juge de paix civil (*Die Bürgschaft de Weill*) ou pénal (*Peter Grimes de Britten, prologue*).

³⁵⁷ J. Carbonnier, op. cit. note 6, p. 191 et suivantes.

³⁵⁸ Le crieur public : « A la population de la ville ! Les Grandes Puissances s’étant emparé de ce pays envoient leur Commissaire. Il dispose des pleins pouvoirs pour contrôler le pays et en augmenter les capacités de production. L’économie de notre pays et la vie de la population seront désormais modifiées et suivront la loi de son pays ».

³⁵⁹ Alto : « Mon Dieu (...), je sais combien sont grands ton courroux et ma faute, que tu es à la fois un témoin attentif et un juge équitable ».

³⁶⁰ Le chœur (après la punition infligée à Monostatos) : « Vive Sarastro, le divin sage ! Avec équité, il récompense et punit ».

Il est remarquable en musique que ces juges statuent moins en droit strict qu'en équité. A leur intention (*pour le roi : Deus judicium tuum de Telemann, premier choral*³⁶¹ ; *pour le juge: Le Jugement de Salomon de M.-A. Charpentier, chœur des élus*³⁶²) est adressée un exorde à Dieu afin qu'ils rendent la Justice en discernant le bien du mal, prenant modèle sur Dieu lui-même (*cantate Der Herr wird mit Gerechtigkeit richten de W.-F. Bach*)³⁶³.

Certains vont jusqu'à offrir la liberté au condamné s'il reconnaît que la sentence prononcée à son encontre est juste (*Le Prince de Hombourg de Henze, acte II, scène 8*).

Dans une sorte d'apothéose psychanalytique, il est même affirmé que le jugement impartial et la loi sont, comme le questionnement de notre propre conscience, révélateurs de ce que nous sommes (*cantate Bereitete die Wege, bereitete die Bahn de J.-S. Bach, 3. aria de basse*)³⁶⁴.

De manière plus générale, la figure du magistrat en musique est plus flatteuse que celle du législateur, dans la mesure où les principes directeurs du procès y sont peu ou prou respectés.

Par contagion apparaît également le personnage du bon geôlier qui souhaite soulager les malheurs de l'accusée (*La Pie voleuse de Rossini, acte II, scène 1*)³⁶⁵.

- le contrat équilibré

Il s'agit, en musique comme dans la réalité, du lot commun des contrats.

³⁶¹ Chœur : « Ô Dieu, donnez au Roi votre jugement et votre justice aux fils du Roi ».

³⁶² Le peuple : « Mais vous, nobles vêtus de pourpre auxquels a été donnée d'en haut, à jamais et pour toujours égale à elle-même, la volonté de rendre à chacun justice, réjouissez-vous, défenseurs des veuves et protecteurs des orphelins, réjouissez-vous et exultez dans le Seigneur, car Dieu élèvera comme un flambeau votre justice et fera resplendir votre jugement comme la lumière du droit ».

³⁶³ Littéralement : « Le Seigneur jugera avec équité ».

³⁶⁴ Basse : « Qui es-tu ? Interroge ta conscience. Alors, dans hypocrisie, que tu sois, ô homme, faux ou fidèle, tu dois entendre ton juste jugement. Qui es-tu ? Interroge la loi. Elle te dira qui tu es ».

³⁶⁵ Le geôlier Antonio à Ninetta : « Enfermée dans cet horrible cachot gémit la pauvre ! Ah, qui n'éprouverait de pitié devant son misérable état ? Chère enfant, je veux au moins adoucir tes tourments ».

La réciprocité des engagements (dans le cas où ils sont librement consentis) garantit en effet l'équilibre des prestations contractuelles.

Les contrats usuels balancent entre la vente (*Cardillac d'Hindemith, acte II*), le bail (*La Rondine de Puccini*), le contrat de travail (*Le Directeur de Théâtre de Mozart*), le prêt sur gage (*La Bohème de Puccini, acte I*), le jeu (*Manon de Massenet, acte IV*), le cautionnement (*Die Bürgschaft de Weill, prologue*), le contrat d'entreprise (*les Géants dans l'Or du Rhin de Wagner, scène 2*), la rente viagère (*Un Jour de Règne de Verdi, acte II, scène 1*).

Pour des contrats moins ordinaires, comme le mariage, l'équilibre des prestations est à soupeser par un juge ou un officier ministériel, y compris au moment de leur résiliation (*les prêtres dans Medea de Pacini, acte II*)³⁶⁶.

- le bon dirigeant

Le bon dirigeant fait régner la loi, l'ordre et la justice (*Le Voïévode de Tchaïkovski, acte III*)³⁶⁷, renonce à des privilèges d'un autre âge, tel le droit de cuissage (*Les Noces de Figaro de Mozart, acte I, scène 8*), promeut des réformes démocratiques (*La Gondoliers, ou la roi de Barataria de Sullivan, acte I*) ou obtient la grâce de celui contre qui il ne peut se résoudre d'avoir conspiré (*L'Exilé de Rome de Donizetti, acte II*).

Il ne laisse d'ailleurs pas de faire transparaître une certaine utopie éclairée, le « bon gouvernement » (*le gouverneur dans Fidelio de Beethoven*)³⁶⁸, le « bon monarque » (*La Pie voleuse de Rossini, acte II, scène 17*)³⁶⁹ en vogue à la fin du 18^{ème} et au début du 19^{ème} siècle.

- le juriste de bon conseil

³⁶⁶ Dans le temple où l'on procède à l'annulation du mariage de Jason et de Médée, arrive cette dernière qui, sans se dévoiler, réclame ses droits. Nullement impressionnés, les prêtres prononcent le divorce, s'attirant les foudres de la sorcière.

³⁶⁷ Un méchant voïévode est remplacé in extremis par un nouveau voïvode fraîchement envoyé de Moscou qui sera bon et fera régner la loi et l'ordre.

³⁶⁸ « Le bon plaisir du meilleur des rois m'amène jusqu'à vous qu'a frappé le malheur ».

³⁶⁹ Le peuple : « Vive le Prince adoré qui ne règne que par l'amour ! ».

Le héros éponyme de l'œuvre étant tourmenté par la question du mariage, sont convoquées des sommités – dont le légiste Brid'oye³⁷⁰ – pour dissenter sur cette matière (*Panurge de Massenet, acte II*).

5.1.4. Section 4 - Le droit libérateur

Le droit porte en lui une valeur salvatrice lorsqu'il défait des règles contraignantes qu'il a lui-même instaurées ou remet des faits qu'il a lui-même condamnés.

- l'amnistie

L'amnistie (*Les Puritains de Bellini, acte III*) - appelée grâce (*Le Jacobin de Dvorak, acte III*) selon les œuvres musicales sans respecter leur nature juridique précise - a pour objet d'effacer les faits incriminés.

Emanant indifféremment du pouvoir législatif (*le « Sénat » de Venise dans Bianca et Faliero de Rossini, acte II*) ou exécutif (*un ministre dans Fidelio de Beethoven, acte II, scène 8, n°16 Final ; le roi dans Les Deux Journées ou le Porteur d'eau de Cherubini, acte III*), elle intervient in extremis afin de ménager une fin heureuse à un acte (*Les Vêpres siciliennes de Verdi, acte IV*), et le plus souvent à l'œuvre toute entière (*L'Exilé de Rome de Donizetti, acte II*).

Le chant, par les mêmes chœurs, de chorals défendant la personne du Christ et d'interventions populaires réclamant sa mort est une ambiguïté voulue qui rend compte de « l'amnistie céleste », la rémission des péchés par le Créateur (*La Passion selon Saint Mathieu de J.-S. Bach*). Un empereur perse, après avoir décidé d'exterminer le peuple juif, le gracie et lui fait recouvrir la liberté (*L'Histoire d'Esther de M.-A. Charpentier*).

³⁷⁰ Ce légiste serait-il le lointain aïeul du juge Brid'oison dans le Mariage de Figaro de Beaumarchais, et donc de Don Curzio dans les Noces de Figaro de Mozart ?

Mais la grâce butte sur la cruauté d'un tsar qui ne fait aucun cas des implorations des condamnés à mort tcherkesses entendues au loin (*Ivan IV de Bizet, acte II, n°5 : scène, chœur et récit*).

- la clémence

La clémence est à ce point prisée en musique qu'un titre (*La Clémence de Titus de Mozart*) et un acte (*acte III La Clémence dans Ernani de Verdi*) d'opéra lui sont dévolus.

À la différence de l'amnistie qui annule, la clémence tempère. Infailliblement liée à la notion de jugement, elle répond à une supplique, comme dans certaines œuvres sacrées où le croyant implore à l'avance le pardon de Dieu (*Te Deum pour la victoire de Dettingen de Haendel, la cantate Mache dich, mein Geist bereit de J.-S. Bach, 5. aria de la soprano*³⁷¹ ou la cantate *Bisher habt ihr nichts Gebeten in meinem Namen de J.-S. Bach, 4. récitatif de ténor*³⁷²).

À l'inverse, elle peut être gracieusement accordée à celui qui l'attend (*cantate Jesu, der du meine Seele de J.-S. Bach, 5. Récitatif de la basse*)³⁷³ ou qui y répugne (*La Juive d'Halèvy, acte I, scène 4*)³⁷⁴.

Dans d'autres œuvres, elle est l'aboutissement heureux (*La Canterina de Haydn, acte II, scène 4*³⁷⁵, *La Clémence de Titus de Mozart, acte II, scènes 11 et 12, Elisabeth, reine d'Angleterre de Rossini, acte II, troisième tableau*³⁷⁶, *le Freischütz de Weber, acte III, scène 6*³⁷⁷) ou malheureux (*Gloriana de Britten, acte III, scène 3*) d'une introspection intérieure portant sur la difficulté d'avoir à juger³⁷⁸. Dans le premier cas, Titus préfère être accusé de pitié plutôt que de rigueur³⁷⁹.

³⁷¹ Soprano : « Dans ta grande faute, implore l'indulgence de ton juge, qu'il te libère et te purifie de tes péchés ».

³⁷² Ténor : « Quand notre faute s'élève jusqu'au ciel, tu vois et tu connais mon cœur, qui ne te cache rien. Cherche donc à me consoler ! »

³⁷³ Basse : « Quand un tribunal effrayant prononcera la malédiction des damnés, tu la transformeras en bénédiction ».

³⁷⁴ Un cardinal gracie un orfèvre juif contre son gré au nom de leurs relations anciennes.

³⁷⁵ Don Pelagio : « Vois-tu comme je suis bon, j'oublie toutes tes fautes car la pitié est le propre du héros ».

³⁷⁶ La reine Elisabeth à Leicester : « La Reine a approuvé le verdict mais Elisabeth ne le peut ».

³⁷⁷ Le roi Ottokar : « Celui qui trône au-dessus des cieux est miséricordieux, c'est pourquoi le pardon honore les Princes ».

³⁷⁸ Sur la relativité de la justice : « Le jugement est un doute qui décide ; le procès, l'institution d'une mise en doute avec une décision au bout » (J. Carbonnier, op. cit. note 1, p. 194).

³⁷⁹ Titus : « Que vive l'ami bien qu'infidèle ! Et que, si le monde me veut accuser d'une erreur, il m'accuse d'une pitié et non pas de rigueur ».

Elle intervient aussi au terme d'un renoncement progressif à exercer un pouvoir autocratique (*Lucio Silla de Mozart, acte III*)³⁸⁰ ou lors de l'intervention du paraclet bénissant les victimes d'un jugement terrible à venir (*Cantate Jesu, der du meine Seele de J.-S Bach, 5. Récitatif de basse*)³⁸¹. Elle peut être assortie d'un message à valeur d'exemple (*L'Enlèvement au Sérail de Mozart, acte III, scène finale*)³⁸². Dans une œuvre (*Rienzi de Wagner*), elle peut aussi être reprochée à un tribun plébéien (*acte III*)³⁸³ qui en a fait bénéficier auparavant de nobles patriciens (*acte II*)³⁸⁴. Elle peut être enfin sollicitée dans une ballade (« *La clémence d'Auguste* ») destinée à attendrir le vice-roi du Pérou (*La Périchole d'Offenbach, acte III, scène 2*).

A contre-courant, le désenchantement est perceptible lorsqu'un juge jadis clément convoque désormais le croyant devant son tribunal (*Cantate Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben BWV 102 de J.- S Bach, 6. Récitatif d'alto*)³⁸⁵. Pire encore, un corps de garde chante à une barrière de Paris : « *Point de pitié ! Point de clémence !* » (*Les Deux Journées ou le Porteur d'eau de Cherubini, acte II*).

L'aménité se définit par opposition à l'inhumanité d'un jugement (*la décision du pape dans Tannhäuser de Wagner, acte III, scène 3*)³⁸⁶. Ainsi, un empereur étend un regard plein de mansuétude sur ses ennemis prisonniers (*Fierabras de Schubert, acte III*).

- l'abrogation d'une loi injuste

³⁸⁰ Silla : « Relève-toi, Aufidio. Je te pardonne et qu'ainsi cette œuvre louable soit couronnée ».

³⁸¹ « Les plaies, le clou, la couronne et le tombeau, les coups qu'on a infligés au Sauveur sont à présent les signes de sa victoire et peuvent me donner des forces nouvelles. Quand un tribunal effrayant prononcera la malédiction des damnés, tu la transformeras en bénédiction ».

³⁸² Le pacha Selim : « Réparer une injustice subie par des bienfaits donne une satisfaction plus grande que de venger l'infamie par l'infamie ».

³⁸³ Baroncelli, Cecco, chœur du peuple : « Tribun, tu as péché envers nous en faisant passer la grâce avant le droit ! ».

³⁸⁴ Rienzi : « Dois-je vous implorer pour la grâce de mes assassins ? Soit ! Je vous implore donc : si vous m'aimez, gratiez-les » (...) « Romains ! Je vous ai rendus grands et libres ; la paix, oh conservez-là ! Evitez de verser le sang ! Soyez cléments, je vous implore, moi le tribun ! » (...) « Gratiez-les et faites-leur de nouveau prêter serment sur la loi ; ils ne pourront jamais la rompre ».

³⁸⁵ « Le Dieu autrefois clément peut très aisément te mener devant son tribunal ».

³⁸⁶ Le Pape : « Tel ce bâton, là, dans ma main, ne reverdira plus, n'aura plus de rameaux, ainsi sur les tisons qui brûlent en Enfer, jamais aucune rédemption ne fleurira pour toi ».

Le législateur tire de sa fonction le pouvoir de réformer ou d'abroger la loi en vigueur. L'invalidation de la loi antérieure permet de libérer le fardeau de ceux qui en souffrent (*La Ballade de la Grande Charte de Weill*).

Cette novation dans la loi peut intervenir au début d'une œuvre musicale, ouvrant alors de grandes espérances à ses assujettis : pour le droit du seigneur ou droit de cuissage (*Les Noces de Figaro de Mozart, acte I, scène 8*) que d'autres exercent sans scrupule (*Le Prophète de Meyerbeer, acte I, Le Voïvode de Tchaïkovski, acte III*) ; pour la corvée et l'exercice des libertés publiques en général (*Le Diable et Catherine de Dvorak, acte III*).

Mais comme l'amnistie, elle intervient usuellement en point d'orgue, mettant fin aux effets pervers d'une loi décriée (*Le Novice de Palerme ou La Défense d'aimer de Wagner, acte II*).

- la disparition d'un phénomène juridique bloquant

L'existence même d'un contrat peut interdire à une situation d'évoluer, tant ses effets sont intangibles (*l'empêchement à mariage du fait d'un mariage précédent dans la Juive d'Halèvy, acte II, scène 7, n°12 Trio*).

Réciproquement, la renonciation à la conclusion d'un contrat peut porter en soi une valeur libératrice. Tel est le cas de parents renonçant à marier de force leur enfant (*Le Mariage secret de Cimarosa, acte II*). Aux mêmes causes les mêmes effets en cas d'annulation par un tiers d'une interdiction parentale injustifiée à un mariage (*Maïskaya Nod de Rimski-Korsakov, acte III*).

La cessation de certains contrats permet à tout ou partie des contractants de s'émanciper des charges qui reposaient sur eux (*Le Comte de Luxembourg de Lehar, acte I*)³⁸⁷.

³⁸⁷ Un prince demande à un comte d'épouser une roturière, puis de divorcer moyennant de l'argent afin que ce prince puisse l'épouser. Le comte et la roturière s'aiment et renoncent à l'argent promis.

Il faut cependant prendre garde à l'ambivalence du pacte avec le diable qui est à la fois paroxysme de la libération et comble de l'aliénation (*Mephisto de Boito*).

5.1.5. Section 5 - Le droit évolutif

Le droit est par nature évolutif car selon une pente naturelle, le corpus législatif, la jurisprudence et les contrats connaissant une évolution doublée d'une inflation constante.

En outre, le droit a la capacité de refaire, de défaire ou de parfaire son œuvre moyennant parfois d'une certaine insécurité juridique.

Mais il y a plus : les phénomènes juridiques agissent de concert les uns sur les autres, au point de présenter nombre de combinaisons possibles dont les clefs commandent le déroulement même de l'œuvre.

- l'incidence de la loi

L'incidence d'une loi sur une loi :

Afin d'éviter les lois perpétuelles, le législateur a le pouvoir de défaire son œuvre antérieure : la réformation ou l'abrogation d'une loi par une autre loi est classique. La nouvelle loi émane soit de l'institution auteur de la première (*La Patience de Socrate de Telemann, acte I et III*)³⁸⁸, soit d'un législateur ultérieur (*La Défense d'aimer ou le Novice de Palerme de Wagner, acte I*)³⁸⁹. Dans les deux cas, la loi du genre veut qu'un changement de législation abolisse un corpus contraignant en vue d'une résolution heureuse de l'œuvre.

³⁸⁸ Le Sénat athénien abroge une loi imposant la polygamie.

³⁸⁹ Un régent promulgue de très sévères décrets en vue de moraliser la population.

L'incidence d'une loi sur un jugement :

Le jugement applique la loi à la nuance près qu'elle ménage, selon les âges et les systèmes juridiques, plus ou moins de latitude au juge pour l'interpréter. Hormis le cas de la sphère contractuelle, le jugement statue en droit sur une question de fait habituellement importante dans l'argument de l'œuvre musicale : un comportement dolosif (*Lulu de Berg, acte II*)³⁹⁰, la revendication d'un bien (*Die Kluge de Orff*)³⁹¹, l'état d'une personne (*Les Noces de Figaro de Mozart, acte III, scène 5*)³⁹².

L'incidence d'une loi sur un contrat :

En matière matrimoniale, la loi pose des conditions à la conclusion (*Le Pays du sourire de Lehar, acte II*)³⁹³, à l'exécution (*Le dernier Jour de Pompéi de Pacini, actes I et II*)³⁹⁴ et à la résiliation d'un contrat (*Madame Butterfly de Puccini, acte I*)³⁹⁵.

Une fois promulguée, la loi, le plus souvent à effet immédiat, s'applique aux contrats en cours. Autant dire que les compositeurs ont exploité cette instantanéité pour favoriser des retournements de situations multiples : la conclusion (*Martha de Flotow, acte I, scène 2*)³⁹⁶ ou la caducité (*Le Couronnement de Poppée de Monteverdi, acte III, scène IV*)³⁹⁷ d'un contrat sont rendues possibles par le seul effet de l'entrée en vigueur ou de l'abrogation d'une loi.

³⁹⁰ Lulu tue son mari qui l'accusait de libertinage de cinq balles de révolver.

³⁹¹ L'Homme à la mule et l'Homme à l'ânesse ont dormi ensemble dans la même grange. Durant leur sommeil, l'ânesse a accouché d'un ânon, découvert le matin sous la mule. Sous prétexte que la pomme appartient au propriétaire du pommier sous laquelle elle a été trouvée, l'Homme à la mule réclame l'ânon.

³⁹² L'effet obligatoire d'une promesse de mariage souscrite imprudemment par Figaro dans sa jeunesse.

³⁹³ Juste avant son mariage, une vicomtesse apprend que son futur époux chinois s'apprête à épouser tout à fait régulièrement quatre autres fiancées.

³⁹⁴ La condamnation à mort pour une épouse suspectée d'adultère.

³⁹⁵ Pinkerton (parlant de sa future mariée) : « J'épouse ainsi, selon la loi nippone, ceci, pour neuf cent quatre-vingt-dix-neuf ans, sauf rupture au bout de chaque mois ! ».

³⁹⁶ Le sheriff de Richmond rappelle que tous les contrats passés à la foire engageront les parties pour un an au moins, à partir du moment où l'argent sera passé d'une main à l'autre

³⁹⁷ L'Empereur Néron modifie *de jure* la loi en répudiant unilatéralement sa femme Octavie.

Autre incidence notoire, l'instauration ou le retrait d'une loi empêche (*la bulle papale dans La Favorite de Donizetti, acte II*)³⁹⁸ ou permet (*l'abolition du droit de cuissage dans Les Noces de Figaro de Mozart, acte I, scène 8*) la signature d'un contrat.

- l'incidence du jugement

L'incidence d'un jugement sur une loi :

Les juges interprètent parfois la loi, la considérant désuète (*Can-can de Porter, acte II*)³⁹⁹ ou inéquitable. Cette émancipation jurisprudentielle tend à demander implicitement au législateur de préciser ou d'actualiser cette loi.

L'incidence d'un jugement sur un jugement :

Une décision de justice est susceptible de confirmer (*Turandot de Puccini, acte I*) ou d'infirmer totalement (*Fidelio de Beethoven, acte II*) ou partiellement (*Guerre et Paix de Prokofiev, partie II, scène 11*)⁴⁰⁰ un jugement antérieur. Cette insécurité juridique a été exploitée pour ménager une sortie heureuse (*Lucio Silla de Mozart, acte III*)⁴⁰¹ ou malheureuse (*Têtes de Chiens de Kovarovic, acte III*)⁴⁰² à une œuvre musicale.

L'incidence d'un jugement sur un contrat :

Les parties à un contrat soumettent au juge une difficulté liée à l'interprétation ou à l'exécution de ce contrat. Le répertoire musical présente de nombreux cas de modification (*Die Bürgschaft de Weill*) ou de résiliation même factice (*La Femme Silencieuse de R. Strauss, acte III*) d'un contrat par un jugement.

³⁹⁸ L'envoyé du pape tend au roi une bulle papale lui interdisant de répudier la reine pour épouser sa favorite.

³⁹⁹ Un joyeux can-can convainc le tribunal de ne pas appliquer la loi sur la morale publique.

⁴⁰⁰ La peine capitale des jeunes incendiaires de Moscou est commuée en simple peine de prison.

⁴⁰¹ Giunia réclame la clémence du Sénat pour les deux condamnés, gagnant, contre toute attente celle de Silla.

⁴⁰² La Cour de Prague rejette l'appel, détruit les derniers documents garantissant l'autonomie aux habitants de la région de Chodsko et leur ordonne de se soumettre à leurs seigneurs.

Au surplus, un jugement a le pouvoir d'empêcher (*Peter Grimes de Britten, prologue*)⁴⁰³ ou de permettre (*La Vestale de Spontini, acte III*)⁴⁰⁴ la conclusion d'un contrat.

- l'incidence du contrat

La liberté contractuelle laisse augurer de nombreux cas d'interaction d'un contrat sur un autre contrat.

Un nouveau contrat peut en effet modifier (*pour la fin du debitum conjugale, La Femme sans Ombre de R. Strauss, acte I*)⁴⁰⁵ ou éteindre (*Un Mari à la Porte d'Offenbach*)⁴⁰⁶ un contrat en vigueur.

Un contrat permet (*un engagement militaire dans L'Elixir d'amour de Donizetti, acte II, scène 3*), occasionne (*un contrat de courtage matrimonial dans La Fiancée Vendue de Smetana, acte III*) ou empêche (*pour la bigamie : La Juive d'Halèvy ; acte II, scène 7, n°12 Trio, pour l'inceste : Les Noces de Figaro de Mozart, acte III, scène 5*) la conclusion d'un nouveau contrat. En contrepoint, l'absence de contrat permet (*Le Mariage Secret de Cimarosa*) ou empêche (*momentanément dans La Périochole d'Offenbach*)⁴⁰⁷ la conclusion d'un autre contrat.

Enfin, un contrat peut être signé sous la condition suspensive de la conclusion d'un autre contrat (*Le Directeur de Théâtre de Mozart*)⁴⁰⁸.

5.1.6. Section 6 - Le droit absent

⁴⁰³ Le Coroner déclare Peter Grimes innocent de la mort d'un premier apprenti mais l'invite à ne pas recruter un nouvel apprenti.

⁴⁰⁴ Une vestale peut épouser son bien-aimé, sa condamnation ayant été levée par le Pontifex.

⁴⁰⁵ Une femme renonce à son « debitum conjugale » aux termes d'un pacte maléfique.

⁴⁰⁶ La tante d'un poète et musicien a promis à son neveu de régler les dettes issues d'un ancien contrat s'il prenait femme.

⁴⁰⁷ Pour devenir demoiselle d'honneur du vice-roi du Pérou, la candidate doit être mariée.

⁴⁰⁸ Un mécène accepte de subventionner un théâtre à condition qu'on y fasse jouer sa fiancée.

L'absence de droit ne se confond pas avec le non-droit. En l'espèce, il ne s'agit pas des œuvres sans référence au droit mais celles où l'on pointe son absence.

- le regret de droit

La nostalgie du droit porte sur une époque révolue durant laquelle prévalaient d'autres règles de droit.

Elle répond parfois à un regret diffus de l'ancien temps, où la prégnance du droit empêchait la dilution des valeurs morales (*Die Alte de Mozart*)⁴⁰⁹ et garantissait le privilège de quelques-uns (*La Khovantchina de Moussorgski, acte II, scène 4*)⁴¹⁰.

Elle peut se complaire dans le souvenir d'une partie antérieure de l'œuvre précédant l'abolition de droits individuels dont le respect était alors assuré (*Die Bürgschaft de Weill, acte II*).

- l'espérance de droit

L'espoir de droit constitue le sentiment antinomique, porteur d'une aspiration à l'avènement ou au retour d'un droit aujourd'hui dans les limbes.

Il apparaît sous la forme d'une sommation à Dieu de se manifester pour rétablir son contrat avec les hommes (*Symphonie n° 3 de Bernstein, Kaddish I*) ou d'une longue prière témoignant d'un âpre désir de justice (*Les Béatitudes de Franck, Quatrième Béatitude*).

⁴⁰⁹ Dans un lied, une vieille femme chante en nasillant : « De mon temps, de mon temps, les mœurs n'étaient pas celle d'aujourd'hui, de mon temps, de mon temps, le bon droit et la justice étaient encore fréquents ».

⁴¹⁰ Le chef des Vieux Partisans, Dositheus, prône le retour au gouvernement d'autrefois, appuyé sur les textes anciens et les coutumes. Golitsyne : « Et comment les [les russes] régir ? ». / Dositheus : « Selon l'antique tradition séculaire, selon nos antiques écrits ; et pour la suite, le peuple lui-même nous le suggèrera ».

Attendu par défaut après la fin de l'œuvre, la ferme assurance du droit que l'on espère ouvre la perspective d'un au-delà heureux après une fin malheureuse, tel le repos dans l'espérance du Jugement (*choral final* « *Ach, Herr, lass dein lieb Englein am letzten End die Seele mein in Abrahams Schoss tragen* » de la *Passion selon Saint Jean* de J.-S. Bach)⁴¹¹, ou d'un temps nouveau où la ruse et l'hypocrisie auront disparu (*cantate* *Erforsche mich, Gott, und erfahre mein Herz* de J.-S. Bach, 3. *aria* de l'alto)⁴¹².

L'espérance de retrouver son juge céleste est parfois même plus forte que l'acceptation de sa condition terrestre (*cantate* *Ich armer Mensch, ich Sündeknecht* de J.-S. Bach 2. *Récitatif* du ténor)⁴¹³.

De manière plus prosaïque, l'espoir est nourri par la perspective de la conclusion d'un contrat de travail (*The Rake's Progress* de Stravinsky, *acte I, premier tableau*)⁴¹⁴, de la rédaction d'un contrat de mariage (*Les Brigands* d'Offenbach, *acte II*)⁴¹⁵, du bénéfice d'une dot (*Le Monde de la Lune* de Haydn, *acte II*)⁴¹⁶ ou du bénéfice d'un legs testamentaire (*Katya Kabanova* de Janacek, *acte I*)⁴¹⁷.

Plus rarement, le désir d'être jugé émane de celle qui veut connaître une pénitence pleinement humaine (*La Femme sans ombre* de R. Strauss, *acte III*) ou d'un roi qui demande tout à la fois à être puni et à son juge d'être tempéré (*Dauides pénitente* de Mozart).

- le déni de droit

Le déni de droit est le refus d'accorder ce qui est juridiquement dû.

⁴¹¹ « Fais que le corps repose en paix, doucement, sans peine ni douleur, jusqu'au Jour du Jugement ».

⁴¹² Alto : « Un jour viendra où ce qui est caché sera jugé, devant lequel l'hypocrisie pourra frémir. Car l'ardeur de sa colère anéantira ce qu'ont inventé hypocrisie et ruse ».

⁴¹³ Ténor : « Quand bien même l'enfer m'offrirait-il un asile, pour moi et mes péchés, la colère de Dieu y serait aussi. Le terre ne me protège pas, elle menace d'engloutir le monstre que je suis ; et je veux m'élancer vers le ciel, là où demeure Dieu, lui qui prononcera mon jugement ».

⁴¹⁴ Trulove, le père de la fille à son fiancé : « Tom, j'ai de nouvelles pour vous. J'ai parlé de vous à l'un de mes bons amis de la City, et il vous offre une situation aux écritures comptables ».

⁴¹⁵ La fille du chef des brigands arrache à son père le consentement à son mariage avec l'un de ses compagnons qui sera officialisé par le premier notaire qui passe (duo du notaire : « hé-là, hè-là, joli notaire »).

⁴¹⁶ Cecco au père des trois filles : « Allons, nous voulons épouser vos filles et comme dot nous exigeons quelque noble argent ».

⁴¹⁷ Boris : « Enfin, j'entends dire que ma grand-mère est décédée en laissant un testament qui oblige notre oncle à nous donner notre part à notre majorité. A une condition : de le traiter avec respect ».

Il est constitué lorsqu'un juge refuse d'examiner une affaire (le déni de justice) ou propose de ne pas rendre la justice en contrepartie d'un intérêt personnel (*La Défense d'aimer* ou *Le Novice de Palerme* de Wagner, acte I).

5.2. Chapitre 2 - Le droit selon son traitement

Le thème du droit a donné lieu à de nombreuses variations musicales, qui ont mis le droit dans tous ses états. Les différents modes de représentation du droit sont autant d'indications utiles sur la manière dont la musique le conçoit.

5.2.1. Section 1 - L'apologie du droit

La musique est en mesure de magnifier le droit, un droit sain appelant en abyme une musique saine.

Cet honneur qu'elle lui rend se manifeste selon des procédés différents.

- la sacralisation

La musique sacrée est la terre d'élection du droit divin.

Cette transcendance de la règle de Dieu remonte à des origines archaïques, toute transgression du droit équipollant à un sacrilège (*La Vestale* de Spontini)⁴¹⁸.

⁴¹⁸ Le Pontifex Maximus accuse la vestale Giulia d'avoir négligé ses devoirs sacrés, la flamme sacrée du temple de Vesta s'étant éteinte.

Les musiques catholique (*psaume XVIII Coeli enarrant de Saint-Saëns*), luthérienne (*chorals pour orgue Voici les dix saints commandements*) et réformée (*Psaume 1⁴¹⁹ et 119⁴²⁰ de Marot et Goudimel*) confondues loue la loi de Dieu, accomplie dans le premier commandement mosaïque par la venue du Messie (*cantate Du sollst, Gott, deinen Herren lieben de J.-S. Bach, choral initial*).

Les qualités en sont exaltées : sa pureté (*Psaume XVIII Coeli enarrant de Saint-Saëns, duo Lex Domini immaculata*)⁴²¹, sa perfection (*Service sacré de Bloch, quatrième partie*)⁴²², son charme⁴²³ et sa sainteté (*Athalie de Moreau*)⁴²⁴. Certaines œuvres, reprenant les premiers versets du Psaume 1, demande même à ce qu'elle soit méditée nuit et jour (*Petit concert spirituel Wohl dem, der nicht Wendel Im Rat der Gottlosen de Schütz*).

De son côté, la musique hébraïque de facture occidentale accompagne la procession les Tables de la Loi (*Service sacré de Bloch, troisième partie, et de Milhaud, X et XI*), dans la grande tradition des récits bibliques (*Le Roi David d'Honegger, 16. La Danse devant l'Arche*). En deux mesures d'orchestre scintillant d'un éclat surnaturel, Moïse présente à son frère les Tables de la Loi (*Moïse et Aaron de Schoenberg, acte II*).

Néanmoins, l'emprunt au répertoire sacré est une constante du répertoire profane. Celui-ci procède soit par imitation (*Canon Les Dix Commandements de Haydn*), soit par appropriation (*l'Humanité instaurant son propre Jugement devant Dieu dans le War Requiem de Britten*).

⁴¹⁹ « Heureux celui dont la plus grande joie / Est nuit et jour de méditer ta loi ».

⁴²⁰ « Heureux celui qui dans son alliance / Prend son plaisir à méditer ses lois / Dont il a fait son unique science ».

⁴²¹ Dans le duo *Lex Domini immaculata*, la pureté de la loi divine est traduite par une écriture diaphane.

⁴²² L'officiant, alternant avec le chœur, proclame la sagesse et la perfection de la Loi (*Torah Adonaï temima*), et recommande au peuple de ne pas l'abandonner.

⁴²³ Le chœur : « O divine, ô charmante loi, ô justice, ô bonté suprême, que de raisons, quelle douceur extrême d'engager à ce Dieu son amour et sa foi ».

⁴²⁴ Le chœur : « Mais ta loi sainte, ta loi pure est le plus riche don qu'il est fait aux humains. O Mont Sinaï, conserve la mémoire de ce jour à jamais auguste et renommé, quand fut ton sommet enflammé, dans un nuage épais le Seigneur enfermé fit luire aux yeux mortels une raison de sa gloire. Dis-nous pourquoi ces feux et ces éclairs, ces torrents de fumée et ce bruit dans les airs, ces trompettes et ce tonnerre venait-il ébranler la terre sur ses antiques fondements ? ».

Le jugement s'assimilerait presque à un procès en béatification quand le peuple russe chante « O divine justice » dans une cour du Kremlin (*Ivan IV de Bizet, acte III, n°10 Marche, scène et chœur*).

- le prestige

Le droit tire de ses manifestations extérieures un certain prestige, qui se répand sur ses principaux acteurs.

La solennité entourant certains actes juridiques contribue à sa magnificence. Ainsi, le ritualisme cérémoniel d'une audience judiciaire (*La Pie Voleuse de Rossini, acte II, scène 9*) ou le formalisme dans la conclusion de certains contrats (*la cérémonie de mariage dans Les Noces de Figaro de Mozart, acte III, scène 14*) associent autorité et grandeur.

En retour, les acteurs du droit se comportent avec une certaine suffisance qu'ils expriment soit individuellement (*Le podestat dans la Pie Voleuse de Rossini*), soit de manière corporatiste (*Les Fastes de la Grande et Ancienne Ménestrandise, deuxième livre, onzième ordre, de F. Couperin*)⁴²⁵, au soutien de moyens musicaux hyperboliques.

Sans atours, un juge impressionne même les justiciables par son seul comportement (*le coroner dans Peter Grimes de Britten, Prologue*).

- la glorification

Le droit idéal prend le pas sur le droit circonstanciel.

⁴²⁵ Dans le premier acte (sans lenteur), le défilé pompeux et la marche compassée des notables de la corporation.

Dans l'ordre profane, une vision apologétique du droit domine dans des périodes de confusion entre le sacré et le profane, de crise politique ou sociale ou lorsqu'il s'agit de célébrer un haut fait.

Sans être d'origine strictement divine, le droit revêt un caractère quasi sacré quand la distinction cardinale entre le religieux et le profane n'est pas encore opérée (*Les Pêcheurs de perles de Bizet*).

Pour sa part, la révolution française a d'une certaine manière idéalisé le droit, et en particulier la loi (*Le Triomphe de la loi de Gossec et surtout Tarare de Salieri dans sa reprise de 1790*) ; d'autres œuvres plus contemporaines font mémoire de cette glorification de la norme (*Des Droits de l'Homme de Constant*).

La justice n'est pas en reste d'œuvres en forme de panégyrique (*l'Hymne à la Justice de Magnard, à l'occasion de l'affaire Dreyfus*). Dans une œuvre à vocation patriotique, la juge siège sur un trône entouré du glaive, des tables de la loi, du feu annonçant la vérité et de l'eau purifiante (*Libuse de Smetana, acte I, Jugement de Libuse*). Moins prestigieux, deux avocats et leur client grugé chantent *andante* une sorte d'hymne à la Justice « *O Justitia praestantissima* »⁴²⁶ dans un trio comique (*Die Advokaten de Schubert*).

Sur le plan formel, le cérémonial de certaines manifestations juridiques (*La procession des Maîtres Chanteurs de Nuremberg de Wagner*) relève d'un ritualisme quasi sacerdotal.

⁴²⁶ Les deux avocats : « O Justitia praestantissima, elle est souvent amère pour plus d'un, mais elle n'oublie jamais les Docteurs », puis : « Que le ciel veuille nous préserver de laisser échapper un sou, car notre tâche n'est pas légère. Fiat Justitia ».

À une moindre échelle, certains compositeurs ont fait une référence heureuse au Jugement dernier pour immortaliser le génie (*cantate pour l'inauguration du monument de Beethoven de Liszt*)⁴²⁷, sceller une réconciliation (*Roméo et Juliette de Berlioz, partie IV, Le serment*)⁴²⁸, justifier une manière de régner (*Gloriana de Britten, acte III*)⁴²⁹, magnifier le travail des hommes (*La Rançon de Fauré*)⁴³⁰, faire une projection emblématique du Bien, du Mal et de la Justice (*Billy Budd de Britten, acte II, scène 4*)⁴³¹ ou mettre un point final à une vie d'errance (*Le Vaisseau Fantôme de Wagner, acte I, scène 2*)⁴³².

5.2.2. Section 2 - La satire du droit

La musique prend parfois le droit à contre-pied et le tourne en raillerie, construisant ainsi une sorte de droit bouffe au sein du répertoire musical. Ce divertissement constitue sans doute un exutoire légitime, tant le droit paraît pour certains rigide et rigoureux quand il n'est pas craint.

Parodies et pastiches ne peuvent faire l'économie du folklore juridique au sein d'un grand festival de droit bouffe. Il est amusant de relever que le droit français ne prohibe pas « *la parodie, le pastiche et la caricature, compte tenu des lois du genre* ».

⁴²⁷ « Pauvre humanité, sort cruel ! Qui sera ton mandataire au Jugement dernier ? Le Génie ! ».

⁴²⁸ Le chœur : « Nous jurons tous par le saint crucifix de sceller entre vous une chaîne éternelle de tendre charité, d'amitié fraternelle. Et Dieu qui tient d'une main le futur jugement, au livre du pardon inscrira ce serment ».

⁴²⁹ La reine Elisabeth I : « J'ai toujours eu l'habitude de me représenter le jour du Jugement dernier et, lorsque je dois répondre au Juge suprême, je déclare que jamais mon cœur n'abrita de pensée qui en soit tournée vers l'intérêt de mon peuple ».

⁴³⁰ « Pour rendre le juge propice, lorsque de la stricte justice paraîtra le terrible jour, il faudra lui montrer des granges pleines de moissons et de fleurs, dont les formes et les couleurs gagnent le suffrage des Anges ».

⁴³¹ Le commandant Vere : « J'ai requis la mort. Mais j'ai vu le divin jugement céleste, j'ai vu l'iniquité vaincue. Enfermé dans les limites de cette étroite chambre, j'ai été le témoin du mystère de la bonté et j'ai peur. Devant quel tribunal vais-je comparaître si je détruis la bonté ? ».

⁴³² Le Hollandais : « D'une éternelle fidélité, sur terre, c'en est fait ! Un seul espoir doit me rester, un seul, que rien n'ébranlera : aussi longtemps que croisse le germe de la terre, il faudra bien que celle-ci s'engloutisse et se perde. Jour de justice ultime ! Ô, Jugement dernier ! ».

- la parodie

Certaines œuvres musicales mettent en scène les professionnels du droit à des fins ironiques ou burlesques.

Le magistrat est tympanisé quand ses aventures galantes conduisent à son humiliation (*les raclées du Corregidor dans les opéras de Wolf, acte III et IV, et de Falla*) ou à sa totale reddition (*La Finta Giardinera de Mozart, acte III*)⁴³³, son embonpoint à une certaine balourdise (*Le Magistrat suisse de Françaix*)⁴³⁴. Il en est de même lorsqu'il est dans l'incapacité absolue d'argumenter sa décision (*cantate Der Streit zwischen Phoebus und Pan de J.-S. Bach, 11. aria du ténor II*)⁴³⁵.

L'avocat a tous les atours d'un beau parleur, comme le suggère son patronyme (*Frazier dans Porgy and Bess de Gershwin, acte II, scène 1*) ou se trouve totalement dépourvu de clientèle (*Le Baiser à la Porte de Lecocq*)⁴³⁶.

L'huissier, chargé de transcrire les minutes d'un procès, inverse tous les termes (*Pierre le Grand, tsar de Russie de Donizetti, acte I, troisième tableau*)⁴³⁷ ; le greffier est contraint de se cacher dans le coffre de son amante à l'arrivée d'un rival (*De la Maison des morts de Janacek, acte II*).

⁴³³ Le podestat, qui soupire en vain pour sa jardinière, est le seul personnage à ne pas trouver de compagne à la fin de l'opéra.

⁴³⁴ Cette œuvre est une adaptation musicale d'une anecdote de Chamfort : « On condamna en même temps le livre de L'Esprit des Lois et le poème de La Pucelle. Ils furent tous deux défendus en Suisse. Un magistrat de Berne, après une grande recherche de ces deux ouvrages, écrivit au Sénat : Nous n'avons trouvé dans tout le canton, ni Esprit ni Pucelle ».

⁴³⁵ L'aria de Midas, passablement brutal, atteint le ridicule lorsqu'il se borne, pour seul discours et seule argumentation à proclamer non moins de vingt fois : « Pan et le maître, laissez-le passer ! ». Lorsque Midas évoque ses oreilles auxquelles s'est fié son jugement, les violons à l'unisson ne manquent pas de pousser aussitôt de stridents hi-han !

⁴³⁶ Fanny, sa femme : « Ce cher ami, cela fait de la peine, n'a pas eu le plaisir, je crois, depuis l'hymen qui nous enchaîne, de plaider une seule fois. On le voit à la moindre chose de son étude s'échapper, pour courir après une cause sans jamais pouvoir l'attraper ».

⁴³⁷ Le greffier transcrit mal et écrit : « Un jeune homme très honnête a fait emprisonner le juge perfide », ce qui lui vaut les foudres du juge et des moqueries de la foule sur le peu de sûreté des hommes de Loi.

Le notaire, dans la grande tradition de la commedia dell'arte, est représenté dans les opéras sous un visage suffisamment pompeux et désuet pour provoquer l'hilarité (*La Femme Silencieuse* de R. Strauss, acte II), fait des courbettes (*Gianni Schicchi* de Puccini) quand il ne se montre pas en état d'ébriété (*La Périchole* d'Offenbach, acte I, scène 14 ou *Le Corregidor* de Wolf, acte II, second tableau).

Celui-ci est souvent affublé d'un patronyme qui souligne l'avidité (*Maître Beccavivi – le charognard – dans Cosi Fan Tutte* de Mozart, acte II, ou *Maître Corbeau de Ratiboise* dans *Le Testament de Tante Caroline* de Roussel) et la prospérité notable de sa profession (*Maître Fortuné* dans *les Deux vieilles Gardes* de Delibes).

Un compositeur est allé à l'encontre des idées reçues en représentant un procureur emplumé et un notaire à la robe blanche immaculée répondant au doux nom de Prud'homme, l'homme preux ! (*L'Ile de Merlin ou le Monde renversé* de Gluck).

Le geôlier affirme tout de go qu'il est petit et joli (*La Périchole* d'Offenbach, acte III, scène 6)⁴³⁸.

Le commissaire-priseur porte un nom prédestiné et adéquat, Selman, « l'homme qui vend » (*The Rake's Progress* de Stravinsky, acte II).

Les frasques amoureuses d'un maire sont la risée des enfants du village (*La Nuit de Mai* de Rimski-Korsakov, acte II), un conseiller d'Etat est l'objet de quolibets (*La Bohème* de Puccini, acte II, scène 3)⁴³⁹, un podestat ne peut lire un avis d'arrestation faute de retrouver ses lunettes (*La Pie Voleuse* de Rossini, acte I, scène 9)⁴⁴⁰, un banquier ridicule se réfugie dans une horloge (*L'Heure espagnole* de Ravel), le président du Comité de Salut Public est ivre et se fait ainsi bâillonner (*Le petit Marat* de Mascagni, acte III).

⁴³⁸ Don Andrès : « Je suis le joli p'tit geôlier à la barbe en broussaille : on me dit quelquefois d'la tailler (*En faisant sonner ses clés*) Et tin, tin, tin, et tin, tin, tin, sonnez mes clés, soir et matin ! Aux prisonniers, d'un pas hâtif, je vais porter la nourriture ; malgré mon air rébarbatif, je suis une bonne nature (*Agissant son gros trousseau de clés*) Et tin, tin, tin, etc.

⁴³⁹ Etudiants et grisettes : « Vois, vois donc cette lorette ! Mais oui, c'est Musette ! Musette avec un vieux céladon en retraite ! ».

⁴⁴⁰ Le Podestat (à Ninetta) : « Mais le reste, sans lunettes, est impossible à lire. Ma chère, s'il vous plaît, lisez pour moi ».

Au-delà du cercle des professionnels du droit, le comique peut dériver de situations juridiques, comme la conclusion d'un mariage (*Bei einer Trauung de Wolf*⁴⁴¹ et *Le Lieutenant Kijé de Prokofiev*⁴⁴²) ou une scène de procès, îlot de comédie bouffe au milieu d'un océan dramatique (*Les Noces de Figaro de Mozart, acte III, scène 5*).

Enfin un compositeur a représenté, avec un humour vengeur, des éditeurs de musique rapaces au milieu d'une ménagerie de boucs, lièvres, renards et punaises (*Krämerspiegel de R. Strauss*)⁴⁴³.

- le pastiche

Plagier les procédés du droit est aisé tant ceux-ci présentent une grande singularité.

Un tribunal constitué d'animaux chargé de juger des humains (*Jeanne au Bûcher d'Honegger, scène 4. Jeanne livrée aux bêtes*)⁴⁴⁴ ou des congénères (*Peines de cœur d'une chatte anglaise de Henze, acte II, deuxième tableau*)⁴⁴⁵ est exemplaire de ce travestissement. Dans le même esprit, l'audience tenue par des particuliers, s'attribuant les fonctions d'avocat, de juge ou de procureur (*Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny de Weill dont l'issue est ici la condamnation à mort pour non-paiement de bouteilles de whisky, acte III*)⁴⁴⁶ comme un tribunal hétéroclite jugeant de la postérité d'un héros antique (*La Condamnation de Lukulus de Dessau, scènes 6 à 12*)⁴⁴⁷ est un pâle décalque de l'ordonnance d'une audience judiciaire. Un gardien de phare s'improvise procureur (*Les Naufrageurs de Smith, acte III*).

⁴⁴¹ Le comique est entièrement musical : marche funèbre en fa mineur, aux courbes dépressives, suggérant tout à la fois le pas traînant des futurs et la mine compassée de la « noble assemblée », ligne vocale ingrate ou chaque vers s'achève sur un intervalle contre nature.

⁴⁴² Le lieutenant Kijé, personnage fantôme né d'une erreur de transcription sur les registres de l'état civil que personne n'a voulu avouer, se marie au rythme d'une musique solennelle, dans le style des musiques de cour du XVIII^e siècle.

⁴⁴³ Des compositeurs berlinois ayant tenté de baisser ses droits d'auteurs sur un cycle de douze lieder à venir, Richard Strauss rompit le contrat, mais trainé en justice par ses éditeurs, il s'exécuta et écrivit douze « anti-lieder » avec une musique railleuse et insolente, d'un humour vengeur.

⁴⁴⁴ Le tigre, le renard et le serpent s'étant récusés, le cochon est désigné président. Les moutons sont assesseurs, l'âne le greffier.

⁴⁴⁵ Œuvre tirée du petit roman homonyme de Balzac, écrit pour accompagner les Scènes de la vie privée et publique des animaux dessinées par Grandville.

⁴⁴⁶ Le juge, le procureur et l'avocat sont les trois personnages recherchés au début pour proxénétisme et banqueroute frauduleuse.

⁴⁴⁷ Lukullus affronte un jury composé d'un juge, d'un paysan, d'un instituteur, d'un boulanger, d'une poissonnière et d'une courtisane.

De concert, les faux notaires fourmillent dans les opéras classiques (*Lo speziale de Haydn, acte II*) à l'occasion d'un contrat de mariage. Le travestissement est à son comble quand le faux notaire est une femme (*L'Infedelta delusa de Haydn, acte II*) et mieux encore une soubrette (*Così Fan tutte de Mozart, acte II, quatrième tableau*).

Un faux avocat procède à un interrogatoire pour mieux assurer la défense (*La Chauve-Souris de J. Strauss, acte III, scène 11*).

La mystification est complète quand la procédure se déroule devant un faux juge, avec de faux avocats et de faux témoins à propos d'un faux mariage (*La Femme Silencieuse de R. Strauss, acte III*).

- le ridicule

Certains compositeurs ont forcé le trait de certaines traditions du droit jusqu'à la caricature.

Le discours d'un professionnel du droit est parfois amphigourique et boursoufflé (*La Finta Giardiniera de Mozart*). Il traduit les volontés du testateur en latin (*Gianni Schicchi de Puccini*)⁴⁴⁸, emprunte des locutions latines à tout instant (*La Femme silencieuse de R. Strauss*)⁴⁴⁹ en vue de cacher son ignorance (*Les guerres du Romarin et de la Marjolaine de Teixeira*), ou se déclame en alexandrins (*La Dame Blanche de Boieldieu*⁴⁵⁰, *Le Château à Toto d'Offenbach*) ou en vers libres (*Le Testament de Tante Caroline de Roussel*). Un juriste pontifie lorsqu'il expose des règles de droit (*Doktor Faust de Busoni, deuxième tableau*)⁴⁵¹.

⁴⁴⁸ Gianni : « Je lègue ma mule, celle qui coûte 300 florins, et qui est la meilleure de Toscane... à mon dévoué ami... Gianni Schicchi » / Le Notaire : « Mulam relinquit eius amico devoto Joanni Schicchi ».

⁴⁴⁹ Par exemple, Vanuzzi : « attendu que le demandeur a rapporté la preuve que son épouse n'a pas contracté les liens de l'hyménée virgo desponsa, mais corrupta, l'impedimentum erroris qualitatis est établi et je requiers la nullité du mariage » (acte III, scène 9).

⁴⁵⁰ Le juge Mac-Irton : « le jour même, à midi, le prix de cette vente/sera payé comptant en nos mains, ou sinon/et faute de fournir caution suffisante/le susdit acquéreur sera mis en prison ».

⁴⁵¹ Un juriste (selon la didascalie : pontifiant) : « La loi défend la propriété contre le vol et la destruction. En brisant cette assiette, tu tombes sous le coup de la loi ».

Leurs noms sont à contre-emploi et doucereux (*Maître Subtil, notaire, dans Fortunio de Messenger, le procureur Popelinet dans le Fifre enchanté de Lecocq, Maître Massepin, notaire dans Le Château à Toto d'Offenbach, Jean Styx, géôlier des Enfers dans Orphée aux Enfers d'Offenbach*), font douter de leurs capacités (*le bourgmestre Wambett dans le Bourgmestre de Saardam de Donizetti*), frisent l'indécence (*le bourgmestre Van der Prout dans Geneviève de Brabant d'Offenbach ou le juge Cuccupis dans Pierre le Grand, tsar de Russie de Donizetti*). Certains, à l'allitération percussive, sonnent comme une onomatopée (*les ministres Ping, Pong, Pang dans Turandot de Puccini*). D'autres enfin témoignent à l'excès de leur méchanceté (*L'Orco, « l'Ogre », président du Comité de Salut Public dans le Petit Marat de Mascagni*).

Au gré des didascalies, certains adoptent un ton nasillard (*Così Fan Tutte de Mozart, acte II, quatrième tableau*), haut perché (*La Périchole d'Offenbach, acte I, scène 14*) ou suraigu (*Le Nez de Chostakovitch, acte III*). D'autres sont réduits à bégayer (*Don Curzio dans Les Noces de Figaro de Mozart, acte III, ou Tartaglia dans Turandot de Busoni, acte I, second tableau*), à balbutier (*Le docteur Blind dans la Chauve-souris de J. Strauss, acte I*) ou à s'exprimer par onomatopées (*le commissaire-priseur dans The Rake's Progress de Stravinski, acte III*).

Leur affabilité prête à rire : l'un commence par un compliment et s'embrouille dans ses métaphores (*Pierre Le Grand, tsar de Russie de Donizetti, acte II, second tableau*), l'autre enfin, trop âgé, manque de tomber en se courbant devant sa souveraine (*Gloriana de Britten, acte II*)⁴⁵².

L'accoutrement est archaïque à outrance, comme le port de la robe (*Pierre Le Grand, tsar de Russie de Donizetti, acte I, premier tableau*)⁴⁵³ ou de la perruque (*Peines de chœur d'une chatte anglaise de Henze, acte II, deuxième tableau*), le fait de l'arracher étant puni d'une peine de prison (*Les Cloches de Corneville de Planquette, acte I*)⁴⁵⁴.

⁴⁵² Cf. la didascalie : Le Recorder s'approche de la Reine qui lui tend sa main à baiser. En essayant de s'agenouiller devant elle, il vacille. Elle l'aide de se relever.

⁴⁵³ Mme Fritz au juge Cuccupis : « Gentilissimo togato » (« Très aimable togé »).

⁴⁵⁴ Les juristes ne partagent pas le regard ironique des musiciens sur ces vieilleries « puisque si aisément nous envions l'Angleterre d'avoir réussi à assurer les progrès de son droit avec des concepts médiévaux et des juges à perruques » (J. Carbonnier, op. cit. note 6, p. 18).

Enfin, ils adoptent des attitudes altières (*Un Bal masqué de Verdi, acte I, scène 4*), suffisantes (*Le podestat dans la Finta Giardinera de Mozart*), vaniteuses et hautaines (*Dalibor de Smetana, acte I*), qui participent à leur ridicule. Une fanfare d'un puissant élan accompagne de façon ironique le juge d'une bourgade andalouse (*Le Corregidor de Wolf, acte I*)⁴⁵⁵. L'admonestation d'un tribunal à l'attention de quelques habitants d'un village italien est démesurée (*La Pie Voleuse de Rossini, acte II, scène 9*)⁴⁵⁶. La procession des sachants se déroule, d'après les indications même du compositeur « *gravi, enormi et impotenti* » (*Turandot de Puccini, acte II*).

Le matériau musical vient parfois à l'appui de cette satire lorsqu'il fait entendre dans une même scène de procès un cantus firmus grégorien à la manière de J.-S. BACH, une ritournelle pseudo-baroque et un air de jazz (*Jeanne d'Arc au Bûcher d'Honegger, scène 4. Jeanne livrée aux bêtes*) ou lorsqu'il imite l'eau suintant du costume du magistrat ayant chu dans un ruisseau à cause de ses frasques (*Le Corregidor de Wolf, acte I*)⁴⁵⁷.

Cette description satirique offre la latitude à quiconque répond à cette caricature de passer pour un acteur du droit (*L'Infedelta delusa de Haydn, acte II*)⁴⁵⁸, quitte à se cantonner dans un rôle strictement passif (*Don Pasquale de Donizetti, acte II*)⁴⁵⁹ : à ce point, l'apparence prévaut sur l'essence.

Contrairement au bon sens proverbial dont un compositeur s'est d'ailleurs inspiré (*L'Habit ne fait pas le moine de Zemlinsky*), en musique, l'habit ne fait donc pas le clerc...

⁴⁵⁵ Qui, malgré sa superbe, parvient à sa faire malmener par la police pour tapage nocturne.

⁴⁵⁶ Le Président et les juges : « Tremblez, ô peuples, à cet exemple ! ».

⁴⁵⁷ Des cris appelant au secours : en se rendant à son rendez-vous nocturne, le Corregidor est tombé dans le ruisseau qui alimente le moulin en raison de l'obscurité ambiante. Les bois se moquent de lui, lorsqu'il rampe, complètement trompé, vers le lit des meuniers, après que la musique ait même illustré l'eau qui dégouline de ses habits ; Tout cela illustre bien l'art raffiné et bien connu de Wolf de caractériser avec humour les moindres détails.

⁴⁵⁸ Vespina apparaît sous les robes d'un notaire et se déclare prête à signer le contrat de mariage au nom d'un grand seigneur temporairement occupé à organiser un somptueux voyage de noces.

⁴⁵⁹ Un faux notaire dresse un contrat de mariage avec partage des biens (quatuor : « Fra da una parte »).

5.2.3. Section 3 - La critique du droit

La musique est possiblement porteuse d'un dissentiment envers le droit, éprouvé soit par celui qui en est victime, soit par celui qui adresse un reproche à la chose juridique.

Cette critique relève de la nature même du droit, dont la controverse et l'argumentation forment de puissants ressorts.

- la victime du droit

Il est en quelque sorte légitime de critiquer le droit quand il est illégitime. Ainsi la victime d'un décret autoritaire (*La Juive d'Halévy, acte V, scène 3*)⁴⁶⁰ ou d'un jugement arbitraire (*La Mort de Danton de von Einem, partie II, cinquième tableau*)⁴⁶¹ ne pourra qu'exéquer le régime juridique à la source de son infortune.

Mais la critique peut aussi émaner du contrevenant à un contrat juste (*Wotan dans L'Or du Rhin, scène 2*)⁴⁶² ou de la partie défaillante d'un jugement équitable (*Friedrich von Telramund dans Lohengrin de Wagner, acte I*)⁴⁶³.

- le critique du droit

⁴⁶⁰ Ruggiero : « Juif ! ton audace impie mérite le trépas ! Travailler un jour de fête ! » / Eléazar : « Et pourquoi pas ? Ne suis-je pas fils d'Israël et le Dieu des chrétiens m'ordonne-t-il à moi ?... ».

⁴⁶¹ Le procès commence par l'audition de Danton, fréquemment interrompu par la foule qui a envahi la salle. Son talent oratoire émeut la foule et devient l'accusateur du régime dans un grand discours prophétique.

⁴⁶² Fasolt : « Le prix qui nous convient fut fixé : l'oublieras-tu si vite ? Freia, la belle. Holda la libre. Voici le pacte qui doit être respecté ». / Wotan : « Êtes-vous fous avec votre pacte ? Faites d'autres propositions : Freia n'est pas à vendre ».

⁴⁶³ Frédéric de Teralmund : « Le jugement de Dieu a été profané et faussé ! Vous avez été trompés par une ruse de magicien ».

Le droit laisse rarement indifférent. Il est en cela soumis à l'analyse critique, de l'acte juridique particulier au droit globalement entendu.

Le répertoire musical présente maints exemples de critiques à l'encontre de la loi (*Theodora de Haendel, acte I*)⁴⁶⁴, d'un jugement (*Les Deux Foscari de Verdi, acte II*), d'un contrat relevant d'une morale désuète (*Wozzeck de Berg, acte I, premier tableau*)⁴⁶⁵ ou d'une décision de répudiation illégale (*Le Couronnement de Poppée de Monteverdi, acte I, scène 9*)⁴⁶⁶ par ceux-là même qui n'en sont pas victimes voire même concernés.

Plus généralement, des œuvres reposent sur une contestation du système juridique ambiant, comme certaines pièces de portée révolutionnaire (*Le Radeau de la Méduse de Henze*) ou simplement politique (*le système capitaliste dans L'anneau du Nibelung de Wagner et la loi de l'argent dans Grandeur et décadence de la Ville de Mahagonny de Weill*).

5.2.4. Section 4 - L'épreuve du droit

L'expérience du droit est souvent associée à une période d'adversité. Le droit lui-même a des capacités éprouvantes.

- la crise

⁴⁶⁴ Didymus (officier romain chargé d'appliquer le décret du gouverneur Septimius) : « Décret cruel entre Tous ! Septimius, ton âme généreuse exécute sûrement la tâche atroce de la persécution. Ne devrait-on pas laisser à jamais l'esprit né libre de l'homme ? Vaine est en effet la tentative de forcer la foi par les plus terribles instruments destinés à infliger la mort ».

⁴⁶⁵ Le capitaine : « Vous avez un enfant sans la bénédiction de l'Eglise » / Wozzeck : « Euh...Oui... » (il s'interrompt) / Le capitaine : « comme le dit notre révérendissime aumônier de garnison : sans la bénédiction de l'Eglise (le mot n'est pas de moi)... » / Wozzeck : « Mon capitaine, le bon dieu ne va pas aller regarder si le pauvre petit a reçu l'Amen avant qu'on l'ait fait. Le Seigneur a dit : Laissez venir à moi les petits enfants ».

⁴⁶⁶ Sénèque : « Les sentiments sont de mauvais conseillers que la loi déteste et la raison méprise ». / Néron : « La loi est faite pour qui sert, et si je veux, je puis abolir l'ancienne pour une autre ; l'Empire est partagé : le ciel revient à Jupiter mais du monde terrestre je tiens le spectre ». / Sénèque : « Ce n'est plus volonté que volonté sans règles, mais (si tu le permets) est folie ».

Dans certaines œuvres musicales, l'immixtion du droit résulte d'une situation critique : une crise politique (*La Mort de Danton de von Einem*), conjugale (*Intermezzo de R. Strauss*), filiale (*Louise de G. Charpentier*) successorale (*Libuse de Smetana*) ou nationale si ce n'est nationaliste (*Guillaume Tell de Rossini*).

Apparu sur fond de crise, le droit a le double pouvoir de l'attiser (*Dialogues des Carmélites de Poulenc*)⁴⁶⁷ ou d'y mettre fin (*Don Pasquale de Donizetti*)⁴⁶⁸

Le droit lui-même peut être le creuset de toutes les crises : l'engagement envers un Dieu (*Jephté d'Haendel, acte I, scène 4*)⁴⁶⁹, la parution d'un décret (*Théodora d'Haendel, acte I*)⁴⁷⁰, l'énoncé d'un jugement (*Les Puritains de Bellini, acte II*)⁴⁷¹ ouvrent un épisode de tension qui se résout usuellement dans la coda de l'œuvre.

- le combat

L'épreuve du droit ne laisse habituellement pas indifférent celui qui s'y mesure.

Elle suscite une attitude réactive face à l'adversité : une résistance à l'égard d'un pouvoir despotique (*Guillaume Tell de Rossini, acte III, second tableau*), une défense forcenée devant un tribunal (*André Chénier de Giordano, acte III*), le refus d'appliquer la loi (*La Juive*

⁴⁶⁷ Le premier commissaire à Mère Marie : « Ainsi qu'en a décidé l'Assemblée Législative, siégeant le 17 août 1792, pour le premier octobre prochain, toutes les maisons encore actuellement occupées par des religieux seront évacuées par lesdits religieux et religieuses et seront mises en vente à la diligence des corps administratifs ».

⁴⁶⁸ À un faux mariage malheureux se substitue une union désirée.

⁴⁶⁹ Jephté sent passer sur lui le souffle de Dieu et dans un récitatif accompagné solennisé par les accords tenus des cordes, il prononce sa promesse : sacrifier au Seigneur la première créature qu'il rencontrera à son retour.

⁴⁷⁰ Valens, gouverneur d'Antioche : « C'est aujourd'hui l'anniversaire de Dioclétien : que l'on proclame dans la ville d'Antioche une fête et un sacrifice solennel à Jupiter ! Quiconque se soustraira aux rites sacrés sentira notre courroux par le châtement ou la mort ».

⁴⁷¹ En fa mineur, un récitatif nu, ou accompagné, en trémolo, avec un sombre motif approbateur, permet d'annoncer une condamnation à mort : « Et le trait de la mort ne tardera pas. Arthur Talbot est condamné à l'échafaud par le Parlement anglais souverain. Voilà son destin ! ».

d'Halévy, acte I, scène 3)⁴⁷² ou de conclure une convention (*Robert le Diable de Meyerbeer, acte V, scène 3*)⁴⁷³.

- la résignation

À l'épreuve du droit, la résignation se manifeste par une soumission douloureuse à la loi (*Roméo et Juliette de Gounod, acte IV, deuxième tableau, Epithalame*)⁴⁷⁴, la résignation à conclure un contrat de mariage (*Lucia de Lamermoor de Donizetti, acte II*), l'acceptation défective d'un jugement (*La Pucelle d'Orléans de Tchaïkovski, acte III, scène 2*) ou la renonciation pathétique à un droit successoral (*Sœur Angélique de Puccini*).

- la crainte

La sanction et la contrainte, propres au droit, inspirent la crainte.

Elle peut étreindre le débiteur insolvable (*le locataire menacé d'expulsion dans Street Scene de Weill, acte I*), confronté aux moyens de coercition dont dispose son créancier (*la saisie attribution dans The Bear de Walton*). L'arrivée du propriétaire réclamant ses loyers se double de l'inquiétude de l'orchestre (*La Bohème de Puccini, acte I, scène 4*).

Elle est suscitée par la perspective du Jugement dernier (*cantates de J.-S. Bach : cantate Du Friedefürst, Herr Jesu Christ, 2. aria d'alto* ⁴⁷⁵ ; *cantate Mache Dich, mein Geist, Bereit, 6. choral* ⁴⁷⁶ ; *cantate Wachet ! Betet ! Betet ! Wachet ! 9. récitatif accompagné de la basse*⁴⁷⁷), les multiples œuvres lui étant

⁴⁷² Un orfèvre juif refuse d'arrêter de travailler lors d'un jour de repos accordé par le concile et le maire de Constance.

⁴⁷³ Robert, déchiré entre le pacte infernal de Bertram et le testament maternel, ne peut trancher. Le temps vient à son secours : la cloche de minuit retentit et Bertram disparaît dans les abîmes.

⁴⁷⁴ Juliette : « Loi rigoureuse, loi rigoureuse ! Ah ! Je tremble ! Malheureuse ! Loi rigoureuse ! Ô mortel effroi ! Sa tendresse m'est ravie ! Ô loi rigoureuse ! Mortel effroi ! Lui seul est ma vie, à lui ma foi, Le sort sans pitié l'a séparé de moi ! ».

⁴⁷⁵ Alto : « Hélas, indicibles sont la détresse et la menace du juge courroucé ! C'est à peine si, en cette angoisse, nous pouvons, ô Jésus, comme tu le demandes, élever en ton nom nos cris vers Dieu ».

⁴⁷⁶ Choral : « C'est pourquoi, ne cessons jamais de veiller, implorer et prier, parce que l'angoisse, la détresse et le danger se font toujours plus proches ; car le temps n'est pas loin où Dieu viendra juger et anéantir le monde ».

⁴⁷⁷ Basse : « Ah, ce jour terrible de la fin du monde et du son de la trompette, de l'inouï et ultime tonnerre, des paroles prononcées par le Juge, où s'ouvre la gueule des enfers, ne va-t-il pas éveiller en mon sein beaucoup de doute, de crainte et de terreur, puisque je suis un enfant du péché ».

consacrées soulignant à l'excès l'effroi des hommes à comparaître devant Dieu (*Liturgie de la Vie et de la Mort de Castèrede*⁴⁷⁸ ou *Die letzte Dingen de Spohr*⁴⁷⁹).

Certains compositeurs l'ont même inscrite au fronton de leurs œuvres (*Die Furcht des Herren de J.-Christoph Bach*)⁴⁸⁰.

Attisée par la figure menaçante d'un gouverneur (*Guillaume Tell de Rossini, acte I*)⁴⁸¹, d'un accusateur (*Lohengrin de Wagner, acte I, scène 1*)⁴⁸² ou par les juges eux-mêmes (*l'entrée des juges dans la Pie Voleuse de Rossini, acte II, scène 9*)⁴⁸³, elle naît parfois du sentiment de ne pouvoir se défendre seule lors d'un procès (*Lohengrin de Wagner, acte I, scène 2*)⁴⁸⁴.

La violation de la loi pénale met en alarme le contrevenant, soucieux de ne pas en paraître l'auteur (*Porgy and Bess de Gershwin, acte I, scène 1*)⁴⁸⁵ avant que la crainte ne l'envahisse à l'approche d'un jugement prononcé par des juges séculiers (*Lulu de Berg, acte II, film*)⁴⁸⁶.

La crainte se mue en détresse lorsque l'éprouvé a connaissance de sa condamnation.

Elle est ressentie entre le prononcé et l'exécution d'une sanction (*Dialogues des Carmélites de Poulenc, acte III, scènes 3 et 4*), en cours de peine (*pour la prison, la symphonie n° 14 de*

⁴⁷⁸ Dans la dernière partie, le paroxysme de l'angoisse est atteint sur un do aigu, qui exprime la terreur de l'homme devant la justice divine.

⁴⁷⁹ L'équivalent du Liber Scriptus catholique (*Das Buch wird aufgetan, Ap XX 12*) inspire à Spohr une tempête orchestrale évoquant la peur, le tremblement devant le Livre où les péchés sont consignés.

⁴⁸⁰ Littéralement « La Crainte de Seigneur ».

⁴⁸¹ Les Soldats : « Crainte à Gessler qui dispense les lois ! Crainte ! Oui, oui, c'est l'empereur même qui lance l'anathème par sa terrible voix ! »

⁴⁸² Devant la mise en accusation d'Elsa, un chœur d'hommes témoigne du sentiment d'horreur et d'effroi ressenti par la foule. Friedrich réitère son accusation sur un fond d'accords sans direction tonale, aux altos divisés : l'épouvante est totale.

⁴⁸³ Tous, hormis le Président et les juges, après la condamnation de Ninetta : « Ah, quel coup !... Déjà de partout j'entends hululer la mort ; déjà, je vois peintes sur son/tout visage la douleur et la terreur ».

⁴⁸⁴ Elsa (en priant) : « O Seigneur, dis à mon chevalier de me secourir en ma détresse ! Laisse-moi le voir tel que je le vis. Tel que je le vis, qu'il soit auprès de moi ».

⁴⁸⁵ Lorsque Robbins gagne la partie de dés, Crown le jette à terre, s'arme d'un crochet à ramasser le coton et le tue. Bess le supplie de partir pour échapper à la police.

⁴⁸⁶ Un *Tumultuoso* correspond à l'arrestation. Lui succède un *Agitato*, sur fond de caisse claire, évoquant l'attente nerveuse de la prison préventive.

Chostakovitch, la Prison de la Santé ; pour la peine capitale, Le Gibet dans Gaspard de la Nuit de Ravel) OU après son exécution (Manon de Massenet, acte V).

5.2.5. Section 5 - Le droit insolite

Certaines œuvres, dans un souffle fantasmagorique, onirique ou surréaliste, emportent le droit sur des terres qui lui sont inconnues.

À titre de précurseur, un roi offre son cœur et sa fortune à une princesse qui accepte à condition que le premier Ministre soit fouetté cependant que le même roi tue son rival d'un coup de spectre sur la tête (*Le Coq d'Or de Rimski-Korsakov, actes II et III*).

Plus récemment, dans une sorte de sublimation surréaliste, la musique fait apparaître la justice telle que le justiciable l'éprouve, et le procès comme un monstre dévorant (*Le Procès de Von Einem*).

Un nez fortuitement coupé se présente dans un uniforme de conseiller d'Etat, avant d'être pris en chasse puis retrouvé par la police (*Le Nez de Chostakovitch, acte I, quatrième tableau et acte III, huitième tableau*). Dans un univers onirique non moins absurde, un commissaire de police annonce au héros qu'il est qualifié pour devenir chef de la ville, dont les attributs sont un chapeau officiel, un perroquet et un revolver, avant que le fonctionnaire du Bureau central des Songes révèle que tout ceci était un rêve (*Juliette ou la clé des Songes de Martinu, actes I et III*).

Une épouse, travestie en homme, déclare vouloir être « député, avocat, sénateur » pendant que son mari, travesti en femme, se fait harceler sexuellement par un gendarme (*Les Mamelles de Tirésias de Poulenc, acte I*).

Un souverain, après s'être révolté contre deux ministres qui le persécutent, apprend l'éminence de multiples désastres par un message triplement codé du chef de la police secrète (*Le Grand Macabre de Ligeti, troisième tableau*). Trois autres ministres indissociables sont respectivement Grand chancelier, Grand intendant et Grand....cuisinier (*Turandot de Puccini*).

Enfin, un bourreau japonais soumet à l'approbation de la foule sa petite liste de candidats à l'exécution capitale (*Mikado, ou La Ville de Titipu de Sullivan, acte I*).

5.3. Chapitre 3 - Les occasions manquées

Le propos n'est pas ici de faire montre d'un regret rétrospectif pour des œuvres dépourvues de droit. En revanche, il est dommageable que certains compositeurs, librettistes ou metteurs en scène aient délibérément exclu de leur œuvre une référence légitime au droit.

Le répertoire musical se trouve ainsi privé de pièces dont le concours aurait permis de parfaire son image en musique.

Beaucoup d'entre eux ont apporté leur pierre à cet ostracisme du droit.

En matière contractuelle, la scène de la négociation du pacte entre Idoménée et Neptune dans la tragédie lyrique de DANCHET a été supprimée par MOZART. En composant un air presque trop beau, ou trop calme, l'occasion n'a pas été saisie par VERDI dans *Stiffelio* de masquer en un duo d'amour torve la révolte sourde du mari bafoué. MOUSSORGSKI a composé un seul acte de son l'opéra inachevé *Le Mariage* inspiré d'une farce classique de GOGOL.

En matière judiciaire, un épisode instrumental a été substitué dans les partitions courantes à l'interrogatoire savoureux de Carmen par Zuniga, exempt de police au parlé prosaïque

MOUSSORGSKI a fait le deuil, dans la version finale de Boris Godounov, de la lecture de l'acte d'accusation contre Grigori à la Douma, privant de facto le répertoire lyrique d'un morceau de bravoure judiciaire. Dans le même sens, le librettiste de *Billy Budd* a volontairement supprimé le discours accusateur du capitaine Vere devant la cour martiale, l'estimant aux confins du supportable dans la nouvelle de MELVILLE.

JANACEK a supprimé, dans *L'affaire Makropoulos*, la scène du jugement minutieusement décrite dans la pièce de CAPEK, désirant concentrer son œuvre sur le personnage principal.

Comme celui-ci, MOZART a abrégé dans les *Noces de Figaro* la scène du tribunal du Mariage de Figaro pour de multiples raisons : soulager l'opéra d'un acte, éviter une critique peu répandue de la magistrature, relativiser la satire sociale de l'œuvre de BEAUMARCHAIS (les tentatives de MALHER de réintroduire cette scène dans l'opéra se sont révélées décevantes).

Dans la scène finale d'un opéra du même auteur, l'irruption de gens de justice prévue dans la didascalie n'est jamais mise en scène pour assoir sans doute la primauté de la justice divine sur la justice humaine, vouée à l'échec (*Don Giovanni de Mozart*).

PUCCINI a remplacé la scène du procès (qui marque pourtant l'apogée de la pièce de BELASCO) par l'explosion d'une néanmoins formidable chasse à l'homme, chef d'œuvre de l'art choral (*La Fille du Far West de Puccini, acte III*).

Partie 2 - Le droit dans l'écriture musicale

Cette partie a pour objet d'examiner comment le droit est traité dans l'écriture musicale. Juste revanche pour la musique que de faire passer sous les fourches caudines de ses propres procédés artistiques une discipline dont la vocation est de la régir ! Cette interversion dans l'ordre normal des choses n'est pas dépourvue d'intérêt et répond à la thématique de la représentation d'une discipline par une autre.

Les lois de la musique sont-elles habiles à représenter les phénomènes juridiques ? Dans l'affirmative, quelles sont celles les plus usitées et partant, certaines d'entre elles sont-elles plus appropriées que d'autres à représenter tel ou tel phénomène juridique ou le droit en général ?

Dans une approche plus dynamique encore, la représentation du droit demeure-t-elle intangible quelle que soit l'évolution des lois musicales ? Réciproquement, quelle est la faculté des formes musicales classiques à intégrer du droit nouveau ? Ou bien, l'expression musicale du droit rend-elle compte des progrès de l'organologie ?

Afin de poursuivre ces différentes pistes, une étude au cas par cas des différents procédés d'écriture musicale s'impose. Ses résultats, tirés de la substance même de la composition musicale, s'annoncent riches en enseignement sur la façon dont la musique perçoit le droit.

Par élection, les compositeurs ont privilégié certains procédés d'écriture plutôt que d'autres pour évoquer le droit mais ceux-ci n'épuisent pas les multiples procédés d'écriture habiles à commenter des phénomènes juridiques, la musique n'ayant pas une perception univoque du droit.

Leur identification sera menée sans tenir compte du sens que les compositeurs ont souhaité leur donner, chacun d'eux n'attachant pas la même signification à telle ou telle figure musicale.

Ces procédés demandent, par essence, à être sériés selon une typologie plus musicale que juridique.

Les véhicules du droit dans la musique (orchestration, voix, genres musicaux) assureront l'ouverture (Sous Partie 1).

Sera ensuite examinée la manière dont les deux maîtres d'œuvre de l'écriture musicale, l'harmonie et le contrepoint, façonnent le droit (Sous Partie 2).

Le droit se fond dans la phrase musicale qui l'infléchit au gré de sa raison et de ses sentiments (Sous Partie 3).

Cette phrase musicale met enfin sa dynamique et ses contrastes au soutien du droit (Sous Partie 4).

1. SOUS-PARTIE 1 - INSTRUMENTATION ET VOIX

Sans surprise seront examinés d'abord l'instrumentation (Chapitre 1) puis la voix (Chapitre 2). Ces deux modes d'expression sont souvent associés, les œuvres musicales retenues dans cette thèse étant, rappelons-le, l'adaptation de textes littéraires évoquant un voire plusieurs juristes ou phénomènes juridiques.

Pour la même raison, ces œuvres musicales, qui relèvent de nombreux genres musicaux (chapitre 3), appartiennent pour l'essentiel à la musique vocale et lyrique.

1.1. Chapitre 1 - L'orchestration

Examiner la manière dont les instruments de l'orchestre⁴⁸⁷ sont distribués au sein d'une œuvre musicale chargée de droit s'avère une tâche longue et délicate.

Avant de les passer en revue, la tentation est forte d'identifier, toutes œuvres confondues, la famille d'instrument qui résonne le plus au diapason du droit.

À ce jeu des quatre familles, la carte des cuivres l'emporte sur toutes les autres, cordes, bois et percussions, un sort particulier étant réservé aux instruments à clavier et à l'orchestre tout entier.

⁴⁸⁷ Les instruments solistes et formations de musique de chambre feront l'objet de développements spécifiques dans la partie consacrée au genre musical.

Mais encore faut-il distinguer entre les groupes d'instruments car ceux-ci ne se partagent pas les phénomènes juridiques (la loi, le jugement, le contrat et le pouvoir) de manière identique.

Si les cuivres occupent une place prédominante dans les procédures contentieuses, les percussions se désintéressent du contrat cependant que les quatre familles interprètent la loi et les phénomènes de pouvoir dans les mêmes proportions.

Par ailleurs, il est légitime de rechercher quel phénomène juridique est le plus orchestré : la palme revient sans conteste au jugement, suivi de loin par le contrat et les phénomènes de pouvoir, la loi fermant la marche de ce peloton juridique inédit.

1.1.1. Section 1 - Les bois

Le droit est accompagné par l'arborescence des bois au grand complet (du piccolo au contrebasson). Les bois apportent au droit leurs timbres chaleureux quoique graves, sauf dans le cas où le timbre particulier de l'un d'eux se distingue pour illustrer un moment de droit.

- la loi

La famille des bois bâche sur les aspects institutionnels et matériels de la loi.

Le timbre moelleux des clarinettes (et des cordes graves) interprète le thème de l'assemblée des boyards (*Boris Godounov de Moussorgski, acte IV, scène 1*) alors que les Tables de la Loi sont exhibées à l'issue de deux mesures d'un éclat surnaturel réunissant le piccolo, la première flûte et les altos (*Moïse et Aaron de Schoenberg, acte II*).

- les droits subjectifs

Les bois se joignent d'emblée à l'arrivée d'un professionnel du contrat : le notaire (*Don Pasquale de Donizetti, acte II*), le bailleur avec la flûte et le piccolo (*La Bohème de Puccini, acte I, scène 4*) :



et l'avocat noir progressant au rythme boiteux des bassons associés aux violoncelles (*Porgy and Bess de Gershwin, acte II, scène 1*)⁴⁸⁸.

Mais ils s'exhibent pareillement lors de la conclusion et l'exécution d'une convention.

L'offre et de l'acceptation d'un mariage se rencontrent au gré du hautbois (*Le Vaisseau Fantôme de Wagner, acte I*) :



ou des bassons en présence d'autres instruments (*la présentation du pacte dans Robert le Diable de Meyerbeer, acte V, scène 3*).

⁴⁸⁸ Ce motif est figure au chapitre 2 de la sous-partie 3 de la présente partie.

La famille des bois habite les scènes de la vie conjugale.

Chronologiquement, un basson s’amuse d’abord à accompagner l’exorde du chef de famille cherchant à imposer un mariage à sa fille (*Le Mariage secret de Cimarosa, acte I, scène 3*) :



Puis le cor anglais appuie une demande de consentement paternel préalable (*La Juive d’Halévy, acte II, scène 7, n°12 Trio*). Un hautbois contrepoincte ensuite les paroles de deux notaires faisant lecture de l’acte de mariage (*Lo Speziale de J. Haydn, acte II*) avant que les bois appoggiaturés accompagnent le « oui » des mariés (*La Pêrichole d’Offenbach, acte I, scène 14*).

Le son du hautbois suscite une réminiscence du mariage lors d’une demande en divorce (*Stiffelio de Verdi, acte III, deuxième tableau*). Le thème des droits du mari⁴⁸⁹ sur son épouse donné aux bassons et aux cors (*La Walkyrie de Wagner, acte I*) achève ce cortège nuptial.

Les bois ne désertent pas non plus les actes unilatéraux.

À l’orée de la mort, la flûte, le hautbois et la clarinette brocardent le notaire égrainant les formules d’un testament (*Gianni Schicchi de Puccini*) :



⁴⁸⁹ Ce motif figure au chapitre 2 de la sous-partie 3 de la présente partie.

Le basson précède, en compagnie du cor anglais et des cordes, une renonciation à succession (*Sœur Angélique de Puccini*).

- le jugement

Certains thèmes associés à la personne du juge sont joués par les bois (*Peter Grimes de Britten, prologue*), le hautbois en particulier (*Libuse de Smetana, acte I Jugement de Libuse*)⁴⁹⁰. Les bois accompagnent également le juge lors de son arrivée cérémonieuse (*Le Tricorne de Falla*)⁴⁹¹ ou de sa déconfiture (*Le Corregidor de Wolf, acte I*).

Ces « bois de justice » participent également aux différentes phases du procès : des doubles croches lancinantes secondent le premier énoncé du *Tuba mirum* (*Requiem de Dvorak*) :

The image displays a musical score for woodwinds in 4/4 time. It consists of six staves, each with a different instrument label on the left: Flutes I II, Hautbois I II, Clar. en do I II, F., H., and C. The notation is consistent across all staves, showing a rhythmic motif of eighth notes followed by a quarter rest, repeated three times per staff. The key signature is one sharp (F#) for the first three staves and one flat (Bb) for the last three staves.

Avec les cuivres, ils sonnent l'ouverture d'une ordalie (*La Femme sans Ombre de R. Strauss, acte III*) et mettent en valeur l'entrée d'une cour martiale (*Billy Budd de Britten, acte III, deuxième tableau*). Avec la basse, les flûtes et hautbois présentent le Seigneur assis sur son trône de justice (*Motet pour l'Offertoire de la Messe Rouge de M.-A. Charpentier*).

⁴⁹⁰ Ce motif figure au chapitre 2 de la sous-partie 3 de la présente partie.

⁴⁹¹ Ce motif figure au chapitre 2 de la sous-partie 3 de la présente partie.

Puis à la volée, la clarinette soutient la défense de l'accusé (*Till l'Espiègle de R. Strauss*) :



et le basson souligne l'amertume de sa culpabilité (*Le Freischütz de Weber, acte III, scène 6*)⁴⁹² :



Aussi, le hautbois sert de toile de fond au désarroi du juge seigneurial (*Les Noces de Figaro de Mozart, acte III, scène 4*)⁴⁹³ :



et le cor de basset joue l'apaisement à l'évocation du juge miséricordieux (*Pie Jesu du Requiem de Mozart*)⁴⁹⁴ :



⁴⁹² Max : « Monseigneur, je ne mérite point votre grâce, les mensonges du mort m'ont séduit, j'ai quitté le chemin de la piété et de la vertu, c'est le désespoir qui me poussa ».

⁴⁹³ Le Comte : « Je suis éperdu, abasourdi, il vaut encore mieux partir ».

⁴⁹⁴ « Ô juge qui punissez justement, accordez-moi la grâce de la rémission des péchés avant le jour où je devrai en rendre compte ».

Lors de la pendaison, les derniers frémissements du héros sont figurés par des trilles à la flûte :



alors que la clarinette entame une véritable descente aux enfers (*Till l'Espiegle de R. Strauss*) :



La clarinette escorte les condamnés à mort dans leur dénuement solitaire (*La Juive d'Halèvy, acte IV*). La fille du roi des Maures, sur un accompagnement fluide de hautbois et de clarinette, intercède auprès de son père en faveur de chevaliers chrétiens (*Fierabras de Schubert, acte III*).



- le pouvoir

Une distinction est à opérer entre les dirigeants et les exécutants.

Au faîte du pouvoir, les clarinettes saluent la dévolution du pouvoir royal (*Idoménée de Mozart, acte III*) :



La sonorité chaleureuse des flûtes, hautbois et clarinettes marque l'entrée des dignitaires de l'Etat, succédant aux cuivres dans l'évocation *dolce* d'une autorité clémente quoique affirmée (*La Clémence de Titus de Mozart, acte II, scène 5*) :



Dernier maillon du pouvoir, les sous-fifres manquent singulièrement de branche : le gendarme insulte ses hommes sur fond de flûte et, doublé par le hautbois, exige une récompense (*Le Nez de Chostakovitch, acte III, huitième tableau*). Des exempts de police analphabètes se font berner dans la description du coupable, le staccato des clarinettes laissant entendre qu'il y a malice (*Boris Godounov de Moussorgski, acte I, scène 2*).

Enfin, les bois créent un climat de latence inquiète : traits stridents des bois avant l'arrivée du Commissaire du peuple (*Dialogues des Carmélites* de Poulenc, acte II, quatrième tableau), reptation de tierces chromatiques par les deux bassons avant l'irruption des gardes (*Boris Godounov* de Moussorgski, acte I, scène 2) :



Un récitatif anxieux accompagné des cordes, de la clarinette basse, du basson et du contrebasson exprime la crainte d'être découvert (*Lady Macbeth de Mtensk* de Chostakovitch, acte III, huitième tableau).

1.1.2. Section 2 - Les cordes

Par leur constante intervention dans l'orchestre, leur nombre supérieur à toutes les autres familles d'instruments et leur homogénéité intrinsèque, les cordes soutiennent sans état d'âme le droit dans toutes ses représentations.

- la loi

La mélodie du choral « Voici les dix saints Commandements de Dieu » est confiée aux violons (*cantate Wer da gläubet und getauft wird* de J.-S. Bach) :

Musical notation for Violons I and II, and two Violons (V.). The score is in G major, 3/4 time. Violons I and II play a melodic line starting with a quarter rest, followed by quarter notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The two Violons (V.) have a similar but slightly lower melodic line, starting with a quarter rest, followed by quarter notes: E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5.

ou est enchâssé dans un tissu polyphonique revenant aux voix et aux instruments à cordes (*cantate Du sollst Gott, deinen Herren lieben de J.-S. Bach*) :



En deux mesures d’orchestre scintillant d’un éclat surnaturel, obtenu par une polyrythmie du piccolo, de la première flûte et des altos jouant *sul ponticello*, Moïse présente à son frère les Tables de la loi (*Moïse et Aaron de Schoenberg, acte II*).

Une lyre à dix cordes, représentation des dix commandements, accompagnait un psaume s’achevant sur le bonheur des justes et la justice équitable de Dieu (*Psaume 92, chant pour le jour du Sabbat*).

La pureté de la même loi est traduite par une musique diaphane au violon, à l’alto et à la harpe soutenant un duo vocal immatériel (*Psaume XVIII de Saint-Saëns, 5. Duo Lex Domini immaculata*) :



Dans un règne humain plus tendu, un arrêté royal est clamé avec enthousiasme par la foule sur un accompagnement de violoncelles et de contrebasses (*Lohengrin de Wagner, acte II, scène 3*)⁴⁹⁵ :



Mais plus vertement, l'opinion publique - incarnation moderne de la loi et en l'occurrence de l'ordre public – est soutenue par une mélodie confiée aux cordes (*Orphée aux Enfers d'Offenbach, acte I, n°1 Marche et mélodie*).

- les droits subjectifs

Les cordes se manifestent dans un contexte contractuel allègre, angoissé ou équivoque.

Elles accompagnent la fiancée sollicitant la bénédiction paternelle sur son futur époux (*La Juive d'Halévy, acte II*) avant de précéder un chœur en l'honneur des mariés (*Lady Macbeth de Mtensk de Chostakovitch, acte III, huitième tableau*) :



⁴⁹⁵ Les Hommes : « Gloire à l'homme entendu ! Salut à toi, l'envoyé de Dieu ! Nous sommes fidèlement soumis au protecteur de Brabant ».

Elles se joignent joyeusement aux remerciements des héritiers adressés au faux testateur (*Gianni Schicchi de Puccini*) :

L'emploi d'un quatuor à cordes accentue l'intimisme d'une demande en mariage (*Arabella de R. Strauss, acte III*). De manière plus chevaleresque encore, les cordes grondent quand les conjurés helvétiques prêtent serment de fidélité (*Guillaume Tell de Rossini, acte II*)⁴⁹⁶.

En outre, les cordes s'accordent à susciter à l'inverse un climat d'angoisse lorsqu'elles enchaînent un unisson livide à la conclusion d'un pacte satanique (*Docteur Faust de Busoni, prologue II*), déploient des doubles croches dans l'attente inquiète des créanciers (*Arabella de R. Strauss, acte I*)⁴⁹⁷ ou solennisent par des accords tenus le récitatif d'un juge hébreu qui fait une promesse hasardeuse à Dieu (*Jephté de Haendel, acte I, scène 4*).

⁴⁹⁶ Tell : « Que de nos mains les loyales étreintes confirment ces promesses saintes. Jurons, jurons par nos dangers ». / Tell puis tous : « Par nos malheurs, par nos ancêtres, au Dieu des rois et des bergers, de repousser d'injustes maîtres ».

⁴⁹⁷ Le motif figure au chapitre 2 de la sous-partie 3 de la présente partie.

Elles procèdent enfin du comportement équivoque d'un contractant : les cordes graves énoncent le motif des traités rappelant ses obligations contractuelles au dieu qui veut s'y soustraire (*L'Or du Rhin de Wagner, scène 2*)⁴⁹⁸.

De même, l'hommage des héritiers rendu au vrai testateur sonne faux aux accords dissonants des cordes avant que leur couleur terne et feutrée témoigne des manœuvres dolosives du testateur substitué (*Gianni Schicchi de Puccini*). Quelques siècles auparavant, un roi distribue ses terres à ses enfants sur des accords syncopés des cordes (*Der Königssohn de Schumann, I. Freierlich*)⁴⁹⁹ :

The image shows a musical score for five string instruments: Violon I, Violon II, Alto, Violoncelle, and Contrebass. The music is in 4/4 time and features a syncopated rhythmic pattern. The Violoncelle and Contrebass parts play a steady eighth-note rhythm, while the Violon I and Violon II parts play a more complex, syncopated melody. The Alto part provides harmonic support with chords.

- le jugement

Les cordes épousent toute la carrière de l'accusé.

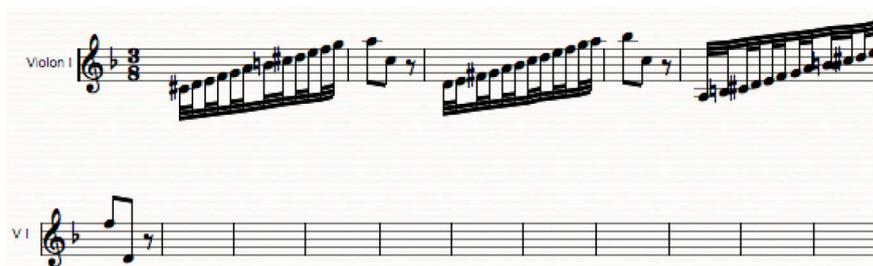
Et tout d'abord l'infraction. Les coups et blessures volontaires sont assénés par les violoncelles et les contrebasses (*Chants symphoniques de Zemlinsky*). La relation d'un crime est introduite par des accords de harpes (*Dalibor de Smetana, acte I*) ou revêt un motif dur et rigide joué d'abord aux cordes graves (*Boris Godounov de Moussorgski, acte I, premier tableau*).

⁴⁹⁸ Le motif figure au chapitre 2 de la sous-partie 3 de la présente partie.

⁴⁹⁹ Le roi : « À mes deux fils aînés, je distribue mes terres ; à mon très cher fils cadet, que puis-je te laisser en partage ? ».

Les cordes viennent ensuite en renfort de la force publique : un motif obstiné des altos domine la scène de l'arrestation (*Manon de Massenet, acte IV, scène 5*), un trémolo des cordes souligne le ton menaçant du chef de la police (*Tosca de Puccini, acte II*), des traits de cordes figurent la course du prévenu et son état de détresse (*Lady Macbeth de Mtensk de Chostakovitch, acte III, huitième tableau*).

Les prémisses du jugement sont alors vécues toutes cordes frissonnantes : traits fusants aux violons dans deux cantates de J.-S. BACH : la cantate *Es reisset euch ein schrecklich Ende (1. aria du ténor)*⁵⁰⁰ :



et la cantate *Wachet! Betet ! Wachet! Betet ! (9. récitatif de la basse)*⁵⁰¹ :



mais aussi chromatisme descendant des violons (*Dies irae du Requiem de Saint-Saëns*) :



et motifs agités puis tenus des cordes (*Dixit Dominus RV 595 de Vivaldi*).

⁵⁰⁰ Ténor : « Il vous arrivera une fin terrible, à vous, contempteurs pleins de péché. La mesure de vos péchés est à son comble, et vos sens complètement obstinés ont complètement oublié votre juge ».

⁵⁰¹ Basse : « Tremblez d'effroi, pécheurs invétérés ! Un jour arrive dont personne ne peut se mettre à l'abri : il te soumettra avec la plus grande rigueur, ô, race de pécheurs, à une éternelle affliction ».

Dans une œuvre, l'accélération du tempo sur trémolo des cordes mène droit à l'intervention du juge (le Pape)⁵⁰² :



auquel revient une scansion rythmique implacable, la réponse chromatique à intervalle de triton étant confiée à un quatuor à cordes, le tout formant comme une « orchestration vocale » du thème de la Damnation (*Tannhäuser de Wagner, acte III, scène 3*)⁵⁰³ :

Dans le procès le plus chanté de l'Univers, un accusé est secondé par un quatuor à cordes face à son juge (*La Passion selon Saint Matthieu de J.-S. Bach, exemple de la seule intervention de Jésus devant Pilate*)⁵⁰⁴ :

⁵⁰² Tannhäuser : « À mon tour j'avancai et, le front jusqu'à terre, avec des gestes déchirants je m'accusai de ce plaisir malin qu'avait connu mes sens, ce désir qu'aucune pénitence encore n'avait pu entamer ; pour être délivré de ces chaînes brûlantes, j'implorai son secours, tenaillé de sauvages souffrances. Et lui, qu'ainsi je suppliais, me repoussa ainsi : ... ».

⁵⁰³ Tannhäuser (reprenant les propos du pape) : « Puisque tu as goûté des joies si noires, attisé tes passions aux flammes infernales, puisque tu as vécu au Venusberg, alors à tout jamais tu es damné ! Tel ce bâton, là, dans ma main, ne reverdira plus, n'aura plus de rameaux, ainsi sur les tisons qui brûlent en Enfer, jamais aucune rédemption ne fleurira pour toi ! ».

⁵⁰⁴ Pilate (à Jésus) : « Es-tu le roi des Juifs ? » / L'évangéliste : « Et Jésus lui dit » / Jésus : « Tu l'as dit » (« Du sagest »).



L’aveu d’un autre accusé est accompagné par les cordes seules (*Le Freischütz* de Weber, acte III, scène 6)⁵⁰⁵ :



tandis que les cordes, dans leur registre le plus poignant, le soutiennent dans son plaidoyer (*André Chénier* de Giordano, acte III).

Une mélodie aux cordes graves apporte néanmoins un semblant d’éclaircie à l’idée du repentir des députés flamands (*Don Carlos* de Verdi, acte III, quatrième tableau) :

⁵⁰⁵ Max : « Je ne puis oser me plaindre, mais j’étais faible, et non point méchant ! »



et la soprano accompagnée des cordes seules - en lieu et place du trombone – exprime l’intime conviction de la grâce à venir (*Tuba mirum du Requiem de Zelenka*).

Dans une œuvre (*Lohengrin de Wagner, acte I*), la joute judiciaire se trame sur un tapis de cordes : le motif de l’accusation naît aux violoncelles et aux contrebasses et est réitéré sur un fond d’accords des altos divisés (*scène 1*) :



puis sa réplique « *Ton accusation est mensongère* » est initiée sur des traits de quadruples croches aux cordes (*scène 2*) :



Le thème des juges s’évanouit dans les pupitres des premiers violons quand ils se retirent pour délibérer (*Aïda de Verdi, acte IV, premier tableau*) :



cependant que le juge appelle à une décision irrévocable sur un motif insistant aux cordes (*Un Bal masqué de Verdi, acte I, premier tableau, exemple des violons*)⁵⁰⁶ :



La punition se dévoile derrière des traits fusant aux violons (*cantate Es reisset euch ein schrecklich Ende de J.-S. Bach, 3. aria de la basse*)⁵⁰⁷ :



⁵⁰⁶ Le premier juge : « La loi la condamne... Condamne ».

⁵⁰⁷ Basse : « Ainsi, le juge vengeur éteint avec zèle la lumière de la Parole, pour ta punition ».

Enfin, l'évocation d'une prison s'ouvre sur quatre mesures aux cordes graves (*La Prison de la Santé dans la Symphonie n°14 de Chostakovitch*), la plainte du détenu sur un lit de cordes pianissimo (*Les deux Foscari de Verdi, acte II, premier tableau*).

La marche au supplice se déroule sur un thème implacable énoncé par un orchestre d'outre-tombe (*Symphonie fantastique de Berlioz, La Marche au supplice*) où la mort ne quitte guère les cordes graves (*Dialogues des Carmélites de Poulenc, acte III, quatrième tableau*).

- le pouvoir

L'usage des cordes suit les circonvolutions du pouvoir.

Mère de tous les pouvoirs, l'autorité paternelle l'emporte au son du violoncelle (*Symphonie domestique de R. Strauss, 4.Finale*) :



Puis dans l'ordre protocolaire : le motif de la grandeur du pouvoir⁵⁰⁸ passe en contrechant aux violons et aux altos (*Boris Godounov de Moussorgski, acte II*).

⁵⁰⁸ Ce motif figure au chapitre 2 de la sous-partie 3 de la présente partie.

Et reflet de deux images inverses du pouvoir, le pouvoir tyrannique est stigmatisé par des traits de cordes menaçants (*Guillaume Tell de Rossini, acte I*) tandis que la dévolution du pouvoir s'opère sous des douces tenues de cordes (*Idoménée de Mozart, acte III, dernière scène, exemple de la première intervention d'Idoménée*)⁵⁰⁹ :

1.1.3. Section 3 - Les cuivres

Les cuivres ont pour atouts majeurs la puissance de leur timbre, leur faculté soliste et leur aspect rutilant. Ils participent à des événements juridiques depuis le fond des âges.

À s'en tenir aux récits bibliques, la loi scellant la première alliance est remise à Moïse au fracas des trombones⁵¹⁰, les rois d'Israël étaient oints au son du cor⁵¹¹, le Jugement dernier est annoncé par des trompettes⁵¹².

- la loi

Les quelques thèmes dévolus à la loi sonnent à la tromba da tirarsi (*le choral Voici les dix saints commandements dans la cantate Du sollst Gott, deinen Herren, lieben de J.-S. Bach*) :

⁵⁰⁹ Idoménée : « Peuple, Idoménée vous dicte son ultime loi à titre de roi ».

⁵¹⁰ Exode 19. 16 à 19

⁵¹¹ 1 Rois 1. 40

⁵¹² 1 Thessaloniens 4. 16



ou aux cors et tuba (*Moïse et Aaron de Schoenberg*).

Sous la cérémonie d'une fanfare de quatre trombones, le messager des Esprits invoque la loi (*La Femme sans ombre de R. Strauss, acte III*)⁵¹³ :



alors que précédé par quatre trompettes, le héraut médiéval proclame les arrêtés royaux (*Lohengrin de Wagner, acte II, scène 3*) :



Dans des terres plus lointaines, les oukases d'un usurpateur sont stigmatisés avec rugosité par les cuivres (*Boris Godounov de Moussorgski, acte IV, premier tableau*).

⁵¹³ Le Messager (d'une voix d'airain) : « Consume-toi ! Ce qui t'arrive, c'est la loi qui le veut ! » (« Nach dem Gesetze ! »).

- les droits subjectifs

Si les cuivres ont une relation particulière avec le divin, ils ont aussi partie liée avec le malin et la mort.

Aussi, les trombones attisent la félicité de celui qui pactise avec un suppôt du diable (*Le Freischütz de Weber, acte II, scène 4, exemple de la troisième balle*) :



De même, une trompette et un trombone sonnent ensemble le motif du pacte de mort, qui sera bientôt précédé par l'appel d'un cor (*Ernani de Verdi, acte IV*). Le thème des droits du mari sonne aux cors et à la trompette après la mise à mort de son rival (*La Walkyrie de Wagner, acte II, scène 5*)⁵¹⁴.

Ceci rappelé, les cuivres résonnent d'abord en soutien des droits personnels, le mariage ou tout autre contrat entre vifs.

Un cor goguenard ponctue ainsi une scène intime de demande en mariage (*Arabella de R. Strauss, acte III*) avant que les cuivres célèbrent la cérémonie nuptiale elle-même (*Les Noces de Figaro de Mozart, acte III, scène 14 et Lady Macbeth de Mtensk de Chostakovitch, acte III, huitième tableau ; exemple des Noces*) :

⁵¹⁴ Ce motif figure au chapitre 2 de la sous-partie 3 de la présente partie.

The image shows a musical score for four brass instruments: Trompettes en do (Trumpets in D), Cors en Do (Horns in D), Trp. Do (Trumpet in D), and C. Do (Trombone in C). The score is written in 4/4 time and consists of four staves. The Trompettes en do and Cors en Do parts feature a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, with some rests. The Trp. Do part has a more melodic line with quarter and eighth notes. The C. Do part has a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, with some rests.

Les trombones sonnent au prononcé de la nullité du mariage, effaçant ainsi rétroactivement ses effets (*La Femme silencieuse* de R. Strauss, acte III), comme ceux-ci participent pareillement à la nature parodique de la conjuration par laquelle des épouses décident de ne plus honorer leur devoir conjugal (*Les Conjurées* de Schubert).

Pour les autres droits subjectifs, la sonorité caverneuse du trombone amplifie le caractère solennel de la langue du Palais lors d'une vente aux enchères (*La Dame Blanche* de Boieldieu, acte II) tandis que plusieurs d'entre eux participent aux soupirs désespérés de la jeune femme qui vient de vendre sa fécondité (*La Femme sans ombre* de R. Strauss, acte II). Les cuivres apportent enfin leur apparat à la réception d'un nouveau membre d'une confrérie (*L'Italienne à Alger* de Rossini, acte II, n°16, deuxième final).

Les cuivres se manifestent à la pareille lors de l'attribution ou de l'extinction de droits patrimoniaux.

Lors de la dictée d'un testament, le partage des biens peu importants intervient sur un motif nasillard aux cors et aux trompettes (*Gianni Schicchi* de Puccini) :



La lecture d'un autre testament plane au-dessus d'un thème énoncé par deux trompettes lointaines (*Robert le Diable de Meyerbeer, acte V, scène 3*) :



Le trouble provoqué par une demande en renonciation de succession est suggéré par une fanfare étouffée de trompettes munies de sourdine (*Sœur Angélique de Puccini*).

- le jugement

Au point de vue thématique, les cuivres ne se réduisent pas, dans leur pleine puissance, à faire éclater le triomphe de la justice (*Hymne à la Justice de Magnard*) : les trombones sonnent aussi le thème du Juge (*Le Corregidor de Wolf, acte I*) et celui de l'Ordalie (*La Femme sans ombre de R. Strauss, acte III*) quand, associés aux tubas, ce n'est pas celui du jugement de Dieu (*Lohengrin de Wagner, acte I, scènes 2 et 3*)⁵¹⁵.

À l'unisson de l'ophicléide et des trombones retentit celui de la terrible puissance de juges expéditifs (*Les Francs-Juges de Berlioz, exemple du tuba*) :

⁵¹⁵ Ce thème figure au chapitre 2 de la sous-partie 3 de la présente partie.



Les cuivres sont éternellement associés à l'annonce du jugement, et bien souvent au dernier d'entre eux.

Dans la messe ordinaire, le *Judicare* est introduit soit par un trombone solo (*Missa Solemnis de Beethoven*) :



soit par des trompettes (*Missa Solemnis de Fiocco*) qui ouvrent également le *Judicabit* du *Dixit Dominus* (*Dixit Dominus RV 594 et 595 de Vivaldi*).

Dans une cantate, des sonneries de trompettes se font menaçantes et justifient les appels maintes fois répétés du Christ : « Eveillez-vous ! » (*cantate O Ewigkeit, du Donnerwort de J.-S. Bach, 6. aria de la basse*)⁵¹⁶ :



L'incipit du *Tuba mirum* revient par nature au trombone solo (*Requiem de Mozart*) :



⁵¹⁶ Basse : « Éveillez-vous, avant que ne retentisse la trompette qui dans l'effroi vous tirera de la tombe vers le tribunal, face au juge suprême de l'Univers ».

ou à quatre trombones (*Requiem de Saint-Saëns*) :



ou plus largement aux trompettes, trombones et cors réunis (*Requiem de Blacher*).

Les grandes fresques du Jugement dernier ne sont pas en reste de cuivres : les trompettes de la Justice, lourdes de menaces (*Le Livre des sept sceaux de Schmidt, troisième partie*), les sonneries de cuivres solennelles (*Die Letzen Dinge de Spohr, partie II*), les trompettes en prélude et postlude du duo des anges du Jugement dernier (*Le Jugement dernier de M.-A. Charpentier*), une armée de trompettes dans une atmosphère apocalyptique (*Arcanes Symphoniques de Dubugnon*), l'appel solitaire du cor et de la trompette guidant la marche en avant des morts (*Symphonie n°2 Résurrection de Mahler*), le trombone s'élevant en soutien hiératique de la voix quand est apporté devant le Juge le « *Liber scriptus* » (*Requiem de Mozart, Tuba mirum*) :

L'instrumentation du début, riche en trompettes, trombones et tubas ne laisse guère planer de doutes sur le fait qu'elle illustre un véritable Jugement dernier allégorique et imaginaire (*Scènes de Faust de Schumann, partie I, scène de l'église, exemple au début du Dies irae*) :

Enfin arrive le procès. L'ange de la mort annonce l'imminence du jugement dans le fracas des bois et des cuivres réunis (*Les Béatitudes de Franck, sixième Béatitude*)⁵¹⁷, les trombones et le tuba basse résonnent en prémonition de l'inflexibilité papale (*Tannhäuser de Wagner, acte III, scène 4*) :

Dans d'autres œuvres lyriques, le procès est ouvert par une sonnerie de trompettes (*Flocon de Neige de Rimski-Korsakov, acte II*), le tribunal lui-même est évoqué par des cuivres sentencieux presque funèbres (*André Chénier de Giordano, acte III*) et les trompettes situées derrière la scène accompagnent l'entrée des juges et du roi (*Dalibor de Smetana, acte I*).

⁵¹⁷ L'ange de la mort : « Je suis le moissonneur des âmes, l'Ange de la mort. Ouvrez-vous, ô portes de flammes du céleste port ! Mais qui de vous, fils de la terre, mais qui de vous pourra sans effroi voir dans l'Éternel la lumière, le souverain Roi ! ».

Au cours de l’audience, une fanfare de trompettes est enchâssée entre l’équivalent anglais du *Judex crederis* et la supplication des pêcheurs (*Te Deum pour la Victoire de Dettingen de Haendel*) :



Les interventions du Juge suprême sont ponctuées par les cuivres (*Apparebit repentina dies d’Hindemith, deuxième mouvement*). Cors et trombones font retentir un sombre sforzando lors de l’évocation du « péché de sang » (*Boris Godounov de Moussorgski, acte I, premier tableau*).

Il arrive même qu’un motif confié aux vents intervienne périodiquement comme ponctuation cynique aux déclarations et aux décisions prises par un tribunal composé de juristes amateurs (*Grandeur et décadence de la ville de Magahonny de Weill, acte III*) ou d’animaux (*Jeanne d’Arc au Bûcher d’Honegger, Jeanne livrée aux bêtes*).

Des accords de trombones indiqués « menaçants » par le compositeur scandent l’ultime épisode de l’œuvre devant les juges (*Till l’Espiegle de R. Strauss*) :



Quand vient le temps de la sanction, les juifs demandent la mort d'Etienne sur un motif implacable (croche-deux doubles croches) souligné par les cuivres (*Paulus de Mendelssohn, partie I, 7. Récit et chœur*)⁵¹⁸ :

La liste des accusées est lue sur des accords saccadés de cuivres et la lecture de la sentence est accompagnée d'accords glacés des trompettes (*Dialogues des carmélites de Poulenc, acte III, troisième tableau*)⁵¹⁹. La voix de Neptune, accompagnée des instruments de la transcendance, cors et trombones, prononce la sentence oraculaire (*Idoménée de Mozart, acte III, scène 10, exemple de l'introït*)⁵²⁰ :

⁵¹⁸ Il se ruèrent sur lui et le poussèrent hors de la ville et ils le lapidèrent et criaient d'une voix forte : « Lapidéz-le ! Il blasphème Dieu et celui qui blasphème Dieu doit mourir ».

⁵¹⁹ Le geôlier : « Le Tribunal révolutionnaire expose que les ex-religieuses carmélites, demeurant à Compiègne, département de l'Oise : Madeleine Lidoine, Anne Pelerat...(succession de quinze noms de religieuses) ont formé des rassemblements et conciliabules contre-révolutionnaires, entretenu des correspondances fanatiques, conservé des écrits liberticides (...) ».

⁵²⁰ La voix : « L'amour a vaincu. Qu'Idoménée cesse d'être roi. Idamante régnera...Ilia sera son épouse. Que Neptune soit apaisé, le ciel satisfait, l'innocence récompensée ».

Clamées aux cors, trombones et trompettes, les quarts ascendantes deviennent menaçantes comme le verdict, un accord de tous les cuivres ouvrant la porte du cachot (*Lulu de Berg, acte II, film*) dont l'ambiance sinistre est peinte par un orchestre tout en cuivres graves (*Dalibor de Smetana, acte II*).

L'espoir revient lorsque la porte du cachot s'ouvre sur un accord des cuivres (*Lulu de Berg, acte II, film*) mais disparaît quand la sanction est la mort.

Les trombones soulignent le tragique de la séparation du condamné à la prison et de sa famille (*Die Bürgschaft de Schubert, acte I*).

Les trombones font entendre le motif de la pendaison (*Billy Budd de Britten, acte II, quatrième tableau*)⁵²¹ et des fanfares stridentes des cuivres planent au-dessus de la marche au supplice (*Dialogue des Carmélites de Poulenc, acte III, quatrième tableau*). Une autre fanfare composée de trompettes et trombones à l'unisson accompagne les derniers préparatifs de la pendaison (*La Fille du Far West de Puccini, acte III*). Des trompettes portent une promesse de mort, celle des chevaliers condamnés au bûcher (*Fierabras de Schubert, acte II, n°16*) :



- le pouvoir

Les cuivres sont porteurs de bonnes nouvelles : les trompettes retentissent à l'arrivée d'un gouverneur (*Fidelio de Beethoven, acte II, scène 8, n°16 Finale*) :

⁵²¹ Ce motif figure au chapitre 2 de la sous-partie 3 de la présente partie.



le cor de chasse à celle d'un messager (*Les Puritains de Bellini, acte IV*), tous deux venant annoncer la grâce des prisonniers. De même, le thème de l'Appel à la liberté qui parcourt l'œuvre est constitué de trois appels des trompettes (*Rienzi de Wagner*).

Les cuivres participent également à la splendeur du pouvoir.

La scène du couronnement s'ouvre au son des trompettes annonçant l'élection de l'empereur (*Ernani de Verdi, acte III La Clémence*), comme les trompettes accueillent l'arrivée de l'ambassadeur de Venise (*Otello de Verdi, acte III, scène 6*)⁵²² :

A musical score for a brass ensemble in 4/4 time. It includes parts for Trompettes I, II, and III, and Tpt I, II, and III. The Trompettes parts feature a fanfare of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The Tpt I part has a rhythmic pattern of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The Tpt II and Tpt III parts have a rhythmic pattern of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.

Une fanfare de cuivres ouvre pour sa part la séance de la diète helvétique (*Nicolas de Flue d'Honegger, acte III*).

⁵²² Iago (à Othello): « Seigneur, je vous rends grâce. (Fanfares de trompettes) Voici l'Ambassadeur; Allez le recevoir ».

Les cuivres ont une participation ambivalente dans le fait du prince : une fanfare classique composée de quatre trompettes sonne le motif de la « Cérémonie du roi » noble et vaillant (*Lohengrin de Wagner, acte I, scène 2*) :



Les trompettes sont annonciatrices de la libération des prisonniers et de la réconciliation entre le roi des maures et Charlemagne (*Fierabras de Schubert, acte III, n°23*) :



À l'inverse, trois accords sont jetés dès l'ouverture à grand renfort de cuivres pour matérialiser la brutalité discrétionnaire du chef de la police (*Tosca de Puccini*), un cor annonce l'arrivée d'un gouverneur abhorré (*Guillaume Tell de Rossini, acte I*).

Les cuivres accompagnent aussi les agents de la force publique dans le feu de l'action.

Un court passage orchestral, avec l'intervalle de l'urgence joué par les trompettes, exprime la course des policiers venant arrêter les coupables (*Lady Macbeth de Mtensk de Chostakovitch, acte III, septième tableau*) :

The image displays a musical score for four instruments: Trompettes (Trumpets), Timbales (Toms), Ttp. (Trumpet), and Tim. (Timpani). The music is in 2/4 time. The Trompettes part is in the treble clef, the Timbales part is in the bass clef, the Ttp. part is in the treble clef, and the Tim. part is in the bass clef. The score consists of eight measures. The Trompettes and Timbales parts have a rhythmic pattern of quarter notes and rests. The Ttp. part has a melodic line with some rests. The Tim. part has a rhythmic pattern of quarter notes and rests.

Autres commis de l'Etat, les commissaires du peuple signifient aux religieuses leur expulsion au son de cors en goguette (*Dialogue des Carmélites de Poulenc, interlude I*), l'entrée des lieutenants de police secrète intervient dans une atmosphère de petits bruits de souffle des instruments à vents (*Le Grand Macabre de Ligeti, troisième tableau*).

1.1.4. Section 4 - Les percussions

Le droit vibre sous la pulsation des percussions, dans leur intervention éclatante comme dans leur battement sourd.

Si les timbales remportent la palme, nombreux sont les autres instruments percussifs dont le timbre a été retenu par les compositeurs, selon les temps, selon les mœurs.

- la loi

Les percussions scandent la loi dans une atmosphère épique.

Un mandarin rappelle au peuple la loi de l'Empire, notamment au rythme du triangle, du xylophone et du gong chinois (*Turandot de Puccini, acte I*)⁵²³ :

The image shows a musical score for the introduction of Chinese instruments in Act I of Turandot. It consists of two systems of staves. The first system includes Xylophone, Triangle, Gong, and Mandarin. The second system includes Xylophone (labeled 'X.'), Triangle (labeled 'Trgl.'), Gong (labeled 'G.'), and Mandarin (labeled 'M.'). The music is in 4/4 time and features a mix of melodic lines and rhythmic patterns.

Un messager, après un rappel à la loi, disparaît sous fond de timbales, de tamtam, de grosse caisse et de caisse claire (*La Femme sans Ombre de R. Strauss, acte III*) :

The image shows a musical score for the messenger's disappearance in Act III of La Femme sans Ombre. It features five staves of percussion: Timbales I, Timbales II, Grosse caisse, Tamtam, and Caisse claire. The music is in 2/4 time and consists of a rhythmic accompaniment of the messenger's disappearance, with various drum patterns and accents.

⁵²³ Le mandarin : « Peuple de Pékin ! Voici la loi : Turandot, la pure, épousera l'homme, de sang royal, qui résoudra trois énigmes obscures. Mais si l'homme succombe à cette épreuve, que sa tête tombe sous le glaive ! ».

Lorsque des ministres déchirent la Constitution, le froissement du papier officiel est illustré musicalement par les percussionnistes (*Le grand Macabre de Ligeti, troisième tableau*).

- les droits subjectifs

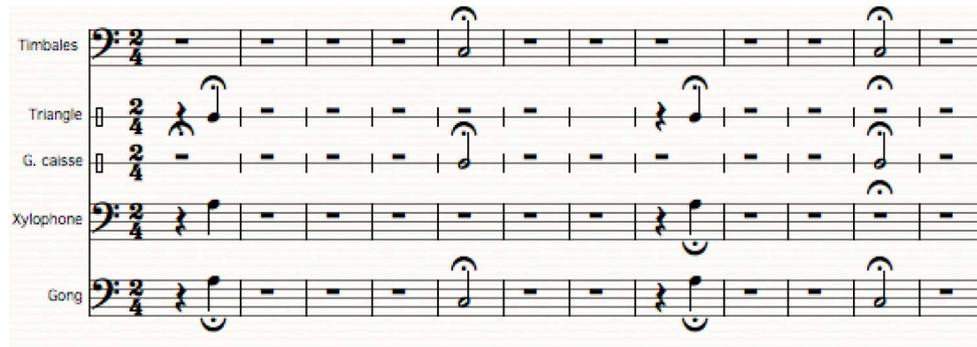
Les timbales sont associées aux cuivres lors des célébrations domestiques (*Le Mariage Secret de Cimarosa, acte II*), religieuses (*Lady Macbeth de Mtensk de Chostakovitch, acte III, huitième tableau*) ou tout simplement loufoque (*La Périchole d'Offenbach, acte I, scène 14*) du mariage.

Néanmoins, certaines percussions font résonner leur timbre propre : touches de clochettes durant la conclusion de l'acte de mariage (*Madame Butterfly de Puccini, acte I, exemple avant la lecture de l'acte*) :



Et également ponctuation du gong au cours du rituel du pacte (*La Femme sans ombre de R. Strauss, acte I*), jeu sur la présence ou l'absence du glockenspiel afin de relancer l'exposé monotone d'un avocat (*L'Affaire Makropoulos de Janacek, acte I*), long carillon de cloches conduisant au moment de la signature fatale (*Doktor Faust de Busoni, prologue II*). Un autre carillon de cloches clôt une scène d'épouvante au cours de laquelle est fondue la septième balle revenant au diable aux termes du pacte maléfique (*Le Freischütz de Weber, acte II, scène 5*).

Elles s'unissent (triangle, gong, xylophones) pour soutenir la voix cristalline de l'empereur regrettant d'avoir consenti une promesse dangereuse (*Turandot de Puccini, acte II*) :



- le jugement

Les percussions sont mobilisées dans les grandes évocations du Jugements dernier.

Les timbales (*Requiem de Verdi, exemple des timbales et des hautbois*) :



associées à la grosse caisse (*Requiem de Gouvy, avec une citation inattendue à la symphonie n°103 « Roulements de timbales » de J. Haydn*) ponctuent l'effroi de l'Humanité en ce jour de colère.

Le *Judicare* du *credo* est chanté au son des timbales et trompettes (*Harmoniemesse, Nelsonmesse et Heiligmesse de J. Haydn, exemple des timbales et trompettes dans la Theresienmesse*) :



ou éclate dans un choral soutenu par un martèlement de timbales (*Docteur Faust de Busoni, prologue II*).

Dans l'ordre profane, les percussions martèlent les différentes phases d'une procédure contentieuse.

Au seuil du procès, les cloches d'une cathédrale retentissent à l'arrivée des moines de l'Inquisition⁵²⁴ (*Don Carlos de Verdi, acte III, quatrième tableau*) cependant qu'une agitation sur fond de caisse claire évoque l'attente nerveuse de la prison préventive (*Lulu de Berg, acte II, film*).

Les battements sourds de la timbale solo appuient l'attente de son ouverture (*Lohengrin de Wagner, acte I, scène 2*) :



Puis, un roulement de tambour retentissant conduit le héros devant ses juges (*Till l'Espiègle de R. Strauss*) :



Quelques instants avant l'audience, une percussion funèbre précède l'entrée de l'accusateur public (*André Chénier de Giordano, acte III*) et les timbales associées aux cuivres une manifestation de la justice seigneuriale (*Les Noces de Figaro de Mozart, acte III, scène 4*) :

⁵²⁴ Les moines : « Ce jour est un jour de colère, un jour de deuil, un jour d'effroi. Malheur ! Malheur au téméraire qui du ciel a bravé la loi ! Mais le pardon suit l'anathème si le pécheur épouvanté se repent à l'heure suprême sur le seuil de l'éternité ! ».



Au cours des débats, le motif de l'accusation est soutenu par des accords de cuivres et des timbales (*Billy Budd de Britten, acte II, deuxième tableau*), l'âne greffier braie à grand renfort d'ondes Martenot (*Jeanne d'Arc au Bûcher d'Honegger, Scène 4 Jeanne livrée aux bêtes*), la réponse fatidique est lâchée sur une tenue de saxophone à laquelle succède le leitmotiv rythmique aux timbales (*Grandeur et Décadence de la Ville de Mahagonny de Weill, acte III*), le procès dépouillé à l'extrême est ponctué par les cuivres puis par un roulement de grosse caisse (*Aïda de Verdi, acte IV, premier tableau*)⁵²⁵ :



⁵²⁵ Les prêtres : « Défends-toi ! Radamès, ton sort est décidé. Tu mourras de la mort des traîtres, sous le temple des dieux en courroux, tu entreras vivant, oui vivant dans la tombe ! ».

Après le prononcé du jugement, l'irruption dans le bain est notamment soutenue par un roulement de timbales (*Lady Macbeth de Mzensk de Chostakovitch, acte IV, neuvième tableau*). De même, l'équipage vient assister à l'exécution au son d'une fugue rythmique des timbales et autres percussions (*Billy Budd de Britten, acte IV, deuxième tableau*).

Dans sa cellule, le condamné à mort sait pour qui sonne le glas (*L'Opéra des Gueux de J. Gay, acte III*). Une cloche sonne quatre heures, prélude de l'exécution du condamné (*Tosca de Puccini, acte IV*)⁵²⁶. La cloche des morts tinte le long d'un chemin douloureux (*Symphonie fantastique de Berlioz, La Marche aux supplices*). Avec moins d'infortune, le tocsin sonne pour prévenir le peloton d'exécution de l'innocence de l'accusée (*La Pie Voleuse de Rossini, acte II, scène 12*).

Une foule est le témoin de l'appel des condamnés, sur un très beau thème funèbre et impérieux accompagné de roulements de tambour (*Manon Lescaut de Puccini, acte III, scène 5*) :



Au moment fatidique où tout expire, la cloche des morts tinte à nouveau sur un roulement de timbales (*La Juive d'Halévy, acte V, scène 3*).

- le pouvoir

Certaines percussions interprètent un leitmotiv dédié au pouvoir : le tambour apparaît au fil de l'œuvre là où l'abus de pouvoir entraîne l'injustice et l'humiliation (*La Pie Voleuse de Rossini*), une pédale grave confiée aux cloches scandent le thème du chef de la police (*Tosca de Puccini, acte I*).

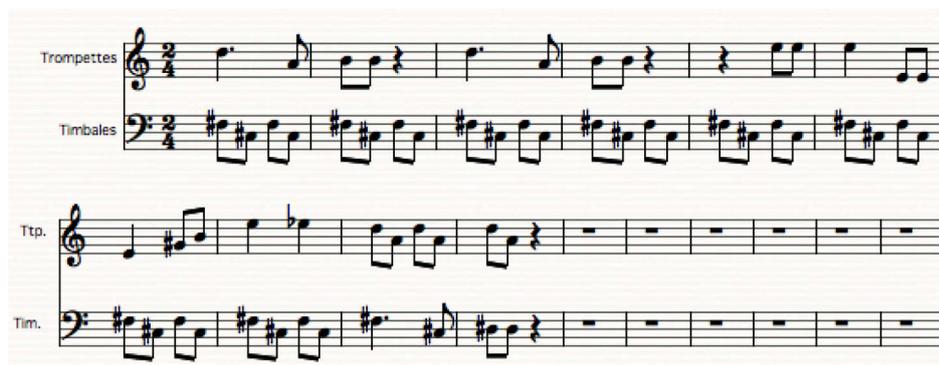
⁵²⁶ Cf. la didascalie : Le Geôlier s'approche de Cavaradossi et, ôtant son bonnet, lui montre l'Officier ; puis, ayant pris le registre des condamnés, il descend par l'escalier. Quatre heures sonnent.

Sans prétendre au rang de phrase musicale, une grosse cloche sonne lors de l'élection d'un nouveau doge (*Les deux Foscari* de Verdi, acte III, second tableau). Les cloches des cathédrales du Kremlin tintent lorsqu'une procession avance pour honorer le nouveau tsar (*Boris Godounov* de Moussorgski, prologue, second tableau) :



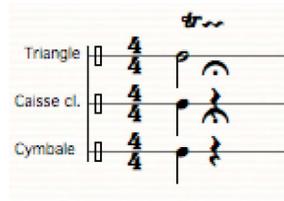
Les percussions participent régulièrement aux manifestations de la force publique, même si des sbires du clergé et les créanciers y pourvoient sur fond de cuivres, timbales en tierce, grosses caisses puis de percussions seules (*Docteur Faust* de Busoni, prologue II).

Ainsi, les timbales associées aux trompettes escortent la brigade sur le départ (*Lady Macbeth de Mentsk de Chostakovitch*, acte III, septième tableau) :



ou provoquent une entrée fracassante de la force armée (*La Dame Blanche* de Boieldieu, acte III).

Et si un coup de cymbale, accompagné du triangle et de la caisse claire, évoque le carreau cassé par le fugitif qui se défenestre (*Boris Godounov de Moussorgski, acte I, second tableau*) :



c'est sur un trille de timbales et de triangles qu'on s'empare de l'accusé et le traîne devant le tribunal (*Till l'Espiègle de R. Strauss*) :



Aux temps modernes, une sirène de police se fait entendre après la commission d'un assassinat (*La Sainte de Bleecker Street de Menotti, acte II*).

1.1.5. Section 5 - Les instruments à clavier

Les instruments à clavier participent au jeu du pouvoir et du jugement, mais aussi à celui du contrat.

- le pouvoir

L'orgue représente le greffier dans un hommage rendu aux membres d'un conseil municipal (*Die Furcht des Herren de J.-C. Bach*) ou installe un environnement mystique attisant la lubricité du chef de la police (*Tosca de Puccini, acte I*). Le piano, combiné à d'autres instruments, fait résonner un do majeur étincelant, l'expression du pouvoir policier dans l'œuvre (*Le Nez de Chostakovitch, acte I, deuxième tableau*).

- le jugement

Le piano claque le thème de la douleur lorsque le geôlier entre la sentence à la main (*Dialogues des Carmélites de Poulenc, acte III, troisième tableau*).

L'orgue mystique, symbole de l'Eglise, soutient un chœur implorant la clémence du Juge divin (*Miserere de Pärt*). Il est partie prenante dans une profession de foi sur la parousie (*Judex Crederis du Te Deum de Berlioz*)⁵²⁷ :

Judex crederis
Hymne et Prière

Allegretto un poco maestoso (♩. = 69)

Orgue
Tibe. e Tromb.

The image shows a musical score for the organ and trumpet/tuba parts of 'Judex crederis' from Berlioz's Te Deum. The score is in 2/4 time and begins with a tempo marking of 'Allegretto un poco maestoso' with a quarter note equal to 69 beats per minute. The organ part is written in the right hand, and the trumpet and tuba parts are written in the left hand. The music features a mix of chords and melodic lines, with some dissonant intervals.

Les accords toujours plus dissonants de l'orgue suivent l'intervention des trombones dans un *Tuba mirum* (*Requiem de Saint-Saëns*) :

⁵²⁷ Chœur « Judex crederis esse venturus » (« Nous croyons que vous reviendrez pour nous juger »).



L'intervention de l'orgue augmente la splendeur figée d'un rituel byzantin dans lequel s'incruste un procès (*Le Roi Roger de Szymanowski, acte I*) ou exacerbe la lubricité du chef de la police romaine qui parvient à un état d'extase quasi mystique (*Tosca de Puccini, acte I, exemple lors de l'apparition du cortège menant le Cardinal au maître-autel*) :



- le contrat

L'orgue⁵²⁸ se fait entendre tandis que Juliette entre dans la chapelle nuptiale en chantant l'Epithalame sur la rigoureuse loi (*Roméo et Juliette de Berlioz, acte IV, deuxième tableau*)⁵²⁹

Deux amants rêvent qu'ils se marient au son de l'orgue de l'église du village (*A Village Romeo and Juliet de Delius, quatrième tableau*). Dans une autre église, un mariage fait entendre un chœur sous la forme d'un choral luthérien accompagné à l'orgue, idiome germanique par excellence (*Faust de Spohr, acte II*).

⁵²⁸ V la didascalie : un prélude d'orgue se fait entendre, les portes de la chapelle s'ouvrent : un cortège de clercs et d'enfant de chœur entre en scène.

⁵²⁹ Juliette : « Loi rigoureuse, loi rigoureuse ! Ah ! Je tremble ! Malheureuse ! Loi rigoureuse ! Ô mortel effroi ! (...) ».

Après le pacte proposé par Calaf à Turandot, la cour se lève et le tableau s'achève sur l'hymne impérial, la présence de l'orgue au sein du grandiose tutti souligne sa solennité religieuse (*Turandot de Puccini, acte II, deuxième tableau*) :



1.1.6. Section 6 - L'orchestre tout entier

En termes organistiques, les compositeurs classiques ont tiré tous les registres instrumentaux pour faire montre des phénomènes juridiques au plein jeu (de l'orchestre).

- les droits subjectifs

L'orchestre se mobilise pour illustrer les riches heures du contrat.

Les accords dissonants du tutti orchestral éclatent sur l'incise dont ils renforcent le caractère fatidique et prémonitoire (*Lucia de Lammermoor de Donizetti, acte II*). Faust accepte l'offre de Méphisto d'assassiner les tueurs du clergé lorsque leurs coups sur la porte redoublent à tout l'orchestre (*Docteur Faust de Busoni, prologue II*).

Lorsque le père apprend que son futur gendre est déjà marié, ils s'affrontent dans la tempête d'un récitatif de grand orchestre (*La Juive d'Halévy, acte II, scène 5, n°12 Trio*). Les grands accords arpégés de tutti rétablissent la solennité du moment des signatures (*Don Pasquale de Donizetti, acte II*).

Un grand accord de neuvième de dominante en do majeur à tout l'orchestre clôture la dictée du testament (*Gianni Schicchi de Puccini*) :

The image shows a musical score for a grand chord of dominant ninth in D major. The score is written for five parts: Flutes, Clarinet in Bb, Oboe, Horns in F (two parts), and Trumpets. The time signature is 4/4. The chord consists of the notes D4, F#4, A4, B4, and D5. The Flutes part has a whole note D4. The Clarinet in Bb part has a whole note F#4. The Oboe part has a whole note A4. The Horns in F part has a whole note B4. The Trumpets part has a whole note D5.

Un feu de lumière s'embrase au son d'un immense arpège au tutti orchestral, lumière de laquelle jaillit une vérité effroyable. Le pacte scellé a revendiqué ses droits : la femme n'a plus d'ombre ! (*La Femme sans ombre de R. Strauss, acte II*).

- le jugement

L'orchestre, dans sa formation plénière, suit l'ordonnance d'une procédure contentieuse.

Aux acclamations du *Judex crederis*, tout l'orchestre, en triolets chromatiques, crépite sous l'accord convaincu des chœurs (*Te deum de Verdi*). Au tutti de l'orchestre, les accords de l'ouverture, plus effroyable encore par l'ajout des trombones et des dissonances précèdent la voix d'outre-tombe du commandeur qui assigne à une audience divine (*Don Giovanni de Mozart, acte II*).

La voix du souverain, encadrée d'accords fortissimo à tout l'orchestre, éclate majestueusement : « *Dieu seul décidera de cette affaire !* », ouvrant ainsi l'ordalie (*Lohengrin de Wagner, acte I, scène 2*).

Durant l'audience, une tempête orchestrale évoque le tremblement devant le livre où toutes les fautes sont consignées (*Die Letzte Dinge de Spohr, deuxième partie*).

L'incertitude est levée à l'arrivée du géolier tenant la sentence à la main avec au tutti le spectre effrayant de la mort (*Dialogues des carmélites de Poulenc, acte III, troisième tableau*).

Toutes familles d'instruments réunies, un rythme de marche se prolonge avec le chœur en liesse du peuple et des détenus libérés (*Fidelio de Beethoven, acte II, scène 8, n°16 Finale*) :



- le pouvoir

L'orchestre entier participe au mieux à la grandeur et moins glorieusement à l'exercice prosaïque du pouvoir.

Une somptueuse polyphonie irriguant tout l'orchestre évoque la solennité des membres d'une corporation (*Les Maîtres Chanteurs de Nürnberg de Wagner*). La majesté du pouvoir impérial exprimée par l'orchestre tout entier alterne avec celle d'une autorité clémente confiée aux bois (*La Clémence de Titus de Mozart, acte I, scène 4*). C'est l'agitation du tutti orchestral qui nous conduit droit à la salle du palais ducal de Venise, située entre les appartements du doge et la grande salle du Conseil (*Les deux Foscari de Verdi, acte I*).

Les policiers arrivent pour arrêter les coupables après un long accord dissonant de tout l'orchestre (*Lady Macbeth de Mtensk de Chostakovitch, acte III, huitième tableau*).

1.2. Chapitre 2 - Le registre vocal

En matière juridique, les registres vocaux présentent deux singularités : la primauté des basses et le privilège de masculinité.

Les différentes catégories de professionnels ou de sujets de droit sont néanmoins présentes dans tous les registres vocaux, quel que soit leur profession ou leur rôle dans l'œuvre.

Cette extrême diversité témoigne que les compositeurs (et leurs librettistes) n'ont pas une perception univoque du monde juridique mais attribue à tel juge, tel notaire tel créancier un registre vocal propre à son identité.

Un sort spécial est à réserver à ceux dont le rôle consiste à ne pas chanter ou à ne pas parler quand ils ne sont pas simplement aperçus (*le notaire dans L'Elixir d'amour de Donizetti, acte II, scène 1, le geôlier dans La Chauve-Souris de J. Strauss, acte III*) voire simplement attendus (*le notaire dans Les Brigands d'Offenbach, acte II*), Il est fort à parier que peu de ténors du barreau ressortissent à cette population.

- les rôles muets

Ces rôles faisant exception à la règle ramènent pourtant à la réalité du spectacle lyrique au cours duquel les auditeurs sont taisants.

L'office du notaire est tant assimilé à l'écrit que son mutisme suffit à parfaire un acte établi hors sa présence (*Le Barbier de Séville de Rossini, acte II*)⁵³⁰ tandis qu'un greffier est l'acolyte silencieux d'un notaire appelé pour un contrat qui ne sera pas signé (*Le Chevalier à la Rose de R. Strauss, acte II*).

Deux exempts de police taciturnes suivent pour leur part leur supérieur sans broncher (*Le Consul de Menotti, acte II, premier tableau*).

Comme écrasé sous l'autorité du chef de la police romaine, un exécuteur de justice, un juge et un greffier tous trois taciturnes paraissent un instant avant d'aller extorquer les aveux de la victime sous la torture (*Tosca de Puccini, acte II*). Un bourreau « gigantesque » selon la didascalie, appelé pour une exécution à l'acte I et pour une torture à l'acte III, reste coi cependant que ses valets compensent abondamment son mutisme (*Turandot de Puccini, acte I*)⁵³¹.

Encore faut-il se méfier des fausses muettes, dont l'une veut protester par un mutisme prolongé contre le refus de son père de la marier à son promis (*Le Médecin malgré lui de Gounod, actes I et II*).

Et en guise de transition, une accusée demande en quelques mots à ses juges de respecter son silence (*La Pie Voleuse de Rossini, acte II, scène 10*)⁵³².

- les rôles parlés

⁵³⁰ A la différence du notaire dans *Le Barbier de Séville* de Beaumarchais qui s'exprime dans les deux dernières scènes de la comédie.

⁵³¹ Les valets du bourreau (sauvagement) : « Graisse, aiguise, que la lame brille, qu'elle éclabousse feu et sang ! Le travail jamais ne manque, jamais ne manque... ».

⁵³² Ninetta (aux juges) : « Respectez mon silence ».

Ces rôles extraordinaires dans le registre musical chanté forment paradoxalement le lot de la vie ordinaire.

Un juge musulman et un juge civil communient en ce qu'ils ne chantent pas dans leur office respectif (*Le Tribut de Zamora de Gounod*), à l'instar d'un sénéchal autrichien (*Richard Cœur-de-Lion de Grétry*), de trois magistrats polonais (*Ubu Rex de Penderecki, acte II*), d'un greffier français (*Les Diables de Loudun de Penderecki*) ou d'un chef de la police d'un pays imaginaire (*L'Etoile de Chabrier*).

Un préfet, un gouverneur et la victime (Saint Sébastien) qu'ils condamnent à la peine capitale ont pour seul point commun de parler sans pouvoir chanter (*Le Martyre de Saint Sébastien de Debussy*). Un autre gouverneur se résout à prendre uniquement la parole (*Les Diables de Loudun de Penderecki*).

L'avocat des plaignants (*Christophe Colomb de Milhaud, acte I, 6 et 7*) et un maire (*L'Etoile de Chabrier*) partagent le même sort. Un avocat blanc a des paroles menaçantes à l'égard de son confrère noir si celui-ci continue à vendre de faux divorces (*Porgy and Bess de Gershwin, acte II, deuxième tableau*).

La docte profession de notaire n'est pas de nature à s'égosiller (*Béatrice et Bénédicte de Berlioz, acte II, scène 5 et La Fille du Régiment de Donizetti, acte II, scène 16*) à l'instar de détective et policier blancs par opposition au milieu noir chantant dans lequel ils enquêtent (*Porgy and Bess de Gershwin, acte I, second tableau*), d'un sheriff (*Show Boat de Kern*), d'un huissier appelant à la garde (*Rigoletto de Verdi, acte II, scène 6*)⁵³³ et d'un bourreau (*Christophe Colomb de Milhaud, acte II, scène 16*).

Un rôle parlé permet plus généralement d'éviter la difficulté de mettre en musique un texte purement juridique (*les décisions de la diète helvétique dans Nicolas de Flue d'Honegger, acte III*).

- les rôles mimés ou dansés

Un empereur et un préfet revêtent, dans certaines mises en scènes, un rôle mimé ou dansé (*Le Martyre de Saint Sébastien de Debussy*).

Un examen des autres juristes par registres vocaux illustrera la grande variété dont on fait montre les compositeurs en la matière

1.2.1. Section 1 - Le baryton

Le registre de baryton est distribué de manière homogène entre les familles de juristes.

Il est attaché à certains gens de Justice.

Un roi justicier (*Le Freischütz de Weber*), un magistrat suisse (*Le Magistrat suisse de Françaix*), le président du tribunal révolutionnaire (*André Chénier de Giordano*), un magistrat français (*Can-can de Porter*) et trois avocats, l'un européen (*Le Procès de von Einem*), l'autre américain (*Porgy and Bess de Gershwin*), le troisième d'opérette (*L'Auberge du Cheval Blanc de Benatzky*) jouent du même registre.

Un sinistre accusateur public ne chante pas à la basse (*André Chénier de Giordano*).

Dotés d'un pouvoir de police, un maire français (*Le Siège de Calais de Donizetti*) ou russe (*La Nuit de Noël de Rimski-Korsakov*), un podestat (*Docteur Miracle de Bizet*), des conseillers municipaux allemands (*Le Jeune Lord de Henze*) et un doge (*Simon Boccanegra de Verdi*) partagent un pupitre identique à ceux dont l'essence même est de l'exercer : le chef de la prévôté de Paris (*Cardillac d'Hindemith*) ou de la police romaine (*Tosca de Puccini*) sans omettre un lointain sheriff (*La Fille du Far West de Puccini*)

En l'étude du notaire, deux français (*Fortunio de Messenger, Le Château à Toto d'Offenbach*), deux italiens (*Don Pasquale de Donizetti, Gianni Schicchi de Puccini*), un espagnol (*Le Barbier de Séville de Paisiello*), un autrichien (*Intermezzo de R. Strauss*) et un dernier d'Europe du Nord (*La Grande duchesse de Gerolstein d'Offenbach*) instrumentent de la même voix, comme un clerc de notaire jouant les soupirants jaloux (*Kleider machen Leute de Zemlinsky*).

Ce timbre de voix est l'attribut sonore de bien d'autres protagonistes du droit : un ministre tyrannique (*Le grand Macabre de Ligeti*), un mandarin proclamant la loi (*Turandot de Puccini*), un officier d'état civil extrême-oriental (*Madame Butterfly de Puccini*), un conseiller de justice (*Intermezzo de R. Strauss*), un créancier réclamant son dû (*Christophe Colomb de Milhaud*), un huissier (*Le Procès de von Einem*), un gendarme (*Les Mamelles de Tirésias de Poulenc*), un bourreau municipal (*Mikado, ou la Ville de Titipu de Sullivan*).

1.2.2. Section 2 - Le baryton basse

Ce registre intermédiaire est moins courant chez les professionnels du droit.

Au sein de la basoche, deux magistrats dans le même opéra (*Dalibor de Smetana*) et un avocat conseil (*L'affaire Makropoulos de Janacek*) présentent la même singularité vocale.

Un notaire d'opérette fait des rimes dans ce pupitre (*Le Testament de Tante Caroline de Roussel*).

Dans les sphères du pouvoir, ce registre confère une noble voix au ministre bienfaisant messenger d'une bonne nouvelle (*Fidelio de Beethoven*) ou une présence plus terne au maire d'une ville germanique (*Le Jeune Lord de Henze*).

Il est le facteur commun moins reluisant d'un chef de police local russe (*Lady Macbeth de Mtensk de Chostakovitch*), un geôlier tortionnaire (*Les Diables de Loudun de Penderecki*), un autre geôlier (*Mazeppa de Tchaïkovski*) et un greffier municipal envieux et revanchard (*Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg de Wagner*).

1.2.3. Section 3 - La basse

Au sein de ce pupitre prédominant, les magistrats s'imposent, sans doute pour illustrer musicalement la gravité de la Justice.

Du haut des cieux, la basse, accompagnée par les flûtes et hautbois, présentent le Seigneur assis sur son trône de justice (*Motet pour l'Offertoire de la Messe Rouge de M.-A. Charpentier*) tandis qu'une autre basse confesse qu'Il reviendra de là pour juger les vivants et les morts (*Messe en si de J.-S. Bach*).

A l'instar d'une voix divine prononçant une sentence oraculaire (*Idoménée, roi de Crète, de Mozart*) ou d'un tribunal jugeant un héros antique selon ses œuvres (*La Condamnation de Lukulus de Dessau*), les titulaires d'un privilège de justice royale (*Lohengrin de Wagner*), seigneuriale (*Les Noces de Figaro de Mozart*) ou canonique (*La Juive d'Halévy*) officient à la basse.

En déroulant plus avant le catalogue, le juge basse dans l'ordre judiciaire est soit membre d'une juridiction collégiale, en Bohême (*Têtes de chien de Kovarovic et Dalibor de Smetana*) et en France (*le président du comité de Salut Public dans le Petit Marat de Mascagni*), soit juge unique comme à Babylone (*Susanna de Haendel*), en Écosse (*La Dame Blanche de Boieldieu, Peter Grimes de Britten, Martha de Flotow*), en Italie (*Les Stigmatisés de Schreker*), en Espagne (*La Force du Destin de Verdi*), en Europe centrale (*Les Aventures de Monsieur Broucek de Janacek, Pierre le Grand, tsar de Russie de Donizetti et Le Procès de von Einem*), en Pologne (*Halka de Moniuszko*), en Russie (*Sadko de Rimski-Korsakov*) et en terres infidèles (*Le Cadi dupé de Gluck, Marouf de Rabaud*) ou imaginaires (*Chercheur de Trésor de Schreker*).

Un juge de l'ordre administratif partage la même singularité vocale en la personne d'un conseiller d'Etat (*La Bohème de Puccini*).

Un avocat représente à lui seul le barreau dans ce pupitre (*Un Ré in Ascolto de Berio*).

La voix de basse des accusateurs publics (*André Chénier de Giordano*) et grands inquisiteurs (*Don Sébastien, roi du Portugal de Donizetti et Don Carlos de Verdi*) est requise pour leur diatribe intransigeante.

Les auxiliaires de justice, héraut (*Lohengrin de Wagner*) ou messenger du tribunal (*Le Corregidor de Wolf*) s'expriment avec la même gravité, comme les officiers de police chargés de faire respecter l'ordre public dans un bureau (*Carmen de Bizet*), un salon (*Le Chevalier à la Rose de R. Strauss*), un consulat (*Le Consul de Menotti*), une auberge (*Le Second Maître d'équipage de Delius*), un village (*Hugh le Toucheur de Vaughan Williams*) ou sur la voie publique (*Amélie au Bal de Menotti*).

Certains notaires (*Don Pasquale de Donizetti et Le Chevalier à la Rose de R. Strauss*) ou tabellion (*Les Cloches de Corneville de Planquette*) portent haut leur inscription au registre des basses.

Les détenteurs du pouvoir exécutif, ministres (*Turandot de Busoni*) ou gouverneur (*Théodora de Haendel, La Bohémienne de Balfe*) ou préfet (*Linda de Chamonix de Donizetti*), et du pouvoir législatif, des députés flamands en l'occurrence (*Don Carlos de Verdi*), chantent à la basse pour des raisons différentes.

À un échelon inférieur, les magistrats municipaux (*Le dernier Jour de Pompéi de Pacini*), bourgmestres (*Zar und Zimmerman de Lortzing, Kleider machen Leute de Zemlinsky, Le Bourgmestre de Saardam de Donizetti, Le Jeune Lord de Henze, Les Brandebourgs en Bohème de Smetana*), maires (*Die Furcht des Herren de J.-C. Bach, Jenufa de Janacek, Le Corregidor de Wolf, Les Stigmatisés et Chercheur d'or de Schreker, Maritana de Wallace, La Force du Destin de Verdi*), podestats (*La Pie Voleuse de Rossini, Les Stigmatisés de Schreker, Gianni Schicchi de Puccini*), prévôt (*La Juive d'Halévy*) et recorder (*Gloriana de Britten*) exercent leur mandat local continûment à la basse.

Un maire et son secrétaire poussent même à partager le même pupitre (*La Nuit de Mai de Rimski-Korsakov*). Le chef de la police proclame de très sévères décrets (*La Défense d'aimer ou le Novice de Palerme de Wagner, acte I*)

Enfin, dans le désordre, des basses sont les interprètes d'autres initiés au droit : un courtier matrimonial (*La Fiancée vendue de Smetana*), le chef (*La Défense d'aimer ou le Novice de Palerme de Wagner*) et un agent (*Le second Maître d'Equipage de Smyth*) de la police, trois geôliers **Erreur ! Signet non défini.** (*Marion Delorme de Ponchielli, Tosca de Puccini et The Rake's Progress de Stravinsky*), deux officiers de police judiciaire (*Fedora de Giordano*), un juriste (*Doktor Faust de Busoni*), un créancier (*Christophe Colomb de Milhaud*), un bailleur (*La Bohème de Puccini*), un gouverneur (*La Bohémienne de Balfe*).

1.2.4. Section 4 - Le soprano

Sans discrimination, le registre de soprano se distribue entre rôles masculins et féminins.

Dans une œuvre surréaliste (*Le Grand Macabre de Ligeti*), un prince (soprano enfant) et le chef de sa police secrète (soprano hystéro-colorature ...) partagent ce registre.

Une voix de soprano entrelace les articles de la Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen récités à blanc car réfractaires à toute mise en musique, et en prolonge et exalte les principes (*Des Droits de l'Homme de Constant*).

Mais il est surtout le timbre de la seule juge du répertoire musical, la légendaire Libuse, dont le Jugement a constitué une œuvre à part entière, avant de former le premier acte de son opéra éponyme (*Libuse de Smetana*).

Ce registre est partagé plus humblement par quatre femmes connues par leur simple qualité : l'épouse du notaire (*Intermezzo de R. Strauss, acte I*), la femme de l'huissier (*Le Procès de von Einem, acte I*), la femme du haut commissaire de la République (*Coup de roulis de Messenger*), et la femme du conseiller (*Le Destin de Janacek*).

1.2.5. Section 5 - Le ténor

La proportion de juges, de notaires, de policiers et d'édiles locaux chantant dans cette tessiture est à peu près identique. Mais il est amusant de relever l'absence de ténor au barreau (à l'exception d'un avocat intervenant dans un autre emploi dans *Le Destin de Janacek*, à contre-emploi dans *La Chauve-souris de J. Strauss* ou à mauvais emploi dans *Die Advokaten de Schubert*), ce qui met à mal l'expression consacrée à ses membres les plus éloquents.

Chanter à la taille peut être la pointe du ridicule pour un magistrat : un juge cochonⁱⁱ, ténor « élevé » (*Jeanne d'Arc au Bûcher d'Honegger*), un juge bègue (*Les Noces de Figaro de Mozart*), un juge volage (*Le Corregidor de Wolf*), un président à mortier du Parlement de Paris fugitif (*Les deux Journées ou Le Porteur d'eau de Cherubini*).

Les autres magistrats du siège comptent deux empereurs et juges (*La Clémence de Titus de Mozart et Turandot de Puccini*), un juge civil opiniâtre (*Un Bal masqué de Verdi*), un juge tchèque inexistant (*Svanda le Joueur de Cornemuse de Weinberger*), un bailli de la ville de Novgorod (*Sadko de Rimski-Korsakov*) et un juge musulman (*Le Barbier de Bagdad de Cornelius*).

Les auxiliaires de justice sont représentés en la personne d'un officier du tribunal (*Véronique de Messenger*) et d'un commissaire-priseur judiciaire (*The Rake's Progress de Stravinsky*).

L'exempt de police revêt, lorsqu'il est ténor, la figure peu flatteuse d'un gendarme corrompu (*Le Nez de Chostakovitch*), d'un commissaire de police surréaliste (*Juliette ou la Clé des songes de Martinu*) et d'un chef de sbires terrorisé par son supérieur (*Tosca de Puccini*).

Au moment fatal, ce pupitre est tenu macabrement par un premier geôlier conciliant (*La Pie Voleuse de Rossini, Le Prisonnier de Dallapiccola*), un deuxième de nationalité anglaise (*Hugh le Toucheur de Vaughan Williams*) et un troisième de nationalité italienne (*La Pie Voleuse de Rossini*), ainsi que par deux bourreaux révolutionnaires français (*La Mort de Danton de von Einem*).

Le notaire ténor peut exercer sa charge préventivement (*Francesca da Rimini de Zandonai*), sérieusement (*La Somnambule de Bellini*) ou drôlement (*La Périchole d'Offenbach*). Dans les autres cas, il intervient soit en vue de présenter son fils à un confrère (*Fortunio de Messenger*), soit en la personne d'un notaire papal (*Rienzi de Wagner*), soit es qualités de premier (*L'Affaire Makropoulos de Janacek*) ou de simple clerc (*Deux vieilles Gardes de Delibes*).

Les magistrats municipaux sont, sauf exception (*Albert Herring de Britten*) les vestiges d'un ordre révolu : un grand chambellan (*Die Furcht des Herren de J.-C. Bach*), trois bourgmestres (*Ciboulette de Hahn, Jour de Paix de R. Strauss et La Visite de la vieille dame de von Einem*), un podestat (*La Finta Giardinera de Mozart*).

Enfin, les autres ténors du droit sont respectivement ministre (*Le Grand Macabre de Ligeti*), courtier matrimonial (*Madame Butterfly de Puccini*), créancier (*Christophe Colomb de Milhaud*) et bourreaux (*Svanda le Joueur de Cornemuse de Weinberger*).

1.3. Chapitre 3 - La déclamation

L'importance d'annoncer, de comprendre et de dire le droit explique le grand nombre de procédés par lesquels il s'exprime. Les uns sont naturels, les autres seraient artificiels s'ils n'étaient compris dans un univers fictif. Dans les deux cas, ils concourent à une magnifique profession de droit.

1.3.1. Section 1 - Le chant a capella

Le chant a capella permet une césure profitable à l'énoncé d'un discours comme à la mise en valeur d'un sentiment ou l'émergence d'un climax.

Le chant a capella aide ainsi à la compréhension de ce qui est énoncé.

Quant aux lois, un empereur met en garde contre les effets d'une loi qu'il a jadis promulgué (*Turandot de Puccini, acte I*)⁵³⁴ :



Le messager des Esprits condamne la nourrice et, célébrant la victoire sur les forces maléfiques, évoque la loi (*La Femme sans sombre de R. Strauss, acte III*)⁵³⁵ :



En matière judiciaire, le héraut appelle d'abord l'accusée, puis son mystérieux défenseur à comparaître (*Lohengrin de Wagner, acte I, scène 2*)⁵³⁶ :

⁵³⁴ L'Empereur (d'une voix lasse de vieillard décrépité) : « Un serment atroce m'oblige à rester fidèle au sombre pacte. Et le sceptre que je serre ruisselle de sang ! ».

⁵³⁵ Le Messager (à la nourrice) : « Consume-toi ! Tu es traitée selon la loi ! ».

⁵³⁶ Le héraut (scène 1) : « Voici le bouclier du roi, signe de la justice sainte ! J'ai fait connaître à tous la plainte. Elsa ! C'est l'heure ! Montre toi ! » / Le héraut (scène 2) : « S'il est parmi vous tous un combattant pour Elsa de Brabant, qu'il vienne donc ! ».



Le verdict du Pape est rapporté sans l'ombre d'une mélodie ou d'un accompagnement (*Tannhäuser de Wagner, acte III, scène 3*)⁵³⁷. Une fois la sentence rendue, le chœur des prisonniers à quatre voix se déroule a cappella, dans la nudité des voix (*Fierabras de Schubert, acte II, n°14*) :



Le chant a capella met en valeur l'expression d'un sentiment, et ce dans tous les phénomènes juridiques.

Avant d'accepter la loi, un chœur exprime le besoin de purification dans le cœur du croyant (*Service sacré de Bloch, troisième partie*)⁵³⁸. Un trio de voix d'hommes souligne la pusillanimité de l'homme à l'égard du Jugement divin (*Te Deum pour la victoire de Dettingen*)⁵³⁹. S'éveillant d'une extase hébétée, le chef de la police joint sa voix à un Te Deum qui s'achève a capella (*Tosca de Puccini, acte I*)⁵⁴⁰.

⁵³⁷ Le motif de la damnation papale figure au chapitre de la sous-partie 3 de la présente partie.

⁵³⁸ La troisième partie a trait entièrement à la Loi, la Tora. Avant d'accepter la loi, dans le sens le plus haut de ce terme – est afin de la comprendre pleinement et se soumettre volontairement, joyeusement à sa discipline et à ses restrictions, une purification est nécessaire – non pas extérieure mais dans le cœur de l'homme. Le chœur a cappella exprime ce sentiment.

⁵³⁹ La brève section « We believe that Thou shall come » est exemplaire de la pusillanimité de l'homme face au jugement : l'orchestre se tait et le chœur est constitué d'un seul trio de voix d'hommes.

⁵⁴⁰ Lorsque Scarpia expose sa double visée (faire prendre le rebelle et s'emparer de sa maîtresse), il atteint à ce moment-là le comble de cette excitation solitaire qu'éveillent en lui ses projets érotico-politiques : le moment le plus intense de ce crescendo correspond chez Scarpia à une sorte d'extase hébétée que soulignent les didascalies et dont il s'éveille (« Tosca mi fai dimanticare Iddio ») pour joindre sa voix, dans un enthousiasme religieux de bonne aloi, au Te Deum qui s'achève a capella.

Le prétendant chante à nu son émotion à se trouver face à la jeune fille tant désirée (*Le Vaisseau Fantôme* de Wagner, acte II, scène 3, n°6 Finale)⁵⁴¹ :



Le chant a capella permet enfin de faire ressortir des moments déterminants d'une œuvre, qu'ils traitent de la loi, du jugement ou du contrat.

La prière de pardon pour les condamnés est dépourvue de tout accompagnement (*La Juive* d'Halévy, acte V, scène 4)⁵⁴² :

⁵⁴¹ Le Hollandais (profondément ému) : « Comme du plus lointain d'âges depuis longtemps révolu, l'image de cette jeune fille m'interpelle ; telle que je l'ai rêvée depuis des éternités d'angoisse, telle je la découvre ici devant mes yeux ».

⁵⁴² Le chœur, reprenant les termes du cardinal Brogni : « Au pêcheur, Dieu, soyez propice, saints et saintes intercédez, du ciel apaisez la justice, Seigneur tout puissant, pardonnez ! ».

Lorsque le Diable se saisit du pacte, le chœur donne en écho pianissimo un « Pax ! » (*Doktor Faust de Busoni, prologue II*). La question fatidique (« *Has du eine Tochter ?* » / « *As-tu une fille ?* ») est posée au père de la future épousée (*La Vaisseau Fantôme de Wagner, acte I, scène 3, n°3 Scène, duo et chœur*) :



1.3.2. Section 2 - Le chant accompagné

Le chant accompagné est une figure épigonale du droit en musique. Le texte de droit devient soluble dans une préparation musicale composée d'une ou plusieurs voix et d'un ou plusieurs instruments accompagnateurs.

La solution sera alors mesurée à proportion de la dose de la voix : *ab initio* le chant soliste, ensuite les ensembles vocaux, *in fine* le chœur. Partant, le chant sera examiné selon son rôle dans l'œuvre, et donc abstraction faite de ses instruments accompagnateurs ou du genre musical dont il relève.

- le chant soliste

Le chant soliste est propre à l'expression d'une argumentation ou d'un sentiment personnel.

Quand il s'agit de mise en cause, un aria vigoureux de la basse annonce la punition des coupables (*cantate Es reisset euch ein schrecklich Ende de J.-S. Bach, 3. aria de la basse*)⁵⁴³ :

⁵⁴³ Basse : « Ainsi, le juge vengeur éteint avec zèle la lumière de la Parole, pour ta punition (...) ».



ainsi que le retour de Jésus pour juger les vivants et les morts (*Messe en si de J.-S. Bach, credo*) :



Du côté des demandeurs, l'accusateur chante un air particulièrement agressif à l'endroit de la prétendue fratricide (*Lohengrin de Wagner, acte I, scène 1*)⁵⁴⁴ :



⁵⁴⁴ Frédéric de Teralmund : « Sa pensée chimérique ne me trompe point ; vous entendez, elle rêve d'un amant ! Pour l'accuser ainsi j'ai de solides raisons, son forfait m'est prouvé sans aucun doute ; vous donnez une preuve qui dissipe votre doute, ce serait me blesser dans mon orgueil ! Me voici et voici mon épée ! Qui d'entre vous ose contester le prix de mon honneur ? ».

Arguant de la non-conformité aux lois, le marqueur se déchaîne aussi en une violente diatribe (*Les Maîtres-chanteurs de Nuremberg de Wagner, acte I, scène 3*)⁵⁴⁵.

Du côté de la défense, le bref mais néanmoins vibrant plaidoyer de Chénier se conclut en un patriotisme pathétique (*André Chénier de Giordano, acte III*)⁵⁴⁶. La défense de la sorcière prend pour sa part le tour d'un chant léger et pétillant n'excluant pas la tendresse (*Un Bal masqué de Verdi, acte I, scène 4*)⁵⁴⁷ :



Dans le *Tuba mirum*, la soprano exprime sa conviction que le monde sera sauvé (*Requiem de Zelenka*). Le chant se fait plaidoyer sans outrance et les procédés d'insistance et de répétition participent à la rhétorique de la persuasion (*La Clémence de Titus de Mozart, acte II*)⁵⁴⁸.

Lorsque l'on passe de la raison aux sentiments, un roi exprime sa confiance dans la justice divine dans un aria solennel (*Lohengrin de Wagner, acte I, scène 3*)⁵⁴⁹ :

⁵⁴⁵ Beckmesser : « Chaque faute, petite ou grande, contrôlez sur le tableau ! « Faux schéma strophique, mot imprononçable, élision prohibée, emploi d'assonances, homonymes à la rime ou rime déplacée, la bar entier inversé, dérangé, un ravaudage ici entre les strophes et partout des non-sens, des mots peu clairs, des interversions de lettres, des aspérités, une fausse respiration, ici un effet de surprise. Une mélodie absolument incompréhensible ! Quelle mixture affreuse de tous les tons ! Si vous ne craignez pas la fatigue, maîtres, recomptez les fautes ! ».

⁵⁴⁶ André Chénier : « De ma voix j'ai chanté la patrie ! Ma vie passe comme un blanc voilier : il dresse son mât au soleil qui le dore et enfonce sa proue écumante dans le bleu de l'onde... Poussé par le hasard, mon navire se dirige-t-il vers l'écueil blanc de la mort ? Suis-je arrivé ? Soit ! Mais je saute à la poupe et je déploie au vent un drapeau de triomphe, sur lequel est écrit : Patrie ! (Se tournant vers Fouquier-Tinville) Ta boue ne peut l'atteindre ! Je ne suis pas un traître. Tu me tues ? Laisse-moi mon honneur ! ».

⁵⁴⁷ Oscar (face au juge) : « Moi, je veux la défendre lorsqu'elle tourne son front bruni vers les étoiles, que sa pupille jette des feux quand à ces dames elle prédit heur ou malheur pour leurs amours ! ».

⁵⁴⁸ Annius (défendant Publius devant Titus) : « Il t'a trahi, certes, et mérite la mort, mais du cœur de Titus on peut tout espérer. De grâce, Seigneur, prends conseil de ton cœur, daigne écouter notre douleur ».

⁵⁴⁹ Le roi Henri L'Oiseleur : « Mon Seigneur et mon Dieu, j'en appelle à toi. Préside à ce combat ! Par la victoire du glaive, rends ton jugement, montre-nous clairement où est le mensonge et où la vérité ! Donne au bras du juste la puissance du héros, et qu'au traître la force vienne à manquer ! ».



Vient alors le temps du verdict.

La ligne vocale, simple jusqu' alors, se fige sur une seule note à l'évocation de la sentence papale (*Tannhäuser de Wagner, acte III, scène 3*). L'air du capitaine présidant la cour martiale (« J'accepte de verdict ») clôturé la scène du procès (*Billy Budd de Britten, acte II, deuxième tableau*)⁵⁵⁰.

L'air d'une vieille femme exprime son regret du temps où le droit et la justice prévalaient (*Die Alte de Mozart*). La voix de la jeune fille fait un bond de quatorze degrés lorsqu'elle éconduit son prétendant (*Pour 15 Pfennigs de R. Strauss*).

Le chant soliste accompagne également la vie d'un acte juridique.

En termes de loi, une soprano prolonge et exalte les principes des droits de l'homme récités à blanc (*Des Droits de l'Homme de Constant*).

En matière contentieuse, La lecture d'un mandat d'arrêt par le moine Varlaam prend le tour d'une ascension par degrés, allusion satirique à la doxologie orthodoxe (*Boris Godounov de Moussorgski, acte I, scène 2*) :

⁵⁵⁰ Le Capitaine Vere : « J'accepte leur verdict. La mort et le châtement réservé à ceux qui brisent les lois terrestres. Et moi qui suis roi de ce fragment de terre, de cette monarchie flottante, j'ai requis la mort ».



Devant l'urne fatale, la seule voix grave de l'opéra énonce la sentence oraculaire (*Idoménée, roi de Crète de Mozart, acte III, scène 10*). Un lieder mène un parricide à l'échafaud (*Der Vatermörder de Schubert*). Le maire de Constante, dans une gamme montante puis descendante, signifie au juif qu'il doit mourir (*La Juive d'Halévy, acte I, scène 3*)⁵⁵¹.

Concernant les droits subjectifs, un aria du falsificateur met en garde les héritiers contre les risques liés à un faux testament (*Gianni Schicchi de Puccini*)⁵⁵² :



Un général chante une reconnaissance de dettes dont le montant, à son grand désespoir, est le double de la somme prêtée (*Le Joueur de Prokofiev, acte I*). L'aria du commissaire-priseur est d'une facture des plus originales, avec alternance d'un refrain sur rythme de valse et de couplets d'un tempo plus rapide (*The Rake's Progress de Stravinsky, acte III, premier tableau*).

Le chant soliste est enfin le révélateur d'un caractère ou d'un comportement individuel.

⁵⁵¹ Ruggiero : « Vous l'entendez, au ciel même il insulte, il maudit notre sainte loi ». / Eléazar : « Et pourquoi l'aimerais-je ? Par vous sur le bûcher, et me tendant les bras, j'ai vu périr mes fils ! ». / Ruggiero : « Eh bien tu les suivras ! La mort au sacrilège, et ton juste supplice aux yeux de l'Empereur de ce jour solennel doublera la splendeur ! ».

⁵⁵² Gianni Schicchi : « D'abord, un avertissement ! Attention, Messieurs ! Vous connaissez l'édit ? « Qui en lieu et place d'un autre, stipulera testament et legs, aura, ainsi que ses complices, le poignet tranché et l'exil ».

En termes de pouvoir, certains airs sont chantés par des protagonistes que le compositeur n'aime pas. Dans un air empli de menaces, un gouverneur autrichien chante que le peuple doit se soumettre à sa loi (*Guillaume Tell de Rossini, acte I*). La tyrannie et la paranoïa du Gendarme sont traduites par une ligne vocale incohérente (*Le Nez de Chostakovitch, acte III, septième tableau*)⁵⁵³. La ligne du prince est caractérisée par une ligne vocale simple et des harmonies consonnantes (*Le Grand Macabre de Ligeti, troisième tableau*).

Dans la sphère contractuelle, un courtier matrimonial se présente dans un arioso dont l'agressivité du rythme compense le simplisme du thème (*La Fiancée Vendue de Smetana, acte I, scène 3*)⁵⁵⁴ :



D'autres airs sont nettement plus anecdotiques. L'air du père de famille qui veut marier sa fille de force commence par un pompeux exorde (*Le Mariage secret de Cimarosa, acte I, scène 2*)⁵⁵⁵.

- les ensembles vocaux

Les ensembles vocaux répondent à des moments de droit où l'on doit au moins être deux (à chanter).

Ils sont propices à la confrontation.

⁵⁵³ Le Gendarme : « J'ordonne que ce scélérat soit capturé et conduit chez moi immédiatement ! » (puis à ses hommes) : « Je vous en donnerai de la terreur ! Qu'est-ce qui vous prend ? Refus d'obéissance ? Vous êtes dans leur camp ? Vous êtes des rebelles ? Qu'est-ce que c'est que ça ? Vous semez la révolte ? Je vous dénoncerai ! ».

⁵⁵⁴ Kecal : « Comme je vous le dis, compère ! Vous avez donné votre parole, et puisque cette parole est dite, toute l'affaire est réglée. Il suffit de me faire confiance, j'ai suffisamment d'esprit pour que mon œil vif pas un cheveu n'échappe. Et si votre fille se rebiffe, vous verrez comme je lui apprendrai à bien vous obéir ».

⁵⁵⁵ Geronimo : « Ecoutez, écoutez tous. Ouvrez grandes vos oreilles, et exultez : un noble mariage pour elle est arrêté. Elle sera dès aujourd'hui comtesse. Allons, viens, ma mignonne, baiser la main de ton papa. Délions en ce jour les cordons de la bourse et préparons la fête : réjouissez-vous tous de ma félicité ».

En ouverture à l'ordalie, deux combattants expriment leur foi dans la justice divine dans un duo homophone (*Lohengrin de Wagner, acte I, scène 3*)⁵⁵⁶. Dans une autre enceinte, le duo des femmes se disputant l'enfant succède à leur arrivée devant le juge (*Le Jugement de Salomon de Charpentier*)⁵⁵⁷ :



La confrontation atteint aussi la matière contractuelle et le pouvoir. Un dieu et son épouse se querellent à propos des lois du mariage lors d'un duo interminable (*La Walkyrie de Wagner, acte II, scène 2*). Au cours d'un duo tendu questions contre réponses, les parties vocales du roi et du prêtre sont dépourvues de toute mélodie (*Don Carlos de Verdi, acte IV, premier tableau*).

Les ensembles vocaux forment également le creuset de toute négociation.

Cette négociation peut engager un professionnel du droit. Dans un trio aux allures de singspiel, deux avocats négocient leurs honoraires avec leur client (*Die Advokaten de Schubert*). Dans un duo presque comique, un baron et un notaire discutent âprement les dispositions financières d'un contrat de mariage (*Le Chevalier à la Rose de R. Strauss, acte I*)⁵⁵⁸.

⁵⁵⁶ Lohengrin et Frédéric : « Dieu me juge en toute équité ! Je me fie à lui, et non pas à votre force ».

⁵⁵⁷ Première femme : « Ma cause est juste, sois mon allié » / Seconde femme : « Tout est faux dans son récit, alors sois juste et redoute la loi ».

⁵⁵⁸ Le notaire (qui s'essouffle vite) : « Messire baron, si votre Grâce veut bien me permettre une ridicule observation, s'agissant d'une corbeille de noces, c'est l'époux à l'épouse, et non pas l'épouse à l'époux (il prend une profonde inspiration) qui est censé la constituer et dont les actes notariés consignent la teneur (...). Formes et règlements ignorent les cas particuliers ». / Le baron (à voix basse) : « Vous être un misérable pédant : je veux les terres comme corbeilles de noces ». / Le notaire : « Comme une clause particulière de la donation... ». / Le baron : « Pouvez-vous vous enfoncer ça dans le crâne ». / Le notaire : « ... comme donation inter vivos ou bien... ». / Le baron (furieux, frappe du poing sur la table, et crie tellement fort que chanteur et flûtiste s'interrompent brutalement) : « Comme corbeille de noces ! ».

Entre particuliers, il est souvent question de mariage. Au cours d'un duo enflammé, le prétendant raconte que les jeunes filles donnent à leur futur fiancé un verre d'eau en signe d'engagement (*Arabella de R. Strauss, acte III*)⁵⁵⁹. A l'issue d'un duo rempli d'incertitudes, un norvégien accepte de donner sa fille en mariage à un hollandais moyennant des avantages substantiels (*Le Vaisseau fantôme de Wagner, acte I, scène 3, n°3 Scène, duo et chœur*).

Cette négociation peut également tourner autour de la mort. Deux voix graves, celle du mandant, celle du tueur à gages, dialoguent dans la nuit, pianissimo, allusives (*Rigoletto de Verdi, acte I, second tableau*)⁵⁶⁰ :

Deux protagonistes s'unissent dans un duo contre le roi d'Espagne, non sans qu'auparavant l'un deux ait accordé à l'autre un droit de vie et de mort sur lui (*Ernani de Verdi, acte II*).

⁵⁵⁹ Madryka : « Ce soir même, quand tout dort, si tu étais une jeune fille de mes villages, il te faudrait aller au puits, derrière la maison de ton père, et puiser pour moi un plein gobelet d'eau claire et me le tendre devant le seuil, je serais alors ton fiancé devant Dieu et devant les hommes, ma toute belle ! ».

⁵⁶⁰ Rigoletto : « Et combien devrais-je dépenser pour un gentilhomme ». / Sparafucile : « Je vous demanderai un prix plus élevé ». / Rigoletto : « Comment payer ? ». / Sparafucile : « Une moitié d'avance, le reste ensuite ». / Rigoletto : « (Démon !) Et comment peux-tu opérer si tranquillement ? » / Sparafucile : « Je tue en ville ou bien sous mon toit. L'homme est attendu le soir ; une estocade et il est mort ».

Le nombre des chanteurs permet d'exprimer la conjonction de sentiments qui épousent toutes les manifestations du droit, de la loi au pouvoir en passant par la justice et le contrat.

Ainsi, la pureté de la loi divine est traduite par une musique diaphane, composée d'une harpe, un violon et un alto qui soutiennent un duo vocal très immatériel (*Psaume XVIII « Coeli enarrant » de Saint-Saëns, lex Domini immaculata*)⁵⁶¹ :



En matière contentieuse, trois voix en chœur demandent à la Vierge d'être leur avocate au jour du jugement (*Salve Régina de Lully, exposition du thème fugué*)⁵⁶² :



Le trio des membres de la cour martiale est court et dissonant (*Billy Budd de Britten, acte II, deuxième tableau*). Dans un chant se déployant sur six mesures, les deux condamnés à mort expriment leur peur avec des notes figées par l'effroi (*La Juive d'Halévy, acte V, scène 3, n°25 Finale*)⁵⁶³ :

⁵⁶¹ Soprano I et II : « Lex Domini immaculata covertens animas ».

⁵⁶² « Eya ergo advocata nostra ».

⁵⁶³ Rachel : « Ah non père, j'ai peur ! Leurs lugubres prières glacent mon cœur d'effroi ! / Eléazar : Mon Dieu, que dois-je faire ? Hélas ! éclaire-moi ! ».

The image shows a musical score for two voices, Rachel and Eléazar, in 4/4 time. Rachel's part is in the upper staff, starting with a piano (pp) dynamic and a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Eléazar's part is in the lower staff, also starting with a piano (pp) dynamic and a similar rhythmic pattern. The score is set in a key with two flats (B-flat and E-flat).

S'agissant de conventions, deux notaires chantent sur des rythmes égaux, comme pour maintenir leur équilibre (*La Périhole d'Offenbach, acte I*)⁵⁶⁴. Dans un trio, le père juif bénit l'union de sa fille et de son prétendant (*La Juive d'Halévy, acte II, scène 7, n°12 Trio*)⁵⁶⁵.

En terme de pouvoir, deux ministres chantent une valse en quintes parallèles aux intenses colorations folkloriques et grotesques (*Le Grand Macabre de Ligeti, troisième tableau*). Une fugue à quatre voix évoque la continuité du pouvoir, avec une allusion au conservatisme des politiciens de Mülhausen (*cantate Gott ist mein König de J.-S. Bach 3. Fuga Soprano, alto, ténor, basse*)⁵⁶⁶.

- le chœur

Le chœur mutualise les craintes individuelles face à un évènement juridique à venir.

⁵⁶⁴ Le chœur : « Ah ! Comme ils marchent de travers ! ». / Les deux notaires (à Don Pedro) : « Tenez-vous bien par le bras et ne nous remuez pas ! ».

⁵⁶⁵ Rachel : « Hélas, si d'une mère j'avais connu l'amour, sa voix à ma prière s'unirait à ce jour, c'est elle qui m'inspire et je crois près de vous l'entendre ici me dire : il sera ton époux ». (Tous trois ensemble) « C'est elle qui m'inspire... ». / Eléazar : « C'est Dieu qui l'inspire, sa douleur me déchire, je n'ai plus de courroux ! ». Léopold : « O ciel ! Cruel martyr, sa douleur me déchire ! Je serai son époux ! Hélas, j'expire, plus de bonheur pour nous ! ». / Eléazar : « Eh bien donc, puisque ma fureur vengeresse doit céder à tes pleurs, que le ciel en courroux comme moi te pardonne et qu'il soit ton époux ! ».

⁵⁶⁶ « Que ta vieillesse soit comme ta jeunesse et Dieu est avec toi en tout ce que tu fais ».

La perspective du Jugement dernier éclate avec le chœur des anges forts, athlétiques et vengeurs (*Docteur Faust de Busoni, prologue II*). Le Jour du jugement est annoncé de manière tonitruante par une polyphonie chorale (*Le Jour du Jugement de Telemann, première contemplation*).

Sans les détailler, les Credos (*Et iterum venturus est cum judicare vivos et mortuos*), Te deum (*Judex crederis esse venturus*) et Dixit dominus (*Judicabit in nationibus*) mis en musique déploient des chœurs augurant des larmes et des grincements de dents du Jugement dernier. Par exception, l'équivalent anglais du *Judex crederis* est proclamé dans un mode ancien et néanmoins serein (*Te Deum pour la Victoire de Dettingen d'Haendel*)⁵⁶⁷ :



Dans un hymne à la vierge, un chœur homophone clame haut et fort la perspective du jour du Jugement dernier (*Stabat Mater de Rossini*)⁵⁶⁸ :



⁵⁶⁷ Chœur : « We believe that Thou shall come to be our Judge ».

⁵⁶⁸ Chœur : « Puissé-je ne pas être consumé par les flammes, et être défendu par vous, ô Vierge, au jour du jugement ».

En matière profane, le chœur d'entrée chanté par les juges a des accents terrifiants et disproportionnés (*La Pie Voleuse de Rossini, acte II, scène 9*).

Le chœur exacerbe aussi la douleur d'une situation de droit collectivement subie ou vécue.

Le chœur des prisonniers est une convention des opéras d'outre-Rhin : dans *Fidelio* de BEETHOVEN (*à l'acte I n° 10*)⁵⁶⁹ :

et dans *Fierabras* de SCHUBERT (*acte II, n°14*) :

Il en est de même dans l'opéra russe (*Lady Macbeth de Mtensk de Chostakovitch, acte IV, neuvième tableau*).

⁵⁶⁹ Les prisonniers : « Adieu, chaude lumière du soleil, vite, reviens nous éclairer ! Déjà descend la nuit d'où bientôt ne montera plus l'aurore ! ».

Dans le France révolutionnaire, des carmélites chantent un Salve Regina, leurs voix s'arrêtant net l'une après l'autre à chaque couperet de la guillotine (*Dialogues des Carmélites de Poulenc, acte III, quatrième tableau*).

Au sein des œuvres sacrées, les chœurs forment le viatique des Requiem et de certaines grandes fresques du Jugement dernier, propres à représenter les affres d'un Jugement post mortem.

Le chœur érige aussi la foule en partie prenante du drame.

Les choristes participent parfois à l'accusation. Des pêcheurs deviennent menaçants en criant lors d'un procès (*acte II, n°10 Finale, exemple de la harangue syllabique descendante : « Pour tous deux la mort »*)⁵⁷⁰ :



après avoir choisi leur chef à l'unanimité et accepté sa loi⁵⁷¹ (*Les Pêcheurs de Perles de Bizet, acte I, n°1 Introduction*).

Le chœur des villageois est là pour noyer la voix de l'accusé chaque fois que celui-ci se plaint des calomnies dont il est l'objet (*Peter Grimes de Britten, prologue*).

⁵⁷⁰ Chœur des pêcheurs : « Pour eux point de grâce ! Non ! La mort, la mort, la mort ! ». (...) « Ni pitié, ni merci ». (...) « Oui, punissons leur forfait, pour eux la mort, oui pour tous deux la mort ! ».

⁵⁷¹ Le chœur des pêcheurs : « celui que nous voulons pour maître et que nous choisissons pour roi, ami Zurga, ami Zurga, c'est toi ! / Zurga : « Qui ? Moi ? ». / Le chœur des pêcheurs : « oui, oui, soit notre chef, nous acceptons ta loi. Ami, sois notre chef, nous acceptons ta loi ».

Le chœur des israélites s'attache à demander la mise à mort du prophète Elie de manière vigoureuse (*Elias de Mendelssohn, n°24*)⁵⁷² :



La masse chorale cherche néanmoins à apporter un certain apaisement. Par exemple, le chœur des brabançons suggère à l'accusateur de renoncer à participer au jugement de Dieu (*Lohengrin de Wagner, acte I, scène 3*)⁵⁷³. Le chœur s'élève contre le sort réservé aux prisonniers (*Manon Lescaut de Puccini, acte III, scène 5*)⁵⁷⁴. L'intercession du chœur en faveur de l'accusé ne fait qu'endurcir le juge (*Le Freischütz de Weber, acte III, scène 6*)⁵⁷⁵.

Une marche funèbre, superbement orchestrée, est chantée par le chœur du peuple accompagnant la condamnée à l'échafaud (*La Pie voleuse de Rossini, acte II, scène 16*)⁵⁷⁶ :



⁵⁷² Après que le prophète Elie a affronté la reine Jézabel devant le peuple, celui-ci chante en chœur : « Emportez-le, emportez-le, il doit mourir ».

⁵⁷³ Nobles brabançons (secrètement à Frédéric) : « Renonce au combat ! Si tu le défies, jamais tu ne pourras vaincre ! S'il est protégé par la plus haute puissance, à quoi te servira ta vaillante épée ? Renonce ! Nous te parlons en fidèles ! La défaite t'attend et l'amer repentir ! ».

⁵⁷⁴ Les bourgeois : « Quelle honte ! Quelle horreur ! C'est une vraie pitié ! Quelle honte ! Quelle horreur ! Comme elle appelle la compassion » (...) / La Foule : « Quelle honte ! Quelle horreur ! ». / Le Sergent : « Vite, en file, filons ».

⁵⁷⁵ Chasseurs : « Il est si brave, si fort et si courageux ». / Campagnards : « Tous connaissent sa bonté de cœur ».

⁵⁷⁶ Le chœur du peuple : « Malheureuse, infortunée, résigne-toi à ton sort : non, cruelle n'est point la mort quand elle met un terme au martyre ».

Pour couronner le tout, un impressionnant édifice contrapuntique réunit un quintette de solistes dont le chœur des moines à l'unisson, le chœur du peuple et le chœur des députés flamands (*Don Carlos de Verdi, acte III, quatrième tableau*).

Le chœur participe enfin à la description d'un événement juridique.

En matière judiciaire, un chœur annonce dès le début de l'œuvre le jugement de Dalibor (*Dalibor de Smetana, acte I*)⁵⁷⁷.

Dans une même œuvre (*Lohengrin de Wagner*), un chœur d'hommes témoigne du sentiment d'effroi et d'horreur lors d'un procès (*acte I, scène 1*)⁵⁷⁸, puis de sa joie lors du prononcé du jugement, *acte II, scène 3*)⁵⁷⁹. Dans un autre opéra, le chœur débite les formules consacrées préluant à l'ouverture de l'audience (*Pierre premier, tsar de Russie, de Donizetti, acte I, premier tableau*).

De même, le chœur solennel manifeste son admiration devant la sagesse du jugement du roi en même temps qu'il exhorte les membres du Parlement de Paris à s'en inspirer (*Le Jugement de Salomon de Charpentier*)⁵⁸⁰. Après que Satan a interpellé le Christ, le chœur des Justes exalte la justice divine (*Les Béatitudes de Franck, huitième Béatitude*)⁵⁸¹ :

⁵⁷⁷ Le Peuple : « Aujourd'hui, le jugement doit être prononcé et le coupable jugé selon la loi. Dalibor ! Dalibor ! Bien que coupable d'un crime grave, il demeure un vaillant et glorieux héros ! ».

⁵⁷⁸ Tous les hommes : « Ah ! Grave crime que dénonce Telramund ! Avec effroi, j'entends l'accusation ! ».

⁵⁷⁹ Les Hommes : « Gloire à l'homme attendu ! Salut à lui, l'envoyé de Dieu ! Nous sommes fidèlement soumis au protecteur du Brabant ».

⁵⁸⁰ Le Peuple : Tout Israël entendit le jugement que le roi avait rendu. Et ils craignirent le roi et l'admirent voyant en lui la Sagesse de Dieu. Mais vous, nobles vêtus de pourpre auxquels a été donnée d'en haut, à jamais et pour toujours égale à elle-même la volonté de rendre à chacun justice, réjouissez-vous, défenseurs des veuves et protecteurs des orphelins, réjouissez-vous et exultez dans le Seigneur car Dieu élèvera comme un flambeau votre justice et fera resplendir votre jugement comme la lumière du midi ».

⁵⁸¹ Le chœur des Justes : « Ô Justice éternelle. Toi, pour qui nous souffrons, notre âme t'est fidèle. Au milieu des affronts, du mal qu'importe la puissance ? Nous voyons la mort sans effroi, Toi seul est notre récompense. Il est doux de mourir pour toi ! ».

The image displays a musical score for four vocal parts: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The score is written in 4/4 time and the key of D major (two sharps). The vocal lines are marked with 'ppp' (pianissimo). The Soprano part begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The Alto part starts with a half note E4, followed by quarter notes F4, G4, and A4. The Tenor part begins with a half note D4, followed by quarter notes E4, F4, and G4. The Bass part starts with a half note B2, followed by quarter notes C3, D3, and E3. The piano accompaniment is shown in the lower system, with the right hand playing a sequence of eighth notes and the left hand playing a sequence of quarter notes.

Lors de la célébration d'un mariage, les invités entament un chœur en l'honneur des mariés (*Lady Macbeth de Mtensk de Chostakovitch, acte III, huitième tableau*)⁵⁸².

En termes de pouvoir, un chœur tient le rôle du conseil de la ville d'Eisenach dans une cantate profane (*Die Furcht des Herren de J.-C. Bach*). Le chœur des conseillers de la junte débite leur credo : « *Giustizia, Giustizia* » (*Les Deux Foscari de Verdi, acte I, n°2 Scène et chœur*)⁵⁸³.

1.3.3. Section 3 - Cris et chuchotements

⁵⁸² Les invités : « Vive les nouveaux mariés ! Katerina et Serguei ! Vive les nouveaux mariés ! Aux époux entente et amour ! Vive les nouveaux mariés ! Vive Katerina et Serguei ! Tous nos vœux de bonheur et de bonne entente ! ».

⁵⁸³ Un andante con moto décrit l'obscur chambre où le chœur à trois voix des sénateurs dit une sibylline messe basse : « Silence, mystère...silence, mystère ». Nuances douces, registres bas, couleurs grisées, tapis de silence...le mystère sénatorial « protège la jeune Venise » et la berce à trois temps d'un bout à l'autre de la scène.

Les cris et les chuchotements sont à passer au crible des événements juridiques qui en sont la cause ou l'effet.

- le cri

Le cri est communément l'expression soit d'une colère, soit d'une satisfaction personnelle. .

Concernant la loi, une confrontation entre Moïse et son frère sur sa représentation se termine par un « Silence ! » du premier, quasi-hurlé (*Moïse et Aaron de Schoenberg, acte II*).

En matière judiciaire, le père d'une fille injustement accusée défie le tribunal en hurlant (*La Pie Voleuse de Rossini, acte III, scène 11*)⁵⁸⁴.

En termes de mariage, un empereur s'égare en un ultime hurlement incontrôlé et paroxystique sur « *Poppée sera mienne* » répété à satiété avant de répudier sa première épouse (*Le Couronnement de Poppée de Monteverdi, acte I, neuvième tableau*). Les cris du mari et de ses frères se déchaînent à la constatation de la disparition de l'ombre de sa femme, suite à la conclusion du pacte maléfique (*La Femme sans ombre de R. Strauss, acte II*)⁵⁸⁵.

Les autres actes juridiques ne font pas en reste d'exubérances : des héritiers crient et hurlent par deux fois, après la lecture de l'ancien testament qui les déshérite, puis à la fin de la dictée du nouveau testament qui les gruge (*Gianni Schicchi de Puccini*)⁵⁸⁶. En arrachant le contrat des mains de sa victime, Méphisto crie sauvagement sa satisfaction : « *Gefangen !* » (« *Pris* » !) (*Doktor Faust de Busoni, prologue II*).

⁵⁸⁴ Fernando (aux juges) : « Je viens vers vous pour libérer ma fille avec mon propre sang ».

⁵⁸⁵ Barak : « Cette femme est folle, allumez un feu que je voie son visage ». / Les Frères : « Elle ne projette aucune ombre. Elle a dit vrai ! Elle l'a vendue et a rejeté ceux qui ne sont pas nés de son corps ! L'ombre est tombée d'elle, elle n'en a plus, maudite soit-elle ! ».

⁵⁸⁶ La colère des héritiers s'exprime tout d'abord dans deux motifs aux ambitus restreints, ramassés sur eux-mêmes, comme pour mieux exprimer la colère contenue, puis dans un troisième beaucoup plus vengeur, avec son rythme pointé, d'abord exposé par Rinuccio et repris par les parents après les vociférations et les hurlements de chacun, et accompagné par un orchestre rageur aux harmonies acides, avec des frottements aux demi-tons volontairement âpres, aux sonorités sèches et aux rythmes percutants.

Le cri vient plus rarement au soutien d'une accusation ou d'un recours en grâce.

Au cri général réclamant la mort succède le cri de surprise du chef et l'anathème lancé (*Les Pécheurs de perles de Bizet, acte II, n°10 Finale*)⁵⁸⁷. Les cris de mort de la populace se déchaînent devant le tribunal révolutionnaire (*André Chénier de Giordano, acte III*)⁵⁸⁸ ou une église de Constance (*La Juive d'Halévy, acte I, scène 1*). Le mal-aimé de l'œuvre vocifère sur une seule note pendant les douze premières mesures de son chant (*Les deux Foscari de Verdi, acte II, n°10*).

Réciproquement, les cris de grâce et de supplication prennent une sonorité effrayante et deviennent des hurlements de plus en plus terribles (*Symphonie n°2 Résurrection de Mahler*). Dans le *Lacrimosa*, la phrase homophone débute dans le grave puis croît jusqu'au cri du *la* aigu (*Requiem de Mozart*).

- le chuchotement

Le chuchotement constitue sans doute une prémonition du silence de la mort.

Il est d'usage dans certaines œuvres évoquant le Jugement dernier. Dans le credo de la messe, à la grande gestuelle de l'évocation des vivants succède le murmure du réveil des morts (*Harmoniemesse et Heiligmesse de Haydn*). Le tumulte du *Dies irae* fait place au chuchotement plus effrayant encore du *Quantus tremor* (*Requiem de Verdi*).

Dans les œuvres profanes, l'effroi infernal est inoculé par l'Esprit malin en contrepoint des fracas du châtement divin (*Scènes de Faust de Schumann, partie I, scène de l'Eglise*)⁵⁸⁹ :

⁵⁸⁷ Zurga : « Ah ! qu'ai-je vu ? C'était elle ! O fureur ! Vengez-vous, vengez-moi, malheur, malheur ! Malheur sur eux, malheur ! ».

⁵⁸⁸ Des citoyens (à Gérard) : « Tais-toi ! Tais-toi ! Tais-toi ! A la lanterne ! Oui, hors la loi ! A la lanterne ! A la lanterne ! C'est un traître ! Il a été acheté ! Il a été acheté ! ».

⁵⁸⁹ L'Esprit malin : « Là, sous ton cœur, quelle présence déjà s'émeut et se tourmente aussi d'un noir pressentiment » ;



À l'identique, un pacte de mort est négocié par deux voix qui dialoguent dans la nuit, à peine audibles, allusives (*Rigoletto de Verdi, acte I, second tableau*).

Le chuchotement est également le véhicule naturel de la rumeur.

Lors d'une audience judiciaire, les gens du village murmurent, soupçonneux, accusant l'inculpé d'être coupable d'un assassinat (*Peter Grimes de Britten, prologue*)⁵⁹⁰. Lors d'une séance à la Douma, on comprend des proférations à mi-voix des boyards que l'un d'entre eux est aussi mal-aimé qu'incontournable (*Boris Godounov de Moussorgski, acte IV, second tableau*)⁵⁹¹.

Enfin, le murmure peut-être l'expression d'impressions diverses : l'incongruité de la vente d'un lot hors du commerce par un commissaire-priseur (*The Rake's Progress de Stravinsky, acte III*)⁵⁹², le secret entretenu par un chœur placé derrière la scène qui fait « murmurer les murs » à l'arrivée du chef de la police secrète (*Le Grand Macabre de Ligeti, troisième tableau*).

1.3.4. Section 4 - Le parlando

⁵⁹⁰ Chœur : « Commérages de femmes, et quelqu'un passe une nuit blanche. Mais quand le coroner a parlé, qui oserait n'être pas d'accord ».

⁵⁹¹ Quelques boyards (n'ayant pas vu entrer Chouïski, à mi-voix) : « Dommage que le prince Chouïski ne soit pas là. Certes c'est un intrigant mais, sans lui, notre jugement n'a pas sa pleine valeur ».

⁵⁹² Le Commissaire-priseur change sa voix claironnante en un murmure suggestif : « Un objet inconnu nous attire, nous attire ».

A la différence du rôle parlé, le parlando est un mode de déclamation d'un rôle chanté qui s'approche du parler.

Le parlando peut s'imposer sous l'effet de l'effroi.

Les paroles anxieuses d'assassins découverts par la police prennent la forme d'un récitatif proche de la voix parlée (*Lady Macbeth de Mtensk de Chostakovitch, acte III, huitième tableau*). A la découverte de l'absence d'ombre de sa femme à la lumière du feu, le mari crie quasi parlando (*La Femme sans ombre de R. Strauss, acte II*).

Le parlando permet aussi d'énoncer une décision ou de lire un acte clairement.

En privé, le chef de famille expose ses résolutions sur le mariage de ses filles dans une déclaration vocale proche de la voix parlée (*Le Mariage secret de Cimarosa, acte I, scène 2*)⁵⁹³. Le héros lit en parlando un testament soutenu par deux trompettes venant de loin et de dessous terre (*Robert de Diable de Meyerbeer, acte V, scène 3*)⁵⁹⁴.

Dans la sphère publique, le héros est nommé chef de la ville en un discours uniquement parlé (*Juliette ou la clé des songes de Martinu, acte I*)⁵⁹⁵. Un évadé travestit, par une lecture rapide et aisée en parlando, son acte de recherche (*Boris Godounov de Moussorgski, acte I, second tableau*)⁵⁹⁶.

⁵⁹³ Geronimo : « Ecoutez, écoutez tous. Ouvrez grandes vos oreilles, et exultez : un noble mariage pour elle est arrêté. Elle sera dès aujourd'hui comtesse. Allons, viens, ma mignonne, baiser la main de ton papa. Délions en ce jour les cordons de la bourse et préparons la fête : réjouissez-vous tous de ma félicité ».

⁵⁹⁴ Robert : « Mon fils, ma tendresse assidue veille sur toi des hauts des cieux. Fuis les conseils audacieux du séducteur qui m'a perdu ».

⁵⁹⁵ Le commissaire : « Voici la loi, chapitre XXVII, article 33 : Le capitaine de la Ville sera choisi parmi celles des personnes qui, avant le coucher du soleil, se seront souvenues avec précision d'un objet de leur enfance ! », plus loin « Monsieur, le soleil se couche. J'ai passé par toutes les rues et j'ai posé la même question à tous les habitants. Ils m'ont tous répondu par des souvenirs qui dataient, au plus, de dix minutes. Alors, c'est vous, monsieur, le capitaine de cette ville ! ».

⁵⁹⁶ Grigori (lisant à haute voix) : « Du couvent de Tchoudovo, un novice appelé Grigori, dit Grichka Otrepiev, inspiré par le malin, a troublé la paix du monastère par ses dires hérétiques et sacrilèges. Il a pris la fuite en Lituanie. Le tsar a prescrit de s'en emparer pour le pendre. Il est âgé, Grichka, (il regarde Varlaam) d'environ cinquante ans, sa barbe grisonne, il est gros, a le nez rouge ».



Dans les seules mesures parlando de l'opéra, le roi, impuissant à interrompre l'accusé, ordonne aux gardes de le saisir et de l'attacher (*Le Roi Roger de Szymanowski, acte II*)⁵⁹⁷.

Le parlando se prête à la célérité d'une négociation.

Après chaque avancée de l'action, les protagonistes se retrouvent pour un petit ensemble tandis que les négociations se déroulent en parlando (*Le Mariage secret de Cimarosa, acte II, scène 1*). L'épisode du bailleur venant quérir ses loyers est à mi-chemin entre le récitatif et le parlando (*La Bohème de Puccini, acte I, scène 4*).

Le notaire et sa cliente requérant le divorce utilisent leur voix chantée, mais en valeurs très brèves, imitant la voix parlée (*Intermezzo de R. Strauss, acte II*).

En point final, face au refus du père de voir sa fille épouser un paresseux, ce dernier conclut en voix parlée : « Quel imbécile ! » (*The Rake's Progress de Stravinsky, acte I, premier tableau*).

1.3.5. Section 5 - La psalmodie

⁵⁹⁷ Cf. la didascalie : Ecartant les danseurs, les gardes se jettent sur le berger. La danse cesse. Tout le monde s'interrompt soudain, dans un effroi indescriptible. Les gardes se saisissent du berger et enchaînent ses mains.

La psalmodie, qui était à l'origine un procédé de cantillation des psaumes, est perçue communément comme une manière monotone de réciter ou de chanter. La mise en musique du droit apporte quelques nuances à cette idée préconçue.

La psalmodie apporte une touche mystique mais aussi une clarté souvent dramatique au texte que proclame le héraut.

Un mandarin pose par deux fois tous les éléments du drame dans une courte proclamation psalmodiée de la loi de Pékin (*Turandot de Puccini, acte I*)⁵⁹⁸ :



Dans des récitatifs psalmodiques successifs, le héraut s'interroge sur l'équité du futur procès et l'incertitude de son dénouement avant d'ordonner au mystérieux défenseur de l'accusée de comparaître (*Lohengrin de Wagner, acte I, scène 2*).

Moins spectaculaire, la lecture d'un acte juridique peut néanmoins être aussi psalmodiée.

⁵⁹⁸ Le mandarin : « Peuple de Pékin ! Voici la loi : Turandot, la pure, épousera l'homme, de sang royal, qui résoudra trois énigmes obscures. Mais si l'homme succombe à cette épreuve, que sa tête tombe sous le glaive ! ».

Lors d'une séance à la Douma, la lecture d'un acte d'accusation prend le débit fonctionnel de la psalmodie sur un mode de la liturgie orthodoxe (*Boris Godounov de Moussorgski, acte IV, second tableau*)⁵⁹⁹. La lecture de la charte d'une secte et les réponses de son impétrant confèrent un rythme monotone et ronronnant à cette psalmodie responsoriale (*L'Italienne à Alger de Rossini, acte II, scène 13*)⁶⁰⁰.

Enfin, la psalmodie se déroule dans des situations sombres ou mythiques.

Les ténèbres sont évoquées, dans une teinte lugubre, en un texte psalmodié (*Beatus vir de M.-A. Charpentier*). La psalmodie rehausse le caractère archaïque et légendaire d'un roi distribuant ses biens à ses fils (*Der Königssohn de Schumann, 1. Feierlich*) :



1.3.6. Section 6 - Le récitatif

Le cas du texte récité à blanc doit être d'emblée évacué sauf quand celui-ci (en l'occurrence les articles de la déclaration des droits de l'Homme et du Citoyen) s'entrelace avec un chant de soprano (*Des Droits de L'Homme de Constant*).

⁵⁹⁹ Chtchelkalov : « Un bandit, voleur, vagabond obscur, criminel et révolté, se dressant en rebelle avec une troupe de mercenaires affamés, empruntant le nom du tsarévitch, se prévalant du titre immémorial de tsar, accompagné de boyards en disgrâce et de toute une canaille lituanienne, s'est mis en tête de renverser le trône de Boris. En son orgueil extrême, il vous y convie aussi, vous boyards...(roulant le parchemin) vous envoyant pour cela des oukases criminels (les boyards se rassoient.). En raison de quoi, avec la bénédiction du ciel, il vous appartient céans de le juger ».

⁶⁰⁰ Lindoro : « Prêtez tous la plus grande attention à une cérémonie si solennelle (il tend une feuille à Taddeo pour qu'il la lise). Tiens : lis. (à Mustafa) : et toi répète tout ce qu'il te dira » (Taddeo lit et Mustafa répète vers après vers).

Le récitatif est en réalité une forme de chant qui suit librement la souplesse, les inflexions et le rythme de la langue parlée.

Il est donc naturel que le récitatif soit associé à la relation d'un fait juridique.

Au civil, une récitation sobre et obstinée d'un avocat permet à l'auditoire de comprendre la complexité de l'affaire dont il a la charge (*L'Affaire Makropoulos de Janacek, acte I*). Le récit autobiographique de celui qui est l'obligé de son oncle aux termes de dispositions testamentaires s'effectue sur un récitatif animé et mélodiquement simplifié (*Katia Kabanova de Janacek, acte I*).

Au pénal, la relation poignante du crime commis par le héros fait l'objet d'un formidable monologue aux ruptures saisissantes de ton (*Dalibor de Smetana, acte I*). Un récitatif permet d'expliquer comment le traître a été condamné à mort par le Parlement britannique (*Les Puritains de Bellini, acte II, scène 3*).

Dans la même veine, le récitatif permet un énoncé clair et précis d'un acte juridique.

Du côté de la norme, l'imperturbable récitation *recto tono*⁶⁰¹ des piliers de la secte ne laisse poindre aucune émotion (*L'Italienne à Alger de Rossini, acte I, scène 131*). Le héraut proclame haut et fort, en un simple récitatif, les derniers arrêtés du souverain (*Lohengrin de Wagner, acte II, scène 3, ici l'arrêté portant sur Frédéric de Telramund*)⁶⁰² :



⁶⁰¹ Rappelons ici que *recto tono* est traduit littéralement comme « sur un son droit » depuis le chant grégorien (« Si le rythme est le corps, le mode est son âme. Tout part d'un son unique : *recto tono*, « sur un son droit ». Degré un du chant, son degré zéro étant le silence. En modalité grégorienne, ce sera la « teneur », noyau du verset psalmodié ». J. Viret, op. cit. note 52, p. 83).

⁶⁰² Le Héraut (concernant Frédéric de Telramund) : « Je vous annonce la parole et la volonté du roi ; écoutez bien ce qu'il vous dit par ma bouche ! Frédéric de Telramund est banni et exilé ; car déloyal, il a osé livrer le combat divin. Quiconque l'accueille, quiconque se lie à lui, encourt le même exil, selon le droit de l'empire ». Le Héraut (concernant Lohengrin) : « Le roi vous fait encore savoir que l'étranger, l'envoyé de Dieu, qu'Elsa désire comme époux, est investi de la terre et de la couronne de Brabant. Mais le héros ne veut être nommé duc, vous l'appellerez donc : protecteur du Brabant ».

En ce qui concerne le jugement, le ténor déclame en récit non mesuré (marqué *ad libitum*) le *Liber Scriptus* :



comme la basse *le Judex ergo* (*Requiem de Saint-Saëns*) :



La liste des accusées est lue à vive allure sur des accords saccadés de cuivres (*Dialogue des Carmélites de Poulenc, acte III, troisième tableau*)⁶⁰³.

Le récitatif peut également accompagner la réalisation d'un événement juridique.

En matière contractuelle, les sections dévolues à la vente aux enchères sont bâties sur le principe du récitatif (*La Dame blanche de Boieldieu, acte II*). Le commissaire-priseur prélude aux enchères par un récitatif prenant la forme d'une allocution de bateleur dans le style amphigourique (*The Rake's Progress de Stravinsky, acte III*)⁶⁰⁴. Deux autres protagonistes règlent les derniers détails du contrat criminel dans un récitatif (*Rigoletto de Verdi, acte II, second tableau*)⁶⁰⁵.

⁶⁰³ Le geôlier : « Le Tribunal révolutionnaire expose que les ex-religieuses carmélites, demeurant à Compiègne, département de l'Oise : Madeleine Lidoine, Anne Peleraat ...(succession de quinze noms de religieuses) ont formé des rassemblements et conciliabules contre-révolutionnaires, entretenu des correspondances fanatiques, conservé des écrits liberticides (...) ».

⁶⁰⁴ Sellem, commissaire-priseur : « Mesdames, vous êtes qui êtes aussi belles qu'aimables, et vous Messieurs, soyez tous les bienvenus à cet événement miraculeux, ce prodige tant annoncé – je suis sûr que vous me suivez – le nec plus ultra des ventes aux enchères ».

⁶⁰⁵ Rigoletto : « Et combien devrais-je dépenser pour un gentilhomme ». / Sparafucile : « Je vous demanderai un prix plus élevé ». / Rigoletto : « Comment payer ? ». / Sparafucile : « Une moitié d'avance, le reste ensuite ». /

En ce qui concerne les actes unilatéraux, la ligne vocale d'une princesse venant solliciter une renonciation à succession dans un style mi-récitatif mi-arioso évite toute séduction (*Sœur Angélique de Puccini*). De manière moins intimiste, deux protagonistes se relaient pour convaincre leur troupe de l'urgence de la révolte avant de prêter serment en un récitatif éloquent (*Guillaume Tell de Rossini, acte II*).

En matière judiciaire, la scène avec le coroner est composée d'un récitatif commenté brièvement par l'orchestre afin que les détails du procès soient exposés publiquement (*Peter Grimes de Britten, prologue*)⁶⁰⁶. Dans un *recitativo secco*, le podestat procède maladroitement à un interrogatoire qui conduit à un demi-aveu (*La Finta Giardinera de Mozart, acte II, scène 10*)⁶⁰⁷. Un récitatif accompagné introductif, allié à d'autres procédés de composition, concourt à une véritable démonstration de la justice seigneuriale (*Les Noces de Figaro de Mozart, acte III, scène 4*)⁶⁰⁸ :



Enfin, le récitatif peut - non sans paradoxe - être porteur d'une charge émotionnelle.

Cela se vérifie dans les hautes sphères du pouvoir. L'arrivée des deux mères conduit au cœur du drame avec un récitatif déchirant de la vraie mère devant le roi des Juges (*Le Jugement de Salomon de M.-A. Charpentier*)⁶⁰⁹.

Rigoletto : « (Démon !) Et comment peux-tu opérer si tranquillement ? » / Sparafucile : « Je tue en ville ou bien sous mon toit. L'homme est attendu le soir ; une estocade et il est mort ».

⁶⁰⁶ Swallow, le coroner : « Peter Grimes, nous sommes ici pour enquêter sur la cause de la mort de votre apprenti William Spode, dont vous avez ramené le cadavre à côté de votre embarcation « Le petit Billy », le 26 du mois passé. Voulez-vous déposer ? ».

⁶⁰⁷ Le Podestat (avec gravité et d'un ton soutenu) : « Ne reconnais-tu donc pas l'aspect rétif du juge sévère qui se tient en face de toi ? ».

⁶⁰⁸ Le comte (seul) : « Tu as déjà gagné ton procès ? Qu'est-ce que j'entends ? Dans quel piège allais-je tomber ? Traîtres ? Je veux... je veux une punition exemplaire ! La sentence ne dépend que de moi ».

⁶⁰⁹ La vraie Mère : « Je t'en supplie, mon Seigneur ! Je t'en supplie, mon Seigneur ! (Moi et cette femme) habitons dans le même maison, et j'ai accouché près d'elle dans la même chambre...(...) ».

Le récitatif accuse de péremptoirs sauts d'intervalles pour affirmer la souveraineté d'un empereur autocrate (*Le Couronnement de Poppée de Monteverdi, acte III, quatrième tableau*)⁶¹⁰. La fin du monologue d'un autre empereur en forme d'ultime chef d'accusation contre lui-même relève du récitatif pur (*Boris Godounov de Moussorgski, acte II*)⁶¹¹.

Il en est de même en termes de contrat, et sans surprise de contrat de mariage.

Le sommet émotionnel du drame est traité en récitatif quand une marquise autorise le mariage de sa nièce avec un militaire (*La Fille du Régiment de Donizetti, acte III, scène 17*) ou quand le père et le prétendant renonçant au mariage pour cause de bigamie s'affrontent dans la tempête d'un récitatif de grand orchestre (*La Juive d'Halévy, acte II, scène 7, n°12 trio*)⁶¹². Dans un récitatif, un autre prétendant demande l'hospitalité au père de la femme qu'il convoite en échange d'avantages substantiels (*Le Vaisseau Fantôme de Wagner, acte I, scène 3, n°3 Scène, trio et chœur*)⁶¹³ :



1.3.7. Section 7 - Les vocalises

Les vocalises se déploient dans des situations juridiques extrêmement diverses.

⁶¹⁰ Néron : « Je décide et proclame par un édit solennel, que je répudie Octavie et que je l'exile de Rome à tout jamais. Qu'on l'emmène au plus proche rivage, et qu'on lui apprête sur-le-champ quelque barque bitumée et qu'on la livre au gré des vents. Il est juste que j'exhale ma colère ! Obéissez à l'instant ! ».

⁶¹¹ Boris : « Devant tant de douleurs cruelles que Dieu m'envoie en châtement de mes pêchés, c'est moi, moi seul, que l'on accuse d'être la cause de tous ces maux, et sur les places publiques, on maudit le nom de Boris ».

⁶¹² Eléazar : « Chrétien, sacrilège et que l'enfer protège, je connais tes projets. Anathème ! Anathème ! Et que Dieu qu'il blasphème le maudisse à jamais ». / Léopold : Parjure et sacrilège. Ah ! Le remords m'assiège, et c'est trop de forfaits ! Désespoir ! Anathème ! Le ciel que je blasphème me maudit à jamais ! ». / Rachel : « D'un cœur sacrilège que l'enfer protège, quels sont donc les projets ? Désespoir, anathème ! J'en jure par Dieu même. Je saurai tes secrets ! Perfide ! Infâme ! ».

⁶¹³ Le Hollandais : « Accorde-moi pour peu de temps ton hospitalité, tu n'auras pas à regretter un accueil amical. Mon bord regorge de trésors de toutes les contrées venus du monde entier : si tu veux traiter affaires, sois en certain, ce sera ton avantage ».

Des vocalises jubilatoires accompagnent la publicité apportée au mariage enfin conclu (*Le Mariage secret de Cimarosa, acte II, scène 3, exemple de la soprano sur « che sicanti » / « que l'on chante »*) :

The image shows a musical score for Soprano. It consists of five staves. The first four staves contain vocal lines with triplets and a final staff with a rest. The notation is in 2/2 time and features a key signature of one flat (B-flat).

Les vocalises de l'air de la Justice, insistantes sur le mot « *Erwache* » (« *Eveille-toi* ») cherchent à réveiller le chrétien endormi (*Die Schuldigkeit des ersten Gebotes* de Mozart).

Dans une même œuvre lyrique (*Le Couronnement de Poppée* de Monteverdi), Octavie demande, par de furieuses vocalises descendantes, une punition exemplaire à l'encontre de son mari l'empereur qui la répudie (*acte I, cinquième tableau*)⁶¹⁴ :

The image shows a musical score for Octavie. It consists of two staves. The first staff is for the vocal line and the second staff is for the accompaniment. The notation is in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#).

avant qu'une éphémère vocalise sur le mot « sceptre » exprime toute la fermeté des propos de cet empereur autocratique, (*acte I, neuvième tableau*)⁶¹⁵.

⁶¹⁴ Octavie : « Jupiter, écoute-moi, si tu n'as pas d'éclairs pour punir Néron, je t'accuse d'impuissance, je te déclare coupable d'injustice (...) ».

La fausseté d'un roi se dévoile dans une vocalise finale, au moment où il prétend vouloir adorer l'enfant qu'il veut assassiner (*Histoire de la Nativité de Schütz, intermède VI*)⁶¹⁶ :



Les vocalises sont redoutables à l'évocation du Jugement dernier. Dans le *Judicabit*, les vocalises rapides symbolisent l'écrasement des impies (*Dixit Dominus de Leo*) cependant que leur ligne brisée évoque la déchéance des rois (*Dixit Dominus RV 595 de Vivaldi*). Dans l'*Inflamatus*, les vocalises de la soliste manifestent l'angoisse dont gronde l'orchestre à la perspective du dernier jour (*Stabat Mater de Rossini*).

1.3.8. Section 8 - Les étrangetés vocales

- le bégaiement

« *Pas de gens qui aiment plus à parler que les bègues* »⁶¹⁷. Les bègues ne bafouillent pas en chantant. L'opéra a toutefois forcé la nature en transmuant ce trouble de la parole en un staccato soit comique, soit pathétique.

L'humour transparait lorsqu'un empereur se fait flatter par un ministre bègue (*Turandot de Busoni, acte I, second tableau*) ou lorsqu'un juge confus bégaye – *tartagliando* - selon les indications mêmes du compositeur dans les récitatifs et ensembles vocaux (*Les Noces de Figaro de Mozart, acte III, scène 5*)⁶¹⁸. La palme revient à l'avocat dont les bredouillis aggravent la peine de son client (*La Chauve-souris de J. Strauss, acte I, scène 6, n°2 Trio*)⁶¹⁹.

⁶¹⁵ Néron à Sénèque : « La loi est faite pour qui sert, et si je veux, je peux abolir l'ancienne pour une autre ; L'empire est partagé : le ciel revient à Jupiter, mais du monde terrestre je tiens le sceptre ».

⁶¹⁶ Hérode : « Allez-vous renseigner avec précision sur l'Enfant ; et quand vous l'aurez trouvé, revenez m'informer pour que j'aie, moi aussi, lui rendre hommage ».

⁶¹⁷ Diderot, Jacques le Fataliste et son maître, Collection Folio Classique, 1^{ère} édition, Gallimard, 1973, p. 115

⁶¹⁸ Don Curzio (bégayant) : La dispute est tranchée : il faut la payer ou l'épouser ! Maintenant, taisez-vous ! »

⁶¹⁹ Blind (l'avocat) à son client : « Monsieur Eisenstein s'est mis à crier ! ». / Eisenstein : « Vous bredouillez à tous les mots ! ».

Les causes du bégaiement sont aussi d'une autre nature : l'émotion d'une victime expiatoire (*Billy Budd de Britten, acte II, deuxième tableau*)⁶²⁰ :



ou la colère d'un empereur proférant des imprécations contre le sénat romain (*Le Couronnement de Poppée de Monteverdi, acte I, quatrième tableau*)⁶²¹.

Par contagion, les flûtes de joie bégaiement à la voix de l'héroïne bravant un officier de police (*Carmen de Bizet, acte I*) :



- le chant sans parole

Le chant sans parole de la foule est comparable à une toile de fond qui renforce l'harmonie sans participer à l'action.

Lors d'une scène d'exécution, la foule chante mais sans paroles, alors que l'œuvre littéraire originale la réduisait au silence (*Dialogue des Carmélites de Poulenc, acte III, quatrième tableau*).

⁶²⁰ Après les accusations de Glaggart, le Capitaine Vere demande à Billy de se défendre : « William Budd, répondez, défendez-vous ! ». / Billy (incapable de parler) : «...un...un...un ». / Vere : « Parlez, matelot, parlez ». / Billy : «...un...un...un ». / Vere : « Prenez votre temps, mon garçon, prenez votre temps ». / Billy : «...un...un...un démon ».

⁶²¹ Néron à Sénèque : « Tu, tu, tu me forces à la colère, me forces à la colère... ».

Le chœur du peuple marchant vers le Palais des Doges chante bouches fermées afin de suggérer une foule en tumulte (*Simon Boccanegra de Verdi, acte I, second tableau*).

- le mutisme

Le silence sur scène a parfois plus de poids – paradoxe étrange – que les mots ou le chant. Il laisse présumer une réponse défavorable (en musique comme en droit, qui ne dit mot ne consent pas) comme il résume une situation.

Aux questions du vieux père de famille invitant à préparer les noces de sa fille, seules répondent les cordes à l'unisson, faisant ainsi ressortir le silence réprobateur des autres membres de la famille (*Le Mariage secret de Cimarosa, acte I, scène 3, n°3 Air*). Une héroïne muette répond aux questions pressantes de son juge et suzerain seulement par des gestes (*Lohengrin de Wagner, acte I, scène 2*). Celui que Satan a défié dédaigne de répondre (*Les Béatitudes de Franck, huitième Béatitude*).

Le maître d'œuvre qui vient brutalement quérir sa créance reste muet de stupéfaction devant la mauvaise foi du maître d'ouvrage (*L'Or du Rhin de Wagner, scène 2*). Dans une scène muette, une religieuse signe le papier grâce auquel sa jeune sœur sera dotée (*Sœur Angélique de Puccini*). Un père de famille, qui joue les entremetteurs, ne parvient pas à vaincre le mutisme des deux fiancés tant leur émotion est grande de se contempler pour la première fois (*Le Vaisseau Fantôme de Wagner, acte II, scène 3*).

- le nasillement

Le nasillement est une forme usuelle de travestissement de la voix duquel se dégage un archaïsme cocasse particulièrement prisé au carnaval.

Il fait un bon pied de nez à la solennité qui sied aux célébrations du mariage.

Ainsi, un notaire travesti procède à la lecture d'un acte de mariage *pel naso (du nez)* selon les indications mêmes du compositeur (*Così fan tutte* de Mozart, acte II, scène 17)⁶²², à l'instar de deux de ses confrères vertement éméchés (*La Périchole* d'Offenbach, acte I, scène 14). Un solo de hautbois nasillard contrepointe tout au long des vingt-cinq premières mesures les voix nasillardes des notaires faisant lecture d'un contrat de mariage (*Lo speziale* de Haydn, acte II).

Mais il procède sentiments ou situations divers comme le regret, le ridicule ou la contrefaçon.

En chantant un peu du nez (« *Ein bischen durch die Nase* ») selon les indications du compositeur), la radoteuse est tournée en dérision quand elle évoque, sur un thème de basse continue archaïsant, le temps ou le bon droit et la justice prévalaient (*Die Alte* de Mozart). Le curieux nasillement du chant du greffier, qui s'oppose à la richesse de l'orchestration, est parfaitement grotesque (*Les Maîtres chanteurs de Nuremberg* de Wagner, acte III, scène 5). La voix déformée de l'escroc, volontairement nasillarde, contrefait la voix du défunt testateur (*Gianni Schicchi* de Puccini).

- le suraigu

Le suraigu inspire un sentiment de malaise et d'angoisse.

Dans une cantate sur le Jugement dernier, l'aria initial du ténor s'érige en véritable acte d'accusation avec de nombreuses incursions dans la partie la plus aigüe de son registre (*cantate Es reisset euch ein schrecklich Ende* de J.-S. Bach).

⁶²² Despina (déguisée en notaire) : « Selon le contrat que j'ai établi sont unis par le mariage Fiordiligi et Sempronio et Tizio et Dorabella, sa sœur légitime, les susnommées, dames de Ferrare, les susnommés, nobles albanais, pour la dot et la contre-dot (...) ».

Dans un *Inflammatus*, les vocalises impatientes de la soliste culminent par deux fois dans un contre-ut qui prennent part à une impression d'angoisse (*Stabat Mater de Rossini*).

L'arrogance d'un gendarme (« *une tête enflée* » selon le compositeur) est rendue au moyen d'une ligne vocale tendue et agressive dans le registre suraigu. Sa voix se bloque même sur le contre-ut tandis que le comportement obscène de ses hommes est rehaussé par leur rire en voie de falsetto (*Le Nez de Chostakovitch, acte III, septième tableau*).

Un ignoble Lord anglais, Norfolk, ténor très aigu, est un vocalisateur insolent (*Elisabeth, reine d'Angleterre de Rossini*).

1.4. Chapitre 4 - Les genres musicaux

Les œuvres se référant au droit relèvent de nombreux genres musicaux, profanes ou sacrés. La musique lyrique et la musique vocale prédominent. L'absence de la musique de chambre constitue néanmoins une exception de taille à cette présence polymorphe du droit parmi les genres musicaux.

« *Un genre littéraire, c'est toute une série d'auteurs* »⁶²³. A suivre les propos de Monsieur CARBONNIER, un genre musical, ce serait donc toute une série de compositeurs.

Si cette analogie est fondée, elle présente un faible intérêt pratique. C'est donc une présentation par genre musical – et non par compositeurs dont des œuvres relèvent d'un même genre musical – qui sera retenue.

⁶²³ J. Carbonnier, op. cit. note 6, p. 206

1.4.1. Section 1 - Le choral

Le choral luthérien compte un fonds de plusieurs milliers de chorals. Ceux concernant la loi mosaïque, le procès de Jésus et le Jugement dernier ont été harmonisés et variés par de nombreux compositeurs, pour l'essentiel d'origine germanique (*la famille Bach, Buxtehude, Homilius, Mendelssohn, Schütz, Telemann entre autres*) et sont cités dans cette recherche.

Chacun de ces chorals évoque un épisode précis des Ecritures Saintes et leurs dimensions expressives peuvent être saisissantes. Le modèle du genre est le choral « *Par la chute d'Adam* » qui sera reproduit plus loin et dans lequel J.-S. BACH figure la faute d'Adam par une basse effectuant des sauts de septième diminuée et simule la reptation du serpent par deux lignes sinueuses représentant la corruption de la nature humaine⁶²⁴.

Le choral est aussi utilisé dans certaines œuvres lyriques pour y apporter une touche de mysticisme voir d'archaïsme.

Lors d'un mariage, un chœur d'église chante un choral accompagné à l'orgue (*Faust de Spohr, acte II, scène 14*). Après avoir lancé des oukases contre l'usurpateur, le chœur des boyards se sépare en quatre voix en un pur choral, prière pour le salut de la Russie (*Boris Godounov de Moussorgski, acte IV, second tableau*)⁶²⁵ :

⁶²⁴ Guide des formes de la musique occidentale (sous la direction de Claude Abromont), Les Indispensables de la Musique, Fayard et Lemoine 2010, p. 77 et 214

⁶²⁵ Les Boyards : « Et l'on priera Dieu à genoux qu'il prenne pitié de la Russie martyre ».



L'apparition du roi d'Espagne est annoncée par un héraut dont la phrase est reprise en choral religieux par ses sujets (*Don Carlos de Verdi, acte III, quatrième tableau*)⁶²⁶. Un chœur en forme de choral rend gloire à la Justine divine lors de la libération du prisonnier éponyme et de ses congénères (*Fidelio de Beethoven, acte II, n°16 Finale*)⁶²⁷ :



Il incarne pareillement une période révolue.

⁶²⁶ Le héraut (devant les portes de l'église qui restent fermées) : « Ouvrez-vous, ô portes sacrées ! Maison du Seigneur, ouvre-toi ! O voûtes vénérées, rendez-nous notre Roi ! ». / Le peuple : « Ouvrez-vous, ô portes sacrées ! etc... ».

⁶²⁷ Chœur : « Ô mon Dieu ! Quel instant ! Connaître la douceur d'un bonheur indicible ! Ô Dieu qui nous entend, ton jugement est juste, tu éprouves nos cœurs sans nous abandonner ».

À l'occasion d'un changement de conseil municipal, un choral chanté par la soprano suggère que le vieux serviteur doit abandonner le pouvoir et retourner mourir chez les siens (*cantate Gott ist mein König de J.-S. Bach*). Le caractère archaïque et légendaire d'une œuvre est souligné par des chœurs en forme de choral (*Der Königssohn de Schumann, 1. Feierlich*)⁶²⁸ :

Musical score for Soprano, Alto, Tenor, and Bass, all marked *p* (piano). The score is in 4/4 time and features a solemn, archaic melody.

La voix de deux hommes d'armes chante la mélodie austère du choral luthérien « *Ach Gott, von Himmel darein sieh' darein* » adapté à leurs propos, qui annonce le parcours semé d'embûches d'un rituel initiatique quasi maçonnique (*La Flûte enchantée de Mozart, acte II, scène 28*)⁶²⁹ :

Musical score for Tenor, Bass, and Clavier. The Tenor and Bass parts feature a solemn, archaic melody, while the Clavier part provides a rhythmic accompaniment.

⁶²⁸ Chœur : « Le vieux roi grisonnant siégeait sur le trône de son père ».

⁶²⁹ Les deux hommes armés : « Celui qui emprunte cette voie pleine d'embûches sera purifié par le feu, l'eau, l'air et la terre. S'il sait surmonter la crainte de la mort, il s'élèvera de la terre vers le ciel. Dans une clarté nouvelle, il pourra dès lors se consacrer tout entier aux Mystères d'Isis ».

Le choral se décline enfin en un chœur d’oratorio conçu comme un choral de gloire

(*La Clémence de Titus de Mozart, acte II, scène 16*)⁶³⁰ :



ainsi qu’en un choral populaire lié aux défenseurs de l’accusé (*Grandeur et décadence de la Ville de Mahagonny de Weill, acte III*) ou d’un petit choral célébrant la victoire des amants suivi d’un grand choral où le narrateur dégage la morale de l’œuvre : « *On n’a pas le droit de tout avoir, c’est défendu* » (*L’Histoire du Soldat de Stravinsky, partie II, n°10*).

1.4.2. Section 2 - La danse

- la chaconne

L’abdication du roi de Crète enchaîne sur un ballet qui emprunte à l’opéra français la tradition de la chaconne richement développée (*Idoménée de Mozart, acte II, scène ultime*). Un autre final forme une chaconne, à l’endroit où un chœur chante la victoire du tyran sur lui-même et se réjouit de la liberté retrouvée (*Lucio Silla de Mozart, acte III, scène 8*).

- le fandango

⁶³⁰ Le chœur : « Que du ciel, que des Dieux, tu es protégé, le favori, nous l’avons vu, notre héros, au cours de cette brève journée. Mais faut-il s’étonner, heureux Auguste, si les dieux gardent ainsi leur égal ? ».

C'est au cours d'un fandango, danse andalouse au rythme ternaire passablement licencieuse, qu'un amusant dessin du basson solo annonce l'arrivée cérémonieuse du corregidor (*Le Tricorne de Falla, exemple du piano*) :



Dans la même veine, une meunière jette le corregidor par terre lorsque celui-ci l'étreint amoureuxment en dansant un fandango (*Le Corregidor de Wolf, acte I*). Pour sa part, Figaro annonce le début de la marche nuptiale, un fandango qui est le seul élément espagnol de la partition (*Les Noces de Figaro de Mozart, acte III, scène 14*) :



- la gavotte

L'expression d'une loi sociale désuète (la condamnation de la filiation hors mariage) se fait sur une forme musicale désuète, la gavotte, dont l'archaïsme permet une distanciation du compositeur avec son œuvre (*Wozzeck de Berg, acte I, premier tableau*). Cette même danse binaire et à l'allure enjouée et modérée apparaît lorsque l'héroïne se moque du mariage que projette son amant avec une jeune fille de bonne famille (*Lulu de Berg, acte I, scène 3*)⁶³¹.

⁶³¹ Lulu : « Voici du papier à lettres ». / Schön : « Je ne peux pas écrire ». / Lulu : « Ecrivez » / Schön : « Je ne peux pas ». / Lulu (dictant) : « Chère Mademoiselle ». / Schön (écrivain) : « Mon arrêt de mort ! ». / Lulu : « Reprenez votre parole ». – « Je ne peux en conscience... » (Schön pose la plume et lui jette un regard suppliant) « Ecrivez : conscience – me résoudre à vous enchaîner à mon effroyable destinée ». / Schön (écrivain) : « Tu as raison – Oui, tu as raison ». / Lulu : « Je vous jure que je suis indigne » - (Schön relève la tête) « Ecrivez : De votre amour. – Ces lignes en sont la preuve. Depuis trois ans, je tente de rompre une liaison ; je n'en ai pas la force, je vous écris aux côtés de la femme qui me possède. Oubliez-moi ! - Ludwig Schön ».

- la gigue

Le sévère choral luthérien sur les Dix Commandements prend le tour enjoué d'une gigue, danse au rythme ternaire, comme réjouie d'annoncer la divine loi (*Fughetta super « Dies sind die zehn heil'gen Gebot » BWV 679 de J.-S. Bach*).

- le menuet

Pour accompagner le verset « O, vous, notre avocate », mouvement le plus orné de l'œuvre, le compositeur emprunte à la France le rythme du menuet, danse théâtrale et de cour à trois temps (*Salve Regina R 617 de Vivaldi*).

- la passacaille

La passacaille est une danse à la forme rigoureuse qui, dans une œuvre, reflète la sévérité d'un interrogatoire (*L'affaire Makropoulos de Janacek, acte III*), la situation inhumaine de la situation du héros qui se prête aux expériences d'un médecin contre un maigre salaire (*Wozzeck de Berg, acte I, quatrième tableau*) ou la violence de la foule qui, dans la dernière section de l'œuvre en forme de passacaille, entreprend de lyncher l'orfèvre assassin (*Cardillac d'Hindemith, acte IV*).

Avec plus d'éclat, l'accueil des élus par les anges dans le royaume céleste prend la forme d'une passacaille dont le sujet sonne à la trompette avant d'irriguer toute la polyphonie chorale (*Apparebit repentina dies d'Hindemith, seconde partie*). De même, une passacaille instrumentale sert de transition entre le couronnement triomphal de l'héroïne et un duo d'amour avec son nouvel époux (*Le Couronnement de Poppée de Monteverdi, acte III, septième tableau*), ou bien contient le motif marqué de la croix sur laquelle le Christ a rendu son dernier souffle (*Passacaille en ut mineur pour orgue BWV 582 de J.-S. Bach*).

- le rigaudon

Dans une œuvre lyrique, Apollon prononce son verdict après être apparu entouré des Arts au son d'un rigaudon, danse de deux à quatre temps, binaire et vive (*Alceste de Lully, acte II*).

- la sarabande

Ce sont les coups frappés à la porte par les tueurs du clergé sur un rythme de sarabande (danse d'origine endiablée ! devenue noble et lente) qui décident le héros à conclure le pacte diabolique (*Doktor Faust de Busoni, prologue II*).

Dans la même œuvre, une sarabande, longue et solennelle pièce orchestrale décrite comme un intermezzo symphonique introduit dans une auberge où Faust converse notamment avec un étudiant en droit (*Doktor Faust de Busoni, deuxième tableau*).

- la valse

La cérémonie du contrat de mariage est accompagnée par une valse, qui sert de fond sonore au défilé des invités (*La Fille du Régiment de Donizetti, acte II, scène 17*). Sur un air de valse très séduisant, les acteurs du finale de l'acte II chantent la peine infligée au mari de l'héroïne éponyme de l'opéra : « *Conduisez-le, bons courtisans, dans le cachot qu'on réserve aux époux récalcitrants* » (*La Périchole d'Offenbach, acte II*)⁶³². Un refrain, sur rythme de valse à 3/8, intervient chaque fois que le commissaire-priseur appelle les enchères (*The Rake's Progress de Stravinsky, acte III*).

⁶³² Dans un Pérou imaginaire, l'étiquette veut que seule une femme mariée puisse devenir dame d'honneur (en somme favorite) du vice-roi. On comprend que, dans ces conditions, les époux des dames d'honneur soient récalcitrants.

Dans un contexte tout aussi enjoué, deux ministres, l'un blanc, l'autre noir – qui avaient à l'origine des rôles parlés – chantent une valse aux intenses colorations folkloriques (*Le Grand Macabre de Ligeti, troisième tableau*) :



Plus joyeux encore, la valse de clercs tient plus du transport amoureux que du transport en les lieux (*La Chanson de Fortunio d'Offenbach*).

1.4.3. Section 3 - La mélodie et le lied

Certains chants se jouent des professionnels du droit : un juge (*Le Magistrat suisse de Françaix*)⁶³³, les avocats (*Die Advokaten de Schubert*), un maire (*Soltys de Moniuszko*).

D'aucun illustre les lustres d'une période révolue (*Die Alte de Mozart*) ou énonce les mesures qui inclineront le juge à la clémence au jour du Jugement (*La Rançon de Fauré*).

D'autres enfin portent sur un événement juridique particulier : la rupture de fiançailles (*Pour 15 Pfennings de R. Strauss*)⁶³⁴, un mariage (*Bei einer Trauung de Wolf*), un contrat d'apprentissage (*Gesellenlied de Wolf*)⁶³⁵, un homicide volontaire (*Der Vatermörder de Schubert*)⁶³⁶, un conflit autour des droits d'un auteur (*Krämerspiegel de R. Strauss*), une dévolution de biens (*La Ballade du Roi de Thulé*).

⁶³³ Extraite des Huit Anecdotes de Chamfort qui résument la verve, l'ironie légère et l'esprit caustique du compositeur, cette pièce campe un magistrat tranquille et balourd.

⁶³⁴ Le texte raconte l'histoire d'une demoiselle qui éconduit son pauvre prétendant. A la fin de la 3^e section, la voix de la jeune fille fait un bond ascendant de quatorze degrés (« Garde ton bien, renonce à mon cœur, on ne peut rien faire d'autre avec 15 Pfennigs ! »).

⁶³⁵ Sur le mode comique, un apprenti se plaint de son statut, et souhaite devenir maître à son tour, afin de ne plus pâtir de son maître.

⁶³⁶ Ce lied mène à l'échafaud un parricide, dans une ballade dense et tout entière refermée sur l'ut mineur initial.

1.4.4. Section 4 - L'opéra

L'opéra est le genre musical le plus riche en droit. Les passages des œuvres lyriques traitant du droit sont examinés successivement dans des autres parties de cette thèse. Dès lors, ces œuvres seront abordées sous les trois seuls angles suivants : un tour d'horizon des contrées où elles se déroulent ; la mention de celles qui sont les plus riches en droit ; la préception du droit par les principaux compositeurs lyriques.

Par commodité, les opéras sont classés par épithète de leur pays ou région d'origine.

- l'opéra américain

L'opéra américain se déroule par moitié aux Etats-Unis (*Porgy and Bess* de Gershwin, *Oklahoma* de Rodgers, *The Mother of us all* de Thomson), par moitié en Europe (*Le Consul et Amélie au bal* de Menotti, *Can-Can* de Porter).

Les arguments des opéras américains portent à titre principal ou accessoire sur le mariage (*The Mother of us all* de Thomson), le jugement (*Can-Can* de Porter) ou les deux à la fois (*Porgy and Bess* de Gershwin, *Oklahoma* de Rodgers, *Amélie au bal* de Menotti).

Le pouvoir bureaucratique est abordé par le biais de tracasseries administratives (*Le Consul* de Menotti).

- l'opéra anglais

L'opéra anglais est dominé par un compositeur et non le moindre, BRITTEN, d'autres grands compositeurs mais plus anciens (PURCELL ou HAENDEL) ayant peu fait référence au droit dans leur production lyrique pourtant abondante.

Sans surprise, l'opéra anglais se déroule surtout en Angleterre (*Hugh le Toucheur de Vaughan Williams*, *Le second Maître d'équipage de Smyth*, *Albert Herring* et *Owen Wingrave de Britten*) et au bord de la mer (*Les Naufrageurs de Smyth*) ou d'un navire (*Billy Budd de Britten*).

BRITTEN a une vision particulièrement noire du droit. Il est vrai que ces héros sont souvent les victimes expiatoires de toute sorte de communauté : un village (*le contrat avec un pêcheur dont les deux apprentis meurt mystérieusement dans Peter Grimes*), un navire de guerre (*la loi avec la litanie des textes applicables à une mutinerie pour laquelle un matelot innocent est exécuté dans Billy Budd*), une famille (*la puissance parentale avec le suicide d'un fils de famille qui échappe ainsi à une carrière militaire imposée par ses parents dans Owen Wingrave*), le sommet de l'Etat (*la sentence de mort d'un prince séditieux confirmée par la Reine Vierge dans Gloriana*).

- l'opéra français

Les compositeurs lyriques français ont résolument expatrié le cadre de leurs œuvres : l'Allemagne (*Werther de Massenet*), l'Italie (*Béatrice et Bénédicte de Berlioz*), la Suisse (*Le Chalet d'Adam*), la Grèce (*Alceste de Gluck*), l'Espagne (*Carmen de Bizet*), les Pays-Bas (*le Prophète de Meyerbeer*), Ceylan (*Les Pêcheurs de Perles de Bizet*), le Moyen Orient (*Le Calife de Bagdad de Boieldieu*), l'Égypte (*Marouf de Rabaud*), l'Inde (*Lakmé de Léo Delibes*), le Pérou (*La Périchole d'Offenbach*).

Lorsque le lieu de l'action est hexagonal, les arguments sont si divers qu'aucune synthèse n'est possible : les mésaventures d'une héroïne littéraire (*Manon de Massenet*), des religieuses dans une période troublée (*Dialogue des Carmélites de Poulenc*), une querelle de clocher (*Les Cloches de Corneville de Planquette*), les débuts d'un clerc de notaire (*Fortunio de Messager*), trois héritières concurrentes (*Le Testament de la Tante Caroline de Roussel*)....

Mais force est de constater que peu de compositeurs français ont évoqué tous les phénomènes juridiques dans leur œuvre lyrique, à l'exception notable de trois d'entre eux.

Contrairement à sa réputation, l'œuvre lyrique de BIZET souligne la nature contraignante du droit dans tous ses aspects : pour la loi (*la soumission à la loi du chef dans Les Pêcheurs de perles*), le justice (*la prison préventive dans Carmen*), le contrat (*la vente d'une personne physique dans Djamilye*), le pouvoir (*une grâce refusée dans Ivan IV*).

En comparaison, MASSENET représente un droit inefficace : pour la loi (*un légiste qui se perd en dissertation dans Panurge*), le pouvoir (*un sauf-conduit qui ne sert à rien dans Thérèse*), la justice (*une déportation en Louisiane avortée en raison de la mort de la condamnée dans Manon*), le contrat (*un mariage rendu impossible par le retour du promis dans Werther*).

Enfin, GOUNOD privilégie la manifestation d'un droit inhabituel : pour le contrat (*le pacte maléfique avec le diable dans Faust*), le jugement (*la réunion d'un concile pour juger les thèses d'un hérétique dans Maître Pierre*), le pouvoir (*la livraison annuelle de cent vierges aux arabes dans le Tribut de Zamora*).

- l'opéra germanique

L'opéra germanique est inspiré par l'antiquité grecque (*La Patience de Socrate de Telemann, Idoménée de Mozart, L'amour de Danaé de R. Strauss*), romaine (*Lucio Silla et La Clémence de Titus de Mozart*), germanique (*L'Anneau du Nibelung de Wagner*) et par les récits bibliques (*Moïse et Aaron de Schoenberg et Salomé de R. Strauss*). Il emprunte même aux contes nationaux (*Die Bürgschaft de Weill*) ou orientaux (*La Femme sans ombre de R. Strauss*).

L'argument se déroule parfois en terres étrangères, surtout européennes, comme l'Angleterre (*La Femme silencieuse de R. Strauss*), l'Italie (*La Finta Giardinera et les Noces de Figaro de Mozart, Rienzi et Le Novice de Palerme de Wagner*), l'Espagne (*Don Giovanni de Mozart, Fidelio de Beethoven, Le Corregidor de Wolf*), la France (*Cardillac d'Hindemith, La Veuve Joyeuse de Lehar, La Mort de Danton de von Einem*), la Norvège (*Le Vaisseau Fantôme de Wagner*), la Hongrie (*Le Baron Tsigane de J. Strauss*), l'Autriche (*La Chauve-souris de J. Strauss*), la Tchéquie (*Le Procès de von Einem*), les Pays-Bas (*Zar und Zimmermann de Lortzing*), la Turquie (*L'Enlèvement au Sérail de Mozart*), la Chine (*Le Pays du Sourire de Lehar*) et les Etats-Unis (*Grandeur et décadence de la Ville de Magahonny de Weill*).

Mais sa terre d'élection demeure pangermanique (*Faust de Spohr, La Chauve-Souris de J. Strauss, Arabella de R. Strauss, Lohengrin de Wagner, L'Anneau du Nibelung de Wagner, le Freischütz de Weber*).

Tel un condensé des opéras d'outre-Rhin, les œuvres lyriques de Joseph HAYDN, MOZART, WAGNER et Richard STRAUSS embrassent respectivement tous les phénomènes juridiques : le contrat (*L'Infedelta delusa, Così, Fan Tutte, Le Vaisseau fantôme, Intermezzo*), la loi (*La Fedelta premiata, Les Noces de Figaro, l'Or du Rhin, La Femme sans Ombre*), le jugement (*L'Incontro improvviso, La Clémence de Titus, Lohengrin, La Femme Silencieuse*) et le pouvoir (*Idoménée, Rienzi, Salomé*).

Le répertoire de ces quatre compositeurs est si abondant qu'il est possible d'en inférer leur conception personnelle du droit.

Le caractère débonnaire et aimable de Joseph HAYDN explique sans doute sa représentation facétieuse du droit. A une exception près (*une coutume sanguinaire dans La Fedelta premiata*)⁶³⁷, celui-ci dresse en effet un portrait comique des acteurs du droit : un faux notaire (*Lo Speciale*), un juge inconstant (*L'Incontro improvviso*), un paterfamilias défait dans une farce lunaire (*Le Monde de la Lune*), un bailleur dupé (*La Canterina*). Tout point qui justifie que MOZART l'appelait affectueusement « *Papa Haydn* ».

À quelques bagatelles près (*un juge dans Les Noces de Figaro ; un notaire dans Così fan Tutte ; un podestat dans La Finta giardinera*), MOZART a une conception transcendante du droit : pour la justice divine (*Don Giovanni et Idoménée*), pour la justice temporelle teintée d'onction divine (*un empereur dans la Clémence de Titus, un grand prêtre dans La Flûte enchantée, un seigneur dans les Noces de Figaro*), pour un engagement avec un Dieu (*Idoménée*). L'intervention d'une puissance supérieure confère au droit une valeur positive dans le déroulement des œuvres de ce compositeur, à une exception près (*Don Giovanni*). Le droit porte aussi en lui une sorte de salut par la rédemption (*la transmission in extremis du pouvoir dans Idoménée et Lucio Silla*).

⁶³⁷ Une coutume sanguinaire voulait que les paysans d'un village proche de Cumes sacrifient chaque année un couple de fidèles amants à l'appétit d'un monstre marin.

Dans les opéras de WAGNER, le droit, d'une essence également transcendante, est inscrit dans une fatalité morbide. La justice, d'ordre divine, paraît implacable et vengeresse (*la hargne de l'accusateur au cours de l'ordalie dans Lohengrin, la damnation papale dans Tannhäuser*). Les contrats conclus avec les dieux (*les traités avec Wotan*) et demi-dieux (*le pacte de sang avec Siegfried*) conduisent à leurs crépuscules (*dans L'Anneau du Nibelung*). Par ailleurs, un capitaine de vaisseau est condamné à errer sur les mers jusqu'au Jugement dernier (*Le Vaisseau fantôme*), un tribun romain excommunié à mourir (*Rienzi*).

Richard STRAUSS enfin entretient une relation complexe et tourmentée avec le droit, dont la nature apparaît conflictuelle voire oppressante dans ses œuvres. En effet, de nombreux opéras de ce compositeur se réfèrent à d'âpres pourparlers ou controverses juridiques (*la négociation des conditions financières d'un mariage dans Le Chevalier à la Rose, les conditions d'un divorce dans Intermezzo ou dans La Femme Silencieuse, la négociation d'un pacte maléfique dans La Femme sans ombre*). En outre, des situations liées au droit suscitent une atmosphère angoissante et dépressive (*le siège des créanciers au début d'Arabella, le sac des créanciers au début de L'Amour de Danaé, l'attente oppressante de l'exécution dans Salomé*).

- l'opéra italien

Les scènes des opéras italiens ne sont pas seulement péninsulaires.

En Europe, elles sont plantées en Allemagne (*Mefistofele de Boito*), en France (*La Bohème de Puccini*), en Suisse (*La Somnambule de Bellini*), en Angleterre (*Lucia di Lammermoor de Donizetti*), en Espagne (*la Favorite de Donizetti*), au Portugal (*Dom Sebastien, roi du Portugal de Donizetti*), en Autriche (*Stiffelio de Verdi*), en Livonie (*Pierre premier, tsar de Russie de Donizetti*).

Hors du vieux continent, l'action est située en Chine (*Turandot de Busoni*), au Japon (*Madame Butterfly de Puccini*), en Algérie (*L'Italienne à Alger de Rossini*), en Egypte (*Aïda de Verdi*), aux Etats-Unis (*Un Bal masqué de Verdi*), au Pérou (*Alzira de Verdi*).

D'autres enfin sont inspirés de la civilisation grecque (*Médée de Pacini*), romaine (*La Vestale de Spontini, le Couronnement de Poppée de Monteverdi*) et hébraïque (*Moïse en Egypte de Rossini*).

Comme pour l'opéra germanique, certains compositeurs ont eu une production lyrique si féconde qu'elle embrasse tous les phénomènes juridiques à la fois : chez PUCCHINI (*la loi et le jugement dans Turandot, le contrat dans Gianni Schicchi, le pouvoir avec Tosca*) ; chez VERDI (*le jugement avec Aïda, le contrat avec Ernani, le pouvoir avec Les deux Foscari, la mesure nominative dans Un Jour de Règne*), chez ROSSINI (*la loi avec Moïse en Egypte, le contrat avec Le contrat de mariage, la justice avec la Pie Voleuse, le pouvoir avec Guillaume Tell*), chez DONIZETTI (*la loi chez La Favorite, le contrat chez Lucia de Lammermoor, le jugement chez Pierre premier, tsar de Russie, le pouvoir chez Robert Devereux*).

Cependant, ces opéras sont d'inspiration disparate et il s'avère donc difficile de déterminer la perception personnelle du droit de chacun de ces compositeurs, à l'exception notable de PUCCHINI.

Tout au plus, peut-on relever que les professionnels du droit désertent les opéras de VERDI (à l'exception d'un juge dans *Un Bal masqué*), à la différence des opéras de DONIZETTI (*un juge dans Pierre premier, tsar de Russie, un notaire dans Don Pasquale, un préfet dans Linda de Chamonix, un bourgmestre dans le Bourgmestre de Saardam*) et de ROSSINI (*un notaire dans Le Barbier de Séville, des juges et un podestats dans la Pie voleuse, un gouverneur dans Guillaume Tell*).

En comparaison, PUCCHINI a une conception plurielle du droit qui peut ainsi se décliner de différentes manières : un droit mortifère (*la loi de Pékin dans Turandot, un policier vil et pervers dans Tosca*), un droit oppressif (*la renonciation à héritage dans Sœur Angélique, le défilé des déportées dans Manon Lescaut*), un droit sans rigueur (*un mariage à la légère dans Madame Butterfly, un shérif plus soucieux de sa belle que de brigands dans La Fille du Far West*), un droit comique (*les épisodes du bailleur et du conseiller d'Etat dans la Bohème, un notaire abusé dans Gianni Schicchi*).

- l'opéra russe

L'opéra russe présente la singularité de se dérouler sur ses terres ancestrales, tel un manifeste musical du nationalisme russe.

Sans surprise, les œuvres lyriques russes évoquent toujours la contrainte policière (*Le Nez et Lady Macbeth de Mentsk de Chostakovitch*) et accessoirement le contrat (*Eugène Onéguine de Tchaïkovski*), la justice (*Boris Godounov de Moussorgski*), la loi (*La Khovantchina de Moussorgski*) et l'exercice du pouvoir (*Le Voïvode de Tchaïkovski*).

- l'opéra slave

L'opéra slave puise dans le panthéon de ses héros (*Dalibor et Libuse de Smetana*) ou drames nationaux (*Tête de chien de Kovarovic*) le sujet de ses arguments.

Il met en musique une comédie (*Le Roi et le Charbonnier de Dvorak*) ou un drame historique (*Les Diables de Loudun de Penderecki*) ou une historiette villageoise (*La Fiancée Vendue de Smetana*). Il se consacre plus sérieusement à un différend immémorial entre deux familles (*L'affaire Makropoulos de Janacek*).

L'opéra slave verse parfois dans la fantasmagorie (*Juliette ou la clé des songes de Martinu et Le Grand Macabre de Ligeti*).

Parmi eux se distinguent deux compositeurs dont le répertoire lyrique est suffisamment important pour évoquer l'ensemble des phénomènes juridiques, sans pouvoir pour autant en induire leur perception personnelle du droit.

Ainsi, dans l'œuvre de SMETANA sont représentés un conflit de lois (*Libuse*), le jugement d'un héros national (*Dalibor*), un contrat de mariage (*La Fiancée vendue*) et l'autorité parentale (*Le Baiser*).

L'œuvre de JANACEK évoque pour sa part une coutume ancestrale (*Jenufa*)⁶³⁸, une affaire judiciaire (*L'Affaire Makropoulos*), un mariage (*Aventures de la petite renarde rusée*) et l'autorité parentale (*Katia Kabanova*).

⁶³⁸ Selon la coutume, le fils légitime de l'aîné des frères héritiers hérite du tout.

- l'opéra bouffe et l'opérette⁶³⁹

Ce genre musical contient en réalité de nombreux sous-genres : l'opéra-comique, l'opéra bouffon, l'opéra bouffe, l'opérette, l'opérette bouffe, l'opérette à grand spectacle, la bouffonnerie musicale entre autres.

Dans tous les cas, ces œuvres permettent à leurs compositeurs de brocarder librement et joyeusement le droit.

Elles sont le propre de nombreux compositeurs français des 19^{ème} (*Le Toréador d'Adam, le docteur Miracle de Bizet, les Brigands d'Offenbach, L'Omelette de la Follembuche de Delibes*) et 20^{ème} siècles (*Marouf de Rabaud ou Le Testament de Tante Caroline de Roussel*) à l'instar de leurs confrères allemands et autrichiens (*L'Auberge du Cheval Blanc de Benatzky, La Chauve-souris de J. Strauss ou La Veuve joyeuse de F. Lehar*).

Parmi eux, OFFENBACH a porté son ironie sur tous les phénomènes juridiques : la loi et le contrat (*la loi de l'étiquette et les notaires éméchés dans la Périchole*), la justice (*les juges d'Enfer dans Orphée aux Enfers*), le pouvoir (*le bourgmestre dans Geneviève de Brabant*).

Au-delà, les notaires d'opérette, expression consacrée, inspirent même le titre de certaines d'entre elles (*Deux parfaits notaires de Barbier, Par devant notaires de Goublier, Le Souper du notaire de Séverin*).

En poussant jusqu'à la comédie musicale, un compositeur américain a mis en musique les démêlés amoureux d'un juge français avec une môme de Montmartre (*Can-Can de Porter*), un autre a mis en scène un méchant juge qui, après voir condamné le mari de celle qu'il convoite, la viole et adopte sa fille dont il fait sa prisonnière (*Sweeny Todd de Sondheim*)

⁶³⁹ Ce rattachement de l'opérette à l'art lyrique est légitimé, non sans humour, par Camille Saint-Saëns : « L'opérette est fille de l'opéra, certes une fille qui a mal tourné, mais on sait que les filles qui tournent mal ne sont pas sans agréments ».

1.4.5. Section 5 - Les œuvres chorales diverses

- la cantate

Les cantates luthériennes présentent le grand intérêt de représenter les trois principaux phénomènes juridiques (le contrat, la loi et le jugement)

Les cantates sacrées se partagent en effet entre l'ancienne Alliance (*Actus Tragicus* de J.-S. Bach), la loi mosaïque (*Wer der gläubet und getauft wird et Du sollst Gott, deinen Herren, lieben* de J.-S. Bach) et le jugement de Dieu, thèmes d'élection de plusieurs compositeurs unis par le même héritage : BUXTEHUDE (*Aperite mihi portas justitiae*), J.-S. BACH (*es reiset euch ein schrecklich Ende*), W.-F. BACH (*Der Herr wird mit Gerechtigkeit richten*), C.P.E BACH (*Passions-Cantate*) et J.-C. BACH (*Die Furcht des Herren*).

Les sujets des cantates profanes de l'un de ces compositeurs, J.-S. BACH, sont aussi variés que l'installation de nouveaux édiles locaux (*Gott ist mein König*), l'arbitrage d'une dispute mythologique (*Der Streit zwischen Phoebus und Pan*), les stipulations d'un contrat de mariage (*Schweigt stille, plaudert nicht*) ou l'anniversaire d'un professeur de droit (*Schwingt freudig euch empor*).

- les hymnes à la vierge

Aux dires de ces hymnes, la Vierge est appelée à défendre les fidèles au jour du jugement, faisant ainsi doublon avec le ministère de paraclet attribué à son propre fils.

Dans le Salve Regina mis en musique notamment par des compositeurs italiens ou d'origine italienne (*Lully, D. Scarlatti, Vivaldi*), la supplique adressée à la Vierge est déclinée au vocatif « *O vous, Notre avocate* ».

Le Stabat Mater est plus pressant et précis : « *Puissé-je être défendu par vous, ô Vierge, au jour du Jugement* ». Les compositeurs ayant composé sur cet hymne plus répandu sont de nationalités variées : française (*Poulenc*), tchèque (*Dvorak*), autrichienne (*Haydn*) et italienne (*Rossini, D. Scarlatti, Verdi*).

Chaque hymne marial apporte son lot de pleurs et de grincements de dents à l'évocation de la parousie.

- le mystère et l'histoire sacrée

Les pièces composant ce genre musical constituent des drames liturgiques soutenus par la musique et qui portent sur des figures du Nouveau Testament (*Le Martyre de Saint Sebastien de Debussy*).

Il est permis de rattacher à ce genre musical le concert spirituel, surtout lorsqu'il évoque l'exercice du pouvoir royal au moment de la naissance du Christ (*Histoire de la Nativité de Schütz*) et les Histoires sacrées, l'une d'elle racontant la clémence d'un empereur et la punition d'un impie (*Histoire d'Esther de M.-A. Charpentier*).

- le madrigal

Le chœur des amis du philosophe Sénèque, traité en forme de madrigal, l'objurgue de ne pas exécuter l'ordre de Néron qui le condamne au suicide (*Le Couronnement de Poppée de Monteverdi, acte II, troisième tableau*).

- la messe

Dans la messe ordinaire, un article du Credo annonce le retour du Christ qui viendra juger les vivants et les morts.

Les compositeurs de tout bord ont usé de moyens vigoureux pour évoquer cette descente céleste avec réalisme : l'usage des cuivres et percussions (*Messe solennelle de Berlioz*), le contraste dans l'évocation des morts et des vivants (*Heiligmesse de Haydn*), la dissonance (*Messe solennelle pour la dédicace de la basilique d'Esztergom de Liszt*), l'unisson (*Messe n°5 de Schubert*).

Pour sa part, le texte du *Te Deum* affirme avec force certitude que Dieu viendra pour nous juger (*Judex crederis esse venturus*).

Cet article de foi a inspiré de nombreuses déclamations dramatiques, soit par l'orchestre et la masse chorale tout entier (*Te Deum de Berlioz, Bizet, Gossec et Verdi*), soit par une voix solo précédée d'une symphonie de guerre (*Te Deum de Charpentier*), soit par une voix solo ouvrant un chœur à trois voix écrit en style ancien (*Te Deum pour la victoire de Dettingen d'Haendel*).

La Messe des morts est entièrement dévolue au Jugement dernier. Elle a été mise en musique entre autres par des compositeurs français (*Saint-Saëns*), tchèque (*Zelenka*), autrichien (*Mozart*), italien (*Verdi*), anglais (*Britten*), polonais (*Penderecki*), allemand (*Blacher*) et a été largement citée dans d'autres parties de la recherche.

Les références multiples au juge et à son audience, au jugement, au livre d'accusation, à la punition, à la culpabilité, au désarroi des réprouvés font du Requiem l'œuvre sacrée où le droit trouve sa plus forte expression dramatique, quelle que soit l'époque, la personnalité et la nationalité du compositeur.

- le motet

Un motet a été écrit à l'occasion d'une cérémonie de rentrée du Parlement de Paris et évoque la justice divine et la miséricorde de Dieu (*Motet pour l'Offertoire de la Messe Rouge de M.-A. Charpentier*). Un autre décrit la construction d'une institution, l'Eglise catholique romaine (*Tu es Petrus de Duruflé*).

- l'oratorio

Certains oratorios consacrent des périodes plus ou moins développées à la chose juridique, spécialement lorsque le sujet se rapporte à un récit biblique.

Certains faits et actes juridiques de l'ancienne Alliance ont été spécialement retenus : la promesse engageante avec Dieu (*Jephté de Haendel, acte I, scène 4 et de Carissimi, partie I*), la justice divine (*Samson de Haendel, acte II, scène 1*), royale (*Le Jugement de Salomon de M.-A. Charpentier et Salomon de Haendel, acte II, scène 3*) ou profane (*Susanna de Haendel, acte II, scène 4*).

La prédication du Christ sur la justice de son Père (*Les Béatitudes de Franck, quatrième béatitude*), son procès (*Golgotha de Martin*) comme celui de ses disciples (*Paulus de Mendelssohn, partie I*) sont extraits des livres du Nouveau Testament.

Tirées des grandes visions du Christ ou du livre de l'Apocalypse, les fresques musicales consacrées au jugement dernier transcendent les confessions chrétiennes (*Extremum judicium Dei de M.-A. Charpentier, Le Livre des sept sceaux de Schmidt, Scènes de Faust de Schumann, Die letzten Dinge de Spohr, der Tag des Gerichts de Telemann, le Jugement dernier de Buxtehude notamment*).

D'autres oratorios abordent les persécutions des premiers chrétiens (*Théodora de Haendel*), le procès en accusation (*Jeanne d'Arc au Bûcher d'Honegger*) et en réhabilitation (*La Vérité de Jeanne de Jolivet*) d'une femme devenue sainte sur le tard et, plus prosaïquement, la vie d'un héros helvétique (*Nicolas de Flue d'Honegger*).

Avec plus d'engagement encore, un oratorio est une œuvre d'inspiration révolutionnaire (*Le Radeau de la Méduse de Henze*) cependant qu'un autre est inspiré d'une œuvre révolutionnaire en son temps (*Des Droits de l'Homme de Constant*).

- la passion

Le récit de la passion du Christ se confond avec la relation de son procès. Les références multiples à la loi mosaïque, à la délation, à l'accusation, au procès et à la crucifixion du Christ ont permis à nombres de compositeurs baroques (*Schütz, J.-S. Bach, Matheson, Telemann en particulier*) de déployer dans ces œuvres un grand figuralisme musical, tant dans les interventions chantées de la turba et les arias que dans l'harmonisation des chorals luthériens.

Ce genre musical, propre au vendredi saint du calendrier liturgique de la Réformation, a ressuscité sous la plume de compositeurs contemporains (*Passion et mort de notre Seigneur Jésus Christ selon Saint Luc de Penderecki et Récit de la passion selon Saint Mathieu de Pepping*).

- le psaume

Les psaumes bibliques chantent la pureté (*Psaume XVIII de Saint-Saëns, Lex Domini immaculata*) et l'observance joyeuse de la loi divine (*Psaume 119 de Goudimel*)⁶⁴⁰.

D'autres psaumes préfigurent la rigueur de la justice divine.

La palme revient sans conteste au psaume 110 (*Dixit Dominus*) dont la séquence « *Judicabit in nationibus* » (« *Il fera justice entre les nations* ») a laissé libre cours à un puissant figuralisme musical de la part de compositeurs de toutes nations (*Haendel, Leo, Lully, Monteverdi, Scarlatti, Vivaldi, etc...*).

⁶⁴⁰ « Dans une sphère plus noble, nous connaissons (...) le psaume 119, sur la joie de la loi, que Renan, trop libéral pour le goûter, déclarait prodigieux : « Combien j'aime ta loi, je fais mes délices de tes préceptes... » (J. Carbonnier, op.cit. note 17, p. 19).

De manière plus discrète, le psaume 43 (*Richte mich Gott de Mendelssohn*), le psaume 51 (*Miserere de Pärt*) et le psaume 72 (*Deus judicium tuum de Telemann*) se réfèrent dans leurs versets et/ou dans leur titre au jugement divin, le psaume 112 (*Beatus vir de M.-A. Charpentier et de Galuppi*) aux qualités de l'homme juste.

- le service israélite.

La Torah tient dans ce service une place proportionnelle à son importance dans la religion hébraïque.

La sortie, le transport et la rentrée de la Loi mosaïque font partie intégrante des rites cérémoniels (*Service sacré de Bloch et de Milhaud*).

Un compositeur a conféré la dignité d'une loi, d'une « ordonnance », à une œuvre célébrant le Yom Kippour (*Kol Nidre de Schoenberg*).

1.4.6. Section 6 - Les œuvres pour instrument soliste

Les pièces pour instrument solo font par extraordinaire allusion au droit.

Les instruments monodiques ne se prêtent guère à la musique descriptive. Seule la flûte appelle à une bonne négociation, prémisses de relations commerciales à venir (*Incantations, pour flûte de Jolivet*). Quant aux instruments polyphoniques, ils relèvent de la musique pure ou sont mobilisés dans une œuvre descriptive sans référence au droit.

Seuls les instruments à clavier font exception à cette règle.

L'orgue y tient une place magistrale. Les compositeurs allemands ont puisé, dans le réservoir sans fond des chorals luthériens, ceux d'entre eux consacrés à la loi mosaïque (*chorals Voici les dix saints commandements de J.-S. Bach et d'Homilius*), à la faute originelle (*choral Par la Chute d'Adam de Buxtehude et de J.-S. Bach*), à l'antique promesse de Dieu envers son peuple (*choral Es ist ein' Ros' entsprungen de Brahms*) ou au procès de Jésus (*choral Christus der uns selig macht de J.-S. Bach*).

Leurs homologues catholiques ont composé à tire larigot sur le *Judex crederis*, verset du *Te deum* (*une succession de pièces contrastées dans la Fantasia sur le Judex crederis de Boëly et une basse de cromorne dans le Te Deum de Marchand*), sur le thème du Jugement dernier (*The last Judgment de Hakim*) et sur les affres du mariage (*les accords dramatiques dans La Marche nuptiale de Vierne*).

Le clavecin raille une corporation qui entendait prélever une contribution auprès des organistes (*Les Fastes de la Grande et Ancienne Ménestrandise de Couperin*).

Le piano marque la chute d'une condamnation implacable (*Amen du Jugement de Messiaen*) ou le temps d'une exécution capitale (*Le Gibet de Ravel*).

1.4.7. Section 7 - Les œuvres orchestrales

- la fanfare

La fanfare, souvent associée au défilé civil et militaire, n'est pas la formation musicale la plus raffinée. Pourtant, elle arrive à point nommé dans nombres d'œuvres classiques.

La fanfare peut provoquer un effet comique.

Le prélude d'un opéra commence par une fanfare d'un puissant élan qui caractérise de façon ironique le juge d'une bourgade andalouse (*Le Corregidor de Wolf*). Une fanfare de cors et de trompettes annonce l'arrivée un autre corregidor dans l'arène où il sera tympanisé (*Le Tricorne de Falla*).

Le chœur d'une corporation s'avance sur un thème du meilleur pompier, ponctué par des cadences de la fanfare lourdement appuyées (*L'Italienne à Alger de Rossini, acte II, scène 13*) :



L'orchestre donne le ton par une petite fanfare qui s'arrête un instant pour laisser le trésorier se gonfler d'orgueil (*Un jour de Règne de Verdi, acte I, scène 3*). L'orchestre conclut l'œuvre par un motif de fanfare associé à l'escroc dans une derrière pirouette (*Gianni Schicchi de Puccini*).

La fanfare magnifie des moments de droit solennels.

En termes de pouvoir, une fanfare de trompettes et timbales alternées précède l'arrivée cérémonielle de Titus et des dignitaires de l'Etat (*La Clémence de Titus de Mozart, acte I, scène 4*) :

A musical score for four instruments: Trompettes (Trumpets), Timbales (Timpani), Ttp. (Trumpets), and Tim. (Timpani). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/2. The Trompettes part features a melodic line with rests. The Timbales part features a rhythmic pattern of eighth notes. The Ttp. part features a melodic line with rests. The Tim. part features a rhythmic pattern of eighth notes.

La fanfare de la Diète ouvre la séance de l'assemblée du même nom (*Nicolas de Flue d'Honegger, acte III*).

Les trompettes du Jugement dernier introduisent le *Judicabit* en fanfare (*Dixit dominus de Vivaldi*). Une fanfare de quatre trompettes projette immédiatement des sphères célestes vers les contingences terrestres en interprétant le thème de « La Cérémonie du Roi » (*Lohengrin de Wagner, acte I, scène 1*) :



Le contrat n'est pas en reste. Les résistants helvètes jurent, tandis que la fanfare des cuivres et le grondement des cordes s'opposent et se complètent (*Guillaume Tell de Rossini, acte II*). Une fanfare appelle à ses devoirs militaires un officier hésitant à se marier (*Lakmé de Delibes, acte II, n° 19 Duo et chœur dans la coulisse*). Précédé d'une fanfare, le chancelier annonce au roi que le moment est venu de choisir une épouse (*Le Roi Cerf de Henze, acte I*).

La fanfare a enfin partie liée avec les situations coercitives.

Concernant les actes unilatéraux, le trouble de la femme à qui l'on propose une renonciation à un héritage se perçoit à travers son ton hésitant et les fanfares étouffées des trompettes munies de sourdine (*Sœur Angélique de Puccini*).

Du côté du pouvoir, le futur roi écrase sous sa botte les électeurs fascinés qui enchaînent, telle une fanfare humaine « *Soit notre chef!* » (*Les Pêcheurs de perles de Bizet, acte I, n°1 Introduction*). La progression des policiers est accompagnée par les bois, puis par les cors et les trompettes, instruments caractéristiques des fanfares militaires (*Lady Macbeth de Mtensk de Chostakovitch, acte III, septième tableau*).

En termes de jugement, une fanfare (trompettes et trombones à l'unisson, percussion) accompagne les derniers préparatifs de la pendaison (*La Fille du Far West de Puccini, acte III*). De rudes fanfares martelées aux cuivres et aux timbales introduisent Saint Sébastien devant l'Empereur qui, après avoir tenté de le couronner, le condamne à la peine capitale (*Le Martyre de Saint Sébastien de Debussy, troisième mansion*).

- la marche

La marche nuptiale ne laisse pas de surprendre. Si elle pare en effet la signature d'un contrat de mariage d'une certaine solennité (*Béatrice et Benedict de Berlioz, acte II, scène 5, exemple des harpes*) :



elle est en général moins heureuse qu'on en pourrait le supposer.

Pour preuve, la marche nuptiale a quelque chose de rigide et de contraint et évoque plutôt la malice et l'ironie triomphale qu'une réjouissance franche et détendue (*Les Noces de Figaro de Mozart, acte III, scène 13*). Une autre marche nuptiale, dont l'atmosphère est lourde de dissonances angoissées, présente de grands accords violents entrecoupés de sections sombres et méditatives (*Marche Nuptiale de Vierne*)⁶⁴¹ :

⁶⁴¹ Cette dernière et sixième pièce de la Première suite des Pièces de Fantaisie est précédée du Requiem aeternam...

MARCHE NUPTIALE

R. Fonds et Anches 8.4
P. Fonds et Anches 8.4
G. Fonds et Anches 16.8.4
Ped. Fonds et Anches 16.8 (Claviers accouplés)

Swell: *Found stops and Reeds 8.4 ff!*
Choir: *Found stops and Reeds 8.4 ff!*
Great: *Found stops and Reeds 16.8.4 ff!*
Ped: *Found stops and Reeds 16.8 ff! (Keyboards coupled)*

All^o maestoso e marcato ♩ = 92

MANUELS

PÉDALE

Mais pour le meilleur et pour le pire, une marche nuptiale revêt la forme d'une marche funèbre, suggérant à la fois et le pas traînant des futurs et la mine compassée de l'assemblée devant laquelle on unit les mariés (*Bei einer Trauung de Wolf*) :

piano

Pareillement, le mariage d'un citoyen fictif créé pour remédier à une erreur administrative est accompagné d'une marche nuptiale emphatique et tout à fait cocasse (*Lieutenant Kijé de Prokofiev, troisième tableau*).

La marche accompagne par nature les solennités du pouvoir.

Un acte s'ouvre (*Nicolas de Flue d'Honegger, acte III*) ou est entrecoupé (*Rienzi de Wagner, acte II*) par une spectaculaire marche des Ambassadeurs. La marche des Maîtres Chanteurs exprime la majesté de la loi et de l'ordre (*Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg de Wagner*). Une marche, mêlant gravité et onction, constitue le thème de l'assemblée des Boyards (*Boris Godounov de Moussorgski, acte IV, second tableau*). La Marche des Anciens, marquée *Alta Marcia* (*Marche altièrè*) par le compositeur, apparaît comme un leitmotiv de l'autorité dans l'œuvre (*Le Mariage de la Saint Jean de Tippett*).

À l'inverse, un conseil municipal est brocardé par des notes répétées au basson, scansion volontairement trop lourde d'une marche qui devrait être simplement majestueuse (*Orphée aux enfers d'Offenbach, acte I*).

La marche suggère aussi une soumission au pouvoir absolu.

L'insurrection populaire ayant réussi, le meneur attend les patriciens venant lui jurer allégeance lesquels arrivent sur une marche lente et majestueuse (*Rienzi de Wagner, acte II*). La marche du bailli est d'une rudesse implacable, le rythme et l'harmonie étant réduits à leur plus simple expression (*Guillaume Tell de Rossini, acte I*).

La marche suit enfin les arcanes de la justice.

Sur un cheval blanc, le Parthe archer, héraut de la Justice, apparaît sur une musique de marche héroïque (*Le Livre des sept sceaux de Schmidt, partie I*).

Au seuil d'une ordalie, un motif de marche conduit l'impératrice dans les profondeurs secrètes jusqu'à son juge (*La Femme sans ombre de R. Strauss, acte III*). L'entrée du juge est décrite par l'orchestre comme une sorte de marche ironique et pompeuse (*Un Bal masqué de Verdi, acte I, scène 4, exemple des violons*) :



Une marche introduit la procession qui célèbre la juge et néanmoins reine Libuse (*Libuse de Smetana, acte I Jugement de Libuse*) :



Une brève marche, sonore et énergique introduit le rituel d’une nouvelle « Cérémonie des énigmes » dont l’issue est la vie ou la mort (*Turandot de Puccini, acte II*).

Dès les premiers accords d’introduction sous forme de marche funèbre, le chœur annonce le jugement funeste (*Dalibor de Smetana*). Un interlude orchestral en forme de marche solennelle mène à l’ultime tableau de la guillotine (*Dialogues des carmélites de Poulenc, acte III, quatrième tableau*).

Organisée en l’honneur du roi d’Espagne, la fête est le condensé de deux antithèses, le chœur jubilatoire du peuple⁶⁴² d’une part :

⁶⁴² Le peuple : « Ce jour heureux est plein d’allégresse ».



et la marche sinistre de l’Inquisition d’autre part (*Don Carlos de Verdi, acte III, quatrième tableau*).

Une marche funèbre uniquement aux vents annonce la mort prochaine des chevaliers carolingiens (*Fierabras de Schubert, acte III, n°21*) :

Quand vient l’instant de l’exécution, le thème d’une marche funèbre s’amplifie jusqu’à une violente rupture de rythme, laissant place à la décharge tonnante des mousquets (*Tosca de Puccini, acte II*). Les cordes, bois, cors, timbales et grosse caisse scandent une marche funèbre à l’entrée du condamné (*Simon Boccanegra de Verdi, acte III*). En même temps que les prêtres préparent le sacrifice stipulé dans une promesse à haut risque, une marche exprime la solennité figée de cet ordonnancement funèbre (*Idoménée de Mozart, acte III, scène 7*) :



Une marche funèbre précédant l'exécution prend la forme d'une fugue rythmique des timbales et d'autres percussions, sur laquelle se superposent les thèmes représentant chaque groupe de personnages (*Billy Budd* de Britten, acte IV, deuxième tableau).

- la musique de ballet

Les acteurs du droit entrent dans la danse lestement quand ils ne chantent pas.

Un juge (*Le Tricorne* de Falla) et un avocat (*La Fille mal Gardée* de Hérold) incarnent la justice en goguette.

Un notaire entre d'un pas sautillant (*La Scuola di Ballo* de Françaix) ou instrumente un contrat de mariage (*La Fille mal gardée* de Hérold). Un bourgmestre unit deux jeunes amants au galop (*Coppélia* de Delibes).

Inversement, l'introduction d'un magistrat tout vêtu de noir dans un ballet tiré d'une célébrissime œuvre lyrique revêt un sens politique polémique (*Carmen Suite* de Shchedrin).

- l'ouverture orchestrale

L'ouverture, tel Janus, présente deux faces opposées lorsqu'elle se réfère du droit. Elle constitue en effet une polysémie juridico-musicale : un temps de musique (pour l'ouverture orchestrale), un instant de raison (pour l'ouverture d'une instruction judiciaire).

Elle peut se manifester en une marche stable et bien établie des membres d'une corporation (*Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg de Wagner*).

Elle introduit une autre corporation réputée pour sa justice expéditive (*Les Francs-Juges de Berlioz*) ou prend le tour d'une marche au supplice du héros qui n'a pas plié devant ses juges (*Egmont de Beethoven*).

- le poème symphonique

Un seul poème symphonique, adapté d'un conte germanique, suit malicieusement les différentes étapes d'une procédure inquisitoriale (*Till l'Espiègle de R. Strauss*).

- la suite orchestrale

La suite orchestrale chambre un juge de paix humilié (*Le Tricorne de Falla*) ou des commissaires du peuple sentencieux s'adressant à des ouvriers (*Le Pas d'acier de Prokofiev*).

- la symphonie

La symphonie dresse le décor d'un dernier jugement (*Symphonie n°2 « Résurrection » de Mahler*), d'une prison (*Symphonie n°14, La Prison de la Santé, de Chostakovitch*) et d'une exécution capitale (*La Marche au supplice dans la Symphonie fantastique de Berlioz*).

De façon plus intimiste, elle introduit dans les alcôves de l'autorité domestique (*Symphonie domestique de R. Strauss*) et s'épuise peu à peu dans la manifestation orchestrée d'une protestation sociale organisée (*Symphonie n°45 Les Adieux de Haydn*).

La cassation n'a pas été citée parmi les œuvres orchestrales car aucune ne fait référence au droit. Néanmoins, il est amusant de relever que la cassation est une suite de pièces brèves exécutée en guise de clôture.

2. SOUS-PARTIE 2 - HARMONIE ET CONTREPOINT

L'harmonie (Chapitre 2) et le contrepoint (Chapitre 3) sont les pierres angulaires de l'écriture musicale. Ils contribuent pour une large part à ce subtil alliage entre le droit et la musique. Une revue des différents procédés harmoniques et contrapuntiques concourra à cette démonstration, après un parcours des tonalités les plus usitées (Chapitre 1).

2.1. Chapitre 1 - La tonalité

La tonalité de do majeur est celle qui sonne le plus au diapason du droit. D'autres tonalités apportent aux phénomènes juridiques leur coloration particulière. D'autres enfin donnent du tempérament à un voire deux moments de droit.

2.1.1. Section 1 - Les tonalités dominantes

- do majeur

La tonalité de do majeur, emblématique du droit, dessine une auréole de solennité autour des phénomènes qu'elle entoure.

Ainsi, l'autorité de Dieu est célébrée en do majeur : le don de sa Loi (*chorals pour orgue* « *Voici les dix saints Commandements de Dieu de J.-S. Bach et Homilius*), son jugement (*Passions-Cantate de C.P.E. Bach*), une prière de la foule à son endroit lors d'une exécution capitale (*La Juive d'Halévy, acte V, scène 4*) en sont un saint exemple.

Entre ciel et terre, la même tonalité limpide et gracieuse ouvre l'œuvre (thème) et accompagne ensuite le jugement de Salomon et la restitution de l'enfant à sa mère véritable (*Le Jugement de Salomon de M.-A. Charpentier*).

De même, elle confère un ton solennel à des marches corporatives grandioses (*Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg de Wagner*) ou satiriques (*Les Fastes de la Grande et Ancienne Ménestrandise de Couperin*). Elle est même teintée d'académisme lorsque deux chœurs enchâssent une vente aux enchères (*La Dame Blanche de Boieldieu, acte II*) ou quand un thème neutre et froid authentifie un testament notarié (*Gianni Schicchi de Puccini*).

La tonalité de do majeur soutient pareillement la liesse entourant des phénomènes juridiques heureux : une amnistie générale (*Fidelio de Beethoven, acte II, scène 8, n°16 Final*), la signature d'un contrat de mariage (*Don Pasquale de Donizetti, acte II* et *L'infedelta Dalusa de J. Haydn, acte II*), la cérémonie d'un double mariage (*Les Noces de Figaro de Mozart, acte III, scène 14*), une fête nuptiale (*Le Vaisseau Fantôme de Wagner, acte II*), un couronnement (*Le Couronnement de Poppée de Monteverdi, acte III, scène 8*).

Elle peut aussi distiller un halo d'archaïsme : l'expression la plus plate du pouvoir policier (*Le Nez de Chostakovitch*), le regret d'un temps où prévalait le droit (*Die Alte de Mozart*), la robustesse d'un tribun dont l'héroïsme est de pacotille (*Lucio Silla de Mozart, acte I, scène 1*).

Elle peut enfin souligner la rigueur du monde judiciaire : une enquête à charge menée de manière expéditive (*La Pie Voleuse de Rossini, acte I*), une ordalie (*Lohengrin de Wagner, acte I, scène 2*), le trio des membres d'une cour martiale en cours de délibéré (*Billy Budd de Britten, acte II, deuxième tableau*). Elle imprime même l'univers du tribunal tout entier : l'arrestation, l'enquête préliminaire et le jugement (*Le Procès de Von Einem*)

De manière plus feutrée, les consentements du prétendant et du père de la promise s'échangent en do majeur (*Le Vaisseau Fantôme de Wagner, acte I, scène 3, n°3 Scène, duo et chœur*).

- do mineur

La tonalité de do mineur apporte une couleur funèbre aux phénomènes juridiques qu'elle irrigue.

Elle paraît dans certaines évocations de la Justice divine : une basse en do mineur figure la justice divine (*Samson de Haendel, acte II, scène 1*), la teinte lugubre de do mineur dépeint les ténèbres avant que le jour ne se lève pour les hommes justes (*Beatus vir de M.-A. Charpentier*). A l'instar des versets du Stabat Mater requérant l'assistance de la Vierge au jour du Jugement (*Flammis orci de J. Haydn et Inflammatus de Rossini*), le do mineur funeste accompagne la supplication de la prière face à un juge implacable (*Requiem de Mozart, Dies irae*).

Dans l'ordre profane, elle imprègne les scènes assorties d'une condamnation présente ou à venir : une supplication adressée une nouvelle fois au juge sur une ascension dramatique (*La Clémence de Titus de Mozart, acte II, scène 7*)⁶⁴³, l'annonce d'une condamnation à mort par le Parlement britannique (*Les Puritains de Bellini, acte I, scène 2*)⁶⁴⁴, l'écrasement de la condamnée sous les boucliers de la soldatesque (*Salomé de R. Strauss*), un chœur animé « *The cause is decided* » condamnant l'héroïne à mourir (*Susanna de Haendel, acte III, scène 1*), la demande implacable de lapidation par la turba (*Paulus de Mendelssohn, partie I, 7. Chœur*)⁶⁴⁵, un concile réuni pour juger les thèses d'un hérétique (*Maître Pierre de Gounod, acte III*).

⁶⁴³ Annius : « Il t'a trahi, certes, et mérite la mort, mais du cœur de Titus on peut tout espérer. De grâce, Seigneur, prends conseil de ton cœur, daigne écouter notre douleur ».

⁶⁴⁴ Le messager : « Et le trait de la mort ne tardera pas. Arthur Talbot est condamné à l'échafaud par le Parlement anglais souverain. Voilà son destin ! ».

⁶⁴⁵ Les juifs demandent la mort d'Etienne : « Steiniget ihn ! ».

Elle ponctue le début et la fin d'une œuvre, les deux morts du fils et du père, de la victime et du meurtrier (*Der Vatermörder de Schubert*).

En matière contractuelle, elle signe la scène du contrat de mariage, véritable arrêt de mort pour l'héroïne (*Lucia de Lammermoor de Donizetti, acte II*), trouble la pensée du héros à la pensée de l'engagement fatal (*Idoménée de Mozart, acte I, scène 8*), obscurcit le thème du pacte de mort (*Ernani de Verdi*), accompagne le bris de la lance des Traités (*Siegfried de Wagner, acte III, scène 2*).

- ré majeur

La tonalité de ré majeur concourt à une manifestation majestueuse du droit.

Elle ménage les effets d'annonce : la grâce d'un prisonnier (*Les Puritains de Bellini, acte III, scène 3*), la condamnation à mort du père et de sa fille (*La Juive d'Halévy, acte V, scène 3*), les déclamations du héraut en alternance avec les commentaires de la foule (*Lohengrin de Wagner, acte II, scène 3*).

Elle vire au grandiose quand elle donne le ton d'un discours royal (*Idoménée de Mozart, roi de Crète, acte II, scène 6*), participe à la démonstration de la puissance seigneuriale (*Les Noces de Figaro de Mozart, acte III, scène 4*) et solennise la marche des membres d'une université (*La Marche des Etudiants en droit de Tchaïkovski*).

Dans une évocation éblouissante mais néanmoins sereine du Jugement dernier, un chœur à cinq voix (*Dixit Dominus de Leo*) et un *Judex ergo* (*Requiem de Schumann*) partage cette même tonalité.

Et comme le mort saisit le vif, elle se mue en tonalité du crime au rappel des termes du contrat conclu avec un tueur à gage (*Rigoletto de Verdi, acte I, second tableau*).

- ré mineur

La tonalité de ré mineur a des accents funèbres.

Elle assombrit les évocations du Jugement dernier. L'appel anxieux de l'incipit d'un psaume (*Richte mich Gott de Mendelssohn*)⁶⁴⁶, l'appel à l'assistance de la Vierge au jour du jugement (*Inflammatu du Stabat Mater de Dvorak*), l'article du credo annonçant le retour du Christ pour juger les vivants et les morts (*Messe brève, dite de Spaur, de Mozart*) et l'arrivée du jour tant redouté (*les premières mesures du Dies irae du Requiem de Mozart*) sont écrits dans cette tonalité.

Dans l'ordre profane, la tonalité de ré mineur suit une course à l'abîme : l'énoncé d'un arrêt de mort (*Les Puritains de Bellini, acte I*), les premières mesures de la scène de mise à mort (*Don Giovanni de Mozart, acte I*), l'attribution de trois bateaux à un fils pour partir au loin (*Der Königsson de Schumann, 1. Feierlich*), la séparation de la personne incarcérée et de sa famille (*Die Bürgschaft de Schubert, acte I*).

- mi bémol majeur

La tonalité de mi bémol majeur entretient une atmosphère solennelle et recueillie.

En matière judiciaire, elle innerve une grâce ou une prière de pardon pour les condamnés (*La Juive d'Halévy, acte V, scène 4*) ou une profession de foi dans la justice divine (*Lohengrin de Wagner, acte I*).

⁶⁴⁶ « Juge moi, Seigneur ».

Elle vient en miroir d'une autorité clémente quoique affirmée (*La Clémence de Titus de Mozart, acte I, scène 4*) et, aux derniers moments d'un règne, de sa dévolution naturelle dans une lumière sereine et douce (*Idoménée de Mozart, acte III*).

Un solide ancrage en mi bémol majeur contribue à donner à une prestation de serment force, gravité et détermination (*Guillaume Tell de Rossini, acte II*) ou permet à un commissaire-priseur d'annoncer de manière expressive la mise en vente d'un objet hors du commerce (*The Rake's Progress de Stravinsky, acte III*).

- mi majeur

La tonalité de mi majeur apporte un clair-obscur non dénué d'ambiguïté.

Elle déploie en effet l'admirable mélodie des justes persécutés et néanmoins confiants en la Justice future (*Les Béatitudes de Franck, huitième Béatitude*) mais accompagne aussi la pendaison d'un matelot qui a été accusé et condamné injustement (*Billy Budd de Britten, acte II, quatrième tableau*).

Elle agrémente la bouffonnerie de la scène du notaire (*Così fan tutte de Mozart, acte II, scène 17*) mais ternit le chant de ceux qui divorcent en se remémorant leur mariage heureux (*Stiffelio de Verdi, acte III*).

Le huitième commandement (« *Tu ne porteras pas de faux témoignage* »), page ample et majestueuse écrite en mi majeur, est émaillé de quelques fausses notes sur le mot falsch (faux) (*Les Dix commandements de J. Haydn*) tandis qu'une entrée solennelle d'ambassadeurs⁶⁴⁷ est écrite sans ambages dans la même tonalité (*Rienzi de Wagner, acte II, n°7 Finale*).

⁶⁴⁷ Cette entrée est commune aux ambassadeurs de Milan, de Lombardie, de Naples, de Bohême et de Bavière.

Le mi majeur radieux du chant du marin contraste avec ses propos désolés d'avoir été enlevé du navire *Droits de l'Homme* pour être transféré de force dans le navire *L'Indomptable* (*Billy Budd de Britten, acte, scène 1, deuxième tableau*)⁶⁴⁸.

- mi mineur

La tonalité de mi mineur exprime une inquiétude parfois morbide dans des circonstances extrêmement variées.

Un prétendant demande avec anxiété à sa promise si elle suivra le choix paternel (*Le Vaisseau Fantôme de Wagner, acte I, scène 3*), une vieille regrette le droit et la justice d'antan sur un ton larmoyant (*Die Alte de Mozart*), la turba exige le lapidation de l'apôtre Paul après avoir exigé auparavant celle d'Etienne (*Paulus de Mendelssohn, deuxième partie, 37. Chœur Hier ist des Herres Tempels*).

Des notables évoquent nerveusement la haine séculaire entre deux métropoles italiennes (*La Bataille de Legnano de Verdi, acte I*), les festivités s'arrêtent quand apparaît un motif de marche funèbre en mi mineur (*Don Carlos de Verdi, acte III, quatrième tableau*), des voix en imitation évoquent la justice, la miséricorde et le droit à l'occasion d'un couronnement (*Let Justice and Judgement de Haendel*).

- fa majeur

La tonalité de fa majeur se révèle ambivalente.

⁶⁴⁸ Billy Budd : « Adieu, *Droits de l'Homme*. Adieu bon vieux *Droits de l'Homme* ». (...) L'officier de manœuvre, le second et Ratcliffe : « Droits de l'homme ? Droits de l'homme ? ». (...) Le second : « Dangereux ! « Les droits de l'homme », vraiment ! ».

Funestement sont écrits dans cette tonalité un *Judicabit* très réaliste (*Dixit dominus de Haendel*), l'offre de services d'un tueur à gage (*Rigoletto de Verdi, acte I, second tableau*), un chœur (« let Justice reign ») indifférent aux larmes de l'accusée (*Susanna de Haendel, acte 2, scène 4*) comme un arioso lors de la conclusion d'un pacte privatif de maternité (*La Femme sans ombre de R. Strauss, acte I*).

À l'inverse, cette tonalité soutient la célébration fastueuse avec faste d'une fête au Capitole (*Lucio Silla de Mozart, acte II, scène 12, n°17 Chœur*) et la supplication persuasive de celui qui cherche à convaincre son juge (*La Clémence de Titus de Mozart, acte II, scène 7*).

- fa mineur

La tonalité de fa mineur est sombre et dépressive⁶⁴⁹.

Elle se joint à l'annonce d'une condamnation à mort (*Les Puritains de Bellini, acte II, scène 3*), exprime la lente résignation qui gagne le capitaine dans son air « *J'accepte le verdict* » (*Billy Budd de Britten, acte II, deuxième tableau*), clôt une œuvre dans la pesanteur d'un baigne (*Lady Macbeth de Mtensk de Chostakovitch, acte IV*).

Mariant le spirituel par les deux bouts, elle donne le ton au *Judicare* d'une messe (*Harmoniemesse de J. Haydn*) et sertie une marche funèbre emmenant les futurs et leurs proches à la noce (*Bei einer Trauung de Wolf*).

- sol majeur

⁶⁴⁹ « Fa mineur apparaît pour représenter la tendresse et le calme, tout autant qu'une profondeur et une pesanteur peu éloignée du désespoir, une fatale anxiété de l'âme ; et il est extrêmement mouvant. Il exprime parfaitement une mélancolie noire et incurable, et peut parfois inciter l'auditeur à l'horreur ou au frisson » (J. Mattheson, *Das neu-eröffnete Orchestre* (L'Orchestre moderne), Hambourg, 1713).

La tonalité de sol majeur balance entre le sérieux et le bouffe.

Elle instille une certaine gravité dans un long récit sur la personne et les dernières volontés d'un testateur (*The Rake's Progress de Stravinsky, acte I, premier tableau*) ou lors d'une réponse favorable à une offre de richesses moyennant l'hospitalité d'un foyer (*Le Vaisseau Fantôme de Wagner, acte I, scène 3, n° 3 Duo, scène et chœur*).

Elle vire au comique dans un duo bouffe de notaires éméchés (*La Périchole d'Offenbach, acte I, scène 14*) ou d'un baron et d'un trésorier qui éconduit sa fille (*Un jour de Règne de Verdi, acte III*), et mieux encore dans une vente aux enchères durant laquelle le commissaire-priseur s'exprime par onomatopées (*The Rake's Progress de Stravinsky, acte III, premier tableau*) ou dans une pochade entre deux avocats et un malheureux plaignant à qui ils extorquent des honoraires (*Die Advokaten de Schubert*).

- sol mineur

La tonalité de sol mineur suggère un fatalisme non résigné.

Elle assoit une situation de crise : la déconfiture d'une famille dans les premières mesures d'un opéra (*Arabella de R. Strauss, acte I*), l'annonce du jour du Jugement dernier par un ténor (*Die letzten Dinge de Spohr, partie II*).

Elle participe également à la rhétorique de la persuasion : la phrase « *daigne écouter notre douleur* » est réitérée en sol mineur avec une douloureuse accentuation (*La Clémence de Titus de Mozart, acte I, scène 7I*), un navigateur hollandais cherchant à gagner la confiance du père de sa promise chante un aria dans cette tonalité (*Le Vaisseau Fantôme de Wagner, acte I, scène 3, n°3 Duo, scène et chœur*).

Elle traduit enfin les tourments de la condamnation : l'annonce d'une sentence de mort (*Les Puritains de Bellini, acte II, scène 3 Scène et air et Fierabras de Schubert, acte III, n°22*), un bannissement (*Lohengrin de Wagner, acte II, scène 3*) et, sous forme de marche funèbre, le verdict défavorable au héros par un chœur sombre et inquiet (*Dalibor de Smetana, acte I*).

- si bémol majeur

La tonalité de si bémol majeur diffuse une lueur sombre et fatale.

Elle est consubstantielle au Jugement dernier, au décours d'un chœur à trois voix « *We believe that you shall come* » dans un sombre style ancien (*Te Deum pour la victoire de Dettingen de Haendel*) ou d'un grand arpège du trombone résonnant à vide au début du *Tuba mirum* (*Requiem de Mozart*).

Elle dépeint les affres du jugement lorsque des cuivres précèdent l'arrivée du Tribunal révolutionnaire (*André Chénier de Giordano, acte II*) et constitue la note inéluctable, véritable idée fixe de la condamnation à mort (*Gloriana de Britten, acte III, scène 3*).

Elle accompagne la marche du condamné au supplice (*Symphonie fantastique de Berlioz*) ou constitue une obsédante note pivot : une pédale intérieure qui retentit cent cinquante-trois fois dans l'œuvre (*Le Gibet de Ravel*).

En matière contractuelle, elle brosse le tableau d'un mariage empli d'angoisse (*Marche nuptiale de Vienne*), sauf à être utilisée à contre-emploi pour rehausser l'hédonisme d'une scène de mariage (*La Périchole d'Offenbach, acte II, scène 14*). Elle donne le ton au bailleur qui ordonne à un officier de police d'expulser les deux femmes qu'il héberge (*La Canterina de J. Haydn, partie II*).

2.1.2. Section 2 - Les tonalités accessoires

Afin d'éviter la monotonie de l'exposé d'un avocat, un compositeur a multiplié les initiatives permettant de relancer le discours, dont des modulations en do bémol majeur, tonalité rare (*L'affaire Makropoulos de Janacek, acte I*).

Un accent triomphal en ré bémol majeur scelle le pacte diabolique (*Le Freischütz de Weber, acte II, scène 4*) cependant que l'héroïne demande à son père de bénir son union dans le même ton (*La Juive d'Halèvy, acte II, scène 7, n°12 Trio*).

Dans une gravité austère, le tsar chante un andante en mi bémol mineur « *Lourde est la dextre du juge redoutable* » (*Boris Godounov de Moussorgski, acte II*), ton dans lequel se déploie le motif spécifique de l'accusation de fratricide (*Lohengrin de Wagner, acte I, scène 1*).

La tonalité de fa dièse majeur exprime la joie : la naissance de l'espoir du navigateur hollandais qui veut échanger sa fortune contre la création un foyer (*Le Vaisseau Fantôme de Wagner, acte I, scène 3, n°3, Scène, duo et chœur*)⁶⁵⁰, la liesse du chœur face à la clémence du juge (*Le Freischütz de Weber, acte III, scène 10*).

Le déchaînement des cris de mort lors d'une exécution (*La Juive d'Halèvy, acte V, scène 1*) comme la première section d'un *Dies irae* (*Requiem de Schumann*) sont écrits dans la tonalité déchirante et funèbre de fa dièse mineur.

Dans un quatuor final en la majeur (« *con la presente scrittura privata* »), un même contrat de mariage est dicté à deux faux notaires (*Lo Speziale de J. Haydn, acte II*), sonnait faux au diapason du droit.

⁶⁵⁰ Le Hollandais à Daland : « Si ton cœur s'est laissé attendrir, consent à cette union, oh, prends alors toutes mes richesses ».

C'est en la bémol majeur que la foule enthousiaste accueille la proclamation du concile et les largesses dont le peuple pourra profiter à cette occasion (*La Juive d'Halévy, acte I, scène 2*)⁶⁵¹.

La tonalité de la mineur a partie liée avec le procès : agression des prêtres par une phrase qui lacère (*Aïda de Verdi, acte V, premier tableau*), reprise du *Dies irae* dans le statisme de la pétrification (*Requiem de Mozart*), amertume et abattement du héros face à sa culpabilité (*Le Freischütz de Weber, acte III, scène 10*)⁶⁵², appel à la clémence divine dans un climat tendre et plaintif (*Motet pour l'Offertoire de la Messe rouge de M.-A. Charpentier*).

Le triomphe de la justice éclate en si majeur dans la pleine puissance des cuivres, environné par le flamboiement des gammes rapides (*Hymne à la justice de Magnard*).

Des moments musicaux aux accents antinomiques sont écrits en si mineur : un chœur (« *L'homme juste prend pitié et prête* ») conçu comme un immense canon (*Beatus vir de Galuppi*) ou un autre chœur louant la perspicacité du juge improvisé qui accuse deux vieux juges pernicious de mensonge (*Susanna de Haendel, acte III, scène 1*) d'une part ; la jubilation horrible d'un chœur à l'annonce d'une condamnation à mort (*La Juive d'Halévy, acte V, scène 1*) d'autre part.

La fureur et la rage de l'accusateur sont traduites notamment par une modulation en si bémol mineur (*Lohengrin de Wagner, acte I, scène 3*). En si bémol mineur « obscur et terrible », le chœur des damnés lancent ses cris de douleur après la condamnation divine (*Le Jugement dernier de M.-A. Charpentier*)⁶⁵³.

2.2. Chapitre 2 - Les procédés harmoniques

⁶⁵¹ Chœur : « Ah ! Pour notre ville, quel jour de bonheur ! Vive le concile ! Vive l'Empereur ! ».

⁶⁵² Max : « Je ne puis oser me plaindre, mais j'étais faible, et non point méchant ».

⁶⁵³ Chœur des damnés : « Ô juste châtement, ô malédiction éternelle, ô désespoir sans fin ! Que les montagnes s'effondrent sur nous et que les rochers nous écrasent ! Hélas, Où pourrions-nous échapper à votre courroux, ô Seigneur ? Quelle caverne nous servira de sépulture, quel abîme nous ensevelira ? ».

En droit, mettre en harmonie deux textes revient à mettre l'un en accord avec l'autre. En musique, l'harmonie traite des accords et de leurs enchaînements. Mais elle apporte aussi à toute œuvre sa substance et son expression.

2.2.1. Section 1 - Les accords

Comme en droit, les accords sont parfaits en musique s'ils satisfont à certaines conditions. Pour ce qui est des accords associés à un phénomène juridique, leur usage dans l'œuvre musicale prévaudra sur leur composition.

- les accords inauguraux

La primeur revient aux accords inauguraux, utilisés le plus souvent pour asseoir un univers contraint.

Ainsi, au début d'un acte, huit accords, *pesante*, constituent le sceau du Tribunal révolutionnaire (*André Chénier de Giordano, acte III*) :

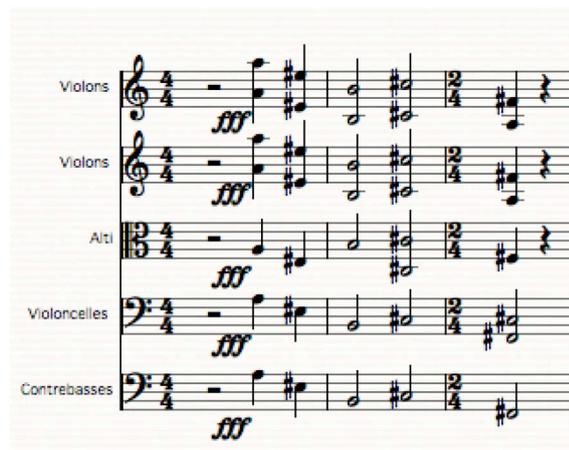


Dans une même tension expressive, les premiers accords d'un opéra soutiennent un chœur annonçant le jugement du héros (*Dalibor de Smetana*).

Pareillement, les quatre accords fortissimo du début du *Dies irae* suffisent à croquer les affres du Jugement dernier (*Requiem de Verdi, exemple des cordes*) :



Au seuil d'une scène en forme de procès, les accords au tutti de l'orchestre sont plus effroyables encore par l'ajout des trombones et des dissonances (*Don Giovanni de Mozart, acte II*). En guise de prologue d'une œuvre lyrique, une déchirure, cinq accords qui tombent comme un verdict (*Turandot de Puccini, exemple des cordes*) :



Mais les accords inauguraux ne sont pas le propre des situations contentieuses.

Un étonnant accord de septième mineure précède de manière comique la lecture d'un acte de mariage (*Così fan tutte de Mozart, acte II, exemple des flûtes, hautbois et violoncelle*) :



La chute d'accords dès le lever de rideau est associée dans l'œuvre à la déconfiture d'une famille dont le chef est surendetté (*Arabella de Strauss, acte I*). Trois accords parfaits majeurs *tutta forza* stigmatisent, dès l'ouverture, la brutalité du détenteur du pouvoir de police (*Tosca de Puccini*).

- les accords solennels

D'autres accords sont appelés à solenniser un moment de droit.

Propre à l'apparat du corps judiciaire, une série d'accords majeurs et mineurs mettent en valeur l'entrée de la cour martiale (*Billy Budd de Britten, acte II, deuxième tableau*). De même, une série de sombres accords scandent les juges et leur pompe (*Till l'Espiègle de R. Strauss*) :



Avant l'audience, un grand accord retentit à tout l'orchestre et le héraut appelle l'accusée avant que le roi, dans un aria solennel soutenu par des accords, exprime sa foi dans la justice divine (*Lohengrin de Wagner, acte I, scène 2*). Une symphonie sombre et solennelle dresse le rituel d'une autre ordalie en longs accords dans le grave (*La Femme sans ombre de R. Strauss, acte III*).

Au cours du procès, le juge s'exprime royalement aux sons d'accords de cordes constitués de blanches pointées (*Le Freischütz de Weber, acte III, scène 6*)⁶⁵⁴ :



Après le délibéré, des accords glacés des trompettes rythment la lecture de la sentence (*Dialogues des carmélites de Poulenc, acte II, troisième tableau*).

Dans la sphère des droits subjectifs, des accords solennels précèdent la dictée des dispositions financières du contrat de mariage au notaire (*Don Pasquale de Donizetti, acte II*). Jephté fait une promesse à Dieu dans un récitatif solennisé par des accords tenus des cordes (*Jephté d'Haendel, acte I, scène 4*).

Pour ce qui est du décalogue, l'affirmation de Moïse « *C'est la loi !* » est soulignée par des thèmes symbolisant cette loi dont un thème d'accords aux cors (*Moïse et Aaron de Schoenberg, acte II*).

Au sommet du pouvoir, un immense accord parfait en ut majeur accompagne les propos de Néron remettant le Peuple et le Sénat entre les mains de Poppée tout juste couronnée (*Le Couronnement de Poppée de Monteverdi, acte III, scène 8*)⁶⁵⁵ :



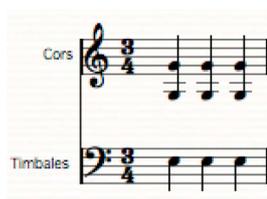
⁶⁵⁴ Ottokar (à Max) : « Toi seul, tu peux résoudre l'énigme ; un malheur, c'est certain, nous a frappés ! Malheur à toi si tu ne dis pas tout ».

⁶⁵⁵ Néron (à Poppée) : « Voici, ma chère, les Consuls, les Tribuns, qui viennent te rendre hommage ; en te voyant seulement, le peuple et le Sénat éprouvent déjà le bonheur ».

- les accords percutants

Des accords marqués se font entendre tout au long d'une procédure contentieuse.

Lors de l'enquête, un long accord dissonant de tout l'orchestre réveille les invités à l'arrivée de la police (*Lady Macbeth de Mtensk de Chostakovitch, acte III, huitième tableau*). Après que les gardes ont tapé trois fois à la porte :



trois accords violents interviennent lorsque les gardes se jettent sur le présumé fautif (*Boris Godounov de Moussorgski, acte I, scène 2, exemple des bois*) :

À l'audience, l'aveu de l'accusé est rythmé par des accords répétés trois fois, et le juge oppose un triple refus aux appels à la miséricorde ponctué chaque fois d'un vigoureux accord : « Nein, nein , nein ! » (*Le Freischütz de Weber, acte III, scène 10*)⁶⁵⁶ :

⁶⁵⁶ Annette : « Ayez pitié, Monseigneur ! ». / Le roi Ottokar : « Non, non, non, jamais ! Agathe est trop pure pour lui ! (A Max.) : « Et toi, pars d'ici sur l'heure ! Et si tu reviens, c'est en prison que tu vas ! ».



Une fois la sentence prononcée, des accords de septième diminuée symbolisent la fermeture et l’ouverture du cachot (*Lulu de Berg, acte II, film*).

Un accord de tout l’orchestre suggère la chute du couperet de la guillotine, suivi de la chute de la tête du décapité (*Symphonie fantastique de Berlioz, Marche aux Supplices, exemple des cordes*) :



- les accords précipités

Certains accords se succèdent à une cadence effrénée.

L’orchestre fait entendre de rapides staccatos d’accords quand l’aubergiste indique au fuyard un itinéraire secret (*Boris Godounov de Moussorgski, acte I, scène 2, exemple des hautbois et des clarinettes en la*) :

The image shows a musical score for four instruments: Hautbois (Horn), Clarinette (Clarinete), H. (Trumpet), and C. (Trumpet). The score is in 3/4 time and features a series of staccato chords. The Hautbois and Clarinette parts are in the upper staves, while the H. and C. parts are in the lower staves. The music is characterized by a rhythmic pattern of eighth notes and a staccato articulation.

À l'issue du procès, la liste des accusées est lue à vive allure sur des accords saccadés de cuivres (*Dialogues des carmélites de Poulenc, acte III, troisième tableau*).

- les accords sereins

La harpe met trop rarement ses cordes sensibles au service du droit.

Le sentiment de pureté de la loi divine est traduit par une musique diaphane, entretenue notamment par des accords de harpe (*Psaume XVIII de Saint-Saëns, Lex Domini immaculation*). L'héroïne, dans un monologue introduit par des accords de harpe, fait une relation poignante du crime (*Dalibor de Smetana, acte I*).

- les accords dramatiques.

Certains accords contribuent à assombrir une procédure judiciaire ou de la conclusion d'un acte juridique.

Au cours du procès de Jésus, la foule homophone demande à libérer Barrabas en une seule mesure, sur un accord de septième diminuée scandé sur les trois notes de son patronyme Ba – ra – bam ! (*Passion selon Saint Matthieu de J.-S. Bach, 54. récit évangélique*) :



Dans le confit intérieur de l’empereur, la perspective d’un châtement est ponctuée par des violents accords orchestraux, impitoyables comme les coups du destin (*La Clémence de Titus de Mozart, acte II, scène 8*) :



avant que de nouveaux accords marqués évoquent le cœur sévère de l’empereur (*La Clémence de Titus de Mozart, acte II, scène 12*)⁶⁵⁷ :



⁶⁵⁷ Titus : « Si pour régner, divinités amies, il faut un cœur sévère, ôtez moi l’empire ou donnez-moi un autre cœur ».

Après l'exorde de Dieu, le chœur, alors frappé de terreur, s'exprime en successions d'accords (*Le Jugement dernier de M.-A. Charpentier*).

Quand sonne l'heure de la condamnation, un motif de marche funèbre, sur un fond d'accords obsessionnellement répétés, surgit à l'arrivée des victimes de l'Inquisition (*Don Carlos de Verdi, acte III, quatrième tableau*). Lors de l'exécution, l'orchestre presque uniquement en accords, impose comme un ostinato des basses de la mort (*Dialogues des Carmélites de Poulenc, acte III, quatrième tableau*).

En matière de droits subjectifs, l'orchestre entretient encore la crispation des parents furieux à l'écoute du testament par son oscillation harmonique entre deux accords non classés particulièrement dissonants (*Gianni Schicchi de Puccini*).

Après un accord dissonant :

The image shows a musical score snippet for five instruments: Violon I, Violon II, Alto, Violoncelle, and Contrebasse. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The dynamic marking is piano (p). The notes for each instrument are as follows:

- Violon I: G4 (quarter note)
- Violon II: G4 (quarter note)
- Alto: B3 (quarter note)
- Violoncelle: G2 (quarter note)
- Contrebasse: G2 (quarter note)

This chord consists of the notes G2, B3, G4, and G4, which is a dissonant chord.

le héros demande à son interlocuteur s'il a une fille et c'est après un accord de septième diminuée marquant un bref moment d'angoisse :

The image shows a musical score for a symphony orchestra. It consists of eight staves, each labeled with an instrument: Flûte, Hautbois, Clarinette, Cor, Violon I, Violon II, Alto, and Violoncelle. The music is in 4/4 time and has a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). Each staff contains a single chord. The Flûte and Cor parts have a sharp sign above the notes, indicating a sharp sign above the notes.

que le père répond favorablement à sa demande en mariage (*Le Vaisseau Fantôme de Wagner, acte I, scène 3, n°3 Scène, duo et chœur*).

- les accords conclusifs

Les accords conclusifs résonnent au terme d'une œuvre, d'une scène ou d'une séquence de droit.

Les accords font rarement figure de parenthèse : pourtant, afin d'éviter les à-coups du parler (le détective blanc) au chanter (la communauté noire), chaque réplique du personnage noir est introduite par un accord en valeur longue et fermée par un accord en pizzicato (*Porgy and Bess de Gershwin, acte I, second tableau*).

Le dernier accord de la scène de mise à mort (par le commandeur) est paré du prestige ecclésiastique de la tierce picarde, comme une signature apposée par une main divine (*Don Giovanni de Mozart, acte II*). L'ambiguïté de la position de la Prieure sur l'opportunité de contourner des lois d'exception conduit à un accord de septième diminuée qui conclut comme un point d'interrogation (*Dialogues des Carmélites de Poulenc, acte III, interlude I*).

En guise de finale, un accord est répété seize fois sur le grondement sourd de trois timbales (*Symphonie Fantastique de Berlioz, La Marche au supplice, exemple des trombones et des timbales I*) :

The image displays a musical score for three instruments: Trombones I, Trombones II, and Timbales I. The score is written in 4/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The first three staves show a sequence of chords, with the timbales providing a rhythmic accompaniment. The final three staves (Trombone I, Trombone II, and Trombone I) show a final sustained chord, marked with a fermata, indicating the end of the piece.

À compter de l'entrée du notaire, se créent une tension et un sentiment de précipitation. Les héritiers se résolvent sur un grand accord de neuvième de dominante qui conclut définitivement la dictée du testament (*Gianni Schicchi de Puccini*).

Dès après que Faust a signé son pacte, les accords du Credo, fatidiques, s'élèvent à l'orchestre (*Doktor Faust de Busoni, prologue II*).

Des accords aux cuivres, figurant le prévenu fuyant la police un couteau à la main, clôturent un acte (*Boris Godounov de Moussorgski, acte I, scène 2*) :

The image shows a musical score for five instruments: two Cor (Trumpets), Trompette (Trumpet), Trombone, and Tuba. The score is in 4/4 time and shows a sequence of notes and rests across five staves. The first two staves (Cor) have a whole rest in the first measure, followed by a half note G#4 in the second measure, and a whole note G#4 in the third measure. The Trompette staff has a half note G#4 in the first measure, a half note G#4 in the second measure, and a whole note G#4 in the third measure. The Trombone and Tuba staves have a half note G#4 in the first measure, a half note G#4 in the second measure, and a whole note G#4 in the third measure.

2.2.2. Section 2 - Les intervalles

Si l'intervalle désigne en droit un laps de temps (article 1924 du code civil) ou une distance entre deux points (article 606 du code civil), il est défini en musique comme une distance qui sépare deux sons.

Il serait irréaliste de recenser ici tous les intervalles ou types d'intervalles présents dans les œuvres musicales fécondes en droit, mais plus adapté de faire ressortir les intervalles qui y sont les plus présents.

- la seconde

Les dissonances et frottements provoqués par l'intervalle de seconde ont bien évidemment été exploités pour électriser des phases de droit à haute tension.

Dans la musique sacrée, au *Tuba mirum*, éclate un cri d'épouvante dont l'intervalle de seconde ré/ut n'est qu'une composante des accords dissonants qui se succèdent (*Requiem de Blacher*).

Dans le *Dies irae*, après la troisième et dernière intervention des basses sur *quantus tremor est futurus*⁶⁵⁸, c'est le chœur tout entier qui, perdant le contrôle de lui-même, bascule en secondes tournoyant dans la terreur pure :



avant que ne soit clamé le *Quando judex est venturus*⁶⁵⁹ sur le même intervalle mais pourvu cette fois d'un sorte de sérénité grandiose (*Requiem de Mozart, exemple des sopranos et ténors*):



En terre profane, et plus particulièrement sur le terrain judiciaire, l'évocation de la torture fait surgir à l'orchestre un thème donné par une seconde augmentée (*Tosca de Puccini, acte II*). La fureur de l'accusateur éclate comme en atteste notamment des frottements agressifs de secondes majeures et mineures (*Lohengrin de Wagner, acte I, scène 3*) :

⁶⁵⁸ Chœur : « Quelle terreur nous saisira ».

⁶⁵⁹ Chœur : « Quand le juge reviendra ».



La délibération de la cour martiale est sous-tendue par un ostinato rythmique construit notamment sur des secondes dissonantes (*Billy Budd de Britten, acte II, deuxième tableau*). De même, la marche au supplice est au prix d'âpres dissonances de secondes mineures (*Dialogues des Carmélites de Poulenc, acte III, quatrième tableau*).

- la septième

L'intervalle de septième diminuée est à haute fréquence lorsqu'il est lié du droit.

Cet intervalle exprime la faute dans plusieurs œuvres. Les chutes de septièmes diminuées de la basse figure de façon saisissante la chute de l'homme fautif (*choral pour orgue Par la Chute d'Adam de J.-S Bach*).



Le leitmotiv de la culpabilité, avec sa neuvième mineure et sa septième diminuée, incarne le déchirement de l'âme (*La Femme sans ombre de R. Strauss*)⁶⁶⁰.

La septième diminuée apparaît également dans un contexte punitif.

⁶⁶⁰ Le motif figure au chapitre 2 de la sous-partie 3 de la présente partie.

Les mots « *Gekreuziget würde* »⁶⁶¹ vers lesquels converge toute la Passion font l'objet d'une vocalise de septième diminuée prolongée d'un écho de tierce diminuée, le tout dramatiquement expressif (*Passion selon Saint Jean de J.-S. Bach, 47. récit évangélique*)⁶⁶² :



Le bannissement de l'accusateur succombant, première annonce du héraut, revêt les couleurs de la septième diminuée (*Lohengrin de Wagner, acte I, scène 3*). Dans une lutte de titans composée d'alternance de forte-piano et de septièmes diminuées, le héros dresse son âme altière (*Don Giovanni de Mozart, acte II*). La condamnation à mort intervient au son d'accords lugubres sur un implacable intervalle de septième majeure (*Till l'Espiegle de R. Strauss*) :

Cet intervalle fait aussi appel à un sentiment d'inquiétude. Un chœur d'hommes témoigne du sentiment d'effroi ressenti par la foule, sur une basse se brisant sur des accords de septième diminuée (*Lohengrin de Wagner, acte I, scène 1*). A la question du prétendant sur la volonté du père à lui donner sa fille, un accord de septième marque un bref moment d'angoisse (*Le Vaisseau fantôme de Wagner, acte II, scène 3, n°3 Scène, duo et chœur*) :

⁶⁶¹ L'évangéliste : „Da überantwortete er ihn, dass er gekreuziget würde » (Alors, il leur livra pour être crucifié).

⁶⁶² J. Chaillex, *Les Passions de J.-S. Bach*, PUF, 1984, p 214



Enfin, l'intervalle de septième se présente dans d'autres situations juridiques dramatiques : le glas et la plainte du pendu s'enchevêtrent en harmonies dissonantes, agrégats de septièmes et de neuvièmes, dans le tragique effroi du trépas (*Le Gibet de Ravel*). Les coups et blessures volontaires sont matérialisés par les sauts de septième descendante aux violoncelles et contrebasses (*Ubler Bursche tiré des Chants symphoniques de Zemlinsky*).

- l'octave

L'octave, qui sépare la même note de huit degrés, est associée à un formalisme consubstantiel au droit, que cette note soit jouée en même temps ou subisse un saut.

Dans le choral pour orgue « *Voici les dix saints commandements* » de J.-S. Bach, le choral, drapé dans une grande solennité, est exposé en canon à l'octave. Lorsqu'on lui demande des preuves de son innocence, le héros répète le serment du coroner une octave plus haut (*Peter Grimes de Britten, prologue*)⁶⁶³.

Lorsqu'il appelle les antagonistes, le récitatif du souverain favorise l'emprunt fréquent au saut d'octave en corrélation avec le « Jugement de Dieu » (*Lohengrin de Wagner, acte I, scène 2*).

⁶⁶³ Swallow : « Venez à la barre, Peter Grimes ! Prêtez serment ! Répétez après moi ! Je jure par le Dieu tout puissant... » / Peter : « Je jure par le Dieu tout puissant ». / Swallow : « Que le témoignage que je vais faire ». / Peter : « Que le témoignage que je vais faire ». / Swallow : « sera la vérité ». / Peter : « sera la vérité ». / Swallow : « Toute la vérité et rien que la vérité ». / Peter : « Toute la vérité et rien que la vérité ».

Pour Frédéric⁶⁶⁴ :



Pour Elsa⁶⁶⁵ :



La prestation de serment des conjurés, pleine de grandeur, n'est pas moins véhémente, comme l'atteste le saut d'octave sur le mot « traîtres » et l'évocation de « leurs tombeaux » (*Guillaume Tell de Rossini, acte II*)⁶⁶⁶. Après Buxtehude à la quinte et J.-S Bach à la septième, Mozart a stigmatisé la culpabilité par une chute d'octave (*Requiem de Mozart, Recordare Jesu pie, exemple des violons et altos*)⁶⁶⁷ :



- les autres intervalles

⁶⁶⁴ Le roi (tirant son épée et la plantant en terre devant lui) : « Je te le demande, Frédéric, comte de Telramund ! Veux-tu, par un combat pour la vie ou la mort, confier ton accusation au jugement de Dieu ? ».

⁶⁶⁵ Le roi : « Et maintenant, je te le demande, Elsa de Brabant ! Veux-tu qu'ici, pour la vie ou la mort, un champion se batte pour toi, soumis au jugement divin ? ».

⁶⁶⁶ Arnold, Tell, Walther, puis tous : « ...Et la terre, un tombeau, et la terre un tombeau ! Jurons, par nos dangers, si parmi nous il est des traîtres, Tous nous le jurons, tous nous le jurons ! ».

⁶⁶⁷ « Je gémiss comme un coupable : la rougeur me couvre le visage à cause de mon péché ».

La tierce ne répond pas à un dessein unique. La reptation de tierces chromatiques crée une latence inquiète avant l'irruption de gardes dans l'auberge (*Boris Godounov de Moussorgski, acte I, deuxième tableau*). L'autorité paternelle impose la réconciliation sur un petit hymne au jour jouée en tierce (*Symphonie domestique de R. Strauss, 4 Finale*) :



La déclaration du commissaire-priseur est réduite à un balancement de tierces afin de mettre en valeur l'objet mis aux enchères (*The Rake's Progress de Stravinsky, acte III*). Le thème du pacte de sang est descendant par intervalles de tierces (*Le Crépuscule des Dieux de Wagner*)⁶⁶⁸.

La quarte trouve sa place dans un contexte répressif et tourmenté. Le gendarme exige une récompense au moyen d'une triple répétition d'un motif constitué d'un saut de quarte (*le Nez de Chostakovitch, acte III, huitième tableau*)⁶⁶⁹. Puis résonnent les trompettes de la Justice, lourdes de menace, sur des intervalles de triton (*Le Livre des sept sceaux de Schmidt, partie II*). Clamées aux cuivres, les quartes ascendantes deviennent menaçantes comme le verdict (*Lulu de Berg, acte II, film*). Enfin, une quarte descendante matérialise le coup de couteau asséné par la populace au condamné (*Grandeur et décadence de la Ville de Mahagonny de Weill, acte III*).

La quinte est empreinte d'un certain consensualisme. L'énoncé du thème du choral « *Voici les dix saints commandements* » confié à la trompette est doublé de sa réplique à la basse à la quinte, comme pour marquer leur fidèle observance par le fidèle (*cantate Du sollst Gott, deinen Herren, lieben de J.-S. Bach*). Deux ministres chantent une valse en quintes parallèles (*Le Grand Macabre de Ligeti, troisième tableau*). La fiancée renouvelle son serment par une quinte affirmative (*Le Vaisseau fantôme de Wagner, acte II, scène 3*).

⁶⁶⁸ Ce thème figure au chapitre 2 de la sous-partie 3 de la présente partie.

⁶⁶⁹ Le Gendarme à Kovaliov : « L'aîné, surtout, donne de grandes espérances, mais je manque de moyens pour son éducation ». / Kosaliov : « Oui, c'est bien lui ! Voici le bouton sur le côté gauche ! ». / Le gendarme : « Mais je manque d'argent pour son éducation ». (Kosaliov lui donne de l'argent).

La sixte se déploie dans des épisodes apaisés. Un motif de marche en gammes descendantes d'accords de sixtes sereins conduit l'impératrice à l'ordalie dans des profondeurs secrètes (*La Femme sans ombre* de R. Strauss, acte III). Les clarinettes accompagnent l'héroïne en sixtes parallèles pianissimo avant qu'elle ne demande à son père de bénir son union (*La Juive* d'Halèvy, acte II, scène 7, n° 12 Trio).

Couvrant un intervalle de dixième, une gamme ascendante exprime non sans cynisme la convoitise, article du neuvième commandement « *Tu ne convoiteras pas la femme de ton prochain* » (*Les Dix Commandements* de J. Haydn).

2.2.3. Section 3 - La pédale

La pédale est une note tenue à l'une des voix. Les compositeurs en ont fait usage à des fins diverses.

Elle sous-tend la solennité d'un moment de droit.

La loi pékinoise est psalmodiée par un mandarin sur une pédale de cordes et de bois (*Turandot* de Puccini, acte I, exemple des cordes au début de la psalmodie)⁶⁷⁰ :

The image shows a musical score snippet for three parts: Alto, Violoncelle (Cello), and Contrebasse (Double Bass). The time signature is 3/4. The Alto part has a melodic line with a descending interval. The Violoncelle and Contrebasse parts play a sustained bass line, which is the 'pedale' mentioned in the text.

⁶⁷⁰ Le Mandarin : « Peuple de Pékin ! Telle est la loi : Turandot, la Pure épousera l'homme de sang royal qui résoudra les trois énigmes qu'elle proposera. Mais qui affronte l'épreuve et sort vaincu doit tendre à la hache son orgueilleuse tête ».

Surgi des ténèbres sous l'impact de l'ordalie, le Messenger des Esprits, solennel, psalmodie la question souveraine : « *L'impératrice projette-t-elle une ombre ?* » sur une pédale de *do* avant que, dans l'embrasement d'une dissonance extrême (pédale de *la* dans le grave), les trompettes sonnent l'ordalie (*La Femme sans ombre* de R. Strauss, acte III). Enfin, la scène du procès adopte la forme d'un rondo fondé sur une pédale trillée des violons (*L'Affaire Makropoulos* de Janacek, acte III).

La pédale est aussi génératrice de tension, dans des situations juridiques éprouvantes.

Une pédale grave est confiée aux cloches dans une sinistre apothéose du chef de la police romaine (*Tosca* de Verdi, finale de l'acte I). Le tribunal révolutionnaire est préfiguré par des accords de cuivres sur pédale de tonique (*André Chénier* de Giordano, acte III). Lors d'un procès, l'accusateur laisse éclater sa fureur sur une pédale rythmique des cordes (*Lohengrin* de Wagner, acte I, scène 3). Lorsque le diable contemple son malheureux cocontractant, le chœur entame le Gloria sur une longue pédale de sol majeur (*Doktor Faust* de Busoni, prologue II).

La pédale débraie enfin dans un contexte d'extrême sobriété : une pédale intérieure de *si* bémol retentit cent cinquante-trois fois dans l'œuvre (*Le Gibet* de Ravel).

2.2.4. Section 4 - Autres procédés harmoniques

- la basse continue

La basse continue, fondée sur une formule rythmique obsessionnelle, est un moyen musical efficace à l'énoncé d'un acte d'accusation (*cantate Es reisset euch ein schrecklich Ende* de J.-S. Bach 1. aria du ténor)⁶⁷¹ :

⁶⁷¹ Ténor : « Il vous arrivera une fin terrible, à vous, contempteurs pleins de péché. La mesure de vos péchés est à son comble, et vos sens complètement obstinés ont complètement oublié votre juge ».



Une basse continue archaïsante accompagne la voix « légèrement nasillarde » de celle qui regrette le temps où le bon droit et la justice prévalait (*Die Alte de Mozart*).

- la fausse relation

La fausse relation, par l'effet un peu dur qu'elle introduit entre deux sons appartenant à deux accords successifs, évoque un contexte de droit immoral et improbe.

Un compositeur baroque a introduit un grand nombre de fausses relations et de dissonances dans le commentaire musical du choral « *Christus der uns selig Macht* »⁶⁷² (dans le choral pour orgue extrait de l'*Orgelbüchlein*, exemple à l'alto et à la taille) :



(dans un choral dans la *Passion selon Saint Jean* de J.-S. Bach, exemple au premier verset) :

⁶⁷² 1ère strophe du choral : Christ qui nous a apporté le Salut n'a commis aucun mal. Pour nous, il fut appréhendé la nuit comme un voleur, amené devant des impies et faussement accusé, insulté, outragé et couvert de crachats, ainsi qu'il est dit dans l'Écriture.



pour souligner la corruption des accusateurs.

De même, l'équilibre du choral pour orgue « *Par la Chute d'Adam* », du même compositeur, est perverti par les nombreuses fausses relations qui en brisent le cours, comme si le mal cherchait à corrompre l'harmonie divine.

- le frottement harmonique

Le frottement harmonique est une dissonance créée par deux voix distantes d'une seconde majeure ou mineure.

Un compositeur lyrique a usé du frottement entre le récit du héraut et la mouvance chromatique de l'harmonie pour manifester l'incertitude de l'issue du procès, comme plus tard de frottements agressifs de secondes majeures et mineures pour souligner la hargne de l'accusation (*Lohengrin de Wagner, acte I, scène 3*).

- la marche harmonique

La marche harmonique est une succession de mouvements harmoniques se répétant symétriquement sur d'autres notes.

Le discours sur « *Pour celui qui est miséricordieux et juste* » s'oriente fort tendrement en une marche harmonique modulante vers le si bémol majeur (*Beatus vir qui timent de M.-A. Charpentier*). Une marche harmonique sert de transition entre une scène d'interrogatoire et l'expression en musique de la douleur de l'une des protagonistes (*Porgy and Bess de Gershwin, acte II, scène 2*). Enfin, l'insistance malicieuse d'un roi à faire comparaître un enfant se dévoile dans une marche harmonique sur « *Ziehet hin* » (*Histoire de la Nativité de Schütz*)⁶⁷³.

- la note pivot

La note pivot, qui sert d'axe pour la construction d'une phrase musicale, est obsédante lorsque les cinquante-deux mesures d'une œuvre se construisent autour d'elle (*Le Gibet de Ravel*)⁶⁷⁴ :



La scène d'un procès prend la forme d'un rondo autour d'une note pivot jouée par les flûtes en tierce (*L'Affaire Makropoulos de Janacek, acte III*).

- le retard

Le retard est avec la pédale le moyen le plus ancien d'introduire des tensions. La soumission à l'égard d'un gouverneur autocrate se manifeste sur le mot « loi », au moyen de retards qui semblent comprimés les uns sous le poids des autres (*Guillaume Tell de Rossini, acte I*).

⁶⁷³ Hérode : « Allez-vous renseigner avec précision sur l'Enfant ; et quand vous l'aurez trouvé, revenez m'informer pour que j'aie, moi aussi, lui rendre hommage ».

⁶⁷⁴ Sous le titre : « Que vois-je remuer autour de ce gibet ? »

2.3. Chapitre 2 - Le contrepoint

Le contrepoint est une technique de composition consistant à superposer plusieurs lignes mélodiques. Sans surprise, des compositeurs de tout temps et de tout lieu ont emprunté à cette discipline ses modes de construction les plus rigoureux pour évoquer musicalement le droit.

Dans le genre contrapuntique, certaines pièces contiennent des constructions ne relevant d'aucune espèce particulière.

Ainsi, le thème *pomposo* du coroner traité selon une polyphonie savante, possède le caractère abstrait et graphique d'un thème de fugue (*Peter Grimes de Britten, prologue*).

Le thème du testament trouve sa plus belle présentation dans un contrepoint à quatre parties très scolastique qui ne pouvait mieux exprimer l'érudition de l'homme de Loi (*Gianni Schicchi de Puccini*) :

The image displays a musical score for a four-part contrapuntal setting of the 'Testament' theme. The score is arranged in two systems of four staves each. The first system includes Violin I (Viol. I), Violin II (Viol. II), Alto (Alto), and Violoncello (Violonc.). The second system includes Violin I (V. I), Violin II (V. II), Alto (A.), and Violoncello (Vcl.). The music is in 4/4 time and marked *pp* (pianissimo). The score shows intricate counterpoint with various rhythmic patterns and melodic lines across the instruments.

2.3.1. Section 1 - Le canon

Le canon constitue une forme musicale particulièrement appropriée au droit : celui-ci évoque en effet d'emblée la loi et la règle, et leur corollaire, l'ordre. Mais il arrive à la musique d'en varier l'usage. Ces variations canoniques sur le thème du droit confirment au moins une supposition : la musique ne fait pas une représentation univoque du droit au sein même du procédé contrapuntique qui lui est le plus approprié.

Un musicien baroque allemand a introduit un canon dans ses adaptations musicales du choral catéchétique « *Voici les dix saints commandements* » afin de figurer le chrétien marchant selon la loi du Seigneur.

Ainsi, en exposant ce choral en valeurs longues, en canon à l'octave aux deux parties de ténor, ce musicien veut protester en pure dogmatique que les hommes sont dans l'obligation de respecter le décalogue (*choral pour orgue de J.-S. Bach*) :



Dans le même esprit exégétique, il double l'énoncé des cinq périodes du cantique, confié à la trompette, de sa réplique à la basse en canon à la quinte, en augmentation (*cantate Du sollt Gott, deinen Herren, de J.-S. Bach, première entrée du choral*) :



Ce rappel à la loi resurgit lorsque l'inéluctabilité de l'arrestation et de la condamnation de Jésus prend la forme d'un canon à l'octave, en augmentation, sur une mélodie qui ne s'y prête guère (*choral pour orgue Christus der uns selig macht de J.-S Bach*) :



Enfin, une méditation unit l'ineffable et la règle « canonique » (reprise à BACH dès qu'il s'agit de loi ou de sentence) dans un canon immensément distendu dans un temps qui n'est déjà plus de ce monde (*Spruch, extrait de Drei Lieder de Schumann*) :



Par extension, un compositeur classique a réalisé quelques variations canoniques sur chacun des dix commandements de Dieu (*Les Dix Commandements de J. Haydn*).

Avec moins d'austérité, le canon symbolise également un ordre simplement serein.

Un somptueux prélude orchestral loue la transmission du pouvoir par un canon qui incarne l'ordre succédant au chaos (*Idoménée de Mozart, acte III, scène ultime*):



Aussi, le chœur « *Jucundus homo qui miseretur et commodat* » (« *L'homme juste prend pitié et prête* ») est conçu comme un immense canon (*Beatus vir de Galuppi*).

Le canon peut encore être associé à un sentiment d'effroi à la perspective d'un jugement.

Le premier chœur chante les strophes du *Dies irae* aux termes d'une structure complexe fondée sur un canon strict à trois voix et sur une longue descente. La seconde intervention du chœur est un canon en valeurs longues avec un thème ascendant utilisé pour implorer la miséricorde du Sauveur (*Miserere de Pärt*). Sur le chemin de la guillotine, les cuivres émettent des fanfares stridentes, parfois écrites en canon (*Dialogue des carmélites de Poulenc, acte III, quatrième tableau*).

Le canon est enfin en charge d'autres phénomènes juridiques, tels le contrat ou le jugement.

Dans le « *Post-scriptum* », la forme stricte du canon est la manifestation de la réalité de la brisure du couple, après l'onirisme de l'attente et de la réunion amoureuse (*Le Visage nuptial de Boulez, Post-scriptum*).

La séquence orchestrale de l'accumulation de l'or donné en guise de rançon superpose plusieurs thèmes dont celui abrégé des *Traitées* en canon (*L'Or du Rhin de Wagner, scène 4, exemple des violons de la flûte et du cor anglais*) :

A musical score for four instruments: Violon I, Violon II, Flûte, and Cor anglais. The score is in 4/4 time and features a canon. The Violon I and II parts play a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Flûte part plays a similar melodic line but with some rests. The Cor anglais part plays a lower, more rhythmic line with eighth and sixteenth notes.

La réaction à un événement surnaturel, qui a convaincu le Pharaon de libérer le peuple hébreu, prend la forme d'un canon introduit par un cor solo (*Moïse en Egypte de Rossini, acte I*).

Deux anges, en écriture canonique, appellent les vivants et les morts à se soumettre au jugement de Dieu (*Extremum Judicium Dei de M.-A. Charpentier*)⁶⁷⁵. Le combat des deux hommes est figuré par trois canons fondés sur le motif de la justice divine (*Lohengrin de Wagner, acte I, scène 3, exemple des bassons et des trombones du premier canon*):

A musical score for Bassons and Trombones. The score is in 4/4 time and features a canon. The Bassons part plays a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Trombones part plays a similar melodic line but with some rests. The score is divided into two systems, with the first system for Bassons and the second system for Trombones.

⁶⁷⁵ Deux anges : « Approchez tous les peuples, toutes les tribus, toutes les nations et rassemblez-vous, et tous les trépassés qui gisent dans les tombes, relevez-vous et hâtez-vous vers le jugement du Sauveur ».

Les disciples du philosophe Sénèque tentent de le dissuader de se suicider malgré le verdict impérial, dans de superbes chœurs faisant appel au canon et à la fugue (*Le Couronnement de Poppée de Monteverdi, acte II, troisième tableau*)⁶⁷⁶.

2.3.2. Section 2 - La fugue

L'entrée successive de différentes voix selon le principe de l'imitation stricte, caractéristique de la fugue, permet néanmoins à l'imagination des compositeurs de se déployer librement.

Le droit étant, selon un éminent écrivain, l'école la plus puissante de l'imagination⁶⁷⁷, on peut supposer le parti que les compositeurs ont pu tirer de ce dénominateur commun : la poésie dans la rigueur.

Il est révélateur à cet égard qu'une fugue soit marquée « *Discussion sur le thème Paroles ou Musique* » avec un sous-jacent : si la musique exprime les choses plus profondément, les mots reflètent la pensée avec plus de clarté (*Capriccio de R. Strauss*).

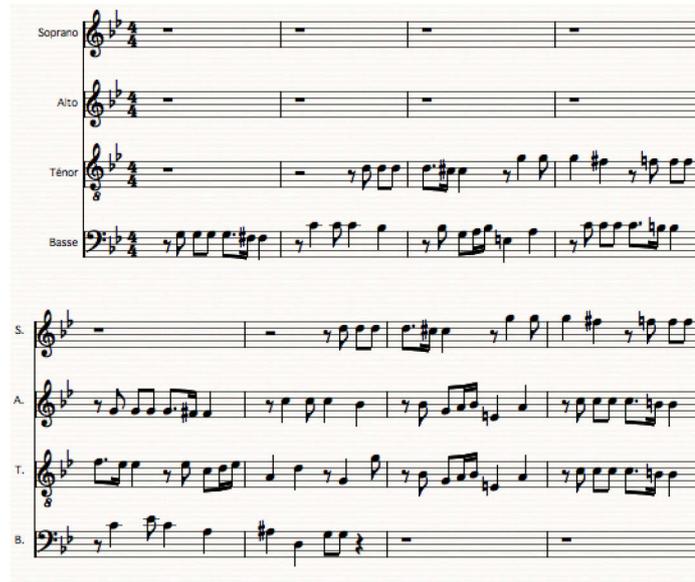
Le rôle de la fugue est dualiste : deux attributs (le formalisme et l'académisme) contrepontent deux sentiments (la joie et la violence).

- le formalisme

⁶⁷⁶ Les amis : « Ne meurs pas, Sénèque, ne meurs pas ! Pour ma part, je ne veux pas mourir. Cette vie est bien trop douce, ce ciel bien trop serein, toute amertume, toute poison n'est finalement qu'un moindre mal ».

⁶⁷⁷ *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, Jean Giraudoux, acte II, scène 5, Hector

La fugue est la fidèle ouvrière des accords et promesses jalonnant les récits bibliques, à commencer par la promesse de Dieu à Abraham (*Requiem de Mozart, Hostias, fugue sur « Quam olim Abrahae promisisti » avec un sujet sévère et impérieux*)⁶⁷⁸ :



L’Ancienne Alliance (« *Es ist der alte Bund* ») est aussi évoquée par une fugue dont le sujet possède une force austère et dépressive (*Cantate « Actus tragicus » de J.-S. Bach*) :



Après Jésus-Christ, le chœur de la turba « *Wir haben ein Gesetz* » (« *Nous avons une loi* »)⁶⁷⁹ a été écrit dans un style fugué, pour exprimer le formalisme de la loi :

⁶⁷⁸ « Ces hosties et ces prières de louange que nous vous offrons, agréez-les, Seigneur pour ces âmes dont nous rappelons aujourd’hui le souvenir ; faites-les passer, Seigneur, de la mort à la vie qu’autrefois vous avez promise à Abraham et à sa postérité ».

⁶⁷⁹ Le chœur : « Nous avons une Loi ; et selon cette Loi, il doit mourir parce qu’il s’est fait Fils de Dieu ».

Musical score for Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The score is in 4/4 time and B-flat major. The Soprano and Alto parts are mostly rests, while the Tenor and Bass parts have active melodic lines.

avant que celle-ci, dans un autre chœur fugué toujours lié au thème de la loi, rappelle à Pilate de respecter son allégeance à César⁶⁸⁰ (*Passion selon Saint Jean de J.-S. Bach*) :

Musical score for Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The score is in 4/4 time and D major. The Soprano and Alto parts are mostly rests, while the Tenor and Bass parts have active melodic lines.

⁶⁸⁰ Le chœur : « Si tu le relâches, tu n'es pas ami de César ; quiconque se fait roi se déclare contre César ».

La fugue vient aussi au soutien de la prière chrétienne : une fugue somptueuse, la seule de l'ouvrage, soutient les paroles « *Auf dass wir, der Sünde abgestorben, der Gerechtigkeit leben* » (« *Pour que, le péché anéanti, nous visions l'équité* ») (*Passions-Cantate de C.P. E. Bach*).

La fugue souligne encore l'opposition de deux affirmations antithétiques : après un prélude exprimant l'imploration de l'homme pécheur, c'est à la fugue de rappeler qu'il n'est aucun être humain que Dieu puisse trouver innocent devant son tribunal (*Cantate Herr, gehe nicht ins Gericht de J.-S. Bach, chœur initial*)⁶⁸¹ :

The image displays a musical score for a choral setting. It consists of two systems of staves. The first system includes four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a basso continuo line. The second system includes four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a basso continuo line. The music is in 4/4 time and features a complex fugue structure with multiple voices and instruments.

⁶⁸¹ Chœur : « Seigneur, n'entre pas en jugement avec ton serviteur, car nul vivant n'est trouvé juste devant toi ».

De même, après une fugue au sujet ascendant sur « *Celui qui croit en lui ne sera pas jugé* » :



une nouvelle fugue au thème descendant (qui n'est autre que le contre-sujet du thème de la première) répond « *mais celui qui ne croit pas est déjà jugé* » (*cantate Also hat Gott die Welt geliebt* de J.-S. Bach, 5. Chœur) :



Plus loin encore, une fugue tirée du psaume 109 annonce le terrible jugement à venir (*Dixit Dominus* de Haendel)⁶⁸² :

A system of five vocal staves in 4/4 time, all in a key signature of one flat. The staves are labeled Sopr. I, Sopr. II, Alto, Ténor, and Basse. The music shows the entry of each voice part with a distinct rhythmic motif, characteristic of a fugue.

⁶⁸² Chœur : « *Judicabit in nationibus* » (« Il fera justice parmi les Nations »).

La construction de l’Eglise, fruit de la deuxième alliance, est représentée par un grand panneau central regroupant trois expositions fuguées bâties sur des motifs contrastés (*Tu es Petrus de Mendelssohn*)⁶⁸³ :

The image displays two systems of musical notation for the vocal parts of 'Tu es Petrus' by Mendelssohn. The first system includes staves for Soprano I, Soprano II, Alto, Tenor, and Bass. The second system includes staves for Soprano I, Soprano II, Alto, Tenor, and Bass. The music is in G major and 2/1 time. The vocal parts are mostly at rest in the first system, with some notes appearing in the second system.

Dans l’ordre profane, le troisième acte d’un oratorio s’ouvre sur la très formelle Marche des Ambassadeurs, qui contient une exposition de fugue (*Nicolas de Flue de Honegger, acte III*).

Enfin, le chœur des invités en l’honneur des mariés, lui aussi exposé sous forme fuguée, est un procédé académique pour mieux critiquer, au-delà de la tradition, la vanité du rituel (*Lady Macbeth de Mzensk de Chostakovitch, acte III, huitième tableau*).

⁶⁸³ Tu es Petrus et super hanc petram aedificabo ecclesiam mea.

- l'enjouement

Une petite fugue au sujet enjoué se plaît à annoncer le don de la loi mosaïque (*Fughetta super « Dies sind die zehn heil'gen Gebot » BWV 679 de J.-S. Bach*) :



Une petite fugue joyeuse à la française a été composée pour commenter le verset « Heureux l'homme qui règle ses actions d'après la Justice » (*Beatus vir qui timent H.221 de M.-A. Charpentier*). La réconciliation et le serment d'amitié entre Saül et David prennent la forme d'une fugue très classique, orchestrale et chorale (*Saül et David de Nielsen, acte III*).

Avant que trois voix en chœur demandent à Marie d'intercéder en leur faveur (« *Eya ergo advocata nostra* »), une petite entrée de fugue élaborée simplement et élégamment possède un sujet aux allures nobles et joyeuses, presque dansant (*Salve Regina de Lully*).

Plus près de nous, une querelle domestique est illustrée par une double fugue d'une exubérante vitalité (*Symphonie domestique de R. Strauss, 4. Finale*).

Une chanson populaire slovaque « *Je ne veux pas encore me marier* » constitue le sujet d'une fugue de musique pure et au surplus sacré (*fugue pour orgue en si mineur BWV 544 de J.-S. Bach*) :



Sur le radeau à la dérive se développe, en une dense polyphonie, la Fugue des survivants « *Wir haben kein Gesetz, und wir sterben. Wir sind das Gesetz und werden nie mehr schweigen* » (*Le Radeau de la Méduse de Henze*) dont la première section rappelle singulièrement le chœur fugué « *Wir haben ein Gesetz* » de la turba dans la Passion selon Saint Jean de J.-S. BACH⁶⁸⁴.

La quatrième partie d'un oratorio dont le livret est tiré de la minute du procès en réhabilitation de Jeanne d'Arc débute par un Prélude en forme de procès, fugue symphonique « très violente » (d'après les termes mêmes du compositeur)⁶⁸⁵ et ordonnée de la façon la plus rigoureuse (*La Vérité de Jeanne de Jolivet*).

En guise de conclusion, cette dernière fugue a permis à un commentateur d'établir une comparaison saisissante entre la fugue et le procès : « *On pourrait concevoir fort bien que Jolivet ait tenu à enrichir un oratorio d'une fugue classique pour le simple plaisir de l'art. Ce n'est pas un argument suffisant. Cette fugue a dans son œuvre une signification très précise. Qu'est-ce qu'un procès en effet ? Sur une même idée des voix multiples discutent avec des arguments différents. Cet enchevêtrement complexe, mais toujours logique si l'on considère son point de départ et les recours divers à l'idée dominante qui forment la manière première d'un débat, d'un procès – n'est-ce pas musicalement une fugue ?* »⁶⁸⁶.

2.3.3. Section 3 - L'imitation

En droit, l'imitation est la reprise d'un procédé créé par un autre qui s'apparente à la contrefaçon. En musique, l'imitation opère lorsqu'un motif important à l'une des voix est repris par les autres voix.

⁶⁸⁴ La turba : „Wir haben ein Gesetz, und nach dem Gesetz soll er sterben (Nous avons une Loi ; et selon cette Loi, il doit mourir)“.

⁶⁸⁵ A. Jolivet, La Vérité de Jeanne in La Vérité de Jeanne, *La Revue musicale*, Edition Richard-Masse, 1957, p.4

⁶⁸⁶ G. Michel, La Vérité d'André Jolivet in La Vérité de Jeanne, *La Revue musicale*, Edition Richard-Masse, 1957, p. 27 et 28

Son usage est polymorphe : l'obéissance, la concorde, la colère ou le formalisme.

Premièrement, l'écriture musicale insiste d'autant plus sur l'obéissance du chrétien au décalogue que l'imitation se déploie à l'octave, c'est-à-dire dans la fidèle résonance du texte du choral (*choral pour orgue « Voici les dix saints commandements BWV 678 de J.-S. Bach*).

En deuxième lieu, l'imitation des voix véhicule une impression d'accord, d'unité, de concorde, en particulier dans la musique sacrée.

La coda, reprenant le *Dies irae* du début, en imitation hommes et femmes sur la constatation finale du Jugement « *Cuncta stricte discussurus* » semble témoigner d'une sorte de ressaisissement (*Requiem de Mozart*) :

The image displays two systems of musical notation for four vocal parts: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The first system shows the initial entries of each voice part, with the Soprano and Alto starting on a whole note, followed by the Tenor and Bass. The second system shows the continuation of the vocal lines, with various rhythmic values and rests. The notation includes clefs, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature.

Le verset (« *La lumière se lève dans les ténèbres pour les hommes droits* ») génère deux idées musicales : le drame, puis la lumière avec des gammes en fusée passant en imitation de voix en voix (*Beatus vir de M.-A. Charpentier*). Des voix en imitation évoquent de manière recueillie et sereine la justice divine (*Let Justice and Judgment de Haendel*) :

The image displays two systems of musical notation. The first system includes five staves: Soprano (Soprano), Alto I (Alto I), Alto II (Alto II), Ténor (Tenor), and Basse (Bass). The Soprano part is mostly silent, while the other parts feature rhythmic patterns. The second system includes five staves: S. (Soprano), A I (Alto I), A II (Alto II), T. (Tenor), and B. (Bass). This system shows more complex melodic and harmonic development across all parts, with various note values and rests.

L'unanimité de la prière (« *O, Vous, notre avocate* ») est rendue par l'unisson des instruments et de la voix et par des imitations (*Salve Regina de Vivaldi*).

Pour bien tirer le trait d'union entre la loi d'amour et de la loi mosaïque, le motif des imitations de la polyphonie chorale dérive de la première période du choral « *Voici les dix saints commandements* » (*cantate Du sollst Gott, deinen Herren, lieben de J.-S Bach*).

À parler d'amour, les voix du père, du promis et de la promise se répondent l'une l'autre en imitation dans une unité profonde (*La Juive d'Halévy, acte II, scène 7, n°12 Trio*) :

The image shows a musical score for three voices: Rachel, Léopold, and Eléazar. The score is in 6/8 time and features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The bottom section shows three staves labeled R., L., and E., likely representing different instruments or voices.

En troisième lieu, lorsque l'un des géants invoque les runes gravées sur la lance du dieu, le motif des Traités prend en son début une nouvelle forme rythmique dans sa bouche, puis est repris en imitation par les cordes (*L'Or du Rhin de Wagner, scène 2*)⁶⁸⁷. L'empereur se perd en imprécation et la basse, en imitation à la quinte, crée par un subtil décalage, l'instabilité nécessaire à la reproduction de sa folie éruptive (*Le Couronnement de Poppée de Monteverdi, acte I, neuvième tableau*)⁶⁸⁸.

En quatrième et dernier lieu, l'imitation distille un soupçon de formalisme de par ses propriétés contrapuntiques.

Le caractère solennel de la langue du Palais est rendu par les alexandrins, soulignés par quelques tournures propres à la musique d'église dont le contrepoint en imitation (*La Dame Blanche de Boieldieu, acte II*).

Le chœur des hommes à Pilate « *Nous n'avons pas le droit de faire mourir quelqu'un* » est l'un des rares moments de la partition à user du style imitatif, en référence à la Passion selon Saint Jean de J.-S. BACH (*Golgotha de Martin*).

⁶⁸⁷ Fasolt : « Que dis-tu ? Ah ! Tu songes à trahir ? Trahir le traité ? Les runes inscrites sur ta lance sont un jeu pour toi, ces runes de l'alliance conclue ? ».

⁶⁸⁸ Néron : « Poppea sara mia moglie ».

Exposés au début de chaque période à la taille, les versets du choral sur le péché originel sont traités ensuite en imitation stricte (*Choral Par la Chute d'Adam de W.-F. Bach, exemple de la troisième exposition du sujet*) :



À l'orée du procès, le thème du père de l'impératrice tinte, cérémoniel, aux sonorités de six trombones dont l'écho se répercute à l'orchestre par un jeu d'imitations (*La Femme sans ombre de R. Strauss, acte III*).

De même, un élément thématique, traité en imitation à deux voix aux cordes, est repris quelques instants plus tard par le Commandant du navire rappelant aux deux comparants les peines qu'ils encourent (*Billy Budd de Britten, acte II, scène 2*)⁶⁸⁹ :



2.3.4. Section 4 - Autres procédés contrapuntiques

- le cantus firmus

Le propre du cantus firmus est d'exposer une voix qui évolue plus lentement que les autres parties. Cette voix plus lente prend donc un tour plus solennel.

Dans la musique sacrée, le cantus firmus est utilisé à des fins dogmatiques.

⁶⁸⁹ Le commandant Vere : « Capitaine d'armes, gabier de misaine, c'est à vous deux que je m'adresse. Vous paraissez devant votre commandant en tant que membre de l'accusation et en tant qu'accusé en vertu du code de la Guerre. Rappelez-vous l'un comme l'autre les peines encourues pour faux témoignage ».

Le choral *Voici les dix saints commandements* apparaît en valeur longue, dans la clarté d'un cantus firmus rayonnant (*choral pour orgue BWV 635 de J.-S. Bach*). Dans une autre version du même compositeur, ce choral, exposé en canon à l'octave aux deux parties de ténor, arrive chaque fois drapé dans une grande solennité (*choral pour orgue BWV 678 de J.-S. Bach*)⁶⁹⁰.

Une grandiose polyphonie sur le premier commandement de Dieu est enchâssée entre basse et soprano par la mélodie du choral *Voici les dix saints commandements* en cantus firmus, l'Ancien testament constituant ainsi la loi fondamentale au centre de laquelle se développe l'ordre nouveau du Christ (*cantate Du sollst Gott, deinen Herren de J.-S. Bach 1. Chœur*).

En termes de jugement, la terreur instillée par des trémolos et traits de triples croches aux cordes est contrebalancée par l'énoncé paisible à la trompette, en cantus firmus, d'un choral sur le jugement dernier *Es ist gewisslich an der Zeit* (*Assurément le temps est arrivé*) qui apporte une salutaire sérénité parmi des traits descendants en triples croches aux cordes (*cantate Wachet ! Betet ! Betet ! Wachet ! de J.-S. Bach, 9. récitatif accompagné de la basse*) :

The image displays a musical score for an orchestral or chamber ensemble. It consists of two systems of staves. The first system includes parts for Trompette (Trumpet), Violon (Violin), Violon (Violin), and Alto (Alto). The second system includes parts for Trp. (Trumpet), V. (Violin), V. (Violin), and A. (Alto). The music features a mix of rhythmic patterns, including triplets and tremolos, and is characterized by a complex polyphonic texture. The notation includes various clefs, time signatures, and dynamic markings.

⁶⁹⁰ Ce prélude fait partie de la "Messe luthérienne en musique" (ou Dogme en musique) et se rattache directement à la pensée de Luther selon lequel les dix commandements sont concentrés dans le premier : « Le premier commandement doit briller et répandre son éclat sur tous les autres » (*Le Grand Catéchisme*, Œuvre VII, Genève, 1962, p. 86).

En une écriture romantique teintée de luthéranisme, l'affirmation du dogme justifie la répétition d'un thème solide, présentés en unissons puissants puis aussitôt varié sous la forme d'un cantus firmus accompagné en croches (*Lauda Sion de Mendelssohn*) :



Dans la musique profane, il exprime la dignité comme l'indignité.

La résistance inébranlable de la fiancée contre son gré s'exprime en valeurs longues tel un cantus firmus (*La Fiancée vendue de Smetana, acte I, scène 4*)⁶⁹¹ :



Le cantus firmus du cor expose la mélodie de « L'hymne à la liberté » sur lequel le héros clamera plus tard sa profession de foi : « Tout être a le droit d'être libre » (*Louise de G. Charpentier, acte III, prélude Vers la cité lointaine*).

⁶⁹¹ Le marieur Kecal : « Elle rompra avec lui aujourd'hui même ; qu'il aille se faire voir ailleurs ». / Marenka : « Je lui ai donné ma parole ». / Kecal : « Nous n'accordons rien sur simple parole ». / Marenka : « J'ai déjà signé un contrat ».

Dans une parodie de procès conduit par des animaux, le chœur salue en exposant deux fois le cantus firmus grégorien *de la Prose de l'âne*, à la manière d'un choral de J.-S. BACH (*Jeanne d'Arc au Bûcher d'Honegger, scène 4. Jeanne livrée aux bêtes*)⁶⁹².

- le fugato

Le contrepoint, même ébauché, est toujours gage de sérieux (qui sied au droit).

Dans l'ordre profane, se dégage du fugato une solennité souvent prise en dérision.

Après une introduction orchestrale de cinq entrées successives en fugato, les invités entament un chœur en l'honneur des deux jeunes mariés (*Lady Macbeth de Mtensk de Chostakovitch, acte III, huitième tableau*).



L'apparition de l'Opinion publique, incarnation moderne de la loi (en l'occurrence l'ordre moral), est précédée d'un fugato (*Orphée aux enfers d'Offenbach, acte I, scène 1 Marche et mélodie*).

Par exception à cette règle, un fugato pianissimo, traversant le registre des cordes, exprime l'attente nerveuse de la prison préventive (*Lulu de Berg, acte II, scène 1, Film*). De même, après qu'un haut-parleur a annoncé un typhon, un fugato constitue un impressionnant morceau de lamentation (*Grandeur et décadence de la Ville de Mahagonny, acte I*).

Dans la musique liturgique, le fugato se déploie dans un contexte angoissé.

⁶⁹² Le Chœur : « Ecce magnis auribus adventavit Asinus, pulcher et fortissimus. Hé ! Sire âne, ça chantez, ha, ha, hihan. Belle bouche rechignez, ha, ha, hihan. Vous aurez du foin assez, ha, ha, hihan. Et de l'avoine à planter, ha, ha, hihan ».

Dans un fugato à deux sujets, le sujet du Pignus est-il à peine énoncé, sévère, presque effrayant que le Miserere se superpose à lui, en broderie sur deux notes, piano (*Litanies du vénérable sacrement de l'autel KV 243 de Mozart*). Dans le *Quantus tremor*, solistes et chœurs à l'unisson se répondent dans un fugato soutenu par le rythme nerveux des cordes (*Requiem de Saint-Saëns*).

3. SOUS-PARTIE 3 - PHRASE ET MOTIF

En dépit du fait que le droit est oral ou écrit, il n'existe pas de phrase juridique à proprement parler. Tout au plus, une proposition peut contenir successivement plusieurs locutions juridiques.

La phrase musicale est d'une tout autre nature puisqu'elle est construite dans un langage à part entière (le langage musical) et forme un groupement ordonné de motifs musicaux. Comme toute phrase, elle débute, se déroule et s'achève, et peut réapparaître (à l'identique ou retraitée) tout au long d'une œuvre. Écrite, il revient à chaque instrumentiste de l'interpréter avec phrasé, c'est à dire en lui donnant une dynamique expressive dont le modèle serait, dit-on, son exécution vocale.

Si l'interprétation d'une œuvre est extérieure à notre recherche, gageons que la phrase musicale accompagne le plus significativement possible sa référence juridique sous-jacente (Chapitre 1). Cette présomption est pratiquement irréfragable en ce qui concerne les leitmotifs, formules musicales qui sont spécifiquement dédiés à un juriste ou à un phénomène juridique (Chapitre 2).

3.1. Chapitre 1 - La phrase musicale

3.1.1. Section 1 - Chromatisme et diatonisme

Le chromatisme et le diatonisme s’opposent. La gamme chromatique, composée d’une succession de douze demi-tons, est associée à des épreuves de droit. La gamme diatonique, composée de cinq tons et de deux demi-tons, répand le bon droit.

- le chromatisme

Le chromatisme traduit des moments de droit douloureux.

Le chromatisme a d’abord partie liée avec la faute et la corruption.

Du temps de la Genèse, alto et ténor se déploient dans la lente reptation du serpent, mouvement chromatique insidieux où plus aucun intervalle ne peut se maintenir semblable à lui-même (*choral pour orgue Par la chute d’Adam de J.-S. Bach*) :



Dans une autre adaptation du même choral, alto et ténor le soutiennent en mouvements conjoints, rampants, lourds de chromatismes évoquant le malheur, par exemple dans la deuxième exposition du thème du choral (*choral pour orgue Par la chute d’Adam de Buxtehude*) :



Durant l’Exode, la difficile ascension de Moïse vers le sommet du Sinaï et le lourd poids physique et moral des Tables de la Loi sont figurés par des désinences chromatiques (*choral Dies sind die hei’gen zehn Gebot BWV 678 de J.-S. Bach*).

Au cœur de la Passion, les chromatismes sont liés au climat coercitif illustré par les mots « Dieb » (voleur) et « verklagt » (accusé) (*choral pour orgue Christus der uns selig macht de J.-S. Bach*) :



Plus terre à terre, un gendarme corrompu insiste pour obtenir une récompense financière, ce que traduit notamment le chromatisme descendant de la basse qui l'accompagne (*Le Nez de Chostakovitch, acte III, huitième tableau*).

Sur un terrain plus mouvant, un assassin se noie involontairement en cherchant à se laver de son sang, l'orchestre imitant l'eau recouvrant sa tête par des gammes chromatiques ascendantes (*Wozzeck de Berg, acte II, quatrième tableau*).

Le chromatisme est également le lot de certains drames domestiques.

Des effondrements chromatiques des flûtes dépeignent la déconfiture d'une famille surendettée (*Arabella de R. Strauss, acte I*). De même, quelques chromatismes aux cordes introduisent la scène au cours de laquelle un notaire et sa cliente débattent âprement de son divorce (*Intermezzo de R. Strauss, acte II*).

Le chromatisme génère parfois une impression de tension ou d'effroi.

En lien avec le concours de la force publique, la reptation des tierces chromatiques crée une latence inquiète, précédant l'irruption des exempts de police dans la pièce où se trouve le fuyard (*Boris Godounov de Moussorgski, acte II, deuxième tableau*). Le commissaire n'aura droit, par trois fois, qu'au thème peu glorieux de la Peur suivi la deuxième fois par une petite descente chromatique à la basse, lourde de menace (*Dialogue des carmélites de Poulenc, acte II, quatrième tableau*).

Pour ce qui est des corps constitués, la tension du doge se traduit dans les chromatismes des violoncelles et contrebasses, la réaction des conseillers par des accents très secs des cordes, coupés par l'âpreté de chromatismes en mouvement contraire (*Simon Boccanegra de Verdi, acte I, deuxième tableau*). À l'assemblée des boyards, des clarinettes et bassons interprètent un motif anguleux, parsemé de cassures chromatiques, créant le fond d'inquiétude qu'implique le texte (*Boris Godounov de Moussorgski, acte IV, premier tableau*).

Cette tendance dépressive se vérifie aussi au Dernier Jour. Dans le « *Quantus tremor est futurus* », un canon entre sopranos et ténors semble propager la vague d'une terreur nouvelle, montant chromatique, degré par degré, les marches de l'effroi (*Requiem de Mozart*). Sur le trémolo inquiétant des cordes, solistes et chœur paraphrasent le thème menaçant qui est scandé en valeurs longues sur le chromatisme descendant des cordes graves (*Requiem de Saint-Saëns*) :



Aux acclamations « *Judex crederis* », tout l'orchestre, en triolets chromatiques, crépite sous l'accord convaincu du chœur (*Te Deum de Verdi*).

Enfin, le chromatisme conforte un discours désespéré, indécis ou inique.

Un roi exprime son recul incoercible sur fond de descente chromatique de la basse devant sa promesse qui se résout en la mort de son fils (*Idoménée de Mozart, acte II, scène 6*).

Une péroraison éperdue contre les prêtres juges apporte le changement d'éclairage de *la majeure* porté par un chromatisme ascendant (*Aïda de Verdi, acte IV, premier tableau*).

Le héraut s'interroge sur l'équité du futur procès, son récitatif psalmodique, créant un frottement avec la mouvance chromatique de l'harmonie (*Lohengrin de Wagner, acte I, scène 1*).

Le thème de « Beckmesser querelleur » se déplace par un chromatisme ascendant lorsque, arguant de la non-conformité aux lois, le marqueur se déchaîne en une violente diatribe contre le candidat malheureux (*Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg de Wagner, acte I, scène 3*).

En guise de transition, les quatre premières mesures d'un choral pour orgue ont été écrites de manière diatonique en référence à la Loi :



et les trois mesures suivantes de manière chromatique pour évoquer la faute qui est le corollaire de la Loi (*choral pour orgue Voici les dix saints commandements BWV 678 de J.-S. Bach*) :



- le diatonisme

A l'inverse, le diatonisme est révélateur d'une situation juridique stable et harmonieuse.

La mélodie du cantique est simple et diatonique comme celle de tous les cantiques luthériens, les trois autres voix s'appliquant pourtant à commenter la double idée de la chute et du péché (*choral pour orgue Par la chute d'Adam de J.-S. Bach*).

Un long récit, dans un sol majeur très diatonique, dévoile la vie d'un oncle riche et mythique, léguant sa fortune à un jeune héritier dont elle fera somme toute le malheur (*The Rake's Progress de Stravinsky, acte I, premier tableau*).

Le thème des prêtres juges plane, nu et stable, dans son diatonisme armé de toutes les certitudes (*Aïda de Verdi, acte IV, premier tableau*). Le thème de la Lance des Traités, simple et compact dans son diatonisme, fleure bon son matériau d'origine (*L'Or du Rhin de Wagner*).

3.1.2. Section 2 - L'homophonie

L'homophonie est l'exécution à l'unisson ou à l'octave des différentes parties d'une même partition. Si elle suppose une convergence des sentiments, l'homophonie exprime aussi des sentiments divergents.

- l'unanimité

L'homophonie sert les hautes sphères du pouvoir.

L'effet d'unanimité varie lorsque les voix des pêcheurs choisissant leur chef à l'unisson chantent alternativement en tierces et en octaves (*Les Pêcheurs de Perles de Bizet, acte I, n°1 Introduction*)⁶⁹³ :



Le début de la discussion des boyards se corse avant que le discours de l'unisson choral s'organise rationnellement (*Boris Godounov de Moussorgski, acte IV, premier tableau*). De même, les conseillers de Côme chantent en un saisissant unisson : « *As-tu oublié le pacte conclu (par les Milanais) avec Frédéric (Barberousse) ?* » (*La Bataille de Legnano de Verdi, acte II*). Plus subtilement, les réactions des nobles sont écrites à l'unisson, celles des hommes du peuple sont harmonisées, sans raison apparente (*Simon Boccanegra de Verdi, acte I, deuxième tableau*).

Elle peut faire œuvre de piété dans un contexte mystique

Les voix d'hommes et de femmes attaquent à l'unisson sur un « tu » sanctificateur (*Tu es Petrus de Duruflé*). L'unanimité de la prière (« *O, vous, notre avocate* ») est rendue par l'unisson des instruments et de la voix (*Salve Regina RV 616 de Vivaldi*).

Mais l'homophonie se manifeste souvent dans un contexte coercitif, présenté dans un ordre d'effectif croissant.

⁶⁹³ Les Pêcheurs : « Celui que nous voulons pour maître et que nous choisissons pour roi, ami Zurga, ami Zurga, c'est toi ! ».

Le discours d'un policier est introduit par une ritournelle des cordes et des bois graves presque entièrement à l'unisson (*Lady Macbeth de Gdansk de Chostakovitch, acte III, septième tableau*) :



Deux combattants expriment leur foi en la justice divine en un court duo homophone, avant d'engager l'ordalie (*Lohengrin de Wagner, acte I, scène 3*)⁶⁹⁴ :



Trois juges énoncent leur avis et leur verdict à l'unisson (*Dalibor de Smetana, acte I*)⁶⁹⁵. Le thème des prêtres juges éclate à l'unisson des cordes graves, cors et bassons (*Aïda de Verdi, acte IV, premier tableau*) :



⁶⁹⁴ Les deux : « Dieu me juge en toute équité ! Je me fie à lui, et non à ma force ».

⁶⁹⁵ Les juges : « Nous avons prononcé une sentence de mort à votre rencontre ! ».

Les membres d'une cour martiale sont unanimes à reconnaître l'innocence de l'accusé, mais ne pouvant l'acquitter, ils répètent en homophonie stricte : « *Nous n'avons pas le choix* » (*Billy Budd de Britten, acte II, deuxième tableau*)⁶⁹⁶ :



La foule dénonce à l'unisson un juif travaillant un jour chômé (*La Juive d'Halévy, acte I, scène 1*)⁶⁹⁷.

A musical score for four vocal parts: Sopranos, Altos, Ténors, and Basses. The score is in 4/4 time with a key signature of two flats. The Soprano and Alto parts have a melodic line with a long note at the end of each phrase. The Tenor and Bass parts have a more rhythmic accompaniment with many eighth notes.

- la majesté

L'homophonie est bienvenue quand il est question de loi ou de jugement divin.

L'affirmation du dogme (« *Docti sacris institutis, puis Dogmatur Christianis* ») justifie la répétition d'un thème solide en blanches, puis en noires pointées, présenté en unissons puissants (*Lauda Sion pour chœur, soli et orchestre de Mendelssohn*) :

⁶⁹⁶ Cette phrase, répétée quatre fois dans la scène du jugement, sonne comme la fatalité du jugement à venir et l'impossibilité de retenir des circonstances atténuantes.

⁶⁹⁷ Ruggiero (l'interrompant) : « Eh ! Mais ! Grand Dieu ! Qu'entends-je ? Et d'où provient ce bruit étrange ? (On entend un bruit de marteaux qui retombent en cadence) Quelle main sacrilège, en ce jour de repos, ose ainsi s'occuper de profanes travaux ? » / Chœur des gens du peuple : « C'est chez cet hérétique, c'est là, dans la boutique du juif Eléazar, ce riche joaillier ! ».



Les trois premiers versets d'un psaume exploitent une belle phrase modale chantée à l'unisson : « *Richte mich, Gott* » (*Psaume XLIII Richte mich Gott de Mendelssohn*). Le *Liber Scriptus* majestueux est entonné à l'unisson par les voix masculines sur une basse pointée (*Requiem de Schumann*) :



Elle magnifie les grands jours de droit profane.

La gravité de la prestation de serment tient notamment aux brusques unissons (*Guillaume Tell de Rossini, acte II*). Une ritournelle orchestrale presque entièrement à l'unisson introduit le discours solennel du sergent (*Lady Macbeth de Mzensk de Chostakovitch, acte III, septième tableau*). Un roi est glorifié par les brabançons qui lui jurent respect et obéissance en un cœur homophone avant que quatre trompettes, à l'unisson, sonnent le « Jugement de Dieu » (*Lohengrin de Wagner, acte I, scène 1*)⁶⁹⁸.

La voix à l'octave, ténor et basse, de deux hommes d'armes énonce une mélodie qui évoque le parcours parsemé d'embûches d'un rituel initiatique quasi maçonnique (*La Flûte enchantée de Mozart, acte II, scène 28*)⁶⁹⁹.

- l'effroi

L'homophonie des pâles humains pave les références au souterrain séjour.

Dans le verset « *La mort et la nature seront dans l'effroi* », l'évocation douloureuse de la mort est affirmée par de grands unissons sous le mot *mors* (*Grande Messe des morts de Gossec*).

En une scansion syllabique, chœur et orchestre homophones annoncent l'arrivée du Jugement Dernier. Plus loin dans l'œuvre, la réapparition des trompettes et timbales permet au chœur, redevenu homophone, de clamer enfin le « *Quando judex est venturus* » (*Requiem de Mozart*).

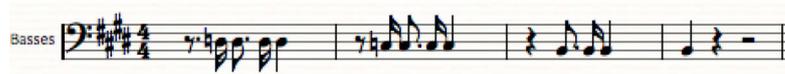
La séquence du Dies irae éclate soudain, grand chœur abrupt et homophone (*Scène de Faust de Schumann, partie I, scène de l'église*).

⁶⁹⁸ Les Brabançons : « Nous accordons respect et obéissance à son commandement ! (frappant sur leurs armes) Bienvenue, bienvenue, ô roi, en Brabant ! ».

⁶⁹⁹ Les deux hommes armés : « Celui qui emprunte cette voie pleine d'embûches sera purifié par le feu, l'eau, l'air et la terre. S'il sait surmonter la crainte de la mort, il s'élèvera de la terre vers le ciel. Dans une clarté nouvelle, il pourra dès lors se consacrer tout entier aux Mystères d'Isis ».

Elle justifie sa présence dans une procédure judiciaire.

Les prêtres de l’Inquisition forment un ensemble de basses à l’unisson⁷⁰⁰ :



tandis que les députés flamands présentent à l’unisson leur requête désespérée pour le salut de leur pays⁷⁰¹ (*Don Carlos de Verdi, acte III, quatrième tableau*) :



Cinq accords, tranchant unisson orchestral, tombent *in limine litis* tel un verdict (*Turandot de Puccini*). Le verdict, soutenu par la pulsation de l’orchestre tombe solennellement : « *Ah, il n’est plus temps* » (*Don Giovanni de Mozart, acte II*).

La sourde annonce des prêtres juges s’exprime seule, avec la sinistre scansion d’un unisson grave des huit trombones (*Aïda de Verdi, acte IV, premier tableau*) :



Après le jugement, le mouvement dédié à la prison de la Santé débute par quatre mesures aux cordes graves à l’unisson (*Symphonie n°14, La prison de la Santé, de Chostakovitch*).

⁷⁰⁰ Six moines : « Les Flamands sont des infidèles, ils ont bravé, bravé la loi ; ces suppliants sont des rebelles ; que votre cœur les juge, ô Roi ! ».

⁷⁰¹ Les six députés flamands : « Sire, la dernière heure a-t-elle sonné pour vos sujets flamands ? Tout un peuple qui pleure vous adresse ses cris et ses gémissements ! Si votre âme attendrie a puisé la clémence et la paix au saint lieu, sauvez notre patrie, O Roi puissant, vous qui tenez la puissance de Dieu ! ».

En matière contractuelle, l'horreur de celui qui a pactisé avec le diable s'exprime au-dessus des unissons livides des cordes (*Doktor Faust de Busoni, prologue II*)⁷⁰².

- divers

L'évocation de la fête « civique » au Capitole, est composée de parties homophones, lesquelles présentent le peuple comme une masse uniforme et compacte (*Lucio Silla de Mozart, acte II, scène 12*)⁷⁰³.

L'attitude faussement scandalisée des jeunes gens résolus à chasser leur bailleur libertin se conclut comiquement sur le salut, à l'unisson, de son épouse (*La Bohème de Puccini, acte I, scène 4*)⁷⁰⁴.



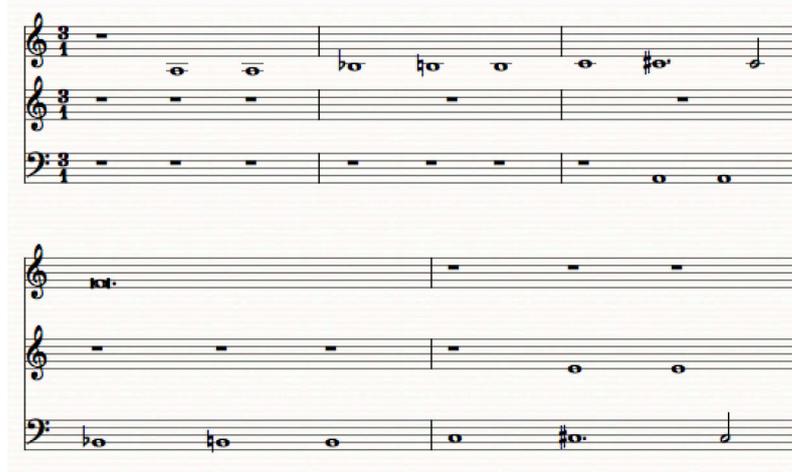
3.1.3. Section 3 - La ligne ascendante

La ligne ascendante est communément associée à un sentiment positif, comme la conviction et l'espoir.

⁷⁰² Faust (vaincu) à Méphistophélès : « Non pas, je te donne à toi. Mais maintenant laisse-moi ». / Méphistophélès (immobile, du coin de l'œil, à voix basse) : « Encore un petit quelque chose ». / Faust (violemment) : « Va-t'en ! Va-t'en ! Je ne te supporterai pas davantage ».

⁷⁰³ Chœur : « Si la gloire t'a ceint la tête face à mille légions, Que l'amour aujourd'hui couronne ce front redouté. Que ton bras vaincu enlace celle que tu adores, puisque avec le myrte croît le laurier guerrier ».

⁷⁰⁴ Tous : « Silence ! à la porte ! et filez droit ! Et tous nos compliments à Mme Benoît ».



Au Pays du soleil levant, un consul américain tente de dissuader l'un des de ses compatriotes d'épouser une jeune japonaise par agrément, dans une démarche persuasive ascendante (*Madame Butterfly de Puccini, acte I*)⁷⁰⁶ :



- l'espoir

Cependant que le prélude semble achevé, le soprano ponctue le commentaire d'une cadence ascensionnelle, où l'on peut entendre l'espoir du salut inscrit dans le péché originel (*Choral pour orgue Par la chute d'Adam de Buxtehude*) :



⁷⁰⁶ Sharpless (sérieux et débonnaire) : « Elle vint au consulat hier, pour la première fois. Nul ne la vit, mais j'entends sa voix : cette voix, à l'entendre, m'a conquis sans retour ; certes, sincère et tendre, ainsi parle l'amour ! Briser ces ailes frêles et faire couler les larmes de ces yeux serait un crime odieux ! Vraiment, oui, quel dommage, si d'aventure ce doux ramage en sanglots se transformait quelque jour ».

Constituant les bases de cette béatitude, le principe de désir et le principe de confiance dans la Justice divine se développent en une marche ascensionnelle (*Les Béatitudes de Franck, quatrième Béatitude*).

Les procédés de répétition, d'insistance face à un empereur de droit divin font partie prenante du plaidoyer : ainsi, la phrase « *daigne écouter notre douleur* » est réitérée avec une douloureuse accentuation, dans une ascension dramatique (*La Clémence de Titus de Mozart, acte II, scène 7 n°17 Aria, phrase « sur notre douleur »*)⁷⁰⁷ :



Plus prosaïquement, la question cruciale du navigateur solitaire (« *Du gibst es mir ?* »)⁷⁰⁸ est posée sur un saut de quarte ascendante dans l'espérance d'un havre possible (*Le Vaisseau Fantôme de Wagner, acte I, scène 3*) :



Dans une longue phrase ascendante, un podestat fait part de son remords de s'être acharné à accuser celle qu'il aime (*La Pie Voleuse de Rossini, acte II, scène 16*)⁷⁰⁹ :



⁷⁰⁷ Annulus : « Il t'a trahi, certes, et mérite la mort, mais du cœur de Titus on peut tout espérer. De grâce, Seigneur, prends conseil de ton cœur, daigne écouter notre douleur ».

⁷⁰⁸ Le Hollandais : « Tu me la donnes ? ». / Daland : « Tu as ma parole. Je suis ému par ton destin ; tu es généreux, tu montres noblesse et hauteur de pensée : je souhaitais un gendre tel que toi ; et même si tes biens n'étaient pas ce qu'ils sont, mon choix n'irait à aucun autre ».

⁷⁰⁹ Le Podestat : « O ciel ! Je frémis ! Quel étaiu glace mon cœur ! ».

- la contrainte

Dans une conception divine ou diabolique, le récit à l'adresse des damnés fait entendre les imprécations de Dieu répétées dans un registre de plus en plus aigu (*Le Jugement dernier* de M.-A. Charpentier)⁷¹⁰.

Le thème principal du suppôt du diable est caractérisé par un arpège ascendant, le plus théâtral étant sans doute le deuxième montant lentement et en crescendo d'un demi-ton à chaque mesure lors de la révélation à son fils de la condamnation qui le frappe (*Robert le Diable* de Meyerbeer, acte V, scène 2).

Lorsque Wotan se confie à sa fille et évoque le contrat avec les Géants, le thème du contrat passe rapidement à l'orchestre, en une Rosalie ascendante (*La Walkyrie* de Wagner, acte II, scène 2).

La contrainte ne fait pas non plus défaut dans l'univers profane.

Dans une même œuvre (*Boris Godounov* de Moussorgski), l'annonce de l'ordre édicté par le tsar de pendre un hérétique est proclamée sur fond de montées menaçantes :



⁷¹⁰ Dieu : « Et vous, pêcheurs maudits, adorateurs de l'iniquité et des démons, disparaissez de ma vue, allez vers les flammes qui consomment, vers le feu éternel allumé par le Diable et ses anges. Car j'avais faim et vous ne m'avez pas nourri, j'avais soif et vous ne m'avez pas donné à boire, j'étais un inconnu et vous ne m'avez pas accueilli, j'étais nu et vous ne m'avez pas vêtu, j'étais en prison et vous n'êtes pas venu jusqu'à moi ».

Puis, sur une appoggiature montant avec la voix, la lecture suit une ascension par degrés, allusion satirique à la manière de lire l’Evangile dans la liturgie orthodoxe (*acte I, premier tableau*). Plus tard encore, lors de la lecture du texte d’accusation devant l’assemblée des boyards, le ton adopte le débit fonctionnel de la psalmodie, dont l’intonation montante par demi-tons parcourt un intervalle de neuvième (*acte IV, premier tableau*).

Egmont monte pour sa part à l’échafaud sans s’être plié à l’arbitraire de ses juges (*Egmont de Beethoven, ouverture*) :



- le ressentiment

L’accusateur laisse éclater sa fureur dans une ligne de chant où prolifèrent les notes répétées en progression ascendante, jusqu’à atteindre le *fa* aigu sur le mot « *droit* » (« *Rechtes* »), sommet de sa hargne (*Lohengrin de Wagner, acte I, scène 3*)⁷¹¹ :



Le thème de « Beckmesser querelleur » se déplace par un chromatisme ascendant lorsque, arguant de la non-conformité aux lois, le marqueur se déchaîne en une violente diatribe contre le candidat malheureux (*Les Maîtres Chanteurs de Nüremberg de Wagner, acte I, scène 3*)⁷¹².

⁷¹¹ Frédéric : « Quelle que soit la magie qui te porte, étranger, qui me semble bien téméraire, tes fières menaces ne me touchent point, car jamais je n’ai menti. J’accepte donc le combat avec toi, et espère que la victoire épousera la cause du droit ! ».

⁷¹² Beckmesser : « Chaque faute, petite ou grande, contrôlez sur le tableau ! Faux schéma strophique, mot imprononçable, élision prohibée, emploi d’assonances, homonymes à la rime ou rime déplacée, la bar entier inversé, dérangé, un ravaudage ici entre les strophes et partout des non-sens, des mots peu clairs, des interventions de lettres, des aspérités, une fausse respiration, ici un effet de surprise. Une mélodie absolument

Dans une troisième pièce lyrique, une princesse agresse les prêtres avant de se lancer dans une péroraison éperdue portée par un chromatisme ascendant (*Aïda de Verdi, acte IV, premier tableau*)⁷¹³.

- le mouvement

Dans un choral sur la loi mosaïque, la pulsation régulière de la pédale est souvent interrompue par un saut d’octave ou de quarte, suivi d’une syncope, cette sensation d’ascension étant notamment reprise sur les mots « *Hauts, sur la montagne du Sinaï* » (*Choral Voici les dix saints commandements BWV 678 de J.-S. Bach*)⁷¹⁴ :



Lorsque le roi distribue sa fortune, un dynamique arpège ascendant est attribué au fils doté de vaisseaux pour partir au loin à la recherche d’un trône (*Der Königssohn de Schumann, 1. Feierlich*).



Le mari réclame un feu qui s’embrase au son d’un immense arpège du grave à l’aigu, duquel jaillit une vérité effroyable : le pacte a produit ses effets, sa femme a perdu son ombre (*La Femme sans ombre de R. Strauss, acte II*).

incompréhensible ! Quelle mixture affreuse de tous les tons ! Si vous ne craignez pas la fatigue, maîtres, recomptez les fautes ! ».

⁷¹³ Amneris : « Quel forfait !...quelle aveugle colère ! Êtes-vous altérés de son sang...Outrageant et le ciel et le terre, votre arrêt a frappé l’innocent ».

⁷¹⁴ « Voici les dix saints Commandements que le Seigneur Dieu nous fit donner par Moïse, son serviteur fidèle, haut sur la montagne du Sinaï ».

Une marche présente un premier thème ascendant par sauts successifs non dénué de grandeur et de certitude (*exemple de la flûte I*) :



avant qu'une gamme ascendante sur plus de deux octaves précède les derniers accords solennels de l'œuvre, telle une apothéose (*La Marche des Etudiants en Droit de Tchaïkovski, exemple de la flûte I*) :



3.1.4. Section 4 - La ligne descendante

La ligne descendante est, à quelques exceptions légales près, porteuse d'alarme ou de malheur.

- la faute

Dans le répertoire d'orgue, les mouvements descendants symbolisent la faute et la corruption. Ainsi, la basse au pédalier figure de façon saisissante la chute de l'homme par des sauts descendants de septième diminués (*Choral pour orgue Par la chute d'Adam de J.-S. Bach*) à l'identique de celle qui procède par quintes descendantes (*Choral pour orgue Par la chute d'Adam de Buxtehude*):



Dans une autre œuvre pour orgue, les deux premières périodes à la basse au cromorne s'achèvent également par une quinte descendante (*Judex crederis du Te Deum de Marchand*) :



La faute est encore doublement évoquée par les basses dans un choral : chute d'une quinte sur le mot faute (« Schuld ») puis phrase descendante et saut d'une quinte diminuée sur le mot forfaits (« Missetaten ») (*Passion selon Saint Matthieu de J.-S. Bach, partie I, n°3, chœur Herzliebster Jesu, was hast du verbochen*)⁷¹⁵ :



Afin de freiner les ardeurs salvatrices de son épouse, un mari avoue dans une phrase dépressive que sa faute, une tentative de meurtre, le poursuivra tout au long de sa vie à défaut d'être puni (*Le Couronnement de Poppée de Monteverdi, acte III, scène 4*)⁷¹⁶ :



⁷¹⁵ Choral : « Jésus aimé, en quoi as-tu failli pour qu'on ait prononcé sentence si cruelle ? Quelle est ta faute ? Pour quels méfaits es-tu jugé ? ».

⁷¹⁶ Othon à Néron : « Si tu veux me torturer, ma conscience te fournira des fouets ; et si tu veux me livrer aux lions et aux ours, laisse-moi en proie à la pensée de mes fautes, car elle dévorera ma chair et mes os ».

Le gendarme corrompu insiste pour obtenir une récompense financière, ce que reflète notamment le chromatisme descendant de la basse qui l'accompagne (*Le Nez de Chostakovitch, acte III, huitième tableau*).

Le thème associé au « pacte de sang », souvent appelé « justice de l'expiation » est descendant par intervalles de tierces (*Le Crépuscule des Dieux de Wagner*) :



- le désarroi

Un roi annonce à ses sujets la paix retrouvée, et leur présente le couple princier qui va lui succéder, le tout étant fait avec noblesse, mais voilé d'un rien de mélancolie, évoquée en particulier par des descentes des violons (*Idoménée de Mozart, acte III, dernière scène*):



Un autre roi tente une explication sur un ton conciliant avec l'Inquisiteur, cependant que la descente discrète mais incoercible d'une gamme aux cordes sur près de trois octaves souligne sa propre détresse :



avant que celui-ci ne capitule avec force figuration devant l'Inquisiteur⁷¹⁷ (*Don Carlos de Verdi, acte IV, premier tableau*) :



⁷¹⁷ Philippe : « L'orgueil du Roi fléchit devant l'orgueil du prêtre ».

Une chute des cordes en quadruples croches illustre l'effroi de l'accusateur à l'évocation du rapt de sa pupille (*Lohengrin de Wagner, acte I, scène 1*)⁷¹⁸ :



Dans la même œuvre, l'acquiescement du requérant à l'ouverture d'une ordalie sur une quinte est suivi d'une chute brutale d'un septolet de triples croches dont l'interprétation est incertaine : le « oui » contrarié par la mise en garde de ses compagnons, une décharge de sa hargne *in limine litis*, une préfiguration de sa défaite à venir (*Lohengrin de Wagner, acte I, scène 2*).

Dès les premières mesures, des effondrements chromatiques des flûtes dépeignent instantanément la déconfiture d'une famille aux abois (*Arabella de R. Strauss, acte I*). Toujours en matière contractuelle, la voix de la jeune fille qui éconduit son prétendant fait un bond descendant de quatorze degrés à ces mots : « *Garde ton bien, renonce à mon cœur, on ne peut rien faire d'autre avec 15 pfennigs !* » (*Pour 15 Pfennigs, Vier Lieder de R. Strauss*) :



La loi comporte son lot de répression et de souffrances mais n'est pas purement arbitraire comme le montre le leitmotiv des traités dont la séquence ordonnée de notes en mode mineur mais descendante dénote toutefois tristesse et dépression (*L'Anneau du Nibelung de Wagner*).

⁷¹⁸ Frédéric : « Mesure donc, ô roi, ma douleur lorsque me fut dérobé de mon honneur le joyau ! ».

- l'intolérance

Cette intolérance se manifeste notamment dans trois œuvres lyriques.

Le républicain n'aura droit par trois fois qu'au thème peu glorieux de la Peur, suivi la deuxième fois par une descente chromatique à la basse, lourde de menaces (*Dialogue des carmélites de Poulenc, acte II, quatrième tableau*).

La noirceur et la volonté de puissance du bailli se manifeste par la descente vertigineuse depuis le Do aigu jusqu'au Fa grave sur la phrase « *comme il s'incline devant moi* » (*Guillaume Tell de Rossini, acte I, deuxième tableau*)⁷¹⁹.

Le monologue de l'accusateur est introduit par un motif dont le profil dépressif (ton puis demi-ton descendant) explique l'impression de noirceur et d'austérité qu'il provoque. Plus loin dans l'œuvre, un chœur d'hommes témoigne du sentiment d'effroi à son égard avec une basse descendante diatonique (*Lohengrin de Wagner, acte I, scène 1*)⁷²⁰.

- le verdict

Le mouvement descendant suggère la transcendance de la sentence divine.

Trois présentations d'une grande phrase en quatre périodes chacune finissent par la chute d'une condamnation implacable, clouant de manière cruellement réaliste, les réprouvés de leur état (*Amen du Jugement, Visions de l'Amen, pour deux pianos de Messiaen*). Après que le Juge s'est adressé à l'Univers tout entier, le chœur, alors frappé de terreur, s'exprime en successions d'accords chutant progressivement dans le grave (*Le Jugement dernier de M.-A. Charpentier*)⁷²¹.

⁷¹⁹ Gessler : « Vainement dans son insolence, le peuple brave ma vengeance, il doit se soumettre à ma loi. Devant ce signe de puissance que chacun se courbe en silence, comme il s'incline devant moi » (montrant son chapeau en haut du mât).

⁷²⁰ Tous les hommes : « Ah ! grave crime que dénonce Telramund ! Avec effroi, j'entends l'accusation ! ».

⁷²¹ Chœur des humains : « Ô effroi, ô épouvante, ô présage ! Dans les cieux déchainés, les étoiles sont englouties par le sulfure et les éclairs. La mer écumante de vagues enragées et sanguinaires tente d'engloutir la terre ébranlée. Ô effroi, ô épouvante, ô présage ! La splendeur du soleil est obscurcie et la lumière de la lune n'est plus. Du haut des cieux étincelle la forme effrayante de la croix, l'heure de la vengeance est imminente, le jour de la perdition arrive ».

En réponse aux paroles « *Celui qui croit en lui ne sera point jugé* », une fugue au sujet descendant soutient l'affirmation « *mais celui qui croit est déjà jugé* » (*cantate Also hat Gott die Welt geliebt* de J.-S. Bach, 5. Chœur) :



Les glissandos chutant vers le grave sont les traits marquants de la première strophe du Dies irae, que le compositeur a voulu impitoyable (*Le Requiem polonais* de Penderecki). Le chœur chante les strophes du Dies irae à partir d'une structure complexe fondée sur une longue descente de la gamme en *la* mineur, degré par degré à chaque nouvelle strophe (*Miserere* de Pärt).

La voix du baryton lance les mots tragiques, « *Tuba mirum spargens sonum* », dans une succession de sauts d'octaves descendants pleins de suggestion (*Grande Messe des morts* de Gossec). Dans le même genre musical, le *Liber scriptus* épouse une phrase descendante par paliers suivie d'une chute (*Requiem* de Verdi) :



La phrase homophone « *Lacrimosa dies illa* » commence dans le grave puis s'enfle en crescendo jusqu'au cri du *la* aigu avant de retomber à l'octave. Métaphore terrible : ici s'arrête l'écriture de Mozart (*Requiem* de Mozart, exemple des sopranos)⁷²² :



⁷²² « L'homme coupable ressuscitera de la poussière pour être jugé ».

Dans le credo de deux messes de J. Haydn, le jugement des vivants et des morts donne lieu à deux phases descendantes, comme si la transcendance du jugement divin prenait corps :

Pour la Heiligmesse, exemple des altos :



Pour la Theresienmesse, exemple à la basse :



La musique profane ne laisse pas non plus de tracer des lignes dépressives.

Par des sauts d'intervalles descendants, un empereur hystérique ordonne le fouet, le fer ou le feu pour extirper les aveux de la coupable (*Le Couronnement de Poppée* de Monteverdi, acte III, scène 2)⁷²³ :



La septième et ultime demande de mise à mort de Jean le Baptiste préfigure en quelque sorte sa décapitation⁷²⁴ :

⁷²³ Néron (à Drusilla) : « Que le fouet, le feu, la corde lui arrachent le nom du responsable et de ses complices ».

⁷²⁴ Salomé (violemment) : « Donne-moi la tête de Jokanaan ».



à l'identique de la phrase de la même accusatrice qui croit avoir entendu le coup du bourreau au fond de la citerne ⁷²⁵ (*Salomé de R. Strauss, scène 4*) :



Une fois la sentence de mort prononcée, les thèmes, - dont le thème des Traités - se déchirent en lambeaux dans la tragique chute des lignes mélodiques (*La Walkyrie de Wagner, acte II*). Le motif de l'accusation est descendant et en notes répétées (*Grandeur et Décadence de la ville de Mahagonny de Weill, acte III*).

Par exception, une phrase descendante suggère la descente allègre de Moïse du mont Sinaï, les deux Tables de la Loi en mains (*Fughetta super « Dies sind die zehn heil'gen Gebot » BWV 679 de J.-S. Bach*) :



De même, la ligne descendante peut accompagner une sorte d'apothéose : véritable « deus ex machina », le triomphe de la justice éclate, foudroyant, en apothéose, avec le thème de la gamme descendante, autrefois vision inaccessible, à présent calmé (*Hymne à la justice op.14 de Magnard*).

⁷²⁵ Salomé : « Ah ! Quelque chose est tombée par terre. J'ai entendu quelque chose tomber. C'était l'épée du bourreau ».

Enfin, un tribun romain, au demeurant notaire papal, dévoile son intention de ramener la paix dans une noble phrase descendante : « *Die Freiheit Roms sei das Gesetz* » / « *La liberté de Rome soit la loi* » (*Rienzi de Wagner, acte I, n°4 Finale*)⁷²⁶ :



3.1.5. Section 5 - L'ornementation

L'ornementation est un groupe de notes brèves destiné à embellir ou à varier une mélodie vocale ou instrumentale. Si l'embellissement est ironique, la variation est souvent dramatique.

- l'ironie

L'air du père de famille commence par un pompeux exorde, vite détourné par des tremblements comiques de la voix du barbon, obtenus en mélangeant petites notes et notes détachées (*Le Mariage secret de Cimarosa, acte I, scène 2*)⁷²⁷ :



⁷²⁶ Rienzi : « La liberté de Rome soit la loi, que tout romain lui soit soumis ; punis seront sévèrement la violence et le rapt et tout brigand sera l'ennemi de Rome ! Fermées seront, comme elles le sont maintenant, les portes de Rome aux insolents. ! Bienvenu soit celui qui apporte la paix, s'il jure de respecter la loi ! ».

⁷²⁷ Geronimo : « Ecoutez, écoutez tous. Ouvrez grandes vos oreilles, et exultez : un noble mariage pour elle est arrêté. Elle sera dès aujourd'hui comtesse. Allons, viens, ma mignonne, baiser la main de ton papa. Délions en ce jour les cordons de la bourse et préparons la fête : réjouissez-vous tous de ma félicité ».

Une marche très ornementée marque l'entrée solennelle mais néanmoins compassée des notables et des jurés d'une corporation (*Les Fastes de la Grande et Ancienne Ménéstrandise de Couperin*) :



Les ornements s'invitent malicieusement à une fête de mariage.

Une curieuse marche nuptiale évoque plutôt la malice agressive (avec les acerbes trilles et petites notes aux vents) et l'ironie triomphale qu'une réjouissance franche et détendue (*Le Noces de Figaro de Mozart, acte III, scène 13, n°22 Finale*) :

Le « oui » des mariés, au lieu d'être articulé posément et solennellement, est répété d'une façon cocasse, accompagné d'appogiatures des bois (*La Périochole d'Offenbach, acte I, scène 14*).

Enfin, l'entrée caricaturale d'un personnage que le compositeur n'aime pas se fait toujours sur la même note sur plus de quatre mesures et s'achève « glorieusement » sur un trille (*Lucio Silla de Mozart, acte II, scène 1*). De même, le premier Commissaire, à l'allure caricaturale, accompagné des petites notes et trilles des bois ricanants, est le seul passage bouffe d'une œuvre lyrique et néanmoins sévère (*Dialogue des Carmélites de Poulenc, acte II, quatrième tableau*).

- le drame

Dans le *Quantus tremor*, les mots sont électrisés par l'utilisation d'un chœur et d'un support instrumental tremblés, comme un immense trille qui évoque l'effroi des hommes à l'annonce du chaos (*Grande Messe des mots de Gossec*).

Le jeune héros s'étrangle sur des trilles de flûtes lorsqu'il est pendu (*Till l'Espiègle de R. Strauss*).

Une œuvre lyrique (*Boris Godounov de Moussorgski*) présente tous les ornements du drame.

Les appoggiatures fortissimo de la sommation d'avouer le crime succèdent à la précipitation de la foule à la poursuite des criminels (*acte I, premier tableau*). Plus loin dans l'œuvre, le débit de l'imposteur lisant son propre mandat d'arrêt est soutenu par quelques trémolos et trilles cependant que la lecture du même mandat par un autre personnage prend corps peu à peu sur une appoggiature répétée ostinato, montant avec la voix (*acte I, deuxième tableau, exemple du hautbois*) :



Plus loin encore, les propos concernant le sort de cet imposteur sont durs et péremptoires, avec des notes avec acciaccature figurant avec naturalisme les corbeaux dévorant le cadavre du supplicié (*acte IV, premier tableau, exemple des flûtes*)⁷²⁸ :



⁷²⁸ Les boyards (se levant et se rasant tour à tour) : « Le misérable, quel qu'il soit, sera vigoureusement mis à la question sur l'estrapade puis mis à mort et son cadavre pendu ; que les corbeaux affamés le dévorent ».

3.1.6. Section 6 - La répétition

La répétition accompagne des moments de droit variés.

- l'amusement

Les compositeurs ont usé du comique de répétition.

Ainsi, à chaque étape, la reprise par un Comte de ce que le père de famille vient de chanter crée un comique de répétition que les mouvements symétriques de va-et-vient des acteurs appuient visuellement (*Le Mariage secret de Cimarosa, acte II, scène 1*). Lors d'un adoubement, un protagoniste lit la charte et débite les piliers de la secte que l'impétrant répète mécaniquement (*L'Italienne à Alger de Rossini, acte II, scène 13*). Un clerc de notaire chante une cession immobilière au moyen de notes répétées (*La Chanson de Fortunio d'Offenbach, duo et ensemble*)⁷²⁹.

L'arrivée du détective enquêtant sur un meurtre donne lieu à une alternance parler-chanter relevant du pur comique de répétition (*Porgy and Bess de Gershwin, acte I, scène 2*).

Dans la sphère matrimoniale, le procédé comique de répétitions rapides des fins de phrases traduit l'emphase expéditive du marieur (*La Fiancée vendue de Smetana, acte I, scène 3*). Lors d'une noce, un participant émet une opposition à mariage, les autres participants répétant drôlement et à tour de rôle les mots « *Er opponiert ?* » (*La Femme silencieuse de R. Strauss, acte III*). Le « oui » des mariés, au lieu d'être articulé posément et solennellement, est répété d'une façon cocasse (*La Périchole d'Offenbach, acte I, scène 14*).

⁷²⁹ Valentin (en lisant selon la didascalie) : « Par devant André notaire et maître Bernard son confrère, le premier du mois de juillet de l'an mil-sept-cent-trente-sept, le parc et le château de Coutances, avec toutes leurs dépendances, ont été cédés et vendus, moyennant trois cent mille écus, suit le détail que l'on va lire ».

- la conviction

La répétition offre le moyen d'affirmer sa conviction dans le dogme ou la loi.

Les notes répétées le sont en canon, l'assemblée réentendant donc autant de fois exposé « Voici les dix saints commandements », affirmation dogmatique de sa foi (*Choral pour orgue Dies sind die hei'gen zehn Gebot BWV 635 de J.-S. Bach*). La première phrase du cantus firmus, par une habile utilisation du canon appliqué à la répétition des notes initiales du cantique, fera entendre dix fois de suite les dix commandements (*Choral pour orgue Voici les dix saints commandements BWV 678 de J.-S. Bach*). La trompette répète la première phrase du choral et s'élève dix fois au total – soit une intervention pour chaque commandement (*cantate Du sollt Gott, deinen Herren, lieben de J.-S. Bach*).

L'affirmation du dogme (« Dogmatur Christianis ») justifie également la répétition d'un thème solide en blanches, présenté en unissons puissants (*Lauda Sion pour chœur, soli et orchestre de Mendelssohn*).

En terres profanes, le motif des Traités retentit trois fois lors de sa première exposition (*L'Or du Rhin de Wagner, scène 2, exemple des contrebasses*) :



Les répétitions font partie intégrante du plaidoyer de l'ami de l'accusé : ainsi la phrase « *daigne écouter notre douleur* » est réitérée en *sol* mineur, avec une douloureuse accentuation, et encore une fois en *do* mineur sur une ascension dramatique (*La Clémence de Titus de Mozart, acte II, scène 7*) :



- le ritualisme

La répétition suggère l'habitude, et donc le ritualisme

En matière judiciaire, les policiers répètent à une mesure d'intervalle ce que l'autorité leur dicte, sans s'interroger sur le sens de leurs paroles (*Lady Macbeth de Mtensk de Chostakovitch, acte III, septième tableau*)⁷³⁰. Sur une appoggiature répétée ostinato, montant avec la voix, la lecture du mandat d'arrêt effectue une ascension par degrés (*Boris Godounov de Moussorgski, acte I, deuxième tableau*).

L'Oracle prononce sa sentence en huit mesures dont cinq avec répétition de la note *si*, comme pour montrer son caractère impersonnel et inflexible (*Alceste de Gluck, acte I scène 4*)⁷³¹ :



Le roi justicier tire son épée et frappe trois fois le bouclier suspendu au chêne de la Justice, en guise d'ouverture de l'ordalie (*Lohengrin, acte I, scène 3*) :

⁷³⁰ A plusieurs reprises dans le tableau : Le Sergent : « Si on veut sa vie gagner, en eau trouble il faut nager ». / Les agents : « Si on veut sa vie gagner, en eau trouble il faut nager ».

⁷³¹ L'Oracle : « Le roi doit mourir aujourd'hui si quel qu'autre au trépas ne se livre pour lui ».

The image displays four musical staves, each representing a different instrument. From top-left to bottom-right: Hautbois (oboe) in bass clef with a dynamic marking of *p*; Cor en fa (horn in F) in treble clef with a dynamic marking of *p*; Clarinette (clarinet) in treble clef with a dynamic marking of *pp*; and Violoncelle (cello) in bass clef with a dynamic marking of *pp*. All staves are in 4/4 time and show a short, rhythmic musical phrase.

- la déconsidération

La répétition peut également souligner l'incompétence ou le caractère ingrat d'un protagoniste.

Le jugement de Midas atteint le ridicule car incapable d'argumenter, le malheureux se borne pour seul discours, à répéter vingt-et-une fois la même formule (*cantate Der Streit zwischen Phoebus und Pan de J.-S. Bach*).

L'entrée en matière d'un personnage peu sympathique, presque caricaturale, se fait avec anacrouse, noires répétées et, toujours sur la même note, longue tenue de la tonique, sur plus de quatre mesures (*Lucio Silla de Mozart, acte II, scène 1*)⁷³². Un autre personnage, peu aimé du compositeur, n'a aucun motif, ni même aucune mélodie puisque pendant ses douze premières mesures, on lui entend vociférer qu'une seule note, vingt-cinq fois *do* (*Les Deux Foscari de Verdi, acte II, second tableau*).

- la violence

La répétition peut aussi témoigner de la violence du discours ou d'un événement.

⁷³² Audio : « Que le courrier qui pâlit à l'éclair de l'épée n'aille pas au combat montrer sa lâcheté ; s'il cède tantôt à la peur, tantôt à l'espérance, si ce n'est par inconstance, que sera-ce donc là ».

Le figuralisme culmine dans le « Judicabit », les notes répétées illustrant la pulvérisation des impies (*Dixit Dominus de Haendel*)⁷³³ :



Un chœur descriptif figure pareillement l'écrasement des impies par des vocalises rapides des voix et des notes répétées (*Dixit Dominus de Leo*).

En terre luthérienne, les doubles croches répétées du continuo associées à des traits en triples croches aux cordes campent de manière spectaculaire l'avènement du Jugement dernier (*cantate Wachet ! Betet ! Wachet ! Betet ! de J.-S. Bach, 9., récitatif accompagné de la basse*) :



Au premier siècle de notre ère, la seule note stable durant la comparution devant Pilate sera le *sol* aigu, asséné trois fois par les sopranos du chœur sur « Crucifiez le » (*Passion et mort de Notre seigneur Jésus-Christ selon saint Luc de Penderecki*). L'empereur Néron répète obsessionnellement « io voglio », s'énerve, devient de plus en plus incontrôlable avant qu'il ne s'égare en un ultime hurlement incontrôlé (sol aigu) sur « Poppea sara mia moglie » qui se répète à satiété (*Le Couronnement de Poppée de Monteverdi, acte I, neuvième tableau*).

⁷³³ Chœur : « Conquassabit captia in terra multorem » (« Il brisera les têtes sur la terre au loin »).

À l'aube des temps modernes, sur fonds d'accords obsessionnellement répétés, un motif de marche funèbre propre à l'Inquisition surgit, sur des intervalles resserrés au maximum (*Don Carlos de Verdi, acte III, quatrième tableau*).

Au seuil du 20^{ème} siècle, la sonnerie des cloches traitée ostinato, répétition inlassable d'un motif donné, est une forme de sadisme musical qui reflète le comportement du chef de la police constamment répétitif et passant mécaniquement par les mêmes phrases : de la courtoisie sournoise à la menace, puis à la férocité exacerbée (*Tosca de Puccini, acte I*) :



- divers

Enfin, la répétition vient en renfort de la persuasion ou inspire l'empressement.

Au point culminant, la fausse mariée se jette à genoux pour supplier les juges de protéger son honneur, prière soutenue par de véhémentes répétitions d'un thème sur lesquelles bois et violons semblent ironiquement protester (*La Femme silencieuse de R. Strauss, acte III*)⁷³⁴. Le prêtre accusateur apparaît, criant toujours sur une seule note, telle une incantation (*Les Pécheurs de Perles de Bizet, acte II, n°10 Finale*)⁷³⁵ :

⁷³⁴ Aminta (se jetant à genoux devant la table) : « Messieurs les juges, défendez mon honneur ! Ces femmes sont jalouses de n'avoir pas été choisies par Sir Morosus et mentent par envie, par haine et par méchanceté. Sur toutes les étoiles du ciel, devant Dieu je le jure, jamais je n'ai trompé mon mari, je suis irréprochable ».

⁷³⁵ Nourabad : « Malheur sur eux ! Malheur sur eux ! Accourez, venez tous ! Accourez, venez tous ! ».



Dans la Passion selon Saint Matthieu, les deux témoins sont dépeints de manière si frappante que le deuxième chante en suivant mécaniquement le premier, comme s'il devait prendre garde à réciter après lui le texte qu'il lui a inculqué (*Passion selon Saint Matthieu de J.-S. Bach, deuxième partie, n°33*)⁷³⁶ :

L'empressement d'un roi à faire rechercher Jésus se révèle à travers les répétitions de « *forschet fleissig* » (« *recherchez le avec diligence* ») (*Histoire de la Nativité de Schütz*).

3.1.7. Section 7 - Autres composantes de la phrase musicale

- les mouvements

⁷³⁶ Les deux témoins : « Celui-ci a dit, je peux détruire le Temple de Dieu, et après trois jours, réédifier ».

Les mouvements sont contraires, parallèles ou contraires.

Si la coda, sur la constatation de la fin du jugement, témoigne d'un ressaisissement, ce sont les cordes encore vibrantes de la terrible agitation humaine qui se jettent les unes contre les autres en vague de mouvements contraires (*Requiem de Mozart, Dies irae*) :



Le climat délétère de la salle du conseil de Côme est écrit avec des flagellations des cordes jetées en triolets en mouvements contraires (*Simon Boccanegra de Verdi, acte I, deuxième tableau*).

Des arpèges par mouvements parallèles apparaissent après les révélations de l'aubergiste sur la présence de barrages de police installés sur la route (*Boris Godounov de Moussorgski, acte I, deuxième tableau*)⁷³⁷ :



⁷³⁷ L'aubergiste : « Quelqu'un s'est échappé de Moscou, et ordre a été donné d'arrêter et de fouiller tout ce qui passe ».

Après l'évocation par l'héroïne de la mère qu'elle n'a pas connue, trois voix s'unissent dans une unité profonde, celle du père et de la fille se répandant en tierces parallèles en mouvement parallèles (*La Juive d'Halévy, acte II, scène 7, n°12 Trio*)⁷³⁸.

Tandis que le mouvement perpétuel des cordes passe aux bois, *L'Esprit de la terre* se poursuit d'un pupitre à l'autre de l'orchestre, telles des plaidoiries contradictoires (*Lulu de Berg, acte II, film*).

- le point d'orgue

Le point d'orgue suspend le cours de la phrase musicale : quand il lui est proposé de devenir maire, le héros est interrompu par un trémolo sur point d'orgue, puis celui commente : « *Tout cela est tout de même un peu singulier* » (*Juliette ou la clé des Songes de Martinu, acte I, scène 7*)⁷³⁹.

Le point d'orgue souligne l'attente tendue du défenseur qui ne se présente pas à l'ordalie après avoir été invité deux fois à le faire par le héraut (*Lohengrin, Wagner, acte I, scène 2*)⁷⁴⁰ :



Le point d'orgue, après les mots « *qui a lourdement péché* », fait intentionnellement attendre la sentence (*Le Freischütz de Weber, acte III, scène 6, exemple des cordes*)⁷⁴¹ :

⁷³⁸ Rachel : « Hélas, si d'une mère j'avais connu l'amour, sa voix à ma prière s'unirait à ce jour, c'est elle qui m'inspire et je crois près de vous l'entendre ici me dire : il sera ton époux ». (Tous trois ensemble) « C'est elle qui m'inspire... ». / Eléazar : « C'est Dieu qui l'inspire, sa douleur me déchire, je n'ai plus de courroux ! » / Léopold : « O ciel ! Cruel martyr, sa douleur me déchire ! Je serai son époux ! Hélas, j'expire, plus de bonheur pour nous ! ». / Eléazar : « Eh bien donc, puisque ma fureur vengeresse doit céder à tes pleurs, que le ciel en courroux comme moi te pardonne et qu'il soit ton époux ! ».

⁷³⁹ Le Commissaire : « Vous nous gouvernez avec cet à-propos que nous aimons retrouver chez les chefs d'Etat ». / Michel : « Tout cela est un peu singulier ! ».

⁷⁴⁰ Le héraut (sur un signe du héraut, les quatre trompettes se dirigent de nouveau vers les quatre points cardinaux) : « Celui qui est venu livrer le combat divin pour Elsa de Brabant, qu'il s'avance ! ».

Il souligne également la solennité d'un moment de droit : après la sonnerie de deux trompettes, le chœur, en longues phrases aux harmonies verticales, certaines ponctuées de point d'orgue, décrit le mouvement faisant ressusciter les morts (*Le Jugement dernier* de M.-A. Charpentier)⁷⁴².

Le point d'orgue conclusif prolonge enfin le cours de la phrase : la ligne de chant de la femme qui a vendu son ombre se perd dans les registres sombres des trombones et contrebasses dont le point d'orgue éternise la tragédie (*La Femme sans ombre* de R. Strauss, acte II). Les mots « *Mundus judicatis* » sont suivis d'une longue accalmie à l'orchestre seul, aboutissant à un point d'orgue (*Requiem* de Gouvy).

La phrase de l'Évangéliste relatant l'étonnement de Pilate devant le silence de Jésus tout au long de son procès s'achève sur une pause avec point d'orgue (*La Passion selon Saint Matthieu* de J.-S. Bach, partie II, n°43)⁷⁴³.

⁷⁴¹ L'Ermitte : « Quant à lui, Monseigneur (Regardant Max, d'un air chargé de reproches), qui a lourdement péché ...mais qui était toujours bon et gai, accordez-lui une année d'épreuve, s'il est encore, après un an, comme je l'ai connu.... Que la main d'Agathe lui appartienne ! ».

⁷⁴² Les humains : « Et soudain, une rumeur s'éleva de l'infinie multitude telle la voie des eaux bouillonnantes de toutes les mers. Et voici que les os se joignent aux os, chacun par sa jointure, se revêtent de peau, de nerfs et de chair et reprennent vie par l'esprit. En un clin d'œil, en un moment, au son de la trompette, ils se rassemblent autour du juge équitable et tout puissant qui, siégeant auréolé de pouvoir et d'imposante majesté, avec les livres ouverts et les secrets révélés des cœurs des humains, et professionnel chacun selon ses œuvres, parle ainsi : (...)

⁷⁴³ Pilate : « N'entends-tu pas de quels faits on te charge ? » / L'Évangéliste : « Il resta de nouveau sans dire un seul mot, si bien qu'un grand étonnement saisit Pilate ».

- le trémolo

Le trémolo – qui suggère communément un sentiment d’effroi – fait trembler les séquences de la Messe des Morts, en particulier dans le *Dies irae*.

Un suspens lourd de menaces, battu en trémolos, suscite un climat d’angoisse (*Requiem de Blacher*). De même, un tremblement généralisé envahit l’orchestre sous forme de trémolos et de formules obsessionnelles (*dans le Liber scriptus du Requiem de Dvorak*) :



La sécheresse lourde et crépitante de la musique est dominée par des trémolos de doubles croches (*Requiem de Gouvy*).

La trépidation des cordes en trémolos se fait l’oracle d’un monde bientôt « réduit en cendres ». Plus loin dans l’œuvre, au « *Quantus tremor est futurus* »⁷⁴⁴, les cordes frissonnant en trémolos évoquent la venue du Juge à la rigueur punitive (*Requiem de Mozart*) :



⁷⁴⁴ Chœur : « Quelle terreur nous saisira lorsque le juge reviendra ».

Sur le trémolo inquiétant des cordes, solistes et chœur à l'unisson paraphrasent le thème menaçant (*Requiem de Saint-Saëns, exemple des huit premières mesures du Dies irae*) :

The image shows a musical score for four string instruments: Violon I, Violon II, Alto, and Violoncelle. The score is in 4/4 time and features a tremolo pattern. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The notation consists of eighth notes beamed together in pairs, creating a continuous tremolo effect across all four staves.

Dans la musique lyrique, le chef de la police romaine interroge son acolyte en le pressant d'un ton menaçant souligné par un trémolo de cordes (*Tosca de Puccini, acte II*)⁷⁴⁵. D'autres trémolos de cordes soulignent la séparation tragique de la personne incarcérée et de sa famille éplorée (*Die Bürgschaft de Schubert*).

Par exception, le trémolo des cordes participe au tour parodique de la conjuration par laquelle des épouses décident par vengeance de ne plus honorer leur devoir conjugal (*Les Conjurées de Schubert*).

- la longueur

Dans le *Liber scriptus*, l'alto profère des phrases d'une longueur infinie pour montrer que le livre d'accusation contient tout ce sur quoi le monde sera jugé (*Requiem de Zelenka*).

Le premier récit du Dieu justicier se termine par une très longue tenue symbolisant l'éternité promise pour les élus (*Le Jugement dernier de M.-A. Charpentier*).

⁷⁴⁵ Scarpia (agacé et troublé par la cantate, va fermer la fenêtre. Impérieux à Cavaradossi) : « Où est Angelotti ». / Cavaradossi : « Je ne la sais pas ».

Certains chœurs s'appareillent de valeurs longues, comme pour renforcer le cynisme de ceux qui cherchent dans la loi mosaïque les arguments pour justifier la condamnation du Christ (*Passion selon Saint Jean de Schütz*).

3.2. Chapitre 2 - Le leitmotiv

Le leitmotiv est entendu comme un motif musical court et caractéristique destiné à identifier un personnage, un concept ou un sentiment.

3.2.1. Section 1 - Les motifs personnels

- le juge

Un motif est lié au coroner d'un village anglais chargé de statuer sur la mort de l'apprenti du héros éponyme de l'œuvre.

Ce motif, joué « *pomposo* », représente la vanité autoritaire du coroner et possède le caractère abstrait et graphique d'un thème de fugue de J.-S. BACH (*Peter Grimes de Britten*) :



Un thème annoncé par le hautbois est associé au personnage de Libuse, appelée à trancher dans l'acte I (*Le Jugement de Libuse*) de l'opéra éponyme, une affaire d'héritage opposant deux héritiers (*Libuse de Smetana*) :



Le thème des prêtres juges plane, nu et stable, dans un diatonisme armé de toutes les certitudes et représente, dans l'hémisphère grave de l'orchestre la fermeté inéluctable des décisions viriles (*Aïda de Verdi*) :



Le juge est accompagné d'un amusant dessein du basson solo, à jouer *giusto* comme indiqué non sans humour par le compositeur (*Le Tricorne de Falla*) :



L'ouverture d'un opéra débute par le motif du Corregidor avec une fanfare d'un puissant élan qui caractérise de façon hyperbolique le juge d'une bourgade andalouse.

Le messenger du tribunal possède aussi son propre motif qui reprend ironiquement la dignité solennelle et les rythmes pointés de celui du Corregidor (*Le Corregidor de Wolf*).

- l'avocat

L'entrée de l'avocat, sur un thème comique (bassons et violoncelles au rythme boiteux, cors et altos caquetant un motif animalier), plante le décor d'une scène bon enfant (*Porgy and Bess de Gershwin*) :



Un motif, exposé la première fois aux bassons et construit sur une quarte, intervalle de prédilection de l'opéra, est lié à la personne de l'avocat (*L'Affaire Makropoulos de Janacek*) :



- le législateur

Le leitmotiv du secrétaire de la douma présente une image digne, un peu austère dans son hiératisme officiel, semblable à celui du tsar, comme une gravité pensive commune aux dépositaires du fardeau des responsabilités étatiques (*Boris Godounov de Moussorgski*).

Le thème de l'assemblée des boyards est annoncé avec les timbres moelleux des cordes graves, des clarinettes, de l'harmonisation aux cors et bassons et de quelques interventions des timbales et des trombones (*Boris Godounov de Moussorgski, exemple des clarinettes*) :



- le notaire

Le motif associé au notaire est assez rudimentaire et cursif et sera plus largement exploité au fil de l'œuvre (*Gianni Schicchi de Puccini*) :



Un autre notaire est présenté également par une phrase musicale un peu simple non dénuée d'amusement (*Le Chevalier à la Rose de R. Strauss*) :



- le policier

Le leitmotiv de l'exempt de police, percutant comme autant de coups de trique, est bref, abrupt et rocailleux (*Boris Godounov de Moussorgski*) :



Le motif du chef de la police romaine, essentiellement orchestral, est toujours présenté sous la même forme et sur les mêmes degrés. Son immuabilité, en ce qu'elle a de systématique, accuse la barbarie du personnage dont les différentes facettes sont rendues par des variations d'intensité ou d'orchestration (*Tosca de Puccini*).

- Le dirigeant

Le motif du chef de la tribu est puissant et autoritaire, et caractérise d'emblée le personnage (*Les Pêcheurs de perles de Bizet*) :



Le thème du mystère sénatorial « Silence, mystère, Silence, Mystère » protège la jeune Venise et la berce à trois temps (*Les Deux Foscari de Verdi*) :



Les envoyés de la Ligue pénètrent dans le Palais municipal de Côme au son du leitmotiv de la Ligue, ponctué des pizzicati des basses (*La Bataille de Legnano de Verdi*) :



3.2.2. Section 2 - Les motifs matériels

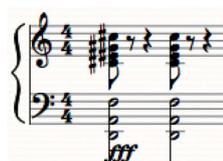
- la loi

Harmonisé dans trois préludes d’orgue (*BWV 635, BWV 678 et 679*), et dans plusieurs cantates (*Wer der gläubet und getauft wird BWV 37 et Du sollst Gott, deinen Herren, lieben BWV 77*), le choral luthérien « *Voici les Dix saints Commandement de Dieu* » hausse son thème au rang de véritable leitmotiv de la loi dans l’œuvre du Cantor de Leipzig, et plus généralement dans les compositions luthériennes de son époque :



Les thèmes symbolisant la loi sont formés d’un thème d’accords et d’un thème mélodique (*Moïse et Aaron de Schoenberg*).

Le motif de l’édit superpose un accord de do dièse majeur et un accord de ré mineur. Lors de la proclamation de l’édit, cette harmonie agressive est transposée toutes les deux mesures sur un si bémol et les deux accords alternent avec une régularité implacable (*Turandot de Puccini*) :



Le thème de l'irrévocabilité de la loi a tous les atours de la sévérité, avec une répétition expressive d'un intervalle de septième diminuée (*L'Or du Rhin de Wagner*) :



- les droits subjectifs

Les fiançailles, assimilées à une promesse synallagmatique de mariage, sonnent dans une œuvre tel un carillon (*Louise de G. Charpentier*) :



Moins réjouissant, un thème discret est associé tout au long de l'opéra à la vente de la fiancée (*La Fiancée vendue de Smetana*) :



Comme le mariage est le contrat le plus répandu en musique, celui-ci a naturellement donné naissance à des motifs variés.

Il en est ainsi de la demande en mariage (*Arabella de R. Strauss*) :



Puis de l'approbation à la demande en mariage (*Arabella de R. Strauss*) :



Enfin de l'appel au mariage (*Le Crépuscule des Dieux de Wagner*) :



Le motif du mariage proprement dit est décliné dans cinq opéras germaniques.

- Le Chevalier à la Rose (*R. Strauss*) :



- La Femme silencieuse (*R. Strauss*) :



- Le Vaisseau Fantôme (*Wagner*) :



- Le Crépuscule des Dieux (*Wagner*) :



- Lohengrin (*Wagner*) :



Dans un opéra tchèque, les voix de la forêt célèbrent une noce en un chant de joie sans parole (*La petite Renarde rusée de Janacek*) :



Les droits du mari sont représentés par le thème des « Droits de Hunding » sur « *Mon foyer est sacré* » : *que ma maison te soit sacrée !* », lequel exprime d'une manière rigide le respect qu'ils doivent inspirer (*La Walkyrie de Wagner*) :



Puis advient le temps du divorce dont le thème évolue au fur et à mesure de son énoncé (*La Femme Silencieuse de R. Strauss*) :



et celui de la séparation, figurée dans un épilogue pianistique bitonal si majeur/ut mineur (*Pour 15 Pfennigs de R. Strauss*) :



D'autres actes ou situations juridiques possèdent leur propre motif.

Le thème de la promesse prend une forme ascendante puis descendante (*Madame Butterfly de Puccini*) :



Une chute d'accords est liée au père de famille surendetté, harcelé par ses créanciers (*Arabella de Strauss*) :



Le motif du testament, on ne peut plus académique, est exposé dans un *do* majeur neutre et froid, et dans un tempo tout à fait solennel, comme l'en-tête d'une lettre officielle (*Gianni Schicchi de Puccini*) :



Un bref motif est attaché au pacte de mort. Le rythme solennel de ses notes répétées ainsi que le brusque arrêt de l'orchestre sur le degré napolitain de *do* mineur en assurent le caractère menaçant (*Ernani de Verdi*) :



Le thème du pacte de sang, souvent appelé « Justice de l'expiation » est descendant par intervalles de tierces (*Le Crépuscule des Dieux de Wagner*) :



Le motif des Traités prend le contour d'une gamme descendante dont les notes et les fonctions tonales varient sans cesse dans la partition. Il représente l'ordre, la loi, la domination. La gamme peut se dérouler *piano* étale ou au contraire *fortissimo* et martelée (dans le premier cas, la loi est évoquée : dans le second cas, elle est proclamée) (*L'Anneau du Nibelung de Wagner*) :



- le jugement

La justice dispose d'un thème propre lorsqu'elle est mécanique et fatale (*Symphonie fantastique de Berlioz, Marche aux supplices*) :



Le jugement présente aussi un thème propre qui, glissant sans cesse à la quinte inférieure, donne le sentiment d'une longue descente aux enfers (*Rienzi de Wagner*) :



Aux mêmes causes les mêmes effets pour une affaire judiciaire (*L'affaire Makropoulos de Janacek*) :



Dans les sociétés légendaires ou féodales, l'ordalie ou « jugement de Dieu » tient lieu de procès.

Le motif de l'ordalie intervient en guise d'annonceur des lois et des jugements ultimes (*La Femme sans ombre de R. Strauss*) :



Le thème du « jugement de Dieu » résonne d’abord aux trombones et tubas, avant que quatre trompettes sur scène, en *do* majeur et à l’unisson, sonnent à nouveau ce thème (*Lohengrin de Wagner*) :



Le roi juge convoque l’accusé à comparaitre devant lui pour être jugé le soir même, sur un thème voluptueux qui augure de leur complicité naissante (*Le Roi Roger de Szymanowski*) :



L’accusation peut alors prendre place.

Le motif de l’accusation apparaît à plusieurs reprises, varié et amplifié (*Billy Budd de Britten*) :



Le motif de l’accusation naît aux violoncelles et contrebasses et s’achève *marcato*, implacable, à la voix, puis est élargi à plusieurs mesures, comme si la violence des mots se répercutait à l’orchestre. Il revient sans cesse, ponctuant et concluant chaque phrase de l’accusateur, amplifiant tragiquement son accusation (*Lohengrin de Wagner*) :



Dans la scène du procès, l'orchestre expose immédiatement les deux motifs principaux – une cellule rythmique ternaire obsédante, exposée au tutti, qui sert de trame à la scène :



et, sur cet arrière-plan, un motif *fortissimo*, confié aux instruments à vents, qui intervient périodiquement comme ponctuation cynique aux déclarations et décisions prises par le tribunal (*Grandeur et Décadence de la ville de Mahagonny de Weill*) :



Le thème de la supplique prend la forme dépouillée d'une succession de phrases descendantes (*La Walkyrie de Wagner*)⁷⁴⁶ :



Puis vient le temps de la condamnation.

⁷⁴⁶ Thème soutenant notamment les propos de Brünnhilde : « Était-ce si honteux ce que j'ai commis, pour punir mon crime par tant de honte ? ».

En droit canon, la condamnation peut se résoudre en une excommunication dont le thème exposé fortissimo est dépourvu de toute mélodicité au profit de seuls demi-tons ou sauts d'octave (*Rienzi de Wagner*) :



Concernant toujours l'Eglise catholique romaine, le motif de la damnation papale apparaît dans une « orchestration vocale », avec scansion rythmique implacable (*Tannhäuser de Wagner*) :



Le thème évoquant le chemin de la déportation est tout à fait marquant (*Manon Lescaut de Puccini*) :



La condamnation consiste parfois en la peine capitale.

Le motif de la pendaison est aisément reconnaissable par son chromatisme en boucle (*Billy Budd de Britten*) :



Celui du bourreau est scandé sur l'ostinato en croches des basses (*Turandot de Puccini*) :



Le motif de la crucifixion épouse la forme graphique de la croix dans un oratorio (*Le Martyre de Saint Sébastien de Debussy*) :



comme dans deux œuvres pour orgue (*partie de pédalier de la Passacaille en ut mineur de J.-S. Bach*) :



du même compositeur (*Christ, unser Herr, zum Jordan kam de J.-S. Bach*)⁷⁴⁷ :



⁷⁴⁷ Motif musical en illustration du texte de ce choral catéchétique sur le baptême : « Christ a voulu instituer pour nous ce baptême afin de nous laver de nos péchés et noyer la mort cruelle dans le sang de ses propres plaies ».

ainsi que dans la messe des morts d'un compositeur tchèque (ici le *Tuba mirum* du *Requiem* de Dvorak) :



- le pouvoir

Lorsque l'on en vient aux affaires de l'Etat, un thème spécifique est associé aux tâches du gouvernement (« *cares of states* »). Sa montée optimiste en majeur, puis la descente mesurée en mineur sont caractéristiques de son ambivalence (*Gloriana* de Britten) :



Le thème du poids fatidique du pouvoir est exprimé en un minimum de notes et un maximum d'éloquence (*Boris Godounov* de Moussorgski) :



Le monologue du tsar débute par un thème de la Grandeur du pouvoir, donné sous sa forme complète à la clarinette en contre-chant (*Boris Godounov* de Moussorgski) :



Les accords de l'introduction d'une œuvre légendaire forment le leitmotiv du pouvoir
(*Der Königsson de Schumann, exemple des bassons*) :



Le motif de la cérémonie du roi est fondé sur un accord arpégé de *do* majeur qui est annoncé la première fois par quatre trompettes sur scène (*Lohengrin de Wagner*) :



Le motif de la Marche des Maîtres Chanteurs exprime la majesté de la loi et de l'ordre (*Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg de Wagner*) :



3.2.3. Section 3 - Les motifs d'ordre émotionnel

- l'avidité

Un motif nasillard aux cors et trompettes, harmonisé par une succession de septièmes majeures parallèles, évoque toute l'avidité et la cupidité latente de chacun des héritiers (*Gianni Schicchi de Puccini*).

- la colère

Deux motifs aux ambitus restreints ramassés sur eux-mêmes, expriment la colère encore contenue des héritiers :



puis un troisième motif, beaucoup plus vengeur, avec son rythme pointé, accompagné par un orchestre rageur aux harmonies acides, avec des frottements au demi-ton volontairement âpres, des sonorités sèches et des rythmes percutants (*Gianni Schicchi de Puccini*) :



- la culpabilité

Le tsar plie sous le poids de sa conscience, et l'on entend le motif de la culpabilité à l'évocation du meurtre du tsarévitch (*Boris Godounov de Moussorgski*) :

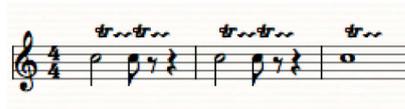


Le leitmotiv de la culpabilité, avec sa neuvième mineure et sa septième diminuée, incarne le déchirement de l'âme (*La Femme sans ombre* de R. Strauss) :



- l'injustice

L'obsédante ponctuation du tambour s'affirme comme un véritable leitmotiv de l'injustice et de l'humiliation :



Celui-ci scande froidement des rythmes militaires à la conclusion du processus d'enquête, dans l'air du podestat quand le procès est en jeu, dans la scène de la prison quand l'accusée s'abandonne au désespoir, dans la grande scène du Tribunal, lors du prononcé de la sentence de mort et dans la Marche funèbre qui accompagne la malheureuse à l'échafaud (*La Pie voleuse* de Rossini).

- la soif de justice

Le thème de la soif de la justice, d'une solide facture, prend sous le timbre des clarinettes, cors et bassons, une belle chaleur expressive (*Les Béatitudes* de Franck, quatrième Béatitude) :



- la vengeance

Le thème du « serment de vengeance du peuple » à l'encontre d'un tribun romain, confié aux cuivres, apparaît une dernière fois dans le finale du cinquième acte (*Rienzi de Wagner*) :



4. SOUS-PARTIE 4 – DYNAMIQUE ET CONTRASTE

Le droit et la musique ont chacun affecté des valeurs au temps : là où le droit lui confère une valeur acquisitive ou extinctive, la musique le compte en rythme (Chapitre 2).

Mais il y a plus. Le droit et la musique ne se manifeste pas toujours sur le même plan : là où le droit détermine l'agencement d'une salle d'audience ou d'une chambre parlementaire, la musique joue sur la palette des nuances (Chapitre 1) et des contrastes sonores (Chapitre 3).

4.1. Chapitre 1 - Les nuances

Le droit dans la musique est tout en nuance. La musique peut ainsi nuancer son jugement sur le droit.

4.1.1. Section 1 - Crescendo

Le crescendo est utilisé à des fins différentes. Sa nature même, l'augmentation progressive de l'intensité du son, permet d'amplifier les phénomènes juridiques évoqués dans le sens souhaité par le compositeur.

Dans un élan salutaire, un crescendo constitue la péroraison éclatante de la victoire du condamné qui monte à l'échafaud sans s'être plié à l'arbitraire de ses juges (*Egmont de Beethoven*). Sans atteindre ces extrémités, la porte du cachot s'ouvre au terme d'un crescendo savourant le goût de vivre retrouvé de la personne élargie (*Lulu de Berg, acte II, Film*).

Il vient en support d'une action dynamique : le thème de la vitesse des policiers se fait entendre lors d'un impressionnant et agressif crescendo (*Lady Macbeth de Mtsensk de Chostakovitch, acte III, septième tableau*). Dans un tout autre genre, la construction de l'Eglise est figurée dans un long crescendo aboutissant à un final ferme et vigoureux (*Tu es Petrus, tiré des Quatre motets sur des thèmes grégoriens de Duruflé*).

Le crescendo augmente la tension du discours : montant lentement et en crescendo d'un demi-ton à chaque mesure, un père révèle à son fils la condamnation qui le frappe (*Robert le Diable de Meyerbeer, acte V*)⁷⁴⁸. Au cours d'une narration, un crescendo est laissé en suspens sur un silence avant de déchaîner les trémolos qui portent le leitmotiv du tsarévitch « baignant dans le sang » (*Boris Godounov de Moussorgski, acte I, premier tableau*)⁷⁴⁹.

Il amplifie aussi l'aspect dramatique d'une situation : on voit dans un crescendo hautement dynamique le roi de gloire s'avancer pour juger le monde (*Te Deum de Bizet*). Le *Lacrimosa* s'enfle en crescendo de toute la durée des notes appuyées jusqu'au cri du *la* aigu avant de retomber à l'octave, métaphore terrible car c'est ici que s'arrête l'écriture du compositeur (*Requiem de Mozart*).

⁷⁴⁸ Bertram (à son fils Robert) : « Fuis un père misérable mais apprends tout : avant minuit si tu n'as pas signé le pacte irrévocable qui pour l'éternité tous les deux nous unit, je te perds pour jamais. Du Dieu qui me poursuit, tel est l'ordre immuable ? De toi seul va dépendre ton sort et le mien. Mon fils ! Robert ! Ô mon unique bien ».

⁷⁴⁹ Pimène : « Le matin, à l'heure de la messe, j'entends soudain les cloches sonner le tocsin. Bruits, cris, on se précipite dans la cour de la tsarine, et moi avec les autres. Que vois-je ? Le tsarévitch égorgé baigne dans son sang, la tsarine mère est au désespoir au-dessus de son corps, la malheureuse nourrice sanglote de désespoir ».

Les réactions désespérées d'une assistance sans cesse croissante devant la liste des accusés s'enflent en crescendo avec une lenteur implacable (*Manon Lescaut de Puccini, acte III, scène 5*)⁷⁵⁰. Après l'irruption de l'orgue, un immense crescendo orchestral conduit le moment de la signature fatale à un rare climax d'intensité (*Doktor Faust de Busoni, prologue II*).

4.1.2. Section 2 - Diminuendo

La nuance opposée est présente dans une moindre mesure quand il s'agit de droit, mais se manifeste toujours dans un contexte dépressif.

Lorsque l'épée brise la lance des Traités, la gamme du motif des traités devenue modale descend diminuendo en ralentissant dans un *do* mineur très altéré (*Siegfried de Wagner, acte III, scène 2*).

La porte du cachot s'ouvre, suivi d'un diminuendo en signe de résignation de la prévenue (*Lulu de Berg, acte II, film*). Les religieuses chantent le Salve Regina en un diminuendo scandé par la guillotine, les voix s'arrêtant net l'une après l'autre tandis que les autres continuent à chanter (*Dialogues des Carmélites de Poulenc, acte III, scène 4*).

4.1.3. Section 3 - Fortissimo

Le fortissimo (auquel est associé le triple forte) permet au droit de s'exprimer dans toute sa plénitude.

⁷⁵⁰ Les bourgeois (en parlant de Manon) : Quelle honte ! Quelle horreur ! C'est une vraie pitié ! Quelle honte ! Quelle horreur ! Comme elle appelle la compassion ! ».

Le fortissimo peut en premier lieu être associé à un professionnel du droit.

L'appel des Maîtres a lieu dans un crescendo couronné par un fortissimo lié au cérémonial (*Les Maîtres Chanteur de Nürnberg de Wagner*). L'effet d'écho pianissimo renforce, par opposition, l'agressivité du fortissimo du gouverneur tout puissant (*Guillaume Tell de Rossini, acte I*). Trois accords fortissimo sont jetés pour rendre la brutalité du chef de la police (*Tosca de Puccini*). Accompagné par un quintette à cordes, les cuivres et les timbales fortissimo, le thème des géants bâtisseurs venant quérir leur dette écrase tout sur son passage (*L'Or du Rhin de Wagner, scène 2*). Des unissons fortissimo campent le courtier matrimonial dans son côté « rentre dedans brutal » (*La Fiancée vendue de Smetana, acte I, scène 3*).

Le fortissimo est aussi le prisme amplificateur un acte juridique, et plus particulièrement du jugement.

Devant la mauvaise foi du débiteur, le créancier reste muet de stupéfaction au son de la gamme du thème des Traités qui redescend en octaves brisées et martelées fortissimo (*L'Or du Rhin de Wagner, scène 2*). Dans une controverse sur l'abstraction de la loi, la colère du patriarche explose pour culminer dans un quasi-hurlé en triple forte (*Moïse et Aaron de Schoenberg, acte II*).

L'ultime invocation avant le début de l'ordalie est encadrée d'accords fortissimo à tout l'orchestre (*Lohengrin de Wagner, acte I, scène 3*). Sur un fortissimo, le public est évacuée (*Peter Grimes de Britten, prologue*). Un choral fortissimo émet la sentence (*Récit de la passion selon Saint Matthieu de Pepping*). Cinq accords fortissimo, dans un tranchant unisson orchestral, tombent comme un verdict dès l'ouverture (*Turandot de Puccini*). Lorsque le Pape émet sa rude sentence, le motif de la damnation éclate fortissimo (*Tannhäuser de Wagner, acte III, scène 3*)⁷⁵¹.

⁷⁵¹ Le motif de la damnation papale figure au chapitre 2 de la sous-partie 3 de la présente partie.

Enfin, le fortissimo est de nature à dramatiser un fait juridique.

L'arrestation du coupable intervient sur un fortissimo de tout l'orchestre (*Till l'Espiègle* de R. Strauss, exemple des cuivres) :

The image shows a musical score for four brass instruments: Trompette 1 2 3, Trompette 4 5 6, Trombone 1 2, and Trombone 3 Tuba. The score is in 3/8 time and marked fortissimo (ff). The key signature has one sharp (F#). The notation shows a series of eighth notes and quarter notes across four staves, all marked with a forte dynamic.

L'annonce du jugement peut être tonitruante : par des moyens terrifiants, les timbales et trompettes entrent fortissimo sur les mots *Judicare vivos* (*Heiligmesse* de J. Haydn). Dans le *Dies irae*, les accords inauguraux de sol mineur fortissimo suffisent à peindre les affres du jugement dernier (*Requiem* de Verdi) tandis que les voix, à découvert, en un suspens lourd de menaces, atteignent un fortissimo (*Requiem* de Blacher).

Des appoggiatures fortissimo soutiennent la sommation d'avouer le crime (*Boris Godounov* de Moussorgski, acte I, premier tableau). Un accord de septième diminuée fortissimo de tous les cuivres figure l'ouverture de la porte du cachot (*Lulu* de Berg, acte II, film).

4.1.4. Section 4 - Pianissimo

Le pianissimo suggérerait plutôt une situation juridique de droit paisible et intimiste. Or, force est de constater qu'il recèle une latence inquiète.

Au pire, il imprime un sentiment de terreur et d'effroi.

Les échos pianissimo à l'orchestre tournent au silence lorsque l'exempt de police frappe à la porte (*Manon de Massenet, acte IV, scène 4*). Les mégères et badauds s'en tiennent à un pianissimo apeuré lors de l'entrée de l'accusateur public (*André Chénier de Giordano, acte III*). Face à l'accusation, un chœur d'hommes témoigne pianissimo du sentiment d'horreur et d'effroi ressenti par la foule (*Lohengrin de Wagner, acte I, scène 1*)⁷⁵². Une nuance pianissimo se noue autour d'une potence (*Le Gibet de Ravel*).

Le pianissimo retentit aussi dans la sphère privée.

Le thème des droits d'un époux sur sa femme tinte pianissimo cependant que le thème des Traités retentit pianissimo à la constatation de la ressemblance de deux jumeaux coupables d'adultère et d'inceste (*La Walkyrie de Wagner, acte I, scène 3*). Les mariés font leur entrée sur fond de trompettes et timbales pianissimo (*Les Noces de Figaro de Mozart, acte III, scène 14*). Aux interventions silencieuses des fiancées succèdent les deux motifs principaux - celui du Hollandais et celui du salut - qui s'enchaînent dans la douceur d'un orchestre pianissimo (*Le Vaisseau Fantôme de Wagner, acte II, scène 3*).

L'orchestre accompagne pianissimo le chant de ceux qui se séparent en évoquant le bonheur des premiers jours (*Stiffelio de Verdi, acte III, premier tableau*).

Le pianissimo touche encore au domaine de la mort.

Dans le credo, l'évocation du jugement des morts connaît un pianissimo soudain (*Missa Solemnis de Beethoven*). Lors de la conclusion d'un marché avec un tueur à gage, les voix dialogues, pianissimo, à peine audibles (*Rigoletto de Verdi, acte I, second tableau*)⁷⁵³. Le chœur des prisonniers condamnés au bûcher se déroule dans la nudité des voix et la douceur des pianissimos (*Fierabras de Schubert, acte II, n°14*).

⁷⁵² Tous les hommes : « Ah ! Grave crime que dénonce Telramund ! Avec effroi, j'entends l'accusation ! ».

⁷⁵³ Rigoletto : « Et combien devrais-je dépenser pour un gentilhomme ». / Sparafucile : « Je vous demanderai un prix plus élevé ». / Rigolletto : « Comment payer ? ». / Sparafucile : « Une moitié d'avance, le reste ensuite ». / Rigoletto : « (Démon !) Et comment peux-tu opérer si tranquillement ? » / Sparafucile : « Je tue en ville ou bien sous mon toit. L'homme est attendu le soir ; une estocade et il est mort ».

Enfin, le pianissimo se singularise tout au long d'un procès.

Un officier de police parle sur des pianissimos d'un orchestre transparent pour permettre à sa prisonnière de lui répondre sur un ton léger et persifleur (*Carmen de Bizet, acte I*)⁷⁵⁴. Un fugato pianissimo évoque l'attente nerveuse de la prison préventive, la même attente prenant la forme d'un mouvement perpétuel pianissimo à l'idée de la libération (*Lulu de Berg, acte II, film*). Des accords pianissimo des bois participent à une grande sensualité en même temps qu'un ton solennel et presque religieux de l'accusée (*La Somnambule de Bellini, acte II, scène 1*).

4.1.5. Section 5 - Piano

Le piano fait entendre le triple timbre de la clémence, de la corruption et du secret.

Le conflit intérieur est soutenu par de violents accords orchestraux dont le dernier est noté piano, laissant deviner que l'empereur ne jugera pas par vengeance mais selon l'équité (*La Clémence de Titus de Mozart, acte II, scène 8*)⁷⁵⁵. En sens inverse, la miséricorde du Juge suprême est implorée au moyen d'un canon avec un thème ascendant dans un immense piano (*Miserere de Pärt*).

Dans la première section du *Dies irae*, la métrique, le tempo, la tonalité, l'athématisme, le tout dans une nuance piano concourt à un climat de malaise (*Requiem de Schumann*). A cappella, puis à l'unisson de l'orchestre, le récitatif magnifie le Refus de la maternité qui sourd en un piano pervers et déterminé au moment du pacte (*La Femme sans ombre de R. Strauss, acte I*)⁷⁵⁶.

⁷⁵⁴ Zuniga : « Eh bien, la belle, vous avez entendu la brigadier ? » (...) / Zuniga : « Eh bien, vous avez entendu ? Avez-vous quelque chose à répondre ? Parlez, j'attends » (...) / Zuniga : « Ce ne sont pas des chansons que je te demande, c'est une réponse (...) ». / Zuniga : « Ah ! Ah ! nous le prenons sur ce ton-là... (à José). Ce qui est sûr, n'est-ce pas, c'est qu'il y eut des coups de couteau et que c'est elle qui les a donnés ».

⁷⁵⁵ Titus : « Après tout qu'il meure ! Qu'il meure...Mais sans l'entendre, j'enverrais Sextus à la mort ? Oui : le Sénat en a assez entendu. Et s'il avait quelque secret à me révéler. Garde ! (il pose sa plume, tandis qu'entre un garde.) Entendons-le d'abord, puis qu'il aille au supplice. Que l'on m'amène Sextus ».

⁷⁵⁶ La Nourrice : « Eloigne de ton corps l'idée de devenir mère pour l'éternité des temps ! Renonce avec l'air du mépris à ces créatures pesantes qui ne sont pas encore nées. Voilà qui est dit et juré ! Toi, si rare, toi ! Toi, flambeau élevé ! Ô toi, souveraine, ô toi glorifiée entre toutes les femmes, il te faut maintenant le voir et en faire l'expérience : des noms puissants vont être évoqués et un pacte conclu dont les limites seront fixées (...) ».

Un tueur à gage surgit de l'obscurité, comme une figure de l'inconscient tourmenté du bouffon, dans une atmosphère piano toute feutrée (*Rigoletto de Verdi, acte I, second tableau*).

Enfin, les cordes accompagnent discrètement celui qui réclame un « piano pianissimo » sous le balcon de sa prétendante afin de ne pas alerter son tuteur (*Le Barbier de Séville de Rossini, acte I, scène 9*)⁷⁵⁷.

4.1.6. Section 6 - Sforzando

Le sforzando accentue le caractère dramatique d'une situation.

Dans un *Dies irae*, le chœur clame les paroles terribles sur une masse orchestrale ionisée par les multiples sforzando (*Requiem de Dvorak, première intervention des violons*) :



lesquels apparaissent avec violence et à contretemps dans un autre *Dies Irae* (*Requiem de Gouvy*)

Un acte commence par huit accords, accentués par un sforzando, préfigurant le tribunal révolutionnaire (*André Chénier de Giordano, acte III*). Un sombre sforzando retentit lors de l'évocation de l'assassinat du tsarévitch Dimitri (*Boris Godounov de Moussorgski, acte I, premier tableau*).

⁷⁵⁷ Le Comte : « Chut, chut, doucement, et sans confusion, par l'échelle du balcon, vite disparaissions ».

Dès son arrivée, la personnalité brutale du marieur est campée en quelques mesures, sur un profil mélodique borné et saccadé, avec sforzando sur temps faible (*La Fiancée vendue* de Smetana, acte I, scène 3) :



4.1.7. Section 7 - Tutta forza

Dans le *Tuba mirum*, la basse solo se présente soutenu aux cordes graves con tutta forza au moment du sinistre *Mors stupebit* (*Requiem* de Dvorak) :

Devant le tribunal, un père dont le chant se déploie con tutta forza espère que son propre sacrifice sauvera la vie de sa fille (*La Pie voleuse* de Rossini, acte II, scène 11)⁷⁵⁸.

Le thème des prêtres juges éclate con tutta forza à l'orchestre comme pour mieux anéantir la pressante supplication d'un proche de la victime (*Aïda* de Verdi, acte IV, premier tableau)⁷⁵⁹.

⁷⁵⁸ Fernando : « Je suis votre prisonnier ; tranchez-moi la tête. Mais épargnez le sang de d'une victime innocente qui ne peut se disculper ».

⁷⁵⁹ Le thème des prêtres juges figure au chapitre 2 de la sous-partie 3 de la présente partie.

4.2. Chapitre 2 - Le rythme

Toute musique suggère la régularité, et donc la règle (nomos, ce fut l'air musical avant la règle de la Cité)⁷⁶⁰ qui, insérée dans le rythme social, nous semble plus spontanée que contrainte (nomos, c'est le rythme aussi bien que la loi). Aussi, le rythme vient-il au soutien de moments de droit.

Le rythme est parfois associé à un professionnel du droit : rythme boiteux de l'avocat noir (*Porgy and Bess* de Gershwin, acte II, scène 1), rythme sautillant du commissaire de la République (*Dialogue des Carmélites* de Poulenc, acte II, quatrième tableau), rythme implacable et frustré du gouverneur (*Guillaume Tell* de Rossini, acte I), scansion rythmique implacable du pape justicier (*Tannhäuser* de Wagner, acte III, scène 3).

Mais plus avant, il convient de compter le temps du droit à la mesure des principales formules rythmiques.

4.2.1. Section 1 - Le contretemps

Le contretemps est un substantif commun au droit et à la musique. Par le décalage qu'il induit, le contretemps est utilisé en musique pour accentuer soit l'aspect éprouvant, soit la drôlerie d'une situation juridique. En droit, le contretemps, doublé de la mauvaise foi, est susceptible d'annuler l'effet d'un acte juridique (*article 1872-2 du Code civil*).

⁷⁶⁰ « Nous éprouvons dans la vie sociale le sentiment d'un rythme qui nous semble plus spontané que contraint (nomos, en grec, c'est le rythme aussi bien que la loi) » (J. Carbonnier, op. cit. note 17, p. 19).

Ainsi, au cœur d'un drame judiciaire, l'orchestre s'agite en doubles croches, furieusement arrêtées par des accords à contretemps (*André Chénier de Giordano, acte III*) tandis que l'aveu du coupable est rythmé par des accords des cordes, entrecoupés d'un demi-soupir sur le premier et le troisième temps (*Le Freischütz de Weber, acte III, scène 10*) :

The image shows a musical score for three instruments: Violon I, Violon II, and Alto. The time signature is 4/4. The Violon I part is in treble clef and features a melodic line with accents and slurs. The Violon II part is also in treble clef and plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Alto part is in bass clef and plays a rhythmic accompaniment of eighth notes, with some slurs and accents. The score is divided into four measures.

Des sforzandi violents à contretemps accompagnent *le Dies irae* (*Requiem de Gouvy*).

A l'inverse, un maire est décrit avec humour lorsque la main droite marche à contretemps du chant (*Chansons de banquets de Moniuszko*).

4.2.2. Section 2 - Le resserrement rythmique

Le resserrement rythmique provoque une accélération de l'action, dans un climat juridique le plus généralement tendu.

Ainsi, un mandarin proclame une nouvelle fois la loi mais avec un débit qui a changé, plus serré cette fois, plus urgent (*Turandot de Puccini, acte II, deuxième tableau*)⁷⁶¹ :

⁷⁶¹ Le Mandarin : « Peuple de Pékin ! Telle est la loi : Turandot, la Pure épousera l'homme de sang royal qui résoudra les trois énigmes qu'elle proposera. Mais qui affronte l'épreuve et sort vaincu doit tendre à la hache son orgueilleuse tête ».



Dans la sphère contractuelle, le rythme bonhomme d'un duetto entre le père et le prétendant de sa fille se resserre en triolets rapides quand il est question de mariage (*Roi pour un Jour de Verdi, acte I scène 3*).

Lors du Jugement dernier, les voix « *Dies irae, dies illa* » répondent à la fin de la séquence avec colère, comme une précipitation anticipée du verdict sur un rythme qui se resserre (*Requiem de Mozart, exemple des sopranos*).

Première exposition :



Dernière exposition :



Enfin, lorsque le temps de la sanction est compté, un crescendo par resserrement rythmique forme la péroration du condamné à mort qui monte à l'échafaud (*Egmont de Beethoven*) ; de même, le resserrement du rythme à la moitié des chutes successives appuie le caractère vertigineux et sans fin d'une marche au supplice (*Symphonie fantastique de Berlioz, la Marche au Supplice*) :

4.2.4. Section 4 - Le rythme pointé

Une formule spécifique de rythme pointé est associée à l'apparat du droit. Au-delà, le rythme pointé répond à la même volonté d'exprimer le décorum du droit, ou à la volonté d'illustrer la colère et la détresse des sujets de droit.

- la formule rythmique associée à l'apparat du droit

Une formule rythmique (succession de croches pointées/doubles croches) est suffisamment présente dans le répertoire musical pour mériter un traitement particulier, d'autant que cette formule rythmique est commune à la musique profane et sacré et concerne tous les phénomènes juridiques⁷⁶².

En matière de pouvoir de pouvoir, elle accompagne l'entrée des dignitaires de l'Etat, (*La Clémence de Titus de Mozart, acte II, scène 5*) :

The image displays a musical score for woodwinds and brass instruments. The top section includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Hautbois), Clarinet (Clarinette), and Bassoon (Basson). The bottom section includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Htb.), Clarinet (Cl.), and Bass (Br.). The music is in 2/2 time and features a prominent dotted rhythm pattern, which is the 'pointed rhythm' discussed in the text. The notation shows various rhythmic values, including dotted eighth notes and sixteenth notes, often grouped together.

⁷⁶² Des extraits musicaux contenant cette formule rythmique sont reproduits tout au long de la partie 2. Il n'est cependant pas inintéressant d'en reproduire un certain nombre dans le présent chapitre sur le rythme, tant cette formule rythmique est associée à l'apparat du droit. Cette association ne pouvait être mise à jour qu'au terme d'une recherche approfondie sur le droit dans l'écriture musicale.

ou, sous forme de marche, la liesse du peuple et des prisonniers libérés par un gouverneur bienfaisant (*Fidelio de Beethoven, acte II, scène 8, n°16 Finale*) :

A musical score for strings in 4/4 time. It consists of four staves: Violons I (treble clef), Violons II (treble clef), Alto (alto clef), and Violoncelles (bass clef). The music is a rhythmic march with a steady eighth-note pattern in the lower parts and more active eighth-note patterns in the upper parts.

dont l'arrivée a été saluée par des trompettes retentissantes (*même scène*) :

A musical score for Trompettes in 4/4 time. The staff is in treble clef and shows a rhythmic pattern of eighth notes, mirroring the string accompaniment in the previous score.

La même formule se retrouve quand il s'agit d'actes entre particuliers.

Les cuivres célèbrent la cérémonie nuptiale elle-même (*Les Noces de Figaro de Mozart, acte III, scène 14*):

A musical score for brass instruments in 4/4 time. It includes four staves: Trompettes en do (treble clef), Cors en Do (treble clef), Trp. Do (treble clef), and C. Do (bass clef). The score shows a celebratory march with various rhythmic patterns and rests for the different instruments.

De même, elle accompagne le père de famille qui vante les mérites de sa fille à un homme riche en vue de leur mariage (*Le Vaisseau Fantôme* de Wagner, acte I, n° 3 - Scène, duo et chœur)⁷⁶³ :

Enfin, cette formule rythmique est présente en matière judiciaire, comme dans le thème de Libuse annoncé à l'acte I (*Le Jugement de Libuse* de Smetana) :

ou le motif de l'accusation de fratricide (*Lohengrin* de Wagner, acte I, scène 1) :

⁷⁶³ Daland : « Eh bien, oui, étranger, j'ai une fille fort belle, qui m'est fidèlement soumise en son amour filial ; elle est tout mon orgueil, le plus grand de mes biens, ma consolation dans le malheur, ma joie dans le bonheur ».

Elle se singularise aussi dans l'équivalent du *Judex crederis* d'un Te Deum anglais (*Te Deum pour la Victoire de Dettingen de Haendel*) :



- le décorum du droit

Sur des punctuations de rythmes pointés à l'orchestre, le monologue du gouverneur est empreint d'une solennité optimiste (*Fidelio de Beethoven, acte II, scène 8, n°16 Final, exemple des bassons*)⁷⁶⁴ :



À l'identique, l'apparition de Philippe II devant la cathédrale de Valladolid se fait sur un rythme pointé de la foule clamant « Honneur au roi » (*Don Carlos de Verdi, acte III, quatrième tableau*). Dans une atmosphère toute domestique, le pompeux exorde du chef de famille s'effectue sur des rythmes pointés parés des attributs solennels du pouvoir patriarcal (*Le Mariage secret de Cimarosa, acte I, scène 2*)⁷⁶⁵.

⁷⁶⁴ Le gouverneur : « Le bon plaisir du meilleur des rois m'amène jusqu'à vous qu'a frappé le malheur ».

⁷⁶⁵ Geronimo : « Ecoutez, écoutez tous. Ouvrez grandes vos oreilles, et exultez : un noble mariage pour elle est arrêté. Elle sera dès aujourd'hui comtesse. Allons, viens, ma mignonne, baiser la main de ton papa. Délions en ce jour les cordons de la bourse et préparons la fête : réjouissez-vous tous de ma félicité ».

Le rythme pointé contribue également à la majesté du Juge suprême.

Dans deux œuvres en effet, un prélude à la française majestueux ouvre, avec un rythme pointé, sur un appel à Dieu à conférer aux rois la sagesse (*Le Jugement de Salomon* de M.-A. Charpentier) de son jugement (*cantate Deus judicium tuum* de Telemann).

Au dernier jour, le Jugement est annoncé, sur rythmes pointés, par une polyphonie solennelle (*Der Tag des Gerichts* de Telemann, première contemplation) cependant que *Liber scriptus* majestueux est entonné à l'unisson sur une basse pointée (*Requiem* de Schumann, exemple des violoncelles) :



Le rythme pointé s’amuse enfin à railler l’apparat entourant un acteur ou un moment de droit.

Ainsi, le messenger du tribunal possède un motif sur rythme pointé à la même dignité solennelle et un peu ironique que celui du juge (*Le Corregidor* de Wolf, acte II).

- la colère

Dans un sens différent mais non antinomique, l’insistance du rythme pointé annonce un événement tragique (*Les Pêcheurs de Perles* de Bizet, acte III) alors que la troisième apparition du motif de la colère des héritiers est beaucoup plus vengeresse, avec son rythme pointé exposé puis repris par les parents après les vociférations de chacun (*Gianni Schicchi* de Puccini) :



Les rythmes pointés du Comte et de Don Curzio, furieux du tour que prend l'affaire, s'entendent à peine au milieu des harmonies de la réconciliation générale (*Les Noces de Figaro de Mozart, acte III, scène 5*)⁷⁶⁶ :

La colère divine est traduite par un rythme pointé : le *Dies irae* est composé soit à l'appui de rythmes sauvagement pointés (*Requiem de Zelenka*), soit de blanches pointées imperturbables (*Requiem de Dvorak, exemple des sopranos*) :

Dans le *Tuba mirum*, la basse, dans une rythmique pointée sur des degrés forts de l'harmonie, se plaît à répandre la stupeur parmi les sépulcres (*Requiem de Mozart*)⁷⁶⁷ :

⁷⁶⁶ Le comte : « Je frémis, je bous de colère, le destin se joue de moi !?/ Don Curzio : «Il frémit de colère, il bout de colère, le destin se joue de lui ».

⁷⁶⁷ Basse : « La trompette, répandant la stupeur parmi les sépulcres, rassemblera tous les hommes devant le trône ».

- la détesse

Dans l'émouvante cantilène de la vraie mère, le rythme pointé figure ses sanglots
(*Salomon d'Haendel, acte II, scène 3*)⁷⁶⁸ :



Lors du procès de Jésus, les coups de verges qui lui sont donnés sur ordre de Pilate ont traduits par un rythme pointé sur le verbe « *Geisselte* » (« *flageller* ») (*Passion selon Saint Jean de J.-S. Bach, 18 c, l'évangéliste*)⁷⁶⁹ :



Lors du même procès, les violons et les altos, accompagnant l'alto, figurent les coups de verge sur un rythme pointé obstiné (*Passion selon Saint Matthieu de J.-S. Bach, 60. Récitatif de l'alto*)⁷⁷⁰ :



Au numéro suivant, l'air de l'alto offre encore le rythme pointé caractéristique de la flagellation, mais élargi (*61. Air de l'alto*)⁷⁷¹ :

⁷⁶⁸ La vraie mère : « Les mots sont trop faibles pour peindre mes craintes ; l'angoisse de l'émotion, les sanglots, plaideront bien mieux la cause d'une mère. Devant ton trône, ô Roi, je m'incline, ma cause est juste, sois-moi bienveillant ».

⁷⁶⁹ L'évangéliste : « Or Barrabas était un assassin. Alors Pilate pris Jésus, et le fit flageller ».

⁷⁷⁰ Alto : « Grâce, mon Dieu ! Voici que le Sauveur est dans les chaînes. O flagellations, coups, blessures ! Bourreaux, arrêtez ! ».

⁷⁷¹ Alto : « Devant tant de flots, quand ses blessures saignent tendrement, que l'on en fasse une coupe d'offrande ».



4.2.5. Section 5 - Le rythme ternaire

L'utilisation du rythme ternaire ne répond pas à une volonté véritablement affichée des compositeurs. Cependant, trois axes principaux se dessinent : la concorde, l'ironie et la culpabilité.

Le chœur des élus apparaît, accompagné par les instruments, en un calme balancement ternaire et structuré selon un jeu habile de répétitions chaque fois variées (*Le Jugement dernier de M.-A. Charpentier*)⁷⁷².

Le rythme ternaire porte les demandes en mariage : dans un trio en mesure à 3/8, une fille demande à son père de bénir son futur époux (*La Juive d'Halévy, acte II, scène 7, n°12 Trio*)⁷⁷³. La rencontre de deux pensées distinctes, celle du père et celle du prétendant de sa fille, se déroule sous le fond d'un orchestre aux harmonies en battues ternaires (*Le Vaisseau Fantôme de Wagner, acte I, scène 3*)⁷⁷⁴ :

⁷⁷² Chœur des élus : Chantons un hymne à notre Seigneur dont les jugements sont équitables, chantons un cantique à notre Seigneur en jubilant d'allégresse. Rendons-lui grâce et exaltons-le de toute éternité car nous ne sommes plus ni invités ni inconnus mais citoyens parmi les bénis et serviteurs de Dieu, qui gouverneront avec lui dans la gloire es Cieux, où régnera une tranquillité sans danger, où l'éternité sera heureuse et le bonheur éternel ».

⁷⁷³ Rachel : « Hélas, si d'une mère j'avais connu l'amour, sa voix à ma prière s'unirait à ce jour, c'est elle qui m'inspire et je crois près de vous l'entendre ici me dire : il sera ton époux ». (Tous trois ensemble) « C'est elle qui m'inspire... ». / Eléazar : « C'est Dieu qui l'inspire, sa douleur me déchire, je n'ai plus de courroux ! » / Léopold : « O ciel ! Cruel martyr, sa douleur me déchire ! Je serai son époux ! Hélas, j'expire, plus de bonheur pour nous ! ». / Eléazar : « Eh bien donc, puisque ma fureur vengeresse doit céder à tes pleurs, que le ciel en courroux comme moi te pardonne et qu'il soit ton époux ! ».

⁷⁷⁴ Le Hollandais : « Mais ce que tu vois là n'est qu'une infime part des richesses cachées dans le flanc de ma cale. A quoi me servent ces trésors ? Je n'ai ni femme, ni enfant et n'ai jamais trouvé ma patrie ! Tous mes biens, je te les offre, si auprès des tiens tu me donnes une nouvelle patrie. » / Daland : « Que dois-je entendre ? ». / Le Hollandais : « As-tu une fille ? ». / Daland : « Pour sûr, d'un dévouement fidèle ! ».



Une fois le mariage consommé, le sixième commandement « *Tu ne commettras pas d'adultère* » prend un ton guilleret à 6/8 dénotant que sa transgression ne constitue pas le péché le plus grave pour le compositeur... (*Les Dix Commandements* de J. Haydn).

Dans un style plus ironique encore, une marche estropiée cadencée à trois temps accompagne l'entrée des juges à la vanité hautaine du pouvoir (*Dalibor* de Smetana, acte I). Lors d'une vente aux enchères, un rythme de valse à 3/8 scande le refrain revenant dès que le commissaire-priseur appelle les enchères (*The Rake's Progress* de Stravinsky, acte III). La séquence du bailleur, en rythme ternaire, fait alterner stupeur et feinte courtoisie, avant de prendre un tour sec et accusé (*La Bohème* de Puccini, acte I, scène 4).

Dans un contexte moins enjoué, le rythme ternaire affecte les ensembles vocaux manquant de sincérité lors d'une noce (*Lady Macbeth de Mzensk* de Chostakovitch, acte III, huitième tableau). Le huitième commandement (« *Tu ne porteras pas de faux témoignage* ») est écrit à 3/4 avec quelques fausses notes sur le mot « *falsch* » (faux) (*Les Dix commandements* de J. Haydn).

En mètre ternaire (mesure à 12/8), l'évocation du jugement dernier est aussi celle de la condamnation de l'hypocrisie (*Cantate Erforsche mich, Gott, und erfahre mein Herz* de J.-S. Bach, 3. aria d'alto)⁷⁷⁵ :

⁷⁷⁵ Alto : « Un jour viendra où ce qui est caché sera jugé, devant lequel l'hypocrisie pourra frémir. Car l'ardeur de sa colère anéantira ce qu'ont inventé hypocrisie et ruse ».



Au cours d'un autre procès, une cellule rythmique ternaire obsédante constitue l'un des motifs principaux (*Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny de Weill, acte III*) :



4.2.6. Section 6 - Le silence

Le silence est souvent opposé au son, au bruit, et donc à la musique. Mais le silence est un élément de respiration de la phrase musicale d'une telle importance qu'il constitue une formule rythmique consacrée. Dans le chant grégorien, le silence était considéré comme le degré zéro de la musique⁷⁷⁶, justifiant en creux qu'il y participe à part entière.

À bon entendeur, la loi (*article 4 du code civil*) et la musique partage le sort commun d'être possiblement silencieuse. Mais comme le silence de la loi n'arrête pas le cours de la Justice⁷⁷⁷, le silence en musique marque une pause dans le déroulé de la partition.

Le silence sera entendu au sens large, c'est-à-dire tout moment où la musique s'efface pour mieux mettre en valeur un moment de droit. Paradoxalement, beaucoup s'accordent à dire qu'en matière lyrique, le silence a souvent plus de poids que les mots et les chants « *car le silence même se peint par des sons* »⁷⁷⁸.

⁷⁷⁶ J. Viret, op. cit. note 52, p. 83

⁷⁷⁷ J. Carbonnier, op. cit. note 6, p. 277

⁷⁷⁸ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, 1^{ère} édition, 251 pages, collection folio classique, éditions Gallimard, 2006, p. 128

Le silence est d'or pour ménager un effet de droit.

Un chœur s'achève sur un grand silence après lequel retentissent les trompettes du Jugement dernier (*Le Jugement dernier de M.-A. Charpentier*). Une mesure de silence à la voix fait intentionnellement attendre la suite de la sentence (*Le Freischütz de Weber, acte III, scène 10*). Après un long point d'arrêt, la parente venue recueillir une renonciation à succession prend la parole en rompant un silence devenu oppressant (*Sœur Angélique de Puccini*).

Il permet aussi de perpétuer une situation de droit au-delà de la musique.

En matière répressive, lorsque le pape prononce son abominable sentence, le motif de la damnation éclate et résonne encore longtemps dans le silence (*Tannhäuser de Wagner, acte III, scène 3*). La marche au supplice se brise nette sur la chute du couperet avec un silence ponctuée par trois pizzicatos de cordes (*Symphonie fantastique de Berlioz*). Le thème du condamné se déchire, s'étrangle sur des trilles de flûtes et le silence suit la pendaison (*Till l'Espiègle de R. Strauss*).

En droit commun, après avoir signé l'acte de mariage, la reconnaissance par la jeune mariée de sa propre condamnation est recueillie par le silence seul (*Lucia de Lammermoor de Donizetti, acte II*). Les trois mots annonçant la mort de l'oncle fortuné « *He is dead* » tombent dans le silence (*The Rake's Progress de Stravinsky, acte I, premier tableau*).

Le silence est de rigueur lorsqu'il relaie un sentiment d'angoisse.

Le Jugement dernier, malgré sa tonitruance, est parsemé de silence. Le chœur entonne un *Dies irae* étranglé de peur et d'appréhension haché de silences (*War Requiem de Britten*). Dans une dernière vision du Jugement dernier, tout se tait, même l'oiseau qui dans ce silence apocalyptique chante une dernière fois (*Symphonie n°2 « Résurrection » de Mahler*). Dans le *Lacrimosa*, la phrase homophone, est entrecoupée de silence, comme prise d'une terreur croissante (*Requiem de Mozart, exemple des sopranos*) :



Dans l'ordre profane, un long silence accablant illustre le désarroi des héritiers exhérédés (*Gianni Schicchi de Puccini*) ou prolonge l'attente du coup d'épée du bourreau (*Salomé de R. Strauss*)⁷⁷⁹ :



Lorsque le défenseur de l'accusée est appelé à comparaître, seuls quelques pizzicati des cordes rompent un lourd silence qui ne fait que s'étirer, plus angoissant (*Lohengrin de Wagner, acte I, scène 2*). Un accusé communique au moyen de gestes avec le juge (*Grandeur et Décadence de la Ville de Mahagonny de Weill, acte III*). Une accusée, répondant par des gestes seuls, magnifie la pureté de son innocence (*Lohengrin de Wagner, acte I, scène 2*).

Le silence est enfin l'un des éléments possible de la dialectique du discours juridique.

Le mutisme des sénateurs vaut rejet de la demande d'une femme désespérée (*Lucio Silla de Mozart, acte II, scènes 12 et 13*). Un empereur profère des paroles de colère entrecoupées de silences abrupts face à un contradicteur s'opposant à la répudiation de son épouse (*Le Couronnement de Poppée de Monteverdi, acte I, neuvième tableau*) alors que de manière antinomique, un autre souverain exprime sa confiance dans la justice divine dans des phrases solennellement séparées par des silences (*Lohengrin de Wagner, acte I, scène 3*).

⁷⁷⁹ Salomé : « Frappe, frappe, Naaman. Frappe, je te dis.....Non, je n'entends rien ».

4.2.7. Section 7 - La syncope

La syncope (définie comme une note émise sur un temps faible ou sur la partie faible d'un temps, et prolongée sur un temps fort) introduit dans la phrase musicale un décalage exploité à des fins variées.

La syncope intervient lors de la conclusion tourmentée d'un acte : l'orchestre statique et psalmodique vibre de syncopes instables quand l'épouse abjure l'enfantement aux termes d'un pacte maléfique (*La Femme sans ombre* de R. Strauss, acte I).

Un usage similaire de la syncope se retrouve dans un contexte contraignant.

Une froide violence se déchaîne dès les syncopes de l'introduction d'une œuvre menant un parricide à l'échafaud (*Der Vatermörder* de Schubert) :



Au début du *Dies irae*, la trépidation des violons en syncopes alternées annonce l'arrivée du jour tant redouté (*Requiem* de Mozart) :



Lors d'une ordalie, le sentiment d'effroi ressenti par la foule est illustré par des syncopes tandis que le discours hargneux de l'accusateur est parfois accompagné par des croches syncopées (*Lohengrin* de Wagner, acte I, scène I) :



Après le jugement, la mélodie plaintive des condamnés est accompagnée par un ostinato syncopé (*Don Carlos de Verdi, acte III, quatrième tableau*)⁷⁸⁰. Le grondement de la foule aux syncopes haletantes dramatise la signification d’une expulsion (*Dialogue des carmélites de Poulenc, acte II, quatrième tableau*).

La syncope ne s’évanouit pas avec les phénomènes de pouvoir.

Le leitmotiv du pouvoir est fondé sur des accords syncopés énoncés dès l’introduction de l’œuvre (*Der Königssohn de Schumann 1. Feierlich, exemple des bassons*) :



Au moment où les voix chantent à l’aplomb, seules celles du roi (le pouvoir temporel) et des moines (le pouvoir spirituel) sont symboliquement décalées d’une croche par syncopes (*Don Carlos de Verdi, acte III, quatrième tableau*).

⁷⁸⁰ Les six députés flamands : « Sire, la dernière heure a-t-elle donc sonné pour vos sujets flamands ? Tout un peuple qui pleure vous adresse ses cris et ses gémissements ! Si votre âme attendrie a puisé la clémence et la paix au saint lieu, sauvez notre Patrie, ô roi puissant, vous qui tenez la puissance de Dieu ! ».

Enfin, la syncope est à même de suggérer d'autres sentiments : l'émotion à couper le souffle de celui qui apprend être l'héritier d'un riche légataire (*The Rake's Progress* de Stravinsky, acte I, premier tableau)⁷⁸¹, l'insatisfaction de condamner sciemment un innocent (*Billy Budd* de Britten, acte II, deuxième tableau), l'affolement de la découverte du corps d'un mari assassiné par sa femme et son amant (*Lady Macbeth de Mtensk* de Chostakovitch, acte III, sixième tableau).

4.3. Chapitre 3 - Les contrastes

Les contrastes établissent une dichotomie entre deux composantes de l'écriture musicale.

La musique use de contrastes pour combiner des concepts ou sentiments différents. Plus généralement, ils mettent en abyme deux univers inversés.

4.3.1. Section 1 - Un parti d'opposition

Dans l'univers sacré, la basse s'écarte constamment de l'harmonie attendue en procédant souvent par septièmes majeures, mineures et diminuées (*choral pour orgue Par la chute d'Adam* de J.-S. Bach). La beauté et la sérénité du *Tuba mirum* semblent contredire la lettre qu'elle porte. Dans le *Quantus tremor et futururus*, la comparution de l'homme devant le tribunal divin est illustrée par l'opposition des masses chorales : au misérable pécheur attendant son verdict répondent les voix aiguës « *Dies irae, dies illa* » (*Requiem* de Mozart).

⁷⁸¹ Tom : « Je ne fis qu'un vœu, une fois, mais je savais qu'il se réaliserait. Que moi, je n'avais qu'à parler et le sort sourirait quand la Fortune jetterait la clé. Je le savais, je le savais ! ».

Dans un duo opposant deux femmes, chacune tente de faire entendre son propre discours : au syllabisme de la vraie mère se superposent en contre sujet les furieuses vocalises de la fausse mère (*Salomon d'Haendel, acte II, scène 3*).

En termes de pouvoir, la mise en garde de l'empereur est ponctuée d'accents instrumentaux tantôt graves, tantôt cristallins afin que ne s'installe pas prématurément un climat de tension (*Turandot de Puccini, acte II*)⁷⁸². L'effet d'écho pianissimo sur « Gloire, crainte » est là pour renforcer, par opposition, l'agressivité du fortissimo lié au gouverneur despotique (*Guillaume Tell de Rossini, acte I*).

De manière plus prosaïque, le récitatif du débauché, pour souligner le fossé entre son orgueil et sa paresse, est structuré par le pronom « I » lancé à pleins poumons sur un *sol* aigu, suivi d'une volée de double croches énumérant les inconvénients de la condition subalterne de salarié (*The Rake's Progress de Stravinsky, acte I, premier tableau*)⁷⁸³. Le duo suivant le consentement à mariage superposent deux sentiments différenciés : l'esprit de salut pour le prétendant, la joie matérialiste pour le père (*La Vaisseau Fantôme de Wagner, acte I, scène 3, n°3, Scène duo et chœur*)⁷⁸⁴.

4.3.2. Section 2 - Une revue de deux mondes

Les contrastes opposent deux mondes antagoniques, tant au niveau spirituel, sociologique voire ethnographique.

⁷⁸² L'Empereur : « Un serment atroce m'oblige à rester fidèle au sombre pacte. Et le sceptre sacré que je serre ruisselle de sang ! Assez de sang ! Jeune homme va-t'en ! ».

⁷⁸³ Tom : Me voici, de constitution saine, de tournure plutôt avantageuse, l'esprit vif, le cœur léger. Et j'irais, moi, jouer les apprentis zélés penchés sur leur registre ? Moi, peiner sous le joug ? Moi, trimer toute ma vie pour enrichir les autres, et être remercié quand on m'aura sucé la moelle des os ? Non, non ! ».

⁷⁸⁴ Le Hollandais : « Alors elle sera mienne... (à part) Sera-t-elle mon ange ? Quand le désir m'arrache à l'effroyable violence de mon tourment et me pousse à chercher le salut, m'est-il permis de m'accrocher à l'unique espérance qui me reste ? (...) » / Daland : « Si fait, ce que recherchent tous les pères, un gendre riche, j'en ai un. Oui-da, à cet homme doté en biens et bel esprit, je baille fille et maison de bon cœur ! ».

Ces deux modes cohabitent au sein d'une même œuvre et cette rupture permet ainsi de les mettre en reflet l'un de l'autre. A défaut de pouvoir les entoiler par catégorie, ils seront dépeints de manière pointilliste.

- le monde sacré et le monde profane.

Le contraste entre les bruits de la noce (avec ses coutumes et ses travers sociaux) et la tradition religieuse incarnée par le pape est saisissant (*Lady Macbeth de Mtensk de Chostakovitch, acte III, huitième tableau*).

Un couronnement donne lieu à une fête populaire ternie par l'Eglise dont la volonté est de montrer son pouvoir de vie et de mort : liesse et terreur alternent jusqu'à qu'ils s'unissent à la fin comme deux composantes inséparables (*Don Carlos de Verdi, acte III, quatrième tableau*). Le bref numéro de comique troupier du commissaire du peuple contraste avec les thèmes si dignes des religieuses (*Dialogues des Carmélites de Poulenc, acte II, quatrième tableau*).

- le monde divin et le monde malin

Lors du pacte diabolique, le compositeur ménage un contrepoint saisissant entre le plateau théâtral sur lequel se confrontent Faust et Méphistophélès – et le hors scène d'où retentissent simultanément un credo et un chœur pascal écrits dans un style de cantate archaïsante (*Doktor Faust de Busoni, prologue II*).

- le monde malin et le monde humain

Dans une même œuvre lyrique, le dialogue entre Kaspar et Samiel est un des rares exemple de chant contre voix parlée, créant une rupture entre l'humain et le monde diabolique (*Le Freischütz de Weber, acte II, scène 5*)⁷⁸⁵.

Puis la fonte de la balle revenant au diable selon le pacte maudit est le point culminant et terrifiant d'une scène qui s'apaise d'un coup au son paisible et lointain des cloches d'un beffroi (*Le Freischütz de Weber, acte II, scène 6*).

- le monde des vivants et le monde des mort

Le monde des vivants et celui des morts sont séquencés dans *le Judicare* de certaines messes : au fortissimo de l'appel des vivants succèdent le murmure de l'appel des morts, tous appelés à comparaître devant le Juge suprême (*Harmoniemesse et Heiligmesse de J. Haydn*).

Moins marqué mais tout aussi dramatique, une reine part à l'échafaud au moment même où sa rivale épouse son ancien mari et devient reine (*Anne Boleyn de Donizetti, acte II, scène 2*).

- le monde ancien et le monde nouveau

Le formalisme classique s'oppose à la licence moderne comme l'ordre s'oppose aux égarements du cœur ainsi que le démontrent les progressions harmoniques du vieux ministre des Finances contrastant avec les éclats du jeune fringant (*Manon de Massenet, acte IV, scène 5*)⁷⁸⁶.

⁷⁸⁵ Gaspard : « Je t'apporte de nouvelles victimes ». / Voix de Samiel : « Lesquelles ? ». / Gaspard : « Mon compagnon de chasse – il vient, lui qui jamais n'a franchi les frontières de ton royaume ! ». / Voix de Samiel : « Et que veut-il ? ». / Gaspard : « Des balles enchantées, voilà ce qu'il attend ! ».

⁷⁸⁶ Le comte : « Oui, je viens t'arracher à la honte qui chaque jour grandit sur toi ! Insensé ! Vois-tu pas qu'elle monte et va s'élever jusqu'à moi ! ». / Des Grieux (à son père) : « Ah, comprends ce regard qui t'implore, qui voudrait fléchir ta rigueur ! Le remords, tu le vois, me dévore à jamais ! Ne veux-tu sauver mon honneur ! ». / Le comte : « Oui, je viens t'arracher à la honte et malgré ton regard qui m'implore... Pas de pardon ! Non, pas de pardon ! Je dois veiller sur notre honneur ! ».

A la fin du premier acte, après la convocation du débiteur à payer ses dettes, les deux univers du présent (musique) et du passé (dialogue parlé) vont se rencontrer de la façon la plus tumultueuse (*La Dame Blanche de Boieldieu*).

- le monde public et le monde privé

Tiraillement entre deux espaces, hésitation entre deux musiques : l'officier est écartelé entre la musique de chœur, à l'avant-scène, chantant le rite du mariage dans lequel il devrait basculer et la tonalité rutilante de la fanfare militaire qui le rappelle à ses engagements (*Lakmé de Delibes, acte III, scènes 1 à 3*).

Les nombreux a parte, où les personnages s'isolent de la dispute pour préparer leur réplique, soulignent le découpage de la scène : un espace public de la négociation et deux retraites stratégiques plus intimes (*Le Mariage secret de Cimarosa, acte II, scène 1*).

- le monde des profanes et le monde des initiés

L'opposition entre le caractère solennel de l'homme de loi, et la fébrilité de la montée des enchères est rendue par ses interventions en alexandrins et par les vers libres restituant la mobilité de la prose (*La Dame Blanche de Boieldieu, acte II - n°10 Finale*)⁷⁸⁷.

Après chaque avancée de l'action, les chanteurs se retrouvent pour un petit ensemble tandis que les tractations entre le comte et un vieux marchand se déroulent en parlante (*Le Mariage secret de Cimarosa, acte II, scène 1*).

- le monde plébéien et le monde patricien

⁷⁸⁷ Mac-Irton (se levant et lisant le parchemin) : « De par le roi, les lois et la cour souveraine, faisons savoir qu'on va procéder sur-le-champ à la vente de domaine ; à l'enchère publique ainsi qu'au plus offrant et dernier enchérisseur. Nous avons acquéreur à dix mille écus ». / Jenny, Marguerite, Dickson et le femmes : « Dix mille écus ! ». / Tous (parlé) : « Quelle horreur ! ». / Des fermiers (à Dickson) : « Allons, tu connais tes devoirs ». / Dickson : « Moi (parlé) j'en mets quinze ».

Dans la salle du conseil dans le palais des abbés, les réactions des conseillers de Venise sont écrites à l'unisson pour les nobles et harmonisées pour les hommes du peuple (*Simon Boccanegra de Verdi, acte I, deuxième tableau*)⁷⁸⁸.

- le monde parlé et le monde chanté

Le détective, homme blanc ne s'exprimera qu'en parlant, à une communauté noire qui ne s'exprime qu'en chantant (*Porgy and Bess de Gershwin, acte I, scène 2*).

Lors d'un interrogatoire, l'officier de police Zuniga parle alors que Carmen seule chante et fredonne (*Carmen de Bizet, acte I, n°8, chanson et mélodrame*)⁷⁸⁹.

- le monde aérien et le monde souterrain

Un procès se déroule sur deux plans acoustiques et aussi psychologiques : l'un terrien de celui qui se lamente, l'autre perdu dans un souterrain où d'exerce une justice immanente, échappant à l'intervention humaine (*Aïda de Verdi, acte IV, scène 1*).

Le héros lit en parlant le testament de sa mère soutenu par deux trompettes venant de loin et de dessous terre (*Robert de Diable de Meyerbeer, acte V, scène 3*)⁷⁹⁰.

⁷⁸⁸ Des voix (sur la place) : « Mort aux patriciens ! ». / Conseillers nobles (sortant leurs épées) : « Aux armes ! » / Des voix (sur la place) : « Vive le peuple » ; / Les conseillers du peuple (sortant leurs épées) : « Vivat ». / Le doge : « Eh quoi ? Vous aussi ? Même ici, vous vous provoquez ! ».

⁷⁸⁹ Zuniga (à Carmen) : « Eh bien !... vous avez entendu ?... Avez-vous quelque chose à répondre ? Parlez, j'attends ... ». (*Carmen, au lieu de répondre, se met à fredonner.*) / Carmen Tra la la la la la . Coupe-moi, brûle-moi, je ne te dirai rien ».

⁷⁹⁰ Robert : « O ciel ! c'est la main de ma mère ! (lisant en tremblant) « Mon fils, ma tendresse assidue veille sur toi du haut des cieux. Fuis les conseils audacieux du séducteur qui m'a perdue ».

Partie 3 - Le droit au regard de la musique

Une fois les procédés musicaux circonscrits, rechercher la signification que leur donne la musique sera révélateur de la manière dont elle perçoit les principaux attributs du droit.

La musique conçoit le droit comme une manifestation de la volonté (Sous Partie 1) : volonté de s'engager et de se désengager, volonté de faire valoir ses droits lorsque le désaccord paraît.

Elle associe aussi le droit à un contexte coercitif (Sous Partie 2) : soumission à une norme supérieure, sanction en cas de transgression de cette norme.

Elle dote encore le droit d'un caractère grave et rigoureux (Sous Partie 3) : rigueur dans l'expression et la publicité du droit, gravité de ceux dont il émane.

La musique taxe enfin le droit de conservatisme (Sous Partie 4) : solennité des formes, pérennité des usages, fondements séculaires.

1. SOUS-PARTIE 1 - UNE MANIFESTATION DE VOLONTE

Le droit est une puissante école de la volonté⁷⁹¹.

La volonté s'exprime en premier lieu par le consentement (Chapitre 1). Le droit accorde en effet à chaque individu la liberté de consentir des engagements par le seul jeu de sa volonté. Ce consensualisme témoigne de la confiance du droit dans le libre arbitre de l'homme, apte à discerner ce qui lui est favorable ou non. Cette profession de foi dans la volonté humaine, héritée du droit romain, trouve une belle expression dans une épître paulienne : « *Tout m'est permis mais tout ne me convient pas* »⁷⁹².

Quand vient le temps de la controverse (Chapitre 2), deux volontés s'affrontent afin de faire prévaloir le bien-fondé d'une position par rapport à une autre.

L'argumentation (Chapitre 3) constitue alors le moyen de convaincre son contradicteur ou un tiers arbitre. L'art de la négociation procède aussi de cette rhétorique de la persuasion.

1.1. Chapitre 1 - Le consentement

Le consentement revêt plusieurs acceptions en musique selon les temps et les circonstances : l'acceptation, l'approbation ou la résignation. Mais le consentement ne serait pas libre sans la possibilité de refuser.

⁷⁹¹ « L'homme, dans le code civil, est traité essentiellement comme un volonté : ce n'est pas l'être de chair, sujet à des faiblesse, en proie à des besoins, écrasé par des forces économiques ; c'est une volonté toujours forte, éclairée, tendue vers un but, et libre » (J. Carbonnier, op. cit. note 17, p. 67).

⁷⁹² I Corinthiens 6 v. 12

1.1.1. Section 1 - L'acceptation

L'acceptation est la manifestation libre, éclairée et accomplie du consentement.

À tout seigneur, tout honneur : une purification est nécessaire avant d'accepter la loi divine et de la comprendre pleinement (*Service sacré de Bloch*).

En termes de pouvoir, des pêcheurs choisissent leur roi à l'unanimité en répétant qu'ils acceptent sa loi (*Les Pêcheurs de Perles de Bizet, acte I*)⁷⁹³. Un autre roi accepte de sacrifier la première créature qu'il rencontrera, en l'occurrence son fils (*acte I, scène 8*), avant que ne monte en lui l'acceptation apaisée de lui transmettre le pouvoir (*Idoménée, roi du Crète, de Mozart, dernière scène*). Le futur tsar n'a pas encore cédé aux pressions du gouvernement et de l'Eglise qui le supplie d'accepter la couronne (*Boris Godounov de Moussorgski, prologue*)⁷⁹⁴.

Le mariage est bien évidemment le creuset de tous les consentements.

Un israélite orthodoxe consent au mariage de sa fille unique avec un chrétien (*La Juive d'Halévy, acte II, scène 5, n°12 Trio*)⁷⁹⁵. Une jeune fille offre à son futur fiancé un verre d'eau en signe d'acceptation de sa demande en mariage (*Arabella de R. Strauss, acte III*). La fille du marchand renouvelle son acceptation de se marier par une quinte affirmative (*Le Vaisseau Fantôme de Wagner, acte II, scène 3*)⁷⁹⁶. Dans le Finale, le mariage est conclu et l'autorité du père de famille légitimée par le consentement de tous (*Le Mariage secret de Cimarosa, acte II, finale*).

⁷⁹³ Le chœur des pêcheurs : « celui que nous voulons pour maître et que nous choisissons pour roi, ami Zurga, ami Zurga, c'est toi ! / Zurga : « Qui ? Moi ? ». / Le chœur des pêcheurs : oui, oui, soit notre chef, nous acceptons ta loi. Ami, sois notre chef, nous acceptons ta loi ».

⁷⁹⁴ Le Secrétaire de la Douma : « Orthodoxes ! Notre boyard demeure inexorable, en vain la Douma et le Patriarche affligés l'implorant. Il refuse le trône des tsars. La tristesse est sur la Russie...une tristesse sans issue, orthodoxes ! La terre gémit de cette cruelle injustice. Prosternez-vous devant le Seigneur tout-puissant, afin que du haut des Cieux il apaise la Russie endeuillée et éclaire de la céleste lumière l'esprit fatigué de Boris ».

⁷⁹⁵ Eléazar : « Eh bien donc, puisque ma fureur vengeresse doit céder à tes pleurs, que le ciel en courroux comme moi te pardonne et qu'il soit ton époux ! ».

⁷⁹⁶ Senta (avec une résolution solennelle) : « Voici ma main, et sans crainte d'engager mon âme, je jure fidélité jusque dans la mort. Jusque dans la mort (bis), je jure fidélité ! Oui, sans craindre d'engager mon âme ».

C'est pour une fois au père de famille de solliciter l'autorisation de marier sa fille auprès du châtelain (*La Jolie Fille de Perth de Bizet, acte III*). C'est aussi à un oncle gris de consentir au mariage de sa nièce afin d'échapper, au terme d'un stratagème astucieux, aux fourches du Diable (*L'Ivrogne corrigé de Gluck*).

La victime admet son verdict et accepte son mariage sans résignation, en apparence du moins (*Lucia de Lammermoor de Donizetti, acte II*).

À l'inverse, la participation à certains pactes est fatale.

Un pacte de mort est scellé par le don d'un cor (*Ernani de Verdi, acte II*), un autre par le don du sang (*Le Crépuscule des Dieux de Wagner, acte I, scène 2*). Le maître d'ouvrage a accepté par contrat le prix demandé par les entrepreneurs de son château : la sœur de son épouse dont dépend sa propre survie (*L'Or du Rhin de Wagner, scène 2*). Lorsqu'un père présente un pacte funeste à son fils, celui-ci lui répond : « A tes lois, je souscris » (*Robert de Diable de Meyerbeer, acte V, scène 3*).

Le séducteur donne sa main en gage et accepte le défi des Enfers tout en refusant d'être sauvé (*Don Giovanni de Mozart, acte II*). Répondant à l'intercession de son épouse, Pluton consent à une violation des lois de l'Univers, mais à une condition : qu'avant de remonter des Enfers, Orphée ne se retourne pas vers Eurydice (*L'Orfeo de Monteverdi, acte IV*)⁷⁹⁷.

1.1.2. Section 2 - L'approbation

L'approbation revient à souscrire au consentement d'un autre.

⁷⁹⁷ Pluton : « Bien qu'un arrêt de mort sévère et immuable s'oppose, épouse aimée [Proserpine], à tes désirs, que rien pourtant ne soit refusé à tant de beauté et à tant de prières, qu'Orphée, malgré l'arrêt fatal, retrouve sa chère Euridyce. Mais avant qu'il ne sorte de ces abîmes, que jamais il ne tourne vers elle ses yeux avides, car un seul regard serait la cause certaine d'une perte éternelle. C'est ainsi que j'en décide. Dans tout mon royaume, ô ministres, faites connaître ma volonté afin qu'Orphée l'entende et que l'entende Euridyce, et que personne n'espère plus la modifier ».

Face à leur chef se plaignant de ne pas avoir été convié à la noce, les policiers acquiescent à toutes ses affirmations (*Lady Macbeth de Mtensk de Chostakovitch, acte III, septième tableau*)⁷⁹⁸. Dans une même œuvre lyrique (*Lohengrin de Wagner*), le héraut énonce les lois rituelles avant le combat et s'adresse en premier lieu au peuple qui acquiesce (*acte I, scène 3*)⁷⁹⁹. Le bannissement de l'accusateur et la consécration du héros sont proclamés par le même héraut sur roulements de timbales que redouble l'approbation violente du peuple (*acte II, scène 3*)⁸⁰⁰.

Durant la dictée d'un testament, chaque acquiescement des parents aux stipulations du testateur est amusant (*Gianni Schicchi de Puccini*)⁸⁰¹. Avant de prononcer la nullité du mariage, un faux juge regarde ses confrères pour recueillir leur approbation (*La Femme Silencieuse de R. Strauss, acte III*).

La nécessité de réactualiser les règles d'une joute musicale fait l'objet d'une approbation par le jeu du chant des apprentis entendu à l'orchestre (*Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg de Wagner, acte I, scène 3*).

1.1.3. Section 3 - La résignation

La résignation est un consentement subi, une approbation résignée, une décision prise par défaut.

⁷⁹⁸ Sergent : « Si on veut sa vie gagner, en eau trouble il faut nager ». / Agents : « Si on veut sa vie gagner, en eau trouble il faut nager ». Plus loin, Sergent : « Mais de tous nos beaux efforts on nous paie moins bien encore, nous touchons une misère. Les pots-de-vin ? Les places sont chères ! ». Agents : « Hé ! de tous nos beaux, hé, efforts, hé ! Hé, on nous paie, hé, moins bien encore, hé ! Hé, nous touchons, hé, une misère, hé ! Hé, les pots-de-vin, hé ! Les places sont chères, hé ! ».

⁷⁹⁹ Le héraut (au milieu de la lice) : « Ecoutez-moi et prêtez attention : que personne ne vienne ici troubler le combat ! Restez hors de la lice, car quiconque ne respecte pas cette paix s'il est libre le paiera de sa main, s'il est serf le paiera de sa tête ». / Les Hommes : « S'il est libre le paiera de sa main, s'il est serf le paiera de sa tête ».

⁸⁰⁰ A propos de l'accusateur, les Hommes : « Maudit soit l'infidèle, frappé par le jugement de Dieu ! Que les purs s'en écartent, que le repos et le sommeil le fuient ». / A propos du héros, les Hommes : « Gloire à l'homme attendu ! Salut à toi, l'envoyé de Dieu ! Nous sommes fidèlement soumis au protecteur du Brabant ».

⁸⁰¹ Par exemple, Gianni Schicchi (au notaire) : « Je laisse aux frères mineurs de l'œuvre de Santa-Reparata (les parents, légèrement troublés, se lèvent lentement) ... cinq livres ». / Les Parents (tranquillisés) : Bravo, bravo, il faut toujours penser aux œuvres de bienfaisance ! ».

À l'ouverture de la porte du cachot, l'héroïne se résigne à sa condition de prisonnière, exprimée par l'orchestre en un diminuendo suivant un accord de septième fortissimo (*Lulu de Berg, acte II, film*). L'accompagnement orchestral exprime la lente résignation du capitaine à voir le jeune marin condamné à mort (*Billy Budd de Britten, acte II, deuxième tableau*). Lorsque s'élèvent les échos sinistres du *Dies Irae*, les trompettes sonnent, voix d'un désespoir résigné et courbé sur la crainte du lendemain (*War requiem de Britten*). Un chœur animé (« *The cause is decided* ») accuse l'héroïne qui se résigne à mourir (*Susanna d'Haendel, acte III, scène 1*).

Dans une œuvre écrite pour un nouveau conseil municipal, un choral chanté par le soprano invite le vieux serviteur (allusion aux vœux conseillers) à se résigner à abandonner le pouvoir et à retourner auprès des siens (*cantate Gott ist mein König de J.-S. Bach*). Dans une autre oeuvre, une tante est venue demander à sa nièce de se résigner à renoncer à sa part d'héritage (*Sœur Angélique de Puccini*).

La résignation ouvre souvent la porte de la soumission à une autorité, établie juridiquement ou non. Les cas de soumission les plus fréquents dans le répertoire musical se situent dans la sphère domestique : soumission d'une épouse à son époux (*Les quatre Rustres de Wolf-Ferrari, l'hyperbole de cette soumission se trouvant dans le leitmotiv des droits du Mari - en la personne de Hunding - dans la Walkyrie de Wagner*), soumission d'un époux à son épouse, phénomène rare mais constant à travers les siècles (*Pimpinone de Telemann, Don Pasquale de Donizetti, La Femme silencieuse de R. Strauss*), soumission des enfants à l'égard de leurs parents (*Louise de G. Charpentier, La Walkyrie de Wagner*), soumission à un oncle (*Katya Kabanova de Janacek*).

Mais comme cette situation de soumission est consubstantielle à celle de l'autorité, elle se retrouve dans la représentation musicale de tous les phénomènes juridiques : soumission du croyant à l'égard de son Dieu (*choral pour orgue Voici les dix saints commandements BWV 678 de J.-S. Bach*), soumission du débiteur face à son créancier (*le leitmotiv des Traités dans L'Anneau du Nibelung de Wagner*), soumission du sujet à l'égard d'un gouverneur (*Guillaume Tell de Rossini*) ou de sa reine (*Les Huguenots de Meyerbeer, acte II*)⁸⁰².

⁸⁰² Le reine Margot demande à un comte de se libérer de son engagement à l'égard de sa promise pour raison d'Etat, ce qu'il accepte à contrecœur.

1.1.4. Section 4 - Le refus

Le refus revient à ne pas accepter une offre ou une proposition. Il se distingue de la résistance qui consiste à ne pas accepter une décision imposée.

Le refus se décline dans tous les phénomènes juridiques.

En matière légale, il concerne le général comme le particulier. Ainsi, tous les hommes de langue anglaise sont invités à refuser d'obéir à une loi si elle n'est pas écrite (*La Ballade de la Grande Charte de Weill*). De manière plus prosaïque et cocasse, un empereur refuse de signer un décret d'augmentation drastique des impôts (*Le Grand Macabre de Ligeti, troisième tableau*)⁸⁰³.

En matière judiciaire, l'un des suspects refuse de regarder le cadavre de la victime et se fait arrêter de ce chef (*Porgy and Bess de Gershwin, acte I, second tableau*). *In limine litis*, l'accusateur refuse de renoncer au jugement de Dieu alors que des nobles brabançons prévoient sa défaite et son repentir (*Lohengrin de Wagner, acte I, scène 3*)⁸⁰⁴.

Devant le juge, le refus de la vraie mère de voir couper son fils en deux fait émerger la vérité (*Le Jugement de Salomon de M.-A. Charpentier*). A l'inverse, un héros mythique n'accepte pas de se repentir au seuil de la mort (*Don Giovanni de Mozart, acte II*)⁸⁰⁵.

⁸⁰³ Le Ministre noir : « Au préalable, vous me signerez bien gentiment ce décret ! ». / Le Prince Go-Go : « Qu'est-ce-ça ? ». / Le Ministre noir : « Une en-quelque-sortes-taxe d'une valeur à-peine-ajoutée-de... disons... cent quarante-seize et quatre-vingt trente pour cent ». / Le Prince Go-Go : « Pas un liard ! Ce pourcentage est un pillage ! ».

⁸⁰⁴ Nobles brabançons (secrètement à Frédéric) : « Renonce ! Nous te parlons en fidèles ! La défaite t'attend, et l'amer repentir ». / Frédéric : « Plutôt mort que lâche ! ».

⁸⁰⁵ Le Commandeur : « Repens-toi ». / Don Giovanni : « Non ». / Le Commandeur et Leporello : « Oui ». / Don Giovanni : « Non ». / Le Commandeur : « L'éternité t'attend ».

À l'issue de l'audience, le triple refus du roi de pardonner l'accusé est ponctué chaque fois d'un vigoureux accord des cordes (*Le Freischütz de Weber, acte III, scène 10*)⁸⁰⁶. Lors du prononcé du jugement, l'un des frères refuse le jugement de la reine légendaire, qui le soumet alors à l'examen des Anciens (*Libuse de Smetana, acte I Jugement de Libuse*)⁸⁰⁷.

En termes de contrat, certains refus ont partie liée avec le travail. Il en est ainsi de Wotan qui refuse de payer leurs salaires aux géants, bâtisseurs d'un palais céleste (*L'Or du Rhin de Wagner, scène 2*)⁸⁰⁸. Plus terre à terre, le futur débauché refuse le poste de comptable proposé par son futur beau-père (*The Rake's Progress de Stravinsky*)⁸⁰⁹.

Mais le mariage est bien entendu le siège de tous les refus.

Un comte refuse de donner son consentement à un mariage et emmène la fiancée pour son propre divertissement (*Le Prophète de Meyerbeer, acte I*). Le père du fiancé, de surcroît maire du village, interdit l'union projetée (*Maiskaya Noch de Rimski-Korsakov, acte I*).

Le refus peut aussi émaner des intéressés eux-mêmes : une fille refuse d'accepter pour époux l'homme riche désigné par son père (*Bianca et Faliero de Verdi, acte II*) ; un trésorier refuse de signer un contrat de mariage, imaginant avoir trouvé une fiancée plus fortunée (*Un Jour de Règne de Verdi, acte I, deuxième tableau*).

Enfin, un notaire refuse de prononcer le divorce car il doute de l'infidélité du mari (*Intermezzo de R. Strauss, acte II*)⁸¹⁰.

⁸⁰⁶ Annette : « Ayez pitié, Monseigneur ! ». / Le roi Ottokar : « Non, non, non, jamais ! Agathe est trop pure pour lui ! (A Max.) : « Et toi, pars d'ici sur l'heure ! Et si tu reviens, c'est en prison que tu vas ! ».

⁸⁰⁷ Chrudos : « Je dédaigne votre jugement car vous êtes une femme ».

⁸⁰⁸ Wotan : « Vous êtes fous avec votre contrat ? Cherchez un autre prix : Freia n'est pas à vendre ». Plus loin : « C'est rusé de prendre au sérieux un pacte conclu pour rire ! La gracieuse déesse claire et légère, qu'en feraient des lourdauds comme vous ? ».

⁸⁰⁹ Tom : « Vous êtes trop bon, Monsieur. Ne me croyez pas ingrat si je n'accepte pas aussitôt votre proposition mais j'ai d'autres espérances ».

⁸¹⁰ Christine : « Voulez-vous prononcer le divorce ? ». / Le notaire : « Non, excusez-moi, pas avant avoir parlé à votre mari ». / Christine : « Alors, adieu ! Il y a d'autres notaires » (elle sort).

En termes de pouvoir, un maire, inquiet pour son pays, refuse de donner son accord pour le mariage de son fils... tant que la Russie n'aura pas un tsar (*Une Vie pour le tsar de Glinka, acte I*).

Une œuvre lyrique est un contre-exemple de l'appétence au pouvoir : dans un univers fantasmagorique, le héros décline l'offre d'être nommé chef de la ville (*Juliette ou la Clé des Songes de Martinu, acte I, scène 7*)⁸¹¹.

1.1.5. Section 5 - La convention

Le consensualisme préside le plus souvent à l'établissement d'un lien juridique, qui revêt la forme d'une convention librement conclue entre les parties. L'objet des droits et obligations prévus au contrat est d'importance, celui-ci ayant valeur de loi entre les parties.

Le répertoire musical offre un large spectre de la manière dont on s'engage.

Le consentement peut être recueilli sous l'effet d'une contrainte physique (*Marysa de Novak*⁸¹² ou *Billy Budd de Britten*⁸¹³) ou morale (*Lucia de Lammermoor de Donizetti, acte II*)⁸¹⁴. Une convention est également susceptible d'être conclue par nécessité (*L'Elixir d'Amour de Donizetti, acte II, scène 3*)⁸¹⁵, en cas de péril imminent (*Idoménée de Mozart, acte I, scène 8*) ou de situation de déchéance totale (*Wozzeck de Berg, acte I, quatrième tableau*)⁸¹⁶.

⁸¹¹ Michel (réfléchit un moment, puis :) « À bien penser, c'est un avenir bien incertain que vous m'offrez là, et je crois que je préfère renoncer aux honneurs ! ».

⁸¹² Une jeune fille paysanne est mariée de force à un homme riche qu'elle déteste et qu'elle finit par empoisonner.

⁸¹³ Un jeune matelot est enrôlé de force dans la Royal Navy.

⁸¹⁴ Enrico (bas, à Lucia, en lui jetant des regards terribles) : « N'hésite pas, signe » / Enrico : « Signe » (Lucia signe l'acte) / Lucia : « J'ai signé ma condamnation ».

⁸¹⁵ Un paysan désargenté décide de s'enrôler dans l'armée moyennant un maigre pécule pour séduire la femme aimée.

⁸¹⁶ Un médecin paie le héros trois sous par jour pour lui servir de cobaye.

Sans être obligée, l'adhésion à un contrat est parfois soumise à condition - comme l'assentiment des père et mère pour le contrat de mariage (*Le Mariage secret de Cimarosa*) -, assortie de réserves (*Cantate Schweigt stille, plaudert nicht dite cantate du café de J.-S. Bach, 9. Récitatif, Ténor*)⁸¹⁷ ou précipitée par les circonstances (*La Fille du Régiment de Donizetti, acte II, scène 16*)⁸¹⁸.

Les termes d'un contrat peuvent même être négociés en l'absence de l'un (*Le Vaisseau fantôme de Wagner, acte I, scène 3*) ou des futurs contractants (*Les Quatre Rustres de Wolf-Ferrari, acte I*).

La souscription libre et éclairée d'un contrat n'en reste pas moins le lot commun en musique, car celle-ci reflète bel et bien la réalité quotidienne, parfois avec un grand réalisme (*La vente aux enchères dans La Dame Blanche de Boieldieu, acte II*).

Un intérêt réel est à porter aux liens avec les biens, qui donnent force juridique au fait de posséder.

Les objets précieux, tels l'argenterie (*La Pie voleuse de Rossini*), les objets d'orfèvrerie (*Cardillac d'Hindemith*), l'or (*L'Anneau du Nibelung de Wagner*) ou les bijoux (*Martha de Flotow*), donnent lieu, au gré de leur appropriation, à de multiples revendications. A contre-courant, la monnaie fiduciaire est mise en valeur dans une œuvre sacrée (*cantate Nur jedem das Seine, 3. aria de la basse, de J.-S. Bach*)⁸¹⁹.

La propriété immobilière (*Linda di Chamounix de Donizetti*) et les revendications y afférant (*Le Baron tzigane de J. Strauss*) enracinent la composition musicale dans un terreau patrimonial et rural.

⁸¹⁷ Liesgen : « Aucun prétendant ne viendra dans ma maison s'il ne s'est lui-même engagé oralement, et qu'il ne l'ait précisé par contrat de mariage, à me permettre de me faire un café quand je le voudrais ».

⁸¹⁸ L'irruption d'un régiment avant la signature du contrat de mariage permet à l'héroïne d'échapper à un noble mariage et d'épouser son cher soldat.

⁸¹⁹ Basse : « Laisse mon cœur être la monnaie avec laquelle, mon Jésus, je paie ma dette ! (...) Viens, travaille, fonds et frappe cette monnaie pour que ton portrait, en moi, resplendisse d'un éclat entièrement renouvelé ! ».

La façon dont le lien se noue ne se confond pas avec celle dont il se dénoue. Certes, en démocratie, le législateur seul a le pouvoir d'abroger une disposition légale en vigueur (*La Patience de Socrate de Telemann, actes I et III*). De même, le lien établi contractuellement ne peut être délié qu'à l'initiative commune de tous ses participants (*Stiffelio de Verdi, acte III*), sauf erreur lors de sa conclusion (*la recherche d'un motif d'annulation du mariage dans La Femme Silencieuse de R. Strauss, acte III, ou dans Henry VIII de Saint-Saëns, acte III, second tableau*) ou faute dans son exécution (*Steet Scene de Weill, acte I*⁸²⁰ ou *Jonny spielt auf de Krenek, première partie*⁸²¹).

Mais il advient que des liens librement souscrits ne puissent être rompus, en cas d'indissolubilité du mariage (*la Juive d'Halévy, acte II*) ou de situation juridique irrévocable. Réciproquement, des liens établis unilatéralement ne peuvent être dénoués par celui qui doit s'y tenir (*Katya Kabanova de Janacek, acte I*)⁸²².

1.1.6. Section 6 - L'acte unilatéral

À la différence de la convention, l'acte unilatéral nécessite l'expression d'une seule volonté. La musique fait usage de ce lien unilatéralement établi pour en tirer des conséquences les plus insolites : un héritier ignorant la consistance (*The Rake's Progress de Stravinsky, acte I*) sinon l'existence (*L'Elixir d'Amour de Donizetti, acte II*) d'une succession ou d'un legs, un légataire les dispositions exactes d'un testament (*La Veuve Joyeuse de Lehar, acte III*).

1.2. Chapitre 2 - La controverse

⁸²⁰ Une mère de famille est menacée d'expulsion, faute d'avoir réglé ses termes de loyer.

⁸²¹ Une femme de chambre est licenciée, le directeur de l'hôtel lui reprochant de ne pas avoir pu éviter le vol d'un violon dans une chambre.

⁸²² Des enfants doivent hériter de leur grand-mère lorsqu'ils en auront l'âge, mais à condition de se soumettre à la volonté de leur oncle et tuteur.

Selon un auteur déjà cité, « *dès qu'une relation entre deux personnes peut faire l'objet d'un débat devant une personne tierce qui tranchera, on doit conclure qu'elle n'appartient plus au domaine des mœurs, mais est entré dans le royaume incertain du droit* »⁸²³.

Des différends sont effectivement contenus dans la sphère privée. Ils virent au contentieux quand ils doivent être résolus par une personne tierce aux parties en cause.

1.2.1. Section 1 - Les querelles intestines

Les querelles intestines se distribuent entre querelles familiales et querelles entre particuliers.

- les querelles familiales

Sans déflorer des secrets d'alcôve, les querelles domestiques sont communément le reflet de la grandeur et de la décadence du mariage. Elles remontent rarement à la surface d'une œuvre tant les flux et reflux des tempêtes conjugales mollissent habituellement dans un compromis étale.

À cet endroit, une comparaison utile peut être établie avec le concerto (du latin *concertare* : « lutter ») qui se définit comme le principe musical de l'autonomie dans l'unité : une ou plusieurs parties se singularisent dans la trame musicale, tous les éléments tendant à l'unité générale de l'ensemble⁸²⁴.

Elles éclatent souvent à propos du mariage et de ses conditions financières.

⁸²³ J. Carbonnier, op. cit. note 1, p. 194

⁸²⁴ G. Denizéau, *Les Genres musicaux*, Editions Larousse 2010, p 113

Un fils se rebelle contre son père quand ce dernier lui dicte une promesse de mariage à l'intention d'une jeune femme qu'il ne connaît pas (*Maskarade de Nielsen, acte I*).

Les *a parte* entre le comte et le père de famille, où les deux personnages s'isolent de la dispute pour préparer leur réplique, découpent la scène en trois lieux : un espace de négociation et deux retraites stratégiques (*Le Mariage forcé de Cimarosa, acte II, scène 1*). Un baron discute âprement avec le notaire des termes financiers de son contrat de mariage, jusqu'à ce que, agacé par le manège du baron, le notaire soit forcé de hausser le ton (*Le Chevalier à la Rose de R. Strauss, acte I*)⁸²⁵.

Elles laissent parfois présumer qu'il y a adultère sous roche.

Au début d'une œuvre (*Intermezzo de R. Strauss*), une épouse de fort mauvaise humeur, se dispute avec son mari et déplore sa trop grande gentillesse à son égard (*acte I*). Plus loin dans l'œuvre, une querelle éclate entre cette épouse et son notaire, qui ne veut entamer une procédure de divorce sans l'avis de son conjoint⁸²⁶. Enfin, à l'issue de nouveaux éclats, le mari fait comprendre à son épouse qu'elle ne le trompe pas moins que lui ne la trompe et ils se réconcilient (*acte II*).

La controverse sur la légalité d'une répudiation s'accélère en des répliques de plus en plus courtes et animées jusqu'à un point extrême où les deux opposants se coupent la parole, dans une progression de plus en plus frénétique (*Le Couronnement de Poppée de Monteverdi, acte I, neuvième tableau*)⁸²⁷.

⁸²⁵ Le notaire (qui s'essouffle vite) : « Messire baron, si votre Grâce veut bien me permettre une ridicule observation, s'agissant d'une corbeille de noces, c'est l'époux à l'épouse, et non pas l'épouse à l'époux (il prend une profonde inspiration) qui est censé la constituer et dont les actes notariés consignent la teneur (...). Formes et règlements ignorent les cas particuliers ». / Le baron (à voix basse) : « Vous être un misérable pédant : je veux les terres comme corbeilles de noces ». / Le notaire : « Comme une clause particulière de la donation... ». / Le baron : « Pouvez-vous vous enfoncer ça dans le crâne ». / Le notaire : « ... comme donation inter vivos ou bien... ». / Le baron (furieux, frappe du poing sur la table, et crie tellement fort que chanteur et flûtiste s'interrompent brutalement) : « Comme corbeille de noces ! ».

⁸²⁶ Le notaire : « Ah, bonjour, chère Madame (se levant de sa table). Qu'est-ce qui me vaut cet honneur ? » / Christine : « Je veux divorcer ».

⁸²⁷ Le contentieux passionnel entre deux époux est une réalité ; mais, bien plus fréquemment que par des occasions juridiques, il est suscité par une altération en profondeur des rapports conjugaux (J. Carbonnier, op. cit. note 6, p. 75).

Le dieu de la guerre et son épouse, tous deux armés de pied en cap, échangent des arguments à perte de vue sur le respect des lois du mariage (*La Walkyrie de Wagner, acte II, scène 1*).

Au pire, cette entorse aux devoirs du mariage donne lieu à l'assassinat de l'amant, au fil de l'épée (*La Walkyrie de Wagner, acte II*), soit par le canon d'un revolver (*Silvano de Mascagni*).

Ces querelles relèvent par nature de la quotidienneté du foyer.

Telle une répétition pré-nuptiale, une fiancée refuse par superstition d'embrasser son amoureux avant le mariage, ce qui provoque entre eux une dispute puis une réconciliation (*Le Baiser de Smetana, acte I*).

Dans une sorte de scherzo, la colère d'une femme envers son mari rentrant du marché précède la plainte de celui-ci une fois seul (*La Complainte du Mari de Bartók*). Des épouses, dont les maris sont partis trop longtemps et trop loin, conjurent de ne pas honorer leur devoir conjugal à leur retour (*Les Conjurées de Schubert*).

Un époux gronde sa femme pour sa coquetterie et ils se réconcilient (*La Somnambule de Bellini, acte I*). Plus exceptionnellement, un sage philosophe, astreint à être bigame, apaise les conflits entre ses deux femmes dont les criailleries sont représentées de manière figurative en musique (*La Patience de Socrate de Telemann, acte I*).

Dans le finale d'un œuvre symphonique est évoquée une dispute joyeuse entre parents à laquelle met fin l'autorité paternelle (*Symphonie domestique de R. Strauss, 4 Finale*).

Pour conclure sur ces querelles domestiques avec Monsieur CARBONNIER, « *il ne manque pas de justiciables à qui nulle justice, qu'elle soit de siège ou de parquet, de grande ou de petite instance, ne paraîtra aussi rassurante que la simple famille* »⁸²⁸.

⁸²⁸ J. Carbonnier, op. cit. note 6, p. 61

Les querelles intestines opposent enfin de proches parents pour des raisons souvent tragiques.

Les reprises mélodiques permettent de souligner les répliques des deux frères, l'accent étant mis sur les deux mots qui se répondent dans une concurrence éminemment dramatique : « *perira* », « *viva* » (*Les Puritains de Bellini, acte I, scène 4*)⁸²⁹. Dans une scène dénommée « *La grande Confrontation* », deux autres frères, à travers le prisme des tables de la loi, opposent le pragmatisme d'une religion constituée à l'idéal d'un peuple se donnant librement et gratuitement à son Dieu (*Moïse et Aaron de Schonberg, acte II*).

Le refus de l'empereur de transiger avec sa fille conduit l'héroïne à se révolter *con impeto, con rebelione* contre la rigueur paternelle (*Turandot de Puccini, acte II, deuxième tableau*)⁸³⁰.

- les différents entre particuliers

Ces différents sont fréquemment motivés par des raisons économiques ou politiques.

Une pièce à programme raconte les démêlés et querelles des musiciens du roi avec la corporation des ménestriers (*Les Fastes de la grande et de l'ancienne Ménestrandise de F. Couperin*). Le doge et ses conseillers s'affrontent, le premier préconisant la paix avec Gênes, les autres la refusant enfermés dans leur patriotisme municipal (*Simon Boccanegra de Verdi, acte I, scène 10*)⁸³¹.

⁸²⁹ Giorgio : « Je commençai : « Mon frère », mais je ne pus parler ; alors de pleurs muets, je baignais sa main. Puis je repris en gémissant : « Ton angélique Elvira soupire pour le vaillant Arturo ; si l'on la pousse à d'autres noces, la malheureuse périra ». (...) Giorgio : « Ta misérable fille, répétais-je, mourra. » ; « Ah qu'elle vive, me dit-il, serre-moi sur ton cœur, qu'Elvira soit heureuse, joyeuse d'amour ».

⁸³⁰ L'empereur (solennellement) : « Le serment est sacré ! ». / Turandot (se révoltant) : « Non, ne dis pas cela ! Ta fille est sacrée ! Tu ne peux pas me donner à lui comme une esclave ! Ah non, Ta fille est sacrée ! Tu ne peux pas me donner à lui comme une esclave, mourante de honte ! ».

⁸³¹ Le Doge : « Voici un message de Francesco Petrarca qui pour Venise implore la paix... ». / Paolo (l'interrompant) : « Qu'il s'occupe de ses rimes, le chantre de la belle Avignonnaise ». / Tous (féroce) : « Guerre à Venise ! ». / Le Doge : « Avec ce cri atroce, entre deux rives de l'Italie, Caïn lève sa sanglante massue !- L'Adria et la Ligurie ont une patrie commune ». / Tous : « Notre patrie, c'est Gênes ! ».

Une querelle éclate entre les bâtisseurs d'un palais venant réclamer le paiement de leur créance et le maître d'ouvrage qui s'y refuse (*L'Or du Rhin de Wagner, scène 2*)⁸³². Deux cultivateurs se disputent une bande de terre sauvage qui sépare leurs champs (*A Village Romeo and Juliet de Delius, premier et deuxième tableaux*). Pire encore, un frère qui entend conserver l'intégralité de l'héritage paternel, fait incarcérer son propre frère (*Romilda E Costanza de Meyerbeer*).

Ils opposent des parties concurrentes ou concourantes.

Dans un face à face entre le représentant du pouvoir et celui du culte, questions contre réponses, le roi et le Grand Inquisiteur s'affrontent sur le sort de l'Infant d'Espagne et de son ami et confident (*Dom Carlos de Verdi, acte IV, premier tableau*).

En remontant le temps, Apollon Phoebus dispute avec Pan celui des deux dont le chant a la plus grande valeur (*Cantate Die Streit zwischen Phoebus und Pan de J.-S. Bach*).

1.2.2. Section 2 - Le litige

C'est ouvrir une digue d'engager un procès⁸³³.

Une fois ouverte, la *summa divisio* entre le litige civil et le litige pénal doit être respectée puisque l'objet et l'intérêt de ces litiges ne sont pas d'égale nature.

⁸³² Wotan : « Dites, gens, le salaire : que pensez-vous exiger ? ». / Fasolt : « C'est tout exigé, ce qui nous semble bien : as-tu la mémoire courte ? Freia, la douce, Holda, la libre – c'est le contrat – nous l'emmenons chez-nous. ». / Wotan (vivement) : « Vous êtes fous avec votre contrat ? Cherchez un autre prix : Freia n'est pas à vendre ».

⁸³³ Proverbes 17. 15

- le litige civil

Le litige est d'ordre civil lorsqu'il oppose des sujets de droit.

L'intérêt du litige porte parfois sur l'état des personnes, comme un enfant ou un couple.

Après le récitatif déchirant de la vraie mère, les femmes se disputent l'enfant dans un extraordinaire duo devant le « roi des Juges » (*Le Jugement de Salomon de M.-A. Charpentier*). A l'envoûtante cantilène de la première prostituée s'ajoute le contre-sujet furieux de la seconde, puis la ferme mélodie de Salomon (*Salomon d'Haendel, acte II, scène 3*).

Une controverse concernant un faux divorce ou l'annulation d'un faux mariage oppose de faux juges (*La Femme silencieuse de R. Strauss, acte III, scène 9*).

Mais l'enjeu du litige est souvent d'ordre financier, même au sein d'une parentèle.

Une reine légendaire doit trancher si, selon la coutume allemande, l'héritage revient au fils aîné ou si, selon l'ancienne coutume tchèque, celui-ci doit être géré conjointement par les deux (*Libuse de Smetana, acte I Jugement de Libuse*).

Deux fermiers s'affrontent pour un lopin de terre dans un procès ruineux (*A Village Romeo and Juliet de Delius, premier et deuxième tableaux*). Deux familles s'affrontent dans un conflit séculaire pour l'héritage d'un domaine : c'est « L'Affaire Makropoulos » (*L'Affaire Makropoulos de Janacek, acte I*).

Un roi est appelé à juger un conflit entre L'Homme à la mule et l'Homme à l'ânesse qui, pendant leur sommeil, a accouché d'un ânon découvert le matin sous la mule (*Die Kluge de Orff*). Le juge fait part de son verdict aux termes duquel les deux pères devront s'engager à unir leurs enfants, puis leur donner l'argent à l'origine du litige quand ils se marieront (*Die Bürgschaft de Weill, acte II*)⁸³⁴.

Il peut enfin être d'ordre politique lorsque le gouverneur d'une province affronte le conseiller extraordinaire du roi et refuse d'obéir à son ordre de raser les fortifications d'une ville (*Les Diables de Loudun de Penderecki, acte I*).

- la procédure pénale

L'office du juge pénal est d'apprécier si les faits constitutifs d'une infraction sont réunis et, si tel est le cas, d'appliquer la sanction prévue pour cette infraction. La controverse se déploie à tous les stades de la procédure.

Le principe du contradictoire s'applique bien entendu pendant l'audience.

L'opposition des basses (montantes) et des ténors (descendants) suggère un débat et va se resserrant jusqu'au cri général : « la mort » (*Les Pêcheurs de Perles de Bizet, acte II*)⁸³⁵. Chacun des officiers de la cour martiale développe sa propre opinion et les avis divergent sur l'accusé (*Billy Budd de Britten, acte II, deuxième tableau*).

⁸³⁴ Le juge : « À toi, David Orth, appartenait cet argent. Tu l'as vendu avec le grain. Toi, Johannes Mattes, tu l'as acheté avec le grain – et cependant il ne t'appartient pas. C'est sur cette constatation que repose mon verdict », puis : « C'est bien ton fils, David Orth, et là ta fille, Johannes Mattes. (montrant Jakob Orth et Luise Mattes) L'argent vous appartient. Donnez-le l'un à l'autre quand ils seront devenus grands ».

⁸³⁵ Le chœur : « Pour eux, point de grâce ! Non ! La mort, la mort, la mort ! », puis : « Ni pitié, ni merci », puis : « Oui, punissons leur forfait, Pour eux, la mort, Oui pour tous deux la mort ! ».

Devant le Comte en charge de trancher le litige, le juge et Oscar opposent leurs arguments sur le châtement imposé à une devineresse (*Un Bal masqué de Verdi, acte I*). La réplique du héros signifiant à son rival qu'il a fait une fausse accusation marque le retour immédiat vers le conflit initial (*Lohengrin de Wagner, acte I, scène 3*)⁸³⁶.

Les plaidoiries de la défense se font en mouvement endiablé dans la continuité des réquisitions précédentes alors que deux systèmes d'écriture se font face : celui lié aux accusateurs, descendante et en notes répétées, et celui des défenseurs, prenant l'air d'un chant populaire (*Grandeur et Décadence de la Ville de Mahagonny de Weill, acte III*). Tandis qu'un mouvement perpétuel se fait entendre au registre des bois, un thème se bouscule et se poursuit d'un pupitre à l'autre de l'orchestre, à l'image de plaidoiries contradictoires (*Lulu de Berg, acte II, scène 1, Film*).

La contradiction perdure parfois peu avant ou peu après le prononcé de la sanction.

L'affrontement entre la princesse et la caste des prêtres, de deux syllabes en deux syllabes aiguisées comme des lames, la laisse abattue (*Aïda de Verdi, acte IV, premier tableau*).

Une querelle entre la sœur arrogante du condamné et la reine la résout à signer l'arrêt de mort (*Gloriana de Britten, acte III, scène 3*)⁸³⁷.

1.3. Chapitre 3 - L'argumentation

⁸³⁶ Lohengrin : « Écoutez donc ! Peuple et nobles, je vous le dis : Elsa de Brabant est vierge de toute faute ! Ton accusation est mensongère, comte de Telramund, le jugement de Dieu te le fera savoir ».

⁸³⁷ Lady Rich : « Il n'est pas un traître, pas lui ! ». / La Reine : « La Justice en a ainsi décidé ! ». / Lady Rich : « Soyez bonne, soyez généreuse, soyez judicieuse ! ». / La Reine : « Soyez respectueuse, restez silencieuse ! ». / Lady Rich : « Nul plus que lui mérite votre pardon... ». / La Reine : « Nul plus insolent que vous, qui osez présumer ! ». / Lady Rich : « Il mérite votre amour ! ». / La Reine : « Cessez de m'importuner ! Hors d'ici ! ». Lady Rich (folle de rage) : « Dieu vous pardonne ! Dieu vous pardonne ! Dieu vous pardonne ! ». La Reine : « Donnez-moi l'arrêt ! Je vais le signer immédiatement ! ».

L'argumentation relève de la rhétorique de la persuasion. Elle est avant tout affaire de volonté et de conviction.

Elle tend à convaincre un tiers arbitre du bien-fondé de sa position. Elle est en cela partie intégrante du syllogisme judiciaire qui consiste à appliquer la règle de droit aux faits à l'origine du litige. Dans une optique moins conflictuelle, l'argumentation est tout autant utile lors d'une négociation.

1.3.1. Section 1 - Le litige

Dans l'ordre sacré, l'accusation est prégnante dans la Passion du Christ.

Certains chœurs s'appareillent en valeurs longues lesquelles renforcent la méchanceté et surtout le cynisme de ceux qui tentent de justifier sa condamnation (*Johannes Passion de Schütz*). Dans une série d'interventions particulièrement véhémentes, la fausseté des accusations de la turba est traduite de nombreuses dissonances et un rythme saccadé et confus (*Passion selon Saint Jean de J.-S. Bach*).

Elle empreint aussi les grandes évocations du jugement dernier.

À l'approche du jugement dernier, un aria de ténor qui ouvre la partition s'érige en véritable accusation (*Cantate Es reisset euch ein schrecklich Ende de J.-S. Bach*)⁸³⁸. Un article de la messe des morts se réfère au livre d'accusation qui contient tout ce sur quoi le monde sera jugé au point que son incipit, *le Liber scriptus*, est devenu une formule consacrée.

⁸³⁸ Ténor : « Il vous arrivera une fin terrible, à vous, contempteurs pleins de péché. La mesure de vos péchés est à son comble, et vos sens complètement obstinés ont complètement oublié votre juge ».

Mais l'accusation ne déserte pas l'ordre profane.

Entre ciel et terre, un cardinal prononce un terrible anathème contre ceux qui ont osé enfreindre la loi de Dieu : « Ceux qui du dieu vivant outrage la puissance » (*La Juive d'Halévy, acte III, scène 5*)⁸³⁹.

De même, les accusations de l'Archevêque et de la diaconesse à l'encontre du berger troublent la sérénité d'un diatonisme moral archaïque (*Le Roi Roger de Szymanowski, acte I*)⁸⁴⁰. Enfin, six moines de l'Inquisition demandent au roi d'Espagne de faire exécuter des députés flamands lors d'une grande manifestation festive (*Don Carlos de Verdi, acte III, deuxième tableau*)⁸⁴¹.

L'accusateur profane est non moins véhément. Dans une ultime accusation, le gouverneur d'une prison tente de faire partager la responsabilité de son crime (*Fidelio de Beethoven, acte II, scène 8, n°16 Final*)⁸⁴². L'accusation de fratricide possède un motif spécifique et funeste (*Lohengrin de Wagner, acte I, scène 2*)⁸⁴³. L'enquêteur de police interroge brutalement le vieux marchand de miel qui se défend et accuse un tiers, ajoutant qu'il a vu le meurtre (*Porgy and Bess de Gershwin, acte I, second tableau*)⁸⁴⁴. « *L'accusation est prête* » répond le forban à l'annonce de son transfert chez le vieux bailli (*L'Opéra des Gueux de J. Gay, acte III*).

⁸³⁹ Le Cardinal Brogni : « Vous qui du Dieu vivant outragez la puissance, soyez maudits ! Vous que tous trois unit une horrible alliance, soyez maudits ! Anathème ! Anathème ! C'est l'Eternel lui-même qui vous a par ma voix rejetés et proscrits ! ».

⁸⁴⁰ Archevêque : « Il enseigne contre notre sainte foi ». / Diaconesse : « Il incité les femmes au péché ! ». / Chœur : « Seigneur juste, considère dans ta sagesse ces fautes insondables ! ». (...) / Archevêque : « Il est venu aujourd'hui parler au peuple devant le temple. Jette-le en prison ! ». / Diaconesse : « Il traîne le peuple hors de l'église et sème le péché ! ». / Chœur : « Ô, roi, juge intègre ! Considère cela dans la sagesse ! ».

⁸⁴¹ Les moines : « Les Flamands sont des infidèles, il ont bravé le loi, bravé la loi ; ces suppliants sont des rebelles ; que votre cœur les juges, ô roi ».

⁸⁴² Rocco (le geôlier) : « Ce monstre s'apprêtait il y a un instant à accomplir son meurtre et tuer Florestan ». / Pizarro (le gouverneur de la prison en proie à la plus violent colère) : « L'accomplir avec lui ! ».

⁸⁴³ Frédéric de Teralmund : « Je porte plainte ici contre Elsa de Brabant. Je l'accuse du meurtre de son frère. Cette terre, je réclame donc de droit, étant le plus proche parent du Duc ; mon épouse est en outre de sa lignée qui autrefois donnait à ce pays ses princes. Tu entends la plainte, ô roi ! Sois bon juge ! ».

⁸⁴⁴ L'enquêteur (à Peter) : « C'est toi qui a tué Robbins. Je vais te faire pendre ». / Lily : « Il n'y est pour rien ». / Peter : « Qu'est-ce-qu'il dit ? ». / Lily : « Y dit qu't'as tué Robbins ». / Peter : « Je l'jure, chef, je n'y suis pour rien ! ». / L'enquêteur : « Alors, qui l'a tué ? (il sort son pistolet) Tu m'as entendu, qui l'a tué ? ». / Peter : « C'est Crown, chef. J'l'ai vu faire ». Plus loin, l'enquêteur (à Peter) : « Tu n'es qu'un sale menteur ! (au policier, désignant Peter) Bon, lui il a vu le meurtre. Emmenez-le et bouclez-le comme témoin direct ».

Et pour achever ces développements de manière amusante, le premier accusateur lors d'une audience royale est un page (« *J'ai l'honneur d'être votre page* ») qui a surpris le ministre des Jeux avec une courtisane dans une position quelque peu originale (*Les Aventures du roi Pausole d'Honegger, acte I*).

1.3.2. Section 2 – La défense

La défense, assurée par l'accusé lui-même ou l'un de ses mandataires, est souvent déployée devant des juridictions d'exception.

Devant le tribunal de Dieu, un chœur affirme, par de véhéments accents sur « non confudar », son désir de n'être pas confondu dans l'éternité (*Motet pour l'Offertoire de la Messe Rouge de M.-A. Charpentier*). Les hymnes à la Vierge instituent la Vierge en qualité de défenseur au jour du Jugement dernier, dans une atmosphère beaucoup plus dramatique dans le *Stabat Mater* (*Stabat Mater de Verdi*) que dans le *Salve Regina*, souvent plein de confiance comme d'affection envers l'avocate (*Salve Regina H 27 de M.-A. Charpentier*).

Devant une cour martiale, un matelot défend son bon droit, clame son innocence et si les questions et les réponses sont brèves, l'orchestre se charge d'enrichir les répliques et de répondre au non-dit (*Billy Budd de Britten, acte II, deuxième tableau*). Devant le tribunal révolutionnaire, le vibrant et bref plaidoyer de Chénier se conclut en un patriotisme pathétique (*André Chénier de Giordano, acte III*)⁸⁴⁵.

⁸⁴⁵ André Chénier : « De ma voix j'ai chanté la patrie ! Ma vie passe comme un blanc voilier : il dresse son mât au soleil qui le dore et enfonce sa proue écumante dans le bleu de l'onde... Poussé par le hasard, mon navire se dirige-t-il vers l'écueil blanc de la mort ? Suis-je arrivé ? Soit ! Mais je saute à la poupe et je déploie au vent un drapeau de triomphe, sur lequel est écrit : Patrie ! (Se tournant vers Fouquier-Tinville) Ta boue ne peut l'atteindre ! Je ne suis pas un traître. Tu me tues ? Laisse-moi mon honneur ! ».

Devant le roi d'Espagne, des députés flamands condamnés à mort par l'Inquisition présente leur requête désespérée pour le salut de leur pays (*Don Carlos de Verdi, acte III, quatrième tableau*)⁸⁴⁶. La fille du roi des Maures intercède auprès de son père en faveur de chevaliers carolingiens condamnés à mort (*Fierabras de Schubert*).

Dans une autre œuvre lyrique (*Anne Boleyn de Donizetti*), un roi prévient sa femme qu'elle aura à assurer sa défense devant des juges, ce qui lui vaut ce cri de désespoir : « *Giudici, ad Anna* » (*acte I, scène 3*). Plus loin, sa rivale lui conseille de plaider coupable pour sauver sa vie (*acte II, scène 1*).

Enfin, un défenseur emporte la conviction du juge au moyen d'une partition délicieuse, légère, pétillante et pleine d'esprit (*Un Bal masqué de Verdi, acte I, scène 4*). Devant une défense déficiente, la foule s'érige en défenseur public en un mouvement endiablé (*Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny, acte III*).

La défense peut tout autant être assurée dans un contexte moins coercitif.

Le défenseur de l'accusé cherche à convaincre le juge avec des procédés de répétition de la phrase musicale chargée d'une douloureuse accentuation et d'une force particulière donnée aux premiers mots (*La Clémence de Titus de Mozart, acte II, scène 7*)⁸⁴⁷. Lorsque les faux avocats insistent sur les relations charnelles de l'héroïne avant son mariage, celle-ci expose simplement sa défense pour le moins équivoque (*La Femme Silencieuse de R. Strauss, acte III, scène 9*)⁸⁴⁸. Les témoins de l'enfance de l'accusée éclairent sa personnalité et argumentent en sa faveur (*La Vérité de Jeanne de Jolivet, deuxième partie*).

⁸⁴⁶ Les six députés flamands : « Sire, la dernière heure a-t-elle donc sonné pour vos sujets flamands ? Tout un peuple qui pleure vous adresse ses cris et ses gémissements ! Si votre âme attendrie a puisé la clémence et la paix au saint lieu, sauvez notre Patrie, ô roi puissant, vous qui tenez la puissance de Dieu ! ».

⁸⁴⁷ Annus (défendant Publius devant Titus) : « Il t'a trahi, certes, et mérite la mort, mais du cœur de Titus on peut tout espérer. De grâce, Seigneur, prends conseil de ton cœur, daigne écouter notre douleur ».

⁸⁴⁸ Aminta (à Henry qui prétend qu'il a eu des relations charnelles avec elle) : « Fourbe, imposteur, scélérat ! Dans tes yeux, je ne lis que mensonges. Va-t-en, traître, hypocrite ! Tu te vantes, lâche que tu es ! Puissé-je ne t'avoir jamais connu ! Malheureuses que nous sommes, nous autres femmes, trompées, là où nous aimons, trahies dans notre confiance ».

Elle lui arrive enfin d'abattre ses cartes au sein même d'un foyer : la gardienne du mariage prend la défense d'un mari bafoué face à son époux pourtant garant du respect des lois (*La Walkyrie de Wagner, acte II, scène 1*)⁸⁴⁹.

1.3.3. Section 3 – La négociation

La négociation trouve son origine dans les aspirations de groupes humains primitifs, à l'image de cette incantation « *pour accueillir les négociateurs et que l'entrevue soit pacifique* » (*Cinq Incantations pour flûte de Jolivet*). Mesure pour mesure, « *c'est cette grande exigence de réciprocité, d'échange, qui semble la loi primitive de l'humanité* »⁸⁵⁰.

La négociation s'insinue encore dans les successions, les pactes de mort et les relations conjugales.

Ainsi, un patriarche use de son grand âge et de ses fonctions antérieures pour mieux appréhender un héritage, arguments immédiatement réfutés par les autres cohéritiers (*Gianni Schicchi de Puccini*)⁸⁵¹. Les raisons d'une demande en renonciation de succession sont exposées d'une manière glaciale et déshumanisée (*Sœur Angélique de Puccini*).

Le héros éponyme de l'œuvre tente d'infléchir un vieil antagonisme avec son rival qui demeure inflexible et provoquera sa mort (*Ernani de Verdi, acte IV*). Un tueur à gage, dont la ligne vocale a la séduction insinuante et persuasive du tentateur, présente son offre funeste (*Rigoletto de Verdi, acte I, second tableau*)⁸⁵².

⁸⁴⁹ Fricka : « Hunding m'apprit sa détresse, il m'invoqua pour le venger : la gardienne du mariage l'a écouté, a promis un sévère châtement pour ce couple insolent et coupable qui a osé offenser l'époux ».

⁸⁵⁰ J. Carbonnier, op. cit. note 6, p. 19

⁸⁵¹ Simone (faussement ingénu) : « Ah ! Je comprends ! Je comprends ! Parce que je suis le plus vieux et que j'ai été podestat de Furecchio, vous voulez me les donner ! Je vous remercie ! ». / Zita : « Non, non, non, non ! Un moment, si tu es vieux, tant pis pour toi ! ». / Marco et les autres : « Ecoutez-le, mais écoutez-le, le podestat ! Il voudrait la meilleure part de l'héritage ».

⁸⁵² Rigoletto : « Et combien devrais-je dépenser pour un gentilhomme ? ». / Sparafucile : « Je vous demanderai un prix plus élevé ». / Rigolletto : « Comment payer ? ». / Sparafucile : « Une moitié d'avance, le reste ensuite ». / Rigoletto : « (Démon !) Et comment peux-tu opérer si tranquillement ? » / Sparafucile : « Je tue en ville ou bien sous mon toit. L'homme est attendu le soir ; une estocade et il est mort ».

Un voyageur offre sa fortune contre la possibilité de créer un foyer à un riche marchand, qui accepte avec avidité cette étrange proposition (*Le Vaisseau Fantôme de Wagner, acte I, scène 3, n°3 Scène, duo et chœur*). L'épouse du roi des dieux invite son époux à réfléchir sur le prix qu'il a négocié et dont il refuse le paiement (*L'Or du Rhin de Wagner, scène 2*). Après chaque avancée de l'action, les chanteurs se retrouvent pour un petit ensemble tandis que les tractations sur les dispositions financières du contrat de mariage se déroulent en parlante (*Le Mariage secret de Cimarosa, acte II, scène 1*)⁸⁵³.

Dans une petite scène bouffe, à l'allure de singspiel, deux hommes de loi extorquent des honoraires à un malheureux plaignant sous couvert d'une négociation (*Die Advokaten de Schubert*)⁸⁵⁴.

1.3.4 Section 4 - Démonstration et conviction

Satan veut démontrer au Christ l'inanité de la victoire remportée par l'Amour (*Les Béatitudes de Franck, huitième béatitude*)⁸⁵⁵. A la vue de la merveilleuse Marguerite, Faust est définitivement convaincu par l'argumentation méphistophélique et s'empresse de signer l'acte (*Faust de Gounod, acte I, scène 2*)⁸⁵⁶.

⁸⁵³ Le comte : « Si au lieu d'Elisetta vous me donnez la cadette, je me contenterai de cinquante mille écus ». / Geronimo : « tel est, à ce que je comprends, l'arrangement dont vous parliez (il retourne s'asseoir). Laissez-moi, mon cher, laissez-moi y réfléchir ». / Le comte : « Oui, je vous laisse à votre réflexion » (il retourne s'asseoir). / Geronimo (à part) : « j'économise ainsi une somme coquette et, de plus, l'honneur est sauf. L'échange que l'on me propose est certes satisfaisant ». / Le comte (à part) : « le bonhomme rumine et songe aux économies. La prise n'est certes pas mauvaise et il ne la laissera pas échapper ». / Geronimo : J'y ai réfléchi, j'y ai réfléchi » (il se lève). / Le comte : « Écoutons, écoutons » (il se lève). / Geronimo : « Nous ferons l'échange, c'est entendu, mais à la condition qu'Elisetta y donne son accord ».

⁸⁵⁴ Les deux avocats : « Que le ciel veuille nous préserver de laisser échapper un sou, car notre peine n'est pas légère. Fiat Justitia ».

⁸⁵⁵ Satan : « Christ ! regarde à travers les âges, l'avenir comme le passé, n'offre qu'injustice, carnages, haines, parjures, sang versé ! Vois la vertu méprisée, de pleurs la terre arrosée. Vois les crimes triomphants. Vois les bons dans l'épouvante. Vois, et si tu l'oses, vante le bonheur de tes enfants ».

⁸⁵⁶ Méphistophélès : « Allons, signe. Eh quoi ! Ta main tremble ? Que peut-il pour te décider ? La jeunesse t'appelle ; ose la regarder !... (il fait un geste. Le fond du théâtre s'ouvre et laisse voir Marguerite assise devant son rouet et filant). / Faust : « Ô merveille !... ». Méphistophélès : « Eh bien ! Que t'en semble ? ... ». / Faust (prenant le parchemin) : « Donne !... » (il signe).

Un héros patriotique tente de justifier l'acte de vengeance qui a suivi l'assassinat de son ami (*Dalibor de Smetana, acte I*). Une autre figure patriotique et l'un de ses acolytes se relaient pour convaincre leurs troupes de l'urgence de la révolte dans une scène (*Guillaume Tell de Rossini, acte II*)

Un commissaire tente de dissuader le héros de refuser la charge de maire avec divers arguments (*Juliette ou la clé des songes de Martinu, acte I*)⁸⁵⁷.

⁸⁵⁷ Le commissaire (à Michel): « Le plus sage est de vous soumettre. Vous irez à l'hôtel de ville et vous raconterez à tous les habitants le souvenir de votre enfance ».

2. SOUS-PARTIE 2 - UN MODE CONTRAIGNANT

Outre les parties à une convention⁸⁵⁸, les détenteurs des pouvoirs législatif, exécutifs et judiciaires sont habiles à créer des liens de droit (Chapitre 1). Ces liens sont susceptibles d'être enfreints par un fait fautif (Chapitre 2). Ce fait fautif peut lui-même être l'objet d'une sanction, dont l'exécution est souvent forcée (Chapitre 3).

2.1. Chapitre 1 - La décision unilatérale

La décision est un acte unilatéral de la volonté différent du consentement en ce qu'elle se suffit à elle-même. Elle ne sollicite ni ne parfait l'accord d'un tiers. Tout au plus, elle vient entériner un acte antérieur.

Une place particulière doit être réservée à l'obligation légale, d'autant plus puissante que la loi a, par nature, vocation à durer. Loi sur le mariage (*La Patience de Socrate de Telemann, actes I et III*)⁸⁵⁹, décret sur un jour chômé (*La Juive d'Halévy, acte I, scène 2*)⁸⁶⁰, loi divine (*Moïse et Aaron de Schoenberg*), augmentation des impôts et taxes (*Ubu Rex de Penderecki, acte II*), autant de prescriptions à conséquences multiples sur le déroulement d'une œuvre. L'allégeance à la loi est un acte confirmatif de cette soumission (*Têtes de chien de Kovarovic, acte III*⁸⁶¹ ou *Médée de M.-A. Charpentier, acte II*⁸⁶²), comme celle faite à un nouveau dirigeant (*Rienzi de Wagner, acte II*).

⁸⁵⁸ Cf. le chapitre 1 de la sous-partie 1 de la présente partie.

⁸⁵⁹ Après les ravages de la guerre qui a décimé la gent masculine de la ville, la loi athénienne a ordonné à chaque athénien de prendre deux épouses, avant de revenir à la situation antérieure.

⁸⁶⁰ Le crieur : « Monseigneur Léopold, avec l'aide de Dieu, des Hussites ayant chassé l'insolence, de par le saint concile assemblé dans Constance, de par notre Empereur et Monseigneur Brogni, largesse sera faite au peuple aujourd'hui ! ».

⁸⁶¹ Le président de la cour de Prague exige un serment d'allégeance à la loi féodale de la part des Chodes, ceux-ci bénéficiant d'une certaine autonomie en vertu de lois écrites soigneusement conservées.

La loi prévoit des régimes auxquels il faut se soumettre. L'autorité maritale ou parentale constitue le symbole ordinaire de rapports subordonnés (à l'égard de son conjoint ou de ses parents). Le répertoire musical utilise ces chaînes familiales pour brider ceux qui aspirent à s'en détacher : pour les relations conjugales (*La Favorite de Donizetti, acte II*), pour les relations filiales (*Louise de G. Charpentier*).

Au-delà, la décision unilatérale est certainement plus à chercher dans l'exercice de la justice ou de pouvoir exécutif que dans le consensualisme contractuel. Encore faut-il dissocier la décision personnelle de la décision collective.

2.1.1. Section 1 - La décision personnelle

- le jugement

Les juges païens sont d'essence diverse.

Quelques dieux germaniques se sont arrogés le pouvoir de haute et de basse justice : évoquant les liens sacrés du mariage et toutes les lois qui régissent les dieux et les humains, une déesse finit par arracher à son époux un verdict impitoyable : la mort de son propre fils (*La Walkyrie de Wagner, acte II, scène 1*). Plus anciennement encore, Aphrodite en réfère à Jupiter qui nomme juge la muse Calliope (*Les Bassarides de Henze, troisième mouvement*)⁸⁶³.

⁸⁶² Le roi de Corinthe intime l'ordre à Médée de s'exiler avant la fin du jour. Feignant la soumission, Médée confie ses enfants à la fille de ce roi, avant de s'effacer.

⁸⁶³ Calliope juge qu'Aphrodite et Perséphone, ayant rendu service à Adonis, ont autant de droits sur lui. Son année devra donc être divisée en trois parties égales, consacrées l'une à Aphrodite, l'autre à Perséphone, et la dernière à ce qu'il voudra...

Certains juges jouissent d'une onction divine.

La décision du grand prêtre de faire donner soixante-dix-huit coups de bâton au géôlier est acclamée par la foule qui loue son égale justice (*La Flûte enchantée de Mozart, acte I, scène 19*)⁸⁶⁴. Le verdict du pape tombe comme un couperet (*Tannhäuser de Wagner, acte III, scène 3*)⁸⁶⁵.

Les juges cumulent plus souvent sur leur propre tête les titres insignes de juge et de monarque, à accorder en genre et en nombre avec leurs sujets.

Dans la gente masculine, après que Salomon a rendu son jugement, un chœur solennel manifeste son admiration devant la sagesse de sa décision (*Le Jugement de Salomon de M.-A. Charpentier*)⁸⁶⁶. La décision du roi de soumettre le litige au Jugement de Dieu est acclamée par la foule avec gravité (*Lohengrin de Wagner, acte I*)⁸⁶⁷.

Un roi finit par statuer en faveur de l'Homme à la mule, et renvoie les plaignants (*Die Kluge de Orff*). Un autre roi décide de bannir l'accusé de son royaume (*Le Freischütz de Weber, acte III, scène 6*)⁸⁶⁸. La sentence de mort contre les chevaliers carolingiens tombe des lèvres du roi des Maures (*Fierabras de Schubert, acte III*).

Une reine légendaire décide, selon l'ancienne coutume, que le propriétaire de père sera géré conjointement par les deux frères (*Libuse de Smetana, acte I Jugement de Libuse, scène 4*)⁸⁶⁹. Une autre reine ordonne aux deux membres d'un couple de comparaître devant le juge qui les condamnera à mort (*Svanda, le joueur de cornemuse de Weinberger, acte I, scène 2*).

⁸⁶⁴ Le chœur : « Quand la vertu et la justice sèment le Grand Sentier d'honneurs, alors la terre est comme l'empire céleste et les mortels sont les égaux des dieux ».

⁸⁶⁵ Le thème de la damnation papale figure au chapitre 2 de la sous-partie 3 de la partie 2

⁸⁶⁶ Le peuple : « Tout Israël entendit le jugement que le roi avait rendu ; Et ils craignirent le roi et l'admirent voyant en lui la sagesse de Dieu ».

⁸⁶⁷ Le roi (suspendant solennellement son bouclier au chêne) : « Cet écu ne me protégera plus, que je n'aie rendu mon jugement, sévère et clément ! ». / Tous les hommes (dégainant leur épée) : « Cette épée ne retournera au fourreau, que justice n'ait fait prévaloir le droit ».

⁸⁶⁸ L'Ermite : « Accordez-lui une année d'épreuve ». / Le roi Ottokar : « Si tu soutiens l'épreuve, c'est moi-même qui vous unirait ».

⁸⁶⁹ Libuse : « Ces deux frères, tous deux Klenovic, de la vieille famille de Popel Tetva venu avec les régiments de l'aïeul Cech dans ce pays fertile en traversant trois fleuves s'entendront comme suit sur l'héritage : vous le gèrerez tous deux ensemble ».

Certains seigneurs, ministres et gouverneurs sont investis d'une compétence judiciaire.

Le Comte annonce *in limine litis* qu'il rendra la justice selon son bon plaisir (*Les Noces de Figaro de Mozart, acte III, scène 4*)⁸⁷⁰. Le verdict est scellé par un simple geste de main du Ministre (*Fidelio de Beethoven, acte II, scène 8, n°16 Finale*). La condamnation de Pilate s'exprime en ligne si torturée, si éclatée qu'on ne croit pas un mot de ce qu'il dit (*Passion et Mort de Notre Seigneur Jésus Christ de Penderecki*).

Mais nombreux sont les juges par profession.

Le coroner rend son verdict aux termes duquel l'apprenti est mort dans des conditions accidentelles (*Peter Grimes de Britten, prologue*). Le juge de paix interroge les plaignants puis, tel Salomon, leur fait part de son verdict (*Die Bürgschaft de Weill, acte II*)⁸⁷¹.

Le premier magistrat de la ville condamne sa propre épouse à être ensevelie vivante (*Le dernier Jour de Pompéi de Pacini, acte II*). Un magistrat condamne un prince lithuanien à la torture (*Pierre le grand, tsar de Russie de Donizetti, acte I, troisième tableau*). Un juge français traque, au début de l'œuvre, les outrages à la morale publique (*Can-can de Porter, acte I*). Le chef de l'Inquisition rappelle à la populace que lui seul détient le pouvoir judiciaire à Venise (*La Gioconda de Ponchielli, acte I*).

- le pouvoir

En musique, la décision personnelle est l'un des attributs du pouvoir régalien.

⁸⁷⁰ Le Comte (seul) : « Je veux une punition exemplaire ! La sentence ne dépend que de moi ! ».

⁸⁷¹ Le juge : « A toi, David Orth, appartenait cet argent. Tu l'as vendu avec le grain. Toi, Johann Mattes, tu l'as acheté avec le grain – et cependant il ne t'appartient pas. C'est sur cette constatation que repose mon verdict ». / Le petit chœur : « Le juge prononce le verdict pour Johann Mates et David Orth ». / Le juge : « C'est bien ton fils, David Orth, et là ta fille, Johann Mattes (*montrant Jakob Orth et Luise Mattes*). L'argent vous appartient. Donnez-le l'un à l'autre quand ils seront devenus grands ».

L'empereur Néron prend la décision - illégale - de répudier sa femme (*Le Couronnement de Poppée de Monteverdi, acte III, quatrième tableau*). La décision d'un autre empereur à ne pas transiger avec sa fille la conduit à se révolter contre la rigueur paternelle (*Turandot de Puccini, acte II, deuxième tableau*)⁸⁷². Un troisième empereur décide de commencer son règne par un acte de grâce en faveur des conspirateurs (*Ernani de Verdi, acte III La Clémence*). Un quatrième et dernier empereur ordonne que les hébreux soient chassés de Memphis enchaînés (*Moïse en Egypte de Rossini, acte III*).

Le héraut annonce les décisions royales de nomination pour le vainqueur et de bannissement pour le vaincu (*Lohengrin de Wagner, acte II, scène 3*).

Des ministres défendent à leur souverain de toucher à une table richement garnie tant qu'il n'aura pas signé les décrets d'augmentation drastique des impôts qu'il refuse de signer en acceptant leur démission (*Le Grand Macabre de Ligeti, troisième tableau*)⁸⁷³.

C'est en maître que le nouveau chef s'adresse aux pêcheurs et avant même qu'il ne lance son ordre, les basses de l'orchestre ont déjà introduit une rupture, comme si l'exécution précédait l'ordre (*Les Pêcheurs de perles de Bizet, acte I*)⁸⁷⁴.

Dans le répertoire musical, elle est associée peu ou prou à la Ville Eternelle.

Le gouverneur romain décide d'organiser des festivités en menaçant de mort quiconque refusera d'y participer (*Théodora d'Haendel, acte I, scène 1*)⁸⁷⁵.

⁸⁷² L'empereur (solennellement) : « Le serment est sacré ! ». / Turandot (se révoltant) : « Non, ne dis pas cela ! Ta fille est sacrée ! Tu ne peux pas me donner à lui comme une esclave ! Ah non, Ta fille est sacrée ! Tu ne peux pas me donner à lui comme une esclave, mourante de honte ! ».

⁸⁷³ Le Prince Go-Go : « Qu'est-ce ça ? » / Ministre noir (Une en quelque sorte taxe de... disons... cent quarante seize et quatre-vingt trente pour cent ! » / Le Prince Go-Go : « Pas un liard ! Ce pourcentage est un pillage ! » / Ministre blanc, Ministre noir : « Altesse ! Je démissionne ! ».

⁸⁷⁴ Zurga : « Amis, interrompez vos danses et vos jeux, il est temps de choisir un chef qui nous commande, qui nous protège et nous défende ; une chef aimé de tous, vigilant, courageux ».

⁸⁷⁵ Le préfet romain d'Antioche ordonne des festivités destinées à célébrer l'anniversaire de l'Empereur, quiconque se dérobera à ces festivités sera condamné à mort.

Le pouvoir démesuré d'un dictateur romain se manifeste dans sa capacité de décider sur un coup de tête de la vie de ses sujets, comme un mariage forcé (*Lucio Silla de Mozart, acte II, scène 2*)⁸⁷⁶.

Un cardinal de l'Eglise catholique romaine gracie un orfèvre juif et lui demande pardon pour la persécution dont il a été l'auteur (*La Juive d'Halévy, acte I, scène 4*)⁸⁷⁷.

Le chef de la police romaine signe le sauf-conduit censé permettre à l'héroïne et à son amant de fuir incontinent la Ville Eternelle (*Tosca de Puccini, acte II*)⁸⁷⁸.

2.1.2. Section 2 - La décision collective

- en matière pénale

La décision se dessine souvent au cours de l'audience ou du délibéré.

Elle est prévisible lorsqu'un conte sicilien est livré à la justice du Conseil des chevaliers pour fait de piraterie (*Le Pirate de Bellini, acte II*).

⁸⁷⁶ Silla : « Silla n'est pas moins reconnaissant envers celui qui s'emploie vainement à son service. Si tout succès est aux mains du hasard, l'adversité ne diminue pas le mérite qu'on a à œuvrer. Aujourd'hui même, Giunia sera mon épouse ».

⁸⁷⁷ Eléazar : « Je n'ai point oublié que de Rome jadis, sévère magistrat, c'est toi qui me bannis ! ». / Ruggiero : « Quelle audace ! ». / Le cardinal Brogni : « Et cependant je lui fais grâce entière ! Sois libre, Eléazar ; (allant à lui et lui tendant la main). Soyons amis, mon frère, et si je t'offensais, pardonne-moi ! ». / Eléazar (à part) : « Jamais ! ». / Le cardinal Brogni : « Si la rigueur et la vengeance leur font haïr la sainte loi, que le pardon, que la clémence, mon Dieu, les ramène à ce jour vers toi ! Rappelons-nous ce précepte sacré, ouvrons nos bras à l'enfant égaré ! ».

⁸⁷⁸ Tosca : « Je veux un sauf-conduit, pour pouvoir fuir les Etats de l'Eglise avec lui ». / Scarpia (avec galanterie) : « Vous voulez donc partir ? ». / Tosca (avec conviction) : « Oui, pour toujours ! ». / Scarpia : « Comme il vous plaira. (Il se dirige vers le secrétaire ; se met à écrire, s'interrompt pour demander à Tosca) Quelle route voulez-vous prendre ? ». Tosca : « La plus courte ». / Scarpia : « Civitavecchia ? ». / Tosca : « Oui ». Celui-ci ayant fini de rédiger le sauf-conduit, y appose son cachet, replie la feuille ; puis ouvrant ses bras, il s'approche pour enlacer Tosca qui lui plante un couteau pointu et affûté en pleine poitrine.

Lors du procès, la délibération est courte : « Nous n'avons pas le choix » répètent les officiers de la cour martiale dans une homophonie stricte (*Billy Budd de Britten, acte II, deuxième tableau*). Un motif fortissimo, confié aux instruments à vents, intervient périodiquement comme ponctuation cynique aux décisions du tribunal (*Grandeurs et décadences de la Ville de Mahagonny de Weill, acte III*). Plus légèrement, un joyeux cancan pendant les débats convainc le tribunal que la moralité publique n'a pas été outragée (*Can-Can de Porter, acte II*).

Elle est rendue publique à son prononcé.

Dans la folie et la haine, l'humanité se révèle et prononce contre elle-même son propre verdict (*War Requiem de Britten*).

Un tribunal constitué d'animaux expédie l'accusation et le verdict en quelques instants (*Jeanne d'Arc au bûcher d'Honegger, scène 4 Jeanne livrée aux bêtes*). Les juges décident que l'héroïne éponyme doit mourir (*Béatrice de Tende de Bellini, acte II*).

La cour prononce son verdict : l'emprisonnement à vie du héros éponyme de l'œuvre lyrique (*Dalibor de Smetana, acte I*). L'affaire est tranchée par le Sénat vénitien qui gracie le héros (*Bianca et Faliero de Rossini, acte II*).

La décision est parfois rapportée brutalement, avec plus ou moins de raffinement musical.

Le concile a condamné le père et la fille à la peine de mort (*La Juive d'Halévy, acte V, scène 3*)⁸⁷⁹. Le Parlement britannique a prononcé la peine de mort contre l'un des protagonistes (*Les Puritains de Bellini, acte II, scène 3*)⁸⁸⁰. Sébastien et Zaïda sont condamnés par le tribunal de l'Inquisition à être brûlés vifs (*Dom Sébastien, roi du Portugal de Donizetti, acte IV*).

⁸⁷⁹ Ruggiero : « Vous avez tous les deux, dans un fatal délire, accusé faussement un Prince de l'Empire et profané des Rois la sainte majesté, la bûcher vous attend, vous l'avez mérité ! ».

⁸⁸⁰ Riccardo : « C'est le Parlement qui a voulu pour lui le châtement suprême ; en la personne d'Arturo, l'on domptera l'audace des rebelles. Je ne le hais point, je ne le crains pas, mais l'indigne périra ».

La sentence du tribunal révolutionnaire est accompagnée d'accords glacés des cuivres (*Dialogues des Carmélites de Poulenc, acte III, troisième tableau*). La sentence des prêtres tombe, zébrée d'éclairs orchestraux (*Aïda de Verdi, acte IV, scène 1*)⁸⁸¹.

Après que la condamnation a été prononcée par le tribunal, un adagio suspend le flux de la vie, glacée devant l'horreur (*La Pie Voleuse de Rossini, acte II, scène 11*).

- en matière civile

Les considérants de ces décisions sont aussi différents que la territorialité des litiges.

La cour de Prague détruit les derniers documents favorables aux paysans et leur demande de se soumettre à leurs seigneurs (*Têtes de chien de Kovarovic, acte III*).

Les conseillers décident de refuser au cirque l'autorisation de donner des représentations (*Le jeune Lord de Henze, acte I, deuxième tableau*).

Les juges rendent leur verdict selon lequel le condamné mérite le néant (*La Condamnation de Lukullus de Dessau, scène 12*).

2.1.3. Section 3 - La codécision

La codécision suppose l'addition de deux décisions. La seconde prend le plus souvent la forme d'une simple signature.

La ratification est un principe régalien.

⁸⁸¹ Les Prêtres : « Défends-toi, Radamès, ton sort est décidé, tu mourras de la mort des traîtres, sous le temple des Dieux en courroux, tu entreras vivant, oui vivant dans la tombe ! ».

La décision de la reine de ratifier la sentence du conseil est provoquée par l'arrogante supplique de la sœur du condamné (*Gloriana de Britten, acte III, scène 3*)⁸⁸². Le conseil a prononcé une sentence de mort contre Essex qui sera applicable lorsque la même reine l'aura formellement approuvé par écrit (*Robert Devereux de Donizetti, acte II*).

Le duc de Milan, dont la seule signature confirmerait le jugement, ne peut se résoudre à envoyer à l'échafaud une femme qui l'a sauvé autrefois d'une vie errante (*Béatrice de Tende de Bellini, acte II*). Un gouverneur espagnol aux Amériques vient signer le verdict prononcé par une cour militaire (*Alzira de Verdi, acte I*). Un Empereur n'a plus qu'à ratifier le jugement du Sénat romain mais hésite à le signer avant d'y renoncer (*La Clémence de Titus de Mozart, acte II, scènes 7 et 8*)⁸⁸³.

La codécision peut également consister en la soumission de décision de premier ressort à une juridiction de second degré : une reine légendaire soumet ainsi son jugement au conseil des Anciens qui le confirme (*Libuse de Smetana, acte I Jugement de Libuse*)⁸⁸⁴.

2.1.4. Section 4 - L'indécision

L'indécision peut être l'œuvre d'un profond débat intérieur.

Les broderies chromatiques de l'orchestre à l'ouverture du 3^{ème} acte annoncent l'indécision du chef sur ses propres résolutions (*Les Pêcheurs de Perles de Bizet, acte III*).

⁸⁸² La Reine (à Raleigh) : « Donnez-moi l'arrêt ! Je vais le signer immédiatement ! ».

⁸⁸³ Publius : « Aux fauves, le Sénat le condamne ainsi que ses complices. En voici le décret terrible mais juste : il n'y manque, ô Seigneur, que ton auguste nom ».

⁸⁸⁴ Libuse : « Noble, anciens ; (...), réfléchissez bien à mon jugement, s'il convient à votre opinion, s'il vous semble injuste, prenez une nouvelle décision ».

L'indécision est encore traduite par de violents accords orchestraux, impitoyables sous les coups du destin, le dernier accord pianissimo laissant présager une résolution heureuse (*La Clémence de Titus de Mozart, acte II, scène 9*). L'ambiguïté de la position de la Prieure de la communauté - contourner ou non les lois qui la menace - conduit à une septième diminuée qui termine l'interlude comme un point d'interrogation (*Dialogues des Carmélites de Poulenc, acte III, interlude I*)⁸⁸⁵. Un vieux doge déplore enfin le destin qui le fait hésiter entre son devoir de juge et son amour paternel (*Les Deux Foscari de Verdi, acte I, n°6, scène et romance*).

Elle est aussi le fait d'un tribunal indécis qui ne parvient pas à rendre une décision (avec un déni de justice à la clé) ou revient sur sa propre décision.

Les juges du temple ne pouvant parvenir à un verdict, une déesse sur son nuage accorde le pardon à l'accusé (*Oresteïa de Taneiev, partie III Les Euménides*).

Un roi condamne un berger au bannissement, mais ébranlé par son regard plein de douceur, il revient subitement sur sa décision (*Le Roi Roger de Szymanowski, acte I*).

2.2. Chapitre 2 - Faute et culpabilité

2.2.1. Section 1 - La faute

⁸⁸⁵ La Prieure (se tournant vers les religieuses) : « Chacune de vous répondra de son vœu devant Dieu, mais c'est moi qui répondrai de vous toutes et je suis assez vieille pour savoir tenir mes comptes en règles ».

Le droit et la musique sont sources de faute : faute dans l'exécution d'un contrat, faute dans l'exécution d'un morceau (« la fausse note ») par exemple. Si convention rythme avec partition, la sanction de leur inobservation n'est pas d'égale nature. L'effet d'une faute en musique trouverait son point d'incompétence avec celui de la faute morale (réprobation, critique, déconsidération, rejet). La faute juridique seule (contractuelle, délictuelle ou pénale) est soumise au risque de la contrainte.

La faute est entendue comme l'attitude d'une personne qui, par négligence, imprudence ou malveillance ne respecte pas ses obligations contractuelles ou légales, ou son devoir de ne causer aucun dommage à autrui.

À tout seigneur, tout honneur : le péché originel a été divinement mis en musique (*Par la chute d'Adam de Buxtehude et de J.-S. Bach*)⁸⁸⁶, prodrome des grandes fresques du Jugement dernier déclinées au gré des confessions chrétiennes (*Le Jugement dernier de M.-A. Charpentier, Deus judicium tuum de Telemann*).

De même, la loi a été aussi considérée comme une mise en abyme de nos propres fautes (*cantate Es ist das Heil uns kommen her de J.-S. Bach, 2. Récitatif de la basse*)⁸⁸⁷.

Par construction, l'atteinte aux canons de l'Eglise romaine est cause d'anathème (*Don Carlos de Verdi, acte IV, scène 1*).

Dans les œuvres inspirées par la mythologie antique, la transgression consciente et volontaire de la loi divine vaut sacrilège (*La Vestale de Spontini, acte I*).

Le non-respect d'un pacte divin est inéluctable en raison de l'engagement irrationnel ou surhumain qu'il impose (*Jephté d'Haendel, acte I, ou l'Orfeo de Monteverdi, acte IV*). Pour ce qui est du pacte avec les esprits maléfiques, sa violation se confond avec son terme, c'est-à-dire la mort (*Doktor Faust de Busoni, troisième tableau*).

⁸⁸⁶ Premier verset du choral : Par la chute d'Adam, la nature et le caractère de l'homme ont été corrompus. Le même poison nous a été transmis et nous ne pouvons guérir sans le secours de Dieu qui nous a délivrés de la malédiction tombée sur nous lorsque le serpent a vaincu Eve et a attiré sur elle la colère de Dieu.

⁸⁸⁷ Basse : « Dieu nous a donné une loi, mais nous étions trop faible pour pouvoir l'observer (...). Nous devons agir selon des lois qui nous montraient, comme en un miroir, à quel point notre nature était mauvaise, et cependant nous continuions ».

Dans l'ordre profane, tout lien de droit est susceptible d'être enfreint.

Le manquement à la loi est fréquemment évoqué dans le répertoire musical, le premier en lice étant la faute conjugale (*Stiffelio de Verdi, acte I*). La légitime défense face à une loi autoritaire et intolérante, ou plus simplement face à l'ordre établi, est un fait justificatif de cette infraction (*Guillaume Tell de Rossini, acte IV, second tableau*)⁸⁸⁸.

La faute contractuelle est moins représentée car moins spectaculaire, mais ses effets n'en finissent pas d'assombrir certaines œuvres jusqu'à leur crépuscule (*L'Anneau du Nibelung de Wagner*).

La faute pénale, constitutive d'une infraction, est en revanche déclinée abondamment dans les œuvres lyriques à un double titre.

Pour l'atteinte aux personnes : le parricide (*Der Vatermörder de Schubert, les Lombards de Verdi, acte I, scène 2*), l'infanticide (*Faust de Gounod, acte V*), le matricide (*Néron de Boito, acte I*), le régicide (*Elektra de R. Strauss*), l'assassinat (*Porgy and Bess de Gershwin, acte I, scène 1*), les coups et blessures volontaires (*Carmen de Bizet, acte I*), le rapt (*La Bohémienne de Balfe, acte II, Une Vie pour le tsar de Glinka, acte II*), le proxénétisme (*Lulu de Berg, acte III, scène I, Iris de Mascagni*), la désertion (*Le Déserteur de Monsigny*), le viol (*Les Soldats de Zimmermann, acte IV*), le tapage nocturne (*La Nuit de mai de Rimski-Korsakov, acte II*), le harcèlement sexuel (*Mikado, ou La Ville de Titipu de Sullivan, acte I*).

Pour l'atteinte aux biens : l'escroquerie (*Gianni Schicchi de Puccini*), la grivèlerie (*Manon Lescaut d'Auber, acte I*), le vol (*Lakmé de Delibes, acte II, Fra Diavolo d'Auber, acte I*), l'empoisonnement (*Le Prisonnier de Dallapiccola*), l'espionnage (*Hugh le Toucher de Vaughan Williams*), la désertion (*Le Déserteur de Monsigny*), le faux en écriture privée (*La Grand'Tante de Massenet*).

⁸⁸⁸ Guillaume Tell refuse de se découvrir devant le mât au sommet duquel est accroché le chapeau du gouverneur autocrate autrichien.

La faute pénale peut cependant être appréciée de manière moins rigoureuse que ne le prévoit la loi, en présence de circonstances atténuantes notamment (*Silvano de Mascagni*)⁸⁸⁹.

2.2.2. Section 2 - La culpabilité

Le sentiment de culpabilité est la reconnaissance intérieure de sa propre faute. Elle se manifeste en un sentiment de transgression ou des remords ; elle est si fréquente dans le répertoire musical qu'elle a donné lieu à des leitmotifs spécifiques dans deux œuvres lyriques (*Boris Godounov de Moussorgski et la Femme sans ombre de R. Strauss*)⁸⁹⁰. A ce titre, il est révélateur que le for soit étymologiquement un tribunal, siège de tous les conflits intérieurs.

Mais la culpabilité est aussi l'état objectif d'une personne reconnue coupable

- le sentiment de transgression

Le sentiment de transgression peut se manifester de plusieurs manières.

Dans un choral pour orgue, l'alto et le ténor se déploient dans la lente reptation du serpent cependant que la corruption et la culpabilité sont représentées à la basse par des chutes de septième (*choral pour orgue Par la chute d'Adam de J.-S. Bach*).

Le croyant reconnaît qu'il transgresse chaque jour les commandements de Dieu devant sa face, celui-ci n'en connaissant pas un sur mille (*cantate Allein zu dir, Herr Jesu Christ de J.-S. Bach*)⁸⁹¹ et, en des termes plus compréhensibles par les habitants de Leipzig, qu'il est comptable de ses fautes devant Dieu (*cantate Tue Rechnung ! Donnerwort ! de J. -S. Bach, 3. aria du ténor*)⁸⁹².

⁸⁸⁹ L'assassinat d'une conjointe pour cause d'adultère.

⁸⁹⁰ Ces deux motifs figurent au chapitre 2 de la sous-partie 3 de la partie 2.

⁸⁹¹ Premier récitatif (Basse) : « Mon Dieu et mon juge, si tu m'interroges sur les commandements, je ne puis sans faire mensonge à ma conscience prétendre en observer un sur mille ».

⁸⁹² Ténor : « Capital et intérêts, grandes et petites, mes fautes devront un jour m'être comptées ».

Le chef de la police romaine a besoin de stimulants tels la présence d'un amant réduit à sa merci ou le cadre d'une église pour assouvir son délicieux sentiment de transgression (*Tosca de Puccini, acte I*).

Un roi se déclare coupable de ne pas avoir tenu la promesse faite au dieu par amour de son fils et offre de se sacrifier lui-même (*Idoménée de Mozart, acte II, scène 6*)⁸⁹³. À l'inverse, un court et triste motif au basson résume l'abatement du prévenu à l'aune de sa culpabilité et de son amour compromis (*Le Freischütz de Weber, acte III, scène 6*). Un empereur romain enterre les cendres de sa mère qu'il a assassinée, terrifié et tremblant face au précédent de matricide dans l'Orestie (*Néron de Boito, acte I*).

De même, une épouse, dont le mari lui a enfoncé un couteau dans le bras, pleure de joie à l'idée qu'il l'a puni de sa faute d'avoir connu un autre homme *ante nuptias* (*Tiefland d'Albert, acte II*). Une amante avoue à son promis dont les parents ont consenti au mariage qu'elle a connu autrefois une vie de débauche dans un luxe coupable (*La Rondine de Puccini, acte III*). Une autre amante tente de reconquérir son prétendant en feignant de reconnaître sa faute (*La Canterina de J. Haydn, acte II, scène 2*)⁸⁹⁴.

Le roi des Dieux commet un succédané de péché originel quand il transgresse consciemment les lois qu'il a lui-même édictées pour l'ordre du monde (*L'Anneau du Nibelung de Wagner*) et c'est paradoxalement du double interdit de l'amour - l'adultère et l'inceste - que naîtra le héros libre de toute loi et partant de toute culpabilité (*La Walkyrie de Wagner*).

Dans son acception la plus forte, le sentiment de transgression peut se conjuguer avec une certaine perversion, c'est-à-dire le plaisir de transgresser le droit parce que c'est le droit (*Monteverdi, le Couronnement de Poppée, acte I, scène 9*)⁸⁹⁵.

⁸⁹³ Idoménée : « Te voici encore après moi, dieu Barbare ! C'est moi le coupable ! Moi seul ai péché. Et moi seul, tu dois punir. Déchaîne contre moi ton imagination. Que ma mort, enfin t'assouvisse. Mais tu oses encore réclamer une autre victime pour me châtier, je ne puis t'en donner une qui soit innocente. Et si, malgré cela, tu y prétendais... tu serais injuste. Tu ne peux y compter ».

⁸⁹⁴ Gasparina : « Je sais que je ne mérite plus de votre part d'être encore regardée. Je confesse ma faute et vous demande avant tout humblement pardon avant de m'en aller ».

⁸⁹⁵ Néron : « La loi est faite pour qui sert, et si je le veux, je puis abolir l'ancienne pour l'autre ».

- les remords

Le remord est l'expression d'une culpabilité douloureusement assumée.

L'amertume de la transgression rime avec juridiction.

Un accusateur évacue sa faute d'avoir concouru à l'accusation d'un ami et s'effraie des préparatifs de l'exécution annoncée de ce dernier (*André Chénier de Giordano, acte III*)⁸⁹⁶. Ses crimes ayant désormais comblé la mesure, l'assassin est torturé par sa culpabilité et après avoir admis connaître l'identité du vrai coupable finit par les assumer sans les justifier (*Cardillac d'Hindemith, acte III*)⁸⁹⁷. Dans un requiem, un compositeur a du ressentir comme une confession ultime ce paraphe ployé de la douleur : « *Ingesmisco tanquam reus* » (« *Je gémis comme un coupable* ») (*Requiem de Schumann*).

Lorsque le héros décrit l'insensibilité du pape à l'intensité de son remords, sa ligne vocale se fige sur une seule note, l'orchestre sur une seule figure (*Tannhäuser de Wagner, acte III, scène 3*). Les reproches que Samson s'adresse à lui-même dans sa geôle le tourmentent plus que les souffrances physiques ou les lamentations des siens (*Samson et Dalila de Saint-Saëns, acte III, scène 1*)⁸⁹⁸. Une femme éprouve des remords d'avoir conduit son mari malgré lui dans l'enfer concentrationnaire (*Lady Macbeth de Mentsk, acte IV, neuvième tableau*)⁸⁹⁹.

⁸⁹⁶ Gérard (en parlant de Chénier) : « Il est perdu ! (désespéré) Ma vie pour le sauver ! ». / Madeleine (joyeusement) : « Vous le pouvez. Il a été arrêté ce matin ». / Gérard : « Mais quelqu'un [lui-même] qui le haïssait a préparé pour aujourd'hui son jugement, sa mort ! (apercevant la foule dans la rue derrière la grille). Déjà la foule, curieuse et avide de larmes, de sang ! (des pièces voisines, on entend des bruits de fusils et des sabres des gendarmes) Vous entendez ? La crosse des fusils ! Ce sont les gendarmes ! Et Chénier est déjà là ! ».

⁸⁹⁷ Cardillac (parlant de l'assassin) : « Je le connais comme je ne connais que moi-même », puis pressé par la foule, Cardillac (pour lui-même, tourmenté par l'angoisse) : « Assaillie du fracas de l'horreur, l'âme tremble jusqu'en ses abîmes. Cri déchirant des assassinés ! Tourment mortel... Comment puis-je sauver... (A la foule) Attendez ! Ne partez pas ! Celui qui suivait à la trace, harnaché de nuit, celui qui brandissait la dague... c'était moi, c'était moi, c'était moi ! ».

⁸⁹⁸ Samson : « Frères, votre chant douloureux, pénétrant dans ma nuit profonde, d'une angoisse mortelle inonde mon cœur coupable et malheureux ! Dieu, prends ma vie en sacrifice pour satisfaire ton courroux ! D'Israël détourne tes coups... et je proclame ta justice ! ».

⁸⁹⁹ Sergueï : « C'est qui donc, qui m'a mené au bain ? Tu l'as oublié, ça ? ». / Katerina : « Sergueï ». / Sergueï : « Laisse-moi ! ». / Katerina : « Ah, pardonne-moi, pardonne-moi Sergueï ! Mon Dieu, quel tourment, Sergueï chéri ».

Le regret de s'être rendu coupable met en pénitence les grands de ce monde.

Un empereur plie sous le poids de sa conscience de criminel, car l'image du tsarévitch assassiné le hante au point que sa culpabilité devient un chef d'accusation contre lui-même et un leitmotiv de l'œuvre à part entière (*Boris Godounov de Moussorgski, acte II*).

Une impératrice revendique haut et fort sa place parmi les humains envers qui elle s'est rendue coupable, son sentiment de culpabilité prenant là encore le tour d'un leitmotiv spécifique (*La Femme sans ombre de R. Strauss, acte III*).

Une sainte éprouve un profond sentiment de culpabilité pour son amour et sa clémence à l'égard d'un jeune bourguignon du camp adverse (*La Pucelle d'Orléans de Tchaïkovski, acte III, scène 2*).

Un podestat fait part de ses remords après s'être acharné à faire condamner une prétendue voleuse de pièces d'argenterie dont il est épris (*La Pie voleuse, acte II, scène 17*)⁹⁰⁰.

- la culpabilité d'autrui

La culpabilité ne relève pas toujours de la conscience individuelle mais qualifie l'état d'une personne coupable ou supposée l'être.

Le huitième commandement « *Tu ne porteras pas de faux témoignage* » est une page ample et majestueuse écrite avec quelques fausses notes (*do* bécarre, *sol* bécarre) sur le mot « *falsch* » (« *faux* ») (*Les Dix commandements de J. Haydn*). Un grand nombre de fausses relations harmoniques et de dissonances souligne la fausseté des accusations de la turba à l'encontre d'un innocent (*La Passion selon Saint Jean de J.-S. Bach*).

⁹⁰⁰ Le Podestat : « Quel prix coûte une vengeance ! J'ai le cœur plein de remords ».

Le thème de la mise en garde rappelle aux héritiers grugés les conséquences de leur culpabilité dans la falsification d'un testament (*Gianni Schicchi de Puccini*). Un homme a accepté d'épouser la sœur cadette de l'héroïne qui s'est rendu coupable d'avoir eu un enfant hors mariage et a ainsi souillé le nom de sa famille (*Sœur Angélique de Puccini*).

2.3. Chapitre 3 - Force et résistance

Le droit se distingue de la Morale en ce que son inobservation est susceptible d'être sanctionnée. A cet égard, il est de coutume de dire que mille indicatifs ne font pas un impératif.

La sanction forme la conclusion d'un syllogisme dont la majeure est la règle de droit et la mineure le fait litigieux. De ces deux prémisses dépend l'ampleur de la sanction.

La contrainte est le complément naturel de la sanction puisqu'elle en permet l'exécution. Elle constitue en cela le bras séculier du droit.

Le pouvoir de contraindre relève du pouvoir exécutif, chargé d'appliquer la loi et d'exécuter les décisions de justice. Cependant, il est délégué à certains officiers ministériels, tels les huissiers, en charge des expulsions, saisies et autres voies d'exécution.

L'utilisation de la contrainte est cependant à relativiser tant la plupart des lois est appliquée naturellement par leurs assujettis et les jugements spontanément exécutés par ceux qu'ils condamnent.

La contrainte se manifeste selon des procédés différents : les voies d'exécution atteignent la personne aussi bien que son patrimoine. Il n'est pas rare que cette personne résiste à ces mesures forcées.

2.3.1. Section 1 - La peine de mort

De nombreuses solutions reposent dans l'urne fatale.

- la décapitation

L'ancien code pénal français édictait en alexandrins que tout condamné à mort aura la tête tranchée. Des œuvres musicales variées citent ce procédé létale, efficace et rapide.

La décapitation est annoncée comme une sanction potentielle ou impraticable : d'un côté, le candidat qui ne résoudra pas les énigmes passera, selon la loi de Pékin, sous le cimenterre du bourreau (*Turandot de Puccini, acte I*) ou les patriciens romains seront sauvés de la décapitation à laquelle ils ne pouvaient se dérober, ayant bénéficié de la clémence d'un tribun romain (*Rienzi de Wagner, acte II, n°7 Finale*)⁹⁰¹. De l'autre, un couple est sauvé de la décapitation, la hache du bourreau ayant été dérobée (*Svanda le Joueur de Cornemuse de Weinberger, acte I, troisième tableau*)

La musique pave parfois le chemin de l'échafaud.

⁹⁰¹ Rienzi : « Jugez-les donc selon la loi ! / Cecco : « Et la loi dit : » / Les sénateurs : « Mort par la hache ! ». Rienzi : « Eh bien, préparez-les pour la mort ».

L'arrêt de mort étant inéluctable, les préparatifs de l'exécution vont bon train (*André Chénier de Giordano, acte IV*). Pourtant victorieux du monstre, le prince vient docilement s'offrir à la hache du sacrifice (*Idoménée de Mozart, acte III, scène 9*)⁹⁰². Un lied mène de bout en bout un parricide à l'échafaud (*Der Vatermörder de Schubert*). Méphistophélès donne à Faust la clé de la geôle de Marguerite qui, ayant perdu la raison et incapable de fuir, est promise à l'échafaud (*Faust de Gounod, acte V, scène 1*)⁹⁰³.

Avant de partir à l'échafaud, le condamné convoque devant le Tribunal de Dieu son persécuteur qui tombe raide mort un an exactement après l'exécution (*Têtes de Chien de Kovarovic, acte III*). Les archers forment une sinistre procession en portant les billots sur lesquels les têtes des Vieux Partisans vont tomber (*La Khovantchina de Moussorgski, acte IV, scène 2*).

Certaines exécutions sont représentées *in vivo*.

Des religieuses chantent, en un diminuendo scandé par la guillotine au bruit lourd et sifflant (*Dialogues des Carmélites de Poulenc, acte III, quatrième tableau*). Chaque condamné prononce quelques mots à l'intention de la foule avant d'être exécuté (*La Mort de Danton de von Einem, acte II, sixième tableau*).

L'attente étant insoutenable, le coup fatal du bourreau est confondu avec la chute de son arme (*Salomé de R. Strauss*). Un soupir de mélodie se brise net sur la chute du couperet (*Symphonie fantastique de Berlioz, la Marche au Supplice*). Dans un admirable morceau d'ironie dramatique, des badauds attendent l'arrivée des victimes et du bourreau, puis la hache tombe (*Mazeppa de Tchaïkovski, acte II, troisième tableau*).

⁹⁰² Idamante : « Père, mon cher père ! Ah ! Quel doux nom ! Me voici prosterné à tes pieds ! En cet instant ultime et fatal, sur cette main qui devra faire couler de mes veines le sang qui est le tien, accepte un dernier baiser ».

⁹⁰³ Méphistophélès (à Faust) : « Le jour va luire. On dresse l'échafaud ! Décide sans retard Marguerite à te suivre. Le geôlier dort. Voici les clés. Il faut que ta main d'homme la délivre ».

Dans certaines œuvres, le sadisme ajoute au macabre de la situation. Ainsi, un comte conduit une mère à une fenêtre afin qu'elle assiste à la décapitation de son fils, en concluant « *c'est fini* » une fois le travail du bourreau achevé (*Le Trouvère de Verdi, acte IV, second tableau*). Dans une autre œuvre lyrique, trois coups de hache ne blessent pas le héros ce qui devrait lui garantir la vie, mais le conseiller du roi ordonne un quatrième coup qui lui sera fatal (*Laszlo Hunyadi de Erkel, acte III, quatrième tableau*).

- la pendaison

Le répertoire musical regorge de référence à la pendaison à tel point qu'il est possible de suivre pas à pas ce qui peut être assimilé à La Ballade des Pendus (*poème de François Villon mis en musique notamment par F. Martin et O. Messiaen*).

La pendaison revêt parfois l'aspect d'une menace.

Un faux médecin est sous la menace d'une pendaison, au grand dam de sa femme qui regrette derechef les conséquences de sa plaisanterie (*Le Médecin malgré lui de Gounod, acte III*). Une épouse craint que son mari soit pendu pour cause de bigamie (*Le Postillon de Longjumeau d'Adam, acte III*)⁹⁰⁴.

Un sheriff menace un tricheur de le faire pendre s'il revient à jouer avant que des fanfares accompagnent les derniers préparatifs d'une autre pendaison qui n'aura pas lieu (*La Fille du Far West de Puccini, acte III*). Un officier demande à ses hommes d'attacher et de pendre trois maîtres-chanteurs en guise d'avertissement et pour témoigner de sa sévérité (*Die Bürgschaft de Weill*).

Elle rompt le cou dans un avenir proche.

⁹⁰⁴ Selon les circonvolutions de l'argument, le mari a en réalité épousé deux fois la même femme, ce qui le sauve in extremis de la pendaison.

La pendaison doit avoir lieu avant six heures, pour permettre au public d'assister à un couronnement (*L'Opéra de Quat'sous de Weill, acte III*). Un cadavre est pendu à la potence de la ville (*acte I, scène 2*) lorsque les fidèles quittent l'église à la porte de laquelle le condamné porte une corde au cou (*acte III, scène 7*) dans une œuvre consacrée à un procès en sorcellerie (*Les Diables de Loudun de Penderecki*). En cas de repentir, les condamnés au bûcher par l'Inquisition étaient préalablement étranglés au lieu d'être brûlés vifs (*Dom Carlos de Verdi, acte III, quatrième tableau*). Un empereur condamne à la pendaison celui qui l'avait convaincu d'exterminer le peuple juif (*L'Histoire d'Esther de M.-A. Charpentier et Esther de Lidarti, acte III, scène 2*⁹⁰⁵).

Par sympathie, quatre femmes (prétendant être les épouses du condamné à mort) souhaitent être pendus avec lui : « *I would so too to be hanged with you* » (*L'Opéra des Gueux de J. Gay, acte III*).

La musique transporte enfin l'auditeur *in situ*, au pied de la potence, à l'heure où le pendard devient le pendu.

Le motif de la pendaison est aisément reconnaissable par son chromatisme en boucle (*Billy Budd de Britten*). Le thème du condamné s'étrangle sur des trilles de flûtes lorsqu'il est pendu (*Till l'Espiegle de R. Strauss*).

La plainte désespérée du « pendu qui pousse un soupir sur la fourche patibulaire » se fait entendre dans une atmosphère expressionniste (*Le Gibet de Ravel*). Thésée ordonne aux gardes de pendre l'assassin de Phèdre à l'arbre le plus proche (*La Délivrance de Thésée de Milhaud*). En terre orthodoxe, la foule s'empresse de monter une potence pour pendre deux jésuites (*Boris Godounov de Moussorgski, acte IV, second tableau*). Sous la Révolution, la foule s'empare d'un aristocrate et le pend au premier réverbère venu (*La Mort de Danton de Von Einem, partie I, deuxième tableau*).

- le bûcher

⁹⁰⁵ Le roi Assuerus : « Gardes ! Saisissez Aman ! Pendez-le à la plus haute branche ! ».

Un bûcher, pour des raisons de sécurité, ne pourrait s'embraser sur scène⁹⁰⁶.

Le bûcher brûle d'être une condamnation à venir.

Le meurtrier en série sera brûlé vif et à petit feu (*Cardillac de Hindemith, acte I, scène 1*)⁹⁰⁷. Les amants sont sauvés du bûcher car le village des pêcheurs a lui-même pris feu (*Les Pêcheurs de Perles de Bizet, acte III, scène 2*). Le bûcher préparé par les Maures est prêt à embraser les chevaliers carolingiens (*Fierabras de Schubert, acte III, n°22*). Un juge demande – en vain – la condamnation d'une sorcière à être brûlée vive (*Un Bal masqué de Verdi, acte I, scène 1*)⁹⁰⁸. L'émir de Tunis ordonne de dresser un bûcher pour sa femme, l'homme qu'elle a cherché en vain à séduire et sa captive bien aimée (*Oberon de Weber, acte III*).

Il est souvent l'objet d'une condamnation de juridictions à l'âme répressive et inquisitoriale.

Le condamné doit demander pardon à Dieu, au roi et à la Justice, puis est brûlé vif avant que ses cendres soient dispersées aux quatre vents (*Les Diables de Loudun de Penderecki, acte III, scène 3*). Un gouverneur espagnol vient signer l'ordre de conduire un jeune chef inca au bûcher (*Alzira de Verdi, acte III La vengeance du sauvage, premier tableau*).

L'Inquisiteur cloue la possédée au sol avec sa crosse et la condamne au bûcher (*L'Ange de Feu de Prokofiev, acte V*). Un autodafé est dressé pour brûler les victimes de l'Inquisition (*Don Carlos de Verdi, acte III, quatrième tableau*). Dom Sébastien est condamné par un tribunal inquisitorial à être brûlé vif (*Dom Sébastien, roi du Portugal, de Donizetti, acte IV*). Jeanne d'Arc est condamné au bûcher par un tribunal présidé par l'évêque Cochon (*Jeanne d'Arc au Bûcher d'Honegger, Jeanne d'Arc en Flammes*)⁹⁰⁹.

⁹⁰⁶ Pourtant, une didascalie ose préciser que « l'on aperçoit de loin la lueur des bûchers » (*Don Carlos de Verdi, acte III, deuxième tableau*).

⁹⁰⁷ Le sergent prévôt : « Si des voleurs poignent les porteurs de bijoux dans des coins sombres, ils sentiront sur eux le souffle fulgurant de la Chambre ardente ».

⁹⁰⁸ Le premier juge : « Mais nos lois ont parlé, le bûcher la réclame. Veuillez signer, seigneur, l'arrêt de cette femme ; le bourreau pour son crime, un prêtre pour son âme ! ».

⁹⁰⁹ Chœur ; « Loué soit notre frère le feu qui est pur, ardent, vivant, pénétrant, acéré, invincible, irrésistible, incorruptible. Loué soit notre frère le feu qui est puissant à rendre l'esprit à l'esprit et cendre ce qui est cendre à la terre ».

Il est enfin le foyer d'un suicide collectif quand les Vieux Partisans s'immolent dans un brasier à l'approche de la troupe chargée de les arrêter (*La Khovantchina de Moussorgski, sixième tableau*) ou d'une vengeance collective quand des brandons sont jetés sur le Capitole où le tribun se consume dans les flammes (*Rienzi de Wagner, acte V*)⁹¹⁰.

- le peloton d'exécution

Lorsque le peloton d'exécution s'avance, une marche funèbre s'amplifie jusqu'à une violente rupture de rythme précédant une décharge des mousquets (*Tosca de Puccini, acte III*).

Un Grand d'Espagne sera fusillé, et non pendu, s'il consent à épouser une dame voilée avant son exécution. Mais fort à propos, un jeune garçon retire les balles des fusils, pour exprimer sa reconnaissance à celui qui a risqué sa vie pour lui (*Maritana de Wallace, acte II*).

- la chaise électrique

L'œuvre ne peut manquer de se dérouler aux Etats-Unis d'Amérique lorsqu'un condamné assis sur la chaise électrique demande si quelqu'un sait qu'il y a Dieu (*Grandeur et Décadence de la Ville de Mahagonny de Weill, acte III, annexe 2 Dialogue professionnel à introduire « Dieu à Mahagonny »*)⁹¹¹.

⁹¹⁰ Chœur du peuple : « Commencez ! Allez ! Apportez des brandons ! Lancez le feu sur le Capitole » (de tous côtés, on lance des couronnes de poix enflammées) (...)/. Chœur du peuple : « Bientôt, il sera saisi par le feu ! Il est maudit, il est excommunié ! Que la malédiction et la mort le frappent ! ».

⁹¹¹ Jim : « Vous ne savez pas qu'il y a un Dieu ». / Begbick : « Qu'il y a quoi ? ». / Jim : « Un Dieu ! ». / Begbick : « Ah oui ! Un Dieu pour nous ? On va te répondre tout de suite. (Aux autres) Jouez-lui donc encore une fois le Jeu de Dieu à Mahagonny ! » (Begbick donne le signal de commencer l'exécution. On met le casque sur la tête de Jim).

- les mises à mort désuètes

Le catalogue des autres mises à mort ne laisse pas de surprendre sur l'imagination humaine.

Le premier magistrat de la cité condamne son épouse à être ensevelie vivante (*Le dernier Jour de Pompéi de Paccini, acte II*). De même, le héros est condamné par des prêtres à être enterré vivant (*Aïda de Verdi, acte IV, premier tableau*)⁹¹², à l'instar d'une vestale qui a négligé ses devoirs sacrés (*La Vestale de Spontini, acte III, scène 5*)⁹¹³ et la Vestale de Mercadante) ou d'une héroïne enterrée vivante dans les caveaux de son époux jaloux à Syracuse (*Il Giuramento de Mercadante, acte II*).

En termes fongibles, un père et sa fille sont condamnés à être précipités dans une cuve bouillante (*La Juive d'Halévy, acte V, scène 4*) cependant que des naufrageurs sont abandonnés dans la grotte où ils périront noyés par la marée montante (*Les Naufrageurs de Smith, acte III*). En d'autres temps, une embarcation que l'on peut noyer en quelques instants accueille les condamnés (*Le Petit Marat de Mascagni, acte I*) et une mère est enfermée avec son fils dans un tonneau que l'on jette à la mer (*Le Conte du tsar Saltan de Rimski-Korsakov, acte I*).

Les martyrs chrétiens ne sont pas en reste. Les Passions mises en musique relatent la crucifixion du Christ. Un saint est la cible des archers qu'il commandait autrefois (*Le Martyre de Saint Sébastien de Debussy, quatrième mansion*). Polyeucte et sa compagne, entourés de lions dans un cirque, entonnent le choral très luthérien: « *Je crois en un seul Dieu* » (*Polyeucte de Gounod, acte V*). L'un des premiers chrétiens, Etienne, est lapidé sous l'égide de l'un des futurs fondateurs du christianisme, Saul (*Paulus de Mendelssohn, partie I*).

⁹¹² Les Prêtres : Radamès, ton sort est décidé, tu mourras de la mort de traîtres, sous le temple des dieux en courroux, tu entreras vivant, oui vivant dans la tombe ! ».

⁹¹³ Le Grand Pontife : « Licteurs, dans son tombeau, descendez la victime ». / Julia (sur les marches du souterrain) : « Adieu...tout... ! ».

Toujours au premier siècle de notre ère, l'un des conspirateurs (*La Clémence de Titus de Mozart, acte II, scènes 5 et 7*)⁹¹⁴ comme de jeunes chrétiens (*Néron de Boito, acte IV*) doivent être livrés aux bêtes du cirque.

Le verdict impérial, sans appel, somme le philosophe Sénèque de se suicider le jour même (*acte II, scène 2*)⁹¹⁵, avant qu'une autre de ses victimes se demande s'il sera livré aux ours et aux lions (*Le Couronnement de Poppée de Monteverdi, acte III, scène 4*). Le même empereur condamne un sorcier à se lancer du haut d'une tour du cirque - celui-ci s'étant vanté de voler -, et sa complice à être jetée dans la fosse aux serpents (*Néron de Boito, acte II*).

Une princesse expire écrasée sous les boucliers de la soldatesque (*Salomé de R. Strauss*) tandis qu'une autre princesse manque de se faire lapider par la foule pour avoir menti sur ses relations avec le commandant de l'armée perse (*Le Mage de Massenet, acte IV*).

Non loin de là, dans une sorte d'apothéose éruptive, l'intendant du pacha, basse profonde, dresse le catalogue d'un grand nombre d'exécution possible pour des antagonistes pourtant fraîchement graciés (*L'Enlèvement au Sérail de Mozart, acte III, scène finale*)⁹¹⁶.

2.3.2. Section 2 - Les peines privatives de liberté

- le bannissement et la déportation

⁹¹⁴ Publius : « Des jeux publics, Seigneur, l'heure a sonné. Ce jour solennel, tu le sais, ne souffre point d'être négligé. Là, tout le peuple s'est rassemblé dans l'arène des fêtes, l'on attend plus que ta présence. Après le péril que tout le monde sait, chacun, espère te revoir sain et sauf » (scène 5), puis « Malheureusement, il a tout avoué. Aux fauves le Sénat le condamne ainsi que ses complices » (scène 7).

⁹¹⁵ Sénèque (à l'esclave libéré) : « La manière de ton discours et la personne qui t'envoie sont deux signes menaçants et cruels de mon funeste sort, déjà je l'ai deviné ; Néron t'envoie pour m'imposer la mort, et je n'attends pour lui obéir que le temps nécessaire pour le remercier de son amabilité ».

⁹¹⁶ Osmin : « Ces chiens, on devrait les brûler, ils nous ont si honteusement trompés. C'est désormais insupportable. Ma langue se fige presque pour ordonner ce qu'ils ont mérité : d'abord décapité, puis pendu, puis empalé sur un pieu brûlant, puis brûlé, puis enchaîné et noyé ; à la fin écorché ».

L'ostracisme est le cru de nombreuses œuvres lyriques quel que soit leur millésime. Deux d'entre elles portent même en frontispice le substantif de ses victimes (*L'Exilé de Rome de Donizetti et l'Exilé de Grenade de Meyerbeer*).

La menace d'un bannissement est brandie sans être suivie d'effet.

Les falsificateurs de testament sont sous le coup de l'exil forcé, comme leur rappelle l'escroc complice (*Gianni Schicchi de Puccini*). Un juge vient présenter à la signature du gouverneur une sentence de bannissement qu'il diffère (*Un Bal masqué de Verdi, acte I, scène 4*)⁹¹⁷. Un roi condamne un berger au bannissement avant de revenir soudainement sur sa décision (*Le Roi Roger de Szymanowski, acte I*).

L'exil ne manque pas non plus d'être assorti de la force exécutoire d'une décision royale ou collégiale.

Un empereur prononce la répudiation et le bannissement de son épouse (*Le Couronnement de Poppée de Monteverdi, acte III, quatrième tableau*)⁹¹⁸. Un héraut proclame le bannissement de l'accusateur défait par le roi (*Lohengrin de Wagner, acte II, scène 3*). Le coupable sera banni du royaume pour une durée d'un an (*Le Freischütz de Weber, acte III, scène 6*)⁹¹⁹. Après un duel, le héros est condamné à l'exil ce qui conduira au suicide successif des deux amants (*Roméo et Juliette de Gounod, acte III, second tableau*)⁹²⁰.

Au féminin pluriel, l'héroïne lit l'acte par lequel le roi la condamne au bannissement (*La Pucelle d'Orléans de Tchaïkovski, acte III, scène 2*). Une reine, par la voix du comte de Lerme, chasse une princesse rivale, en lui laissant le choix entre l'exil ou le couvent (*Dom Carlos de Verdi, acte IV, premier tableau*)⁹²¹.

⁹¹⁷ Le gouverneur (au juge) : « Que vois-je ? Le bannissement d'une femme ? Pourquoi ? Quel est son nom ? De quoi est-elle coupable ? ».

⁹¹⁸ Néron : « Je décide à présent par un édit solennel la répudiation d'Octavie et je la proscriis de Rome pour un exil éternel. Amenez Octavie sur la côte la plus proche, apprêtez pour elle quelque navire de bois et abandonnez-là au caprice des vents ».

⁹¹⁹ L'Ermitte : « Accordez-lui une année d'épreuve » / Le roi Ottokar : « Si tu soutiens l'épreuve, c'est moi-même qui vous unirait ».

⁹²⁰ Le duc de Vérone « Tu quitteras la ville dès ce soir ».

⁹²¹ Le comte de Lerme : « Vous choisirez avant l'aube prochaine entre un cloître et l'exil. Vivez heureuse ! ».

Les décisions collégiales passent outre toutes les frontières.

L'amant de la jeune fille juive est condamné par le concile au bannissement (*La Juive d'Halévy, acte V, scène 3*)⁹²². Le fils du doge est condamné par le conseil de Venise à s'exiler (*Les Deux Foscari de Verdi, acte II, second tableau*). Un prince russe, dont le carrosse est surveillé par des soldats, est condamné à l'exil (*La Khovantchina de Moussorgski, cinquième tableau*). L'héroïne française a été condamnée comme prostituée à la déportation en Louisiane (*Manon de Massenet, acte V*).

Le statut de l'ostracisé est rigoureux lorsqu'il ne peut ni revenir sur sa terre d'origine pour y voir sa famille, ni être accompagné par sa famille dans sa terre d'exil, le tout sous peine de sanctions (*Les deux Foscari de Verdi, acte II, premier tableau*). Solidaires dans leur malheur, deux amants sont condamnés ensemble à l'exil par l'Empereur Néron (*Le Couronnement de Poppée, acte III, scène 4*)⁹²³.

En sens inverse, un lord anglais est rappelé d'exil dans l'espoir qu'il fournira au roi la preuve de l'inconduite de la reine (*Anne Boleyn de Donizetti, acte I, scène 2*).

Sur un mode naturaliste doublé de surréalisme, un empereur condamne au bannissement à perpétuité un rossignol mécanique (*Le Rossignol de Stravinsky, acte II*).

- la prison et le bagne

⁹²² Eléazar et Rachel : « Et Léopold ? ». / Ruggiero : « De l'empereur l'ordre suprême l'éloigne de ces lieux, et dans cet instant même de Sigismond les fidèles soldats loin des murs de Constance ont entraîné ses pas ! ».

⁹²³ Néron : « Vis, mais retire-toi dans les déserts les plus lointains, privé de tous tes titres et de tous tes biens, et que la solitude de ta vie de mendiant, le fouet et la grotte soient ton unique plaisir. Et toi, noble femme, qui osa tant, qui, pour le protéger, fit des mensonges salutaires, vis pour la gloire de ma clémence, vis pour la gloire de la force d'âme, et soit un admirable exemple de la constance féminine de notre temps ». / Drusilla : « Oh Seigneur, consens que je passe, partageant son exil, le reste heureux de mes jours ». / Néron : « Va où il te plait d'aller ! ».

La prison est à ce point évoquée dans le répertoire musical que deux titres d'opéra se réfèrent à la personne condamnée à cette sanction (*Le fier Prisonnier de Pergolèse* et *Le Prisonnier de Dallapiccola*), comme le prologue d'une autre œuvre lyrique (*Le Prisonnier dans Alzira de Verdi*).

Le séjour en prison est par ailleurs une sanction dont les fondements sont diverses : politique (*L'Étudiant mendiant de Millöcker, acte I* ou *De la Maison des morts de Janacek*⁹²⁴), pénal (*Dalibor de Smetana, acte II*), civil (*Romilda e Costanza de Meyerbeer*) ou religieuse (*Theodora de Haendel, acte II*).

Dans la musique sacrée, le choral « *Durch dein Gefängnis, Gottes Sohn, ist uns de Freiheit kommen* »⁹²⁵ est non seulement un article de foi mainte fois mis en musique par les compositeurs luthériens mais surtout le point central et donc le « cœur » de la Passion selon Saint Jean de J.-S. BACH selon un musicien et musicologue réputé⁹²⁶.

Certaines scènes lyriques se déroulent in situ.

A l'extérieur de la prison, Armand tente de voir Manon une dernière fois avant son incarcération (*Boulevard Solitude de Henze, septième tableau*).

Des prisonniers ont obtenu le droit de sortir de leurs geôles et leur chœur est l'un des passages les plus significatifs de la partition (*Fidelio de Beethoven, acte I, scène 9*)⁹²⁷. Le chœur des prisonniers à quatre voix a capella surprend par sa sobriété dans la nudité des voix (*Fierabras de Schubert, acte II, n°14*).

⁹²⁴ Un noble russe, Goriantchikov, a été condamné au bagne pour activisme politique.

⁹²⁵ « Par ton emprisonnement, Fils de Dieu, tu apportes la liberté ».

⁹²⁶ N. Harnoncourt, *le Dialogue musical, Monteverdi, Bach et Mozart*, collection Arcades, éditions Gallimard, p. 259 : « Autour du choral, qui doit expliquer le sens de tout le récit de la Passion, comme une sorte de sermon lapidaire, des chœurs de forme musicale identique ou très analogue sont groupés symétriquement comme les ailes d'un palais baroque ».

⁹²⁷ Le chœur des prisonniers : « Ô qu'il est doux de respirer cet air qui vivifie ! Ici renait la vie, là-bas, c'est le tombeau ! », puis : « Ô grâce ! Grâce ! Liberté ! Ô Dieu de clémence, rends-nous, rends-nous la liberté ! ».

Les deux amants criminels purgent leur peine dans les steppes de l'Asie centrale (*Lady Macbeth de Mtensk de Chostakovitch, acte IV*). Dans la prison, le protecteur des lois écrites reçoit la visite des siens pour un dernier adieu (*Têtes de Chien de Kovarovic, acte III*).

L'ambiance sinistre du cachot est peinte par un orchestre tout en cuivres graves (*Dalibor de Smetana, acte II*). Un piètre rhéteur est accusé par son client d'être responsable de l'aggravation de sa peine qu'il passe en prison (*La Chauve-souris de J. Strauss, acte I, scène 6*)⁹²⁸. Un soi-disant espion français est jeté aux fers par un constable (*Hugh le Toucheur de Vaughan Williams, acte II, scène 2*). Dans sa cellule, un condamné à la pendaison se lamente en buvant copieusement (*L'Opéra des Gueux de J. Gay, acte III*). Dans une autre cellule, une prisonnière africaine, reine de son état, veille sur Vasco de Gama et empêche son rival de le poignarder (*L'Africaine de Meyerbeer, acte II*).

Et l'espoir de la fuite fait vivre, que celle-ci réussisse ou non.

L'héroïne parait à la grille de la prison mais l'alerte retentissante derrière le décor fait échouer son évasion (*Manon Lescaut de Puccini, acte III, scène 3*). Marguerite est en prison pour infanticide mais ne peut fuir ayant perdu la raison (*Faust de Gounod, acte V, scène 1*).

Le geôlier ayant laissé la porte de la cellule entrouverte, un prisonnier se précipite vers l'extérieur (*Le Prisonnier de Dallapiccola, scènes 3 et 4*). Quatre protagonistes parviennent à s'enfuir du donjon où ils sont enfermés (*Rodelinda d'Haendel, acte III*).

Sous les tropiques, un pirate s'enfuit de prison, secouru par la favorite du pacha qu'elle vient d'assassiner (*Le Corsaire de Verdi, acte III, Un cachot dans la tour*). Un vieux prisonnier et deux amants s'échappent après avoir ligoté le vice-roi du Pérou déguisé en geôlier (*La Périchole d'Offenbach, acte III, scène 1*).

⁹²⁸ Eisenstein (à son épouse) : « Cinq jours, dis-tu ? Cela fait huit maintenant ! J'en ai écopé trois de plus. Voilà tout ce que cet homme a obtenu. Dès ce soir, je dois me présenter et si je n'y vais pas, on viendra me chercher ».

Mieux encore, une catastrophe naturelle ne l'est pour tous : un tremblement de terre permet aux prisonniers de s'échapper (*Les Bassarides de Henze, troisième mouvement*).

Des pages orchestrales ou symphoniques illustrent l'atmosphère carcérale.

Un accord de septième diminuée *fortissimo* des cuivres marque l'ouverture de la porte du cachot avant que celle-ci ne s'ouvre sur un nouvel accord de même nature (*Lulu de Berg, acte II, film*).

Après quatre mesures aux cordes graves à l'unisson, un grand monologue de basse coupé par une assez longue page où les cordes jouent pizzicato campe l'ambiance angoissante de la prison (*Symphonie n°14 de Chostakovitch, la Prison de la Santé*).

Le séjour carcéral peut être évoqué sans être nécessairement représenté.

Un archevêque demande au roi de jeter en prison un jeune berger (*Le roi Roger de Szymanowski, acte I*)⁹²⁹. Le calife ordonne l'arrestation d'un ignoble usurier qu'on emmène incontinent en prison (*Abu Hassan de Weber*).

Le héros est retenu quelques jours en prison pour outrage à la Cour, pour refus d'avoir regardé la dépouille de la victime (*Porgy and Bess de Gershwin, acte III, troisième tableau*). L'héroïne pense à celui qui doit être libéré après avoir été emprisonné pour l'avoir laissée fuir (*Carmen de Bizet, acte II, n°11, chanson bohème*).

Moins lugubre mais tout aussi contraignante, la mise en surveillance surveillée est prononcée à l'encontre d'Essex (*Gloriana de Britten, acte III, scène 2*). Moins contraignante encore, une sentence domestique condamne un braconnier à être emprisonné une demi-journée dans une maison de maître (*Les Deux Veuves de Smetana, acte I, scène 7*)⁹³⁰.

⁹²⁹ L'archevêque en parlant du berger au roi Roger : « Il est venu aujourd'hui parler au peuple devant le temple. Jette-le en prison ! ».

⁹³⁰ Karolina (sérieusement mais avec humour) : « N'ayant maintenant rien de mieux à faire, nous allons, pour la plus grande gloire de la justice et du droit, rendre l'arrêt de notre tribunal : Au nom de Sa Majesté le Roi ! L'accusé Monsieur Ladislav Podhajshy, propriétaire d'une ferme, sans état, âgé de trente ans, intégralement ordinaire, pris en flagrant délit, a avoué humblement son forfait ; sans longues délibérations, sans actions, défenses et oraisons, vu toutes les circonstances pour et contre, en toute impartialité, est condamné à la prison une demi-journée sans interruption, sachant que ce verdict est sans appel ni recours ni cassation ».

2.3.3. Section 3 - Les autres contraintes physiques

- la torture

La torture relève toujours d'une douloureuse expérience passée.

Les jurés de la Cour révèlent que l'amant a succombé sous la torture et a avoué sa liaison (*Béatrice de Tende de Bellini, acte II*). Dans une sombre cellule de la prison de l'Inquisiteur, un fils raconte à sa mère les tortures qu'il a endurées (*Le Prisonnier de Dallapiccola, scène 1*).

La torture forme parfois la sinistre perspective d'une épreuve à venir.

Le condamné, avant que la sentence ne soit exécutée, sera soumis à la question ordinaire et extraordinaire (*Les Diables de Loudun de Penderecki, acte III, scène 3*). Lorsqu'une querelle éclate entre les serviteurs, un cardinal ordonne à ses soldats de faire feu et de conduire les survivants à la chambre des tortures (*Palestrina de Pfitzner, acte II*).

Dans une même œuvre lyrique (*Le Couronnement de Poppée de Monteverdi*), l'impératrice Octavie menace de tortures Othon qui hésite à assassiner l'amante de son époux Néron (*acte II, scène 10*)⁹³¹ lequel menace l'amante d'Othon de lui faire avouer ses complices sous la torture (*acte III, scène 3*)⁹³².

Sur un mode comique, un roi, offensé par une gifle, envoie chercher les instruments de torture dont il chante les louanges dans les « *couplets du Pal* » (*L'Etoile de Chabrier, acte I*).

⁹³¹ Octavie (à Othon) : « Si tu ne m'obéis point, je t'accuserai devant Néron d'avoir voulu abuser de moi, et je ferai en sorte qu'avant la fin du jour, tu subisses la torture et la mort ».

⁹³² Néron (à Drusilla) : « Le fouet, le feu et le chevalet tireront d'elle les instigateurs et les complices de ce crime », puis « Conduisez, dans l'instant, cette femme chez le bourreau : veillez à ce qu'il trouve avec une mort différée, quelque longue et pénible agonie qui, avec mille raffinements, fasse un supplice du trépas de cette meurtrière ».

La torture peut être subie *in concreto*.

Les cris de douleurs de l'amant torturé finissent par avoir raison de la résistance de l'héroïne qui livre au chef de la police romaine la cachette de la personne recherchée (*Tosca de Puccini, acte II*). Devant la détermination d'un vieil homme à ne rien révéler, le tortionnaire est pressé de renforcer son interrogatoire (*Mazeppa de Tchaïkovski, acte II, scène 1*).

L'ordre est donné au géolier de terminer la question en arrachant les ongles du condamné, ce qu'il fait sur un cri de douleur de tout l'orchestre (*Les Diables de Loudun de Penderecki, acte III, scène 2*). Ne pouvant obtenir aucun renseignement censé, le roi ordonne de faire parler les Bassarides sous la torture, à laquelle ils résistent en gardant le silence (*Les Bassarides de Henze, deuxième mouvement*).

Elle lui arrive même d'être une menace heureusement avortée.

La petite esclave, qui tait le nom du prince, préfère le suicide aux supplices de la torture (*Turandot de Puccini, acte III*)⁹³³. Un magistrat condamne le prévenu à la torture avant que la production de pièces ne l'innocente (*Pierre le Grand, tsar de Russie, de Donizetti, acte I, troisième tableau*). Un corsaire, finalement libéré par une femme, est condamné à être torturé jusqu'à ce que mort s'en suive (*Le Corsaire de Verdi, acte II*).

- les autres contraintes physiques

Les châtiments corporels participent à la contrainte physique

⁹³³ Liu (se précipitant vers Turandot : « Le nom que vous cherchez, moi seule, je le connais ». / La foule : « Qu'on l'attache ! Qu'on la torture ! Pour qu'elle parle, pour qu'elle meure ! »).

À cet égard, il est frappant de relever que le bâton est l'ancêtre de la baguette du chef d'orchestre (pour battre la mesure) et le fouet un instrument de la famille des percussions.

La référence au corregidor et à l'âne est en Espagne une allusion au châtiment consistant à donner des coups de fouets à un condamné assis sur un âne (*Carmen de Bizet, acte I*). Un maure doit recevoir deux cents coups de fouet, une peine exécutée sommairement sans procédure légale (*Les Tréteaux de Maître Pierre de Falla, scène 3*).

En Hollande, un comte ordonne à ses soldats de battre trois anabaptistes du plat de leur épée (*La Prophète de Meyerbeer, acte I*). En Tchéquie, deux hommes en noir se font fouetter en raison d'une plainte qu'ils ont déposée (*Le Procès de von Einem, partie II, cinquième tableau*).

Au Royaume-Uni, le chœur des aliénés réagit ainsi au tour de clé du geôlier : « Attention ! Voici Minos le cruel et le fort : prenez garde ! Son fouet est long et précis » (*The Rake's Progress de Stravinsky, acte III*).

En Sibérie, le commandement du camp donne l'ordre de fouetter un bagnard jusqu'au sang (*La Maison des Morts de Janacek, acte I*) quand un couple prisonnier trouve inhumain, après les joies et les caresses, de se courber sous le fouet du bourreau (*Lady Macbeth de Mtensk de Chostakovitch, acte IV, neuvième tableau*). Plus à l'ouest et en guise de remerciements, un prince russe fait fouetter le messager l'informant du verdict qui le menace (*Khovanchina de Moussorgski, acte IV*).

Sur un bateau s'élève un appel à la compassion dès que le novice a été fouetté (*Billy Budd de Britten, acte I, scène 1, quatrième tableau*)⁹³⁴.

⁹³⁴ Le Matelot (l'Ami du novice à Claggart) : « Le fouet, officier. Vos ordres ont été exécutés et les Ordonnances royales respectées en tous points. Mais le coupable l'a très mal supporté. Ce n'est qu'un enfant et il est incapable de marcher ». / Claggart : « Qu'il rampe ». / L'ami du Novice : « Allez viens, petit ! Viens ! ». / Le Novice : « J'suis fini, fini ». / Les matelots : « Oui, à jamais perdu sur l'océan sans bornes ». (...) Le Novice : « Mais j'ai le cœur brisé...J'ai le cœur brisé ». / Les matelots : « Eh lui, il a le cœur brisé : nous avons tous le cœur brisé » (...) / Le Novice : « Ils m'ont fait prisonnier, je n'ai plus de maison... Ils m'ont fait prisonnier, je n'ai plus de maison... ». / Les matelots : « Eh oui, il n'a plus de maison. Ils nous ont fait prisonniers...tous, ils nous ont faits prisonniers ! Tous ! ».

Dans des contrées imaginaires ou lointaines, un geôlier est condamné à recevoir soixante-dix-huit coups de bâton (*La Flûte enchantée de Mozart, acte I, n°8 Finale*)⁹³⁵, un roi ordonne d’emmener l’étranger et de briser le mensonge qui naît sur ses lèvres souriantes et de fouetter sa chère douillette (*Les Bassarides de Henze, mouvement II*), un vizir sceptique devant la richesse soudaine d’un cordonnier du Caire est condamné à une centaine de coups de fouet (acte V) après que ce savetier a subi une bastonnade suite à une dénonciation mensongère de son épouse (*acte I, Marouf de Rabaud*), une reine accepte tous les dons de son mari à la condition qu’un général trop empressé à son égard soit fouetté (*Le Coq d’or de Rimski-Korsakov, acte II*).

Deux protagonistes injustement considérés comme criminels sont marqués au fer (*Die Bürgschaft de Weill, acte II, n°16*)⁹³⁶.

Pire encore, la contrainte peut atteindre à l’intégrité de la personne.

Une jeune chrétienne sera livrée à la soldatesque au temple de Vénus (*Théodora d’Haendel, acte II*). Un prince grec ordonne qu’un père soit envoyé en prison et que sa fille reste dans le campement pour le plaisir de quiconque la choisira (*Troïlus et Cressida de Walton*).

La falsification d’un testament rend passible d’une main coupée ; le faux testateur brandit donc le poing hors les rideaux du lit afin de rappeler la sanction prévue par la loi aux héritiers grugés (*Gianni Schicchi de Puccini*). De même, ceux qui ne respectent pas les règles du jugement de Dieu auront la main tranchée (*Lohengrin de Wagner, acte I, scène 3*)⁹³⁷. A amputation, amputation et demie : un voleur a failli se faire couper l’oreille par un commissaire de police (*De la Maison des Morts de Janacek, acte III*).

⁹³⁵ Sarastro : « Mérite qu’on lui donne des lauriers ! Donnez sans tarder à ce brave homme... » / Monostatos : « Ta faveur déjà suffit à m’enrichir ». / Sarastro : « ... Seulement soixante-dix coups de bâtons ».

⁹³⁶ Mattes et Orth : « Nous voici donc devenus des criminels, marqués au fer tels des voleurs, méprisés aux yeux de tous, il y a peu encore respectés. Soumettons-nous en silence au bouleversement qui s’abat sur nous sans un mot ».

⁹³⁷ Le héraut : « Le héraut (au milieu de la lice) : « Ecoutez-moi et prêtez attention : que personne ne vienne ici troubler le combat ! Restez hors de la lice, car quiconque ne respecte pas cette paix s’il est libre le paiera de sa main ».

Le seigneur, séduit par la beauté de la jeune fille, refuse d'approuver son mariage et la fait emmener au château pour son propre divertissement (*Le Prophète de Meyerbeer, acte I*). Un voïévode condamne des femmes à être enfermées dans son harem (*Le Voïévode de Tchaïkovski, acte I*).

Elle peut aussi consister en des fouilles, contrôles et interrogatoires.

L'évasion des amants criminels est stoppée net par l'arrivée de la police qui opère une double arrestation (*Lady Macbeth de Mtensk de Chostakovitch, acte III, huitième tableau*). Un comte fait arrêter provisoirement son fils pour tromperie dans une maison de jeu (*Manon de Massenet, acte IV, scène 5*)⁹³⁸.

Un podestat procède à un interrogatoire assez maladroit, tandis que le suspect se noie dans des dénégations suivies de demi-aveux (*La Finta Gardiniera de Mozart, acte II, scène 10*). L'enquêteur de la police interroge le marchand de miel qu'il embarque comme témoin du meurtre (*Porgy and Bess de Gershwin, acte I, second tableau*).

Deux esprits sont chargés d'exécuter l'ordre d'un Dieu et de contrôler à tout moment si Orphée le respecte (*L'Orfeo de Monteverdi, acte IV*)⁹³⁹.

L'épisode tourne au grotesque lorsque les hommes commencent à fouiller les affaires d'Emilia (*L'affaire Makropoulos de Janacek, acte III*). Des soldats fouillent la maison dans laquelle un président à mortier du Parlement de Paris s'est caché dans un lit (*Les Deux Journées ou le porteur d'eau de Cherubini, acte I*).

⁹³⁸ Le comte (désignant Des Grieux) : « Qu'on l'emmène ! (Au chevalier) Plus tard, on vous délivrera ».

⁹³⁹ Premier Esprit : « Ô puissant roi des habitants de l'ombre éternelle, que ta parole soit notre loi, car rechercher d'autres motifs n'est pas digne de nos pensées ». / Deuxième Esprit : « Orphée tirera hors de ce gouffre horrible son épouse, il mettra en œuvre tout son esprit pour ne pas être vaincu par sa juvénile ardeur et pour ne pas oublier les sévères commandements ». / Troisième Esprit (après qu'Eurydice s'est tournée vers Orphée) : « Tu as enfreint la loi et tu es indigne de grâce ».

En guise de finale sordide, la condamnation de l'assemblée des boyards récapitule toutes les autres : arrêter, torturer puis exécuter l'imposteur, des notes avec acciaccature venant même illustrer la mention des corbeaux dévorant le cadavre du supplicié (*Boris Godounov de Moussorgski, acte IV, second tableau*).

2.3.4. Section 4 - La contrainte sur le biens

Les voies d'exécution sont des procédés redoutables pour contraindre le débiteur à régler sa dette.

- la saisie attribution

Un juge de paix, accompagné de la force publique, vient réclamer en rimes le prix de la vente aux enchères, faisant sienne la phrase de J. GIRAUDOUX sur la musique militaire⁹⁴⁰ : *la rime, c'est encore le meilleur tambour* (*La Dame Blanche de Boieldieu, acte III, n°14 Finale*)⁹⁴¹.

Un aubergiste menace de saisir une mule s'il n'est pas payé de sa note (*Christophe Colomb de Milhaud, acte II 6.*). Les créanciers confisquent les biens se trouvant dans la maison (*Die Bürgschaft de Weill, prologue, n°3*)⁹⁴². De même, une banque réclame à son débiteur les intérêts de l'emprunt pour le lendemain, sous peine de voir ses biens saisis (*The Bear de Walton*). Les créanciers s'emparent enfin de tout ce qu'il trouve dans le palais en dépit du fait que le roi leur ait annoncé le mariage de sa fille avec l'homme le plus riche de l'Univers (*L'Amour de Danaé de R. Strauss, acte I*).

⁹⁴⁰ *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, Jean Giraudoux, acte II, scène 4, Hécube

⁹⁴¹ Gaveston, Mac-Irton et les gens de Justice (à Georges) : « Voici Midi : la somme est-elle prête ? Il faut payer ou fournir caution ». / Mac-Irton et les gens de Justice : « Au nom du roi, je vous arrête ». / Gaveston, Mac-Irton et les gens de Justice : « Il faut payer ou marcher en prison ».

⁹⁴² Les trois créanciers : « Mettez les meubles devant la porte et scellez la maison. Il nous faut ne pas perdre de temps » et plus loin : « Il est maintenant grand temps que nous emportions tous ses biens » (ils se remettent à vider la maison).

- la confiscation

Le Commissaire confisque au profit du nouveau régime l'argent ayant provoqué le contentieux entre deux marchands (*Die Bürgschaft de Weill, acte II, n°16*)⁹⁴³ cependant que le chef d'un bagné sibérien confisque les effets personnels d'un condamné politique (*De la Maison des morts de Janacek, acte I*). Le chef des douanes exige qu'on brûle le café de contrebande découvert dans les magasins d'Ali Baba (*Ali Baba et les quarante Voleurs de Cherubini, acte IV*).

Un général se voit attribuer le titre et les biens confisqués d'un rebelle écossais (*Macbeth de Verdi, acte I*) et l'armée autrichienne menace de réquisitionner une maison pour une durée indéterminée (*Le Chalet d'Adam*).

Un ancien combattant reçoit de la direction bolchévique du village des terres confisquées à un ci-devant propriétaire (*Sémion Kotko de Prokofiev, acte I*). Récompensant mal ses fidèles sujets, un roi massacre les nobles, magistrats et financiers de son royaume auxquels il confisque leurs biens (*Ubu Rex de Penderecki, acte II*).

- l'expulsion

Une mère, qui élève seule ses trois enfants et incapable de payer le loyer, est menacée d'expulsion (*Street Scene de Weill, acte II*). Un bailleur demande à un officier de police d'expulser les deux femmes qu'il héberge (*La Canterina de J. Haydn, acte II, scène 1*)⁹⁴⁴.

⁹⁴³ Le Commissaire : « Conformément à la loi, vous êtes condamnés à la prison. Mais comme, me semble-t-il, c'est là votre première condamnation, vous serez en liberté conditionnelle ; toutefois, cet argent appartient à l'Etat » (il prend le sac d'argent).

⁹⁴⁴ Don Pelagio : « Monsieur, faites votre office et faites-le rigoureusement ! Cette maison m'appartient et ces femmes la quittent ... Hâtez-vous Monsieur ... » / Gasparina : « Mais que veut dire ceci ? » / Don Pelagio : « Madame la maline, cela veut dire que vous êtes expulsés de cette maison qui m'appartient avec tous ses meubles, que vous devez payer la somme qui m'est due, quitter ce endroit sans scandale et aller hors de ma vue là où il vous plaira ». / Gasparina : « Doucement, quelles façons est-ce ? Laissez-moi d'abord trouver un autre logement ». / Don Pelagio : « Quel logement ? Monsieur l'officier, si elle ne part pas de son plein gré, vous savez ce que vous avez à faire ». / Gasparina : « Doucement, sbires impitoyables, ne portez pas ta main sur une artiste ».

Sous la Révolution française, un commissaire annonce aux nonnes qu'elles sont expulsées de leur monastère (*Dialogues des Carmélites de Poulenc, acte II, scène 4*)⁹⁴⁵.

Une galéjade constitue une heureuse saisie-arrêt à cette liste noire : le fugitif est d'autant plus inquiet que le mari de la femme chez qui il a trouvé refuge est l'huissier en charge de recouvrer ses dettes (*Un Mari à la Porte d'Offenbach*).

2.3.5. Section 5 - La violence morale

La violence morale est un cas de nullité d'une convention, mais elle entache en réalité toutes les autres catégories juridiques.

L'idée de soumission du peuple s'exprime par la descente vertigineuse du bailli depuis le do aigu jusqu'au fa grave sur la phrase « *comme il s'incline devant moi* » (*Guillaume Tell de Rossini, acte I*).

Une ancienne chanteuse des théâtres parisiens se plaint que son oncle, le riche alcade de Barcelone, l'ait mariée de force à un toréador émérite (*Le Toréador ou l'Accord parfait d'Adam, acte II*).

Le chef de la police romaine cherche à faire avouer à l'héroïne la cachette de la personne recherchée sous la pression des cris de douleurs de son amant torturé (*Tosca de Puccini, acte II*)⁹⁴⁶.

⁹⁴⁵ Le deuxième commissaire (lisant le décret) : « Ainsi qu'en a décidé l'Assemblée législative, siégeant le 17 août 1792, pour le premier octobre prochain, toutes les maisons encore actuellement occupées par des religieux seront évacuées par lesdits religieux et religieuses et seront mises en vente à la diligence des corps administratifs ».

⁹⁴⁶ Scarpia : « Ton Mario reste mon otage ! ». / Tosca : « Ah ! misérable, l'horrible marché ! ».

Déjà citée dans cette thèse, les pressions exercées par certains professionnels du droit sur les femmes qu'ils convoitent (*Alzira de Verdi, La Pie voleuse de Rossini, La Défense d'aimer ou le Novice de Palerme de Wagner, etc...*) participent toutes de la même violence morale.

2.3.6. Section 6 - Les actes de résistance physique et morale

- la résistance face au pouvoir

La résistance face au pouvoir prend la forme d'une résistance passive, d'un acte de bravoure ou de rébellion menant à la mort.

Préconisant une résistance passive face à un nouveau Commissaire, un Juge fait une éloquente déclaration de principes s'inspirant du *De vita beata* de Sénèque (*Die Bürgschaft de Weill, acte II, n°13*)⁹⁴⁷. Un paysan refuse de livrer les parchemins garantissant l'autonomie de la région face aux liens féodaux, en demandant à sa mère de les cacher (*Têtes de chien de Kovarovic, acte I*).

Un héros suisse refuse de s'incliner devant le chapeau d'un gouverneur tyrannique (*Guillaume Tell de Rossini, acte III, second tableau*). Un noble polonais refuse de boire à la santé de l'Empereur et se fait jeter en prison par un gouverneur autrichien (*La Bohémienne de Balfe, acte I*). L'héroïne ne répond pas à l'interrogatoire de l'officier de police et fredonne une chanson avec une charmante insolence (*Carmen de Bizet, acte I*)⁹⁴⁸.

Dans le même acte d'une œuvre lyrique (*Tosca de Puccini, acte II*), la résistance pleine de morgue du peintre prend la valeur d'un véritable défi à l'égard du chef de la police (*acte II*) avant que l'héroïne éponyme ne l'assassine au moment où il voulait abuser d'elle.

⁹⁴⁷ Le juge, suivi par le petit cœur, prononce trois fois : « Soyez intelligent et ne résistez pas ! ».

⁹⁴⁸ Zuniga (à Carmen) : « Eh bien !... vous avez entendu ?...Avez-vous quelque chose à répondre ? Parlez, j'attends ... ». (*Carmen, au lieu de répondre, se met à fredonner.*) / Carmen : « Tra la la la la la . Coupe-moi, brûle-moi, je ne te dirai rien ».

La révolte d'un saint, jetant aux pieds de l'Empereur la Victoire en or à lui donnée, ouvre la voie à sa condamnation à la peine capitale (*Le Martyre de Saint Sébastien, troisième mansion*). L'une des mères de la communauté des carmélites ne manque pas de courage en tenant tête à un commissaire du peuple (*Dialogues des Carmélites de Poulenc, acte II, quatrième tableau*)⁹⁴⁹.

Dans un cadre domestique, un fils de famille se rebelle contre l'autorité de ses parents qui le destinent à une carrière militaire en se suicidant (*Owen Wingrave de Britten, acte II*)⁹⁵⁰.

- la résistance face au juge

L'accusé récuse toutes les accusations avant d'injurier le tribunal, juge et jurés confondus (*Le Procès de von Einem, Partie I, quatrième tableau*).

Le héros monte à l'échafaud sans s'être plié à l'arbitraire de ses juges (*Egmont de Beethoven*). Plus téméraire encore, un berger brise ses chaînes et les jette aux pieds de son juge en proclamant qu'il s'en va libre (*Le Roi Roger de Szymanowski, acte II*)⁹⁵¹.

⁹⁴⁹ Premier commissaire : « Avez-vous une réclamation à formuler ? ». / Mère Marie : « Que pourrions-nous réclamer, puisque nous ne disposons déjà plus de rien ? Mais il est indispensable que nous nous procurions des vêtements, puisque vous nous interdisez de porter ceux-là ». / Premier commissaire : « Soit ! (Goguenard) Êtes-vous donc si pressées de quitter ces défroques, et de vous habiller comme tout le monde ? ». / Mère Marie : « Je vous répondrai bien que ce n'est pas l'uniforme qui fait le soldat. Sous n'importe quel habit nous ne serons jamais que des professionnelles ». / 1^{er} commissaire : « Le peuple n'a pas besoin de professionnelles ». / Mère Marie : « Mais il a grand besoin de martyrs, et c'est là un service que nous pouvons assumer ». / Premier commissaire : « Peuh ! En des temps comme ceux-ci, mourir n'est rien ». / Mère Marie : « Vivre n'est rien, lorsque la vie est dévaluée jusqu'au ridicule, et n'a plus de prix que vos assignats ».

⁹⁵⁰ « Je considère que c'est un crime de tirer son épée pour son pays et un crime que les gouvernements ordonnent ».

⁹⁵¹ Le Berger : « Danse radieuse ! Feux d'abîmes ! D'ails l'envol ! ». / Roxane, le Berger, chœur : « Ah ! ». / Le Roi Roger : « Gardes ! Gardes fidèles ! Attrapez-le ! Saisissez-le ! Attachez-le ! ». / Le Berger (hautain avec colère) : « Qui ose enchaîner mes enchantements ? Qui veut me prendre ? Mais je suis tout à vous ! » (il brise la chaîne et la jette aux pieds du roi, en levant ses bras libres).

3. SOUS-PARTIE 3 - UN CADRE FORMALISTE

Les œuvres musicales perçoivent à juste titre que les phénomènes juridiques sont entourés d'un certain formalisme. Ainsi, certaines formalités sont exigées en vue d'apporter la preuve de certains phénomènes juridiques. A l'inverse, la validité de certains phénomènes juridiques est subordonnée au respect de certaines formalités. Formalisme de l'écrit qui reste (Chapitre 2), du verbe qui s'envole (Chapitre 3), de la publicité qui informe (Chapitre 4), lequel a partie liée avec la rigueur, l'un des attributs dévolus au droit par de la musique (Chapitre 1).

3.1. Chapitre 1 - Rigueur et gravité

Le droit en musique est empreint de rigueur et de gravité. Il est à cet égard à contre-courant de la tendance contemporaine visant à promouvoir un droit flexible, un droit sans rigueur.

A sa décharge, il est vrai que le répertoire musical dresse un état du droit ancien et révolu, plus autoritaire et coercitif que celui d'aujourd'hui.

3.1.1. Section 1 - La loi

La loi est dure mais c'est la loi. La musique ne dément pas ce célèbre adage.

Généralement, les lois vieilles sont nées, en leur temps, de l'effort et de la douleur : l'art ou la loi nouvelle trouve, sous la rigueur des préceptes anciens, l'essence d'ordre qui éternise (*Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg de Wagner*).

Toutes choses légales par ailleurs, un mandarin psalmodie la loi de Pékin dans un registre grave, posant ainsi tous les éléments du drame (*Turandot de Puccini, acte I*)⁹⁵².

Dans deux chorals pour orgue (*chorals Voici les dix saints Commandements de J.-S Bach BWV 635 et BWV 678*), le choral est respectivement scandé à la pédale dans un style robuste et rigide ou présenté en canon, qui symbolise la rigueur de la loi. Le croyant reconnaît lui-même que le plus minime de ces commandements est trop difficile à observer (*cantate Allein zu dir, Herr Jesu Christ de J.-S. Bach*).

L'affirmation du dogme justifie aussi la répétition d'un thème solide en blanches, présenté en unissons puissants et graves (*Lauda Sion de Mendelssohn, 5. Chœur « Docti sacris institutis »*).

La loi ne laisse aucune place à l'appréciation des faits ou à l'indulgence du juge quand un matelot a tué un officier (*Billy Budd de Britten, acte II, deuxième tableau*)⁹⁵³. Confirmant les augures du podestat (*acte I, finale*)⁹⁵⁴, les magistrats se fondent sur une loi « inflexible » pour condamner la victime d'une erreur judiciaire (*acte II, scène 11*)⁹⁵⁵ dans une même œuvre lyrique (*La Pie Voleuse de Rossini*). Le refus catégorique de l'empereur de revenir sur la loi qu'il a instituée conduit sa fille à se révolter contre la rigueur paternelle (*Turandot de Puccini, acte II*)⁹⁵⁶.

⁹⁵² Le mandarin : « Peuple de Pékin ! Voici la loi : Turandot, la pure, épousera l'homme, de sang royal, qui résoudra trois énigmes obscures. Mais si l'homme succombe à cette épreuve, que sa tête tombe sous le glaive ! ».

⁹⁵³ Les trois membres de la cour martiale. Le second : « Qui pourrait le sauver ». / L'officier de manœuvre : « Eh, oui, il devrait être pendu, pendu ». / Ratcliffe : « Il n'y a rien à discuter ». / « Tous trois : « Nous n'avons pas le choix ». / La second : « Il y a la loi sur la mutinerie ». / Ratcliffe : « Il y a les ordonnances royales ». / L'officier de manœuvre : « Il y a le Code de la guerre ». / Tous trois : « Nous n'avons pas le choix ».

⁹⁵⁴ Le Podestat : « La loi, pourtant, est là-dessus très sévère : elle condamne à mort les voleurs domestiques ».

⁹⁵⁵ Le président et le juge : « L'un en prison, l'autre au poteau d'exécution. La loi est inflexible : le coupable doit périr », puis le Président, les juges et le Podestat : « Ah, les pleurs montent à mes yeux ! Un tel tourment me fait pitié. Mais la loi n'entend pas raison : il nous faut obéir à la loi ».

⁹⁵⁶ L'empereur (solennellement) : « Le serment est sacré ! ». / Turandot (se révoltant) : « Non, ne dis pas cela ! Ta fille est sacrée ! Tu ne peux pas me donner à lui comme une esclave ! Ah non, Ta fille est sacrée ! Tu ne peux pas me donner à lui comme une esclave, mourante de honte ! ».

3.1.2. Section 2 - Les droits subjectifs

La gravité est à contre-courant des réjouissances associées au mariage.

Les mariés avancent sur une curieuse marche nuptiale qui a quelque chose de rigide et de contraint (*Les Noces de Figaro de Mozart, acte III*). Une autre marche nuptiale, lourde de dissonances angoissées, frappe par de grands accords violents entrecoupés de sections sombres et méditatives (*Marche Nuptiale de Vierne*).

Pour contrer un empereur décidé à répudier sa femme, son contradicteur adopte un débit plus lent et plus solennel qui épouse la gravité de ses propos (*Le Couronnement de Poppée de Monteverdi, acte I, neuvième tableau*)⁹⁵⁷. La musique se fait grave lorsque commence le simulacre de procès sur l'annulation du (faux) mariage (*La Femme Silencieuse de R. Strauss, acte III*).

Dans un air néanmoins spirituel, le valet fait remarquer à son maître - fiancé contre son gré – que la loi est sévère pour ceux qui renoncent à leur engagement (*Maskarade de Nielsen, acte I*).

Une certaine raideur est plus naturelle pour ce qui est des actes dévolutifs.

Le risque de découverte du faux testament est condensé dans le thème de la mise en garde, qui est énoncé par l'imposteur seul, puis repris par les bassons ponctués par les basses, comme quelque chose de dramatique (*Gianni Schicchi de Puccini*). La demande de renonciation à succession est formulée sur des timbres graves évitant toute séduction ; l'acte est ensuite signé sous le regard implacable de la demandeuse dont l'apparition a l'artifice du droit et de la vertu (*Sœur Angélique de Puccini*). Le partage de ses biens par un roi (basse) se déroule sur de sombres accords syncopés des cuivres graves (*Der Königssohn de Schumann I. Feierlich*).

⁹⁵⁷ Sénèque : « Les sentiments sont de mauvais conseillers que la loi déteste et la raison méprise ».

Les contrats inhabituels sont habituellement emplis de gravité.

La prestation de serment des conjurés helvétiques est sombre, un terrible saut d'octave accompagne le mot « traîtres » et l'évocation de leurs « tombeaux » (*Guillaume Tell de Rossini, acte II*)⁹⁵⁸.

Le chant d'une femme, s'appêtant à vendre son ombre, atteint des profondeurs insoupçonnées (*La Femme sans ombre de R. Strauss, acte I*). La conclusion d'un contrat avec un tueur à gage s'effectue en un récitatif dont l'absence totale de mélodie accentue la sinistre gravité (*Rigoletto de Verdi, acte I, second tableau*).

Un créancier, stupéfié par la mauvaise foi de son débiteur, invoque les runes gravées sur la lance en adoptant une nouvelle forme du leitmotiv du contrat, repris en imitation par les cordes graves (*L'Or de Rhin de Wagner, scène 2*).

3.1.3. Section 3 - Le jugement

La musique est raide comme la justice lorsqu'elle en chante la rigueur et la gravité. Cette proposition se vérifie dans les différentes étapes d'une procédure judiciaire

- la justice en général

Le dieu justicier est un juge sévère.

⁹⁵⁸ Hommes des trois cantons : « Si parmi nous, il est des traîtres, que le soleil, de son flambeau, refuse à leurs yeux la lumière ! (...). / Arnold, Tell, Walther, puis tous : « Le ciel, l'accès à leur prière, et la terre un tombeau, et la terre un tombeau ! Jurons, par nos dangers, si parmi nous, il est des traîtres, tous nous le jurons, tous nous le jurons ! ».

La justice divine revêt un aspect dur et pénitentiel dont la rigueur n'admet aucune diversion, aucun contraste (*Amen du Jugement de Messiaen*). Les voix de basse sont privilégiées pour les deux interventions du Juge suprême, s'adressant successivement aux justes et aux damnés (*Apparebit repentina dies d'Hindemith, deuxième mouvement*).

La justice ordinaire est extraordinairement rigoureuse s'il le faut.

Le coupable est figé par la justice implacable que personnifie l'empereur (*La Clémence de Titus de Mozart, acte II*). L'évocation du meurtrier du tsarévitch laisse place à un motif dur et rigide, comme le verdict d'une destinée (*Boris Godounov de Moussorgski, acte II*). Un thème sombre et implacable est énoncé par un orchestre d'outre-tombe (les cordes graves) et figure la fatalité d'une justice quasi mécanique (*Symphonie fantastique de Berlioz, La Marche aux supplices*). Le Conseil des Dix annonce, dans un chœur solennel, que ses délibérations seront implacables (*Les Deux Foscari de Verdi, acte I, premier tableau*).

La justice extraordinaire est ordinairement sombre par nature.

Le Tribunal révolutionnaire est évoqué par huit accords de cuivres sentencieux et funèbres, *pesante*, accentués par un *sforzando* (*André Chénier de Giordano, acte III*). Le tribunal de l'Inquisition est représenté par un ensemble de basses à l'unisson, restant la plupart du temps dans le registre grave : fanatisme, rigidité inhumaine, obscurantisme, tout est dit de manière lapidaire (*Don Carlos de Verdi, acte III, quatrième tableau*). La sentence de mort contre les chevaliers carolingiens tombe implacable des lèvres du roi des Maures (*Fierabras de Schubert, acte III, n°22*).

- l'annonce du jugement

Les cuivres les plus graves de l'orchestre résonnent, lourds de menaces, figurant l'appel au Jugement dernier (*Le Livre des sept sceaux de Schmidt, partie III*). Le jugement divin est annoncé par une armée de trompettes dans une atmosphère apocalyptique et terrifiante (*Arcanes symphoniques de Dubugnon*). L'Ange de la Mort, dans un fracas de bois et de cuivres, annonce l'imminence du jugement (*Les Béatitude de Franck, sixième Béatitude*).

Une symphonie de guerre rythme l'air de basse qui préfigure le jour du Jugement dernier (*Te Deum H 416 de M.-A. Charpentier*). La basse se plaît, dans le *Tuba mirum*, à répandre la stupeur parmi les sépulcres et à les assigner devant le tribunal de Dieu (*Requiem de Mozart*).

La décision royale d'ouvrir le Jugement de Dieu est clamée avec gravité par les hommes accompagnés des cordes graves (*Lohengrin de Wagner, acte I, scène 2*)⁹⁵⁹. Le rituel d'une autre ordalie, sombre et solennel, est dressé sous la symphonie étale des cuivres (*La Femme sans ombre de R. Strauss, acte III*).

Dans l'ordre profane, les trompettes annoncent la cérémonie entamée par la procession des mandarins et des sages détenant le secret des énigmes « *gravi, enormi et impotenti* » (*Turandot de Puccini, acte II*). Après l'interrogatoire qui adopte la forme rigoureuse d'une passacaille, l'ouverture d'une procédure judiciaire n'en est que plus grave et rigoureuse. (*L'Affaire Makropoulos de Janacek, acte III*).

- l'audience

Le cours d'une audience est rarement cristallin.

⁹⁵⁹ Le roi (avec une solennelle résolution) : « Dieu seul décidera maintenant de cette affaire ! ». / Tous les hommes : « Que Dieu soit le juge ! Que Dieu soit le juge ! » .

Un paysage agreste est remplacé par le sévère décor approprié à un rituel inquisitorial sans rapport avec une historiette campagnarde (*La Pie Voleuse de Rossini, acte II*). Des prêtres s'avancent en procession dans la crypte souterraine où se rendent les arrêts (*Aïda de Verdi, acte IV, premier tableau*)⁹⁶⁰.

Lors de l'appel de la cause, un grand accord retentit à tout l'orchestre et le héraut invite l'accusée à s'avancer, gravement et a capella (*Lohengrin de Wagner, acte I, scène 1*)⁹⁶¹.

Les débats se déroulent dans une atmosphère sombre mais néanmoins vivante.

Dans la seconde partie du *Dies irae* modulant en ut mineur mortifère se développe la supplique de la prière face au juge implacable (*Requiem de Mozart*).

Le procès s'ouvre dans un *Grave*, et s'achève par des chutes de tierces descendantes vers des profondeurs de grave d'où surgit le motif de l'accusation (*Billy Budd de Britten, acte II, deuxième tableau*). Catalyseur du drame, s'abat, fatale et sévère, l'accusation de fratricide qui s'achève *marcato*, implacable à la voix (*Lohengrin de Wagner, acte I, scène 1*)⁹⁶². Le plaidoyer du père en défense de sa fille relève d'un registre dramatique ou son désespoir s'enfonce jusqu'au *sol grave* (*La Pie Voleuse de Rossini, acte II, scène 11*).

- le verdict

La sanction est stricte nonobstant sa nature religieuse ou profane.

Les accents pointés et raides des prêtres juges inflexibles l'emportent sur l'ire d'une princesse qui maudit cette caste cruelle (*Aïda de Verdi, acte IV, premier tableau*).

⁹⁶⁰ Amnérís : « Ah ! voilà du trépas les terribles ministres ! Ah ! loin de moi, fuyez, spectres sinistres. Et c'est moi qui le livre à ses juges cruels ! ».

⁹⁶¹ Le héraut : « Je clame l'accusation à haute et intelligible voix : Elsa, montre-toi ! ».

⁹⁶² Frédéric de Telramund : « Je porte plainte ici contre Elsa de Brabant ; Je l'accuse du meurtre de son frère ».

Une voix caverneuse, la seule voix grave soliste de toute l'œuvre, prononce la sentence du ciel (*Idoménée, roi de Crète, de Mozart, acte III, scène 10*)⁹⁶³. Le si bémol est devenu la note de la condamnation d'Essex, obsédant la Reine Vierge qui ne peut se résoudre à signer la sentence de mort (*Gloriana de Britten, acte II*).

Le concile condamne un père et sa fille aux termes d'un arrêt « rigoureux » (*La Juive d'Halévy, acte V*)⁹⁶⁴. La condamnation pontificale est implacable, témoignant de sa raideur et de son inflexibilité (*Tannhäuser de Wagner, acte III, scène 3*)⁹⁶⁵.

Aux accords glacés des trompettes qui accompagnent la sentence, succède, effrayante, la peur sourde dans l'extrême grave (*Dialogue des Carmélites de Poulenc, acte III, troisième tableau*). L'arrêt définitif est prononcé par les cors, trombones et bassons au registre le plus grave (*Till l'Espiegle de R. Strauss*). Un commissaire condamne des maîtres chanteurs à la pendaison en guise d'avertissement et pour témoigner de sa sévérité (*Die Bürgschaft de Weill, acte II, dialogue*).

- la sanction

L'ambiance sinistre du cachot est dépeinte par un orchestre tout en cuivres graves (*Dalibor de Smetana, acte II*).

La pendaison est traitée avec l'impassibilité d'un rythme de plomb qui rappelle la rigueur métronomique (*Le Gibet de Ravel*). Pendant la décapitation des religieuses, l'orchestre presque uniquement en accords, s'impose comme un ostinato de basse du thème de la Mort (*Dialogues des Carmélites de Poulenc, acte III, quatrième tableau*). L'évocation du bris des chefs de la Terre prend la forme d'une polyphonie sévère et serrée (*Dixit Dominus d'A. Scarlatti, Judex crederis*).

⁹⁶³ La Voix : « L'amour a triomphé. Qu'Idoménée abdique : qu'Idamante devienne roi et qu'Ilia devienne son épouse. Ainsi Neptune sera récompensé, le ciel sera satisfait et l'innocence sera honorée ».

⁹⁶⁴ Ruggiero (*faisant signe à Eléazar et à Rachel de s'avancer*) : « Le concile prononce un arrêt rigoureux : il vous a condamnés ».

⁹⁶⁵ Le motif de la damnation papale figure au chapitre 2) de la sous-partie 3 de la partie 2.

3.1.4. Section 4 - Le pouvoir

L'exercice du pouvoir souverain suppose une certaine gravité.

Dans l'acte II d'une œuvre lyrique (*Boris Godounov de Moussorgski*). le tsar chante avec cette gravité austère qui est celle d'un grand de ce monde cependant qu'à l'acte IV, le thème de l'assemblée des boyards mêle gravité et onction lors de sa première apparition

Même en musique, le pouvoir absolu corrompt absolument.

L'entrée du chef indigène est précédée d'un motif puissant et autoritaire qui caractérise d'emblée le personnage. Plus loin dans l'œuvre, il s'adresse aux pêcheurs, et avant même ses instructions, les basses de l'orchestre ont déjà introduit une rupture, comme si l'exécution précédait son ordre (*Les Pêcheurs de perles de Bizet, acte I, n°1 Introduction*).

La marche du gouverneur autrichien est d'une rudesse implacable, le rythme et l'harmonie y semblent réduits à leur plus simple expression (*Guillaume Tell de Rossini, acte III, deuxième tableau*). Le chef de la police romaine incarne les puissances implacables puisqu'il cumule le pouvoir, la férocité et la perversité (*Tosca de Puccini*).

3.2. Chapitre 2 - L'écrit

Le droit est associé à l'écrit depuis le fond des âges.

Dans les temps antiques, le scribe était un fonctionnaire chargé de la rédaction des actes administratifs ou juridiques. Dans la dramaturgie athénienne, le juge, travesti en guêpe, était porteur d'un aiguillon symbolisant le stylet avec lequel il traçait son verdict dans des plaquettes de cire⁹⁶⁶. A Rome, le tabellion tirait son nom de la table sur laquelle il établissait ses actes. Le greffe vient du mot latin *graphium* signifiant le poinçon à écrire cependant que le greffier appartient à la grande famille des plumitifs, à l'instar du recors, officier de justice chargé jadis d'accompagner l'huissier.

Le décalogue, gravé sur deux tables de pierre, formalise l'alliance de Dieu avec son peuple élu. La loi des douze tables constitue l'acte fondateur du droit romain, comme la Grande Charte de 1215 celui de la démocratie anglaise.

Un acte juridique doit être rédigé avant d'être signé. L'acte écrit présente un intérêt puissant en termes de conservation, de portée et de preuves.

3.2.1. Section 1 - La rédaction

- le contrat de mariage

Le notaire dressant un contrat de mariage est un lieu commun du répertoire musical.

Un notaire se contente d'écrire sous la dictée, un contrat de mariage (*Don Pasquale de Donizetti, acte II*)⁹⁶⁷. Un notaire appelle le futur marié dans une pièce voisine pour dresser le contrat de mariage, dont les termes financiers font l'objet d'une âpre discussion (*Le Chevalier à la Rose de R. Strauss, acte II*)⁹⁶⁸.

⁹⁶⁶ Les Guêpes d'Aristophane

⁹⁶⁷ Le Docteur (ami de Don Pasquale) : « Entre, d'une part, et caetera, Sofronia Malestesta, domiciliée et caetera, avec tout ce qui s'ensuit, et d'autre part, et caetera, Pasquale de Corneto, ajoutez les titres et les formules, selon l'usage, tous deux ici présents, volontaires et consentants, est établi un contrat de mariage selon les règles ». / Don Pasquale (au Notaire) : « Vous avez écrit ? ». / Le notaire : « J'ai écrit ». / Don Pasquale : « C'est bien. Ecrivez ensuite. Le susdit, et caetera, de tout ce qu'il possède, des meubles et des immeubles, donne de son vivant et cède à la susdite, et caetera, une épouse très aimée, la moitié de ses biens à ce jour (...) ».

⁹⁶⁸ Le Baron (Faninal) et le notaire, et derrière eux le greffier, se sont avancés à gauche. Dès qu'il aperçoit le notaire. En hâte, à Sophie, sans se douter ce qui se passe en elle) : « Mais pensons au contrat : il faut que je m'excuse, on a besoin de moi. Cependant, le jeune Octave vous tiendra compagnie ». / Faninal : « Voudriez-vous entrer pour le contrat ».

Un faux notaire - qui doit accomplir les formalités légales - fait lecture du contrat de mariage à grand renfort de camoufflage de voix et de verbiage pseudo-juridique (*Così Fan Tutte de Mozart, acte II, quatrième tableau*)⁹⁶⁹.

À l'arrivée de deux faux notaires (prétendants de la mariée), le marié fait dresser un contrat de mariage en deux exemplaires sur lesquels ils apposent chacun leur propre patronyme (*Lo Speziale de Haydn, acte II*).

En l'absence de notaire, le grondement des gongs contraste avec la très occidentale signature des registres de l'état civil (*Madame Butterfly de Puccini, acte I*)⁹⁷⁰.

- les autres actes ou faits juridiques

Les agents judiciaires ou municipaux sont familiers de l'acte écrit.

Le magistrat dicte l'acte d'accusation à un greffier qui transcrit mal et inverse tout (*Pierre le Grand de Donizetti, acte I, troisième tableau*). Le maire s'assoit avec une pompe extrême pour dresser un procès-verbal constatant le vol d'une pièce d'argenterie (*acte II, finale* ⁹⁷¹) avant qu'un homme soit libéré de son cachot par ordre écrit du roi (*La Pie voleuse de Rossini, acte II, scène 17*)⁹⁷².

⁹⁶⁹ Despina (déguisée en notaire: « En vous souhaitant toute sorte de bien, le notaire Beccavivi s'en vient à vous avec la dignité notariale d'usage. Le contrat est stipulé selon les règles ordinaires et les formes juridiques. En toussant d'abord, s'asseyant ensuite, il le lira à haute voix ». / Fiordilidgi, Dorabella, Ferrando, Guglielmo : « Bravo, en vérité ! ». / Despina : « Par le contrat établi par mes soins, sont unis par le mariage Fiordiligi avec Sempronio et Tizio avec Dorabella, sa sœur légitime. Celles-ci comme dames de Ferrare ; ceux-là comme nobles albanais. Et en guise de dot et de contredot (...) ». Fiordilidgi, Dorabella, Ferrando, *Guglielmo* : « Les choses sont bien commues. Nous vous croyons sur parole, nous avons confiance. Nous signons, vous n'avez qu'à nous donner cela ».

⁹⁷⁰ Le Commissaire impérial (lisant l'acte) : « Il est permis au susnommé Benjamin Franklin Pinkerton, lieutenant à la canonnière Lincoln de la marine des Etats Unis d'Amérique du nord et à la demoiselle Butterfly du quartier d'Omara à Nagasaki de s'unir en mariage. En droit, le premier par sa propre volonté et l'autre avec le consentement de ses parents, témoins au présent acte ».

⁹⁷¹ Le Podestat : « Silence ! Et vous, écrivez. (au chancelier) : Dans la maison de Messire Fabrizio Vingradito a été volée ce jour... » / Giannetto : « Volée, non ; perdue. ». / Le Podestat : « C'est la même chose. Volée. Vous avez écrit ! (au chancelier) Une cuillère d'argent d'un service de table ».

⁹⁷² Le Podestat (montrant Fernando) : « Mais comment cet homme a-t-il été libéré du cachot ? » / Fabrizio : « Par un ordre écrit du monarque mon roi ».

Le candidat chanteur est interrompu par le crissement de la craie du greffier municipal, qui inscrit sur l'ardoise des trente-deux fautes du code à éviter (*Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg de Wagner, acte I, scène 3*).

Inter partes, l'héroïne oblige son amant à écrire, sous sa dictée, une lettre de rupture à sa fiancée (*Lulu de Berg, acte I, scène 3*)⁹⁷³. Un grand accord de neuvième de dominante en do majeur conclut définitivement la dictée du testament au notaire (*Gianni Schicchi de Puccini*).

3.2.2. Section 2 - La signature

La signature s'appose sur des actes juridiques extraordinairement divers.

- les actes matrimoniaux

La signature parfait les actes préparatoires, conclusifs ou extinctifs du mariage.

Préférant encore un mariage au décès par intoxication, le podestat signe de bon cœur tous les documents nécessaires au mariage de sa fille et du faux docteur (*Le Docteur Miracle de Bizet*).

⁹⁷³ Lulu : « Voici du papier à lettres ». / Schön : « Je ne peux pas écrire ». / Lulu : « Ecrivez » / Schön : « Je ne peux pas ». / Lulu (dictant) : « Chère Mademoiselle ». / Schön (écrivain) : « Mon arrêt de mort ! ». / Lulu : « Reprenez votre parole ». – « Je ne peux en conscience... » (Schön pose la plume et lui jette un regard suppliant) « Ecrivez : conscience – me résoudre à vous enchaîner à mon effroyable destinée »./ Schön (écrivain) : « Tu as raison – Oui, tu as raison ». / Lulu : « Je vous jure que je suis indigne » - (Schön relève la tête) « Ecrivez : De votre amour. – Ces lignes en sont la preuve. Depuis trois ans, je tente de rompre une liaison ; je n'en ai pas la force, je vous écris aux côtés de la femme qui me possède. Oubliez-moi ! - Ludwig Schön ».

Une marche nuptiale solennise la signature du premier contrat de mariage, les deux héros éponymes consentant enfin à signer leur propre contrat comme l'on signe une trêve (*Béatrice et Benedict de Berlioz, acte II, scène 5, n°13 Marche nuptiale*)⁹⁷⁴. La détresse de la victime s'exhale en une longue phrase de l'orchestre sur la chute de laquelle elle signe le contrat de mariage comme l'on signe un acte de condamnation (*Lucia de Lammermoor de Donizetti, acte II*).

La signature de l'acte de mariage est parfois sans fard : quelques trémolos aux cordes sur une petite touche de clochettes, une brève allusion à l'hymne américain, et le mariage est signé (*Madame Butterfly de Puccini, acte I*)⁹⁷⁵. A l'inverse, un village suisse est en liesse lorsque les deux époux et leurs témoins signent le contrat de mariage (*La Somnambule de Bellini, acte I, scène 5*)⁹⁷⁶. De manière prosaïque, le cadi signe un contrat de mariage qui prévoit d'énormes dédommagements en cas de rupture (*Le Cadi dupé de Gluck*).

Horriifiée et humiliée, une épouse finit par signer l'acte de divorce, avant de demander à son mari de recevoir sa confession (*Stiffelio de Verdi, acte III, premier tableau*)⁹⁷⁷.

- la sentence pénale

⁹⁷⁴ Le tabellion : « J'ai été requis pour préparer un deuxième contrat : le voici ». / Bénédicte (à Béatrice) : « Allons, je veux bien que vous soyez ma femme : mais je vous jure que, si je vous prends, c'est par compassion ». / Béatrice : « Je ne peux pas vous refuser ; mais je vous jure que c'est bien malgré moi » (...). (Bénédicte va signer le contrat. Béatrice et les témoins signent ensuite).

⁹⁷⁵ (Le commissaire impérial présente le contrat à signer). Goro (cérémonieusement) : « L'époux !... (il signe.) Puis l'épouse ! (Elle signe.) La chose est faite ! ».

⁹⁷⁶ Le notaire : « Elvino, quel présent offres-tu à ton épouse ? » / Elvino : « Mes possessions, ma demeure, non nom, tous les biens dont je suis propriétaire ». / Le notaire : « Et toi, Amina ? ». / Amina : « Je n'ai que mon cœur à offrir ». / Elvino « Ah, un cœur vaut tous les présents (tandis que la mère d'Amina appose sa signature ainsi que les témoins, Elvino présente l'anneau nuptial à Amina.) Prends : je te donne cet anneau que porta un jour devant l'autel la chère âme bienheureuse qui du ciel bénit notre union : que ce cadeau soit pour toi sacré comme il le fut pour elle ; qu'il soit le fidèle gardien de ton serment et du mien ». / Les Paysans : « Ils sont déjà inscrits dans le ciel comme ils sont gravés dans vos cœurs ».

⁹⁷⁷ Stiffelio : « Signeras-tu ? ». / Lina : « oui ». / Stiffelio : « Qu'entends-tu ? ». / Lina : « Vous pensiez que ma cicatrice était un leurre. Maintenant, tous les doutes sont écartés (elle signe.) Maintenant, nous sommes tous les deux libres, tout n'est plus que du passé » (elle lui remet le papier).

L'arrestation sonne comme l'ouverture d'une action pénale : l'officier perd patience devant l'insolence de l'héroïne et ordonne qu'on lui lie les mains pendant qu'il signe un mandat de dépôt (*Carmen de Bizet, acte I, n°10 Finale*)⁹⁷⁸.

La signature de la Reine Vierge a une valeur exemplaire dans le répertoire musical.

Après avoir longtemps hésité, la reine se résigne à signer l'arrêt de mort (*Gloriana de Britten, acte III, scène 3*)⁹⁷⁹. La même reine signe l'ordre d'exécution de sa cousine lorsque qu'elle soupçonne son prétendant d'être amoureux d'elle (*Marie Stuard de Donizetti, acte II*) cependant qu'elle demande à l'épouse de Leicester de renoncer à tout droit es qualités, en contrepartie de quoi son époux et son frère auront la vie sauve (*Elisabeth, reine d'Angleterre de Rossini, acte II, troisième tableau*).

D'autres signatures ont aussi pour effet d'envoyer l'accusé au trépas.

Un officier espagnol tente en vain de monnayer sa signature à apposer sur la sentence contre la main de l'amante du condamné à mort (*Alzira de Verdi, acte I, second tableau*). Un gouverneur régent signe l'ordre d'exécution du héros, sauvé in extremis par le retour du roi (*Le Novice de Palerme ou la défense d'aimer de Wagner, acte I*). Le dernier accord de la scène de la statue est paré des prestiges ecclésiastiques de la tierce picarde, comme une signature apposée là par une main divine (*Don Giovanni de Mozart, acte II*).

Dans une histoire ancienne mais tristement recommencée, la signature d'un ministre perse scelle le génocide du peuple juif (*Esther de Lidarti, acte I, scène 4*)⁹⁸⁰.

Mais il arrive heureusement que la plume suspende son vol.

⁹⁷⁸ Don José s'éloigne de Carmen qui va se replacer, les mains derrière le dos. Rentre Zuniga. Don José : « Le lieutenant !... Prenez garde ! ». / Zuniga : « Voici l'ordre, partez et faites bonne garde ... ».

⁹⁷⁹ La Reine (à Raleigh) : « Donnez-moi l'arrêt ! Je vais le signer immédiatement ! ».

⁹⁸⁰ Mardochée, parent d'Esther : « Fille d'Israël, de ton malheur je gémiss, je crains tant le courroux. Aman, l'ennemi, aiguise ses dents. Le décret est signé, cacheté : Mort aux juifs jusqu'au dernier ! ».

Un empereur prend la plume pour signer le décret sénatorial de condamnation, puis suspend son geste (*La Clémence de Titus de Mozart, acte II, scène 8*)⁹⁸¹. Alors que la signature d'un protagoniste fait défaut pour envoyer l'accusée à l'échafaud, ce dernier ne peut se résoudre à signer et à condamner ainsi la femme qui l'a sauvé d'une vie errante (*Béatrice de Tende de Bellini, acte II*) Au cours de l'audience, un gouverneur refuse de signer la sentence de bannissement prononcée contre une vieille diseuse de bonne aventure (*Un Bal masqué de Verdi, acte I, scène 4*).

Enfin et de manière plus heureuse, deux amants ont ligoté le président du Comité de Salut Public afin de lui arracher sa signature sur un ordre de libération (*Le petit Marat de Mascagni, acte III*).

- les autres actes juridiques

La signature est souvent dépressive quand elle ne concerne pas le mariage.

De manière impassible, une princesse présente à la signature de sa nièce une lettre officielle de renonciation à héritage (*Sœur Angélique de Puccini*)⁹⁸². Un allegretto évoque l'aspect machinal et mesquin des signatures une fois les papiers en règle, en contrepoint d'un chant joyeux : « *les papiers doivent être signés* » (*Le Consul de Menotti, acte III, scène 1*). L'un des prétendants, pour l'amour de sa bienaimée et ne se sentant guère la fibre militaire, se résout à signer bon gré mal gré son engagement militaire contre un maigre pécule (*L'Elixir d'amour de Donizetti, acte II, scène 3*)⁹⁸³. Un sauf conduit permettant de quitter la France révolutionnaire ne sera d'aucune utilité (*Thérèse de Massenet, acte II*).

⁹⁸¹ Titus : « Après tout qu'il meure ! Qu'il meure....Mais sans l'entendre, j'enverrais Sextus à la mort ? Oui : le Sénat en a assez entendu. Et s'il avait quelque secret à me révéler. Garde ! (il pose sa plume, tandis qu'entre un garde.) Entendons-le d'abord, puis qu'il aille au supplice. Que l'on m'amène Sextus ».

⁹⁸² Cf. la didascalie : La princesse s'entretient avec la religieuse. Celle-ci sort et revient accompagnée de l'abbesse, tenant à la main une tablette, un encrier et une plume. Sœur Angelica entend les deux sœurs, entre, se retourne, voit et comprend ; en silence, elle se traîne en direction de la table et, d'une main tremblante, signe le parchemin. Puis elle se s'éloigne à nouveau et recouvre son visage de ses mains. Les deux sœurs sortent. La princesse prend le parchemin, s'apprête à se diriger vers sa nièce, mais à son approche, sœur Angelica fait un léger mouvement comme pour s'écarter.

⁹⁸³ Nemorino : « Vingt écus ! » / Belcore : « Tout de suite ». / Nemorino : « Eh bien, allez-y. Préparez-les moi ». / Belcore : « Mais tu dois pour cela signer ce papier que tu vois. Une croix ici ». (*Nemorino signe et prend la bourse*).

Plus dramatique encore, Faust accepte à regret le marché de Méphistophélès mais se résigne à signer le pacte de son sang (*Docteur Faust de Busoni, prologue II*)⁹⁸⁴. Le même Faust dans une autre œuvre s'empresse de signer l'acte à la vue de la merveilleuse Marguerite (*Faust de Gounod, acte I, scène 2*)⁹⁸⁵.

Dans la même veine, une vieille dame richissime accepte de signer un chèque à un village suisse moyennant la mort de l'amant qui l'avait jadis abandonnée enceinte (*La Visite de la vieille Dame de von Einem, acte III, quatrième tableau*).

En droit public et de manière cocasse, est présenté à la signature de l'empereur deux fois le même décret, l'un sur un parchemin noir avec une plume noir par un ministre noir, l'autre sur un parchemin blanc avec une plume blanche par un ministre blanc (*Le Grand Macabre de Ligeti, troisième tableau*).

3.2.3. Section 3 - Les effets

Ces effets se confondent dans l'adage multiséculaire « *Scripta manent verba volent* » (« *Les écrits restent, les paroles s'envolent* »).

- l'intangibilité

Dans l'ordre sacré, la mélodie du choral « *Die sind die heiligen zehn Gebot* » de Luther commence par des répétitions de tons marquées, comme gravant la Loi sur les deux Tables.

⁹⁸⁴ Faust : « Qu'exiges-tu encore ? » Méphistophélès : « Un document tout bref, à signer de ton sang, rouge sur blanc ».

⁹⁸⁵ Méphistophélès (présentant à Faust un parchemin) : « Allons, signe ; Eh quoi ! ta main tremble ? Que faut-il pout te décider ? La jeunesse t'appelle ; ose la regarder ! » (il fait un geste ; le fond du théâtre s'ouvre et laisse voir Marguerite assise devant son rouet et filant.) / Faust : « Ô merveille ! ». / Méphistophélès : Eh bien ! que t'en semble ? » : Faust (prenant le parchemin) : Donne ! » (Il signe).

Le canon symbolise l'observation de la loi divine, et les deux autres voix de ténor, les deux tables sur lesquels elle est inscrite (*choral pour orgue Voici les dix saints commandements BWV 678 de J.-S. Bach*). Les rouleaux de la Loi sont sortis de l'arche au son d'un interlude symphonique et promenés lentement à travers l'assemblée, avant d'être reportés dans l'arche (*Service Sacré de Bloch, troisième partie*).

En terres profanes, les runes des traités gravés sur la lance représentent la chose écrite, sacrée, intangible dans des temps de transmission orale (*L'Anneau du Nibelung de Wagner*). Une œuvre est dédiée à la Grande Charte de 1215 qui mit fin à l'arbitraire du pouvoir absolu en disposant que tout homme de langue anglaise doit refuser d'obéir à une loi non écrite (*La Ballade de la Grande Charte de Weill*).

- l'opposabilité

La production d'un acte écrit permet aisément d'opposer ses droits et obligations.

En matière légale, un gouverneur annonce l'abrogation des lois écrites garantissant l'autonomie des habitants d'une région à l'égard des obligations féodales et exige qu'on les lui remette (*Tête de chien de Kovarovic, acte I*).

Un empereur oppose « le fait du Prince » comme étant fort et juste, la loi convenant aux serviteurs ; en réplique, un philosophe invoque la loi suprême, cette volonté à laquelle une autorité démunie de règle en détruit l'obéissance (*Le Couronnement de Poppée de Monteverdi, acte I, neuvième tableau*).

Quant au jugement, le trombone s'érige en soutien hiératique de la voix alors que le Liber Scriptus est apporté devant le Juge (*Requiem de Mozart*).

L'équivalent du « *Liber Scriptus* » catholique (« *Das Buch wird aufgetan* ») inspire le tremblement devant le Livre où les péchés de tout à chacun sont consignés (*Die letzten Dinge* de Spohr, deuxième partie, ou la cantate *Tue Rechnung ! Donnerwort ! BWV 168* de J.-S. Bach 3. aria du Ténor)⁹⁸⁶, excepté le cas où celui-ci a été bonnement déchiré (cantate *Die Friede sein mit dir BWV 158* de J.-S. Bach, 1. récitatif de la basse)⁹⁸⁷.

Après avoir lu les minutes du procès gagné par ses parents, un riche agriculteur constate une injustice et s'engage à restituer l'argent dont la privation a mené un bon père de famille à la ruine (*La Famille indigente* de Gaveaux).

En termes contractuels, la très ancienne maîtresse d'un prince, armée d'une promesse de mariage ignoblement rompue, a vite fait de soumettre son ancien fiancé à sa volonté (*Le Comte de Luxembourg* de Lehar, acte III). Quand un époux tente d'obtenir le certificat de mariage resté secret, l'épouse jure de ne jamais se séparer du précieux document (*Le Lys de Killarney* de Benedict, acte IV, scène 4). Un faux voleur dicte à son commettant une déclaration écrite reconnaissant son faux état afin que tout soit clair et loyal entre eux (*Le second Maître d'Equipage* de Smyth, partie I).

Pendant que des boyards se querellent, le roi promet de satisfaire tous les désirs de l'Astrologue qui exige un engagement par écrit. Par orgueil ou par ruse, le roi refuse en déclarant que sa parole le lie autant qu'une promesse écrite (*Le Coq d'or* de Rimski-Korsakov, acte I).

En matière immobilière, la production du titre de propriété d'une ferme met fin à « l'affaire de l'hypothèque » (*Linda de Chamonix* de Donizetti, acte III).

- la valeur probante

⁹⁸⁶ Aria du ténor : « Tout ce dont je demeure coupable est inscrit au livre de Dieu comme par l'acier et le diamant ».

⁹⁸⁷ 1. Récitatif basse : « Que la paix soit avec toi, ô toi, conscience tourmentée ! Ton médiateur se tient ici. Le livre de la dette et la malédiction de la loi, il les a effacés et déchirés. Que la paix soit avec toi ! ».

Il est commun de dire que l'aveu est la reine des preuves. Mais l'écrit demeure souverain dans l'administration de la preuve.

L'écrit permet d'abord l'authentification de son auteur.

Un prêtre porte un parchemin marqué du sceau papal qui autorise à déposer le roi dans le cas où il refuserait de renvoyer sa favorite et de rendre ses droits à sa femme légitime (*La Favorite de Donizetti, acte II*). Le secrétaire du maire reconnaît le sceau du gouverneur sur le pli prescrivant la célébration immédiate d'un mariage (*Maiskaya Noch de Rimski-Korsakov, acte III*).

Un commissaire de police compare l'écriture des deux lettres afin de faire surgir la vérité (*Monsieur Brusquino ou le fils par hasard de Rossini*). L'inventeur d'une poupée mécanique signe un chèque de cinq cents ducats en faveur de celui qui en a confectionné les yeux (*Les Contes d'Hoffmann d'Offenbach, acte I*)⁹⁸⁸.

Il permet également de confondre son auteur.

L'ami de l'infant d'Espagne a pris sur lui les documents compromettants de son ami afin de se faire accuser de la sédition des Flandres à sa place (*Dom Carlos de Verdi, acte IV, deuxième tableau*)⁹⁸⁹. L'archange de la révolution, Saint Just, apporte les documents qui permettront de confondre Danton devant le tribunal révolutionnaire (*La Mort de Danton de von Einem, acte I, scène 2*).

Mais l'écrit permet surtout de faire valoir ses droits et obligations.

⁹⁸⁸ Spalanzani : « Voulez-vous encore cinq cents ducats ? Qu'un écrit de vous m'abandonne ses yeux, ainsi que toute sa personne, et voici votre argent sur le juif Elias ».

⁹⁸⁹ Rodrigue : « Ecoute, le temps presse... J'ai détourné de toi la foudre vengeresse ! Aujourd'hui... le rival du Roi, le traître agitateur des Flandres... c'est moi ! ». / Don Carlos : « Malheureux ! Qui croira ? ». / Rodrigue : « Vingt preuves amassées ! Tes papiers chez moi surpris, preuves de trahison qu'à dessein j'ai laissées... Ma tête en ce moment sans doute est mise à prix ! ».

Un père de famille, supposant que son fils est prêt à se ruiner pour une demi-mondaine valétudinaire, est confondu par la production d'un acte de vente conclu par elle démontrant le contraire (*La Traviata de Verdi, acte II*)⁹⁹⁰. Une épouse endettée reçoit chez elle l'implacable usurier qu'elle enferme dans une armoire, non sans lui voir arraché la reconnaissance de dette qu'elle avait cosignée avec son mari (*Abu Hassan de Weber*).

Deux jeunes gens comptent chercher leurs laissez-passer, indispensables pour leur voyage du lendemain (*Les Deux Journées ou le Porteur d'Eau de Cherubini, acte I*). Pressés d'examiner les documents qui feraient de l'un d'eux le seigneur du château, deux intrigants mettent aux fers l'héritier présomptif de retour dans sa patrie (*Le Jacobin de Dvorak, acte III*).

3.3. Chapitre 3 - L'oralité

Au commencement du droit était le verbe. Ne parle-t-on pas de jugement oraculaire, de l'oralité des débats, de procès-verbal et de lecture d'un acte ?

De nombreux engagements sont en pratique souscrits verbalement. La parole a en outre le pouvoir de faire un sort rapide à une procédure contentieuse et permet d'énoncer précisément les dispositions d'un acte ou les tenants d'une affaire.

⁹⁹⁰ Germont (en parlant de son fils) : « Il veut vous faire don de ses biens »./ Violetta : « Il ne l'a pas osé jusqu'à présent... et je refuserai ». / Germont : « Mais ce luxe ». / Violetta (lui donnant un papier) : cet acte est ignoré de tous... Qu'il ne le soit pas de vous... ». / Germont (parcourant l'acte) : « Ciel ! Qu'apprends-je ? De tous vos biens vous voulez vous dépouiller ? Ah, pourquoi le passé vous accuse-t-il ? ».

3.3.1. Section 1 - Les actes verbaux

- le jugement

Beaucoup de cas litigieux se déclinent au vocatif.

La sentence orale est de mise dans la mythologie et les civilisations antiques, du moins selon la musique. Tel est le cas dans plusieurs œuvres lyriques.

Pour preuve, l'oracle rend son jugement : le roi devra mourir, à moins qu'un ami n'accepte de se sacrifier à sa place (*Alceste de Glück, acte I*). Mercure rapporte le verdict du dieu des dieux : afin d'éviter une nouvelle guerre, Proserpine passera la moitié du temps avec Cérès, sur terre, et l'autre avec son divin époux (*Proserpine de Lully, acte V, scène 5*)⁹⁹¹. Apollon proclame également son verdict : l'épouse du héros éponyme ne pourra revenir d'entre les morts que si quelqu'un prend sa place (*Alceste de Lully, acte II*). Enfin, une voix profonde, caverneuse et oraculaire, prononce la sentence du ciel (*Idoménée, roi de Crète, de Mozart, acte III, scène 10*)⁹⁹².

Le jugement de Salomon est rendu sur le siège (*Salomon de Haendel, acte II, scène 3*) si bien que le chœur manifeste son admiration dès son énoncé (*Le Jugement de Salomon de M.-A. Charpentier*)⁹⁹³.

Dans des sphères plus septentrionales, une épouse invoque les liens sacrés du mariage et les lois en vigueur jusqu'à arracher à son époux un verdict impitoyable : la défaite et la mort de son propre fils (*La Walkyrie de Wagner, acte II, scène 1*)⁹⁹⁴.

⁹⁹¹ Mercure : « Tous les dieux sont d'accord, pour vous tout s'intéresse, Proserpine verra le jour ; elle suivra Cérès et Pluton tour à tour, elle partagera son temps et sa tendresse entre la nature et l'amour. Vous verrez votre fille, et Jupiter luy-mesme a pris soin qu'à vos vœux le sort ait répondu ».

⁹⁹² La voix : « L'amour a vaincu. Qu'Idoménée cesse d'être roi. Idamante régnera... Ilia sera son épouse. Que Neptune soit apaisé, le ciel satisfait, l'innocence récompensée ».

⁹⁹³ Le peuple : « Tout Israël entendit le jugement que le roi avait rendu ».

⁹⁹⁴ Wotan (l'air sombre) : « Qu'exiges-tu ? ». / Fricka : « Abandonne le Walsung ! ». / Wotan (d'une voix étouffée) : « Qu'il aille son chemin ». / Fricka : « Mais toi, ne le protège pas quand le vengeur l'appellera au combat ! ». / Wotan : « Je ne le protège pas ».

Des jugements oraux plus récents sont néanmoins rapportés.

Dans l'ordre chronologique, un cardinal gracie l'accusé et lui demande pardon pour la persécution dont il a été l'auteur (*La Juive d'Halévy, acte I, scène 4*)⁹⁹⁵. Un simple geste du Ministre suffit à la condamnation au cachot du gouverneur de prison (*Fidelio de Beethoven, acte II, scène 8*). Un coroner prononce directement le verdict : le décès accidentel de l'apprenti et l'innocence de son maître (*Peter Grimes de Britten, prologue*)⁹⁹⁶. Un pacha gracie et libère les condamnés d'une seule traite (*L'Enlèvement au Sérail de Mozart, acte III, scène finale*)⁹⁹⁷.

- le contrat

Il faut dire d'emblée que « s'entendre » est la forme pronominale réfléchie d' « entendre ».

L'engagement envers un Dieu invisible est par essence orale.

Sentant passer le souffle de Dieu, Jephté prononce une promesse à son égard dans un récitatif accompagné (*Jephté d'Haendel, acte I*). Dans un péril extrême, un roi fait une promesse à Neptune pour apaiser son courroux (*Idoménée, roi de Crète, de Mozart, acte I, scène 8*)⁹⁹⁸.

⁹⁹⁵ Eléazar : « Je n'ai point oublié que de Rome jadis, sévère magistrat, c'est toi qui me bannis ». (...) / Le cardinal Brogni : « Et cependant je lui fais grâce entière ! Sois libre, Eléazar ; (allant à lui et lui tendant la main.) Soyons amis, mon frère, et si je t'offensai, pardonne moi ! / Eléazar (à part) : « Jamais ».

⁹⁹⁶ Le coroner : « Peter Grimes, je vous le dis ici ; Ne prenez pas d'autre jeune apprenti. Trouvez un pêcheur pour vous seconder, assez fort pour se défendre tout seul. Notre verdict ? William Spode, votre apprenti, est mort accidentellement. Mais c'est le genre d'accident dont les gens se souviennent ».

⁹⁹⁷ Selim (à Belmonte) : « Ainsi tu pourras dire que réparer par des bienfaits une injustice subie est une joie bien plus grande que de rendre le mal pour le mal ».

⁹⁹⁸ Idoménée (à Neptune) : « Surpris en pleine mer, entouré d'écueils, impressionné par ta colère, je t'ai demandé de m'épargner le naufrage. Et, en holocauste, je t'ai promis, terrorisé, de te livrer le premier des mortels qui, pour son malheur, s'approcherait d'ici. Ô vœu insensé ! Ô vœu atroce ! Ô promesse cruelle ! ».

L'oralité est la substance même des pourparlers contractuels.

L'oralité des ventes aux enchères permet de ménager des effets d'annonce et de surprise sans précédent (*La Dame Blanche de Boieldieu, acte I et la Carrière du Débauché de Stravinsky, acte III*). Le bouffon éponyme et un tueur à gage règlent verbalement les derniers détails de leur contrat criminel (*Rigoletto de Verdi, acte I, second tableau*)⁹⁹⁹.

En mariage, deux pères, ours domestiques austères et rigides négocient les termes du contrat de mariage de leurs enfants qui ne se connaissent même pas (*Les Quatre Rustres de Wolf-Ferrari, acte I*) de même que deux barbons se mettent d'accord pour arranger quelques mariages entre eux (*Le Frère amoureux de Pergolèse*). Les tractations concernant le contrat de mariage se déroulent en parlante (*Le Mariage secret de Cimarosa, acte II, scène 1*). Afin que chaque mot de la négociation du contrat soit clairement compris un accompagnement simple et discret a été composé avec un même thème pour les deux négociateurs (*Le Chevalier à la Rose de R. Strauss, acte I*)¹⁰⁰⁰. Méphisto vit au crochet du couple et noue un pacte avec Marguerite. Rien à signer, mais un gage à donner : tromper son mari (*Faust en ménage de Terrasse*).

Elle a le pouvoir de sceller un engagement lorsque le débiteur chante une reconnaissance de dettes dont le montant, à son grand désespoir, est le double de la somme empruntée (*Le Joueur de Prokofiev, acte I*).

3.3.2. Section 2 - La relation d'une affaire

⁹⁹⁹ Rigoletto : « Et combien devrais-je dépenser pour un gentilhomme ». / Sparafucile : « Je vous demanderai un prix plus élevé ». / Rigolletto : « Comment payer ? ». / Sparafucile : « Une moitié d'avance, le reste ensuite ». / Rigoletto : « (Démon !) Et comment peux-tu opérer si tranquillement ? » / Sparafucile : « Je tue en ville ou bien sous mon toit. L'homme est attendu le soir ; une estocade et il est mort ».

¹⁰⁰⁰ Le baron : « Comme la corbeille de noces – mais tout à fait séparation et avant la dot – me fais-je bien comprendre, Monsieur le notaire ? Le château et la seigneurie de Gaunersdorf me reviendront libres de charges et avec tous les privilèges tels que mon père en a jadis joui ». / Le notaire (qui s'essouffle vite) : « Messire baron, si votre Grâce veut bien me permettre une ridicule observation, s'agissant d'une corbeille de noces, c'est l'époux à l'épouse, et non pas l'épouse à l'époux (il prend une profonde inspiration) qui est censé la constituer et dont les actes notariés consignent la teneur (...). / Le baron : « C'est bien possible ! ». / Le notaire : « Par conséquent ». / Le Baron : « Mais dans un cas particulier ». / Le notaire : « Formes et règlements ignorent les cas particuliers » (...).

Il est utile d’informer le tout venant de l’origine des faits litigieux¹⁰⁰¹.

Une affaire séculaire est exposée dans un discours monocorde d’un avocat (*L’Affaire Makropoulos de Janacek, acte I*)¹⁰⁰².

À l’audience, une héroïne nationale, juge de son état, expose les faits à l’origine du litige entre deux frères (*Libuse de Smetana, acte I Jugement de Libuse*)¹⁰⁰³.

Le roi, suivi des juges, résume les charges retenues contre le prévenu (*Dalibor de Smetana, acte I*).

3.3.3. Section 3 - La lecture d’un acte

La lecture d’un acte a des accents tour à tour sombres et facétieux.

Un protagoniste lit en parlant le testament au-dessus d’un thème terriblement expressif (*Robert le Diable de Meyerbeer, acte V, scène 3*)¹⁰⁰⁴. Le favori de la Reine lit le document par lequel son épouse renoncerait à tous droits envers lui (*Elisabeth, reine d’Angleterre de Rossini, acte II*). Lecture est faite de la description du prisonnier laborieusement élaborée par le garde-chasse (*Les Deux Veuves de Smetana, acte I, scène 7*)¹⁰⁰⁵.

¹⁰⁰¹ La polysémie est perfide outre-manche puisque le mot “récital” désigne tout à la fois une narration des faits et une audition instrumentale.

¹⁰⁰² Kolenaty : « Vers 1820 régnait sur le domaine Prus, mort sans descendance ni testament d’une fièvre cérébrale ou quelque chose comme ça. La succession a été recueillie par son cousin, Emerich Prus-Sabrzesinski. Se sont opposés à lui le baron Szephazy, neveu de la mère du défunt, réclamant tout l’héritage et, revendiquant le bien de Loukov, un certain Ferdinand Karel Gregor, dès l’an 1827 (...) ».

¹⁰⁰³ Libuse : « Ces deux frères, tous deux Klenovic, de la vieille famille de Popel Tetva venu avec les régiments de l’aïeul Cech dans ce pays fertile traversant trois fleuves se disputent l’héritage de leur père à peine celui-ci décédé. Ecoutez donc ! Jugez ! – Chrudos, commence ! ».

¹⁰⁰⁴ Bertram (à son fils Robert) : « Fuis un père misérable mais apprends tout : avant minuit si tu n’as pas signé le pacte irrévocable qui pour l’éternité tous les deux nous unit, je te perds pour jamais. Du Dieu qui me poursuit, tel est l’ordre immuable ? De toi seul va dépendre ton sort et le mien. Mon fils ! Robert ! O mon unique bien ».

¹⁰⁰⁵ Mumlal (le garde-chasse) : « Voici, Madame, le signalement ! ». / Karolina (lit) : « Taille ordinaire, cheveux ordinaires, yeux ordinaires, front ordinaire, nez ordinaire, bouche ordinaire, menton ordinaire, c’est à se pâmer de rire ! ».

Un notaire lit en chantant le testament olographe de la tante défunte à ses trois nièces (*Le Testament de Tante Caroline de Roussel*). L'orchestre lui-même fait en quelque sorte la lecture du testament du de cujus, les héritiers se contentant de la mimer (*Gianni Schicchi de Puccini*).

La lecture du contrat de mariage est cruellement réaliste, le compositeur ayant accordé au faux notaire vingt-sept mesures sans véritable possibilité de respirer (*Così fan Tutte de Mozart, acte II, scène 17*)¹⁰⁰⁶.

Lors d'un adoubement, lecture est donnée de la charte sur une cantillation *recto tono* rappelant les arias de catalogue (*L'Italienne à Alger de Rossini, acte II, n°16 deuxième final*).

Dans l'ordre judiciaire, les actes sont lus dans un contexte moins heureux, sauf s'il est factice.

Avant et pendant l'audience, le verbe est sobre.

Un mandat d'arrêt est lu par la personne qu'il vise, avec un débit rapide et aisé, en un récitatif fonctionnel proche du parlando (*Boris Godounov de Moussorgski, acte I, deuxième tableau*)¹⁰⁰⁷. Lorsque la liste des faits reprochés est énoncée, chaque fin de phrase aboutit *recto tono* à une scansion de l'orchestre (*Grandeur et Décadence de la Ville de Mahagonny de Weill, acte III*). Des papiers de nature à innocenter un condamné à la torture sont confiés au magistrat, puis saisis par le tsar qui les lit à haute voix et sans chanter (*Pierre le Grand, tsar de Russie de Donizetti, acte I, troisième tableau*).

¹⁰⁰⁶ Despina (déguisée en notaire: « En vous souhaitant toute sorte de bien, le notaire Beccavivi s'en vient à vous avec la dignité notariale d'usage. Le contrat est stipulé selon les règles ordinaires et les formes juridiques. En toussant d'abord, s'asseyant ensuite, il le lira à haute voix ». / Fiordilidgi, Dorabella, Ferrando, Guglielmo : « Bravo, en vérité ! ». / Despina : « Par le contrat établi par mes soins, sont unis par le mariage Fiordiligi avec Sempronio et Tizio avec Dorabella, sa sœur légitime. Celles-ci comme dames de Ferrare ; ceux-là comme nobles albanais. Et en guise de dot et de contredot (...) ». / Fiordilidgi, Dorabella, Ferrando, Guglielmo : « Les choses sont bien commues. Nous vous croyons sur parole, nous avons confiance. Nous signons, vous n'avez qu'à nous donner cela ».

¹⁰⁰⁷ Grigori (lisant à haute voix) : « Du couvent de Tchoudovo, un novice appelé Grigori, dit Grichka Otrepiev, inspiré par le malin, a troublé la paix du monastère par ses dires hérétiques et sacrilèges. Il a pris la fuite en Lituanie. Le tsar a prescrit de s'en emparer pour le pendre. Il est âgé, Grichka, (il regarde Varlaam) d'environ cinquante ans, sa barbe grisonne, il est gros, a le nez rouge ».

La lecture de la sentence de mort n'est pas nécessairement sentencieuse.

La liste des accusées est lue à vive allure par le geôlier sur des accords saccadés de cuivres (*Dialogue des Carmélites de Poulenc, acte III, troisième tableau*)¹⁰⁰⁸.

Un officier espagnol lit la sentence de mort à haute voix de sorte que la femme qu'il désire l'épouse moyennant la grâce accordée à son amant (*Alzira de Verdi, acte I, second tableau*), De même, le membre d'une cour martiale lit le verdict à l'issue du procès (*Billy Budd de Britten, acte II, quatrième tableau*)¹⁰⁰⁹. Un autre officier lit à haute voix l'arrêt de mort rendu par le Sultan, puis une ordonnance de celui-ci pardonnant tout à tous (*L'Incontro improvviso de J. Haydn, acte III*).

Jeanne est seule et lit l'acte par lequel le roi la condamne au bannissement (*La Pucelle d'Orléans de Tchaïkovski, acte III, scène 2*). A l'inverse, c'est le président d'un tribunal composé d'animaux, un cochon, qui lit la sentence de mort de Jeanne (*Jeanne d'Arc au Bûcher d'Honegger, Jeanne livrée aux Bêtes*)¹⁰¹⁰.

Mais tout peut être pour le mieux dans le meilleur des mondes : un juge déguisé lit candidement la sentence selon laquelle deux prétendantes ont volé les cœurs de leurs prétendants et sont donc condamnées à les épouser (*Les Guerres du Romarin et de la Marjolaine de Teixeira*). De même, lecture est faite d'un document manuscrit du président du tribunal ordonnant la libération de la condamnée à mort (*La Pie voleuse de Rossini, acte II, scène 17*)¹⁰¹¹.

¹⁰⁰⁸ Le geôlier : « Le Tribunal révolutionnaire expose que les ex-religieuses carmélites, demeurant à Compiègne, département de l'Oise : Madeleine Lidoine, Anne Pelerat...(succession de quinze noms de religieuses) ont formé des rassemblements et conciliabules contre-révolutionnaires, entretenu des correspondances fanatiques, conservé des écrits liberticides (...) ».

¹⁰⁰⁹ Le second (lisant) : « En vertu du Code de la guerre, il est établi que tout officier, marin, soldat ou autre membre qui frappera un des officiers placés au-dessus de lui, quel qu'il soit, subira la peine de mort. William Budd, la cour martiale vous a reconnu coupable d'avoir frappé un des officiers placés au-dessus de vous. Elle vous a en outre reconnu coupable de meurtre. En vertu du code de la guerre précédemment cité, vous êtes condamné à être pendu par le cou en bout de vergue jusque ce que mort s'ensuive ».

¹⁰¹⁰ Porcus : « Et maintenant, il a plu au Roi de France et d'Angleterre, notre légitime souverain, de te convoquer pour entendre ta juste sentence. Tu vas ouïr par quelles industries dans sa grande miséricorde cette Cour sage et illustre que moi, Cauchon, je préside, a décidé de te débarrasser grâce à la flamme claire du feu de ce noir démon auquel tu t'es criminellement enchevêtrée ».

¹⁰¹¹ Giannetto (lisant un papier que lui remet le Podestat) : « Qu'on relâche Ninetta. La main du président du Tribunal l'ordonne ».

3.4. Chapitre 4 - La publicité

La publicité, c'est-à-dire la connaissance par le public d'un acte, d'un fait ou d'une procédure juridique, est consubstantielle au droit.

En effet, la discussion et le vote d'une loi par les titulaires d'un mandat électif doivent se produire au vu et au su de leurs mandants. De plus l'adage « *Nul n'est censé la loi* » suppose que celle-ci ait été rendue publique avant sa prise d'effet. Enfin, le jugement, rendu en général au nom du peuple souverain, doit être prononcé publiquement, et même à l'attention des tiers au procès.

Le répertoire musical respecte en général cette règle cardinale de la publicité, sauf devant des juridictions inquisitoriales ou dans des cas relatifs à la vie privée d'une personne.

3.4.1. Section 1 - La publicité d'un acte

- la loi

Il n'est pas coutumier de proclamer à haute voix la loi civile.

Pourtant, le juge de Richmond lit à haute voix la loi selon laquelle les contrats seront conclus dès la remise manuelle du paiement (*Martha de Flotow, acte I*).

Une fête a pour seul objet d'amener un comte à rappeler publiquement qu'il renonce à l'un de ses privilèges (« *privata lex* »), le droit de cuissage (*Les Noces de Figaro de Mozart, acte III*).

Le récitant lit au peuple rassemblé le décret de la Diète appelant à la concorde entre les cantons et partis helvétiques (*Nicolas de Flue d'Honegger, acte III*)¹⁰¹².

Dans le répertoire musical, la lecture de la loi intervient plutôt dans un contexte contraignant.

Un juge de paix lit la loi pour mettre en garde le mieux disant contre une folle enchère (*La Dame Blanche de Boieldieu, acte I, n°10 Finale*)¹⁰¹³.

Un messager annonce aux chrétiens le décret romain leur enjoignant de fuir (*Théodora d'Haendel, acte I*). Un mandarin proclamant à la foule la loi de Pékin qui pose tous les éléments du drame (*Turandot de Puccini, acte I*)¹⁰¹⁴.

Le chef de la prévôté, dans une déclamation visant à calmer la foule inquiète, proclame l'édit royal instituant une chambre ardente chargée d'enquêter et de sanctionner le criminel (*Cardillac d'Hindemith, acte I, n°2 Scène avec chœur*)¹⁰¹⁵. Le héraut énonce les lois rituelles commandant l'ordalie et les sanctions applicables à leurs contrevenants (*Lohengrin de Wagner, acte I, scène 3*)¹⁰¹⁶.

¹⁰¹² Récitant lisant : « Au nom de la vulnérable Diète des huit cantons confédérés. Considérant tous les périls qui nous menacent à l'intérieur comme au dehors de nos frontières, sur le conseil de notre Frère Nicolas, inspirés par le Tout Puissant, nous avons décrété ce qui suit : La ligue des villes est proclamée dissoute. Les campagnes auront part équitable et juste au butin de Bourgogne. Toute alliance étrangère est interdite soit aux cantons, soit aux parties ; et tout subside en nature ou en argent afin que nulle jalousie ne vienne empoisonner les cœurs. Moyennant quoi nous acceptons dans notre Confédération les bonnes villes de Soleure et de Fribourg. Les députés doivent emporter de cette journée le souvenir de la fidélité, des peines et des travaux que le Frère Nicolas s'est donné pour la Patrie. Qu'il soit de leur devoir, partout et en tout lieu, de célébrer notre reconnaissante et d'illustrer ce mémorable exemple. Séparons-nous dans la paix et dans la joie ».

¹⁰¹³ Le juge de paix Mac-Irton (lisant) : « Le jour même, à midi, le prix de cette vente sera payé comptant en nos mains, ou sinon, et faute de fournir de caution suffisante, le susdit acquéreur sera mis en prison ».

¹⁰¹⁴ Le mandarin : « Peuple de Pékin ! Voici la loi : Turandot, la pure, épousera l'homme, de sang royal, qui résoudra trois énigmes obscures. Mais si l'homme succombe à cette épreuve, que sa tête tombe sous le glaive ! ».

¹⁰¹⁵ Le sergent prévôt : « Mais au-dessus de vous tous, instaurant, donnant et répartissant l'Ordre se trouve le Roi. Est instauré un nouveau tribunal : la Chambre ardente ... ».

¹⁰¹⁶ Le héraut : « Ecoutez-moi et prêtez attention : que personne ne vienne ici troubler le combat ! Restez hors de la lice, car quiconque ne respecte pas cette paix s'il est libre le paiera de sa main, s'il est serf le paiera de sa tête », puis « Ecoutez aussi, champions devant la justice ! Respectez les lois du combat ! Par les artifices et la

- le jugement

Quand l'œuvre commence, un mandat d'arrêt apparaît sur le rideau de l'opéra avec la mention « *Tous trois sont en fuite* » et les photos des personnes recherchées (*Grandeur et Décadence de la Ville de Mahagonny de Weill, acte I*).

En tout temps et en tout lieu, le dispositif d'un jugement est prononcé nonobstant la juridiction concernée.

Cette affirmation se vérifie avec la justice royale.

Après que le Roi des juges a rendu son jugement, le chœur solennel manifeste son admiration (« *Tout Israël entendit le jugement que le roi avait rendu* »), puis invite les magistrats du Palais à emprunter les chemins lumineux de la justice divine (*Le Jugement de Salomon de M.-A. Charpentier*).

Le héraut proclame haut et fort devant la foule rassemblée les sentences royales : condamnation pour l'accusateur confondu, nomination pour le défenseur héroïque (*Lohengrin de Wagner, acte II, scène 3*). La modicité de la sanction royale - un an de mise à l'épreuve avant la célébration du mariage - est saluée par une explosion de joie du chœur (*Le Freischütz de Weber, acte III, scène 6*)¹⁰¹⁷.

La publicité est un canon de la justice ecclésiastique voire militaire.

ruse d'une maléfique magie, ne troublez pas la pureté du jugement ! Dieu vous juge en toute équité, fiez-vous à lui, et non à votre force ».

¹⁰¹⁷ Ottokar (au moine) : « Ta parole me suffit. Un plus haut que toi parle à travers ta bouche ! Tous : « Vive notre Prince ! Il écoute notre moine ! ».

L'archevêque de Rouen prononce solennellement l'annulation du premier procès de Jeanne (*La Vérité de Jeanne de Jolivet, partie III*). La décision du grand prêtre d'infliger soixante-dix-huit coups de bâton au geôlier est acclamée par la foule qui loue son égale justice (*La Flûte enchantée de Mozart, acte I, scène 18*)¹⁰¹⁸.

Le second officier, siégeant à la cour martiale, prononce devant tout l'équipage la sentence, accompagnée du motif de la pendaison (*Billy Budd de Britten, acte II, quatrième tableau*).

Il est commun d'énoncer un jugement de droit commun.

Sur une place publique, une foule considérable écoute le greffier du Tribunal lire la sentence de mort (*Les Diables de Loudun de Penderecki, acte III, scène 3*). Un crieur de rue annonce à qui veut l'entendre que l'un des dignitaires du royaume a été condamné pour trahison (*Gloriana de Britten, acte III, troisième tableau*). Le maire de Constance proclame la condamnation des deux juifs (*La Juive d'Halèvy, acte V, scène 3, n°25 Finale*). L'assemblée des boyards prévoit une très large diffusion de ses oukases de mort à l'encontre de l'usurpateur Dimitri et de ses partisans (*Boris Godounov de Moussorgski, acte 4, premier tableau*)¹⁰¹⁹.

Une foule ameutée et sans cesse croissante est le témoin médusé de l'appel des condamnés (*Manon Lescaut de Puccini, acte III, scène 5*)¹⁰²⁰.

- le contrat

¹⁰¹⁸ Sarastro : « Mérite qu'on lui donne des lauriers ! Donnez sans tarder à ce brave homme... » / Monostatos : « Ta faveur déjà suffit à m'enrichir ». / Sarastro : « ... Seulement soixante-dix coups de bâtons ».

¹⁰¹⁹ Les boyards : « Qu'on envoie à cette fin des oukases dans tout le pays. Ils seront lus par les villages, les villes et les bourgs, par toute la Russie dans les cathédrales et les églises, sur les places et assemblées, et l'on priera Dieu à genoux qu'il prenne pitié de la Russie martyre ».

¹⁰²⁰ Les bourgeois (en parlant de Manon) : « Quelle honte ! Quelle horreur ! C'est une vraie pitié ! Quelle honte ! Quelle horreur ! Comme elle appelle la compassion ! ».

Le mariage est un acte juridique et social d'une importance telle qu'il doit être porté à la connaissance de tous.

L'annonce du mariage emprunte des voies diverses.

Une corne de taureau sonne vers les quatre points cardinaux, conviant les vassaux aux fêtes du double mariage (*Le Crépuscule des Dieux de Wagner, acte II, scène 3*). L'Annonce d'un mariage est l'occasion d'un petit pas de danse simple et humoristique (*Zeitungsausschnitte - Coupures de presse de Eisler*). L'emploi des trompettes et des timbales, les vocalises jubilatoires des chanteurs proclament que le mariage secret est devenu public et peut enfin être conclu (*Le Mariage secret de Cimarosa, acte II, scène 19, n°20 Finale II*)¹⁰²¹.

La renonciation à mariage comme sa conclusion se déroule dans une ambiance tour à tour rurale ou mondaine.

Devant des villageois rassemblés, le marieur lit à haute voix un acte de renonciation à mariage afin qu'il soit connu de tous (*La Fiancée vendue de Smetana, acte II, scène 6*)¹⁰²².

Dans un village suisse en liesse, un contrat de mariage est signé devant témoins (*la Somnambule de Bellini, acte I, scène 5*)¹⁰²³. Des villageois viennent célébrer les vertus de leur seigneur pour le forcer à proclamer publiquement le mariage du héros avec une soubrette (*Les Noces de Figaro de Mozart, acte I, scène 8*)¹⁰²⁴.

¹⁰²¹ Tous : « Ah, quelle joie, quel plaisir ! Nous sommes donc tous contents ! Nous voulons fêter ces noces en grande pompe. Que l'on aille chercher la famille, que l'on invite les amis, que l'on fasse de la musique et que l'on chante, car chacun doit rayonner de joie ! ».

¹⁰²² Kecal : « Venez, bonnes gens, prêtez attention, soyez témoins de notre contrat ». / Chœur : « Nous prêtons attention, nous sommes témoins ». / Kecal : « Sur ce papier sera enregistré ce qui va être exécuté ». / Le chœur : « sera enregistré ce qui va être exécuté ». / Kecal (s'assied à la table et écrit) : « Par la présente, je m'engage à céder ma bien-aimée ». / Chœur : « « Par la présente, il s'engage à céder sa bien-aimée ».

¹⁰²³ Les Paysans : « Ah, que vos deux cœurs se reflètent toujours ainsi dans vos yeux : que chacun lise à jamais ses pensées dans celle de l'autre ».

¹⁰²⁴ Le chœur : « Jour de liesse ! Tout le village vient rendre hommage à Monseigneur ! Chacun admire, chacun proclame sa grandeur d'âme et son bon cœur ! Jour de liesse ! Tout le village vient rendre hommage à Monseigneur ! ». / Le comte : « Que signifie cette comédie ? ». / Figaro (bas à Suzanne) : « Voilà que ça commence ; aide moi, ma chérie ! ». / Suzanne : « J'ai peu d'espoir ». / Figaro : « Monseigneur, vos vassaux, touchés de l'abolition d'un certain droit fâcheux, que votre amour pour Madame... ». / Le comte : « Eh, bien, ce droit n'existe plus. Que veux-tu dire ? ». / Figaro : « Qu'il est bien temps que la vertu d'un si bon maître éclate ! Permettez donc que cette jeune créature, de qui votre sagesse a préservé l'honneur, reçoive de votre main, publiquement, la toque virginale ornée de plumes et de ruban blancs, symbole de la pureté de vos intentions ».

Plus urbaine et policée, la signature du contrat de mariage se tient dans un salon bourgeois (*La Fille du Régiment de Donizetti, acte II, scène 18, n°10 Finale*), dans une villa japonaise (*Madame Butterfly de Puccini, acte I*), dans un château écossais (*Lucia de Lammermoor, acte II*) et même au palais des Tuileries en présence du monarque (*Véronique de Messager, acte III*).

Pour les autres contrats, la publicité est de taille : chaque accord conclu par les Dieux est gravé sous forme de runes, inscription à valeur sacrée et magique, sur la lance de Wotan qui symbolise un droit commun opposable à tous (*L'Anneau du Nibelung de Wagner*).

Plus près de nous, de grandes interjections chorales jalonnent le déroulement de la vente aux enchères, dont le cours emprunte un chemin sinueux (*La Dame Blanche de Boieldieu, acte II*). Un commissaire aux mœurs a besoin de témoins pour pouvoir remettre officiellement le château à son héritier légitime (*le Baron Tzigane de J. Strauss, acte I*). Les créanciers acceptent qu'un tiers se constitue caution de leur débiteur et un petit chœur témoigne que le débiteur a effectivement payé ce qu'il devait (*Die Bürgschaft de Weill, prologue*)¹⁰²⁵.

- le pouvoir

Le maire de Constance fait proclamer par un crieur public que, par la volonté de l'Empereur, ce jour est jour de fête pour célébrer une victoire (*La Juive d'Halévy, acte I, scène 2*). Un autre crieur public annonce que les Grandes Puissances ont envahi le pays et enverront très vite un Commissaire pour le gouverner (*Die Bürgschaft de Weill, acte II*)¹⁰²⁶.

¹⁰²⁵ Les trois créanciers : « Si dans deux jours il n'est pas de retour, c'est chez toi que nous irons » (les trois créanciers partent). (...) / Le petit chœur : « Deux jours plus tard, Johann Mattes était de retour. Il avait avec lui l'argent et s'acquitta de sa dette ».

¹⁰²⁶ Le crieur public : « A la population de la ville ! Les Grandes Puissances, s'étant emparé de ce pays, envoient leur Commissaire. Il dispose des pleins pouvoirs pour contrôler les pays et en augmenter les capacités de production. L'économie de notre pays et la vie de la population seront désormais modifiées et suivront la loi de son pays ».

L'impératrice donne l'ordre que personne ne dorme à Pékin, le nom du vainqueur devant être révélé sous peine de mort avant l'aurore (*Turandot de Puccini, acte III*)¹⁰²⁷. Une autre impératrice, romaine cette fois, est couronnée devant les tribuns et les consuls (*Le Couronnement de Poppée de Monteverdi, acte III, scène ultime*)¹⁰²⁸.

À la demande de Proserpine, Pluton prend la décision sous condition d'autoriser Orphée à sortir Eurydice des Enfers et veut le faire savoir (*Orfeo de Monteverdi, acte IV*)¹⁰²⁹. Au milieu du peuple et des sénateurs, le tyran prononce un pardon général (*Lucio Silla de Mozart, acte III*)¹⁰³⁰.

L'apparition du roi d'Espagne récemment couronné est annoncée par un héraut, dont la phrase est reprise en choral religieux par l'assistance (*Don Carlos de Verdi, acte III, quatrième tableau*). Lorsque rien ne semble plus en mesure de sauver les amants, un messager de Londres annonce une amnistie générale pour tous (*Les Puritains de Bellini, acte III*).

3.4.2. Section 2 - La publicité d'une procédure

- le procès de Jésus

La Passion du Christ tirée des récits évangéliques souffre de quelque publicité, la turba étant partie prenante au procès

L'écriture traduit l'impatience de la foule qui attend une condamnation rapide ainsi que la fausseté des accusations par un grand nombre de dissonances et un rythme saccadé et confus (*Passion selon Saint Jean de J.-S. Bach*).

¹⁰²⁷ Les Héraults : « Ainsi l'ordonnance de Turandot : dans Pékin, cette nuit, que nul ne dorme ! ».

¹⁰²⁸ Les consuls et tribuns : « Auguste souveraine, avec le consentement général de Rome, sur les boucles de tes cheveux, nous posons cette couronne : l'Asie et l'Afrique gisent, à tes pieds, dans la poussière. L'Europe et l'Océan qui encerrent cet heureux empire se consacrent à toi et t'offrent la couronne de l'empire du monde ».

¹⁰²⁹ Pluton : « C'est ainsi que j'en décide. Dans tout mon royaume, ô ministres, faites connaître ma volonté afin qu'Orphée l'entende et que l'entende Euridyce, et que personne n'espère plus la modifier ».

¹⁰³⁰ Silla : « Relève-toi, Aufidio. Je te pardonne et qu'ainsi cette œuvre louable soit couronnée ».

Aussi, la sentence « *Er ist des Todes schuldig* » est émise par le chœur en fortissimo, auquel succèdent des furieuses explosions de dissonances (*Récit de la Passion selon Saint Mathieu de Pepping*).

La ligne vocale de Pilate est si torturée qu'on ne croit aucun mot de ce qu'il affirme et la seule note stable sera le *sol* aigu, assené trois fois par les sopranos du chœur sur « *Crucifiez le* » (*Passion et mort de Notre seigneur Jésus-Christ selon saint Luc de Penderecki*).

- la justice révolutionnaire

La liste des accusées est lue à vive allure sur des accords saccadés de cuivres, pour souligner le rythme mécanique de la justice révolutionnaire (*Dialogues des Carmélites de Poulenc, acte III, scène 3*).

Devant le tribunal révolutionnaire, le procès commence par l'audition de Danton, fréquemment interrompu par la foule que son talent oratoire émeut (*La Mort de Danton de von Einem, partie II, cinquième tableau*).

À l'entrée de l'accusateur public, l'assistance s'en tient à un *pianissimo* apeuré puis, remontée par quelques éructations vengeresses, reprend sa superbe et s'agite à nouveau au rythme des triolets obstinés (*André Chénier de Giordano, acte III*)¹⁰³¹.

Le président du comité de Salut public harangue la foule qui lui dénonce deux coupables (*le Petit Marat de Mascagni, acte I*).

- la justice ordinaire

À une première exception près, la publicité des débats est affaire de droit pénal.

¹⁰³¹ Des citoyens (à Gérard) : « Tais-toi ! Tais-toi ! Tais-toi ! A la lanterne ! Oui, hors-la-loi ! A la lanterne ! A la lanterne ! C'est un traître ! Il a été acheté ! Tais-toi ! Tais-toi ! Dis-lui de se taire, Dumas ! Tais-toi ! ».

Une juge légendaire, dans une grande déclaration publique, expose l'intérêt et l'importance du litige entre les deux frères (*Libuse de Smetana, acte I Jugement de Libuse*).

Parmi les pêcheurs, la seule opposition des basses (montantes) et des ténors (descendants) suggère un débat et va en se resserrant jusqu'au cri général : « *la mort* » (*Les Pêcheurs de Perles de Bizet, acte II*)¹⁰³². La foule participe à une terrible procédure inquisitoriale avec une excitation fort éloignée de l'aboulie résignée des pauvres gens (*La Pie Voleuse de Rossini, acte II, scène 11*)¹⁰³³.

La première partie d'un oratorio s'achève par le défilé des accusés appelés à la barre par le récitant, avec les commentaires intercalés des chœurs (*La Vérité de Jeanne de Jolivet*).

Les motifs de la cause devant être clairement énoncés, le juge s'exprime dans un récitatif commenté brièvement par l'orchestre et le chœur des villageois (*Peter Grimes de Britten, prologue*)¹⁰³⁴.

3.4.3. Section 3 - La publicité d'un fait juridique

- l'exécution publique

La publicité transcende tous les procédés d'exécution.

Au moment où la condamnée est précipitée dans la cuve bouillante, la foule explose dans une jubilation horrible (*La Juive d'Halèvy, acte V, scène 4*)¹⁰³⁵.

¹⁰³² Chœur des pêcheurs : « Pour eux point de grâce ! Non ! La mort, la mort, la mort ! ». (...) « Ni pitié, ni merci ». (...) « Oui, punissons leur forfait, pour eux la mort, oui pour tous deux la mort ! ».

¹⁰³³ Tous, hormis le Président et les juges : « Ah, pas même un dernière étreinte ! C'est trop grande cruauté ! Les pleurs mêmes se refusent à mes yeux, dans mon sein s'arrêtent les soupirs. Dieu puissant, une grâce, un conseil ! Aide-moi à subir mon destin ».

¹⁰³⁴ Le coroner : « Peter Grimes, nous sommes ici pour enquêter sur la cause de la mort de votre apprenti William Spode, dont vous avez ramené le cadavre à côté de votre embarcation « Le petit Billy », le 26 du mois passé. Voulez-vous déposer ? ».

¹⁰³⁵ Chœur : « Oui, c'en est fait, et des juifs nous sommes vengés ! » (Pendant ce temps Eléazar monte l'escalier qui conduit à la cuve d'airain, et la toile tombe).

Lors de l'exécution des sœurs, la foule chante en chœur, mais sans paroles, comme une toile de fond qui renforce l'harmonie sans participer à l'action (*Dialogues des Carmélites de Poulenc, acte III, troisième tableau*). Sous les hurlements du public, les condamnés à mort se disent adieu avant de monter à l'échafaud (*La Mort de Danton d'Einem, acte II, sixième tableau*).

La pendaison doit avoir lieu avant six heures, pour permettre au public d'assister plus tard dans la journée à un couronnement (*L'Opéra de Quat'sous de Weill, acte III*). Dans un champ, près d'un échafaud, des badauds attendent l'arrivée des victimes du bourreau (*Mazepa de Tchaïkovski, acte II, scène 3*). Un geôlier raconte au prisonnier que plus de trente mille personnes sont venues en ville pour assister à son exécution (*Les Diables de Loudun de Penderecki, acte III, scène 1*).

Sur un mode comique, un roi doit obtenir un discours subversif de l'un de ses sujets si les autres ne veulent pas être privés de leur distraction favorite le jour de son anniversaire : une exécution publique (*L'Etoile de Chabrier, acte I*).

Preuve des temps modernes, un haut-parleur annonce l'exécution du condamné (*Grandeur et Décadence de la Ville de Mahagonny de Weill, acte III*).

- la repentance

Le roi de Crète assume publiquement la responsabilité de sa faute en s'offrant lui-même en sacrifice, victime expiatoire de son propre engagement (*Idoménée de Mozart, acte III, scène 9*)¹⁰³⁶.

- la libération

¹⁰³⁶ Idamante : « Mon père ! Ah ! Ne cède pas à une veine pitié ! Ne te laisse pas attendrir ! Frappe le coup qui des tourments nous délivrera tous les deux ». / Idoménée : « Hélas, ma nature s'y oppose et répugne... ».

Une reine présente le héros libéré à la foule qui a plaidé la cause de sa libération (*Elisabeth, Reine d'Angleterre de Rossini, acte II*).

D'une libération l'autre, un héros pose ses lèvres sur le drapeau des patriotes et meurt entouré du peuple de Milan qui fête la victoire (*La Bataille de Legnano de Verdi, acte IV, n°11 grande scène, trio et hymne de victoire*)¹⁰³⁷.

- le sacre et la destitution

Dans des temps anciens, les citoyens de Thèbes se sont rassemblés pour saluer leur nouveau roi qu'ils célèbrent dans un chœur (*Les Bassarides de Henze, premier mouvement*) de même que, sous la protection de l'Arche d'alliance, le grand prêtre et les israélites élèvent Jephthé au rang de commandant suprême (*Jephthé de Montéclair, acte I*).

Plus récemment, un couronnement se déroule en présence des électeurs d'Empire tout d'or vêtus et de pages portant les insignes impériaux sur des coussins de velours (*Ernani de Verdi, acte III*). Un prétendant au trône de Russie s'est fait reconnaître publiquement comme tel par le roi de Pologne (*Boris Godounov de Moussorgski, acte II*)¹⁰³⁸. Après la mort d'un duc, des seigneurs et vassaux marchent en procession lors de la cérémonie officielle de succession de son fils à la tête du duché (*Bomarzo de Ginastera, scène 6 Pier Francesco Orsini, duc de Bomarzo*).

Une reine légendaire décide d'abdiquer et demande au peuple de lui choisir un mari à qui elle cédera le pouvoir (*Libuse de Smetana, acte I Jugement de Libuse*)¹⁰³⁹. Le doge retire son anneau et sa couronne ducale devant le conseil des Dix rassemblé (*Les Deux Foscari de Verdi, acte III*).

¹⁰³⁷ Arrigo : « Celui qui meurt pour la patrie ne peut avoir un cœur coupable », puis « Ah ! Le drapeau... c'est la dernière prière d'un cœur mourant », puis « L'Italie est sauvée ! Je meurs et bénis le Ciel ! ».

¹⁰³⁸ Chouïski (à Boris) : « Un usurpateur est apparu en Lituanie ; le roi de Pologne, la noblesse et le pape sont pour lui ».

¹⁰³⁹ Libuse : « Vous avez entendu comme il m'a insultée, comment il m'a offensée devant le peuple Je ne suis qu'une femme sans courage dans un combat que seul un misérable donne le sceptre à une femme. Qu'il en soit ainsi ! Que règne avec une main de fer mon futur époux. Elisez vous-mêmes celui qui régnera depuis cette forteresse et vengera mon honneur. Et je l'épouserai ». (...) / Tous : « Fais ton choix toi-même d'après ton désir, d'après ton cœur, en toute liberté. Nous accueillerons avec joie notre futur prince et souverain ». / Libuse : « Oh, bonheur inattendu ! Je choisirai moi-même mon époux, celui qui est le trésor de mon cœur depuis ma tendre jeunesse. Qu'il en soit ainsi ! Le choix est fait après de longues réflexions. Annoncez à tout le peuple que celui qui montera sur le trône est Presysl de Stadice, votre prince ». / Radovan et le chœur : « Qu'il vive ! Peuple, réjouis-toi ! ». / Libuse (à part) : « Quel bonheur ! ». / Radovan et le chœur : « Que le son du bonheur retentisse dans tout le pays ! ».

4. SOUS-PARTIE 4 - UN MILIEU CONSERVATEUR

Les compositeurs de musique considère cet attribut du droit d'une manière plus critique que les juristes eux-mêmes. Pour s'en convaincre, conservons en mémoire les propos de Monsieur CARBONNIER selon lesquels « une certaine immobilité des formes, un certain encadrement liturgique peuvent être des moyens efficaces pour garantir au contenu des lois la liberté du changement »¹⁰⁴⁰.

Ce conservatisme s'entend surtout sur un plan formel car à quelques rares œuvres musicales près, les compositeurs s'intéressent peu de savoir s'il est fait une application traditionnelle ou novatrice de droit. D'ailleurs, cette indifférence au fond du droit - issue elle-même du substrat littéraire mis en musique - n'a rien de surprenant. En effet, les écrivains et les musiciens n'ont cure de controverses doctrinales ou jurisprudentielles sur un point de droit dont ils ignorent la nature et en conséquence la portée qu'ils pourraient lui conférer dans leurs œuvres.

Cette représentation d'un univers juridique conservateur se manifeste surtout par un attachement à reproduire des traditions et usages anciens dont les noms se déclinent en fonction du phénomène juridique considéré : la solennité (Chapitre 1), un académisme désuet (Chapitre 2) ou un ritualisme mû par une certaine répétitivité (Chapitre 3).

Mais si elle vient souvent accroître le prestige du droit, cette représentation met à jour certains travers du droit : l'hermétisme, l'archaïsme, l'austérité qui confinent parfois à la monotonie (Chapitre 4).

¹⁰⁴⁰ J. Carbonnier, op. cit. note 6, p. 18

4.1. Chapitre 1 - Solennité et dignité

La solennité est un attribut naturel du droit¹⁰⁴¹ à tel point qu'elle forme l'épithète de certaines œuvres sacrées (*Missa solemnis de Beethoven et de Fiocco*) et profanes (*Libuse, opéra solennel de Smetana ou la Marche solennelle des Etudiants en Droit de Tchaïkovski*). Elle constitue une indication de caractère surtout dans la musique allemande « *Feierlich* »¹⁰⁴².

Elle relève de l'office quasi sacerdotal de juger si ce n'est de dire le droit. La solennité des professionnels du droit se prolonge dans les actes auxquels ils participent. Le lieu où se manifeste le droit augmente ses pompes selon les circonstances¹⁰⁴³.

4.1.1. Section 1 - La solennité en raison de la personne

Une certaine dignité est traditionnellement attachée au personnel judiciaire.

Le thème du magistrat est indiqué « *pomposo* » par le compositeur (*Peter Grimes de Britten, prologue*). Le thème d'un autre juge possède une dignité solennelle ironiquement marquée par des rythmes pointés (*Le Corregidor de Wolf*).

¹⁰⁴¹ Cet épithète qualifie certains actes juridiques (acte, testament, serment, aveu ou arrêt solennels) comme des manifestations extérieures du droit (audience ou rentrée solennelles). Certaines œuvres musicales ont repris littéralement ce qualificatif. Par exemple, Porcus : « Mais auparavant, nous voulons encore une fois entendre de ta bouche cet aveu solennel qui est nécessaire à la sécurité de nos consciences » (Jeanne au Bûcher d'Honegger, scène 4 Jeanne livrée aux Bêtes).

¹⁰⁴² Littéralement « solennel ». Indication d'interprétation attribuée au premier tableau de la pièce *Der Königssohn* de Schumann et reprise de nombreuses fois lors des interventions du roi justicier dans *Lohengrin* de Wagner.

¹⁰⁴³ Si l'on admet ce jeu de mot sur l'œuvre d'Elgar dont le pays est un temple de la tradition.

L'arrivée cérémonieuse du juge est illustrée par un amusant dessin de basson (*Le Tricorne de Falla*). De même, une solennelle introduction orchestrale prépare l'entrée des juges (*La Pie Voleuse de Rossini, acte II*) ou de la reine qui doit rendre la justice (*Libuse de Smetana, acte I Jugement de Libuse*). L'entrée du juge est décrite par l'orchestre comme une sorte de marche ironiquement pompeuse (*Un Bal masqué de Verdi, acte I, scène I*).

Le personnel judiciaire (magistrat, assesseurs et greffier) prend dignement place avant de tenir séance (*Pierre le Grand, tsar de Russie, acte I, troisième tableau*). Un juge de paix s'exprime avec le caractère solennel de la langue du Palais (*La Dame Blanche de Boieldieu, acte II*). L'épisode avec les juges et leurs pompes est scandé par des accords aux trombones (*Till l'Espiègle de R. Strauss*).

Le pouvoir exécutif manifeste sa grandeur selon son bon plaisir.

Un gouverneur s'exprime avec une solennité optimiste officielle (*Fidelio de Beethoven, acte II, scène 8*). La solennité d'un conseil municipal est brocardée au moyen de notes piquées au basson, de scansion trop lourdes et de basses exagérément sombres (*Orphée aux Enfers d'Offenbach, acte I, scène 1*)¹⁰⁴⁴. Le discours d'un policier, introduit par une ritournelle des cordes et des bois graves presque entièrement à l'unisson, est empreint de solennité (*Lady Macbeth de Gdansk de Chostakovitch, acte III, septième tableau*)¹⁰⁴⁵.

Les corps constitués ne sont pas en reste.

¹⁰⁴⁴ Premier lecteur (annonçant) : « Place au conseil municipal qui passe ». / Chœur des vieillards : « Conseil municipal de Thèbes, nous sommes les gardiens du bonheur pastoral, nous soignons les enfants, dirigeons les éphèbes, bref nous sommes un bon conseil municipal ». / Les bergers : « Honneur à nos anciens ! Honneur à nos doyens ! ». / Les Vieillards : « Merci, mes chers enfants, vos anciens de vous sont contents ». / Reprise : « Conseil municipal, etc ».

¹⁰⁴⁵ Le sergent : « Le policier est une ancienne invention. Les Egyptiens avaient encore des pharaons. Comment en ce siècle des lumières sans policiers pourrait-on faire ? ».

Une pièce pour clavecin débute par un défilé pompeux et la marche compassée des notables d'une corporation (*Les Fastes de la Grande et Ancienne Ménestrandise de Couperin*). L'ouverture d'un opéra est construite autour de quatre thèmes dont deux illustrent, par leur grande éloquence ostentatoire, le pouvoir et les pompes d'une autre corporation (*Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg de Wagner*). Une solennité sentencieuse et comique accompagne les commissaires du peuple (*Le Pas d'Acier de Prokofiev*). Une marche accompagnant l'entrée des ambassadeurs est indiquée *più maestoso*, en comparaison avec l'entrée du tribun romain indiquée *allegro maestoso* (*Rienzi de Wagner, acte II, n°7 Finale*).

Enfin, désinence du pouvoir régalien, le pompeux exorde du père de famille est paré de tous les attributs de la puissance domestique (*Le Mariage secret de Cimarosa, acte I, scène 2*).

4.1.2 Section 2 - La solennité en raison de la matière

La loi et le jugement sont prédestinés à être honorés nonobstant leur nature dualiste : divine ou profane.

La solennité d'un contrat se mesure aux formes entourant sa conclusion, et non pas à la solennité de l'acte lui-même.

- la loi

Le décorum entourant la loi est un privilège de la loi écrite, sacrée ou profane.

La loi mosaïque a donné lieu à une grandiose construction, où apparaît cinq fois le choral drapé d'une grande solennité (*Choral pour orgue Voici les dix saints commandements de Dieu BWV 768 de J.-S. Bach*). Le même choral forme un majestueux portique, par la vigueur de ses entrées successives, l'audace de ses modulations et le souffle qui l'anime (*Choral pour orgue Voici les dix saints commandements de Dieu d'Homilius*).

Une impression de majesté et de densité émane d'un chœur initial proclamant que le commandement sur l'amour du prochain est contenu dans le décalogue (*cantate Du sollst Gott, deinen Herren, lieben de J.-S. Bach*).

La procession de la Torah (« Sortie de la Loi »/« Rentrée de la Loi ») est traitée avec solennité par les chœurs et l'orchestre (*Service sacré de Milhaud*). L'affirmation de Moïse lui-même « c'est la Loi ! » est solennellement soulignée par les thèmes symbolisant cette loi (*Moïse et Aaron de Schoenberg, acte II*). Un somptueux arc-en-ciel apparaît en même temps qu'une voix mystérieuse s'élève, rappelant au même patriarche et aux Israélites que Dieu a tenu sa promesse et leur ordonne de recevoir sa Loi (*Moïse en Egypte de Rossini, acte I*).

En application du décret de Dieu, Samuel oint solennellement David roi des Israélites avant de tomber raide mort (*Saül et David de Nielsen, acte III*).

Lors d'une procession solennelle, les tables de la loi sont portées par une jeune fille, qui se place ensuite de manière allégorique à la droite d'un juge sortie de la mythologie tchèque (*Libuse de Smetana, acte I Jugement de Libuse*).

Dans la mythologie wagnérienne, le motif des Traités, introduit la première fois par les violoncelles et les contrebasses, exprime la force contraignante mais aussi la dignité de la loi (*L'Or du Rhin de Wagner, scène 2*).

- le jugement

Le jugement est sans nul doute le paradigme des actes solennels en musique. Son origine divine n'est pas indifférente à cet aspect exemplaire, rehaussé par l'emploi fréquent des trompettes.

Les textes bibliques drapent certains jugements d'une particulière majesté.

Après que Salomon a énoncé son jugement, le chœur, solennel, manifeste son admiration (*Le Jugement de Salomon de M.-A. Charpentier*)¹⁰⁴⁶. Dans la même veine, une œuvre s'ouvre par un prélude solennel auquel s'enchaîne un premier chœur : « *O Dieu, donnez au Roi votre jugement* » (*cantate Deus judicium tuum de Telemann*).

L'annonce du Jugement dernier ne manque pas de grandeur, dans les messes ou autres fresques vocales qui lui sont consacrées.

Lors du jugement dernier, un chœur accompagné des trompettes ralentit brusquement pour évoquer la majesté du Jugement dernier (*Missa solemnis de Fiocco*). Le « *Judicare* » est énoncé avec pompe et solennité par le chœur au son des trompettes et des timbales (*Nelson Messe de J. Haydn*). Le *Liber scriptus* majestueux est entonné à l'unisson par les voix masculines (*Requiem de Schumann*).

Le jour du jugement est énoncé de manière tonitruante, sur rythmes pointés, par une polyphonie solennelle qui introduit le sujet de l'œuvre sans décours (*Der Tag des Gerichts de Telemann*). Dans la deuxième partie d'une l'œuvre, les trompettes de la justice sonnent, solennelles et menaçantes (*Le Livre des sept sceaux de Schmidt, partie II*).

¹⁰⁴⁶ Le Peuple : « Tout Israël entendit le jugement que le roi avait rendu. Et ils craignirent le roi et l'admirent voyant en lui la Sagesse de Dieu ».

Entre ciel et terre, l'archevêque de Rouen prononce avec componction l'annulation du premier procès d'une sainte (*La Vérité de Jeanne de Jolivet, partie III*). Le combat mystique cessant, le verdict divin, soutenu par la pulsation de l'orchestre à l'unisson, tombe, solennel : « Ah, il n'est plus temps » (*Don Giovanni de Mozart, acte II*). En même temps que les prêtres préparent le sacrifice, une marche combine la dignité sobre et figée d'un ordonnancement funèbre avec un raffinement extrême dans l'entrelacs des lignes (*Idoménée de Mozart, acte III, scène 7*).

Sur la terre comme au ciel, le jugement est revêtu de tous les attributs de la dignité.

Le Jugement de Dieu ne peut déroger à cette règle : sombre et solennelle, la symphonie dresse le rituel de l'ordalie en longs accords dans le grave sous la cérémonie éternelle et étale des cuivres (*La Femme sans ombre de R. Strauss, acte III*). Le roi célèbre solennellement les rites d'une autre ordalie, et plus loin dans l'œuvre, sa voix solennelle s'élève jusqu'à l'ultime invocation : « Dieu seul décidera maintenant de cette affaire » (*Lohengrin de Wagner, acte I, scène 2*)¹⁰⁴⁷.

En terre strictement profane, la justice appelle l'apparat. Le recours aux timbales et aux trompettes, le choix de la tonalité grandiose de ré majeur, la forme bipartite annoncent une véritable démonstration de la justice seigneuriale (*Les Noces de Figaro de Mozart, acte III, scène 4*). La détresse générale est comme encadrée par la solennité et la rigueur de la justice implacable que représente l'empereur (*La Clémence de Titus de Mozart acte II, scène 10*). Une introduction orchestrale grave et pompeuse prépare l'entrée des juges qui lancent une admonestation terrible et obscur (*La Pie Voleuse de Rossini, acte II*).

Un certain décorum entoure parfois l'exécution de la sanction : une musique solennelle accompagne le départ d'un prince russe condamné à l'exil (*La Khovantchina de Moussorgski, cinquième tableau*). Un interlude orchestral sous forme de marche majestueuse mène à l'ultime tableau scandé par la pulsation implacable des célèbres coups de guillotine (*Dialogues des Carmélites de Poulenc, acte III, troisième tableau*).

¹⁰⁴⁷ Cf. La didascalie : « le roi (avec une solennelle résolution) ».

Dans la meilleure tradition de l'opéra postromantique, des fanfares quelque peu solennelles vont accompagner les derniers préparatifs de la pendaison (*La Fille du Far West de Puccini, acte III*).

- le contrat

Une tradition immémoriale impose une certaine solennité lors de la rencontre des consentements : ainsi, l'accueil des négociateurs doit être joué « pompeux » puis « sans jamais presser » selon les indications mêmes du compositeur (*Cinq Incantations de Jolivet, Pour accueillir les négociateurs...et que l'entrevue soit pacifique*).

Cela étant, l'archétype du contrat solennel est le mariage en raison de sa durée, et des droits et obligations qu'il emporte.

Le consentement au mariage constitue le prémisses de la solennité du mariage lui-même : ainsi, au solennel assentiment du père succède, en do majeur, une phrase traduisant la satisfaction de son futur gendre (*Le Vaisseau Fantôme de Wagner, acte I, n°3 Scène, duo et chœur*)¹⁰⁴⁸.

Une fois les époux réunis, une marche nuptiale solennise la cérémonie du mariage (*Béatrice et Bénédicte de Berlioz, acte II, scène 5*), comme l'intervention des chœurs accompagnés par l'orchestre tout entier (*Lady Macbeth de Mzensk de Chostakovitch, acte III, huitième tableau*). À l'identique, les seuls accords de l'orchestre solennisent un mariage rapidement expédié (*Le Barbier de Séville de Paisiello, acte IV*).

Mais la dignité requise peut cacher une certaine ironie.

¹⁰⁴⁸ Le Hollandais : « Tu me l'as donnée ? ». / Daland : « Tu as ma parole. Je suis ému par ton destin : tu es généreux, tu montres noblesse et hauteur de pensée : je souhaitais un gendre tel que toi ; et même si tes biens n'étaient pas ce qu'ils sont, mon choix n'irait à aucun autre ». / Le Hollandais : « Merci ! Donc, je verrai dès aujourd'hui ta fille ? ».

Après une entrée solennelle, le barbon grugé dicte ses dispositions financières à un faux notaire avant que de grands accords rétablissent la solennité des signatures (*Don Pasquale de Donizetti, acte II*). Dans un autre mariage fictif, un barbier introduit en grande pompe les ordonnateurs de la séance des signatures (*La Femme silencieuse de R. Strauss, acte II*). A la note principale, celle d'une solennelle marche nuptiale, le compositeur ajoute quelques ornements caustiques qui font signe discrètement au charivari (*Les Noces de Figaro de Mozart, acte III, scène 13*).

L'ironie devient cocasse quand le oui des mariés, au lieu d'être articulé posément et solennellement, est répété d'une façon cocasse, accompagné d'appoggiature des bois (*La Périchole d'Offenbach, acte I*).

Mais la dissolution du mariage rétablit le cours solennel des choses : l'indissolubilité du mariage n'étant pas une règle urbi et orbi, un empereur romain proclame solennellement la répudiation de son épouse et son bannissement sur un ton sentencieux (*Le Couronnement de Poppée de Monteverdi, acte III, quatrième tableau*)¹⁰⁴⁹.

La dévolution de biens peut aussi revêtir une certaine dignité.

La lecture d'un testament est effectuée par l'orchestre, sur un thème neutre et froid, et dans un tempo tout à fait solennel (*Gianni Schicchi de Puccini*). Un roi, dans un premier mouvement solennel, distribue des biens à ses trois enfants (*Der Königsohn de Schumann, 1. Freierlich*).

La mort dispose de ses propres pompes, même en l'absence de Satan.

¹⁰⁴⁹ Néron : « Je décide à présent par un édit solennel la répudiation d'Octavie et je la proscriis de Rome pour un exil éternel. Amenez Octavie sur la côte la plus proche, apprêtez pour elle quelque navire de bois et abandonnez-là au caprice des vents ».

Sentant passer le souffle de Dieu, Jephté fait une promesse dans un récitatif accompagné solennisé par des accords tenus des cordes (*Jephté d'Haendel, acte I, scène 2*). Le thème du pacte de mort est fondé sur des notes répétées au rythme solennel et menaçant (*Ernani de Verdi*). La superposition de deux éléments hétérogènes apporte une couleur liturgique et solennelle à l'événement le plus irrégulier qui soit : la signature du pacte diabolique (*Doktor Faust de Busoni, prologue II*).

Enfin, le serment individuel ou collectif est un engagement public important.

Le refus solennel de l'empereur d'atteindre à son serment provoque une révolte de sa fille contre la rigueur paternelle (*Turandot de Puccini, acte II*). Le moment est plein de dignité lorsque l'impétrant doit prêter serment (*L'Italienne à Alger de Rossini, acte II, scène 14*).

Le serment solennel de repousser « d'injustes maîtres » clôt un acte au moment même où le jour se lève (*Guillaume Tell de Rossini, acte II*)¹⁰⁵⁰. Les Cavaliers de la Mort ont prêté le terrible et solennel serment de libérer leur patrie, s'il le faut jusqu'à la mort (*La Bataille de Legnano de Verdi, acte III, premier tableau*). La scène solennelle de la conjuration est d'essence nettement parodique, comme l'indique à souhait les voix et les instruments (*Les Conjurés de Schubert*).

Dans un grand ensemble polyphonique, le peuple est témoin de la réconciliation de Saül et David et de leur serment d'amitié (*Saül et David de Nielsen, acte III*).

4.1.3 Section 3 - La solennité en raison du lieu

¹⁰⁵⁰ Tell : « Que de nos mains les loyales étreintes confirment ces promesses saintes. Jurons, jurons par nos dangers ». / Tell puis tous : « Par nos malheurs, par nos ancêtres, au Dieu des rois et des bergers, de repousser d'injustes maîtres ».

Les lieux de culte prédisposent à une certaine solennité, quelle que soit la religion concernée.

Ainsi, la solennité de la cathédrale de Kazan, à Saint Petersburg, permet d'appuyer l'absurdité de la situation : un fonctionnaire retrouve son nez en prière, vêtu d'un uniforme de conseiller d'Etat (*Le Nez de Chostakovitch, acte I, quatrième tableau*). L'instrumentation du début de la scène de la Cathédrale, riches en trompettes, trombones, tubas et timbales prélude à un Jugement dernier allégorique (*Scènes de Faust de Schumann, partie I, Scène de l'église*).

La cathédrale d'Aix la Chapelle sert de chasse à un couronnement, en présence des électeurs d'Empire tout d'or vêtus et de pages portant les insignes impériaux sur des coussins de velours (*Ernani de Verdi, acte III La Clémence*), la cathédrale de Milan à l'admission d'un soldat parmi les Cavaliers de la mort liés par le serment solennel de libérer leur patrie (*La Bataille de Legnano de Verdi, acte III L'Infamie*).

Dans l'église Sant' Andrea Delle Valle, le chef de la police romaine donne des ordres à ses sbires alors qu'est énoncé à l'orchestre un thème religieux reposant sur deux longues phrases en miroir, étranges et solennelles (*Tosca de Puccini, acte I*). Dans une autre église, un mariage fait entendre un chœur chantant un choral accompagné à l'orgue, idiome germanique par excellence faisant irruption sur une scène d'opéra (*Faust de Spohr, acte II*).

La cathédrale de Palerme sert de décor à la conclusion avortée d'un pacte de mort, puis à la lecture d'un testament salvateur (*Robert de diable de Meyerbeer, acte V*)¹⁰⁵¹.

¹⁰⁵¹ Robert est déchiré entre son amour pour son père et son amour pour sa mère, entre le pacte infernal que lui présente son père et le testament maternel que lui tend sa fiancée.

En terres orthodoxes, le décor solennel de mosaïques et d'icônes, mais encore les stylisations byzantines de la musique - avec intervention de l'orgue et du faux bourdon -, suggèrent la splendeur figée d'un rituel dogmatique immuable dans lequel va se servir un procès (*Le Roi Roger de Szymanowski, acte I*).

Enfin, dans un temple polythéiste, environné de statues, de fumées d'encens, de chanteurs et de citharèdes, l'Empereur veut couronner un Saint qui, du fait de son refus, se fait condamner à mort (*Le Martyre de Saint Sébastien de Debussy, troisième mansion*).

4.2. Chapitre 2 - Académisme et désuétude

Gageons que la musique ne considère pas le droit comme une matière dans laquelle « *tout est raisonné, compassé, académique et plat* »¹⁰⁵².

4.2.1. Section 1 - Le conformisme

Le conformisme se manifeste dans la forme musicale retenue comme dans le respect des formes qu'il faut mettre.

- une forme musicale structurée

¹⁰⁵² Diderot, *Jacques le Fataliste et son maître*, Collection Folio Classique, 1^{ère} édition, Gallimard, 1973, p. 265

Pour mettre en musique le conformisme du droit, les compositeurs ont d'évidence choisi le mode d'écriture qui lui était conforme : le contrepoint et plus précisément la fugue.

Le chœur « *Wir haben ein Gesetz* » (« *Nous avons une loi* ») a été écrit dans un style fugué, pour exprimer la nature structurée de la loi (*Passion selon Saint Jean de J.-S. Bach*).

Dans une œuvre du même compositeur, l'utilisation de la fugue et la rigueur du sujet (« *C'est l'ancienne Alliance : homme tu dois mourir* ») évoquent le respect résigné du peuple élu à l'égard du contrat passé entre Dieu (*cantate Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit* « *Actus tragicus* » de J.-S. Bach).

Dans la musique profane, les invités entonnent un chœur exposé sous forme fuguée, ancrant le mariage dans la tradition orthodoxe (*Lady Macbeth de Mtensk de Chostakovitch, acte III, huitième tableau*).

Le motif du testament, on ne peut plus académique, trouve une de ses plus belles expositions dans un contrepoint à quatre parties très scolastique parfaitement adapté à l'érudition juridique du notaire (*Gianni Schicchi de Puccini*).

Lors d'un procès, le chœur salue la Cour en exposant deux fois un cantus firmus grégorien, à la manière d'un choral de BACH (*Jeanne d'Arc au bûcher de Honegger, scène IV Jeanne livrée aux bêtes*).

- le respect de la tradition

La tradition touche à la forme comme au fond du droit.

Un prétendant vient demander la main de sa promise, requête à la fois formelle et spontanée, accompagnée d'une musique somptueuse (*Arabella de R. Strauss, acte III*).

La nature traditionnelle de la langue du Palais, débitée en alexandrins, contraste avec la liberté de la prose de la vente aux enchères (*La Dame Blanche de Boieldieu, acte II*). L'arrivée du notaire est accompagnée par une marquerie de thèmes tournés en ridicule, le motif du testament télescopant celui du faux, mais de manière ralentie afin d'épouser les courbettes du notaire (*Gianni Schicchi de Puccini*).

Le Motif des Maîtres Chanteurs (*Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg de Wagner*) souligne pour sa part le caractère conservateur de ces dignitaires, attachés à la tradition et réfractaires aux changements rapides. A ce titre, un candidat a échoué à la première fois pour non-conformité aux lois (*acte I, scène 3*)¹⁰⁵³ mais son rival a par la suite péché par excès de formalisme en accordant trop de confiance en ces mêmes lois (*acte III, scène 5*)¹⁰⁵⁴.

4.2.2. Section 2 - L'archaïsme

L'archaïsme s'exprime autant dans la désuétude du style musical retenu que dans le regret d'un temps perdu.

- le style ancien

¹⁰⁵³ Les Maîtres : « Je l'avoue, on ne s'y retrouvait pas. Comment comprendre où il voulait en venir ? ». / Beckmesser : « Quant à la mélodie, quel mélange inepte du ton de « l'aventure », de celui de la « dauphinelle » ; du ton des « hauts sapins et du « fier jeune homme ». / Kothner : « Je n'ai rien compris du tout ! ». / Beckmesser : « Aucune césure, aucune fioriture, nulle trace de mélodie ». / Ortel puis Foltz : « Qui appelle cela un chant ? ». / Moser : « C'était à prendre peur ». / Nachtigall : « Oui, à prendre peur ! ». / Vogelsang : « Il nous a écorché les oreilles ! ». / Zorn : « Cela manquait totalement de fond ! ». / Kothner : « Il a même sauté en bas de la chaire ! ». / Beckmesser : « Demandez-vous la preuve de ses fautes ? Proclamons-nous immédiatement son échec ! ».

¹⁰⁵⁴ Foltz, Ortel : « Seigneur ! Qu'est ce que ça ! ». / Kothner, Nachtigall : « Est-il devenu fou ? » Foltz, Ortel, Schwarz : « Un cas bien singulier ! Qu'est ce qui lui a pris ? » / Les autres maîtres : « Où a-t-il pu trouver de semblables idées ? ».

L'emploi d'un style ancien est répandu dans la musique sacrée comme dans la musique profane.

Pour preuve, un chœur à trois voix, sans soprano, (« *We believe that thou shall come* ») est écrit dans un sobre style ancien (*Te deum pour la victoire de Dettingen d'Haendel*). La construction de l'Eglise, bâtie sur sa pierre, fait l'objet pour sa part d'une œuvre archaïque, austère comme l'atteste le choix des instruments, son rythme et sa rigueur contrapuntique (*Tu es Petrus de Mendelssohn*).

A mi-distance, un contrepoint saisissant associe la scène où est signé le pacte diabolique et le hors scène d'où retentissent un credo et un chœur pascal dans un style de cantate archaïsante (*Doktor Faust de Busoni, prologue II*).

De même, les plaintes véhémentes du clergé accusant le berger troublent la sérénité limpide et stérile du diatonisme modal creux et archaïque qui symbolise dans l'œuvre l'anachronisme de l'église institutionnalisée. Plus loin dans la même œuvre, devant la complaisance d'un roi, les consonances archaïques des moines accusateurs sonnent faux et discordant par rapport aux dissonances voluptueuses de la vie qu'incarne le berger (*Le Roi Roger de Szymanowski, acte I*).

En termes purement profanes, la voix de deux hommes d'armes chante une mélodie aussi austère qu'archaïque (un vieux choral luthérien adapté à leurs propos) qui évoque le parcours semé d'épreuves d'un rituel initiatique quasi maçonnique (*La Flûte enchantée de Mozart, acte II, scène 28*).

- le temps révolu

Certains cherchent la loi ancienne en grattant le palimpseste du droit.

Ô, vieillesse ennemie ! Le regret d'un temps où prévalaient la justice et le bon droit est chanté par une vieille femme sur un accompagnement de basse continue archaïsant (*Die Alte de Mozart*).

Le chef des Vieux Partisans prône un retour au gouvernement d'autrefois, légitimé en son temps par des textes anciens et les coutumes ancestrales (*La Khoventchina de Moussorgski, acte II*).

Une voix d'outre-tombe (celle de la statue du Commandeur) cite celui qui doit comparaître et la mécanique archaïque se met en marche lorsque ce dernier se déclare présent (*Don Giovanni de Mozart, acte II*).

La distribution par un roi de ses biens à ses trois enfants revêt un style archaïque et légendaire, rehaussé par l'usage de cuivres graves et de chœurs en style de choral (*Der Königssohn de Schumann, 1. Freierlich*). Le legs par un autre roi de toute sa fortune dégage un parfum d'archaïsme avec un mouvement régulier au piano et des accords parfaits enchaînés de façon modale (*König in Thule de Schubert*).

Enfin, un choral insiste sur la nécessaire retraite des conseillers municipaux, allusion à peine déguisée au conservatisme des politiciens de Mülhausen (*Cantate Gott ist mein König de J.-S. Bach*).

4.2.3. Section 3 - Le simplisme

Certaines évocations du mariage louvoient entre simplisme et laconisme.

Lors des prémisses d'un mariage, le coutier matrimonial se présente dans un arioso brillamment caractérisé, où l'agressivité du rythme compense le simplisme du thème (*La Fiancée vendue de Smetana, acte I, scène 3*).

Dans une autre œuvre lyrique, la scène du mariage est menée de manière expéditive (*recto tono*, avec la litanie des « et cetera ») par l'un des conspirateurs assisté d'un notaire (*Don Pasquale de Donizetti, acte II*).

De même, la lecture du contrat de mariage est marquée par la répétition de la même formule musicale simple et fruste avec effet de « disque » (*Così fan tutte de Mozart, acte II, scène 17*). Autre acte, autres mœurs : la lecture chantée d'un acte de cession immobilière prend la forme de simples notes répétées à la tonique, à la dominante et à l'octave (*La Chanson de Fortunio d'Offenbach, duo et ensemble*)¹⁰⁵⁵.

Enfin, la phrase par laquelle la Maréchale présente le notaire à son cousin a un tour un peu simplet, avec les mêmes notes par lesquelles la soubrette dans *Così Fan Tutte* révèle que l'intervention du notaire était une farce (*Le Chevalier à la Rose de R. Strauss, acte I*)¹⁰⁵⁶.

Les ordonnateurs et leurs exécutants s'expriment parfois de manière rudimentaire.

L'air du ministre, plutôt conventionnel et fréquemment coupé, souffre de paroles qui n'appellent aucune musique caractérisée (*Idoménée, roi de Crète, de Mozart, acte III, scène 5*)¹⁰⁵⁷. Le gouverneur signifie à l'accusé d'une manière très simple - une gamme montante et descendante -, qu'il mérite la mort (*La Juive d'Halévy, acte I, scène 3*)¹⁰⁵⁸. Un tribun chante un air au rythme martial et à la stabilité harmonique presque lassante, composé dans un style archaïque destiné à pousser le Prince dans ses mauvais penchants tout en canalisant son impulsivité désordonnée (*Lucio Silla de Mozart, acte II, scène 2*)¹⁰⁵⁹.

¹⁰⁵⁵ Valentin : « Par devant maître André et maître Bernard son confrère, le premier du mois de Juillet de l'an mil sept cent trente-sept, le château de Coutances avec toutes ses dépendances, ont été cédés et vendus, moyennant trois cent mille écus, suit le détail que l'on va lire : (...) ».

¹⁰⁵⁶ La Maréchale (au baron) : « Je vous présente la notaire qu'il vous faut ».

¹⁰⁵⁷ Arbace : « Si cela est inscrit dans ton destin, Crète, ô dieux, si tu es coupable, tombe. Reçois donc le châtiment de ton crime, mais que soient sauvés le prince, le roi. Que le sang d'un seul homme vous apaise, voici le mien, si le mien vous agrée, mais de ce royaume qui dépérit, ô dieux équitables, prenez pitié ! ».

¹⁰⁵⁸ Ruggiero : « La mort au sacrilège, et ton juste supplice aux yeux de l'Empereur de ce jour solennel doublera la splendeur ! ».

¹⁰⁵⁹ Aufidio : « Le guerrier qui pâlit devant l'éclat de l'acier, qu'il n'aille pas sur le champ de bataille pour fournir la preuve de sa couardise ; Si on cède tantôt à une crainte vile, tantôt à l'espérance, qu'est-ce que l'inconstance, si ce n'est cela ». (il sort).

Les sicaires¹⁰⁶⁰ s'expriment dans une déclamation d'une originalité mélodique restreinte, ces exécuteurs de basses œuvres n'ayant pas la richesse mélodique des gens titrés du palais (*Macbeth de Verdi, acte II*)¹⁰⁶¹.

4.3. Chapitre 3 - Ritualisme et répétitivité

Le ritualisme et la répétitivité inscrivent le droit dans le temps, en l'occurrence le temps musical. Le rythme, la répétition d'une note ou d'une phrase musicale sont des instruments précieux pour traduire en musique la nature parfois métronomique du droit

Il faut se rappeler pour s'en convaincre que Thémis, déesse de la justice, et Mnémosyne, déesse de la mémoire, sont sœurs.

4.3.1. Section 1 - La soumission

La soumission à un phénomène juridique prend, selon les cas, la forme d'une adhésion ou d'une sujétion.

- l'adhésion

¹⁰⁶⁰ À l'origine, les sicaires (du latin sica, poignard, et donc porteurs de poignard) étaient membres d'une secte fondamentaliste qui assassinait quiconque manquait notablement à la loi.

¹⁰⁶¹ Chœur des sicaires : « Pour lui ni pitié ni grâce ! C'est dans ce sentier qu'il passe, du péril qui le menace il s'apercevra trop tard. L'oreille écoute et l'œil guette, la main brandit l'arme prête ; Tremble, Banquo, sur ta tête luit la lame du poignard ! » .

Le thème des dix commandements réapparaît dix-neuf fois dans un choral pour orgue, autant d'affirmation dogmatique sur la stricte observance de la loi divine (*Choral pour orgue Voici les dix saints commandements BWV 635 de J.-S. Bach*).

Sur un mode plus guilleret, le rite d'obédience en usage dans une confrérie fait l'objet d'une interminable litanie des articles à respecter par le récipiendaire (*L'Italienne à Alger de Rossini, acte II, scène 13*).

En matière judiciaire, des policiers russes répètent à une mesure d'intervalle ce que l'autorité leur dicte, sans s'interroger sur le sens de leurs paroles (*Lady Macbeth de Mzensk de Chostakovitch, acte III, septième tableau*)

- la sujétion

L'insistance peut-être le propre de la sujétion à une justice sans pitié.

L'Oracle prononce sa sentence en huit mesures dont cinq avec répétition de la note si, comme pour montrer son caractère impersonnel et inflexible (*Alceste de Gluck, acte I scène 4*)

Sur fonds d'accords obsessionnellement répétés, la marche funèbre de l'Inquisition surgit sur des intervalles resserrés au maximum (*Don Carlos de Verdi, acte III, quatrième tableau*).

La musique, en un abrégé saisissant, découvre la menace de plomb, la répétitivité des jugements et l'aspect quasi mécanique de la justice révolutionnaire (*André Chénier de Giordano, acte III*).

4.3.2. Section 2 - L'insistance

En matière judiciaire, les procédés d'insistance ont partie liée avec l'argumentation.

Ainsi, le thème de l'accusation s'élargit à plusieurs mesures et revient sans cesse, ponctuant et concluant chaque phrase de l'accusateur, amplifiant ainsi tragiquement la mise en accusation (*Lohengrin de Wagner, acte I*). Réciproquement, les procédés de répétition ou de variation de la phrase musicale initiale font partie intégrante du plaidoyer de l'accusé (*La Clémence de Titus de Mozart, acte II*).

Quand vient le temps de la sentence, trois magistrats énoncent collégalement deux fois leur avis à l'acte I et deux fois leur verdict à l'acte II (*Dalibor de Smetana*).

Dans un style plus enjoué le jugement de Midas atteint le ridicule quand le malheureux juge, incapable d'argumenter, se borne à répéter vingt et une fois la même phrase (*Cantate Der Streit zwischen Phoebus und Pan BWV 201 de J.-S. Bach*).

4.3.3. Section 3 - L'usage

L'usage oblige au respect de règles souvent non écrites dont la justification et la nature obligatoire ont été acquises avec le temps.

- les formules consacrées

Les formules consacrées sont attachées autant à la conclusion d'un acte entre particuliers qu'au déroulement d'une procédure conflictuelle.

Ainsi, la lecture interminable des dispositions d'un contrat de mariage est soulignée par la répétition de la même formule musicale (*Così fan tutte* de Mozart, acte II). Reprises trois fois un ton plus bas, successivement par le basson, le cor et le violoncelle sur une sonorité un peu aigre des cordes *sul ponticello* (sur le chevalet), les formules habituelles débutant un testament sont égrenées une à une (*Gianni Schicchi* de Puccini).

Par suite, le magistrat, les commissaires du bourg, les assesseurs et le greffier débitent les formules d'usage (*Pierre le Grand, tsar de Russie* de Donizetti, acte I, troisième tableau)ⁱⁱⁱ. Enfin, chaque épreuve du duel vocal organisé par les Maîtres Chanteurs débute par le mot « *Fange an* » rituellement prononcé par le marqueur (*Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg* de Wagner).

- les célébrations structurées

Concernant le mariage, les invités entonnent un chœur exposé sous forme fuguée, le compositeur traduisant ainsi la vanité du rituel, qui ne correspond à aucune nécessité mais relève de la tradition (*Lady Macbeth de Mtensk* de Chostakovitch, acte III, huitième tableau). Précédant immédiatement le double mariage, une marche carrée et stable met en place le rituel nuptial (*Les Noces de Figaro* de Mozart, acte III, scène 14).

Le héraut lit les règles rituelles préluant au combat que ponctue « le Jugement de Dieu » entendu dans différentes tonalités majeures, puis dans des tonalités mineures lorsque l'on énonce les sanctions encourues par ceux qui enfreignent la loi (*Lohengrin* de Wagner, acte I). Au cœur de l'obscurité, les voûtes d'un temple se dessinent et l'orchestre dresse le rituel d'une autre ordalie (*La Femme sans ombre* de R. Strauss, acte III).

4.4. Chapitre 4 - Hermétisme et austérité

L'hermétisme et l'austérité sont loin d'être les plus joyeux caractères que la musique attribue au droit. Il est vrai que le droit est un royaume où la raison l'emporte.

4.4.1. Section 1 - L'hermétisme

À vrai dire, le droit présente, comme la musique, une part d'hermétisme dans la mesure où leur langage respectif est souvent difficilement compréhensible par un profane.

Sans entrer dans des considérations musicales mais en demeurant dans le domaine de la sémantique, la musique constitue bien évidemment un langage à part entière si bien que les éléments constitutifs d'une phrase musicale (note, mode, altération, accord, tonalités notamment) doivent être enseignés pour être compris.

Au-delà, les mots conventionnels relatifs à l'exécution d'un morceau (nuance, tempo, expression) sont soit d'origine latine (tacet, ad libitum, par exemple), soit tirée d'une langue qui n'est pas nécessairement celle de l'interprète (en premier lieu l'italien, mais aussi l'allemand ou le français). De plus, en matière vocales et lyrique, la méconnaissance de la langue du substrat littéraire de l'œuvre (vocabulaire, signification, prononciation, accents toniques) pour le chanteur ou l'auditeur, participe à la difficulté de comprendre pleinement cette œuvre.

- la sémantique

Le droit, selon la musique, est passablement hermétique car il constitue un corpus scientifique dont le vocabulaire remonte au fond des âges. En d'autres termes, « *plus l'institution des choses est ancienne, plus il y a d'idiotismes* »¹⁰⁶².

Ce caractère abscons s'exprime essentiellement dans le langage juridique, difficilement accessible aux sujets de droit¹⁰⁶³ : justiciables, débiteurs, administrés ou assujettis. Cette difficulté s'aggrave lorsqu'il s'agit du latin, la vulgate du droit en musique¹⁰⁶⁴.

Ainsi, un faux notaire lit un contrat de mariage à grand renfort de verbiage pseudo-juridique mâtiné de latin de cuisine (*Così fan Tutte* de Mozart, acte II, scène 4).

De même, un vrai notaire retranscrit en latin classique les volontés d'un faux testateur connaissant le droit romain, puisqu'ayant préalablement demandé en latin la révocation de tout testament antérieur (*Gianni Schicchi* de Puccini)¹⁰⁶⁵. Dans une ariette d'opérette, un autre notaire énumère en rime les actions judiciaires à engager pour annuler un testament cependant que les héritiers se contentent de répéter de concert : « *attaquons ! attaquons ! attaquons !* » (*Le Testament de Tante Caroline* de Roussel).

Le barbon Moroses ne comprend rien aux verbiages des juges sur la résiliation de son (faux) mariage, lesquels évoquent tour à tour le divorce, la nullité du mariage pour erreur sur l'identité puis sur les qualités substantielles de l'épousée, et enfin l'absence de nullité du mariage pour défaut de condition résolutoire sur sa virginité (*La Femme silencieuse* de R. Strauss, acte III, scène 9)¹⁰⁶⁶.

¹⁰⁶² Diderot, *Le Neveu de Rameau*, 1^{ère} édition, 251 pages, collection folio classique, éditions Gallimard, 2006, p. 79

¹⁰⁶³ Un rapprochement est à faire avec les personnages du Procès de Kafka : « Ils ne parlent ni n'écrivent comme tout le monde ; ils parlent en robins, un parfait langage de basoche – d'avocat, d'avoué, de notaire, de procureur, de juge ou de greffier » (P. Malaurie, op.cit. note 22, p. 319).

¹⁰⁶⁴ Un auteur pousse même jusqu'à dire que nos tribunaux n'ont pas conscience de penser en latin (J. Carbonnier, op. cit. note 6, p. 18).

¹⁰⁶⁵ Le notaire : « Je commence donc : « In dei nomini, anno D.N.J.C ad eius salutifera incarnatione millesimo ducentensimo nonagesimo nono, die prima septembris, indictione undecima ego notaro Amantio di Nicolao, civis Florentiae, per voluntatem Buosi Donati scribo hunc testamentum... ». / Gianni (en appuyant sur chaque mot) : « Annulans, revocans et irritans omne aliud testamentum ! ». / Les parents : Quelle prévoyance ! Quelle prévoyance ! ».

¹⁰⁶⁶ Vanuzzi : « L'avez-vous connue...intimement... c'est-à-dire canaliter ». / Morbio (sur un ton impérieux) : « Canaliter ! ». / Farfallo (sur le même ton) : « Canaliter ! ». / Sir Morosus (à voix basse au barbier) :

En matière judiciaire, deux avocats saupoudrent leurs dialogues de formules latines lorsqu'ils tentent d'escroquer un client récalcitrant (*Die Advokaten de Schubert*)¹⁰⁶⁷.

Dans une œuvre lyrique, deux éléments thématiques, l'un frivole, l'autre aux tournures sévères, s'entrechoquent dans la scène des juges d'Enfer, le texte faisant alterner noms illustres et latin de cuisine (*Orphée aux enfers d'Offenbach, acte III, scène 4*)¹⁰⁶⁸.

La palme revient au procès dirigé par des animaux dont la moitié des débats se déroule dans un enchevêtrement de latin et de français, le tout sur un ton particulièrement burlesque pour un sujet aussi grave (*exemple du cantus firmus*)¹⁰⁶⁹. Le défaut de compréhension des auditeurs est tel que le président du tribunal, un cochon, demande par deux fois au greffier, un âne : « *Traduisez !* » (*Jeanne au Bûcher d'Honegger, Jeanne livrée aux Bêtes*)¹⁰⁷⁰.

- le mystère

L'hermétisme du droit, et en particulier de la Justice, est alimenté par la tenue de propos sibyllins ou obscurs.

« Carnaliter ? Qu'est-ce que cela signifie ? ». / Le Barbier (à voix basse également) : « Charnellement, Votre grâce, charnellement ».

Plus loin, Morbio : « Objection ! ». / Sir Morosus : « Objection ? Qu'est-ce que cela veut dire ? ». / Farfallo : « Objection. Le contrat de mariage ne stipule d'aucune façon que Lady Morosus dût être virgo desponsa ante nuptias de quoi l'error qualitatis ne peut être établie ». / Sir Morosus : « Qu'est-ce qu'il dit ? Qu'est-ce qu'il veut ? ».

Plus loin, Vanuzzi : « Il n'y a donc pas error. Le demandeur est débouté. Messieurs, ai-je votre approbation ? ». / Mobio : « Approbatio absoluta ». / Farfallo : « Approbatio absoluta ». / Sir Morosus : « Mais qu'est-ce qu'ils disent ? Qu'est-ce qu'ils veulent ? ».

¹⁰⁶⁷ Beide : « Sehr wohl, seht wohl, doch dies Colloquium heisst bei uns ein Concilium und kommt ins Expensarium ». Les deux « Très bien, très bien, mais cette discussion porte le nom de délibération et s'ajoute à la rémunération ».

¹⁰⁶⁸ Ensemble : « Minos, Eaque et Rhadamante, Rhadamante, Eaque et Minos, sous les yeux de Thémis clémente, nous présidons les tribunos infernos ».

¹⁰⁶⁹ Le Chœur : « Ecce magnis auribus adventavit Asinus, pulcher et fortissimus. Hé ! Sire âne, ça chantez, ha, ha, hihan. Belle bouche rechignez, ha, ha, hihan. Vous aurez du foin assez, ha, ha, hihan. Et de l'avoine à planter, ha, ha, hihan. »

¹⁰⁷⁰ Au moment de la sentence. Porcus : « Fiat voluntas Regis Nostri. Audivistis Sententia Stryga ! » / Chœur : « Pereat ! » / Porcus : « Haeretica ! » / Chœur : « Pereat ! » / Porcus : « Relapsa ! » / Chœur : « Pereat ! , etc. ».

Ainsi, des juges lancent une admonestation terrible et obscure, invoquant la justice d'une manière peu compréhensible (appel à Thémis !)¹⁰⁷¹ pour les habitants d'une bourgade ultramontaine (*La Pie Voleuse de Rossini, acte II, scène 9*). De même, un juge de paix hollandais invoque la mythologie grecque (appel à Astrée !) pour éclairer son esprit de décision (*Pierre le Grand, tsar de Russie de Donizetti, acte I, troisième tableau*).

L'affirmation « *laissez le peuple être également juge* » suscite immédiatement un tollé général, réaction au sacrilège qui consisterait à divulguer les règles de la corporation au peuple (*Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg de Wagner, acte I, scène 3*)¹⁰⁷².

En termes de pouvoir enfin, un andante décrit la chambre obscure dans laquelle le chœur des sénateurs répète lors d'une sibylline messe basse : « *Silence, mystère...silence, mystère* » (*Les Deux Foscari de Verdi, acte I*).

4.4.2. Section 2 - L'austérité

L'austérité du droit vient probablement du sérieux des choses que l'on y traite, mais aussi de la nature technique et impersonnelle des textes que l'on y trouve. Elle balance donc entre sévérité et monotonie.

- la sévérité

Cet aspect sévère innervé toutes les sources du droit. Il déteint même sur les membres de la famille d'un professionnel du droit (*Fortunio de Messager, acte II, scène 4*)¹⁰⁷³.

¹⁰⁷¹ Le Président et le juge : « C'est ici l'auguste temple de Thémis, déesse terrible, inexorable, qui pèse dans sa balance les actions humaines : elle libère, protège et venge le juste, mais toujours sur le coupable déchaîne sa foudre ».

¹⁰⁷² Nachtigall : « Si le peuple a la parole, je me tais ». / Kothner : « Décadence et déshonneur menacent l'art s'il brigue les faveurs du peuple ». / Beckmesser : « Il est allé bien loin dans cette voie, celui qui vient parler avec tant d'audaces : il ne compose que des chansons de rues ! ». / Pogner : « Sachs, mon ami, ta proposition est assez neuve : nous nous repentirions de trop innover d'un coup ».

Cette proposition est confirmée d'office pour le pouvoir exécutif. Ainsi, la mélodie du tsar est empreinte d'une gravité austère digne d'un puissant de ce monde, à l'identique du leitmotiv du secrétaire de la Douma qui présente un aspect un peu austère dans son hiératisme officiel (*Boris Godounov de Moussorgski, acte IV, second tableau*). De même, le premier thème du prélude, dans son austérité rigoureuse, caractérise les Maîtres Chanteurs (*Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg de Wagner*).

Au niveau subalterne, des conseillers municipaux sont tous des basses, ce qui apporte une note rigoriste dans une représentation comique (*Orphée aux Enfers d'Offenbach, acte I, scène 1*). L'entrée glaciale des commissaires du peuple anticipe leur ordre d'évacuation du couvent (*Dialogues des Carmélites de Poulenc, acte II, quatrième tableau*).

Dans la sphère judiciaire, le procès dépouillé à l'extrême parvient d'un lointain inaccessible : les injonctions *recto tono* des juges ne reçoivent que l'ascétique ponctuation, de loin en loin, des cuivres puis de la grosse caisse (*Aïda de Verdi, acte IV, premier tableau*). Le monologue de l'accusateur est introduit par un motif orchestral dont le profil dépressif, l'apparition rudimentaire et l'instrumentation sombre expliquent l'impression d'austérité et de noirceur qu'il provoque (*Lohengrin de Wagner, acte I, scène 1*).

Enfin, le motif du testament est exposé dans un *do* majeur neutre et froid, comme l'en-tête d'une lettre officielle (*Gianni Schicchi de Puccini*).

- ennui et monotonie

Les adjectifs monotone et monocorde existent dans le vocabulaire musical, au sens propre (ce qui se déclame sur une même hauteur comme la psalmodie ou qui provient d'un instrument à une seule corde) et au sens figuré (dont les inflexions sont peu variées, ennuyeux, uniforme, manquant de variété).

¹⁰⁷³ Landry : « Lorsque la dame du notaire ne brille que d'appas austères, on lui fait un long compliment plein de respectueux hommages et de poussiéreuses images qui, comme tout compliment, ment ».

En musique, la monotonie tient autant au débit sans relief d'un discours juridique qu'à la longueur d'un passage musical le concernant. Il est donc tentant de penser que ces deux monotonies puissent se conjuguer dans le sens voulu par le compositeur.

En termes de procès, un avocat – au demeurant bègue – énumère dans une longue litanie les actions à entreprendre pour défendre son client (*La Chauve-souris de J. Strauss, acte I, scène 6*)¹⁰⁷⁴. La relation monotone d'une affaire par un avocat provoque à coup sûr l'ennui, et le compositeur multiplie les initiatives permettant de relancer le discours (*L'Affaire Makropoulos de Janacek, acte I*).

Quand l'audience est ouverte, chaque phrase de la vraie mère est énoncée un ton plus bas que la précédente, ce qui permet d'articuler en le variant ce long récitatif dans lequel elle expose l'affaire (*Le Jugement de Salomon de M.-A. Charpentier*).

Relativement aux actes entre particuliers, un contrat de mariage est débité *recto tono* mais pour éviter tout ennui, les violons varient leur accompagnement toutes les quatre mesures (*Così fan tutte de Mozart, acte II, scène 4*).

La demande en renonciation à succession est débitée sur un ton monotone, vide de toute expression (*Sœur Angélique de Puccini*)¹⁰⁷⁵. L'imperturbable récitation *recto tono* de la charte d'une secte se déroule sur un rythme monotone que pas une pointe d'émotion ne vient troubler (*L'Italienne à Alger de Rossini, acte II*).

¹⁰⁷⁴ Blind : « Quand vous serez libéré, nous entamerons un nouveau procès et alors je vous montrerai de quoi je suis capable. Revendiquer, appeler, réclamer, réviser, réceptionner, renverser, appliquer, impliquer, protester, liquider, extirper, extorquer, arbitrer, résumer, inculper, calculer, inventer... ».

¹⁰⁷⁵ La Princesse : « Lorsqu'il y a vingt ans le prince Gualtiero, votre père, la princesse Clara, votre mère, passèrent de vie à trépas... (La vieille dame se signe s'interrompant pour se signer) ils me confièrent leurs enfants encore jeunes ainsi que la totalité du patrimoine familial. J'avais la charge de le répartir au moment que je jugerais opportun et en pleine justice. C'est là ce que j'ai fait. Voici le parchemin. Vous avez tout loisir d'en prendre connaissance, d'y apporter vos observations et de signer ».

Sœur Angélique : « Après sept ans...je me trouve face à vous...Que ce lieu vous inspire... C'est un lieu de clémence... C'est un lieu de pitié... ».

La Princesse : « De pénitence. Je dois vous révéler la raison pour laquelle j'ai résolu d'effectuer ce partage : votre sœur Anna Viola va se marier ».

(...) Sœur Angélique : « Ô, ma petite sœur, puisses-tu être heureuse ! Et qui donc la prend pour époux ».

La Princesse : « Quelqu'un qui par amour a pardonné la faute dont vous avez souillé notre blason immaculé ».

Sœur Angélique : « Sœur de ma mère, vous êtes impitoyable ! ».

La scène entre Wotan et Fricka, au cours de laquelle sont échangés des arguments à perte de vue notamment sur le mariage, semble interminable malgré sa richesse thématique (*La Walkyrie de Wagner, acte II, scène 2*).

L'étude d'un notaire transpire l'ennui, avec des dossiers sanglés et rangés, des livres austères et des papiers tapissant le sol, mais constitue cependant un lieu symbolique où le présent négocie sans cesse avec le passé (*L'Affaire Makropoulos de Janacek, acte I*).

En termes de pouvoir, les exposés croisés des charges respectives des ministres paraissent d'autant plus longs que le même élément est répété dans la même clé et avec un minimum de diversité harmonique, soulignant peut-être ainsi la maigre inventivité de ces fonctionnaires (*Turandot de Puccini, acte II*).

Un temps mort, le temps pour le chef de la police romaine de rédiger un sauf-conduit, est comblé heureusement par un magnifique passage de musique pure (*Tosca de Puccini, acte II*).

Et afin d'achever cette partie sévère sur une note légère, écoutons un premier clerc de notaire, profession réputée austère, décrire ses futures frasques au jeune recrue de l'Etude (*Fortunio, acte I, scène 1*)¹⁰⁷⁶.

¹⁰⁷⁶ Landry (à Fortunio) : « Eh bien ! Nous voici donc collègues et puisque mon oncle me délègue ses droits sacrés mon garçon, je veux faire de toi le plus franc polisson et le plus profond légiste ensemble on va grossoyer, ensemble on va festoyer ! ».

Conclusion

À l'issue de cette recherche, nul ne peut contester que celle-ci réponde à sa problématique : la musique représente bel et bien le droit dans des œuvres nombreuses et variées. Le nombre de ces œuvres est certes négligeable dans le répertoire de la musique classique occidentale telle que circonscrite dans l'introduction. Plusieurs d'entre elles n'en sont pas moins des œuvres majeures de ce répertoire, sacré ou profane (*les Passions et des cantates de J.-S. Bach, la majeure partie des opéras de Mozart, Verdi, Wagner et Puccini en particulier*).

Mais ce constat ne suffit pas : en guise de coda, il est temps de tirer les conclusions de cette recherche. Nous en avons retenu trois principales : si le droit fait une représentation originale de la musique (1), cette représentation, quelque peu perfectible (2), est néanmoins substantielle (3).

1) Une représentation originale

Les œuvres musicales citées dans cette thèse relèvent, rappelons-le, de la musique descriptive. La raison en est simple : toutes ces œuvres représentent un ou plusieurs phénomènes juridiques extraits d'un substrat littéraire préexistant. L'originalité de la représentation du droit dans la musique provient pour une grande part de cette filiation nécessaire et suffisante entre deux textes : un texte littéraire et un texte musical.

Un opéra de Richard Strauss, *Capriccio*, résume à lui seul cette relation : l'héroïne veut mais ne peut choisir entre les mots (la poésie) et la musique (cette poésie chantée et accompagnée), les deux étant indissociables.

En raison de cette particularité, la musique fait une représentation originale mais non exclusive du droit dans l'Art. Cette représentation est d'autant plus originale qu'elle est fondée sur le figuralisme.

Une représentation sui generis

L'originalité de la représentation du droit dans la musique se mesure tout d'abord à l'aune des autres disciplines artistiques.

À la différence de la musique, les Beaux-arts font une description statique du droit. Les œuvres concernées décrivent un instant de droit, un « cliché » de droit en termes photographiques : par exemple pour la peinture (*le Jugement de Salomon de Poussin*), la sculpture (*Moïse et les Tables de la Loi de Michel Ange*), le dessin (*la caricature d'un avocat par Daumier*), le vitrail (*Le vitrail du Jugement Dernier de la Cathédrale de Bourges*), l'architecture (*le Tribunal de Créteil dont le plan représente une balance*). Sur ce dernier point, un auteur, Schelling (1775 -1854), a même soutenu que « *L'architecture est une musique figée* »¹⁰⁷⁷. Néanmoins, les Beaux-Arts ont pour point commun avec la musique d'illustrer un thème le plus souvent tiré d'une œuvre littéraire *lato sensu*, d'où leur extériorité par rapport au substrat qu'ils représentent.

¹⁰⁷⁷ Cité par N. Roulland, *La Raison, entre musique et droit : consonances, Droit et musique*, actes du colloque du 23 juin 2000, Presse Universitaires d'Aix- Marseille, 2001, p. 115

À la différence de la musique, les Belles-Lettres incorporent les phénomènes juridiques aux autres phénomènes sociaux qu'elles décrivent, le tout dans un texte unique rédigé dans une langue commune. Parmi elles, les œuvres théâtrales permettent une certaine interprétation de ce texte, notamment par la mise en scène, le jeu et le mode de déclamation des acteurs¹⁰⁷⁸. Mais cette distanciation ne peut être qualifiée d'extériorité par rapport au texte interprété. Néanmoins, les œuvres littéraires, comme la musique, représentent les phénomènes juridiques de manière dynamique, puisque ceux-ci apparaissent et évoluent selon le schéma narratif de chaque écrivain, de la situation initiale à la situation finale.

La musique est donc peut-être la seule discipline artistique à conjuguer une représentation dynamique du droit et une extériorité par rapport au substrat littéraire auquel elle se réfère (texte original, adapté ou écrit pour la cause).

Cette extériorité lui donne la faculté d'illustrer un phénomène juridique avec son propre langage, le langage musical, codifié et commun à tous les compositeurs. En bref, toute référence littéraire au phénomène juridique mis en musique étant retirée, il resterait tout de même la musique.

Cette extériorité réserve aussi une grande plasticité aux compositeurs pour mettre en musique, au sein de leur création, un phénomène juridique sous-jacent. Ainsi, selon les œuvres, un même phénomène juridique peut être représenté par l'orchestre seul, ou bien interprété par une ou plusieurs voix solistes, par un chœur, par tel ou tel instrument ou par l'orchestre tout entier. Il peut apparaître dans toutes les tonalités, avec des rythmes, des nuances et des procédés harmoniques et contrapuntiques différents, au sein d'une phrase musicale composée spécifiquement ou non pour lui. Il peut enfin participer à une œuvre musicale de grande ampleur associant d'autres disciplines artistiques comme la dramaturgie et l'art dramatique.

¹⁰⁷⁸ Il en est de même pour les œuvres cinématographiques avec leur scénario, à la différence près que les phénomènes juridiques ne sont pas représentés directement auprès du public mais par l'intermédiaire de séquences animées d'images.

Une représentation figuraliste

Comme nous l'avons vu, la musique permet une représentation figuraliste du droit. Toutefois, ce figuralisme n'est pas uniforme car il prend le tour d'une autonomie progressive du texte musical par rapport au texte littéraire citant du droit.

Au premier degré, la paraphrase : le mélisme de la phrase musicale permet de paraphraser de manière figurative un texte évoquant un phénomène juridique. Par exemple, un saut d'intervalle vient appuyer une affirmation, une négation, une exclamation ou une interrogation. Celui-ci peut également suggérer une chute morale (la faute) ou physique (le couperet) ou inversement une progression physique (l'ascension du Mont Sinaï) ou rhétorique (un plaidoyer). Et encore la musique ne se contente pas toujours d'épouser le contour du texte qu'elle accompagne : certains compositeurs veulent aussi insister sur tel mot, telle phrase ou tel fait par des procédés proprement musicaux (la note pointée, les vocalises, le cantus firmus, l'ornementation par exemple). Ces différents procédés permettent aux compositeurs d'apporter une première appréciation personnelle sur le texte qu'ils mettent en musique.

Au second degré, la description : la musique possède un puissant pouvoir illustratif. Ce faisant, elle est apte à décrire avec des sons le contexte dans lequel se déroule un phénomène juridique : un événement naturel ou surnaturel, un lieu, une atmosphère, un conflit par exemple. Certains compositeurs ont imaginé de facto le contexte d'un phénomène juridique dont le texte de référence ne parle pas (tel l'accompagnement fulgurant des évocations du Jugement dernier dans les cantates de J.-S. BACH). D'autres se satisfont de restituer le décor planté par le texte mis en musique (comme l'imitation orchestrale de l'eau ou du feu dans les opéras postromantiques). Certains enfin sont allés au-delà en augmentant ou en diminuant le volume sonore d'un phénomène juridique par le jeu du nombre d'instruments ou des voix notamment.

À ce point, l'interprétation du texte mis en musique par le compositeur prend le pas sur la simple description du contexte qu'il suggère.

Au troisième degré, le commentaire : la musique commente avec ses propres moyens le phénomène juridique concerné. Sans faire totalement abstraction du contexte dans lequel il est situé, elle s'émancipe ici suffisamment du texte référent pour en réaliser un commentaire tout à la fois subjectif et expressif. Les procédés musicaux utilisés, qui traduisent l'impression du compositeur sur tel ou tel aspect d'un phénomène juridique sont nombreux et variés : l'instrumentation (l'intervention d'un instrument solo traduit le regard critique du compositeur à l'égard d'un professionnel du droit), le contrepoint (l'emploi de la fugue, sa conception formaliste de la loi), l'harmonie (l'emprunt d'un majeur, sa perception de la solennité du droit), la phrase musicale (la répétition, son choix de souligner l'aspect argumentatif du droit), la voix (l'attribution d'un registre vocal, son soin d'identifier musicalement un acteur du droit).

Au quatrième et dernier degré, l'intégration : les compositeurs s'approprient un phénomène juridique en lui dédiant une phrase musicale. Il s'agit, comme nous l'avons vu, du leitmotiv. Au gré d'une œuvre, ce leitmotiv est susceptible de subir de nombreuses transformations après sa première présentation (transposition dans une autre tonalité, nuances et rythmes différents, traitement par un procédé contrapuntique - la fugue par exemple), la limite du genre étant que sa déformation ne nuise pas à sa reconnaissance parmi les autres figures musicales. Le leitmotiv est communément énoncé en même temps que le phénomène juridique qu'il identifie mais peut apparaître plus tard dans l'œuvre, tel une réminiscence de ce phénomène sans que ce dernier soit explicitement évoqué à cet endroit. Le leitmotiv constitue sans doute le degré le plus original et le plus abouti de la représentation du droit dans la musique puisque comme par miracle, le droit s'est converti en musique.

2) Une représentation perfectible

La représentation du droit est, comme toute chose, susceptible de se perfectionner. En effet, la musique ne rend pas compte de tous les aspects du droit comme elle véhicule l'image d'un droit immature et révolu.

Une représentation partielle

Cette incomplétude se manifeste d'une double manière : certains aspects du droit ne sont pas représentés en musique, d'autres le sont de manière fragmentaire.

En remontant vers les sources du droit, aucune œuvre musicale ne fait cas de la Jurisprudence en tant que telle, c'est-à-dire l'ensemble des décisions de justice suffisamment concordantes sur un point de droit (à l'anecdote près d'une traduction en anglais du titre de l'une d'entre elles)¹⁰⁷⁹. De là un quasi-monopole des cas d'espèce au détriment des décisions de principe, et partant une absence de réflexion sur la bonne application de la règle de droit à la cause soumise au juge. La même abstention touche la doctrine et son lot de professeurs de droit dont quelques-uns sont pour le mieux dédicataires d'œuvres musicales (au demeurant isolées).

La même tendance est perceptible pour les disciplines juridiques. La présence prédominante du droit répressif, et dans une moindre mesure du droit civil, laissent peu de place aux autres disciplines juridiques. De ce fait, rares sont les manifestations du droit social, du droit commercial, du droit fiscal (à l'exception de quelques percepteurs et taxes désuètes), du droit des procédures collectives (à l'exception d'une banqueroute), du droit cambiaire (quelques chèques et lettre de change seulement), du droit de la propriété artistique (à travers la critique d'éditeurs de musique) et du droit des sûretés (quelques rares hypothèques ou garanties personnelles) quand certaines d'entre elles sont tout simplement ignorées, tels le droit des assurances, le droit financier ou le droit administratif par exemple.

¹⁰⁷⁹ La Marche de la Jurisprudence de Tchaïkovski

En ce qui concerne les phénomènes juridiques, il ressort de la recherche une primauté quantitative du jugement pénal (tant dans la musique sacrée que profane) sur le jugement civil, ce qui n'est pas conforme à la réalité historique et moins encore à la réalité contemporaine. De même, le contrat de mariage et plus généralement le statut personnel l'emportent de beaucoup sur les autres contrats. Le répertoire musical laisse apparaître plus de bail et de contrat de travail que de contrat d'entreprise, de dépôt, de gage, de caution ou de prêt. Il existe peu de contrats verbaux et priorité est accordée à l'acte authentique. Les actes unilatéraux (promesse unilatérale, serment et testament) participent à l'argument de beaucoup d'œuvres. Là encore, cette représentation ne reflète pas l'exercice courant des droits subjectifs.

Quant aux acteurs du droit, le répertoire musical privilégie d'abord ses initiés, nonobstant la sous-représentation des avocats dans les procès. De même, les huissiers de justice sont souvent supplantés dans leur charge par des créanciers avides et récalcitrants. La prévalence du juge judiciaire s'exprime en creux par le peu de référence au juge administratif. Cette image du personnel judiciaire ne reflète pas la réalité de leur office quelle que soit l'époque où se situe l'action. Parmi les sujets de droit, il est fait peu de cas des personnes morales de droit privé (société, association, fondation, syndicat). A fortiori, les principaux acteurs de la vie économique et financière, telles les banques, les compagnies d'assurance ou les entreprises industrielles font défaut. Seuls apparaissent quelques commerçants, artisans et agriculteurs. Pareillement, les fonctionnaires sont négligés, à l'exception des gens de justice (y compris la police judiciaire) et dans une moindre mesure du personnel diplomatique et consulaire.

La représentation d'un droit révolu

La musique représente habituellement un droit qui n'existe plus ou le situe à une époque antérieure à celle de sa composition. Cette tendance est de plus en plus marquée lorsque l'on remonte le temps, les pionniers de l'art lyrique s'étant inspirés pour l'essentiel de textes mythologiques ou bibliques.

Beaucoup d'œuvres musicales situent le droit dans un ordre ancien. Le contexte dans lequel elles évoluent est marqué par une forte stratification sociale. De là de nombreuses situations de pouvoir d'une classe sociale sur l'autre, avec abus ou non de position dominante (par exception, certaines œuvres littéraires qui renversent l'ordre conventionnel des choses ont été mises en musique). De même, le droit s'exerce dans un cadre essentiellement rural et provincial, ne rendant pas compte de l'expansion urbaine.

Les phénomènes juridiques sont désuets : le processus d'adoption des lois est sommaire et leur mode de publicité est archaïque. Les procédures inquisitoriales sont privilégiées, avec leurs cortèges d'instructions à charge, de tortures et de peines de mort. Entre particuliers, le régime dotal est exclusif de tous les autres régimes matrimoniaux. Le droit d'aînesse, le privilège de masculinité et le droit de cuissage participent à l'argument de nombreuses œuvres. Certains contrats ont pour objet des choses hors du commerce, comme tout ou partie du corps humain.

Quant aux acteurs du droit, ils appartiennent à un univers suranné : le ministère d'avocat n'est pas obligatoire et le public est partie prenante dans le procès tant civil que pénal. Les professionnels du droit sont exclusivement masculins ce qui est le reflet d'une société patriarcale et rétive à l'égalité des sexes. L'Eglise catholique romaine et les corporations représentent les seules institutions de droit commun véritablement constituées. Les célébrations du mariage, auxquelles un notaire participe par principe, se déroulent dans un cadre domestique, là même où la puissance maritale et paternelle s'exerce avec la plus grande autorité (surtout lorsqu'il s'agit de donner un consentement au mariage). D'une autorité l'autre, de nombreux chefs et sous-chefs ont droit de vie et de mort sur leurs sujets.

La représentation d'un droit immature

Le répertoire musical représente un droit dont les principes directeurs sont en germe mais non encore aboutis. A cet égard, il est frappant de constater que les œuvres musicales et les personnes qu'elles représentent s'intéressent peu à la nature, à l'objet et aux effets du droit comme à sa place dans la société.

Ainsi, la loi est le plus souvent écrite, ce qui est un gage de pérennité, et connaît un semblant de publicité orale. Néanmoins, elle n'est pas suffisamment mûre pour garantir les libertés individuelles et en premier lieu le respect de la vie privée.

En matière judiciaire, le principe de publicité du procès et du jugement est plus ou moins respecté. Quand survient un différend, la saisine d'un juge est fréquente : il s'agit donc d'un droit où l'interdiction de faire justice par soi-même l'emporte sur la loi du Talion. Dans certaines œuvres, le recours à un deuxième degré de juridiction (nouveau procès ou ratification d'une première décision) constitue une garantie pour le justifiable condamné. Enfin, tout le long d'une procédure judiciaire, le droit de se défendre est peu ou prou assuré cependant que le droit d'être défendu ne l'est pas. Malgré cela, de nombreux jugements mis en musique ne sont pas motivés en droit et dépendent en conséquence de l'intime conviction si ce n'est de l'arbitraire du juge.

Concernant les contrats, certains principes de la théorie générale des obligations sont observés : la rencontre de l'offre et de l'acceptation nécessaire à la formation d'un contrat, la force obligatoire et l'effet relatif du contrat. Par ailleurs, les actes sont majoritairement écrits et signés, preuve d'une détermination à les rendre durables et opposables. Cependant, le répertoire musical fait montre d'une grande variété de cas où le consentement est vicié par la violence, le dol ou l'erreur alors que l'arrivée du terme ou la résiliation unilatérale ou mutuelle d'un contrat est rarement rapportée. Enfin, le principe d'égalité entre les cocontractants est en général exclu dès la conclusion du contrat au profit de droits et obligations déséquilibrés.

Plus remarquable encore, ce droit imparfait procède d'une confusion des genres.

Ainsi existe-il parfois une confusion entre le droit sacré et le droit profane. Sans remonter aux récits antiques, le tribunal de l’Inquisition, moult fois représenté dans le répertoire lyrique, est exemplaire d’une justice humaine rendue au nom de Dieu.

A observer les phénomènes juridiques, la loi et le contrat sont souvent confondus, notamment dans les récits du premier Testament et de la théogonie germanique réinventée¹⁰⁸⁰. Au surplus, il n’existe aucune distinction entre la loi et le jugement lorsqu’un souverain promulgue un décret exilant celui qui succombe. Enfin, un pouvoir sans contre-pouvoir favorise l’arbitraire à tous les échelons du pouvoir exécutif (gouvernants, gouverneurs, édiles locaux, officiers de police, policiers).

Parfois aussi, les professionnels du droit cumulent les pouvoirs, là où ceux-ci devraient être séparés. Le répertoire musical contient de nombreux exemples de ce cercle vicieux : le législateur est juge, le juge détient le pouvoir exécutif, le détenteur du pouvoir exécutif est législateur. Au-delà, il n’est pas inhabituel de voir certains professionnels du droit user et abuser de leurs prérogatives dans la sphère contractuelle ou privée.

De ces multiples facettes d’un droit perfectible, on peut inférer que la musique fait une représentation substantielle du droit.

3) Une représentation substantielle du droit

L’épithète « substantielle » paraît opportune car elle désigne à la fois ce qui est significatif, riche en contenu et relatif à la substance, ici, de ce qui est représenté.

Rapporté à notre sujet, cela revient à dire que la représentation du droit dans la musique a plusieurs attributs : elle se révèle multiforme et identitaire.

¹⁰⁸⁰ Cette confusion est le résultat inverse : la loi immanente de Dieu à son alliance avec son peuple. La loi, dans la Tétralogie wagnérienne est le résultat de l’addition des contrats conclus entre les Dieux ou avec les hommes.

Une représentation multiforme

Cette conclusion est certainement bien venue tant l'incertitude était forte, au début de notre thèse, de trouver suffisamment d'œuvres musicales pour l'alimenter.

Or, le constat doit être fait que les œuvres musicales évoquent beaucoup de systèmes juridiques différents, divins (Dieu et les dieux) ou profanes (droit antique, droit coutumier, droit écrit, Common law, droit oriental mâtiné de droit occidental, etc.). De même, les phénomènes juridiques se situent à des époques (de la société archaïque à la société capitaliste du 20^{ème} siècle) et sous presque tous les cieux (l'ensemble des continents exception faite de l'Océanie). En outre, le droit s'exprime tant en milieu tribal, rural ou urbain (villes capitales et provinciales).

Concernant les personnes, le répertoire musical présente une palette quasi-complète des professionnels du droit, et encore cette palette est-elle bigarrée selon le comportement de chacun d'eux (le bon juge et de le juge implacable, le gentil et le méchant geôlier, l'avocat bienveillant et l'avocat corrompu). Les sujets de droit sont issus de tous les milieux sociaux, du métayer au prince de ligne, et apparaissent dans les œuvres selon le phénomène juridique auxquels ils sont associés : justiciables, électeurs, contractants, administrés, témoins.

Les actes et faits juridiques sont nombreux, avec en tête, beaucoup de jugements, d'infractions pénales, de procès, de jugements, de sanctions et de modes d'exécution. Les contrats ne sont pas en reste. Leurs modes de formation et leurs effets sont multiples (mortifères, libérateurs ou tout simplement ordinaires) même si les œuvres musicales privilégient certains d'entre eux au détriment des autres.

Ces multiples échantillons de droit permettent d'établir une sorte de palmarès des acteurs et phénomènes juridiques les plus représentés dans le répertoire musical, quel que soit le genre musical dont ils relèvent :

- une discipline juridique : le droit répressif
- un système juridique : le droit écrit
- un phénomène juridique : le jugement
- un fait juridique : le fait fautif
- un acte unilatéral : le testament
- un acte synallagmatique : le contrat de mariage
- un professionnel du droit : le notaire
- un créancier (quoique peu représenté) : le bailleur
- un fonctionnaire : le policier
- une voie d'exécution : la saisie arrêt
- une infraction : le meurtre
- une sanction : la mort

L'une des conclusions de cette thèse est donc que la musique dresse un tableau plutôt sombre du droit, hors les festivités du mariage. La raison en est sans doute que les phénomènes juridiques ci-dessus évoqués sont ceux dont la représentation est la plus spectaculaire, étant rappelé que les œuvres lyriques et les oratorios sont majoritaires au sein des œuvres citées dans cette thèse.

Une représentation identitaire

Cette prolifération de la musique pourrait laisser accroire que celle-ci représente le droit de manière hétérogène. La même conséquence pourrait être également tirée de l'impressionnisme du droit dans la musique, dû en particulier à l'éparpillement des références au droit dans le répertoire musical. Or, bien au contraire, de ces sources multiples émergent des procédés communs pour illustrer les phénomènes juridiques. En d'autres termes, au-delà de ses limites et de ses multiples paramètres, la représentation du droit dans la musique connaît certaines constantes.

Cette conclusion de la recherche est d'autant plus intéressante que ces procédés transcendent tous les catégories musicales. Ainsi, ceux-ci se retrouvent pareillement dans la musique sacrée et la musique profane, comme dans la musique instrumentale, vocale et lyrique. Mais, plus encore, ces procédés, communs à tous les genres musicaux, ont été utilisés tout au long de l'histoire de la musique par des compositeurs de nationalité et relevant d'écoles extrêmement diverses.

La congruence de ces différents procédés permet ainsi de constituer une sorte de portrait du droit dans la musique occidentale que seul pouvait faire ressortir une analyse approfondie de la représentation du droit dans l'écriture musicale.

Le temps est donc venu – non pas de confirmer cette représentation identitaire du droit puisque de nombreux exemples significatifs figurent dans la deuxième partie de la recherche - mais plutôt de passer en revue les procédés musicaux qui concourent à cette représentation :

- une famille instrumentale : les cuivres
- un registre vocal : la basse
- une tonalité : do majeur

- un mode de déclamation : le chœur
- un contexte harmonique : le chromatisme
- un procédé contrapuntique : le canon
- un genre musical : l'œuvre lyrique
- un leitmotiv : le leitmotiv du contrat de mariage
- un rythme : le rythme pointé
- un intervalle : la septième
- une danse : la passacaille

Dans la première partie de cette thèse, la perspective d'un mélange constitué des leitmotivs faisant référence au droit a été évoquée. En somme, une sorte de « monument » du droit dans la musique descriptive.

Ce mélange n'est pas exclusif d'autres œuvres reprenant tout ou partie des procédés d'écriture relevés plus haut, tel un concentré de musique pure dédié au droit.

Pour parfaire le tout, cette composition pourrait avoir pour thème, selon leur faculté à être mis en musique¹⁰⁸¹, les mots suivants :

¹⁰⁸¹ Ce savoir-faire est issu d'une tradition du Nord de l'Europe. Ainsi, les notes sont désignées à quelques différences près en Allemagne et au Royaume-Uni par des lettres : la lettre A correspond à la note *la*, la lettre B correspond à la note *si* au Royaume-Uni, à la note *si b* en Allemagne, la lettre C correspond à la note *do*, etc... C'est la méthode britannique qui a été retenue dans les exemples ci-après.

De la sorte, il est aisé de composer un thème musical à partir d'un nom propre ou commun. Bach a ainsi écrit à maintes reprises son propre nom dans ses œuvres, le dernier étant à l'endroit même où celui-ci s'est interrompu dans la composition de son œuvre inachevée l'Art de la Fugue. A sa suite, de nombreux compositeurs ont écrit des œuvres sur le nom de BACH : Karg-Elert (Passacaille, variations et fugue), Barblan (Chaconne), Honegger (Prélude, arioso et fughette), Liszt (Prélude et fugue), Reger (Fantaisie et fugue), Rimski-Korsakov (six Variations), Schumann (six Fugues).

D'autres organistes ont écrit une œuvre sur le thème du nom d'un autre organiste (Prélude et fugue sur le nom d'ALAIN de Duruflé). Sans lui conférer le nom d'une œuvre, Berg a par exemple débuté son concerto de

- D.R.O.I.T :



- L.O.I :



- C.O.N.T.R.A.T :



- J.U.G.E.M.E.N.T:



- J.U.R.I.S.P.R.U.D.E.N.C.E :



- J.U.G.E :

chambre pour piano, violon et treize instruments à vent par les noms Schoenberg au piano, Webern au violon et Berg au cor tandis que dans une autre œuvre, il a entrelacé ses propres initiales avec celles de la femme dont il était épris (Suite Lyrique, allegro misterioso).



D'autres thèmes pourraient être construits tant le vocabulaire juridique est riche et étendu, et les acteurs et phénomènes du droit nombreux.

Mais touchant ici son point d'incompétence, c'est désormais au juriste de se taire et au compositeur de se mettre à l'ouvrage.

Bibliographie

Dans cette bibliographie, le nombre d'ouvrages musicologiques l'emporte très largement sur celui des ouvrages juridiques, ce qui démontre s'il en est besoin le caractère hors du commun de cette thèse qui relève pourtant, selon les termes de Monsieur MALAURIE, d'une « discipline para-juridique » ou selon les termes de Monsieur CARBONNIER, d'une « science auxiliaire du droit » : la sociologie du droit.

Monographies

BANOUN Bernard, *L'Opéra selon Richard Strauss*, Fayard 2000

BEAUFILS Marcel, *Wagner et le wagnérisme*, La Musique dans la Civilisation, Aubier 1946

BERTON Jean-Claude, *Richard Wagner et la « Tétralogie »*, collection « Que sais-je ? », PUF 1986

BODY Jacques, *Un thème, trois œuvres, L'Histoire (Sur la Guerre de Troie n'aura pas lieu)*, collection D.I.A., Belin 1989,

BOURGEOIS Jacques, *L'Opéra, des origines à demain*, Julliard 1983

CANTAGREL Gilles, *Dietrich Buxtehude*, Fayard 2006

CANTAGREL Gilles, *De Schütz à Bach*, Fayard 2009

CANTAGREL Gilles, *Georg Philipp Telemann*, collection Melophiles, Editions Papillon, 2003

CANTAGREL Gilles, *Le Moulin et la Rivière*, Fayard 2000

CANTAGREL Gilles, *Les Cantates de J.-S. Bach*, Fayard 2010

CARBONNIER Jean, *Droit civil 1 Introduction Les Personnes*, Thémis Droit, PUF 13^{ème} édition 1980

CARBONNIER Jean, *Essais sur les lois*, Répertoire du Notariat Defrénois, 1^{ère} édition 1979

- CARBONNIER Jean, *Flexible Droit*, LGDJ, 5^{ème} édition, 1983
- CARBONNIER Jean, *Sociologie juridique*, Thémis Droit, PUF 1^{ère} édition 1978
- CESSAC Catherine, *Marc Antoine Charpentier*, Fayard 2004
- CHAILLEY Jacques, *La Flûte enchantée, opéra maçonnique*, collection Diapason, Robert Laffont, 1968
- CHAILLEY Jacques, *Les chorals pour orgue de J.-S. Bach, au-delà des notes*, Alphonse Leduc 1974
- CHAILLEY Jacques, *Les Passions de J.-S. Bach*, PUF, 1984
- CHARRU Philippe et THEOBALD Christoph, *La Pensée musicale de Jean-Sébastien Bach*, Les éditions du CERF, 1993
- CONDE Gérard, *Charles Gounod*, Fayard 2009
- CLEMENT Catherine, *L'Opéra ou la défaite des femmes*, collection Figures, Grasset 1979
- DAUZAT Pierre-Emmanuel, *Judas*, collection Tempus, Perrin 2008
- D'INDY Vincent, *César Franck*, Les Maîtres de la Musique, Félix Alcan, 1907
- DENIZEAU Gérard, *Les Genres musicaux*, Editions Larousse 2010
- DETIENNE Marcel, *Apollon le couteau à la main*, Bibliothèque des sciences humaines, NRF Editions Gallimard 1998
- DUAULT Alain, *Verdi, la Musique et le Drame*, Découvertes Gallimard/Musique, Gallimard 1986
- ERISMAN Guy, *Antonin Dvorak le génie d'un peuple*, Fayard 2004
- ERISMAN Guy, *Janacek ou la passion de la vérité*, Seuil 2007
- FRANCOIS-SAPPEY Brigitte, *Robert Schumann*, Fayard 2000
- GALLOIS Jean, *Franck*, Microcosmes/Solfèges, Seuil 1980
- GALLOIS Jean, *Haendel*, Microcosmes/Solfèges, Seuil 1980
- GOLEA Antoine, *La Musique de la nuit des temps aux aurores nouvelles*, tome 1, Alphonse Leduc 1977
- GUILLARD Georges, *J.-S. Bach et l'orgue*, collection "Que sais-je ?", PUF 1^{ère} édition 1987

- HALBREICH Harry, *Claude Debussy*, Fayard 1980
- HALBREICH Harry, *L'Hymne à la Justice d'Albéric Magnard*, Timpani 2002
- HELL Henri, *Francis Poulenc*, Fayard 1978
- HILDESHEIMER Wolfgang, *Mozart, Musiques et musiciens*, Jean-Claude Lattès 1979
- HARNONCOURT, *le Dialogue musical Monteverdi, Bach et Mozart*, collection Arcades, éditions Gallimard
- HOCQUARD Jean-Victor, *Les Noces de Figaro*, Les grands opéras de Mozart, Aubier Montaigne 1979
- JACOBS, Mendelssohn, *Microcosme/Solfèges*, Seuil 1977
- JAMEUX Dominique, *Pierre Boulez*, collection Musiciens aujourd'hui, Fayard 1984
- KAMINSKI Piotr, *Mille et un opéras*, Les Indispensables de la Musique, Fayard 2003
- KOBBE Gustave, *Tout l'Opéra*, collection Bouquins, Robert Laffont 1980
- LACOMBE Hervé, *Georges Bizet*, Fayard 2000
- LA GRANGE Henry-Louis de, *Vienne, une histoire musicale*, collection Les chemins de la musique, Fayard 1995
- LUSSATO Bruno, *Voyage au cœur du Ring*, Encyclopédie, Fayard 2005
- LUTHER Martin, *Le Grand Catéchisme*, Oeuvre VII, Labor et Fides, Genève, 1962
- MALAURIE Philippe, *Droit et Littérature, une anthologie*, éditions Cujas 1997
- MARNAT Marcel, *Giacomo Puccini*, Fayard 2005
- MARNAT Marcel, *Maurice Ravel*, Fayard 1988
- MARTY Ginette et Georges, *Dictionnaire des chansons de la Révolution 1787-1799*, Tallandier, 1988
- MASSIN Brigitte, *Franz Schubert*, Les Indispensables de la Musique, Fayard 1993
- MATTHESON Johann, *Das neu-eröffnete Orchestre (L'Orchestre moderne)*, Hambourg, 1713
- MERLIN Christian, *Richard Strauss, mode d'emploi, L'Avant-Scène Opéra*, éditions Premières Loges 2007
- MICHELS Ulrich, *Guide illustré de la musique*, volume 1, Les Indispensables de la Musique, Fayard 1988

- MICHELS Ulrich, *Guide illustré de la musique*, volume 2, Les Indispensables de la Musique, Fayard 1990
- MICHOT Pierre, *Mozart, opéras mode d'emploi, L'Avant-Scène Opéra*, éditions Premières Loges 2006
- MONGREDIEN Jean, *La Musique en France des Lumières au Romantisme 1789-1830*, collection Harmoniques, Flammarion, 1985
- MONTESQUIEU, *De l'Esprit des lois*, édition Firmin Didot, 1864
- NECTOUX Jean-Michel, *Fauré, Microcosme/Solfèges*, Seuil 1972
- NYS Carl de, *La Musique religieuse de Mozart*, collection "Que sais-je ?", PUF 1982
- PARADIS Annie, *Mozart, l'Opéra réenchanté*, Fayard 1999
- PARIS Alain, *Livrets d'opéra (volumes 1 et 2)*, collection Bouquins, Robert Laffont 2002
- PROD'HOMME Jacques-Gabriel, *Christophe-Willibald Gluck*, Bibliothèque des grands musiciens, Fayard 1985
- REBATET Lucien, *Une Histoire de la Musique*, collection Bouquins, Robert Laffont 1969
- REIBEL Emmanuel, *Faust, la musique au défi du mythe*, collection Les Chemins de la Musique, Fayard 2008
- REYMOND Bernard, *Le Protestantisme et la Musique*, collection Protestantisme, Labor et Fides 2002
- RISSIN David, *Offenbach ou le rire en musique*, Fayard 1990
- ROCHE Maurice, *Monteverdi, Microcosme/Solfèges*, Seuil 1979
- ROLE Claude, *François-Joseph Gossec (1734-1829), un musicien à Paris de l'Ancien Régime à Charles X*, L'Harmattan 2000
- SABATIER François, *Miroirs de la Musique tome I XV^e-XVIII^e siècle*, Fayard 1998
- SABATIER François, *Miroirs de la Musique tome II 1800-1950*, Fayard 1995
- SAMUEL Claude, *Prokofiev, Microcosme/Solfèges*, Seuil 1988
- STRICKER Rémy, *Mozart et ses opéras, fiction et vérité*, Collection Tel, Gallimard 1980
- TERRE François, *Introduction générale au droit*, Dalloz, 2^{ème} éd. 1994
- TRANCHEFORT François-René, *L'Opéra*, Seuil 1983
- VIGNAL Marc, *Les fils Bach*, collection Les chemins de la Musique, Fayard 1997

VIGNAL Marc, *Joseph Haydn, Les Indispensables de la Musique*, Fayard 1988

VIRET Jacques, *le Chant grégorien*, Editions Eyroles, 2012

VOUGA François, *Résonances théologiques de la musique*, Collection L'Évangile dans la vie, Labor et Fides 1983

Articles et commentaires

ABBADO Claudio, Commentaire musical, Simon Boccanegra de Verdi, *L'Avant-Scène Opéra*, éditions Premières Loges 1979

ALAIN Marie Claire, *L'œuvre pour orgue de J.-S. Bach*, Erato 1980

AUZOLLE Cécile, Commentaire musical et littéraire, Intermezzo de R. Strauss, *L'Avant-Scène Opéra*, éditions Premières Loges 1995

AUZOLLE Cécile, Commentaire musical et littéraire, Lady Macbeth de Mzensk de Chostakovitch, *L'Avant-Scène Opéra*, éditions Premières Loges 1991

BAILLY David, Opéra slave et droit pénitentiaire, *Droit et Opéra*, collection de la Faculté de Droit et des Sciences sociales de Poitiers, LGDJ 2008

BARDONI Avril, La Favorite de Donizetti, chœur et orchestre du théâtre communal de Bologne, direction Richard Bonyngue, Decca 1990

BARRAUD Henry, Commentaire musical et littéraire, The Rake's Progress de Stravinsky, *L'Avant-Scène Opéra*, éditions Premières Loges 1992

BOMBAS Andreas, *Cantate Du sollst Gott, deinen Herren, lieben BWV 77 de J. -S. Bach*, direction Helmut Rilling, Hänssler 1999

BOUCOURECHLIEV André, Commentaire musical et littéraire, *L'Or du Rhin de Wagner*, *L'Avant-Scène Opéra*, éditions Premières Loges 1992

BOUCOURECHLIEV André, Commentaire musical et littéraire, La Walkyrie de Wagner, *L'Avant-Scène Opéra*, éditions Premières Loges 2002

BOUCOURECHLIEV André, Commentaire musical et littéraire, Siegfried de Wagner, *L'Avant-Scène Opéra*, éditions Premières Loges 1993

- BOUCOURECHLIEV André, Commentaire musical et littéraire, Le Crépuscule des Dieux de Wagner, *L'Avant-Scène Opéra*, éditions Premières Loges 1993
- BREQUE Jean-Michel, Tosca ou la transfiguration du mélodrame, Tosca de Puccini, *L'Avant Scène Opéra*, Editions Premières Loges, 2007,
- BREGY Jean-François, « Ciel ! Mes bijoux ! La Pie voleuse de Rossini, *L'Avant-Scène Opéra*, éditions Premières Loges 1988
- BRUGUIERE, Marie-Bernadette, le Droit civil à l'Opéra, *Droit et musique, actes du colloque du 23 juin 2000*, Presse Universitaires d'Aix- Marseille, 2001
- BRUNEAU Alfred, article paru dans Le Figaro du 3 avril 1896 à propos de son requiem
- BRUNEL Pierre, Commentaire musical et littéraire, Les Puritains de Bellini, *L'Avant-Scène Opéra*, éditions Premières Loges 1987
- BOUKOBZA Jean-François, Commentaire musical et littéraire, Billy Budd de Britten, *L'Avant-Scène Opéra*, éditions Premières Loges 1994
- BOUKOBZA Jean-François, Commentaire musical et littéraire, Le Nez de Chostakovitch, *L'Avant-Scène Opéra*, éditions Premières Loges 1991
- BOUKOBZA Jean-François, Commentaire musical et littéraire, Lohengrin de Wagner, *L'Avant-Scène Opéra*, éditions Premières Loges 1992
- BOUKOBZA Jean-François, Introduction et guide d'écoute, Rienzi de Wagner, *L'Avant-Scène Opéra*, éditions Premières Loges 2012
- BOUKOBZA Jean-François, Commentaire musical et littéraire, La Somnambule de Bellini, *L'Avant-Scène Opéra*, éditions Premières Loges 1997
- BOUKOBZA Jean-François, Commentaire musical et littéraire, Sœur Angélique de Puccini, *L'Avant-Scène Opéra*, éditions Premières Loges 1999
- BOUKOBZA Jean-François, Commentaire musical et littéraire, L'affaire Makropoulos de Janacek, *L'Avant-Scène Opéra*, éditions Premières Loges 1999
- CABOURG Jean, Commentaire musical et littéraire, Turandot de Puccini, *L'Avant-Scène Opéra*, éditions Premières Loges 1981
- CABOURG Jean, Profils vocaux des personnages, Tosca de Puccini, *L'Avant Scène Opéra*, Editions Premières Loges, 2007

CAMPOS Rémy, Commentaire musical et littéraire, Madame Butterfly de Puccini, *L'Avant-Scène Opéra*, éditions Premières Loges 1997

CAMPOS Rémy, Commentaire musical et littéraire, Lakmé de Delibes, *Avant-Scène Opéra*, éditions Premières Loges 1998

CAMPOS Rémy, Commentaire musical et littéraire, Orphée aux Enfers d'Offenbach, *L'Avant-Scène Opéra*, éditions Premières Loges 1998

CAPACCI Christophe, Commentaire musical et littéraire, Don Pasquale de Donizetti, *L'Avant-Scène Opéra*, éditions Premières Loges 1998

CARBONNIER Jean, Gurvitch et les juristes, *Droit et sociétés* n°4/1986

CESSAC Catherine, Motet pour l'offrande de la Messe Rouge de M. -A. Charpentier, La Chapelle Royale direction Philippe Herreweghe, Harmonia Mundi 1985 - 2002

CESSAC Catherine, Judicium Salomonis de M. -A. Charpentier, direction Paul Colléaux, Arion 1987

COLAS Damien, Commentaire musical et littéraire, La Dame Blanche de Boieldieu, *L'Avant-Scène Opéra*, éditions Premières Loges 1997

COLAS Damien, Commentaire musical et littéraire, L'Italienne à Alger de Rossini, *L'Avant-Scène Opéra*, éditions Premières Loges 1994

COMBACAU Jean, Interpréter des textes, réaliser des normes : la notion d'interprétation dans la musique et dans le droit, *Mélanges Paul Amselek*, Bruylant, 2005

COMBAZ Nathalie, Commentaire musical et littéraire, Robert le Diable de Meyerbeer, *L'Avant-Scène Opéra*, éditions Premières Loges 1985

CONDE Gérard, Commentaire musical et littéraire, Louise de G. Charpentier, *L'Avant-Scène Opéra*, éditions Premières Loges 2000

CONDE Gérard, Commentaire musical et littéraire, Lulu de Berg, *L'Avant-Scène Opéra*, éditions Premières Loges 1998

CONDE Gérard, Commentaire musical et littéraire, Guillaume Tell de Rossini, *L'Avant-Scène Opéra*, éditions Premières Loges 1989

CONDE Gérard, Commentaire musical et littéraire, Manon de Massenet, *L'Avant-Scène Opéra*, éditions Premières Loges 1989

CONDE Gérard, Commentaire musical et littéraire, Les Pêcheurs de Perles de Bizet, *L'Avant-Scène Opéra*, éditions Premières Loges 1989

CONSTANT Marius, Avant Propos, Des Droits de l'Homme de Constant, *L'Avant-Scène Opéra*, éditions Premières Loges 1989

DEATHRIDGE John, La Légende de deux héros, L'Or du Rhin de Wagner, *L'Avant-Scène Opéra*, éditions Premières Loges 1992

DEGRADA Francesco, Commentaire musical et littéraire, Macbeth de Verdi, *L'Avant-Scène Opéra*, éditions Premières Loges 1982

FALCINELLI Sylviane, Commentaire musical et littéraire, Un Bal masqué de Verdi, *L'Avant-Scène Opéra*, éditions Premières Loges 1981

FALCINELLI Sylviane, Commentaire musical et littéraire, Don Pasquale de Donizetti, *L'Avant-Scène Opéra*, éditions Premières Loges 1988

FALCINELLI Sylviane, Commentaire musical et littéraire, L'Elixir d'Amour de Donizetti, *L'Avant-Scène Opéra*, éditions Premières Loges 1987

FAUQUET Joël-Marie, Commentaire musical et littéraire, Lucia de Lammermoor de Donizetti, *L'Avant-Scène Opéra*, éditions Premières Loges 1983

FLINOIS Pierre, Ferruccio Busoni, une autre Turandot., *Avant-Scène Opéra*, éditions Premières Loges 1981

GAUTHIER André, Commentaire musical et littéraire, La Bohème de Puccini, *L'Avant-Scène Opéra*, éditions Premières Loges 1979

GOLDET Stéphane, Commentaire musical et littéraire, La Flûte enchantée de Mozart, *L'Avant-Scène Opéra*, éditions Premières Loges 1987

GOLDET Stéphane, Commentaire musical et littéraire, Tannhäuser de Wagner, *L'Avant-Scène Opéra*, éditions Premières Loges 1984

GOLDET Stéphane, Commentaire musical et littéraire, Le Chevalier à la Rose de R. Strauss, *L'Avant-Scène Opéra*, éditions Premières Loges 1984

GOLDET Stéphane, Commentaire musical et littéraire, Wozzeck de Berg, *L'Avant-Scène Opéra*, éditions Premières Loges 1981

HALBREICH Harry, Commentaire musical et littéraire, De la Maison des Morts de Janacek, *L'Avant-Scène Opéra*, éditions Premières Loges 1988

HALBREICH Harry, Commentaire musical et littéraire, Doktor Faust de Busoni, *L'Avant-Scène Opéra*, éditions Premières Loges 1999

- HALBREICH Harry, Commentaire musical et littéraire, Juliette ou la Clé des Songes de Martinu, *L'Avant-Scène Opéra*, éditions Premières Loges 2002
- HALBREICH Harry, Commentaire musical et littéraire, Idoménée de Mozart, *L'Avant-Scène Opéra*, éditions Premières Loges 1986
- HALBREICH Harry, Commentaire musical et littéraire, Moïse et Aaron de Schönberg, *L'Avant-Scène Opéra*, éditions Premières Loges 1995
- HALBREICH Harry, Guide d'écoute, Le Roi Roger de Szymanowski, *L'Avant-Scène Opéra*, éditions Premières Loges 2009
- HELEU Laurence, Commentaire musical et littéraire, Les Soldats de Zimmerman, *L'Avant-Scène Opéra*, éditions Premières Loges 1993
- HERNANDEZ Dominique, De Platon à Gide, Le Roi Roger de Szymanowski, *L'Avant-Scène Opéra*, éditions Premières Loges 2009
- HOCQUARD Jean-Victor, Commentaire musical et littéraire, La Finta Giardiniera de Mozart, *L'Avant-Scène Opéra*, éditions Premières Loges 2000
- HOFMANNSTHAL Hugo von, Commentaire musical et littéraire, La Femme sans ombre de R. Strauss, *L'Avant-Scène Opéra*, Edition Premières Loges, 1992
- HUYNH Pascal, Commentaire musical et littéraire, Splendeur et décadence de la Ville de Mahagonny de Weill, *L'Avant-Scène Opéra*, éditions Premières Loges 1995
- JAMEUX Dominique, Commentaire musical et littéraire, Les Noces de Figaro de Mozart, *L'Avant-Scène Opéra*, éditions Premières Loges 1990
- JOLIVET André, La Vérité de Jeanne in La Vérité de Jeanne, *La Revue musicale*, Edition Richard-Masse, 1957
- JOLY Jacques, Le Fidelio de Rossini, La Pie Voleuse de Rossini, *L'Avant-Scène Opéra*, éditions Premières Loges 1988
- KELLY Michael, Viva, viva, grande Mozart, Les Noces de Figaro de Mozart, *L'Avant-Scène Opéra*, éditions Premières Loges 1990
- KUDELA Jean, K. Capek, un écrivain de notre temps, L'Affaire Makropoulos de Janacek, *L'Avant-Scène Opéra*, éditions Premières Loges 1999
- LABIE Jean-François, Les beautés symétriques, Billy Budd de Britten, *L'Avant-Scène Opéra*, éditions Premières Loges 1994

LAFON François, Des voix pour un Fantôme, Le Vaisseau Fantôme de Wagner, *L'Avant-Scène Opéra*, éditions Premières Loges 1994

LECA Antoine, Droit et musique : l'exemple de Jean de Dieu Olivier (1753-1823) et son rêve de mise en musique des lois, *Droit en musique, actes du colloque du 23 juin 2000*, Presse Universitaires d'Aix- Marseille, 2001

LECLERCQ Fernand, Commentaire musical et littéraire, André Chénier de Giordano, *L'Avant-Scène Opéra*, éditions Premières Loges 1989

LEICH-GALLAND Karl, Commentaire musical et littéraire, La Juive d'Halèvy, *L'Avant-Scène Opéra*, éditions Premières Loges 1987

LIEVRE Geneviève, Béatrice et Bénédict de Berlioz, orchestre et chœur de l'opéra de Lyon, direction John Nelson, Erato

LISCHKE André, Commentaire musical et littéraire, Boris Godounov de Moussorgski, *L'Avant-Scène Opéra*, éditions Premières Loges 1999

LISCHKE André, Commentaire musical et littéraire, Fidelio de Beethoven, *L'Avant-Scène Opéra*, éditions Premières Loges 1995

LISCHKE André, Commentaire musical et littéraire, Eugène Onéguine de Tchaïkovski, *L'Avant-Scène Opéra*, éditions Premières Loges 1982

LISCHKE André, Commentaire musical et littéraire, Le Freishütz de Weber, *L'Avant-Scène Opéra*, éditions Premières Loges 1988

LISCHKE André, Commentaire musical et littéraire, Katia Kabanova de Moussorgski, *L'Avant-Scène Opéra*, éditions Premières Loges 1988

LISCHKE André, Commentaire musical et littéraire, Don Carlos de Verdi, *L'Avant-Scène Opéra*, éditions Premières Loges 1986

MACDONNALD Ian, Messe solennelle de Berlioz, direction John-Elliot Gardiner, Philips 1994

MARTINOTY Jean-Louis, Offenbach ou la provocation pour rire, Orphée aux Enfers d'Offenbach, *L'Avant-Scène Opéra*, éditions Premières Loges 1998

MARTINOTY Jean-Louis, Réflexions sur Così, *Livret de l'opéra de Paris*, 1980

MAUDOT Christophe, Commentaire musical et littéraire, Porgy and Bess de Gershwin, *L'Avant-Scène Opéra*, éditions Premières Loges 1987

- MAYER Hans, Une Parabole Bourgeoise, La Walkyrie de Wagner, *L'Avant-Scène Opéra*, éditions Premières Loges 2002
- MICHEL Gérard, La Vérité d'André Jolivet, La Vérité de Jeanne, *La Revue musicale*, Edition Richard-Masse, 1957
- MICHEL Pierre, Commentaire musical et littéraire, Le Grand Macabre de Ligeti, *L'Avant-Scène Opéra*, éditions Premières Loges 1997
- MICHOT Pierre, L'opéra, en y mettant les formes, La Femme Silencieuse de R. Strauss, *L'Avant-Scène Opéra*, éditions Premières Loges 2000
- MICHOT Pierre, Billy le bègue, Billy Budd de Britten, *L'Avant-Scène Opéra*, éditions Premières Loges 1994
- MOINDROT Isabelle, Commentaire musical et littéraire, Lucio Silla de Mozart, *L'Avant-Scène Opéra*, éditions Premières Loges 1991
- NOIRAY Michel, Commentaire musical et littéraire, Porgy and Bess de Gershwin *L'Avant-Scène Opéra*, éditions Premières Loges 1990
- NOIRAY Michel, Commentaire musical et littéraire, Don Giovanni de Mozart, *L'Avant-Scène Opéra*, éditions Premières Loges 1996
- PERROUX Alain, Commentaire musical et littéraire, Arabella de R. Strauss, *L'Avant-Scène Opéra*, éditions Premières Loges 1996
- PEREZ DE ARTEAGA José -Luis., Salomé, Essai et argument, *Le Monde de l'opéra*, 2007
- PESQUE Emmanuelle, Don Giovanni face à la loi, *Droit et opéra*, LGDJ 2008
- POINDEFERT Bruno, Commentaire musical et littéraire, Madame Butterfly de Puccini, *L'Avant-Scène Opéra*, éditions Premières Loges 1992
- POINDEFERT Bruno, Commentaire musical et littéraire, La Femme sans Ombre de R. Strauss, *L'Avant-Scène Opéra*, éditions Premières Loges 1983
- POINDEFERT Bruno, Commentaire musical et littéraire, Gianni Schicchi de Puccini, *L'Avant-Scène Opéra*, éditions Premières Loges 1999
- POIRIER Alain, Commentaire musical et littéraire, Le Vaisseau Fantôme de Wagner, *L'Avant-Scène Opéra*, éditions Premières Loges 1980
- PUTMAN Emmanuel, Les Juristes vu par l'Opéra, *Droit et musique, actes du colloque du 23 juin 2000*, Presse Universitaires d'Aix- Marseille, 2001

REIBEL Emmanuel, Guide d'écoute, Mefistofele de Boito, *L'Avant-Scène Opéra*, éditions Premières Loges 2007

RISSIN David, Commentaire musical et littéraire, La Périchole d'Offenbach, *L'Avant-Scène Opéra*, éditions Premières Loges 1984

ROULAND Norbert, La Raison, entre musique et droit : consonances, *Droit et musique, actes du colloque du 23 juin 2000*, Presse Universitaires d'Aix- Marseille, 2001

SACKWILLE-WEST Edward, Commentaire musical et littéraire, Peter Grimes de Britten, *L'Avant-Scène Opéra*, éditions Premières Loges 1981

SAINT-ANDRE Pascale, Commentaire musical et littéraire, Le Couronnement de Poppée de Monteverdi, *L'Avant-Scène Opéra*, éditions Premières Loges 1988

SAINT-ANDRE Pascale, Les Masques et les lois du drame, Lohengrin de Wagner, *L'Avant-Scène Opéra*, éditions Premières Loges 1992

SERROU Bruno, Commentaire musical et littéraire, La Femme silencieuse de R. Strauss, *L'Avant-Scène Opéra*, éditions Premières Loges 2000

SOLLIERS de Jean, Commentaire musical et littéraire, Carmen de Bizet, *L'Avant-Scène Opéra*, éditions Premières Loges 1980

SOLLIERS de Jean, Commentaire musical et littéraire, Dialogues des Carmélites de Poulenc, *L'Avant-Scène Opéra*, éditions Premières Loges 1983

STAROBINSKY JEAN, Quali eccessi (Dans quel excès), Don Giovanni de Mozart, *L'Avant-Scène Opéra*, Edition Premières Loges, 1984

TERRE François, A propos du droit, de la musique et de Mozart, *Mélanges Jean-Claude Soyer, L'Honnête Homme et le Droit*, LGDJ, 2000

THIELLAY Jean-Philippe, L'Opéra, reflet de la vie juridique ? *Droit et Opéra*, collection de la Faculté de Droit et des Sciences sociales de Poitiers, LGDJ 2000

VAN Gilles de, Commentaire musical et littéraire, Rigoletto de Verdi, *L'Avant-Scène Opéra*, éditions Premières Loges 1988

VIEUILLE M.-P., Mieux qu'initée : celle qui est l'amour, La Flûte enchantée de Mozart, *L'Avant-Scène Opéra*, Editions Premières Loges, 1987

VIGNAL Marc, Il Mondo della Luna de J. Haydn, orchestre de chambre de Lausanne, direction Anton Dorati, Philips 1993

ZEDDA Alfredo, Commentaire musical et littéraire, La Pie Voleuse de Rossini, *L'Avant-Scène Opéra*, éditions Premières Loges 1988

Œuvres collectives

Guide de la musique de chambre (*sous la direction de François-René Tranchefort*), Les Indispensables de la Musique, Fayard 1991

Guide de la musique sacrée et chorale profane. L'âge baroque 1600 –1750 (*sous la direction d'Edmond Lemaître*), Les Indispensables de la Musique, Fayard 1992

Guide de la musique sacrée et chorale profane. De 1735 à nos jours (*sous la direction de François-René Tranchefort*), Les Indispensables de la Musique, Fayard 1992

Guide de la musique d'orgue (*sous la direction de Gilles Cantagrel*), Les Indispensables de la Musique, Fayard 1991

Guide de la musique de piano et de clavecin (*sous la direction de François-René Tranchefort*), Les Indispensables de la Musique, Fayard 1992

Guide de la musique symphonique (*sous la direction de François-René Tranchefort*), Les Indispensables de la Musique, Fayard 1987

Guide de la mélodie et du lied (*sous la direction de Gilles Cantagrel et Brigitte François-Sappey*), Les Indispensables de la Musique, Fayard 1994

Guide de la musique baroque (*sous la direction de Julie Anne Sadie*), Les Indispensables de la Musique, Fayard 1995

Guide des formes de la musique occidentale (*sous la direction de Claude Abromont*), Les Indispensables de la Musique, Fayard et Lemoine 2010

Guide des opéras de Verdi (*sous la direction de Jean Cabourg*), Les Indispensables de la Musique, Fayard 1990

Guide des opéras de Mozart (*sous la direction de Brigitte Massin*), Les Indispensables de la Musique, Fayard 1991

Guide des opéras de Wagner (*sous la direction de Michel Pazardo*), Les Indispensables de la Musique, Fayard 1994

Histoire de la musique occidentale (*sous la direction de Jean et Brigitte MASSIN*), Les Indispensables de la Musique, Fayard 1985

Le Notaire à l'Opéra, ouvrage réalisé à l'intention du notariat français, préface d'Egard Faure, Caisse des dépôts et Consignations, 1987

Œuvre audiovisuelle

CARBONNIER Jean, *Le droit au non-droit*, entretien télévisuel avec Olivier Abel, Présence Protestante, France 2, 7 et 14 octobre 1993

Œuvres littéraires

ARISTOPHANE, *les Guêpes*

BALZAC Honoré de, *Peines de cœur d'une chatte anglaise*, tirées des *Scènes de la vie privée et publique des animaux*

BEAUMARCHAIS Pierre-Augustin Caron de, *Le Barbier de Séville*

BEAUMARCHAIS Pierre-Augustin Caron de, *Le Mariage de Figaro*

BELASCO David, *La Fille du Far West*

CAPEK Carel, *L'Affaire Makropoulos*

CHAMFORT, *Huit anecdotes*

DIDEROT Denis, *Jacques le fataliste et son maître*

DIDEROT Denis, *Le Neveu de Rameau*

GIDE André, *Les Faux Monnayeurs*

GIRAUDOUX Jean, *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*

GOGOL Nikolaï, *Le Mariage*

KAFKA Franz, *Le Procès*

LONG John Lutter, *Madame Butterfly*

MELVILLE Herman, *Billy Budd*

MERIMEE Prosper, *Carmen*

MOLIERE, *Le Tartuffe ou l'Imposteur*

MOLIERE, *Les Fourberies de Scapin*

MONTESQUIEU, *De l'Esprit des lois*

PROUST Marcel, *Chroniques, Vacances de Pâques*

PROUST Marcel, *Les Plaisirs et les Jours*

RACINE Jean, *Andromaque*

Table des annexes

Annexe 1 : Liste des œuvres musicales citées par compositeur

Annexe 2 : Citations tirées des œuvres sacrées de J.-S. BACH

Annexe 3 : Les correspondances sémantiques entre le droit et la musique

Annexe 1 : Liste des œuvres musicales citées par compositeur

- A -

| | |
|--------|--|
| ADAM | <i>Le Postillon de Lonjumeau</i> <i>Le Proscrit ou le Tribunal invisible</i> <i>Le Toréador, ou l'accord parfait</i> |
| ALBERT | <i>Tiefland</i> |
| AUBER | <i>Le Testament et les Billets doux</i> <i>La Muette de Portici</i> |

- B -

| | |
|---------------------|--|
| BACH Carl Phillip | <i>Passions-Cantate H 776</i> |
| Emmanuel | |
| BACH Johann - | <i>Dies irae</i> |
| Christophe | |
| BACH J. - Christian | <i>Die Furcht des Herren</i> |
| BACH J. - Sebastian | <i>Choral pour orgue Christus, der uns selig macht BWV 620</i> <i>Choral pour orgue Durch Adam's Fall BWV 637</i> <i>Choral pour orgue Dies sind die hei'gen zehn Gebot BWV 635</i> <i>Choral pour orgue Dies sind die hei'gen zehn Gebot BWV 678</i> <i>Choral pour orgue Dies sind die hei'gen zehn Gebot BWV 679</i> <i>Passacaille pour orgue en ut mineur BWV 582</i> <i>Prélude pour orgue en si mineur BWV 544</i> <i>Cantate Es ist das Heil uns kommen her BWV 9</i> <i>Cantate O Ewigkeit, du Donnerwort (II)</i> <i>Cantate Freue dich, erlöste Schar BWV 30</i> <i>Cantate Allein zu dir, Herr Jesu Christ BWV 33</i> <i>Cantate Schwingt freudig euch empor BWV 36 c</i> <i>Cantate Wer da gläubet und getauft wird BWV 37</i> <i>Cantate Sie werden euch in den Bann tun (I) BWV 44</i> <i>Cantate Es ist dir gesagt, Mensch, was gut ist BWV 45</i> <i>Cantate Ich armer Mensch, ich Sündenknecht BWV 55</i> <i>Cantate Also hat Gott die Welt geliebt BWV 68</i> <i>Cantate Gott ist mein König BWV 71</i> <i>Cantate Wachet ! betet ! betet ! wachet BWV 70</i> <i>Cantate Du sollt Gott, deinen Herren, lieben BWV 77</i> <i>Cantate Jesu, der du meine Seele BWV 78</i> |

| | |
|-----------------|--|
| | <i>Cantate Erfreute Zeit in neune Bunde BWV 83</i> |
| | <i>Cantate Bisher ihr nichts gebeten in meinem Namen BWV 87</i> |
| | <i>Cantate Es reisset euch ein schrecklich Ende BWV 90</i> |
| | <i>Cantate Herr, dein Augen sehen nach dem Glauben BWV 102</i> |
| | <i>Cantate Herr, gehe nicht ins Gericht BWV 105</i> |
| | <i>Cantate Gottes ist die allerbeste Zeit "Actus tragicus" BWV 106</i> |
| | <i>Cantate Mache dich, mein Gesist, bereit BWV 115</i> |
| | <i>Cantate Du Friedefürst, Herr Jesu Christ BWV 116</i> |
| | <i>Cantate Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott BWV 127</i> |
| | <i>Cantate Bereitet die Wege, bereitet die Bahn BWV 132</i> |
| | <i>Cantate Erforsche mich, Gott, und erfahre mein Herz BWV 136</i> |
| | <i>Cantate Ich liebe, mein Herze BWV 145</i> |
| | <i>Cantate Die Friede sei mit dir BWV 158</i> |
| | <i>Cantate Nur jedem das Seine BWV 163</i> |
| | <i>Cantate Tue Rechnung ! Donnerwort ! BWV 168</i> |
| | <i>Cantate Der Streit zwischen Phoebus und Pan BWV 201</i> |
| | <i>Cantate Schweigt stille, plaudert nicht (Über den Caffee) BWV 211</i> |
| | <i>Bauern-Kantate (Cantate des paysans) BWV 212</i> |
| | <i>Cantate Vereinigte Zwietracht der wechselnden Saiten BWV 207</i> |
| | <i>Johannes Passion (Passion selon Saint Jean) BWV 45</i> |
| | <i>Matthäus Passion (Passion selon Saint Matthieu) BWV 244</i> |
| | <i>Missa in H moll (Messe en si) BWV 232</i> |
| BACH Willhem F. | <i>Cantate Der Herr wird mit Gerechtigkeit richten Fk. 81</i> |
| | <i>Choral pour orgue Durch Adam's Fall</i> |
| BALFE | <i>The Bohemian Girl (La Bohémienne)</i> |
| BARBIER | <i>Deux parfaits Notaires</i> |
| BARRAQUE | <i>Le Temps restitué</i> |
| BARTOK | <i>Le Mandarin merveilleux, suite d'orchestre op.19</i> |
| BEETHOVEN | <i>Egmont, ouverture en fa mineur op.84</i> |
| | <i>Fidelio</i> |
| | <i>Missa Solemnis</i> |
| | <i>Quatuor à cordes n°16</i> |
| | <i>Symphonie n°5</i> |
| BELLINI | <i>Béatrice de Tende (Beatrice di Tenda)</i> |
| | <i>L'Etrangère (La Straniera)</i> |
| | <i>Le Pirate (Il Pirata)</i> |
| | <i>Les Puritains I Puritani</i> |
| | <i>La Somnambule (La Somnambula)</i> |
| BENATSKY | <i>L'Auberge de l'Ange Gardien</i> |
| BENEDICT | <i>Le Lys de Killarney (The Lily of Killarney)</i> |
| BERG | <i>Lulu</i> |

| | |
|-----------|---|
| | <i>Wozzeck</i> |
| BERIO | <i>Un Roi écoute (Un Ré in ascolto)</i> |
| BERLIOZ | <i>Béatrice et Bénédict</i> |
| | <i>L'Enfance du Christ</i> |
| | <i>Les Francs-Juges</i> |
| | <i>Grande Messe des morts (Requiem) op.5</i> |
| | <i>Messe solennelle pour solistes, chœur et orchestre</i> |
| | <i>Roméo et Juliette</i> |
| | <i>Symphonie fantastique op.14</i> |
| | <i>Te Deum</i> |
| BERNSTEIN | <i>Symphonie n°3 „Kaddish“</i> |
| BIANCHI | <i>Le Contrat signé d'avance ou laquelle est ma femme ?</i> |
| BIBER | <i>Requiem</i> |
| BIZET | <i>Carmen</i> |
| | <i>Djamileh</i> |
| | <i>Ivan IV</i> |
| | <i>La Jolie Fille de Perth</i> |
| | <i>Le Docteur Miracle</i> |
| | <i>Les Pêcheurs de perles</i> |
| | <i>Te Deum</i> |
| BLACHER | <i>Requiem (op.58)</i> |
| BLOCH | <i>Service sacré</i> |
| BOËLY | <i>Fantasia pour le Judex crederis au Te Deum op. 38,4</i> |
| BOIELDIEU | <i>Le Calife de Bagdad</i> |
| | <i>La Dame blanche</i> |
| | <i>Les Voitures versées</i> |
| BOITO | <i>Mefistofele</i> |
| | <i>Neron</i> |
| BOULEZ | <i>Le Visage nuptial, pour solistes, chœur de femmes et orchestre</i> |
| BRAHMS | <i>Es ist ein' Ros' entsprungen</i> |
| BRITTEN | <i>Albert Herring</i> |
| | <i>Billy Budd</i> |
| | <i>Gloriana</i> |
| | <i>Owen Wingrave</i> |
| | <i>Peter Grimes</i> |
| | <i>War Requiem</i> |
| BRIXI | <i>Judas Iscariothes</i> |
| BURIAN | <i>Ouverture du socialisme</i> |
| BUSONI | <i>Docteur Faust (Doktor Faust)</i> |
| | <i>Turandot</i> |
| BUXTEHUDE | <i>Aperite mihi portas justitiae BuxWV 7</i> |
| BUXTEHUDE | <i>Das Jüngste Gericht</i> |

| | |
|-----------------------|--|
| CARISSIMI | <i>Jephté</i> <i>Le Jugement Dernier (Judicium extremum)</i> <i>Le Jugement de Salomon</i> |
| CASTEREDE | <i>Liturgies de la vie et de la mort</i> |
| CHABRIER | <i>L'Etoile</i> <i>Le Roi malgré lui</i> |
| CHARPENTIER M.- A. | <i>Beatus vir qui timent H. 221</i> <i>L'Histoire d'Esther H 396</i> <i>Le Jugement dernier (Extremum judicium Dei)</i> <i>Le Jugement de Salomon (Judicium Salomonis) H. 422</i> <i>Messe de minuit sur des airs de Noël H 9</i> <i>Motet pour l'Offertoire de la Messe Rouge H 434</i> <i>Salve Regina H 27</i> <i>Te Deum en ré majeur H.416</i> |
| CHARPENTIER G. | <i>Louise</i> |
| CHARTRAIN | <i>L'Avocat patelin</i> |
| CHERUBINI | <i>Ali-Baba ou les Quarante Voleurs</i> <i>Les Deux Journées ou Le Porteur d'eau</i> |
| CHOSTAKOVITCH | <i>Lady Macbeth de Mtensk (Liedi Makbiet mteskovo ouïezda)</i> <i>Le Nez (Nose)</i> <i>Symphonie n°14 pour soprano, basse et orchestre de chambre</i> <i>op.135 7. A la prison de la Santé</i> |
| CIMAROSA | <i>Le Mariage secret (Il Matrimonio segreto)</i> |
| CONSTANT | <i>Des Droits de l'Homme, oratorio dramatique</i> |
| CORNELIUS | <i>Le Barbier de Bagdad (Der Barbier von Baghdad)</i> |
| COUPERIN | <i>La Bersan</i> |
| COUPERIN | <i>Les Fastes de la Grande et Ancienne Ménéstrandise</i> |

- D -

| | |
|--------------|--|
| DALLAPICOLLA | <i>Le Prisonnier</i> |
| DAVID | <i>Moïse au Sinai</i> |
| DEBUSSY | <i>Le Martyre de Saint Sébastien</i> |
| DELIBES | <i>Lakmé</i> <i>Le Roi l'a dit</i> <i>L'Omelette de la Follembuche</i> |
| DELIUS | <i>Le Second Maître d'Equipage (The Boatswain's Mate)</i> <i>Un Roméo et Juliette villageois (A Village Romeo and Juliet)</i> |
| DESSAU | <i>Le Jugement de Lukullus (Die Verurteilung des Lukullus)</i> |
| DOCHE | <i>Point de bruit ou le Contrat simulé</i> |
| DONIZETTI | <i>Anne Boleyn (Anna Bolena)</i> <i>Don Pasquale</i> <i>Dom Sebastien, roi de Portugal</i> <i>L'Elixir d'amour (L'Elisir d'amore)</i> |

| | |
|----------|--|
| | <i>L'Exilé de Rome</i> |
| | <i>Le Bourgmestre de Saardam (Il Borgomastro de Saardam)</i> |
| | <i>La Favorite (La Favorita)</i> |
| | <i>La Fille du Régiment (La Figlia del Reggimento)</i> |
| | <i>Linda de Chamonix (Linda di Chamonix)</i> |
| | <i>Lucia de Lammermoor (Lucie di Lammermoor)</i> |
| | <i>Marie Stuart (Maria Stuarda)</i> |
| | <i>Pierre Le Grand, tsar de Russie (Pietro il Grande, czar delle Russie)</i> |
| | <i>Robert Devereux (Roberto Devereux)</i> |
| | <i>Le Siège de Calais (L'Assedio de Calais)</i> |
| DUBUGNON | <i>Arcanes symphoniques</i> |
| DURUFLE | <i>Quatre motets sur des thèmes grégoriens op.10</i> |
| | <i>Requiem</i> |
| | <i>Le Diable et Catherine</i> |
| DVORAK | <i>Le Jacobin (Jakobin)</i> |
| | <i>Le Roi et le Charbonnier (Kral a uhliř)</i> |
| | <i>Requiem</i> |
| | <i>Stabat Mater</i> |

- E -

| | |
|-----------|--|
| EINEM von | <i>La Mort de Danton (Dantons Tod)</i> |
| | <i>Le Procès (Das Prozess)</i> |
| | <i>La Visite de la vieille dame (Der Besuch de alten Dame)</i> |
| EISLER | <i>Deux chœurs d'hommes op.17</i> |
| | <i>Deux poèmes op. 21</i> |
| | <i>Coupure de presse (Zeitungsausschnitte) op.11</i> |
| ELGAR | <i>Le Rêve de Gérontius (The Dream of Gerontius)</i> |
| EÖTVÖS | <i>Trois sœurs (Tri siestry)</i> |
| ERKEL | <i>Laszalo Hunyadi</i> |

- F -

| | |
|----------|---|
| FALLA | <i>Les Tréteaux de Maître Pierre</i> |
| | <i>Le Tricorne, ballet en un acte</i> |
| | <i>Le Tricorne, deux suites d'orchestre</i> |
| FAURE | <i>La Raçon op.8 n°2</i> |
| | <i>Requiem</i> |
| FENELON | <i>Faust</i> |
| FIOCCO | <i>Missa solennis</i> |
| FLOTOW | <i>Martha</i> |
| FRANCAIX | <i>Huit anecdotes de Chamfort Le Magistrat suisse</i> |
| | <i>Scuola di Ballo Entrée du Notaire</i> |
| FRANCK | <i>Les Béatitudes</i> |

- G -

| | |
|------------|---|
| GALUPPI | <i>Beatus vir (psaume 111)</i> |
| GAVEAUX | <i>Le Petit Matelot ou le Mariage impromptu</i> <i>La Famille indigente</i> |
| GAY | <i>L'Opéra des gueux</i> |
| GERSHWIN | <i>Porgy and Bess (Porgy et Bess)</i> |
| GINASTERA | <i>Bomarzo</i> |
| GIORDANO | <i>André Chénier (Andrea Chénier)</i> <i>Fedora</i> |
| GIROUST | <i>Le Mont Sinaï ou Décalogue</i> |
| GLINKA | <i>Une Vie pour le tsar (Ivan Susasin)</i> |
| GLUCK | <i>Alceste</i> <i>Le Cadi dupé</i> <i>L'Ile de Merlin ou le monde renversé</i> <i>Iphigénie en Aulide</i> <i>L'Ivrogne corrigé ou le Mariage du Diable</i> |
| GOLDMARK | <i>La Reine de Saba (Die Königin von Saba)</i> |
| GOSSEC | <i>Grande messe des morts</i> <i>Le Triomphe de la loi</i> <i>Te Deum</i> |
| GOTTSCHALK | <i>The Union op.48</i> |
| GOUBLIER | <i>Par devant Notaire</i> |
| GOUDIMEL | <i>Psaume 1</i> <i>Psaume 119</i> |
| GOUNOD | <i>Faust</i> <i>Le Médecin malgré lui</i> <i>Maître Pierre</i> <i>Mors et vita</i> <i>Polyeucte</i> <i>Roméo et Juliette</i> <i>Le Tribut de Zamora</i> |
| GOUVY | <i>Requiem</i> |
| GRAUN | <i>Der Tod Jesu</i> |
| GRETRY | <i>Richard Coeur-De-Lion</i> |

- H -

| | |
|---------|---|
| HAENDEL | <i>Balthazar (Belshazzar) HWV 61</i> <i>Coronation Anthems Let Justice and Judgment HWV 258</i> <i>Dixit Dominus HWV 232</i> <i>Esther HWV 50a</i> <i>Flavio, roi de Lombardie (Flavio, rè de Longobardi) HWV 16</i> <i>Jephté (Jephta) HWV 70</i> |
|---------|---|

| | |
|-----------|---|
| | <i>Judas Maccabée HWV 63</i> |
| | <i>Le Messie (Messiah) HWV 56 (</i> |
| | <i>Rodelinda HWV 19</i> |
| | <i>Salomon (Solomon) HWV 67</i> |
| | <i>Samson HWV 57</i> |
| | <i>Siroe, roi de Perse (Siroe, rè di Persa) HWV 24</i> |
| | <i>Susanna (Suzanne) HWV 66</i> |
| | <i>Te Deum pour la victoire de Dettingen HWV 283</i> |
| | <i>Théodora HWV 68</i> |
| HAHN | <i>Ciboulette</i> |
| HALEVY | <i>La Juive</i> |
| HAYDN | <i>Canons Les Dix commandements Hob. XXVII a. 1-10</i> |
| | <i>Harmoniemesse, en si bémol majeur Hob. XXII.14</i> |
| | <i>La Fedalta premiata (La Fidélité récompensée) Hob. XXVII.10</i> |
| | <i>L'Incontro improvviso (La Rencontre improvisée) Hob. XVIII.6</i> |
| | <i>L'Infedelta delusa (L'Infidélité trompée) Hob. XXVIII.5</i> |
| | <i>La Canterina Hob. XXVIII.2</i> |
| | <i>Le Monde de la Lune (Il Mondo de la lune) Hob. XXVIII.7</i> |
| | <i>Lo Speciale (L'Apothicaire) Hob. XXVIII.3</i> |
| | <i>Nelsonmesse (Missa « in angustiis »), en ré mineur Hob. XXII. 11</i> |
| | <i>Heiligmesse (Missa Sancti Bernardi de Offida), en si bémol majeur Hob XXII. 10</i> |
| | <i>Stabat Mater Hob. XXa.1</i> |
| | <i>Symphonie n°103 en mi bémol majeur « Roulement de timbales » Hob. I.103</i> |
| | <i>Symphonie n°45 en fa dièse mineur, « Les Adieux » Hob. I.45</i> |
| | <i>Theresienmesse, en si bémol majeur Hob. XXII. 12</i> |
| HENZE | <i>Boulevard Solitude</i> |
| | <i>Elègie de deux jeunes mariés (Elegy for Young Lovers)</i> |
| | <i>Le Jeune Lord (Der Junge Lord)</i> |
| | <i>Le Prince de Hombourg (Der Prinz von Hombourg)</i> |
| | <i>Le Radeau de la Méduse (Das Floss de Medusa)</i> |
| | <i>Le Roi cerf (König Hirsch)</i> |
| | <i>Les Bassarides</i> |
| | <i>Peines de cœur d'une chatte anglaise (The English Cat)</i> |
| HEROLD | <i>La Fille mal Gardée</i> |
| HINDEMITH | <i>Apparebit repentina dies</i> |
| | <i>Brautgesang</i> |
| | <i>Cardillac</i> |
| HOMILIUS | <i>Choral Dies sind die heil'gen zehn Gebot</i> |
| HONEGGER | <i>Jeanne d'Arc au bûcher</i> |
| | <i>Le Roi David</i> |
| | <i>Les Aventures du roi Pausole</i> |

Nicolas de Flue

- I -

ISOUARD *Les créanciers ou le Remède à la Goutte*

- J -

JANACEK *Aventures de la petite renarde rusée*
Jenufa
Katya Kabanova
L'affaire Makropoulos (Vec Makropulos)
La Maison des morts (Z Mrtve ho Domu)
Le Destin (Osud)
Les Aventures de Monsieur Broucek

JOLIVET *Cinq Incantations pour flûte*
La Vérité de Jeanne

- K -

KERN *Show Boat (Bateau-théâtre)*

KODALY *Jésus et les Marchands du Temple (Jézus és a kufarok)*

KOVAROVIC *Têtes de chien (Psohlavci)*

KRENEK *Jonny spielt auf (Jonny joue)*

- L -

LECOCQ *Le Baiser à la porte*
Le Fifre enchanté
Giroflé-Girogla

LEGUERNEY *Sept poèmes de François Mayard*

LEHAR *Le Pays du Sourire (Das Land des Lächlens)*
Le Comte de Luxembourg (Der Graf von Luxembourg)
La Veuve Joyeuse (Die lustige Witwe)

LEMONNIER *Le Maître en droit*

LEO *Dixit Dominus*
Judica me Deus

LESTOCQUART *Quelle est ta loy ?*

LIDARTI *Esther*

LIGETI *Le Grand Macabre*

LISZT *Cantate pour l'inauguration du monument Beethoven*
Messe solennelle pour la dédicace de la basilique d'Estergom
(Missa solemnis zur Einweihung der Basilika in Gran)

LORTZING *Zar und Zimmermann*

LULLY *Alceste*

Dixit Dominus
Proserpine
Salve Regina
Stabat Mater

- M -

| | |
|-------------|---|
| MAGNARD | <i>Hymne à la justice op. 14</i> |
| MALHER | <i>Symphonie n°2 en ut mineur "Résurrection".</i> |
| MANOURY | <i>K...</i> |
| MARCHAND | <i>Te Deum, pour orgue</i> |
| MARTIN | <i>La Ballade des Pendus</i> <i>Golgotha</i> |
| MARTINU | <i>Juliette, et la clé des Songes</i> |
| MASCAGNI | <i>L'Ami Fritz (L'Amico Fritz)</i> <i>Cavalleria Rusticana</i> <i>Iris</i> <i>Le Petit Marat (Il Piccolo Marat)</i> <i>Silvano</i> |
| MASSNET | <i>La Grand'Tante</i> <i>Le Mage</i> <i>Manon</i> <i>La Navarraise</i> <i>Panurge</i> <i>Thérèse</i> <i>Werther</i> |
| MEHUL | <i>Le Baiser et la Quittance</i> |
| MENDELSSOHN | <i>Elias op.70</i> <i>Lauda Sion op.73</i> <i>Paulus op.36</i> <i>Psaume XLIII, Richt mich Gott op.78 n°2</i> |
| MENOTTI | <i>Amelie au bal (Amelia al Ballo)</i> <i>Le Consul (The Consul)</i> <i>Le Téléphone (The Telephone)</i> <i>La Sainte de Bleeker Street</i> |
| MERCADANTE | <i>Le Serment (Il Giuramento)</i> <i>La Vestale</i> |
| MESSAGER | <i>La Basoche</i> <i>Coup de roulis</i> <i>Fortunio</i> <i>Véronique</i> |
| MESSIAEN | <i>La Ballade des Pendus</i> <i>Poèmes pour Mi</i> <i>Visions de l'Amen, pour deux pianos</i> |
| MEYERBEER | <i>L'Africaine</i> |

| | |
|-------------|--|
| | <i>L'Etoile du nord</i> |
| | <i>L'Exilé de Grenade (L'Esule di Granata)</i> |
| | <i>Le Prophète</i> |
| | <i>Les Huguenots</i> |
| | <i>Robert le Diable</i> |
| | <i>Romilda E Costanza</i> |
| MILHAUD | <i>Christophe Colomb</i> |
| | <i>La Délivrance de Thésée</i> |
| | <i>Le Pauvre Matelot</i> |
| | <i>Service sacré op.279</i> |
| MILLÖCKER | <i>L'Etudiant mendiant (Der Bettelstudent)</i> |
| MONIUSZKO | <i>Chansons de banquets Le Maire</i> |
| | <i>Halka</i> |
| MONSIGNY | <i>Le Déserteur</i> |
| | <i>Félix ou l'Enfant trouvé</i> |
| | <i>Le Maître de droit</i> |
| MONTECLAIR | <i>Jephtée</i> |
| MONTEVERDI | <i>Le Couronnement de Poppée (L'Incoronazione di Poppea)</i> |
| | <i>Orphée (Orfeo)</i> |
| MOREAU | <i>Athalie</i> |
| MOULINIE | <i>Respects qui me donnez la loi</i> |
| MOUSSORGSKI | <i>Boris Godounov</i> |
| | <i>La Khovantchina (Khovantchina)</i> |
| | <i>La Foire de Sorochintsy</i> |
| | <i>Le Mariage</i> |
| MOZART | <i>Cosi Fan Tutte KV 588</i> |
| | <i>Davide penitente KV 469</i> |
| | <i>Die Alte KV 517</i> |
| | <i>Don Giovanni (Don Juan) KV 527</i> |
| | <i>Idoménée (Idomeneo) KV 366</i> |
| | <i>L'Enlèvement au Sérail (Die Entführung aus dem Serail) KV 384</i> |
| | <i>L'Oie du Caire (L'Oca del Cairo) K.422</i> |
| | <i>La Clémence de Titus (La Clemanza di Tito) KV 621</i> |
| | <i>La Finta Giardiniera KV 196</i> |
| | <i>La Flûte enchantée (Die Zauberflöte) KV 620</i> |
| | <i>Le Devoir du premier commandement (Die Schuldigkeit des ersten Gebotes) KV 35</i> |
| | <i>Le Directeur de théâtre (Der Schauspieldirektor) KV 486</i> |
| | <i>Les Noces de Figaro (Le Nozze di Figaro) KV 492</i> |
| | <i>Litanies du vénérable sacrement de l'autel, en mi bémol majeur KV. 243</i> |
| | <i>Litanies du vénérable sacrement de l'autel, en si bémol majeur KV. 125</i> |
| | <i>Lucio Silla KV 135</i> |

Messe brève en do, dite de Spaur KV 258
Requiem KV 626
Sérénade Haffner

- N -

NEUKOMM *Das Gesetz des alten Bundes (Die Zehn Gebote)*
NIELSEN *Mascarade (Maskarade)*
Saül et David (Saul og David)
NOVAK *Marysa (op.18)*

- O -

OFFENBACH *Geneviève de Brabant*
Jeanne qui pleure et Jean qui rit
La Chanson de Fortunio
La Créole
La Fille du Tambour Major
La Grande Duchesse de Gerolstein
La Périchole
Le Château à Toto
Le Fifre enchanté
Les Brigands
Les Contes d'Hoffmann
Orphée aux Enfers
Un Mari à la Porte
ORFF *Die Kluge (La Rusée)*

- P -

PACINI *Le Dernier Jour de Pompéi (L'Ultimo giorno di Pompei)*
Médée (Medea)
PAISIELLO *Le Barbier de Séville (Il Barbiere de Sevilla)*
PÄRT *Misere*
PENDERECKI *Les Diables de Loudun (Die Teufel von Louden)*
Passion selon Saint Luc (Passio et mors Domini Jesu Christi secundum Lucam)
Ubu Rex (Ubu Roi)
PEPPING *Récit de la Passion selon saint Matthieu (Passionsbericht des Matthäus)*
PERGOLESE *Le fier Prisonnier (Il Prigionier superbo)*
Le Frère amoureux (Lo Frate 'namurato)
La Serva Padrona (La Professionnelle Maîtresse)
PFITZNER *Palestrina*
PHILIDOR *Tom Jones*

| | |
|------------|---|
| PLANQUETTE | <i>Les Cloches de Corneville</i> |
| PONCHIELLI | <i>La Gioconda</i> <i>Marion Delorme</i> |
| PORTER | <i>Can-Can</i> <i>Kiss me, Kate (Embrasse-moi, Catherine)</i> |
| POULENC | <i>Dialogues des Carmélites</i> <i>Les Mamelles de Tirésias</i> <i>Sept Chansons 4. Tous les droits</i> |
| PROKOFIEV | <i>L'Ange de Feu</i> <i>Cantate pour le 20^{ème} anniversaire de la Révolution</i> <i>Guerre et Paix</i> <i>Le Joueur</i> <i>Le Lieutenant Kijé</i> <i>Le Mariage au couvent</i> <i>Le Pas d'acier</i> <i>Roméo et Juliette</i> <i>Sémion Kotko</i> |
| PUCCINI | <i>Gianni Schicchi</i> <i>La Bohème</i> <i>La Fille du Far West</i> <i>La Rondine</i> <i>Madame Butterfly</i> <i>Manon Lescaut</i> <i>Messa di Gloria</i> <i>Soeur Angelique (Suor Angélica)</i> <i>Tosca</i> <i>Turandot</i> |
| PURCELL | <i>L'Opéra des Gueux (The Beggar's Opera)</i> |

- R -

| | |
|-----------------|--|
| RABAUD | <i>Marouf</i> |
| RACHMANINOV | <i>Le Chevalier avare (Skoupoi ritsar)</i> |
| RAVEL | <i>Le Gibet</i> <i>L'Heure espagnole</i> |
| RICCI | <i>Crispino et la marraine (Crispino e la comare)</i> <i>La Fille de Glace (Snegurochka)</i> |
| RIMSKI-KORSAKOV | <i>Flocon de neige (Sniégourotchka)</i> <i>La Nuit de Mai (Maiskaya Noch)</i> <i>La Nuit de Noël (Notch pieried rajdiestvom)</i> <i>La Psakovitaine (Pskovitianka)</i> <i>Le Conte du Tsar Saltan (Skaszka o Tsarie Saltanie)</i> <i>Le Coq d'or (Zalatoï pietouchok)</i> <i>Sadko</i> |

| | |
|-------------|--|
| RODGERS | <i>Carousel (Le Manège)</i> <i>Oklahoma !</i> |
| ROSSINI | <i>Bianca et Fallierio (Bianca e Falliero)</i> <i>Elisabeth, Reine d'Angleterre (Elisabetta, Regina d'Inghilterra)</i> <i>Guillaume Tell</i> <i>Le Barbier de Séville (Il Barbiere de Sevilla)</i> <i>Monsieur Brusquino ou le Fils par hasard (Il Signor Bruschino ossia Il figlio per Azzardo)</i> <i>L'Italienne à Alger (L'Italiana in Algeri)</i> <i>Le Contrat de Mariage (La Cambiale di Matrimonio)</i> <i>La Pie Voleuse (La Gazza ladra)</i> <i>La Pierre de touche (La Pietra del Paragone)</i> <i>Moïse en Egypte (Mose in Egitto)</i> <i>Ricciardo e Zoraide</i> <i>Stabat Mater</i> |
| ROUSSEL | <i>Le Testament de la Tante Caroline</i> <i>Padmavati</i> |
| - S - | |
| SAINT-SAËNS | <i>Henry VIII</i> <i>Messe de Requiem</i> <i>Psaume XVIII « Coeli enarrant » op.42</i> |
| SCARLATI A. | <i>Dixit Dominus</i> |
| SALIERI | <i>Tarrare</i> <i>Samson et Dalila</i> |
| SCHMIDT | <i>Le Livre aux sept sceaux (Das Buch mit sieben Segeln)</i> |
| SCHNITTKE | <i>Historia von D. Johann Fausten</i> <i>Requiem</i> |
| SCHOENBERG | <i>Kol Nidre op.39</i> <i>Moïse et Aaron (Moses und Aron)</i> <i>Six pièces op. 35</i> <i>Von Heute von Morgen op.32</i> |
| SCHREKER | <i>Les Stigmatisés (Die Gezeichneten)</i> <i>Chercheur de trésor (Die Schatzgräber)</i> |
| SCHUBERT | <i>Der Vatermörder D.10</i> <i>Die Advokaten (Les Avocats) D.37</i> <i>Die Bürgschaft D 246</i> <i>Fierabras D 796</i> <i>Le Roi de Thulé (König in Thule)</i> <i>Les Conjurées (Die Verschworenen) D 787</i> <i>Messe n° 5 D.678</i> |
| SCHUMANN | <i>Das Paradies und die Peri (Le Paradis et la Péri) op.50</i> <i>Der Königssohn (Le Fils du Roi) op.116</i> |

| | |
|-------------------|--|
| | <i>Drei Lieder op.114 Spruch</i> |
| | <i>Myrthen op.25</i> |
| | <i>Niemand</i> |
| | <i>Requiem op.148</i> |
| | <i>Scènes de Faust (Scenen aus Goethe's Faust)</i> |
| SCHÜTZ | <i>Histoire de la Nativité ((Historia der freuden und Gnadenreichen Geburth Gottes und Maria Sohnes, Jesu Christi) SWV 435</i> |
| | <i>Passion selon Saint Jean (Johannes Passion) SWV 481</i> |
| | <i>Wohl dem, der nicht wandelt im Rat der Gottlosen SWV 28</i> |
| SEVERIN | <i>Le Souper du Notaire</i> |
| SHCHEDRIN | <i>Carmen Suite</i> |
| SMETANA | <i>Dalibor</i> |
| | <i>La Fiancée Vendue (Prodana Nevesta)</i> |
| | <i>Le Baiser (Hubicka)</i> |
| | <i>Le Secret (Tajemstvi)</i> |
| | <i>Les Brandebourgs en Bohème (Branibori v Cechach)</i> |
| | <i>Les Deux veuves (Dve Vdovy)</i> |
| | <i>Libuse</i> |
| | <i>Quatuor à cordes n°1</i> |
| SMYTH | <i>Le Second Maître d'Equipage (The Boatswain's Mate)</i> |
| | <i>Les Naufrageurs (The Wreckers)</i> |
| SONDHEIM | <i>Sweeney Todd</i> |
| SPOHR | <i>Die letzten Dingen WoO 61</i> |
| | <i>Faust</i> |
| SPONTINI | <i>La Vestale</i> |
| STRAUSS (Johann) | <i>Le Baron Tzigane (Der Zigeunerbaron)</i> |
| | <i>La Chauve-souris (Die Fledermaus)</i> |
| | <i>L'Esprit viennois (Wienerblut)</i> |
| STRAUSS (Richard) | <i>Arabella op. 79</i> |
| | <i>Capriccio op. 85</i> |
| | <i>Elektra op.58</i> |
| | <i>Fünf Lieder op.39</i> |
| | <i>Intermezzo op.72</i> |
| | <i>Jour de Paix (Friedenstag) op.81</i> |
| | <i>Krämerspiegel op. 66 (Le Miroir du boutiquier) op.66</i> |
| | <i>L'Amour de Danaé (Die Liebe der Danae) op.83</i> |
| | <i>La Femme sans Ombre (Die Frau ohne Schatten) op.65</i> |
| | <i>La Femme silencieuse (Die Schweigsame Frau) op.80</i> |
| | <i>Le Chevalier à la Rose (Der Rosenkavalier) op.59</i> |
| | <i>Salomé op;54</i> |
| | <i>Symphonie domestique op.53</i> |
| | <i>Till l'Espiegle (Till Eulenspiegel), poème symphonique op.28</i> |
| | <i>Vier Lieder op.36</i> |
| STRAVINSKY | <i>L'Histoire du Soldat</i> |

| | |
|-------------|---|
| | <i>Le Rossignol</i> |
| | <i>The Rake's Progress (La Carrière du Débauché)</i> |
| SUCHON | <i>Le Tourbillon (Krutnava)</i> |
| SULLIVAN | <i>Mikado, ou La Ville de Titipu (The Mihado, or The Town of Titipu)</i> |
| | <i>Les Gondoliers, ou Le Roi de Barataria (The Gondoliers or The King of Barataria)</i> |
| SUPPE | <i>Boccacio</i> |
| SZYMANOWSKI | <i>Le Roi Roger (Krol Roger)</i> |

- T -

| | |
|-------------|--|
| TANEIEV | <i>Oresteïa</i> |
| TCHAIKOVSKY | <i>Eugène Onéguine</i> |
| | <i>La Pucelle d'Orléans (Orleanskaya Dyeva)</i> |
| | <i>Le Chant des juristes</i> |
| | <i>Mazeppa</i> |
| | <i>Voïevoda</i> |
| TEIXEIRA | <i>Les Guerres du romarin et de la marjolaine (Guerra do Alecrim e da Manjerona)</i> |
| TELEMANN | <i>La Patience de Socrate (Der Geduldige Sokrates) TWV 21 : 9</i> |
| | <i>Pimpinone TWV 21 : 15</i> |
| | <i>Lukaspassion TWV 5 :13</i> |
| | <i>Der Tag des Gerichts TWV 6 :8</i> |
| | <i>Deus judicium tuum TWV 7 : 7</i> |
| TERRASSE | <i>Faust en ménage</i> |
| THOMSON | <i>The Matter of us all</i> |
| TIPPETT | <i>Le Mariage de la Saint Jean (The Midsummer Marriage)</i> |

- V -

| | |
|----------|---|
| VAUGHAN | <i>Hugh le Toucheur (Hugh the Drover)</i> |
| WILLIAMS | <i>Le Baiser empoisonné (The Poisoned Kiss)</i> |
| VERDI | <i>Aïda</i> |
| | <i>Alzira</i> |
| | <i>Don Carlos</i> |
| | <i>Ernani</i> |
| | <i>La Bataille de Legnano (La Battaglia di Legnano)</i> |
| | <i>La Force du Destin</i> |
| | <i>La Traviata</i> |
| | <i>Le Corsaire</i> |
| | <i>Le Trouvère</i> |
| | <i>Les Deux Foscari (I due Foscari)</i> |
| | <i>Les Lombards (I Lombardi)</i> |

| | |
|---------|--|
| | <i>Les Vêpres Siciliennes</i> |
| | <i>Macbeth</i> |
| | <i>Otello</i> |
| | <i>Requiem</i> |
| | <i>Rigoletto</i> |
| | <i>Roi pour un Jour (Un Giorno di Regno)</i> |
| | <i>Simon Boccanegra</i> |
| | <i>Stabat Mater</i> |
| | <i>Stiffelio</i> |
| | <i>Te Deum</i> |
| | <i>Un Bal masqué (Un Ballo in maschera)</i> |
| VIERNE | <i>Pièces de Fantaisie Première Suite op.51 Marche nuptiale</i> |
| VIVALDI | <i>Dixit Dominus RV 594</i> |
| | <i>Dixit Dominus RV 595</i> |
| | <i>Salve Regina RV 616</i> |
| | <i>Salve Regina RV 617</i> |
| | <i>Tito Manlio RV 638</i> |
| - W - | |
| WAGNER | <i>L'Anneau du Nibelung (Der Ring des Nibelungen)</i> |
| | <i>L'Or du Rhin</i> |
| | <i>La Défense d'aimer, ou le Novice de Palerme (Das Liebesverbot, oder Die Novize von Palermo)</i> |
| | <i>La Walkyrie</i> |
| | <i>Le Crépuscule des Dieux</i> |
| | <i>Le Vaisseau fantôme (Der Fliengende Holländer)</i> |
| | <i>Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg (Die Meistersinger von Nürnberg)</i> |
| | <i>Lohengrin</i> |
| | <i>Rienzi</i> |
| | <i>Siegfrid</i> |
| | <i>Tannhäuser</i> |
| WALLACE | <i>Maritana</i> |
| | <i>A Song for the Lord Mayor's table</i> |
| | <i>Anon in Love To couple is a custom</i> |
| | <i>L'Ours (The Bear)</i> |
| WALTON | <i>Troilus and Cressida</i> |
| WEBER | <i>Abu Hassan</i> |
| | <i>Le Freischütz (Der Freischütz)</i> |
| | <i>Oberon</i> |
| WEILL | <i>Die Bürgschaft (La Garantie)</i> |
| | <i>Grandeur et Décadence de la ville de Mahagonny (Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny)</i> |
| | <i>L'Opéra de Quat'sous (Die Dreigroschenoper)</i> |

| | |
|--------------|---|
| | <i>La Ballade de la Grande Charte (The Ballad of Magna Carta)</i> |
| | <i>Street Scene (Scène de rue)</i> |
| WEINBERGER | <i>Svanda le Joueur de cornemuse (Svanda Dudak)</i> |
| WOLF | <i>53 Gedichte von Mörike Bei einet Trauung</i> |
| | <i>Der Corregidor (Le Juge)</i> |
| | <i>Drei Gedichte von Robert Reinick Gesellenlied</i> |
| WOLF-FERRARI | <i>Les Quatre Rustres (I Quattro Rusteghi)</i> |

- Y -

| | |
|-------|-----------------------------|
| YVAIN | <i>La Dame en décolleté</i> |
|-------|-----------------------------|

- Z -

| | |
|---------------|---|
| ZANDONAI | <i>Fransesca da Rimini (Françoise de Rimini)</i> |
| ZELENSKA | <i>Requiem in d. Zwv 48</i> |
| ZEMLINSKI von | <i>Chants symphoniques (Symphonische Gesänge) Ubler Bursche</i> |
| | <i>op.20</i> |
| | <i>Görge le Rêveur (Der Traumgörge)</i> |
| | <i>L'Habit ne fait pas le Moine (Kleider machen Leute)</i> |
| ZIMMERMANN | <i>Die Soldaten (Les Soldats)</i> |
| ZUMSTEEG | <i>Des Pfarrers Tochter von Taubenhain</i> |

Annexe 2 : Citations tirées des œuvres sacrées de J.-S. Bach

Le nombre important de citations tirées d'œuvres sacrées de J.-S. Bach dans cette thèse appelle à les regrouper dans la présente annexe.

Cantates :

Cantate Es ist das Heil uns kommen her, BWV 9

2. Récitatif de la basse : « *Dieu nous a donné une loi, mais nous étions trop faible pour pouvoir l'observer (...). Nous devons agir selon des lois qui nous montraient, comme en un miroir, à quel point notre nature était mauvaise, et cependant nous continuions* ».

Cantate O Ewigkeit, du Donnerwort (II) BWV 20

6. Aria de la basse : « *Eveillez-vous, avant que ne retentisse la trompette qui dans l'effroi vous tirera de la tombe vers le tribunal, face au juge suprême de l'univers* ».

Cantate Freue dich, erlöste Schar ! BWV 30

2. Récitatif de la basse : « *Nous avons une trêve et le fardeau de la loi nous est ôté* ».

Cantate Allein zu dir, Herr Jesu Christ BWV 33

2. Récitatif de la basse : « *Mon Dieu et mon juge, si tu m'interroges sur les commandements, je ne puis sans faire mensonge à ma conscience prétendre en observer un sur mille* ».

Cantate Es ist dir gesagt, Mensch, was gut ist BWV 45

2. Récitatif du ténor : « *Le Très-Haut me fait savoir sa volonté et ce qui lui est agréable ; et il a présente sa Parole comme un guide (un corbeau) que mes pas auront souci de suivre en tout temps avec crainte, humilité et amour* ».

Cantate Ich armer Mensch, ich Sündeknecht BWV 55

2. Récitatif de ténor : « *Quand bien même l'enfer m'offrirait-il un asile, pour moi et mes péchés, la colère de Dieu y serait aussi. Le terre ne me protège pas, elle menace d'engloutir le monstre que je suis ; et je veux m'élancer vers le ciel, là où demeure Dieu, lui qui prononcera mon jugement* ».

Cantate Also hat Gott die Welt geliebt BWV 68

5. Chœur : *Celui qui croit en lui ne sera pas jugé mais celui qui ne croit pas est déjà jugé* ».

Cantate Wachet ! bettet ! bettet ! wachet BWV 70

2. Récitatif de la basse : *"Tremblez d'effroi, pécheurs invétérés ! Un jour arrive dont personne ne peut se mettre à l'abri : il te soumettra avec la plus grande rigueur, ô, race de pécheurs, à une éternelle affliction"*.

9. Récitatif accompagné de la basse : « *Ah, ce jour terrible de la fin du monde et du son de la trompette, de l'inouï et ultime tonnerre, des paroles prononcées par le Juge, où s'ouvre la gueule des enfers, ne va-t-il pas éveiller en mon sein beaucoup de doute, de crainte et de terreur, puisque je suis un enfant du péché* ».

Cantate Jesu, der du meine Seele BWV 78

5. Récitatif de la basse : « *Les plaies, le clou, la couronne et le tombeau, les coups qu'on a infligés au Sauveur sont à présent les signes de sa victoire et peuvent me donner des forces nouvelles. Quand un tribunal effrayant prononcera la malédiction des damnés, tu la transformeras en bénédiction* ».

Cantate Bisher habt ihr nichts Gebeten in meinem Namen BWV 87

4. Récitatif de ténor : « *Quand notre faute s'élève jusqu'au ciel, tu vois et tu connais mon cœur, qui ne te cacher rien. Cherche donc à me consoler !* »

Cantate Es reisset euch ein schrecklich Ende BWV 90

1. Aria du ténor : *"Il vous arrivera une fin terrible, à vous, contempteurs pleins de péché. La mesure de vos péchés est à son comble, et vos sens complètement obstinés ont complètement oublié votre juge* ».

3. Aria de la basse : *"Ainsi, le juge vengeur éteint avec zèle la lumière de la Parole, pour ta punition"*.

Cantate Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben BWV 102

6. Récitatif de l'alto : *Le Dieu autrefois clément peut très aisément te mener devant son tribunal* ».

Cantate Herr, gehe nicht ins Gericht BWV 105

1. Chœur initial : « *Seigneur, n'entre pas en jugement avec ton serviteur, car nul vivant n'est trouvé juste devant toi* »

2. Récitatif de l'alto : « *Mon Dieu (...), je sais combien sont grands ton courroux et ma faute, que tu es à la fois un témoin attentif et un juge équitable* ».

4 Récitatif de la basse : « *Mais bienheureux celui qui connaît son garant, celui qui remet tous les péchés. Ainsi ce qui est inscrit contre nous, Jésus l'efface de son sang* ».

Cantate Gottes ist die allerbeste Zeit « Actus tragicus » BWV 106

2d. Chœur : « *Telle est l'antique Alliance : homme, tu dois mourir !* »

Cantate Mache dich, mein Geist bereit BWV 115 *mettre note de fin de page avant*)

4. Aria de la soprano : « *Dans ta grande faute, implore l'indulgence de ton juge, qu'il te libère et te purifie de tes péchés* ».

6. Choral : « *C'est pourquoi, ne cessons jamais de veiller, implorer et prier, parce que l'angoisse, la détresse et le danger se font toujours plus proches ; car le temps n'est pas loin où Dieu viendra juger et anéantir le monde* ».

Cantate Du Friedefürst, Herr Jesu Christ BWV 116 *(enlever le s à cantate)*

2. Aria de l'alto : « *Hélas, indicibles sont la détresse et la menace du juge courroucé ! C'est à peine si, en cette angoisse, nous pouvons, ô Jésus, comme tu le demandes, élever en ton nom nos cris vers Dieu* ».

Cantate Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott BWV 127

4. Récitatif de la basse : « *Le jour où ton serviteur paraîtra devant ton tribunal, où mes pensées m'accuseront, alors, veille toi seul, ô Jésus, être mon avocat (...)* ».

Cantate Bereitest die Wege, bereitest die Bahn BWV 132

3. Aria de la Basse : « *Qui es-tu ? Interroge ta conscience. Alors, dans hypocrisie, que tu sois, ô homme, faux ou fidèle, tu dois entendre ton juste jugement. Qui es-tu ? Interroge la loi. Elle te dira qui tu es* ».

Cantate Erforsche mich, Gott, und erfahre mein Herz BWV 136

3. Aria de l'alto : « *Un jour viendra où ce qui est caché sera jugé, devant lequel l'hypocrisie pourra frémir. Car l'ardeur de sa colère anéantira ce qu'ont inventé hypocrisie et ruse* ».

Cantate Ich liebe, mein Herze BWV 145

2. Récitatif du ténor : « *Maintenant, Moïse, exige comme tu le veux d'exercer ta loi menaçante, j'ai signé ici ma quittance avec le sang et les plaies de Jésus. Elle fait foi, je suis sauvé, je suis délivré, et je vis maintenant avec Dieu dans la paix et l'unité, le plaignant échouera contre moi, car Dieu est ressuscité* ».

Cantate Die Friede sein mit dir BWV 158

1. Récitatif de la basse : « *Que la paix soit avec toi, ô toi, conscience tourmentée ! Ton médiateur se tient ici. Le livre de la dette et la malédiction de la loi, il les a effacés et déchirés. Que la paix soit avec toi !* ».

Cantate Nur Jedem das Seine BWV 163

1. Aria du ténor : « *A chacun son dû ! Le gouvernement doit avoir douanes, impôts et redevances, on ne refuse pas de s'acquitter de son dû ! Mais le cœur appartient au seul Très-Haut* ».

5. Aria de la basse : « *Laisse mon cœur être la monnaie avec laquelle, mon Jésus, je paie ma dette ! (...) Viens, travaille, fonde et frappe cette monnaie pour que ton portrait, en moi, resplendisse d'un éclat entièrement renouvelé !* ».

Cantate Tue Rechnung ! Donnerwort ! BWV 168

3. Aria du ténor : « *Capital et intérêts, grandes et petites, mes fautes devront un jour m'être comptées. Tout ce dont je demeure coupable est inscrit au livre de Dieu comme par l'acier et le diamant* »

Chorals pour orgue :

Choral pour orgue Durch Adam's Fall BWV 637

Par la chute d'Adam, la nature et le caractère de l'homme ont été corrompus. Le même poison nous a été transmis et nous ne pouvons guérir sans le secours de Dieu qui nous a délivrés de la malédiction tombée sur nous lorsque le serpent a vaincu Eve et a attiré sur elle la colère de Dieu

Choral pour orgue Christus der uns selig macht BWV 620 (à compléter – chromatisme)

Christ qui nous a apporté le Salut n'a commis aucun mal. Pour nous, il fut appréhendé la nuit comme un voleur, amené devant des impies et faussement accusé, insulté, outragé et couvert de crachats, ainsi qu'il est dit dans l'Écriture.

Choral pour orgue Dies sind die hei'gen zehn Gebot BWV 635, 678 et 679

Voici les dix, les saints commandements que nous donna notre Seigneur Dieu par Moïse, son serviteur fidèle, haut sur le mont Sinaï. Kyrieleis.

Passions :

Passion selon Saint Jean BWV 45

18 c. L'évangéliste : « *Or Barrabas était un assassin. Alors Pilate pris Jésus, et le fit flageller* ».

21 f. Chœur : « *Nous avons une Loi ; et selon cette Loi, il doit mourir parce qu'il s'est fait Fils de Dieu* ».

23 b. Chœur : « *Si tu le relâches, tu n'es pas ami de César ; quiconque se fait roi se déclare contre César* ».

22. Chœur : « *C'est par ton emprisonnement, Fils de Dieu, que nous vient la liberté* ».

40. Choral final : « *Fais que le corps repose en paix, doucement, sans peine ni douleur, jusqu'au Jour du Jugement* ».

Passion selon Saint Matthieu BWV 244

3. Choral : « *Jésus aimé, en quoi as-tu failli pour qu'on ait prononcé sentence si cruelle ? Quelle est ta faute ? Pour quels méfaits es-tu jugé ?* ».

60. récitatif de l'alto : « *Grâce, mon Dieu ! Voici que le Sauveur est dans les chaînes. O flagellations, coups, blessures ! Bourreaux, arrêtez !* ».

61. air de l'alto : « *Devant tant de flots, quand ses blessures saignent tendrement, que l'on en fasse une coupe d'offrande* ».

Annexe 3 : Les correspondances sémantiques entre le droit et la musique

Cette annexe n'est pas liée au sujet de la recherche mais doit être considérée comme un dérivatif inspiré par certains termes musicaux employés dans la thèse et dont le caractère scientifique n'est pas démontré.

Les termes juridiques sont dans la colonne de droite et assortis d'une précision. Les termes musicaux sont dans la colonne de gauche.

1) l'action

| | |
|----------------|--|
| Accompagnement | Accompagnement (mesures d') |
| Arrangement | Arrangement (à l'amiable) |
| Audition | Audition (témoin) |
| Attaquer | Attaquer (un jugement) |
| Augmentation | Augmentation (salaire) |
| Céder | Céder (vente) |
| Composition | Composition (du tribunal) |
| Création | Création (œuvre de l'esprit) |
| Délier | Délier (de ses engagements) |
| Diminution | Diminution (action en – du prix) |
| Elargir | Elargir (libérer) |
| Enregistrement | Enregistrement (droits d') |
| Evocation | Evocation (procédure) |
| Exécution | Exécution (jugement) |
| Harmonisation | Harmonisation (des législations entre elles) |
| Imitation | Imitation (contrefaçon) |
| Instrumenter | Instrumenter (un acte authentique) |
| Interprétation | Interprétation (requête en) |

| | |
|----------------|--|
| Mouvement | Mouvement (mise en mvt de l'action publique) |
| Mutation | Mutation (jeux de) |
| Opposition | Opposition (tierce) |
| Position | Position (du Parquet) |
| Pression | Pression (fiscale) |
| Prolongation | Prolongation (de délai) |
| Récapitulation | Récapitulation (dire récapitulatif) |
| Réduction | Réduction (de libéralités) |
| Répétition | Répétition de l'indu |
| Représentation | Représentation (droit de) |
| Résolution | Résolution (d'un accord) |
| Retenir | Retenir (droit de rétention) |
| Rétrogradation | Rétrogradation (fonction) |
| Révision | Révision (d'un procès) |
| Substitution | Substitution (d'enfant) |
| Suspension | Suspension (de la prescription) |
| Transcription | Transcription (d'un acte) |
| Transposition | Transposition (d'une directive européenne) |

2) l'écriture

| | |
|-------------|------------------------------------|
| Accord | Accord (entre les parties) |
| Accident | Accident (corporel) |
| Agrément | Agrément (accord) |
| Altération | Altération (des facultés mentales) |
| Amplitude | Amplitude (temps de travail) |
| Antécédent | Antécédent (judiciaire) |
| Arrêt | Arrêt (jugement) |
| Barre | Barre (du tribunal) |
| Canon | Canon (droit) |
| Cellule | Cellule (carcérale) |
| Clé | Clés (remise des) |
| Conclusion | Conclusions (des parties) |
| Contretemps | Contretemps |
| Coup | Coup (d'Etat) |
| Degré | Degré (juge du second degré) |
| Demi-soupir | Demi-aveu |
| Dominante | Dominant (fonds) |

| | |
|--------------|---|
| Echange | Echange (cession réciproque) |
| Echelle | Echelle (des peines) |
| Ecriture | Ecriture (faux en) |
| Effet | Effet (relatif du contrat) |
| Emprunt | Emprunt (obligataire) |
| Exposé | Exposé (des motifs) |
| Formule | Formule (contrat-type) |
| Instrument | Instrument (acte) |
| Intervalle | Intervalle (laps de temps) |
| Levée | Levée (d'écrou) |
| Liaison | Liaison (de l'instance) |
| Ligne | Ligne (collatérale) |
| Manuel | Manuel (don) |
| Mesure | Mesure (conservatoire) |
| Motif | Motif (du jugement) |
| Note | Note (en délibéré) |
| Partie | Partie (au contrat) |
| Passage | Passage (droit de) |
| Pause | Pause (temps de travail) |
| Période | Période (successive) |
| Portée | Portée (du contrat) |
| Qualité | Qualité (substantielle) |
| Rang | Rang (héritier de second -) |
| Registre | Registre (de l'état civil) |
| Relation | Relation (contractuelle) |
| Renversement | Renversement (de la charge de la preuve) |
| Réplique | Réplique (mémoire en) |
| Rentrée | Rentrée (des tribunaux) |
| Renvoi | Renvoi (devant une autre juridiction) |
| Réponse | Réponse (mémoire en) |
| Reprise | Reprise (d'instance) |
| Retard | Retard (intérêts de) Retard (intérêts de) |
| Ricochet | Ricochet (préjudice par -) |
| Rupture | Rupture (d'un contrat) |
| Silence | Silence (de la loi) |
| Sujet | Sujet (de droit) |
| Système | Système (juridique) |
| Tacet | Tacite (reconduction) |
| Taille | Taille (impôt) |
| Tempérament | Tempérament (vente à) |

| | |
|--------|------------------------|
| Temps | Temps (pour prescrire) |
| Tenue | Tenue (d'une audience) |
| Tierce | Tierce (opposition) |
| Timbre | Timbre (fiscal) |
| Ut | Ut (action – singuli) |
| Valeur | Valeur (mobilière) |

3) l'état

| | |
|----------------------|--|
| Absolue (l'oreille) | Absolue (nullité) |
| Accélééré | Accélérée (procédure – d'adoption d'une loi) |
| Aléatoire | Aléatoire (contrat) |
| Ascendant | Ascendant (héritier) |
| Associé | Associé (membre d'une société) |
| Barré | Barré (chèque) |
| Brève | Bref (délai) |
| Brisé | Brisé (scellé) |
| Commun | Commun (droit) |
| Concurrente | Concurrente (société) |
| Conjointe | Conjointe (action) |
| Continue | Continu (possession) |
| Contrainte | Contrainte (par corps) |
| Contraire | Contraire (motifs contraires) |
| Descendant | Descendant (héritier) |
| Détachée | Détaché (fonctionnaire) |
| Diabolus (in musica) | Diabolique (preuve) |
| Disjointe | Disjointe (action) |
| Double | Double (degré de juridiction) |
| Egale | Egale (part) |
| Etrangère | Etranger (jugement) |
| Faible | Faible (valeur) |
| Faux | Faux (faux en écriture) |
| Fixe | Fixe (assignation à heure -) |
| Fondamental | Fondamentale (loi) |
| Fort | Fort (se porter) |
| Frappé | Frappé (d'une cause d'indignité) |
| Grand (orchestre) | Grande (Instance) |
| Grave | Grave (présomption) |

| | |
|------------------|--|
| Haute | Haute (Cour) |
| Inégal | Inégal (procès) |
| Intermédiaire | Intermédiaire (mandataire) |
| Itératif | Itératif (défaut) |
| Jointe | Jointe (partie) |
| Juste | Juste (titre) |
| Libre | Libre (de tous droits) |
| Longue | Longue (contrat de - durée) |
| Majeur | Majeur (personne physique) |
| Mineur | Mineur (personne physique) |
| Naturel | Naturelle (obligation) |
| Parfait | Parfait (accord parfait entre les parties) |
| Original | Original (exemplaire – du contrat) |
| Partiel | Partielle (cassation) |
| Perlée | Perlée (grève) |
| Perpétuel | Perpétuelle (action) |
| Pleins (jeux) | Pleins (pouvoirs) |
| Principale | Principale (action) |
| Pure | Pur (droit) |
| Rapide | Rapide (procédure – de divorce) |
| Réelle (basse) | Réel (droit) |
| Régulier | Régulier (acte) |
| Relative | Relative (nullité) |
| Rompue (cadence) | Rompue (contrat) |
| Simple | Simple (présomption) |
| Suspendu | Suspendue (prescription) |
| Voisin | Voisin (droit) |

4) l'œuvre

| | |
|-----------|---------------------|
| Accordéon | Accordéon (coup d') |
| Acte | Acte (authentique) |
| Ame | Ame et conscience |
| Argument | Argument (procès) |
| Basse | Basse (justice) |
| Cassation | Cassation (Cour de) |
| Chef | Chef (d'accusation) |

| | |
|--------------------|--|
| Complainte | Complainte (action possessoire) |
| Compositeur | Compositeur (amiable) |
| Concert | Concert (action de) |
| Conducteur | Conducteur (responsabilité du – d'un VTM) |
| Courante | Courante (main) |
| Divertissement | Divertissement (vol) |
| Elargissement | Elargissement (libération) |
| Entrée | Entrée (du tribunal) |
| Etude | Etude (de notaire) |
| Extrait | Extrait (du registre de l'état civil) |
| Formation | Formation (de jugement) |
| Graduel | Graduelle (donation) |
| Invention | Invention (œuvre de l'inventeur) |
| Livret | Livret (de famille) |
| Maître chanteur | Maître chanteur |
| Maîtrise | Maîtrise (d'ouvrage) |
| Mutation (jeux de) | Mutation (cession) |
| Nocturne | Nocturne (tapage) |
| Œuvre | Œuvre (Maître d') |
| Ouverture | Ouverture (d'une information judiciaire) |
| Partition | Partition (partage) |
| Période | Période (suspecte) |
| Pièces | Pièces (à conviction) |
| Plainte | Plainte (avec constitution de partie civile) |
| Préambule | Préambule (de la Constitution) |
| Premier (violon) | Premier (Président) |
| Prime | Prime (d'intéressement) |
| Récit | Récit (du crime) |
| Répertoire | Répertoire (des métiers) |
| Rôle | Rôle (inscription au) |
| Sol | Sol (droit du) |
| Suite | Suite (droit de) |
| Variation | Variation (d'un indice) |
| Voix | Voix (droit électoral) |

Index des acteurs du droit en musique

- accusateur, 60, 74, 144, 148, 151, 190, 203, 214, 226, 290, 303, 305, 310, 353, 358, 359, 372, 392, 406, 426, 439, 441, 455, 475, 486, 529, 534, 558, 564
- acquéreur, 72, 141, 432, 528
- administrés, 80, 561, 577
- alcade, 65, 498
- assassin, 74, 251, 338, 475, 481
- assassins, 65, 232
- assesseurs, 89, 140, 541, 559
- assujettis, 126, 477, 561
- avocat, 15, 50, 51, 61, 62, 81, 85, 86, 90, 96, 109, 110, 138, 140, 141, 149, 156, 188, 202, 204, 206, 208, 236, 241, 276, 289, 380, 381, 410, 524, 561, 565, 568, 574, 577, 618
- avocate, 61, 221, 251, 263, 329, 342, 349, 456
- avocats, 87, 100, 136, 141, 203, 219, 253, 287, 457, 459, 562, 573
- avoué, 50, 51, 485, 490, 491, 561
- baillieur, 71, 72, 156, 207, 233, 288, 348, 422, 497, 578
- bailli, 70, 208, 273, 359, 455, 498
- bourgmestre, 49, 65, 142, 209, 276
- bourreau, 67, 77, 78, 79, 201, 202, 362, 395, 425, 478, 479, 480, 482, 491, 493, 536
- bourreaux, 50, 65, 76, 209
- boyards, 58, 98, 108, 155, 231, 235, 246, 339, 342, 353, 365, 381, 496, 509, 518, 530
- cadi, 60, 118, 513
- chancelier, 149, 270, 511
- chef de la police, 88, 149, 167, 185, 192, 195, 196, 201, 202, 207, 211, 231, 310, 372, 378, 383, 404, 466, 474, 492, 498, 509, 549, 566
- clerc, 47, 56, 63, 83, 89, 101, 143, 204, 366, 566
- clercs, 87, 196, 253
- cocontractants, 71, 575
- commissaire de police, 100, 149, 209, 494, 519
- commissaire-priseur, 64, 76, 100, 118, 139, 208, 217, 231, 237, 252, 284, 287, 308, 369, 422
- commissaires, 16, 65, 186, 277, 542, 559, 564
- commissaires-priseurs, 16
- conseiller d'Etat, 101, 139, 149, 206, 549
- conseiller de justice, 66, 204
- conseillers municipaux, 203, 554, 564
- constable, 70, 489
- contractant, 71, 114, 166
- contractants, 71, 115, 126, 444, 577
- contradicteur, 425, 436, 503
- contrevenant, 144, 148
- coroner, 41, 70, 76, 231, 238, 306, 314, 379, 464, 522, 535
- corregidor, 68, 250, 269, 493
- courtier, 207, 209, 218, 404
- courtier matrimonial, 51
- créancier, 13, 50, 72, 94, 99, 147, 200, 204, 207, 209, 404, 440, 504, 578

- créanciers, 36, 48, 64, 165, 193, 389, 496, 532, 573
 criminel, 74, 235, 237, 476, 523, 528
 débiteur, 13, 64, 94, 99, 147, 404, 432, 440, 496, 504, 523, 532
 débiteurs, 36, 561
 défendeurs, 61
 défenseur, 88, 210, 234, 375, 425, 456, 457, 529
 dépositaire, 71
 députés, 38, 74, 101, 110, 169, 206, 227, 347, 427, 455, 457, 528
 détective, 202, 300, 366, 433
 édile, 65
 employée de maison, 72
 emprunteur, 114
 épouse, 4, 38, 47, 62, 63, 64, 67, 70, 106, 120, 128, 141, 149, 157, 182, 208, 219, 229, 270, 348, 349, 356, 360, 395, 425, 426, 431, 438, 440, 447, 448, 455, 459, 464, 466, 474, 480, 484, 486, 489, 494, 495, 503, 508, 510, 513, 514, 518, 520, 521, 523, 524, 526, 547
 époux, 37, 71, 80, 82, 111, 128, 164, 219, 222, 228, 236, 251, 252, 375, 406, 421, 437, 440, 442, 447, 448, 458, 459, 462, 484, 491, 513, 514, 518, 521, 523, 537, 546, 565
 escroc, 244, 269, 486
 étudiant en droit, 66, 252
 exécuteur de justice, 201
 exempt de police, 65, 150, 209, 382, 406
 exempts de police, 65, 161, 201, 338
 fiancé, 78, 82, 88, 93, 132, 220, 437, 442, 503, 518
 fiancée, 69, 70, 78, 82, 87, 93, 130, 164, 308, 333, 385, 442, 448, 512, 549
 garant, 71, 76, 85, 458
 gendarme, 65, 69, 86, 149, 161, 204, 209, 245, 308, 338, 357
gendarmes, 475
 geôlier, 68, 69, 83, 121, 139, 182, 195, 199, 200, 205, 209, 237, 463, 479, 489, 492, 493, 494, 526, 530, 536, 577
 geôliers, 65, 69
 gouverneur, 30, 32, 66, 68, 74, 86, 88, 94, 105, 115, 117, 122, 145, 146, 148, 183, 185, 202, 206, 218, 313, 404, 410, 417, 429, 440, 452, 455, 465, 469, 472, 482, 486, 499, 509, 514, 515, 517, 519, 522, 541, 555
 gouverneurs, 66, 464, 576
 greffier, 64, 85, 87, 100, 101, 138, 140, 191, 195, 201, 202, 205, 244, 510, 511, 512, 530, 541, 559, 562
 greffiers, 87
 héraut, 57, 110, 174, 206, 210, 234, 236, 247, 273, 282, 293, 305, 312, 340, 375, 439, 465, 486, 494, 507, 528, 529, 533, 559
 héritier, 72, 341, 428, 445, 520, 532, 623, 624
 héritiers, 59, 69, 87, 165, 166, 217, 229, 379, 398, 418, 425, 477, 494, 525, 561
hommes de loi, 56, 69, 459
 huissier, 15, 50, 64, 71, 101, 109, 138, 202, 204, 208, 498, 510
 inspecteur, 50
 juge, 17, 30, 32, 40, 57, 59, 60, 61, 64, 66, 67, 69, 73, 74, 77, 81, 101, 102, 109, 110, 112, 116, 118, 120, 121, 122, 124, 125, 128, 129, 132, 133, 135, 136, 137, 138, 140, 141, 142, 143, 147, 158, 159, 165, 167, 168, 171, 178, 200, 201, 202, 205, 206, 207, 208, 213, 215, 219, 226, 238, 241, 243, 253, 261, 264, 269, 273, 274, 276, 277, 281, 286, 289, 290, 294, 295, 303, 347, 376, 377, 379, 380, 392, 418, 425, 439, 441, 452, 453, 455, 457, 462, 463, 464, 470, 473, 482, 486, 496, 499, 500, 502, 504, 506, 507, 510, 524, 526, 527, 528, 535, 540, 541, 543, 563, 572, 573, 575, 576, 577, 622

- juge d'instruction, 50, 82
 juges, 15, 30, 40, 50, 60, 70, 87, 91, 100, 109, 112, 116, 121, 129, 142, 143, 148, 170, 177, 180, 181, 190, 201, 208, 224, 229, 259, 277, 290, 293, 339, 341, 343, 347, 353, 372, 380, 402, 409, 422, 451, 455, 457, 462, 463, 464, 467, 468, 470, 500, 502, 507, 524, 529, 535, 541, 545, 561, 562, 563, 564
 jurés, 50, 364, 491, 500
 juriste, 23, 47, 48, 66, 100, 141, 207, 582
 juristes, 19, 21, 26, 56, 66, 87, 101, 142, 203, 539, 589
 jury, 140
 justiciable, 62, 72, 73, 149
 justiciables, 72, 135, 448, 561, 577
 justicier, 203, 378, 410, 504, 540
 légataire, 44, 428, 445
 législateur, 15, 17, 56, 57, 58, 59, 115, 119, 120, 121, 126, 127, 381, 445, 576
 légiste, 123, 566
 locataire, 71, 147
 magistrat, 15, 18, 60, 68, 70, 85, 86, 90, 101, 119, 120, 121, 138, 143, 203, 208, 253, 276, 464, 466, 484, 492, 511, 525, 540, 541, 559
 magistrats, 60, 66, 76, 202, 204, 205, 206, 208, 209, 497, 502, 529, 558
 maire, 65, 69, 104, 139, 202, 203, 204, 207, 217, 253, 375, 411, 442, 460, 511, 519, 530, 532
 maires, 206
 maître d'ouvrage, 243, 438, 450
 mari, 38, 60, 63, 78, 80, 86, 94, 104, 128, 149, 150, 157, 175, 229, 232, 240, 252, 261, 354, 356, 372, 388, 428, 431, 442, 447, 448, 458, 474, 475, 480, 494, 498, 513, 520, 523, 537
 mariés, 44, 71, 93, 157, 164, 228, 272, 324, 334, 364, 366, 406, 503, 547, 605
 membres d'une cour martiale, 280, 344
 messenger du tribunal, 206, 380, 418
 meurtrier, 282, 482, 505
 ministre, 13, 39, 123, 204, 209, 241, 431, 514, 516, 555
 ministres, 79, 142, 149, 188, 206, 222, 253, 308, 438, 464, 465, 507, 533, 566
 notaire, 25, 47, 49, 56, 62, 63, 70, 76, 83, 89, 96, 97, 100, 101, 105, 109, 110, 132, 139, 141, 142, 143, 156, 157, 200, 201, 202, 204, 208, 209, 219, 233, 244, 261, 276, 284, 294, 301, 338, 366, 369, 382, 439, 442, 447, 510, 511, 512, 513, 523, 525, 547, 551, 552, 555, 561, 564, 566, 574, 578, 626
 notaire papal, 209, 363
 notaires, 16, 96, 97, 100, 141, 157, 206, 208, 222, 244, 261, 287, 289, 413, 442, 511
 officier de justice, 510
 officier du tribunal, 208
 officier ministériel, 63, 122
 officiers d'état civil, 51
 paraclet, 61, 125, 262
 plaideurs, 13
 plaignant, 85, 287, 439, 459, 619
 plaignants, 62, 87, 202, 463, 464
 podestat, 65, 67, 68, 69, 135, 138, 139, 143, 203, 209, 238, 351, 399, 458, 476, 495, 502, 512
 podestats, 206
 policier, 70, 195, 202, 280, 343, 382, 455, 541, 578
 policiers, 50, 185, 200, 208, 270, 368, 402, 439, 541, 557, 576
 préfet, 65, 67, 202, 203, 206, 465
 préfets, 66
 président à mortier, 86, 208, 495
 président de l'administration rurale, 65
 président du Comité de Salut Public, 139, 142, 515

président du tribunal, *109, 203, 526, 562*
 prévôt, *65, 206, 482*
 prisonnier, *68, 79, 92, 247, 282, 409, 489, 493, 494, 524, 536*
 prisonnière, *261, 407, 440, 489*
 prisonniers, *125, 139, 184, 185, 211, 224, 226, 406, 488, 494*
 procureur, *15, 60, 67, 139, 140, 142*
 procureur fiscal, *60*
 procureurs, *87*
 professeur de droit, *13, 22, 49*
 propriétaire, *65, 128, 147, 463, 490, 497, 513*
 pupille, *93, 215, 358*
 recorder, *206*
 recors, *510*
 salarié, *71, 429*
 scribe, *63, 510*
 secrétaire d'un notaire, *50, 63*
 secrétaire de la douma, *381*
 sénateur, *59, 149*
 sénateurs, *69, 228, 425, 533, 563*
 sénéchal, *70, 202*
 sheriff, *84, 102, 128, 202, 203, 480*
 tabellion, *62, 101, 206, 510, 513*
 témoin, *73, 78, 84, 87, 120, 137, 192, 455, 495, 530, 548, 621*
 témoins, *73, 74, 88, 111, 141, 373, 457, 511, 513, 531, 532, 577*
 testateur, *34, 141, 165, 166, 244, 287, 439, 494, 561*
 testatrice, *70*
 usurier, *44, 114, 118, 490, 520*
 vendeur, *71*
 victime, *65, 68, 72, 88, 144, 201, 229, 242, 282, 409, 438, 441, 474, 484, 490, 502, 513, 536*
 victimes, *67, 116, 125, 145, 299, 431, 479, 482, 485, 536*
 voïvode, *122*
 voïvodes, *66*
 voleur, *65, 235, 338, 494, 518*
 voleurs, *65, 115, 482, 494, 502*

Titre : Le droit selon la musique

Résumé en français:

Cette thèse, dont le sujet est « Le droit selon la musique », constitue une réponse à l'invitation de Monsieur CARBONNIER qui, dans son Précis de Sociologie juridique, appelle à une recherche sur la faculté de la musique à « suggérer » le droit.

L'objet de cette thèse est donc de rechercher si et comment la musique représente le droit et les phénomènes juridiques en général. Le droit est compris dans toutes ses composantes : la loi, la justice, le contrat et le pouvoir, civils ou divins. La musique est circonscrite à la musique classique occidentale, profane ou sacrée. La proposition « selon » explicite les divers aspects de la notion de « représentation du droit en musique », laquelle notion constitue la problématique du sujet :

- le droit « à l'usage » de la musique. Cette première partie a pour ambition - après confirmation de la présence de représentants du droit (phénomènes juridiques et professionnels du droit) dans près de cinq cent œuvres musicales - d'expliquer les raisons de la présence du droit dans une œuvre, ainsi que la place du droit et les fonctions dévolues au droit dans cette œuvre,

- le droit « dans » l'écriture musicale. Cette deuxième partie revient, au décours des nombreux procédés utilisés par les compositeurs (l'instrumentation et les voix, l'harmonie et le contrepoint, les phrases et motifs musicaux, les nuances et le rythme) à identifier la façon dont l'écriture musicale représente le droit, au moyen d'exemples illustrés par plus de trois cent cinquante thèmes musicaux,

- le droit « au regard » de la musique. Cette troisième et dernière partie tend à faire ressortir la manière dont la musique se représente le droit, et partant les différents

caractères que la musique attribue au droit (l'importance du consensualisme, un monde contraignant, un cadre formaliste, un milieu conservateur).

En conclusion, si la musique fait une représentation originale du droit, cette représentation, quelque peu perfectible, n'en est pas moins substantielle.

*Mots-clés : représentation du droit - phénomènes juridiques - professionnels du droit
- musique - répertoire musical - figuralisme - écriture musicale*

Title: Rights and law according to music

Abstract in English:

This thesis, the subject of which is “Rights and law in according to music” is in response to Mr CARBONNIER’s “Précis de sociologie juridique” (Précis of legal Sociology) in which the writer suggest doing a research about the rights and law’s representation in music.

The aim of this thesis, accordingly, is to enquire whether music does indeed involve rights and law – an associated legal phenomenon – and if so, what extent. In this context, all aspects covered by the terms “rights and law” are considered: the law, the judgement, the contract and the basis of authority – whether human or divine. As used here the term “music” represents solely that which falls within the scope of western classical music, be it of a religious or non-religious nature. The wording “in according to” refers therefore to the different aspects inherent in “the rights and law’s representation in music” which is the subject’s problematic:

- rights and law for the use of music: after confirmation of the presence of rights, law and legal actors in the five hundred or so works reviewed, the purpose of this first part is to explain why these legal requirements exist in a musical work, what these requirements define and how they apply in this work.

- rights and law concerning musical composition: this second part , based on many of the musical procedures used by composers (instrumentation and voices, the use of harmony and counterpoint, musical phrasing and motifs, expression and rhythm), aims at identifying how the musical composition represents rights and law. Examples are illustrated by over three hundred and fifty musical themes.

- rights and law as viewed by the world of music: the last part deals with the manner in which rights and law are viewed by the world of music according to the various factors involved : the important role of consent, coercive working practises, a very formal framework, a conservative environment.

In conclusion, if music comprises an original vehicle for rights, the vehicle, though it could be improved, is nevertheless substantial.

Keywords: rights and law's representation in music – legal phenomenon – legal experts – music – musical repertory – musical composition
