

Supplément ? Hors-série ?

Vous tenez entre les mains le premier *Hors-série* des *Cahiers évangile*. Cette nouveauté s'explique par une raison technique, liée au monde de la presse.

Lorsque la commission paritaire nous a renouvelé l'autorisation qui fait des *Cahiers Évangile* une revue, elle nous a demandé de ne plus avoir de *Supplément*. En effet, le supplément d'une revue ne peut être vendu séparément du numéro de la revue à laquelle il est attaché. Or, nous avons pris l'habitude de vendre les *Cahiers Évangile* au numéro sans le supplément, et nous vendions aussi des suppléments tout seuls.

Il existe cependant une solution : nous avons le droit de publier un *Hors-série* par an. Nous avons donc fait le choix de regrouper le contenu des deux suppléments annuel pour que vous ayez la même quantité d'information.

Les hors-séries doivent être numérotés de manière autonome de la revue. C'est pourquoi vous venez de recevoir le *Hors-série* n° 1 avec ces deux dossiers, l'un sur Étienne et l'autre sur l'oratorio.

Soyons francs : au début, nous étions un peu désarçonnés, en nous disant qu'il serait moins agréable pour nos lecteurs de devoir attendre un an avant de recevoir leur prochain hors-série. Mais, outre le fait que sans l'autorisation de ladite commission nous ne pouvons pas bénéficier d'un tarif préférentiel pour l'acheminement postal, nous nous sommes dit que cela va nous permettre d'être inventifs. Pourquoi pas deux parties qui se répondent ? Ou bien un numéro double quand le sujet le requiert ?

Une chose est certaine : la masse de documents permettant d'illustrer les textes bibliques est considérable, et le nombre des lectures différentes d'une même péricope, colossal. Nous ne manquerons jamais d'idées pour construire des *Hors-séries* !

Bonne lecture.

Régis BURNET,
directeur de la rédaction
des *Hors-séries*

Éric MORIN,
directeur de la rédaction
des *Cahiers Évangile*

La Bible en musique : l’oratorio

Liminaire

L'oratorio, cette forme de musique religieuse, qui, contrairement à l'opéra, ne suppose pas de représentation théâtrale, repose sur la Bible. Il en constitue donc une réception tout aussi passionnante que les œuvres littéraires, les peintures ou les sculptures, les commentaires bibliques.

Non seulement le choix des passages du texte sacré exprime une vision particulière de la Bible, mais aussi la manière dont les réécrivent les librettistes et dont la musique leur donne un relief singulier. Nous vous invitons à explorer ce dossier avec un mobile multifonction (smartphone) à la main : grâce aux QR codes qui accompagnent la présentation des oratorios, vous pourrez retrouver sur Internet l'œuvre dont l'écoute bercera votre lecture.

Pour bien montrer que le cœur de ce numéro est bien la Bible, il est organisé en fonction des livres bibliques et non en fonction des compositeurs. De Carissimi à Jean Françaix, il parcourt quatre siècles d'histoire de la musique. Sauf indication contraire, les notices ont été rédigées par Gilbert Dahan, directeur de recherche émérite au CNRS (UMR 8584) et à l'EPHE, Paris.

Beat Föllmi, professeur de musique sacrée et d'hymnologie à la Faculté de théologie protestante de l'université de Strasbourg, UR 4378, CREAA et Anne-Zoé Rillon-Marne, maîtresse de conférences de musicologie à l'Université catholique de l'Ouest, Angers, ont composé quelques notices : leur nom est précisé avant le texte de l'œuvre présentée.

Régis BURNET

RÉDACTION-ADMINISTRATION :

SERVICE BIBLIQUE CATHOLIQUE ÉVANGILE ET VIE
25, rue Gandon
75013 Paris
Tél. 01 42 22 03 89
www.bible-service.net

Directeur de la publication : Francis Bonnéric
Directeur de la rédaction : Régis Burnet
Secrétaire de rédaction : Anne Mars

Comité de rédaction : Stéphane Beaubœuf,
David Lemmler, Sylvie Parizet, Gilbert Dahan,
Mathieu Richelle, Annie Noblesse-Rocher,
Catherine Broc-Schmezer

N° de commission paritaire : 0225 K 82543
ISSN 0222-9714 © Éditions du Cerf/SBEV

Juin 2024

Hors-série n° 1

N° d'éditeur 6779
Imprimé en France

Revue trimestrielle
publiée aux Éditions du Cerf
24, rue des Tanneries
75013 Paris
www.editionsducerf.fr

Directeur général : Jean-François Colosimo

Principal associé :
Province dominicaine de France

Imprimé par MG Imprimerie
(84210 Pernes-les-Fontaines)

Introduction

La Bible en musique : on peut se demander si Bible et musique ne sont pas consubstantiellement liées. En dehors des divers ajouts chantés (antiennes, répons...), la lecture liturgique de l'Écriture, tant chez les juifs que chez les chrétiens, n'est pas parlée, mais proche de la musique, avec ce qu'on appelle la cantillation ou la psalmodie, dont la notation a été fixée anciennement (les *ta'amim* pour l'hébreu, les neumes pour le grec ou le latin). Néanmoins divers développements vont faire naître des formes complexes : on rappellera que le théâtre (religieux) renaît en Occident chrétien à partir d'un trope (ajout liturgique) de l'introït de la messe de Pâques (voir *Supplément CE* n° 108), reprenant le dialogue entre les Maries venues sur la tombe de Jésus et un ange leur annonçant sa résurrection. Au cours des siècles, ce dialogue se développe et est à l'origine des *Passions* dès le XIII^e siècle puis des grands *Mystères* du XV^e siècle. Mais il s'agit ici de représentations, même au tout début du genre, dans la liturgie, quand le dialogue initial est chanté par des personnes différentes et accompagné de mouvements, soigneusement indiqués dans les textes.

Même si l'on trouve dans les polyphonies de la fin du XV^e siècle des œuvres allant dans ce sens (les *Passions*, comme celle attribuée à Jacob Obrecht, vers 1500-1510), c'est un genre nouveau qui va naître à la fin

du XVI^e siècle : l'« oratorio ». Il se caractérise par deux éléments : la musique et l'absence de représentation. Certains oratorios du XVII^e siècle semblent très proches des opéras dans leur structure et leur distribution (solistes, chœur, orchestre), mais ce qui définit le genre est bien que ces œuvres ne sont *pas* représentées.

Dans ce qui suit, on mentionnera principalement des oratorios dont le sujet est tiré des Écritures ; on notera simplement que certaines œuvres sont inspirées de l'hagiographie ou de l'histoire, sans parler même des sujets profanes.

L'oratorio tire son nom de l'oratoire Santa Maria in Vallicella de Rome. Philippe Néri (1515-1595), le fondateur de la Congrégation de l'Oratoire, donne une place importante à la musique et charge le maître de la chapelle pontificale, son ami Giovanni Animuccia (vers 1500-1571), de composer des « louanges spirituelles » ; son premier livre (1563) vise la simplicité, tandis que le second (1570) est plus élaboré. Divers compositeurs contribuent à cette forme. Mais l'évolution majeure est apportée par Emilio de' Cavalieri (vers 1550-1602), avec ce qui est le premier oratorio proprement dit, la *Rappresentazione di anima e di corpo*, « Représentation du corps et de l'âme » (1600), qui sera imitée par divers auteurs italiens. Hommage d'un musicien à

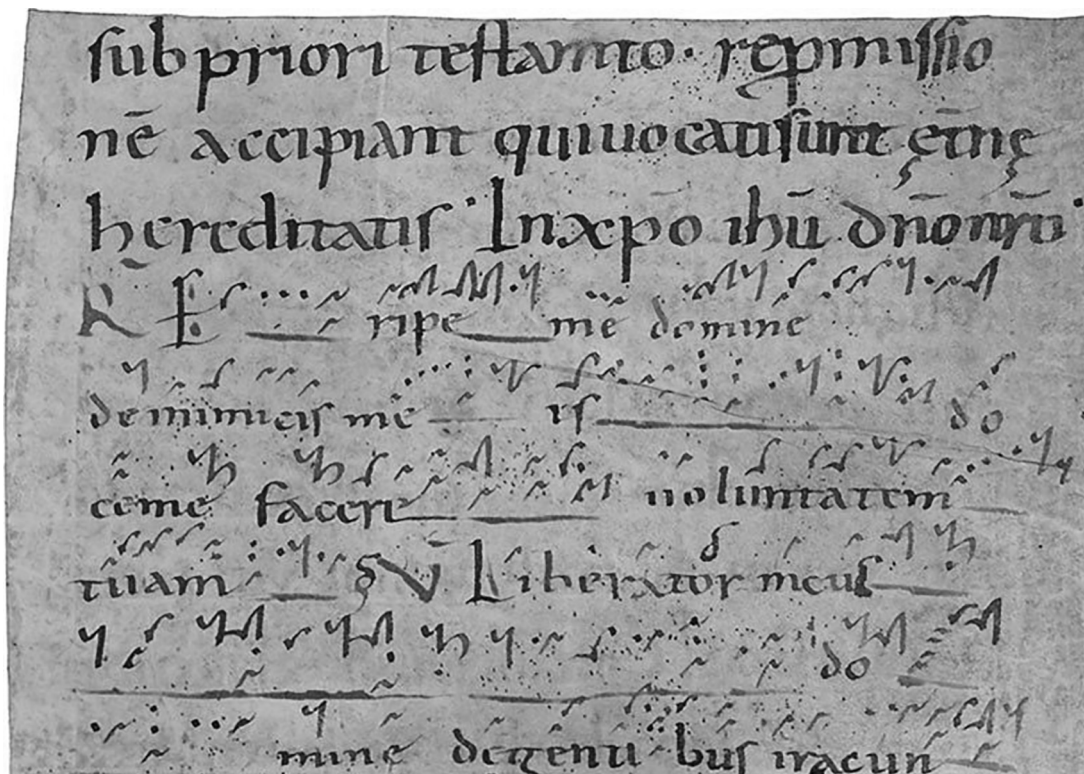


Figure 1 : Extrait du Ms 1275/19, Temporal de la cathédrale de Toul, v. 950. Oslo, collection Schøyen. Les signes au-dessus des lettres sont des neumes.

un fondateur, Alessandro Scarlatti consacrera à saint Philippe Néri un oratorio en 1705, *S. Filippo Neri*.

Le genre se développe d'abord en Italie avec plusieurs chefs-d'œuvre de Giacomo Carissimi (1604-1674) puis d'Alessandro Stradella (1638-1682), dont *Saint Jean-Baptiste* et *Esther*, ou d'Alessandro Scarlatti (1660-1725), dont *Agar et Ismaël* et *La Conversion de sainte Madeleine*. L'Italie va influencer le grand maître allemand Heinrich Schütz, mais ses œuvres (en allemand) se situent pleinement dans un contexte luthérien ; parmi ses disciples, il faut citer Matthias Weckmann (vers 1619-1674). Les auteurs italiens influencent aussi la France : c'est à l'école de Carissimi que se forme Marc-Antoine Charpentier (vers 1645-1704), dont les « histoires sacrées » sont sur des textes latins. Au XVIII^e siècle, les *Passions* (allemandes) de Jean-Sébastien Bach s'inscrivent dans la tradition luthérienne, avec l'utilisation fréquente de chorals. Parallèlement, Georg Friedrich Haendel commence par subir l'influence de l'Italie, mais, établi en Angleterre, il compose une série de 16 oratorios en anglais, qui vont marquer le genre (plusieurs ont fait l'objet d'une présentation dans le *Supplément* 194, décembre 2020). Carl Philippe-Emmanuel Bach, actif à Hambourg (1714-1788), se situe dans la lignée de Haendel dans ses oratorios (en allemand), *Les Israélites dans le désert*, *La Résurrection et l'Ascension de Jésus*, et plusieurs *Passions*. C'est encore Haendel que suit Joseph Haydn dans sa *Création* et dans les *Saisons*. En France, le genre renaît au Concert spirituel dans la seconde moitié du XVIII^e siècle ; on peut citer les belles œuvres de

Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville (1711-1772), *Les Israélites à la montagne d'Horeb*, *Les Fureurs de Saül*. Au XIX^e siècle, après *Le Christ au mont des Oliviers* de Beethoven, ce sont les oratorios de Félix Mendelssohn, *Paulus* et *Elias*, qui dominent. Il faut citer également le *Christus* de Liszt, ainsi que quelques chefs-d'œuvre comme *L'Enfance du Christ* d'Hector Berlioz, les *Béatitudes* de César Franck, puis les oratorios de Camille Saint-Saëns. Au XX^e siècle, de nombreux oratorios sont composés, avec au début les 12 oratorios de Lorenzo Perosi, maître de la chapelle Sixtine (1872-1956), particulièrement remarquables par Romain Rolland, tous sur la vie de Jésus. On ne citera rapidement que quelques auteurs français, Gabriel Pierné (1863-1937), *Les Enfants à Bethléem* ; Charles Koechlin (1867-1950), *Jacob chez Laban* ; Reynaldo Hahn (1874-1947), *Pastorale de Noël* ; André Caplet (1878-1925), *Le Miroir de Jésus* ; Claude Delvincourt (1888-1954), *Lucifer* ; Arthur Honegger (1892-1955), *Le Roi David*, *Judith* ; Georges Migot (1891-1976), *Le Sermon sur la Montagne*, *La Passion selon saint Marc*, *L'Annonciation* ; Jean Françaix (1912-1997), *L'Apocalypse de saint Jean*.

Nous proposons donc dans les pages qui suivent un parcours dans la Bible, en suivant le déroulement du texte scripturaire, avec des oratorios qui en illustrent un certain nombre de thèmes. L'essentiel sera de souligner les liens avec les textes bibliques – le commentaire proprement musical sera réduit. On verra que certains oratorios sont très proches de l'Écriture, reprenant ses mots mêmes, tandis que d'autres ne font que partir de ce que suggère ou raconte la Bible, en ajoutant des

épisodes ou en développant certaines idées ; la démarche est alors proche de celle de la paraphrase ou, encore mieux, de l'exégèse de type midrashique. On situera chaque œuvre présentée dans son contexte biblique, avec, le cas échéant, des extraits du « livret » ; on évoquera quelques autres ouvrages sur le même sujet. Bien entendu, le choix ne pourra être que limité et tous les épisodes de l'Écriture mis en musique seront loin d'être traités. On a renoncé aux œuvres autour de Jérémie, essentiellement la mise en musique des Lamentations, qui n'appartient pas au genre

de l'oratorio, ou la symphonie *Jeremiah* de Leonard Bernstein (1918-1990), qui utilise aussi les Lamentations. Nous espérons cependant avoir donné un panorama d'ensemble montrant que la Bible est une source constante d'inspiration à travers les siècles. On renverra aux *Suppléments aux Cahiers Évangile* ayant traité les sujets envisagés.

Il s'agit presque exclusivement d'oratorios proprement dits ; quelques entorses à cette règle permettront de découvrir notamment les cantates d'Élisabeth Jacquet de La Guerre.

La Genèse

La Création

Joseph HAYDN, *La Création* (1798)

Beat FÖLLMI



Joseph HAYDN, *Die Schöpfung. The Creation*, 1798. Rias Kammerchor, Freiburger Barockorchester, dir. René Jacobs. 2 CD + 1 DVD, Harmonia Mundi HMC 992039.40, 2009. **Vous pouvez entendre un extrait de ce CD sur votre mobile multifonction en scannant le QR code ci-contre.**

Le Viennois Joseph Haydn (1732-1809) écrit ses deux oratorios, *La Création* et *Les Saisons*, vers la fin de sa vie, après une longue carrière passée à la cour du prince Esterházy en Basse-Autriche. Pendant ses deux séjours à Londres (dans les années 1790), Haydn avait assisté à des représentations d'oratorios de Haendel qui l'avaient fortement impressionné. À son retour à Vienne, Haydn souhaite à son tour écrire un oratorio. Son ami Gottfried Van Swieten (1733-1803), préfet de la Bibliothèque impériale, rédige le livret en allemand qui se base sur le texte biblique du chapitre 1 et du début du chapitre 2 de la Genèse, en ajoutant quelques passages du célèbre poème *Le Paradis perdu* de John Milton (publié en 1667), notamment du cinquième et

septième livre, passages qui décrivent la révolte des anges déchus, sous la conduite de Lucifer, contre Dieu et la création du monde. La première audition de l'oratorio à Vienne, le 29 avril 1798, ainsi que les nombreuses représentations qui suivirent, fut triomphale.

L'oratorio se divise en trois parties (tout comme l'oratorio haendélien à Londres). Les deux premières parties racontent la création du monde en six jours : la séparation des eaux de la terre ferme, la création de la flore et de la faune et finalement celle du premier couple humain. Dans la tradition des Lumières, l'Homme est ici décrit comme « dressé vers le ciel », comme « un roi de la nature » (n° 24, air de l'archange Uriel) :

**Créé avec dignité et honneur, orné de beauté, de force et de courage,
l'être humain est debout, dressé vers le ciel,
homme et roi de la nature.**

**Le large front bombé est le signe d'une sagesse profonde
et dans ses yeux brillent l'esprit, le souffle et l'image du Créateur.
Sur sa poitrine repose sa compagne, née de lui, belle et gracieuse,
elle sourit doucement, image charmante du printemps,
avec amour, bonheur et joie.**

La fonction du narrateur est assumée par trois archanges, Uriel, Raphaël et Gabriel, qui, à tour de rôle, chantent le texte biblique. Un chœur de « citoyens célestes » (on voit bien l'influence des idées de la Révolution française) commente les actes merveilleux de Dieu et chante les louanges au Créateur, en reprenant des extraits de psaumes. Haydn prête beaucoup d'attention à la description musicale, presque naturaliste, des corps célestes, des objets, des plantes et des animaux créés : le lever de soleil, les flocons de neige, la course sinueuse de la rivière, le chant

doux du rossignol, le rugissement du lion – peinture musicale qui a fait le bonheur des auditeurs de l'époque.

La troisième partie est entièrement consacrée à l'idylle du jardin. Une sublime introduction instrumentale, un trio de flûtes, dépeint la sérénité du premier couple humain. Après avoir remercié Dieu (« Le premier devoir est maintenant rempli », n° 31), Adam et Ève se déclarent mutuellement leur amour pur, pas encore taché par la concupiscence qui interviendra après la chute. Cette dernière n'apparaît d'ailleurs que furtivement :

**Ô couple heureux, qui demeurera heureux
si aucun vain égarement ne vous mène
à vouloir plus que vous n'avez
et savoir plus que vous ne devez !**

chante Uriel (n° 33) juste avant le chœur final. *La Création* de Van Swieten et de Haydn n'est pas une simple réécriture du récit biblique, mais l'œuvre témoigne de l'influence des Lumières et de l'aspiration à la stabilité politique, pendant les troubles des guerres napoléoniennes. Haydn insiste musicalement sur l'importance de la lumière (qui est à la fois sensorielle, philosophique et politique). Quand Dieu au début ordonne « Que

la lumière soit » (n° 1 b), nous entendons – après 60 mesures de musique « chaotique » et dissonante – une éruption du *tutti* de l'orchestre en ut majeur, une cadence simple, mais merveilleusement efficace : l'ordre est ainsi établi. Cette lumière jaillissante et éblouissante chasse « la troupe des démons infernaux » (le désordre et l'ignorance), bannis à jamais. La mise en musique du premier lever du soleil (n° 12) se présente comme

l'entrée solennelle d'un prince éclairé, en ré majeur, tonalité que l'on utilise communément pour les *Te Deum* et les musiques principales. La création divine y est, avant tout, l'établissement de l'ordre et la destruction du désordre.

En dehors de Haydn, le récit de la genèse n'a pas suscité beaucoup d'œuvres ; on peut citer la *Création du monde* de Darius Milhaud (1923), qui s'inspire plutôt de mythes africains, et l'oratorio *Genesis* de Franz Reizenstein (1911-1968), ainsi que diverses œuvres pour chœur.

Adam

Élisabeth JACQUET DE LA GUERRE, *Adam* (1711)

Le premier personnage biblique à apparaître dans les oratorios est évidemment Adam. Cependant, ce n'est pas un oratorio proprement dit que nous avons choisi ici, mais une cantate sacrée, due à Élisabeth Jacquet de La Guerre, claveciniste et compositrice (vers 1665-1729), déjà connue à dix ans comme enfant prodige à la cour de Versailles. On lui doit deux livres de *Cantates françaises sur des sujets tirés de l'Écriture*, publiés en 1708 et 1711 ; les textes sont du poète Antoine Houdart de La Mothe, de l'Académie française, par ailleurs auteur de plusieurs livrets

d'opéra. *Adam* appartient au second recueil et est composé pour une voix seule (soprano), avec l'accompagnement de la basse continue (généralement réalisé par un clavecin ou un orgue et un violoncelle). Cette cantate comprend 3 récits (morceaux proches du style parlé) et 3 airs.

L'ensemble, sauf le premier récit, s'adresse à Adam (sans que soit précisé qui est le locuteur). Il lui est rappelé qu'il règne sur le monde, à condition d'obéir (premier récit et premier air) ; mais l'Esprit séducteur va lui ouvrir la voie de la mort :

Deuxième récit

Pour prix de tant de bien, Dieu n'exige de toi
Qu'une obéissance facile ;
Sa justice le force à t'en faire une loy.
Si tu la romps, ingrat, n'espère point d'asile.
Mais l'Esprit séducteur va t'ouvrir le cercueil ;
Luy, qui déjà du Ciel a mérité la haine,
T'empoisonne de son orgueil,
Pour t'associer à sa peine.

**Insensé, ta révolte a fait changer ton sort :
En touchant à l'arbre funeste,
Tu croyais égaler la Puissance céleste,
Te voilà devenu l'esclave de la mort.**

4 CANTATES, SUR DES SUJETS,

RECIT.

Pour prix de tant de biens, Dieu n'exige de toy Qu'une obéissance facile; Sa justice le force à t'en faire une loy,

BASSE-CONTINUE.

Si tu la romps, Ingrat, n'espère point d'azile.

MAis, l'Esprit séducteur va t'ouvrir le cercueil; Luy, qui déjà du Ciel a mérité la haine, T'empoisonne de son orgueil, Pour t'associer à sa peine.

Insensé, ta révolte a fait changer ton sort: En touchant à l'Arbre funeste, Tu croyais égaler la Puissance cé-

Figure 2 : *Élisabeth Jacquet de La Guerre, Cantates françaises sur des sujets tirés de l'Écriture, vol. 2, Paris, Balard, 1711, p. 10.*

On repère donc ici une exégèse traditionnelle de Gn 3,6-7 ; mais il n'est pas question d'Ève et le serpent est assimilé à Satan, « l'Esprit séducteur ». L'air suivant invite Adam à se cacher, mais c'est impossible

(voir Gn 3,8-9) ; le troisième récit rappelle la condamnation d'Adam et son expulsion des lieux gardés par l'ange (Gn 3,17-19). Le dernier air contient des considérations plus générales :

Troisième air
Le Ciel, d'une main libérale,
Aime à nous verser ses bienfaits ;
Quand nous l'irritons, il égale
Les maux aux biens qu'il nous a faits.

On peut admirer la beauté des mélodies. Dans les airs, certains mots sont mis en valeur : *Règne, (félicité) éternelle, Cache-toi...* Le rôle de l'accompagnement est important et constitue un commentaire des paroles, aussi bien dans

les récits que dans les airs ; dans le deuxième air, il engage un vrai dialogue avec la voix. L'histoire d'Adam n'a pas été souvent mise en musique ; on peut citer l'oratorio *Ève* de Jules Massenet (1875).

Caïn et Abel

Alessandro SCARLATI, *Cain overo Il Primo Omicidio* (1707)

Anne-Zoé RILLON-MARNE



Alessandri SCARLATTI, *Il Primo Omicidio*, 1707. Akademie für alte Musik, Berlin, dir. René Jacob. 2 CD, Harmonia Mundi HMM931649.50, 1998. **Vous pouvez écouter ce CD sur votre mobile multifonction en scannant le QR code ci-contre.**

Épisode fondateur de la Genèse, le meurtre d'Abel par son frère Caïn a confronté la tradition exégétique au problème de l'origine et de l'acceptabilité du Mal. La violence de l'acte fratricide, la question de la responsabilité humaine vis-à-vis des motivations qui mènent à un tel geste ainsi que les conditions du châtement et du pardon traversent toute la littérature théologique. De surcroît, le texte biblique, par sa concision, ses ellipses et ses ambiguïtés laisse une place importante à l'interprétation, ce qui n'a pas manqué d'alimenter les travaux des commentateurs de toutes époques (voir le *Supplément CE* n° 105). Comme beaucoup d'autres épisodes scripturaires, le chapitre 4 de la Genèse possède une forme dialoguée, ce qui, mêlé à la

force de l'action décrite, lui apporte une dimension éminemment théâtrale – et l'on rappelle l'*Ordo representacionis Ade*, jeu liturgique en français du XII^e siècle dans lequel le meurtre d'Abel par Caïn occupe la scène centrale. Par conséquent, on ne s'étonne pas que les librettistes et les compositeurs d'oratorios des XVII^e et XVIII^e siècles se soient emparés de ce récit qui semble précisément répondre à leurs aspirations spirituelles tout autant qu'à leurs idéaux esthétiques et dramatiques et à leur souci de donner à voir et entendre les passions afin de produire un effet cathartique.

La mise en musique que propose Giacomo Carissimi (1605-1674) reste proche du texte latin du chapitre 4 de la Genèse, dont

quelques versets sont réarrangés. Son *Caïn* fait sobrement intervenir quatre narrateurs et deux personnages, Caïn et Dieu. Le meurtre n'est pas représenté, mais narré par un duo de sopranos : *Et iratus est Caïn vehementer et consurrexit contra fratrem suum et interfecit eum*, « Et Caïn se livra à la colère avec véhémence, et se retourna contre son frère et le tua », soit une synthèse des versets 5 et 8, rendus avec force effets figuralistes dans l'écriture vocale.

À la suite du maître Carissimi, plusieurs productions consacrées à l'histoire d'Abel et Caïn voient le jour, en cette époque d'épanouissement du genre de l'oratorio. On citera notamment *Caino et Abele* de Bernardo Pasquini (1671), organiste romain de renom, le pastiche d'Alessandro Melani intitulé *Il sacrificio di Abele* (Rome, 1678), puis *Caïn overo Il Primo Omicidio* d'Alessandro Scarlatti (1707) sur lequel nous allons nous attarder. Il faut également mentionner le livret du grand Métastase, *La Morte d'Abel figura di quella del nostro Redentore*, dont la première mise en musique par Antonio Caldara (1732, avec Farinelli dans le rôle d'Abel) inaugure la longue série d'une quarantaine d'œuvres courant jusqu'à l'orée du XIX^e siècle. Ces livrets transforment chacun à leur manière la scène biblique en une véritable pièce de théâtre spirituel, tirant parti des silences du texte de la Vulgate pour en extraire des personnages et des situations dramatiques moteurs d'un véritable spectacle. La réécriture que propose Alessandro Scarlatti dans *Il Primo Omicidio* s'empare de l'argument biblique avec liberté et créativité. Il en suit l'esprit, et parfois la lettre – certains passages sont en effet très

proches du texte scripturaire, mettant toute la lumière sur le personnage de Caïn dans une perspective résolument psychologique, de la fomentation de l'acte sacrilège à ses conséquences sur la destinée des hommes, en passant par de longues insistances sur les circonstances de sa réalisation, d'une force dramatique impressionnante.

Né à Palerme en 1660, Alessandro Scarlatti quitte la Sicile alors qu'il n'a qu'une douzaine d'années, pour se former à Rome, où il s'intègre à la vie musicale foisonnante et fait, dit-on, la connaissance de Carissimi. Sa carrière se déroule ensuite entre la Ville éternelle et Naples, au gré des postes et des opportunités qui s'offrent à lui, avec quelques courts séjours à Florence ou à Venise. Auteur de 115 opéras (dont seulement la moitié nous sont parvenus), il est souvent identifié comme le chef de file de l'école napolitaine qui élabore les règles de l'*opera seria*. Entre 1683 et 1720, il compose une trentaine d'oratorios, ce qui est peu face à sa production pour l'opéra, et surtout en comparaison du genre de la cantate pour laquelle plus de 800 attributions sont attestées. *Il Primo Omicidio* que compose Alessandro Scarlatti en 1707 se fonde sur un livret attribué à Antonio Ottoboni (1646-1720), général de l'armée napolitaine et grand protecteur des arts, à l'instar de son fils le cardinal Pietro Ottoboni, également librettiste de cantates et d'oratorios et mécène de nombreux compositeurs. *Il Primo Omicidio* est donné à Venise où Scarlatti fait un court séjour, pendant lequel il fait également représenter son opéra *Il Mitridate Eupatore*. La

pièce est ensuite reprise à Rome en 1710 où elle touche un plus large public.

Il Primo Omicidio se partage en deux parties comme le veut la tradition du genre de l'oratorio, où la mise en musique d'un épisode biblique ou d'un dialogue spirituel encadre la récitation d'un sermon. Cependant, ici la structure conventionnelle est au service d'une construction dramatique qui place le meurtre fondateur au début de la seconde partie, donc au milieu du récit, accordant ainsi autant d'importance à la préparation qu'à la résolution de l'acte, et ménageant un large mouvement de tension et détente à l'échelle de la pièce.

La répartition des rôles nécessite six chanteurs : deux sopranos, deux altos, un ténor et une basse, ainsi qu'un orchestre à cordes et un continuo. Ici, la dramaturgie se départ de la tradition en ne faisant intervenir aucune instance de narration externe (*historicus*, *testo* ou *choro*) pour commenter et expliquer l'action. Ainsi, la dimension morale et didactique traditionnellement assumée par ces passages narratifs est entièrement portée par la parole dialoguée des personnages représentés (Caïn, Abel, Adam et Ève), et

par les voix de Dieu et de Lucifer qui interagissent avec les personnages.

À l'exemple du texte biblique dans lequel Dieu prend la parole pour s'adresser à Caïn à plusieurs reprises, la *Voce di Dio* (alto) intervient à quatre reprises : pour juger de la supériorité du don d'Abel, puis pour questionner Caïn juste après son geste fratricide (ici le texte italien paraphrase les versets 9 à 12, passage systématiquement repris dans toutes les versions musicales), pour prononcer le châtiment du meurtrier, puis, dans les dernières pages, pour annoncer à Adam et Ève la venue du Sauveur. La *Voce di Lucifer*, confiée à une basse, est une invention du librettiste (le personnage de Satan apparaît déjà dans le *Caino et Abele* de B. Pasquini) et constitue un pendant maléfique de la voix divine en s'adressant par deux fois à Caïn : dans la première partie pour exciter sa jalousie à l'égard de son frère, ce qui apporte un éclairage psychologique aux motivations de Caïn. La préférence divine pour Abel, vécue comme une injustice par Caïn, pourtant le premier-né, se meut en quête de l'amour parental, orientant les raisons du drame vers une crise familiale où triomphe la jalousie :

À peine quelques larmes de douleur
Sur l'enfant aimé défunt
Seront versées par tes parents.
Mais après, c'est à toi, seul comme le soleil,
Que seront tous les troupeaux,
Que reviendra tout leur amour.

La voix de Lucifer se fait ensuite entendre à la fin de l'oratorio, pour encourager Caïn à se rebeller contre la sentence divine.

Chacune des interventions de ces rôles sur-naturels est introduite par un passage orchestral, seules pages confiées aux instruments. Celles-ci marquent des espaces de respiration dans l'économie du drame, et œuvrent à faire ressentir la présence en scène de ces puissances divines, par opposition aux humains de chair, que constitue la famille du premier homme. De brèves indications de caractère et de *tempo* indiquent l'intention figurative de ces entrées, renforcée par l'écriture des parties instrumentales : « grave et douce » pour introduire la voix de Dieu, « grave, horrible et *staccato* » pour celle de Lucifer. L'oratorio n'étant en effet pas représenté scéniquement, une grande part des effets scénographiques est confiée à la musique. La plus saisissante de ces miniatures instrumentales intervient juste après la mort d'Abel et avant que la voix de Dieu ne prononce la terrible question, « Caïn, où est le frère ? ». Elle est indiquée *Andante, e staccato*. Après quelques mesures harmoniques en rythme pointé qui laissent majestueusement résonner l'effroi de ce qui vient de survenir, la *sinfonia* fait entendre un déchaînement de doubles croches, *fugato* en gammes montantes et descendantes, tandis que les croches martelées rejouent le geste que vient d'effectuer Caïn.

Il Primo Omicidio commence par une *sinfonia*, ouverture en trois parties vif-lent-vif mettant à l'honneur la tradition italienne de l'écriture concertante pour violon, qui réapparaît à certains moments de l'action pour dialoguer avec les voix. Les premières mesures de cette

introduction sont particulièrement éloquentes : le violon soliste expose un dessin mélodique vif, traçant la trajectoire d'une chute et d'une élévation, à l'image du destin du pécheur.

L'ensemble de la structure se construit par la succession de numéros confiés aux différents personnages. Chacune de ces entités se compose d'un récitatif et d'un aria da capo (avec reprise de la première partie), assurés en solo, parfois en duo (le couple Adam et Ève ou les frères Abel et Caïn). L'intégralité du livret compte vingt-six unités de cette forme classique de l'*opera seria*, et cette régularité n'est bousculée qu'au début de la seconde partie, au moment où le meurtre se prépare et se réalise, et un peu plus tard, quand les parents apprennent la nouvelle. Le temps est alors comme suspendu pour faire place à l'expression de leur douleur en une succession de duos particulièrement touchants.

Attardons-nous à présent sur la manière dont l'oratorio de Scarlatti aborde et met en scène les thèmes essentiels de cet épisode biblique. Tout d'abord, il faut signaler la très grande présence des figures parentales que sont Adam et Ève. Il n'est certes pas étonnant de les trouver acteurs dans le drame qui oppose Abel et Caïn, puisque le chapitre 3 de la Genèse s'achève sur leur renvoi du jardin d'Éden, et que le chapitre 4 commence en désignant Ève comme mère de Caïn puis d'Abel. Bien que le couple disparaisse ensuite dans le récit biblique, sa présence est continue du début à la fin du livret, et les répliques d'Adam et d'Ève égalent chacune en nombre celles du rôle-titre Caïn. L'œuvre s'ouvre par le rappel du péché originel, évoqué par Adam :

**Ève, tu as été trop crédule, moi, j'ai trop aimé.
Tu me l'as tendu, je l'ai goûté,
Et je perdis, père cruel, époux imprudent,
La grâce, la vie, le repos.**

La transmission de la faute d'Ève à ses enfants rassemble les protagonistes :

**Cher époux, enfants aimés,
Acceptons la juste peine,
Vous, rois devenus paysans,
De votre sueur, vous arrosez les sillons.**

Le livret comble ensuite un des silences du texte biblique, en reliant les offrandes que s'apprêtent à faire Abel et Caïn au rachat de la faute parentale. Abel est le premier à s'avancer, excitant la jalousie de Caïn qui, comme premier-né, estime qu'il lui revient d'apaiser la colère divine. Le texte a donc la volonté de nouer le drame autour des liens familiaux et psychologiques qui unissent les personnages, tout en soulignant la dimension tragique de la trame biblique : la faute des parents ressurgit sur les enfants. Le rôle qu'endosse Ève dans la mise en scène des sacrifices offerts à Dieu par Abel et Caïn est une invention du livret : elle se fait prêtresse d'un holocauste improvisé, soumettant ses deux fils au jugement de Dieu (« Grand Dieu, malgré mon péché, de mes fils aie pitié »). Le choix d'Abel par Dieu est expliqué à l'occasion de la première intervention de la *Voce di Dio* dans laquelle est valorisée la pureté du cœur, caractéristique du personnage clairement mise en valeur par le livret. L'opposi-

tion de caractère des deux frères a fait l'objet de nombreuses interprétations dans l'histoire du commentaire biblique, mais le librettiste ne semble ici retenir qu'une vision manichéenne d'une lutte entre le Bien et le Mal, le cœur pur contre le traître. Les jeux de contrastes en clair-obscur, chers à l'esthétique baroque, trouvent ainsi à s'exprimer pleinement à travers ces deux figures dont le texte et la musique jouent à souligner les antagonismes lors des duos.

La mise en musique de ce mythe fondateur de la violence dans la société ne manque pas d'interroger sur la manière dont l'homicide lui-même est rendu par les moyens poétiques et musicaux. Le travail y est ici d'une remarquable subtilité. Il ne fait pas de doute que le public qui assiste à l'oratorio connaît l'issue de l'histoire et nourrit certaines attentes quant à l'exposition de cette violence sacrilège. Le dernier échange entre Abel et Caïn à la fin de la première partie annonce clairement la suite des événements :

**ABEL : Toujours l'amour fraternel est un bien sincère.
CAÏN : Chacun le dit, mais ce n'est pas vrai.**

La seconde partie s'ouvre sur une longue scène apaisée, en pleine nature – le texte de 4,8 situe bien le paysage champêtre : « Cependant Caïn dit à son frère Abel : “Allons dehors” et, comme ils étaient en pleine campagne... », mais la réalisation de l'acte est ensuite expéditive : « Caïn se jeta sur son frère et le tua. » Le livret s'appesantit sur la quiétude de la scène, sincère pour Abel et feinte pour Caïn, et la musique installe un paysage sonore dans lequel le bruissement des doubles croches des cordes évoque l'écoulement d'un ruisseau et les motifs ternaires, les gazouillis des oiseaux. Cette nature idyllique n'est pas sans rappeler l'atmosphère pastorale et bucolique tant prise dans la littérature classique dont se réclame l'Académie d'Arcadie, cénacle intellectuel qui rassemble les Ottoboni, Scarlatti

et bien d'autres. Cette quiétude est propice à l'endormissement d'Abel, comme une préfiguration douce de sa mort violente. Le contraste vient immédiatement par le récitatif qui résout l'action en une dizaine de mesures, et évite la figuration de l'action (celle-ci sera assumée par la *sinfonia* qui suit, comme évoqué précédemment). Seules une didascalie (« Il frappe son frère ») et une réplique de Caïn (« je frappe encore ») permettent de saisir le geste dans toute sa rapidité, et la vie quitte le corps d'Abel en une sobre ligne mélodique descendante.

Le livret est ensuite très fidèle au texte biblique dans son traitement du châtiment infligé à Caïn, en restituant les versets 9 à 15 sous forme d'un dialogue avec la *Voce di Dio*. Caïn est condamné à l'exil, lui qui s'était fait cultivateur :

**Pour toi, inutile paysan, il te sera toujours refusé
Que le sillon produise un seul germe.
Désespéré et solitaire, tu erreras, haï de tous.**

La crainte de Caïn de subir les attaques des autres hommes est entendue, et Dieu le protège

en marquant son front, le condamnant à vie. Caïn accepte sa punition et entre en pénitence :

**Que je meure tout en vivant,
Que je vive tout en mourant,
Cela ne change rien à mon destin impitoyable,
Celui d'un désespéré qui ne sait s'il vit.**

Il reste sourd aux tentations de Lucifer (« Vous avez trahi le père et vous tentez le fils ? ») et consacre son dernier aria à demander pardon à ses parents.

Enfin, si la composition d'*Il Primo Omicidio* se préoccupe bien de ménager des effets et une

dramaturgie comme Scarlatti le fait dans ses opéras, la fonction d'édification n'en est pas exclue, et la fin de l'oratorio met en évidence une intention pastorale assumée. La figure d'Abel, le sacrifice de son agneau comme sa résignation à la mort sous les coups de son

frère sont sans équivoque annonceurs de la passion du Christ.

La voix d'Abel qui intervient de l'au-delà et s'adresse à ses parents paraît être une trouvaille de scénario pour mettre à l'épreuve la sensibilité des protagonistes vivants et donner lieu à des pages d'une forte charge émotionnelle – l'aria d'Ève, «Mère tendre et aimante», est une superbe illustration de sa transfiguration de femme fautive en

mater dolorosa. On peut néanmoins y voir une interprétation littérale de l'épître aux Hébreux 11,4 : *Aussi fut-il [Abel] proclamé juste, Dieu ayant rendu témoignage à ses dons, et par elle aussi [la foi], bien que mort, il parle encore*. Cette intervention *post mortem* renforce la préfiguration christique, dans la mesure où elle pourvoit le défunt fils d'une capacité de résurrection et fait l'annonce d'une rédemption possible :

**Ne pleurez pas le fils tué,
Que mon réconfort vous soulage
Pour moi le Paradis est assuré.
Plus que celui en vie, c'est le mort qui est sauvé.**

À ces paroles, Adam et Ève entrevoient la promesse du Salut, et la *Voce di Dio*, aux allures de *Deus ex machina*, leur assure une descendance qui connaîtra le Sauveur et le Jugement dernier. Le temps du récit biblique primitif est ainsi mis en résonance avec celui d'une eschatologie porteuse d'espoir dans laquelle tous les fidèles peuvent s'inscrire.

L'histoire de Caïn et Abel a inspiré de nombreuses œuvres musicales. En dehors des oratorios cités plus haut, notamment de Carissimi et de Caldara, on mentionnera les ouvrages suivants : Thomas Arne (1710-1778), *Abel* ; Niccolò Piccinni (1728-1800), *La Morte di Abele* ; Claude Delvincourt, *Lucifer* (1937-1941), d'après Byron ; Darius Milhaud, *Caïn et Abel* (1945).

LA BIBLE EN MUSIQUE: L'ORATORIO



Figure 3: Alessandro Scarlatti, *Cain*, manuscrit autographe, 1707. San Francisco State University, De Bellis Collection M2.1 M470.

Le Déluge et Noé

Camille SAINT-SAËNS, *Le Déluge* (1875)



Camille SAINT-SAËNS, *Le Déluge*, opus 45, Prélude, 1875. Orchestre royal de chambre de Wallonie, dir. Jean-Pierre Wallez, enregistré en 2018 au palais des Beaux-Arts de Bruxelles. **Vous pouvez écouter la captation de ce concert sur votre mobile multifonction en scannant le QR code ci-contre.**

Camille Saint-Saëns (1835-1921) est l'un des représentants majeurs de la musique française. Dans une production très abondante, tant instrumentale que vocale, on relève trois oratorios. *Le Déluge* est un « poème biblique en trois parties ». Il date de 1875-1876. Le texte, de Louis Gallet, s'inspire de près des chapitres 6 à 8 de la Genèse. L'œuvre est composée pour un ensemble de solistes, un chœur à 4 voix et un orchestre fourni. Comme d'habitude chez Saint-Saëns, le rôle de l'orchestre est important, soit dans quelques parties purement instrumentales, soit en dialogue avec les voix.

L'œuvre commence par un prélude orchestral (cordes, harpe et une intervention rapide des timbales) en deux mouvements, le second étant un solo de violon, qui fut très applaudi lors de la création de l'œuvre et où l'on reconnaît un thème mélodique caractéristique. La première partie du poème biblique s'intitule « Corruption de l'homme – Colère de Dieu – Alliance avec Noé » ; un récit de ténor comprend 4 éléments, séparés par des interventions de l'orchestre (cordes), la première et la deuxième avec la mélodie entendue dans le prélude :

RÉCIT DE TÉNOR

* Gn 6,1

En ce temps-là, les fils de l'homme étaient nombreux*.

Au pays du soleil, sur les chemins poudreux,

Leurs tentes abritaient de robustes familles.

** Gn 6,2

Les anges enviaient la beauté de leurs filles.**

Les fils de Dieu venaient s'asseoir au milieu d'eux.

Or ceux-ci, dédaigneux de leur splendeur première,

Désirèrent l'amour des vierges de la terre

Et de cette union sortirent des géants.

L'homme dégénéra dans les âges suivants.

Comme on le constatera, le poème suit de près le texte de la Genèse. Suit un récit de contralto, avec une intervention

des basses du chœur et du ténor solo (sur Gn 6,5-6). Puis le chœur énonce la menace de Dieu :

LA BIBLE EN MUSIQUE: L'ORATORIO

CHŒUR

* Gn 5,7

**J'exterminerai cette race / Car ces hommes que je maudis
Se sont détournés de ma face / Et m'outragent de leurs défis*.
Toute justice est méprisée, / Toute union sainte est brisée,
Tous les crimes sont triomphants; / Comme la chair l'âme est impure
Et le vice a mis sa souillure / Jusque sur le front des enfants.**

Le ténor et des voix de femmes annoncent que «Noé cependant trouva grâce devant le Seigneur»; un baryton solo chante l'ordre donné par Dieu à Noé (voir Gn 6,8.13-22, abrégé). Des solistes puis le chœur, qui reprend son intervention précédente dans un ordre différent, concluent cette partie.

Dans la deuxième partie, «L'arche – Le déluge», après un court récit de ténor, «Noé fit ce que Dieu lui commandait de faire», l'orchestre, sur lequel vient se superposer le chœur, a un rôle descriptif très important – ici, l'orchestre est très fourni; le chapitre 7 de la Genèse se trouve résumé:

CHŒUR

**Et les eaux du déluge envahirent la terre
Et dans les profondeurs de l'abîme et des cieux,
Avec un choc terrible, au milieu des ténèbres,
Se heurtèrent les flots et les vents furieux.
Le soleil s'éteignit sous des voiles funèbres,
Comme si l'ombre immense allait durer toujours.
Et l'eau du ciel tomba durant quarante jours [...]**

Tout est détruit sur terre; la partie s'achève dans une évocation du silence qui règne alors: le chœur ne chante plus que la même phrase (sur la note do) et les instruments sont *pianissimo*.

La troisième partie, «La colombe – Sortie de l'arche – Bénédiction de Dieu», commence par une introduction orchestrale lente et apaisée. Un récit de soprano reprend Gn 8,1, avec une interruption instrumentale, toujours aussi calme:

SOPRANO

**Or, Dieu se rappela cependant sa promesse.
Un souffle s'éleva, doux comme une caresse.
Et Noé put ouvrir la fenêtre de son arche
Le corbeau s'envola des mains du patriarche
Pour ne plus revenir.
Puis il donna essor à la colombe frêle.**



Figure 4: *Camille Saint-Saëns.*

Comme dans le texte de la Genèse (8,7-12), la colombe revient deux fois, et la troisième fois ne revient plus. Ici encore, l'orchestre est descriptif: le vol de la colombe est évoqué par des traits montants et descendants. Noé sort de l'arche, bâtit un autel, offre un sacrifice

et un arc resplendissant apparaît (voir Gn 8,10-20); c'est le chœur qui raconte cela; avant son entrée, on distingue encore le motif mélodique caractéristique du début. Dieu fait alors sa promesse, d'après Gn 8,21-22 (ténor solo puis le chœur):

**Je ne maudirai plus la terre. / Vous et moi sommes liés
Et votre alliance m'est chère. Croissez et multipliez.
Quand vous verrez cet arc briller sur le nuage,
Hommes, souvenez-vous qu'il doit être à jamais
Le signe rassurant, le symbole et le gage
De la paix que je vous promets.**

Le commandement de croître et de se multiplier est repris dans une conclusion solennelle, en style fugué.

Cet oratorio de Saint-Saëns, moins connu que plusieurs de ses œuvres, est très attachant et réserve à l'écoute de très beaux moments. Le

sujet du déluge a également fourni la matière à Giacomo Carissimi (1605-1674), *Diluvium universale*, « Le déluge universel », à Élisabeth Jacquet de La Guerre, *Le déluge* (cantate), à Friedrich Schneider (1786-1853), *Die Sündflut*, « Le déluge », et à plusieurs autres auteurs.

Abraham

Marc-Antoine CHARPENTIER, *Sacrificium Abrahæ* (1680)

Anne-Zoé RILLON-MARNE



Marc-Antoine CHARPENTIER, *Sacrificium Abrahæ*, H. 402, 1680. *Sacrifices*, Ensemble La Nuova Musica, dir. Davis Bates. 1 Super Audio CD (SACD), Harmonia Mundi USA HMU 807588, 2014. **Vous pouvez écouter un extrait du CD sur votre mobile multifonction en scannant le QR code ci-contre.**

L'histoire du patriarche Abraham est racontée dans les chapitres 12 à 25 de la Genèse. Sa vie extraordinairement longue – il meurt à 175 ans

– est marquée de nombreux épisodes, dont le plus fameux et emblématique est celui du sacrifice de son fils Isaac (Gn 22), imposé puis évité

par Dieu, épisode qui survient à la fin de sa vie alors que lui et sa femme Sara ne sont plus en âge de procréer. Cette mise à l'épreuve finale d'Abraham par Dieu fait du patriarche une figure de l'obéissance inconditionnelle à Dieu, dépositaire de l'Alliance et fondateur d'une longue descendance. Le geste sacrificiel commandé par Dieu a été sujet de commentaires et de controverses innombrables : comment accepter que Dieu puisse donner un tel ordre ? Dieu peut-il être si cruel qu'il cautionne un sacrifice humain ? Son intervention pour arrêter le geste d'Abraham et remplacer le fils par un bélier est ainsi comprise comme la preuve de son refus de la violence et l'épisode, comme un stratagème pédagogique mis en œuvre pour faire d'Abraham le modèle de l'abnégation exigée par l'acte de foi.

Le récit de Gn 22 est dense, construit sous forme de dialogues et passages narratifs où chaque mot est pesé et peut être interprété de manière symbolique. Il est riche de détails quant à la conduite de l'action et la préparation de l'holocauste, mais ne donne aucune indication sur l'intériorité des personnages, Abraham et Isaac, que l'on imagine pourtant en proie à des sentiments d'une rare intensité. On comprend ainsi combien cet épisode est propice à la mise en musique dans le genre de l'oratorio : la trame narrative simple, mais au paroxysme du tragique, le potentiel dialogique de la situation en font un matériau particulièrement adapté pour le librettiste ; et la force des sentiments non exprimés, mais éminemment présents, offre un espace expressif inégalable au compositeur. Les musiciens ne s'y sont pas trompés, et de très nombreux oratorios ont été composés

sur ce thème entre le XVII^e et le XIX^e siècle. Le premier et le plus connu d'entre eux, Giacomo Carissimi, a composé en 1656 une *Historia Abraham et Isaac* qui a exercé une influence immédiate sur d'autres, comme on le verra avec Marc-Antoine Charpentier en France, mais aussi à Vienne (*Il Sacrificio d'Abramo* composé par l'empereur d'Autriche Léopold I^{er} en 1660, où la volonté d'obéissance d'Abraham est lourdement questionnée par des dialogues avec Humanité, Obéissance et même Isaac). Au XVIII^e siècle, ce sont la compositrice Camilla de Rossi en 1708, Luca Antonio Predieri (à deux reprises sur des livrets d'auteurs différents dont le second, *Isacco figura del Redentore* en 1740, est de Métastase), Angelo del Seaglies en 1756, Domenico Cimarosa en 1786. Au XIX^e siècle, le thème est repris par des compositeurs allemands qui traitent plus largement le personnage d'Abraham, dans la veine du grand opéra romantique.

Bien que la carrière de Marc-Antoine Charpentier (1643-1704) se déroule dans l'ombre de celle de Jean-Baptiste Lully, celui-ci n'en compose pas moins de 550 œuvres, majoritairement sacrées, dont une trentaine assimilables au genre de l'oratorio en latin parmi lesquelles une quinzaine sont désignées comme « histoires sacrées ». C'est lors des trois années passées à étudier en Italie qu'il découvre auprès de son maître Carissimi cette manière de mettre le texte biblique en musique. Il conserve de son séjour romain un goût pour la mélodie et l'expressivité, mais aussi le savoir-faire du récitatif qui convient si bien à la langue latine. Par son style, il est le plus italien des musiciens français de son époque, à un moment où les

clivages esthétiques entre les deux nations sont vite exacerbés. En 1681, lorsqu'il compose son *Sacrificium Abrahæ* (numéro H. 402 au catalogue des œuvres du compositeur), il est au service de Mlle de Guise, mais fréquente aussi la cour, qui lui commande des œuvres pour le Dauphin.

L'effectif convoqué pour le *Sacrificium Abrahæ* est tout à fait identique à celui pratiqué dans les oratoires italiens : huit solistes peuvent interpréter les rôles de Sara (soprano), Abraham (ténor), Isaac (ténor), Dieu (basse) et les interventions du narrateur (*historicus*) partagées entre les différentes voix, en soliste ou en ensemble. Les passages identifiés pour le chœur sont à quatre voix et mobilisent la totalité des chanteurs. Les instruments jouent un rôle relativement réduit. En plus de la basse continue, deux parties de violon sont présentes, mais essentiellement en doublure des voix dans les passages du chœur et de manière inter-

mittente. En effet, la partition indique pour chaque section musicale s'il faut jouer avec ou sans instruments, créant ainsi des effets de contraste qui viennent à l'appui de l'articulation du discours. Par ailleurs, deux ritournelles instrumentales (*continuo* et cordes ; H. 402 a, *Symphonies ajustées au Sacrifice d'Abraham*) sont ajoutées pour être jouées en alternance des interventions vocales dans la partie centrale.

Le nom du librettiste du *Sacrificium Abrahæ* ne nous est pas parvenu, mais son intervention est tout à fait mineure tant le texte est proche des Écritures. Certains passages entrelacent les versets tandis que d'autres suivent très fidèlement la Vulgate. Seul le dialogue entre Abraham et Isaac au moment du sacrifice s'écarte quelque peu du texte scripturaire. Le librettiste a sensiblement allongé les répliques par rapport au texte biblique (voir Gn 22,7-8) – le texte est en latin, nous traduisons :

ISAAC : Mon père, mon père !

ABRAHAM : Mon fils, mon fils, que veux-tu ?

ISAAC : Vers où nous hâtons-nous ?

ABRAHAM : Hélas sur moi, mon fils bien-aimé !

ISAAC : Mon père, pourquoi soupirez-tu ? Pourquoi ne réponds-tu pas ? Dis-moi où nous allons.

ABRAHAM : Suis-moi, mon fils bien-aimé, suis-moi. Il faut préparer un sacrifice à Dieu.

ISAAC : Mon père !

ABRAHAM : Mon fils !

ISAAC : Voici le bois, le feu et le glaive, mais où est la victime de l'holocauste ? [...]

Les ajouts réalisés permettent de s'appesantir sur l'expression des émotions des protagonistes, en un touchant duo du père et du fils

dont les voix se répondent avec tendresse. La question d'Isaac *Pater mi, quid suspiras*, « Mon père, pourquoi soupirez-tu ? », ne figure pas

dans le texte originel et apporte un éclairage sensible, autant sur l'inquiétude du fils que sur la souffrance du père dans la tâche qu'il est en train de mettre en œuvre. Cet enrichissement du texte biblique est d'ailleurs aussi présent dans la version qu'en donne Carissimi, et l'on peut supposer que Charpentier et son librettiste ont l'*Historia Abraham et Isaac* du maître romain en mémoire lorsqu'ils élaborent ce passage. Lui aussi avait construit l'œuvre de manière à éclairer de manière sensible cette scène chargée de pathos. Chez Charpentier, l'usage des tonalités contribue à produire l'effet escompté, en passant en sol mineur pendant tout ce passage, jusqu'à l'intervention de l'ange venu pour épargner Isaac, où s'effectue un retour à la tonalité principale de sol majeur. Le passage qui suit ce duo du père et du fils est la narration de la préparation de l'holocauste par l'*historicus*. Les détails donnés par le texte biblique en Gn 22,9 et 10 sont très clairement énoncés par la variété de l'écriture du chœur qui structure chacune des étapes en une phrase musicale distincte par son style (homorythmique ou contrapuntique), son effectif et ses motifs. Cette construction par juxtaposition de séquences rend admirablement l'idée d'un chemin difficile et parsemé de symboles (le bois, la flamme, le glaive), vers l'accomplissement du geste fatidique, faisant inmanquablement penser à la passion du Christ, dont l'analogie avec le sacrifice d'Isaac par Abraham a été amplement commentée dans toute la tradition chrétienne. Les dissonances et chromatismes soulignent les mots porteurs de sens, comme il se doit dans une esthétique ayant vocation à

exciter les affects. On note l'ajout de l'adjectif *moerens*, « affligé », pour désigner Abraham, qui n'est pas dans le verset biblique et qui, prenant place dans une phrase musicale faite de retards et de dissonances, humanise la figure du père aimant, mais fidèle à sa foi. Un silence d'une mesure clôt le passage au moment où Abraham lève le glaive, comme pour suspendre le temps, avant que ne soit annoncée l'intervention de l'ange par l'*historicus* (Gn 22,11).

Le récit biblique s'organise autour des deux interventions divines qui interpellent Abraham : la première fait entendre la voix de Dieu, la seconde est médiatisée par un ange. La musique met ces deux appels sur un pied d'égalité en utilisant la même mélodie pour ces deux répliques, élément déclencheur et résolution de la narration.

La mise en musique de cette parole divine ainsi que de la réponse d'Abraham (*Adsum*, « Je suis là ») suit les préceptes du *stile rappresentativo* déclamatif cher aux fondateurs de l'opéra italien, la ligne mélodique épousant de près les contours et accentuations de la langue parlée afin de satisfaire la quête d'un réalisme dramatique. Ici, il s'agit bien de faire surgir *hic et nunc* la parole de Dieu qui met Abraham à l'épreuve, en usant des moyens à disposition du compositeur pour la rendre aussi naturelle et véridique que possible. Signalons par ailleurs que cette ligne mélodique est très proche de ce que propose Carissimi dans sa version de 1656, témoignant une fois de plus de l'inspiration puisée par Charpentier dans son modèle italien.

Si le texte du *Sacrificium Abrahæ* repose sur une restitution fidèle du texte de Genèse 22, l'épisode est encadré de manière à le contextualiser dans le temps du récit biblique – la destinée d'Abraham et sa descendance –, et à tirer la leçon de cette « histoire sacrée » pour le bénéfice de l'auditeur. L'œuvre commence en effet par une scène de joie accompagnant la naissance d'Isaac, selon la promesse d'enfantement qui avait été faite par Dieu à Sara (Gn 17 et 21). Les deux époux forment un duo et laissent éclater leurs rires sous forme de mélismes évocateurs. À l'autre extrémité de l'œuvre, le final est lui aussi une célébration joyeuse et victorieuse de l'obéissance au Dieu qui a sauvé le fils. Le livret emprunte le début du psaume 127, *Beati qui timent Dominum*, en transformant la suite du verset pour l'adapter

à la situation, *Beati qui obediunt voci ejus*, « Heureux ceux qui obéissent à sa voix ». Le texte est d'abord donné sous forme d'un duo entre Abraham et Isaac puis par le chœur, progressant ainsi de la joie éprouvée par le père et son fils (qui ne sont pas séparés après l'annulation du sacrifice et s'en retournent ensemble, contrairement à l'histoire biblique) à une dimension plus universelle. Par ce final choral, le sauvetage d'Isaac prend l'allure d'une résurrection permettant à chacun de mesurer la crainte qu'il doit éprouver devant Dieu, mais aussi la gratitude envers sa miséricorde.

Aux œuvres mentionnées plus haut, on peut ajouter notamment Sébastien Brossard (1655-1730), *Abraham* ; Giuseppe Cambini (1746-1825), *Le Sacrifice d'Isaac* ; Giovanni Martini (1706-1792), *Il Sacrificio d'Abramo*, etc.

Le sacrifice d'Abraham par marc antoine charpentier

a 4. Voix. CATB. cum organo.

II

Partitions de Sébastien de Brossard

Tom IV

N° I° 2°

unus Chorus

Cum Communi effert annorum abraham nisi tunc deum saram

uxorem eius nona genarum qua tempore quo preduxas ei

Deus conceptus et peperit filium dixit que uis fu

ara

filium feci mihi Deus qui nunquam audiret corvise

Vm' 1479

Figure 5 : Marc-Antoine Charpentier, Le Sacrifice d'Abraham, partition de la collection de Sébastien de Brossard. Paris, BnF.

Joseph

Georg Friedrich HAENDEL, *Joseph and His Brethren* (1743)



G. F. HAENDEL, *Joseph and His Brethren*, HWV 59, 1743. Philharmonia Baroque Orchestra & Chorale, dir. Nicholas McGegan. 3 CD, Philharmonia Baroque Production PBP 11, 2019. **Vous pouvez écouter ce CD sur votre mobile multifonction en scannant le QR code ci-contre.**

Joseph and His Brethren, « Joseph et ses frères », se limite à la partie de l'histoire de Joseph qui se déroule en Égypte et se fonde sur la fin du chapitre 39 et sur les chapitres 40-45 de la Genèse, avant la venue de Jacob dans ce pays. L'œuvre a été composée en 1743 et donnée à Londres en 1744. L'auteur du livret, James Miller, a développé la relation amoureuse entre Joseph (haute-contre) et Asenath (soprano), devenue sa femme et qui est très brièvement mentionnée dans le texte biblique (voir Gn 41,45 et 50). De même, le chef sommelier de Pharaon, qui reçoit le nom de Phanor (soprano ou haute-contre), a une certaine importance et remplit le rôle d'intendant principal, plusieurs fois en dialogue avec Joseph. Les autres personnages sont le Pharaon (basse), Potiphera, grand prêtre d'On (et père d'Asenath, Gn 41,45) (soprano) et quatre des frères de Joseph, que la Genèse avait déjà mis en valeur : Reuben (basse), Simeon (ténor), Judah (ténor) et Benjamin (soprano). À ces personnages s'ajoute un chœur (à 4 voix), qui représente les Égyptiens et les Hébreux.

Après une ouverture orchestrale en trois mouvements, où l'on remarque les échanges entre

les hautbois et les violons (elle est suivie d'un menuet), l'oratorio comprend trois parties (ou actes), divisées chacune en scènes. La première partie va du séjour de Joseph en prison (Gn 39,21-23), à son élévation par Pharaon et à son mariage avec Asenath. Plusieurs airs de Joseph sont d'une grande beauté : dans le premier, *Be firm, my soul*, « Sois forte, mon âme » (dans lequel il est en prison, « dans une position mélancolique »), le soliste est accompagné par les cordes ; le deuxième, *Come, divine inspire*, « Viens inspiration divine », est un dialogue avec les violons à l'unisson. De même, Phanor chante un aria accompagné par les violons à l'unisson et la basse continue, *Ingratitude's the Queen of Crimes*, « L'ingratitude est la reine des crimes » ; on y remarque plusieurs passages virtuoses. L'air dans lequel Asenath dit son amour naissant, *O lovely youth, with wisdom crowned*, « Ô jeunesse aimable couronnée de sagesse », est aussi introduit par les violons à l'unisson ; de même dans celui où elle exprime l'intensité de ses sentiments, *I feel a spreading flame within my veins*, « Je sens une flamme se répandre dans mes veines », avec aussi des passages virtuoses. Le charmant duo amoureux entre Joseph et Asenath, *Celestial Virgin*,

« Vierge céleste », est accompagné par les flûtes et les violons. Une bonne partie est faite de récitatifs : l'explication que Joseph donne des rêves de Pharaon (voir Gn 41,25-36) est sur le mode du récitatif, mais l'accompagnement des

cordes est important. Les chœurs interviennent régulièrement dans cette première partie, surtout pour chanter la gloire de l'Égypte ; ainsi dans ce deuxième chœur de l'acte I :

* Joseph

**Sons pleins de joie, coulées mélodieuses !
Le salut de l'Égypte en est le thème !
Zaphnath* dirige, Pharaon règne,
Heureuse nation, bonheur suprême !**

Une marche instrumentale avec trompettes, timbales, hautbois et cordes, un air de Pharaon encadré par deux chœurs terminent avec magnificence cette première partie. On est assez loin du texte biblique, même s'il fournit la trame (voir Gn 41,45).

En dehors de la première scène faisant dialoguer Asenath et Phanor après un chœur à la gloire de Joseph, la deuxième partie est tout entière centrée sur la rencontre de Joseph avec ses frères, avant qu'il ne dévoile son

identité. Cependant, le premier séjour des frères en Égypte est passé sous silence : dans les scènes 2 à 4, c'est le personnage de Siméon qui est mis en valeur ; il est en prison (voir Gn 42,19 et 24) et dialogue avec Joseph, toujours pas reconnu ; dans le premier récitatif et l'air *Remorse, confusion*, « Remords, confusion », de Siméon, l'atmosphère de la prison est suggérée par le rythme, les intervalles et les traits des instruments. Les apartés de Joseph expriment sa nostalgie, comme dans ce récitatif :

**La vaste superficie des régions d'Égypte,
La distance immense entre le Nil et la mer
Qui m'ont été donnés à gouverner, c'est de l'esclavage et non un honneur,
Pas du repos, mais des voyages.
Heures passées, quels heureux moments j'ai vus !
Ô Hébron, quelle paix au sein de tes vallées riantes !
Puissé-je te revoir, puisse-je sans souci garder
Tes troupeaux à la belle toison ! Puissé-je encore enlacer
Mon bon vieux père, écouter ses leçons sacrées
Sur la création de Dieu, sur la chute fatale de l'homme
Les eaux profondes qui couvrent la terre,
L'arche qui a préservé la race humaine, l'arc-en-ciel,
La promesse divine faite par Jéhovah à nos pères
L'espoir glorieux d'Abraham et de sa descendance...**

Les autres frères arrivent et Reuben, Judah et Benjamin rendent hommage à Joseph (voir Gn 43,27-30), suivi d'un chœur en forme de fugue. Benjamin chante un air, qui émeut Joseph. L'acte s'achève sur un chœur en trois parties, la première et la troisième étant un choral, la deuxième, une fugue.

La troisième partie est celle où Joseph se fait reconnaître par ses frères. Après une *sinfonia* instrumentale, elle commence par un dialogue entre Asenath et Phanor, celle-ci inquiète de l'attitude soucieuse de Joseph et

imaginant une trahison. Mais Joseph la détrompe et lui annonce que son père vit toujours. Après avoir continué de cacher son identité et après avoir été ému par Benjamin puis ébranlé par le discours de Judah (voir Gn 44,18-34), Joseph fait sortir l'assistance (Gn 45,1-4) et dit qui il est, Siméon concluant que « mystérieuses sont les voies du ciel ». L'oratorio s'achève sur une scène dans laquelle Joseph et Asenath chantent leur amour. Le dernier morceau est un *anthem*, « hymne » :

**Nous nous réjouissons dans ton salut
et ton triomphe au nom du Seigneur notre Dieu. Alléluia !**

Le livret de Joseph prend donc pour base le texte de la Genèse, mais lui apporte beaucoup de modifications, notamment dans la description des rapports amoureux entre Joseph et Asenath. Nous sommes proches de l'opéra, notamment par la qualité des arias solistes et par le traitement de l'orchestre, souvent en dialogue avec les solistes (y compris dans les récitatifs). Le chœur a un certain rôle, mais

moindre que dans plusieurs oratorios de Haendel.

L'histoire de Joseph a plusieurs fois inspiré les auteurs d'oratorios. On peut citer Luigi Rossi (1598-1653), *Giuseppe Figlio di Giacobbe* ; Johann Adolf Hasse (1699-1784), *Giuseppe riconosciuto* ; Luigi Boccherini (1743-1805), *Il Giuseppe riconosciuto*. On peut aussi mentionner l'opéra *Joseph* d'Étienne Méhul (1763-1817).

L'Exode

La Sortie d'Égypte

Georg Friedrich HAENDEL, *Israel in Egypt* (1738)



G. F. HAENDEL, *Israel in Egypt. The Ways of Zion Do Mourn*, 1738. Monteverdi Choir and Orchestra, dir. John Eliot Gardiner. 2 CD, Erato 229-45399-3, 1980. **Vous pouvez écouter ce CD sur votre mobile multifonction en scannant le QR code ci-contre.**

Initialement, *Israël en Égypte* de Georg Friedrich Haendel compte trois parties : en dehors de ce qui est maintenant considéré comme l'oratorio proprement dit, l'œuvre commençait par l'*anthem* funèbre composée à l'occasion de la mort de la reine Caroline (1737), *The Ways of Zion do mourn*, « Les routes de Sion pleurent », les paroles étant légèrement adaptées pour pleurer la mort de Joseph, *The sons of Israel do mourn*. On ne prendra en compte ici que ce qui est actuellement l'oratorio *Israël en Égypte* (anciennement les parties II et III, maintenant parties I et II). L'œuvre a été composée en 1738 et donnée à Londres en avril 1739. On a repéré un certain nombre d'emprunts à plusieurs compositeurs, mais dans sa forme actuelle l'œuvre présente une unité indéniable.

Avec *Israël en Égypte*, nous avons un « oratorio choral » – en ce que le rôle principal est dévolu au chœur (à 8 voix, mais souvent à 4) : il n'y a que quatre airs solistes, trois duos et quatre interventions du récitant (ténor). Il présente aussi la caractéristique d'être entièrement sur des textes scripturaires, tirés principalement de l'Exode, mais aussi des Psaumes. L'oratorio comprend deux parties : 1) l'oppression des enfants d'Israël, les dix plaies, la délivrance ; 2) le chant de Moïse (Ex 15,1-21). Quelques psaumes sont utilisés dans la première partie : ils ont évidemment un lien avec la sortie d'Égypte. Haendel suit de près la King James Version (avec de légères libertés).

L'œuvre s'ouvre par un récit (Ex 1,8.11) :

Maintenant s'est élevé un nouveau roi sur l'Égypte, qui ne connaissait pas Joseph. Et il établit sur Israël des chefs pour les affliger de corvées et ils les faisaient servir avec rigueur.

Le premier chœur chante la douleur d'Israël, qui parvient à Dieu (Ex 2,23-24) ; c'est un morceau superbe fait de deux thèmes (un lent, un plus animé), où l'on remarque la mise en valeur du mot *sigh'd*, « gémissaient ». Après un récitatif disant que Dieu a envoyé Moïse et Aaron (Ps 105,26.27.29), viennent les dix plaies, toutes décrites par le chœur, sauf la troisième et la quatrième. L'ordre n'est pas celui qui est traditionnel, les bêtes féroces n'apparaissent pas ni la peste ; le choix du Ps 105 explique ces modifications. L'eau changée en sang (Ex 7,18.20) est une fugue, avec un thème sur deux intervalles surprenants (des septièmes) et une descente chromatique. Les grenouilles (Ps 105,30) donnent lieu à un air soliste (mezzo), dont l'accompagnement à l'orchestre évoque les sauts des batraciens ; la seconde partie du même air évoque les ulcères qui touchent les hommes et les bêtes (Ex 11,9-10). Le chœur reprend avec une phrase majestueuse, « Il prononça la parole », introduisant la plaie des mouches et des moustiques puis celle des sauterelles (Ps 105,31.34.35) ; ici aussi, la musique est figurative, les notes rapides évoquant l'abondance des insectes. Il en est de même avec la grêle (Ps 105,32 et Ex 23-24). L'obscurité est rendue par des valeurs longues et par des intervalles rapprochés (Ex 10,21). Enfin, la mort des premiers-nés donne lieu à un motif fugué assez martial, souligné d'abord par les accords de l'orchestre (Ps 105,36-37). Par contraste, le chœur suivant, « Pour ce qui est de son peuple, il le conduisit comme <un troupeau> de moutons » (Ps 78,52, puis Ps 105,37), suggère un apaisement, notamment dans la deuxième phrase, en valeurs lon-

gues. Un autre chœur chante le soulagement de l'Égypte après le départ d'Israël (Ps 105,38). Le passage de la mer Rouge est évoqué par deux chœurs, dont le premier, bref, oppose un motif ample soutenu par l'orchestre et un motif *a cappella* (Ps 106,9 : « Il a menacé la mer Rouge et elle s'est desséchée ») ; le second évoque la traversée (Ps 106,9 : « Il les a conduits à travers les abîmes comme dans un désert » ; ici encore, l'orchestre souligne le sens des paroles). La mer, évoquée par les notes rapides de l'orchestre, recouvre les poursuivants (Ps 106,11) et Israël reconnaît l'œuvre du Seigneur et croit en lui et en Moïse (Ex 14,31).

La seconde partie est tout entière consacrée au cantique de Moïse (Ex 15,1-21). Si la partie du chœur continue à être importante, on trouve trois duos (sur 15,2, deux sopranos ; 15,3-4, deux basses ; 15,13, alto et ténor), deux récits (Ex 15,19 et 15,20-21) et trois airs (Ex 15,9, ténor ; Ex 15,10, soprano ; Ex 15,17, alto). Le dernier chœur (Ex 15,21 et 18) commence par une voix de soprano seule (sans doute Myriam). Le premier chœur, *Moses and the children of Israël*, « Moïse et les enfants d'Israël » (Ex 15,1), est une suite d'accords avec des valeurs longues et un accompagnement orchestral très rythmé. De même pour le chœur *He is my God*, « Il est mon Dieu » (Ex 15,2), tandis que le chœur suivant, *And I will exalt Him*, « Et je l'exalterai » (Ex 15,2), est une fugue. On est saisi par la beauté du duo de sopranos, *The Lord is my strength*, « Le Seigneur est ma force » (Ex 15,2), en dialogue avec les cordes. L'accompagnement instrumental illustre bien les paroles du duo de basses *The Lord is a man of war*, « Le Seigneur est un

homme de guerre» (Ex 15,3 et 4). On observera que les solos de l'air, que chante Myriam accompagnée par le chœur, *Sing ye to the Lord*, «Chantez au Seigneur» (Ex 15,21), sont pour une voix seule. Cette seconde partie est plus proche de l'oratorio traditionnel, avec les airs et les duos.

La sortie d'Égypte a inspiré plusieurs oratorios : Nicolas Porpora (1686-1768), Carl Philip Emanuel Bach. Baldassare Galuppi (1706-1785) ; Gioacchino Rossini (1792-1868), *Mose in Egitto*. Plus spécifiquement le cantique de Moïse est l'objet des *Canti di liberazione* de Luigi Dallapiccola (1904-1975).



Figure 6 : G. F. Haendel, *Israel in Egypt*, début de l'oratorio, Londres, Randall, 1770, p. 1.

Moïse

Camille SAINT-SAËNS, *The Promised Land* (1913)



CAMILLE SAINT-SAËNS, *The Promised Land*, op. 140, 1913. Vous pouvez écouter cet enregistrement d'origine inconnue sur votre mobile multifonction en scannant le QR code ci-contre.

The Promised Land, «La Terre promise», est un oratorio en trois parties, sur un livret anglais (puis traduit en français) d'Hermann Klein, composé en 1913 à l'occasion d'un séjour en Angleterre, où était grande la renommée de Camille Saint-Saëns. Il se limite à l'épisode des eaux de Mériba, à la

suite duquel Moïse ne peut entrer dans le pays donné par Dieu aux Hébreux, et à la fin de Moïse. Les paroles suivent de très près le texte biblique, essentiellement le chapitre 20 des Nombres et les chapitres 31-34 du Deutéronome. À quoi s'ajoute une paraphrase de divers psaumes. L'œuvre est

LA BIBLE EN MUSIQUE: L'ORATORIO

écrite pour des solistes (un ténor, une contralto, un baryton), un double chœur et un orchestre.

Un *prélude* instrumental assez développé comprend trois mouvements. La première partie commence par un chœur :

* Voir Nb 12,3

Or Moïse était un homme doux, plus qu'aucun homme qui soit sur la terre*.

**Et l'Éternel dit à Moïse : J'ai bien vu les douleurs, l'affliction de mon peuple,
et je suis venu pour le délivrer de la main des Égyptiens,
le faire monter dans un pays où coulent le lait et le miel.**

Avec un récit de ténor (sur Nb 20,1 et 2), suivi d'un chœur, commence l'épisode des eaux de Mériba ; le chœur dit les regrets des Hébreux d'avoir quitté l'Égypte (Nb 20,2-5). Le ténor

reprend (en narration) les consignes de l'Éternel (Nb 20,7-8), une contralto solo continuant la narration (Nb 20,9-10). Un baryton solo prête sa voix à Moïse (récitatif, puis air) :

* Nb 20,10

**Écoutez donc, rebelles ! Vous ferons-nous sortir de l'eau de ce rocher* ?
Depuis que je vous ai connus, vous avez été rebelles à l'Éternel.
Mais l'Éternel n'a pris en affection que tes pères, pour les aimer
Et vous, leur postérité, il a choisis d'entre tous les peuples.
Il ne t'abandonnera et ne te détruira point.**

La narration se poursuit, par le ténor solo, puis le chœur (Nb 20,11) ; l'accompagnement orchestral est très animé, suggérant l'abon-

dance des eaux. Le récit est chanté par la contralto solo – les instruments soulignant le coup donné au rocher :

**Moïse souffrit à cause d'eux, car ils résistèrent à son esprit.
Voici, il frappa le rocher ! De ses lèvres, il parla légèrement.**

Le chœur reprend cela ; c'est la clé de l'épisode, puisque Moïse devait seulement parler au rocher. Le chœur continue (quelques pas-

sages étant confiés à des solistes) avec la colère de l'Éternel (Nb 20,12) et se termine par un psaume, qui conclut la première partie :

**Car Dieu élève par sa puissance,
Il est grand dans sa force et sagesse.
Souviens-toi de célébrer Ses ouvrages.
Écoutez le bruit de Sa voix, le grondement qui sort de Sa bouche.
Prends garde à Sa colère !
Garde-toi, car Il peut te frapper d'un seul coup !**

La deuxième partie est l'annonce de la mort de Moïse. Après une brève introduction instrumentale, un récit de la contralto solo, en lien avec ce qui précède, rappelle que Moïse

et Aaron ne feront pas pénétrer le peuple dans la Terre promise (Nb 20,12). Dans un duo (baryton et ténor), Moïse et Aaron expriment leurs regrets :

**Malheur à nous, car nous avons péché. Pour cela notre cœur est triste,
Nos yeux sont obscurcis. Convertis-nous à toi, Éternel.
Renouvelle nos jours comme autrefois, Aie pitié de nous, ô Dieu !
Permits-nous, je Te prie, de voir ce bon pays au-delà du Jourdain.**

Un quatuor vocal suit, « Qui connaît la force de ton courroux », puis un chœur « L'Éternel s'apaisera, Il ne garde pas sa colère... ». Avec le récit de la contralto, nous avons l'annonce de la mort prochaine de Moïse (Dt 31,14. 16) et l'ordre de Dieu de donner un enseignement aux enfants d'Israël (Dt 31,19) : ce sera le « Cantique de Moïse », chanté donc

par le baryton solo (Dt 32,1-4. 7. 11-12), « Ô cieux, prêtez l'oreille ».

La troisième partie est tout entière sur la mort de Moïse. Après un récit du ténor (Dt 32,48-50), puis de la soprano suivie par le chœur (Dt 34,1. 4), Dieu rappelle que Moïse n'entrera pas dans le pays promis (Dt 34,4). Moïse entonne une louange, tissée de réminiscences des Psaumes :

**Que ta bonté me console, Seigneur, / Tes jugements ne sont que justice.
Soutiens-moi dans mon affliction, / Car je me confie en Ta parole.
J'élève mes yeux vers les montagnes, / Où l'Éternel gardera son peuple.
Heureux es-tu, peuple sauvé par Dieu, / Car c'est Lui qui vient à ton aide.
Son épée va chasser l'ennemi, / Il sera ta retraite.
Voici ! Celui qui garde Israël / Ne s'endormira point.
Attends-toi à l'Éternel, / Car auprès de Lui est la rédemption en abondance.
Écoute, ô Israël, / L'Éternel notre Dieu est le seul Dieu.**

Un récit de ténor conte la fin de Moïse (Dt 34,5-6. 8) ; il est suivi d'un choral du

chœur, homophonique et simple, à la manière des chorals protestants :

**Dieu, notre esprit est abattu, Notre âme en nous est désolée,
Qui nous mènera au pays ? Viens à notre aide, Seigneur !**

Un quatuor final, suivi d'un chœur, chante la gloire de Dieu en exhortant à suivre les voies de l'Éternel.

Moins connue que d'autres œuvres religieuses de Saint-Saëns, *La Terre promise* frappe par la

fidélité du compositeur au texte scripturaire ; rares sont les passages qui s'en écartent, et il s'agit alors le plus souvent d'une paraphrase. On relèvera un oratorio d'Anton Rubinstein (1829-1894), *Moses*, et un autre de Max Bruch

LA BIBLE EN MUSIQUE: L'ORATORIO

(1838-1920), *Moses*. On peut citer également l'opéra *Moses und Aron* d'Arnold Schoenberg (1874-1951).

34

30

voked his spi - rit. Be-hold, he smote the

rock! With his lips spake he un-ad -

-vis - ed-ly.

cresc.

31

CHORUS I.

31

CHORUS II.

31

Be-hold, he smote the rock!...

Be-hold, he smote the rock!...

Be-hold, he smote the rock!...

Be-hold, he smote the rock!...

18899

Figure 7: Camille Saint-Saëns, *The Promised Land*, Londres, Novello & Cie, 1913, p. 34.

Les Juges

Jephté

Giacomo CARISSIMI, *Jephté* (1648)

Anne-Zoé RILLON-MARNE



G. CARISSIMI, *Judicium extremum – Jonas – Jephte*, 1648. His Majesty's Sagbutts and Cornetts, Monteverdi Choir, The English Baroque Soloists, dir. John Eliot Gardiner. 1 CD, Erato 2292-45466-2, 1990. **Vous pouvez écouter ce CD sur votre mobile multifonction en scannant le QR code ci-contre.**

Jephté est l'un des chefs de guerre hébreux dont les faits sont rapportés dans les chapitres 11 et 12 du livre des Juges. Bien que fils illégitime de Galaad, il est appelé par les anciens pour prendre la défense d'Israël contre les Ammonites, qui réclament les territoires sur lesquels les Hébreux sont installés. Malgré les négociations menées par Jephté, la guerre éclate. Avant de partir au combat, Jephté fait à Dieu le vœu d'offrir en holocauste en cas de victoire le premier être qui franchira sa porte. Ayant remporté la bataille, Jephté rentre chez lui ; c'est sa propre fille qui vient à sa rencontre pour le célébrer et Jephté voit sa promesse se retourner contre lui, contraint de sacrifier sa fille. Celle-ci accepte son destin, à condition de bénéficier d'un exil de deux mois dans les collines pour pleurer son sort en compagnie de ses amies. Ce drame biblique à deux personnages a fait

l'objet de nombreuses interprétations, afin de savoir comment considérer la responsabilité du père dans le destin tragique de sa fille. Celle-ci accepte promptement le sacrifice et est généralement identifiée comme une figure de l'acceptation de la volonté divine, jusqu'à être assimilée à la souffrance infligée à la chair du Christ.

Le récit biblique mêle le registre épique – Jephté est un seigneur de guerre dans un monde hostile où le pouvoir se fonde sur la force – au drame familial, celui qui voit un père devoir faire le sacrifice de sa fille au nom de la paix pour son peuple et de l'obéissance à son engagement devant Dieu. La situation, tragique par excellence, ne manque pas de rappeler le sacrifice d'Iphigénie par Agamemnon, et met en tension le sens du devoir et la mise à mort de son unique enfant. La tradition du commentaire de ce passage des Juges n'a

pas manqué de comparer le sacrifice de la fille de Jephté à celui, interrompu, d'Isaac par Abraham, faisant de Jephté une figure pour le moins controversée, parfois jugée comme excessive par son vœu inconsidéré, voire négative par son entêtement dans la réalisation d'un sacrifice qui déplaît à Dieu.

Le potentiel dramatique de ce récit a fait ses preuves sur la scène dès la Renaissance : Georges Buchanan (1506-1582), humaniste écossais attiré par les idées réformistes, a fait jouer sa pièce, *Jephtes sive votum*, par le Collège de Guyenne à Bordeaux où il enseigne et la publie à Paris en 1554. Son succès lui vaut un certain nombre de traductions en français.

L'œuvre de Giacomo Carissimi (1605-1674), après des œuvres médiévales (dont une de Pierre Abélard), est la première mise en musique de l'histoire de Jephté et sa fille. Le livret, d'un auteur inconnu, s'avère d'une grande fidélité à la lettre biblique puisqu'il s'agit quasiment – mais pas entièrement, comme nous allons le développer plus bas – d'une paraphrase des versets 28 à 38 du chapitre 11 des Juges. Bien d'autres compositeurs et compositrices se sont ensuite attelés à faire entendre cet épisode, non sans en modifier l'histoire et les interprétations possibles ; nous renvoyons à ce sujet au *Supplément CE* consacré à la fille de Jephté (n° 186, 2018, p. 101-113).

L'*Historia di Jephthe*, souvent considérée comme l'une des plus belles productions de Carissimi, semble avoir été destinée à l'Archiconfraternità del Santissimo Crocifisso de l'oratoire de San Marcello à Rome, probable-

ment pour la période de carême de l'année 1648. L'œuvre est louée dès 1650 par Athanasius Kircher dans sa *Musurgia universalis* pour son inventivité et sa capacité à émouvoir. Au milieu du XVII^e siècle, Carissimi est au sommet de son art et compte parmi les compositeurs protégés par Christine de Suède pendant son exil romain. Celle-ci l'engage comme maître de chapelle de la musique de chambre en 1656.

Nombre de ses œuvres ont été perdues à la suite de la dissolution en 1773 du collège pontifical jésuite, Collegio Germanico Ungarica, où il était maître de chapelle. Ont été néanmoins conservés 16 oratorios (15 en latin, 1 en italien) et d'autres œuvres sacrées (messes et motets) et profanes. S'il n'est pas l'inventeur de l'oratorio, Carissimi est une figure majeure pour la construction du genre et la mise en place des normes qui le définissent.

L'*Historia di Jephthe* se compose d'un seul tenant, sans découpage en parties, et encore moins en actes et scènes. 24 courtes sections (la plupart d'entre elles durant moins d'une minute) sont enchaînées, adaptant le style musical à l'intention de chaque phrase ou incise du texte. Le drame se déroule ainsi en moins de trente minutes, faisant entendre une très grande variété dans la disposition des effectifs vocaux, les atmosphères, les couleurs et les techniques d'écriture, du *recitar cantando* accompagné le plus simple au contrepoint le plus savamment travaillé. L'esthétique baroque dans son goût pour le contraste et le mouvement trouve ici une formidable illustration musicale tant l'écriture

pour la voix – aucune partie instrumentale, si ce n'est le continuo pour l'orgue, ne nous parvient dans la partition – réussit à déployer une riche palette de sentiments.

En plus des deux personnages, Jephté (ténor) et sa fille (soprano), quatre solistes (deux sopranos, alto et basse) se relaient pour assurer la narration de l'histoire (*historicus*) et permettent à l'action d'être comprise en l'absence de mise en scène. Carissimi est le premier à utiliser l'*historicus* dans l'oratorio, ce qui deviendra l'une des principales normes du genre. De plus, le chœur à six voix intervient à cinq reprises, en contraste avec les rôles solistes, et donne lieu à de très belles pages d'écriture chorale. Ces chœurs disposés à la manière de piliers aux moments clés du drame amplifient par leur masse sonore les paroles prononcées par les solistes. L'effectif figure ainsi parfois le peuple qui témoigne et atteste de l'action biblique, et fait office de caisse de résonance des *affetti* et de mise en abyme des réactions des auditeurs.

L'oratorio commence par l'entrée en guerre de Jephté contre les Ammonites (Jg 11,28) et fait entendre Jephté prononçant son vœu (Jg 11,30-31), première prise de parole du personnage et nœud du drame. Le cœur de

la pièce est entièrement constitué de l'échange entre Jephté et sa fille, du dépit du père comprenant qu'il doit sacrifier sa fille, des explications qu'il lui apporte pour justifier son obligation et l'acceptation résignée de celle-ci. La pièce s'achève sur l'exil de la jeune fille. Le livret ne prévoit pas la représentation de son holocauste, et la pièce termine par une intervention du chœur (le fameux *Plorate filii Israël*, «Pleurez, enfants d'Israël») qui peut autant être interprété comme la lamentation des suivantes qui ont accompagné la fille de Jephté dans les montagnes que comme la commémoration de quatre jours par les filles d'Israël, tel qu'il est mentionné au verset 40 en clôture du chapitre 11 des Juges – rappelons que c'est ce même verset qui avait inspiré le *planctus Ad festas choreas celibes* à Pierre Abélard.

Le texte du livret est une paraphrase assez fidèle du texte de la Vulgate. Cependant, trois passages, au début, au milieu et à la fin de l'oratorio, interrompent de manière notoire la continuité du texte biblique. Tout d'abord, en prolongement du verset 32 (*pugnaret contra eos*), le livret insère une mise en scène vivante de la bataille :

Duo (sopranos)

Les trompettes sonnaient, les tambours retentissaient et le combat fut engagé contre Ammon.

BASSE

Fuyez, fuyez, reculez, impies, périssez, peuples, succombez par le glaive, le Dieu des armées s'est dressé dans la bataille et combat contre vous.

CHŒUR

Fuyez, reculez, impies, tombez
et soyez taillés en pièces par la fureur du glaive.

LA BIBLE EN MUSIQUE: L'ORATORIO

Le texte, par sa vivacité rythmique et ses informations sonores, est particulièrement propice à une démonstration musicale dans le style *concitato* qui rappelle, en premier lieu, certaines grandes pages de Monteverdi (*Il Combattimento di Tancredi e Clorinda*, 1624). D'abord les deux voix de soprano font résonner un accord de *do* majeur pour imiter les sonneries de trompettes et tambours, puis l'agitation gagne la voix de basse pour figurer le combat qui fait rage. Le même figuralisme rythmique est ensuite repris par le chœur dont l'écriture éclatée entre les différents pupitres spatialise l'action et les coups portés à l'ennemi. Du point de vue de la narration, ce passage n'est pas sans intérêt, car il donne

l'occasion de rappeler au spectateur le héros de guerre qu'est Jephté, élément crucial à la contextualisation du vœu qui le mène au sacrifice. La violence qui habite Jephté et qu'il dirige contre ses ennemis est ainsi à mettre en parallèle avec la violence psychologique à venir.

Le second moment qui marque un écart significatif avec le texte scripturaire est celui qui décrit la célébration du retour de Jephthé par sa fille. Le verset 34 évoque la présence des tambourins et des danses pour signifier la joie éprouvée par la fille de Jephté. Le livret prolonge cette atmosphère festive et confie à la fille de Jephté et au chœur deux passages hautement joyeux :

LA FILLE DE JEPHTÉ

**Commencez aux tambourins et jouez des cymbales,
chantons un hymne au Seigneur et un cantique.
Louons le roi des cieux, louons le prince de la guerre
qui nous a rendu le chef victorieux des fils d'Israël.**

CHŒUR

Chantons un hymne et un cantique au Seigneur qui nous a donné la gloire et à Israël la victoire.

LA FILLE DE JEPHTÉ

**Chantez avec moi le Seigneur,
chantez tous,
louez le prince de guerre
qui nous a donné la gloire et à Israël la victoire.**

CHŒUR

**Chantons tous pour le Seigneur,
louons le prince de guerre
qui nous a donné la gloire et à Israël la victoire.**

Bien que le ton de la louange y soit très convenu, le livret cite, intentionnellement ou non, le début du Cantique de Judith

(Jdt 16,2), créant un effet de miroir entre ces deux figures féminines que tout semble opposer, mais portant toutes deux un même

message de confiance à l'égard des décisions divines.

Enfin, c'est la section finale de l'oratorio qui fait l'objet d'un travail textuel et musical remarquable. Là où le texte scripturaire est particulièrement sobre en évoquant les deux mois passés à pleurer de devoir mourir avant d'être mariée (Jg 11,38), le livret élabore une lamentation des plus touchantes, empruntant à la tradition du *lamento* de l'opéra, déjà bien installée en Italie en ce milieu du XVII^e siècle, et au style expressif dont Monteverdi a pro-

duit les exemples les plus illustres. Le dépouillement mélodique sans virtuosité cède la place aux soupirs et à l'expression de la douleur. La tonalité principale de *la* mineur est animée de passages par enchaînements de sensibles vers d'autres tons mineurs, par touches qui colorent le discours sans jamais l'obscurcir. Le texte s'inspire manifestement des *Antiquités bibliques* du pseudo-Philon d'Alexandrie (I^{er} siècle) dans lequel la lamentation de la fille de Jephté, prénommée Seila, est particulièrement développée (XL, 5-7) :

Pleurez collines, affligez-vous montagnes et sanglotez de l'affliction de mon cœur [en écho : sanglotez] ! Voici que je vais mourir vierge et ne pourrai pas être consolée de ma mort par mes enfants. Gémissiez forêts, sources et fleuves, versez des larmes sur le trépas de la vierge [en écho : versez des larmes].

Hélas, je souffre dans l'allégresse du peuple, dans la victoire d'Israël et la gloire de mon père ; moi, vierge sans fils, fille unique, je meurs au lieu de vivre !

Tremblez d'horreur, rochers, soyez stupéfiées, collines, vallées et grottes, résonnez d'horribles sons [en écho : résonnez] !

Pleurez, fils d'Israël, pleurez ma virginité, et lamentez-vous sur la fille unique de Jephté dans un chant de douleur.

L'invocation d'une nature faite de collines, de montagnes et de rochers, complétée plus loin par les vallées et les grottes, brosse un paysage minéral fortement teinté d'hellénisme, dans lequel la jeune fille peut laisser libre cours à l'expression de son désespoir. En référence à la nymphe Écho, les effets musicaux de reprises par deux voix du chœur sur les mots *ululate*, *lachrymate* et *resonate* terminent les sections internes de la lamentation. La nature environnante répond ainsi à la solitude de

la jeune fille et invite l'auditeur à partager cette expérience d'isolement spatial et d'affliction sincère. Le chœur final est donc l'occasion d'une commémoration au sens premier du terme, par laquelle l'auditoire fonde ses sentiments dans ceux des personnages et devient véritable témoin affectif de la scène. La fonction d'un tel oratorio n'est donc pas de gloser, ni même d'expliquer le texte biblique, mais plutôt d'impliquer les auditeurs de l'oratoire dans les situations scripturaires présentées à son

intelligence : le dilemme de Jephté comme l'acceptation de sa fille présentent des vertus que tout fidèle doit méditer pour trouver le chemin du Salut.

L'histoire de Jephté a donné lieu à plusieurs oratorios : on peut citer ceux de Baldassare Galuppi (1706-1785), Domenico Cimarosa (1749-1801) et le chef-d'œuvre de Haendel.

Samson

Élisabeth JACQUET DE LA GUERRE, *Samson* (1711)



Élisabeth JACQUET DE LA GUERRE, *Samson*, 1711. Les Voix humaines, dir. Christine Payeux. 1 CD, Alpha Production α-06, « Ut Pictura Musica », 2000. Vous pouvez un extrait de ce CD sur votre mobile multifonction en scannant le QR code ci-contre.

Pour Samson, nous avons choisi une autre cantate d'Élisabeth Jacquet de La Guerre, également publiée dans le livre II (1711) de ses *Cantates françaises* (voir plus haut, « Adam »). Encore une fois, il s'agit d'une œuvre relativement courte pour une voix chantée (soprano), accompagnée de deux violons et de la basse continue. La cantate comporte 4 récits et 4 airs. Les parties instrumentales

ont une certaine importance : en dehors de la *symphonie* qui sert d'ouverture, chaque air est introduit par les instruments et l'accompagnement du chant est en fait un véritable dialogue.

Les paroles, dues également à Houdart de La Mothe, ne concernent que la fin de l'histoire de Samson (Jg 16,22-30). Le premier récit situe rapidement l'action :

**Samson qui fut longtemps l'effroi des Philistins
En était devenu la fable ;
Et l'amour, enchaînant ce héros redoutable,
Avait interrompu ses glorieux destins.**

L'air qui suit rappelle les plaintes amoureuses de l'époque, en décrivant la déception sentimentale du héros :

**Que l'on est faible quand on aime,
Qu'on est aisément désarmé !
Un héros se trahit lui-même
Pour de beaux yeux qui l'ont charmé.**

**Épris d'une nouvelle chaîne,
La vertu n'est plus son appui,
Et dans son cœur l'amour amène
Mille faiblesses avec lui.**

C'est un air *da capo*, c'est-à-dire avec reprise du début (les 4 premiers vers). Le récit, dont la seconde partie est quasiment un air avec un dialogue instruments-chant, reprend le

déroulement de l'histoire : les Philistins veulent offrir Samson à leur dieu, Dagon (voir Jg 16,23-24). L'air suivant est une menace adressée aux Philistins :

**Tremblez, tremblez, fiers tyrans, tremblez.
Que vos vains outrages cessent,
Vous allez être accablés
Sous ses forces qui renaissent.
Il faut qu'un dernier effort
Venge sa gloire trahie :
Si vous avez craint sa vie,
Craignez, craignez encore plus sa mort.**

Cet air est également *da capo* ; les échanges avec les instruments sont animés. Le récit résume encore rapidement les faits :

**Deux colonnes portaient l'édifice éclatant
Où se passait la sacrilège fête.
Samson s'y fait conduire, un moment il s'arrête,
Redemande sa force à son Dieu, qui l'entend.**

Puis dans un air, Samson, reconnaît sa faute et se réjouit « que l'Idolâtre périsse ». Un récit, avec une importante partie instrumentale descriptive, raconte ensuite la destruction

de l'édifice. La cantate s'achève par un air (encore *da capo*) noté « gracieusement », avec de nouveau une partie instrumentale fournie :

**Israël, chantez la victoire
Du héros qui périt pour vous :
Son trépas qui vous sauve tous
Est votre triomphe et sa gloire.
Il efface dans ce grand jour**

LA BIBLE EN MUSIQUE: L'ORATORIO

**La honte de son esclavage
Et répare par son courage
Les faiblesses de son amour.**

Comme on le voit, la cantate s'inspire de l'histoire de Samson, sans jamais citer le texte scripturaire. Le personnage de Dalila n'est pas nommé et l'on a plutôt une série d'impressions, soulignées par la belle musique de la compositrice.

On se contentera de mentionner deux œuvres plus célèbres: l'oratorio de Haendel (1741-1742) et l'opéra *Samson et Dalila* de Camille Saint-Saëns (1868-1877).



Figure 8: Jean-Baptiste de Poilly, Samson tuant le lion, d'après F.-A. Verdier, gravure, 1698.

Samuel et Rois

David

Alessandro SCARLATTI, *Davidis pugna et victoria* (1700)

Beat FÖLLMI



Alessandro SCARLATTI, *Davidis pugna et victoria*, 1700. De Nederlandse Bachvereniging, dir. Jos Van Veldhoven, 2010. **Vous pouvez entendre un extrait de la captation de ce concert sur votre mobile multifonction en scannant le QR code ci-contre.**

L'oratorio *Davidis pugna et victoria*, « La lutte et la victoire de David », relate la confrontation de David et du géant Goliath selon le récit de 1 Samuel 17. Composé pour l'Arciconfraternità del Santissimo Crocifisso à Rome, l'oratorio a été créé le second vendredi de carême 1700 (5 mars), dans une chapelle ou un palais romain. Contrairement aux autres oratorios romains, ceux pour le Crocifisso étaient toujours en latin. Cinq membres de cette illustre et riche confrérie se chargent tous les ans d'organiser des oratorios pour chacun des cinq vendredis de carême.

Alessandro Scarlatti (1660-1725) écrit, entre 1679 et 1705, cinq oratorios pour le compte de la confrérie. Originaire de Sicile, il arrive en 1672 à Rome où il devient, quelques années plus tard, maître de chapelle à l'église San Girolamo della Carità. Protégé par Christine de Suède, qui s'est réfugiée à Rome, Scarlatti

devient le compositeur préféré de l'aristocratie romaine. Pendant l'interdiction de jouer l'opéra dans les États pontificaux (entre 1698 et 1710), promulguée par le pape Innocent XII, Scarlatti déploie une intense activité en tant que compositeur d'oratorios.

L'argument de *Davidis pugna et victoria*, en tête du livret, donne des indices sur les intentions de l'oratorio : « On voit bien, avec le mystère caché du ciel, comment la main droite non guerrière d'un tendre enfant opprima l'orgueil et vainquit l'arrogance d'un homme qui méprisait Dieu. » Cet avertissement s'applique à la fois à la bonne conduite du chrétien, mais également à la situation politique d'alors. Le traité de Karlowitz (1699) entérine la victoire des puissances chrétiennes sur l'Empire ottoman – bien que le commandant suprême des armées chrétiennes, le prince

Eugène de Savoie, fût tout autre qu'« un tendre enfant » avec « la main droite non guerrière ».

Comme tout oratorio catholique de l'époque, le *David* de Scarlatti comprend deux parties. La première caractérise les personnages. Saül est un homme craintif qui, face aux menaces des Philistins, abandonne la partie dès le début. L'oratorio introduit dans cet épisode déjà le fils du roi, Jonathan (la Bible ne mentionne son apparition qu'après la bataille victorieuse, en 1 S 18,1). Jonathan veut se battre, alors que son père tremble de peur. David apparaît tardivement, juste au moment où la foule des Hébreux terrifiés s'apprête à fuir devant les Philistins, et il arrête les fugitifs. David et Jonathan, par des échanges émotionnels et vibrants, s'encouragent l'un l'autre, convainquant finalement les Hébreux que la victoire est possible.

La seconde partie de l'oratorio se focalise sur la rencontre entre le jeune et exubérant David, qui défie le géant par les moqueries d'un soprano virtuose (le registre héroïque), et son adversaire, qui vante sa supériorité par de longues coloratures de basse (la tessiture du scélérat). Musicalement, l'écrasante supériorité de Goliath est soutenue par un puissant chœur des Philistins à 8 voix. David répond par une prière très simple qu'il adresse, en toute confiance, à Dieu : « Tu es mon suprême Roi éternel. » Le jet de pierre et la mort du géant sont décrits par un récit dramatique. Deux personnages anonymes

sortent de la foule et célèbrent la victoire et la paix. L'œuvre ne se termine pas par un chœur triomphant (comme *Juditha triumphans* de Vivaldi de 1717, qui glorifie également une victoire sur les Ottomans), mais sur une réflexion inattendue faite par David sur l'incertitude du destin.

Or l'oratorio n'est pas simplement une allégorie de la victoire du peuple élu (les Hébreux ou les chrétiens) sur l'ennemi orgueilleux et superbe (les Philistins ou les Turcs). En filigrane apparaît un deuxième texte : l'épopée *Énéide* de Virgile où le héros Énée défait Turnus, le roi des Rutules, en combat singulier pour venger la mort de son jeune allié Pallas. Les élites romaines, lettrées, connaissaient très bien cet épisode où Énée affronte et tue le vaillant, mais furieux Turnus. Le librettiste commente la mort de Goliath avec une citation qui accompagne la mort de Turnus : « Et sa vie, dans un gémissement, s'enfuit indignée chez les ombres » (*Énéide*, XII, 952). Ce rapprochement permet l'identification du héros biblique David avec le fondateur mythique de Rome, Énée, et projette le destin de la chrétienté (romaine-catholique) dans une double perspective : respectivement de la Bible et de la mythologie gréco-romaine. L'épisode de David et Goliath a inspiré plusieurs œuvres, parmi lesquelles on citera *David triomfante contra Goliath* de Bernardo Pasquini (1637-1710) et *La Vittoria di Davidde contra Golia* de Giovanni Bononcini (1670-1747).

Marc-Antoine CHARPENTIER, *Mors Saulis et Jonathæ* (1681-1682)



Marc-Antoine CHARPENTIER, *Mors Saulis et Jonathæ*, H403, 1681-1682. *Charpentier: trois histoires sacrées*, II Seminario Musicale, dir. Gérard Lesne. 1 CD, Astrée-Naïve E 8927, 2000-2001. **Vous pouvez écouter un extrait de ce CD sur votre mobile multifonction en scannant le QR code ci-contre.**

La Mort de Saül et de Jonathan, qui date de 1681-1682 (et reçoit le numéro 403 dans le catalogue de Hitchcock), comprend deux parties, directement inspirées du texte biblique. La première, d'après le chapitre 28 de 1 Samuel, est consacrée à la visite que rend Saül à la nécromancienne d'En-Dor, après la mort de Samuel. Effrayé par l'armée des Philistins qui se prépare à l'attaquer et ne recevant pas de réponse de Dieu, Saül décide d'avoir recours *incognito* à une femme d'En-Dor pratiquant la divination ; elle le reconnaît et fait apparaître Samuel. Celui-ci rappelle à Saül que Dieu s'est détourné de lui et lui annonce sa défaite (la fin du chapitre, où la femme d'En-Dor restaure Saül et ses serviteurs, est omise). La seconde partie raconte la mort de Saül (1 S 31,1-6), l'annonce à David de la mort de Saül et Jonathan (2 S 1,1-16) et la lamentation de David sur cette mort.

L'œuvre de Marc-Antoine Charpentier est composée pour plusieurs solistes : basses (Saül, Samuel), haute-contre (la magicienne, un soldat), taille = ténor (David), un chœur (qui assure les récits, mais aussi le chant collectif) et un orchestre (flûtes, violons, continuo), dont la partie est remarquable dans l'ouverture, « Rumeur de guerre », et les deux « symphonies de l'enchantement » accompagnant l'incantation de la nécromancienne.

Comme dans les autres « Histoires sacrées » de Charpentier, le texte est en latin. Il développe les données de l'Écriture, notamment par des dialogues. La consultation de la nécromancienne et ses incantations (voir 1 S 28,13-15) sont un morceau d'une grande intensité et qui suscite une vive émotion :

LA NÉCROMANCIENNE

Qu'un air ténébreux au voile noir
entoure ce lieu de sombres ténèbres !
Que les vents s'apaisent
pendant que je parle.
Et vous, citoyens de l'enfer, accourez,
tenez-vous prêts à percevoir des chants effrayants !
Et ce que je demanderai,
faites que je l'obtienne.
Par cette baguette qui se dirige vers la terre,

rendant favorables les astres, le soleil et la lune,
ramenez Samuel, comme l'ordonne le roi.
Et que ce que je vous ordonne soit une loi intangible.
L'incantation ne sert à rien pas plus que mes paroles.
L'incantation n'aide en rien, ni les cercles que je trace.
La terre que je frappe du pied refuse de rejeter Samuel
en ce lieu.

Elle se livre à une seconde tentative, encore avec la « symphonie de l'enchantement » :

Est-ce que j'adresse mes chants à des sourds ?
Ne suis-je pas votre maîtresse,
moi dont un signe fait tomber la foudre avec violence ?
Ombres rebelles du Ténare,
bientôt vont s'ouvrir les portes immenses, les portails en fer
de la demeure du Tartare.
Par cette baguette (etc.)

La voix de basse de Samuel, dans le dialogue avec Saül, est particulièrement émouvante. Dans la seconde partie, le dialogue de Saül avec le soldat à qui il demande de le tuer développe 1 S 31,4-5 ; dans le texte biblique, le soldat, après avoir refusé d'aider Saül à mourir et après avoir assisté à sa mort, meurt avec lui, un autre homme annonçant à David la mort de Saül et Jonathan (2 S 1,2-3),

dans le texte de Charpentier le même soldat raconte à David ce qui s'est passé, avec la mort de Saül et de Jonathan (voir 2 S 1,1-16). Cela mène à une déploration de David (air en rondeau à 2 couplets) et du chœur, puis le messager se fait tuer sur ordre de David. Le chœur final est aussi un chef-d'œuvre d'une grande émotion, à partir du texte lui-même superbe de 2 S 1,19-27 :

* Le lieu de la bataille finale qui vit la mort de Saül

**Montagnes de Guilboa*, que la pluie et la rosée
ne descendent plus sur vous !
Saül et Jonathan, d'une grande beauté
et tant aimés de leur vivant,
Saül et Jonathan,
plus rapides que les aigles,
plus vaillants que les lions,
sont tombés sous le glaive des ennemis.
Montagnes de Guilboa, que la pluie et la rosée
ne descendent plus sur vous.**

**Que le Seigneur prenne soin
de toutes les montagnes alentour,
mais qu'Il éloigne de Guilboa la rosée et la pluie du ciel,
Parce que là sont tombés les puissants d'Israël
et les vaillants dans le combat.
Montagnes de Guilboa, que la pluie et la rosée
ne descendent plus sur vous.**

L'épisode de la mort de Saül et Jonathan a été plusieurs fois mis en musique, y compris par Charpentier, dans un opéra écrit pour le collège des Jésuites, *David et Jonathas* (1688); on peut citer *Saul* de Haendel (1738), *Saul and Jonathan*

de William Boyce (1710-1779), *Saül* de François-Joseph Gossec (1734-1829) ou *Saule* d'Antonio Salieri (1750-1825). On peut faire une place particulière au superbe motet *Consi-dera Israel* de Pierre de la Rue (vers 1460-1518).

Arthur HONEGGER, *Le Roi David* (1921,1923)

Beat FÖLLMI



Arthur HONEGGER, *Le Roi David*, H37, 1921. Chœur et orchestre Gulbenkian, dir. M. Corboz, 1 CD, Cascavelle VEL 1017, 1991. **Vous pouvez écouter le CD sur votre mobile multifonction en scannant le QR code ci-contre.**

Le Roi David d'Arthur Honegger (1892-1955), compositeur suisse né au Havre, figure parmi les oratorios les plus connus du XX^e siècle. L'œuvre connaît une genèse sinieuse : initialement pièce théâtrale composée en 1921 pour la scène du théâtre du Jorat dans le canton de Vaud, elle sera par la suite remaniée et transformée en oratorio, d'abord en 1923, en traduction allemande pour le compte du riche mécène Werner Reinhart de Winterthur, puis l'année suivante, en français, à Paris, salle Gaveau. Avec son *Roi David*, Honegger inaugure toute une série de musique sacrée et spirituelle (*Judith*, *Danse de mort*, *Jeanne d'Arc*). C'est l'écrit-

vain suisse René Morax qui l'a sollicité pour mettre en musique son drame sur David pour son théâtre populaire sur les hauteurs de Lausanne. Auparavant, Morax avait entrepris un voyage au Sri Lanka ; l'hindouisme a-t-il inspiré certaines scènes, par exemple l'incantation de la « Pythonisse » (la femme d'En-Dor en 1 S 28,7-25 qui fait revenir Samuel) ? Au bout de seulement quatre mois, Honegger réalise la partition pour des effectifs limités, conformément au budget de la « Grange sublime » du Jorat : trois chanteurs, un chœur et 17 solistes, auxquels s'ajoutent deux rôles parlés. L'oratorio s'articule en

trois parties (suivant le modèle haendélien). La première partie décrit l'ascension du jeune berger jusqu'à la mort de Saül et Jonathan. Les gammes initiales du hautbois nous plongent dès les premières mesures dans un Orient sensuel et imaginé. La brutalité et l'agressivité

des Philistins se traduisent par des impressionnants chœurs massifs dans le style haendélien. Cette partie se termine par une sorte de marche funèbre, les « Lamentations de Guilboa » sur la mort de Jonathan; on est très près du texte biblique (2 S 1,19-27) :

* Le lieu de la bataille contre Saül, voir l'oratorio précédent

Guilboa*! Guilboa!

**Ta gazelle, Israël, a péri sur les monts.
Comment sont-ils tombés, les plus forts!
N'en parlez ni à Gath, ni aux rues d'Ascalon,
de peur que l'ennemi ne raille l'Éternel!
Les filles chanteraient au pays philistin,
les filles danseraient au son du tambourin!
Ô mont de Guilboa, jamais pluie ni rosée
sur votre tête chauve, offrande méprisée.
C'est là qu'il fut jeté, le bouclier des braves,
le bouclier du roi que la sainte huile lave.
De la graisse des forts et du sang des blessés
ton arc, mon Jonathan, ne s'est jamais lassé,
et ton épée, Saül, était toujours brandie.
Saül et Jonathan! Chéris durant vos vies,
vous n'avez pas été séparés par la mort,
aigles au vol rapide et lions au cœur fort.
Comment donc les meilleurs sont-ils tombés?
Comment, mon Jonathan, as-tu pu succomber?
Mon cœur, ô Jonathan, souffre une peine amère.
Tu étais mon plaisir, ô mon ami, mon frère,
Et tu m'aimais, mon Jonathan, plus que ton âme,
ton amour surpassait même l'amour des femmes.
Ô Jonathan, comment donc les meilleurs là-haut sont-ils tombés?
Pourquoi notre splendeur a-t-elle succombé?**

La deuxième partie, la plus brève, montre David roi. L'unique scène est la monumentale « Danse devant l'Arche » (n° 16) où alternent les chœurs

de prêtres et de guerriers. Un ange annonce la naissance d'un fils « qui régnera sur les nations », allusion à la fois à Salomon et à Jésus :

**David, ce n'est pas toi le roi qui bâtira cette maison.
Mais il naîtra un fils de toi qui régnera sur les nations,**

**et il sera mon fils et je serai son Père.
Son nom sera le plus grand de la terre,
Son nom sera pour tous une lumière.
Et il sera fils de David.**

Un superbe *Alléluia* chanté par les anges clôt cette partie.

La dernière partie est de nouveau plus narrative. En toute rapidité les scènes se succèdent. C'est le moment de l'apogée de la gloire de David, mais aussi de sa chute : l'assassinat du capitaine Urie et l'adultère avec Bethsabée. Après les remontrances de Nathan, David doit affronter la révolte de son fils Absalom qui finit misérablement dans la forêt

d'Éphraïm, suspendu par sa chevelure, qui s'est prise dans les branches. Et ce n'est pas assez : la peste frappe Jérusalem. David, sentant sa fin s'approcher, fait couronner roi son fils Salomon. Sa mort est juste rapportée par le narrateur. Une nouvelle intervention de l'ange clôt l'oratorio : il nous annonce la fleur qui « fleurira de ta souche reverdie », la prophétie du rameau de la souche de Jessé (Es 11,1-10). Un choral souligne la confiance en l'avenir :

**Dieu te le dit : Un jour viendra
où une fleur fleurira de ta souche reverdie
et son parfum remplira tous les peuples d'ici-bas
du souffle de la vie. Alléluia !**

L'*Alléluia*, qui terminait la deuxième partie, vient également clore l'ensemble.

La particularité de l'oratorio de Honegger est le rôle des psaumes. La version parisienne est même intitulée « Psaume symphonique » (on note bien le singulier : l'oratorio entier se veut un psaume). Sur le plan textuel, le librettiste Morax cite et paraphrase de nombreux psaumes : ainsi le jeune David pâture ses troupeaux chante « L'Éternel est mon berger » (n° 2, allusion au Ps 23) et, face à la révolte de son fils Absalom, David exprime sa confiance par « Je lève mes regards vers la montagne, / d'où me vient secours » (n° 21, citation du début du célèbre Ps 121). D'autres textes bibliques sont également convoqués : notamment

le Cantique des cantiques et Job. Le compositeur puise dans la tradition de musique sacrée protestante. Il imite le style de Haendel (dans le n° 3 « Loué soit le Seigneur ») et il cite des mélodies du Psautier huguenot du XVI^e siècle (celle du Ps 51 « Miséricorde au pauvre vicieux » dans le n° 20, « Je fus conçu dans le péché »). En dehors des oratorios cités précédemment, on peut mentionner encore Giacomo Carissimi (1605-1674), *Historia Davidis et Jonathae* ; Pasquale Caldara (1670-1736), *David umiliato* ; Johann Mattheson (1681-1764), *Die liebeiche und gedultige David* ; Georg Philipp Telemann (1681-1767), *Der königliche Prophet David* ; Karl Ditters von Dittersdorf (1739-1799), *Davidde penitente*.

Élie

Felix MENDELSSOHN BARTHOLDY, *Elias* (1837-1846)

Beat FÖLLMI



F. MENDELSSOHN, *Elias-Elijah*, 1837-1846. La Chapelle Royale, Collegium Vocale, Orchestre des Champs Élysées, dir. Philippe Herreweghe. 2 CD, Harmonia Mundi HMC 901463.64, 1993. **Vous pouvez écouter le CD sur votre mobile multifonction en scannant le QR code ci-contre.**

Felix Mendelssohn Bartholdy (1809-1847) s'est beaucoup intéressé à la musique sacrée. Il étudie les partitions de Jean-Sébastien Bach et organise en 1829, avec la Sing-Akademie de Berlin, la première représentation de la *Passion selon saint Matthieu* après la mort de Bach. Inspiré de la musique de Bach, Mendelssohn écrit également plusieurs cantates pour la salle de concert selon le modèle du XVIII^e siècle.

Mendelssohn avait déjà écrit un premier oratorio, *Paulus*, en 1836 qui a été très bien accueilli en Angleterre, où l'on acclame le jeune compositeur comme le digne successeur de Haendel. Mendelssohn envisage d'écrire un deuxième oratorio sur un sujet vétérotestamentaire. Il était fasciné par la forte personnalité du prophète Élie. Un ami et pasteur de Dessau, Julius Schubring, l'aide dans la rédaction du livret. Mais la collaboration s'arrête brusquement quand Schubring propose une fin ouvertement christologique, ce que Mendelssohn n'accepte pas.

Le livret, qui est finalement pour la majeure partie l'œuvre de Mendelssohn lui-même, suit plus ou moins la trame narrative des livres

des Rois (1 R 17–2 R 2), mais ajoute de nombreux autres textes vétérotestamentaires : Psaumes, Lamentations, Ésaïe, Osée, Jérémie, Malachie, Job, et même de l'évangile selon Matthieu. Il s'agit d'une tradition bien protestante comme on la trouve également dans le *Requiem* allemand de Brahms.

La première audition d'*Élie*, en langue anglaise, a eu lieu le 26 août 1846 au festival de musique de Birmingham ; un train spécial a dû être affrété pour transporter la foule des mélomanes depuis Londres. L'année suivante, la version allemande a été créée, mais Mendelssohn meurt prématurément sans l'avoir jamais entendue.

Dans son *Elias*, contrairement à l'oratorio *Paulus*, Mendelssohn n'utilise pas de narrateur. Le récit est narré à travers des discours directs et des commentaires des personnages du récit même. L'œuvre se révèle donc davantage dramatique, touchant presque à l'opéra bien qu'*Elias* suive le plan d'un oratorio en deux parties. Le début est déjà surprenant : avant l'ouverture instrumentale même, Élie fait une prophétie en annonçant la sécheresse

(1 R 17,1). Cette rupture avec la convention souligne bien la singularité du prophète biblique. La première partie est composée de trois grandes scènes. Dans la première, le chef du palais Obadiah (Abdias) et le peuple se lamentent face à la famine qui sévit. La deuxième scène raconte la résurrection du fils de la veuve de Sarepta. Très fidèle au texte biblique, Élie répète par trois fois la supplication de redonner la vie à l'enfant, mais contrairement au texte biblique, la veuve, incrédule d'abord, intervient à chaque fois (1 R 17,17-24).

Le point culminant de la première partie est la confrontation d'Élie avec les prophètes de Baal. Puisqu'il n'y a pas de narrateur, c'est Élie lui-même qui adresse les moqueries et insultes aux prophètes de Baal. Alors que les invocations des faux prophètes se transforment en cris de plus en désespérés, la prière qu'adresse Élie au Dieu d'Abraham, d'Isaac et de Jacob est un aria serein et profond. Le peuple lui répond par un choral plein de confiance tout dans le style de Bach, *Der Herr ist Gott*, « Le Seigneur est Dieu ». Le miracle du feu et l'abattage des faux prophètes sont particulièrement poignants. Après cette tuerie terrifiante, un arioso de l'alto ouvre une petite porte christologique : « J'aurais bien aimé les sauver, s'ils n'avaient pas proféré des mensonges contre moi. J'aurais bien aimé les sauver, mais ils ne m'écoutent pas. » Après la victoire d'Élie sur les faux prophètes et le retour de la pluie, la seconde partie affiche une courbe descendante dans la mission du prophète. Élie accuse le roi Ahab

d'idolâtrie et attire ainsi les foudres de la reine. Fuyant, Élie se retire au désert. En dialoguant avec un violoncelle expressif, il s'avoue l'échec de sa mission. Tel Job (qu'il cite furtivement), le prophète demande la mort. La réponse de Dieu est un trio d'anges avec un air simple sans accompagnement, qui deviendra par la suite très populaire : *Hebe deine Augen auf zu den Bergen*, « Lève tes yeux vers les montagnes, d'où le secours te viendra » (d'après le Ps 121). La rencontre avec Dieu sur l'Horeb est un autre moment fort. Le chœur à l'unisson évoque le passage de Dieu qui n'est ni dans la tempête ni dans le tremblement ni dans le feu qui sont évoqués par toute la puissance de l'orchestre – mais dans le bruissement d'un souffle (voir 1 R 19,11-2).

La fin de l'oratorio se transforme en une hymne quasiment liturgique : le trois fois saint de la vision d'Isaïe (6,2-3), l'envoi solennel de descendre de l'Horeb et finalement l'ascension sur un char de feu où le compositeur fait preuve de sa sublime maîtrise d'orchestration. L'œuvre se termine par une ouverture sur le Nouveau Testament, sans pourtant être trop explicitement christologique, comme le souhaitait initialement le librettiste Schubring. Un chœur grandiose acclame la venue du serviteur, l'Élu ; les textes choisis proviennent pour la plupart de Deutéro-Isaïe.

Plusieurs compositeurs ont également mis en musique l'histoire d'Élie, notamment Antonio Caldara (1670-1736), *Elia* et Georg Reutter (1708-1772), *Elia*.

Israel in Egypt,

Oratorio

Part the First

Recit: Now there arose a new King over Egypt, which knew not Joseph; and he set over

Israel Task Masters, to afflict them with Burthen; and they made them serve with Rigour.

Figure 9: G. F. Haendel, *Israël in Egypt, début de l'oratorio*, Londres, William Randall, 1770, p. 1.



Figure 10: *Alphonse Lamotte, Felix Mendelssohn-Bartholdy, gravure, 1870.*

Athalie

Georg Friedrich HAENDEL, *Athalia* (1733)



G. F. HAENDEL, *Athalia*, HWV 52, 1733. Barockorchester Frankfurt, dir. Joachim Carlos Martini. 2 CD, Naxos 8.554364-65, 1998. **Vous pouvez écouter le CD sur votre mobile multifonction en scannant le QR code ci-contre.**

Comme plusieurs de ses autres oratorios, *Athalia* de Haendel part d'une trame inspirée du texte biblique, mais en la développant considérablement, tout comme la pièce de Racine (1691), dont il semble que s'inspire l'auteur du livret, Samuel Humphreys, collaborateur habituel de Haendel (le texte est en anglais). L'œuvre a été composée à l'invitation de l'Université d'Oxford, où elle a été interprétée en juillet 1733.

Le sujet vient de 2 Rois 11 (texte parallèle en 2 Ch 22,10-23,1-21) ; après la mort de son mari Joram, roi de Juda (848-841), et de son fils Ochozias (841), Athalie fait disparaître toute

la descendance royale et s'empare du pouvoir (2 R 11,1). « Cependant, Joshéba [Josabeth] [...] prit Joas, le fils d'Achazia, et l'enleva du groupe des fils du roi quand on les fit mourir [...] Il resta six ans caché avec Joshéba » (2 R 11,2-3). Le grand prêtre Yehoyada [Joad] organise un coup d'État qui renverse Athalie et intronise Joas. Athalie est mise à mort.

L'œuvre de Haendel compte trois actes, chacun divisé en plusieurs scènes. L'acte I commence par une louange du Dieu unique, chantée par Josabeth, le chœur des jeunes filles et celui des Israélites. Athalie fait part de son cauchemar :

**Quelles scènes d'horreur s'élèvent autour de moi ?
Je tremble, je m'évanouis cruellement surprise.
Le sommeil, qui délivre le malheureux de l'angoisse,
est-il pour la seule majesté un ennemi ?**

Évidemment, nous pensons à la page célèbre de Racine (« Un songe, me devrais-je inquiéter d'un songe ? ») ; mais, chez Haendel, l'émotion est rendue par la brièveté de la phrase,

son aspect entrecoupé et l'accompagnement instrumental (notamment le hautbois solo). Athalie poursuit son récit, en évoquant l'apparition de sa mère Jézabel :

**Comme je sombrais dans un profond repos,
L'apparence terrible de ma mère se tint devant moi.
Mais, hélas, elle glaçait mon âme de terreur**

**Car elle cria ainsi dans mes oreilles :
 Athalie, tremble pour ton sort
 Car le Dieu de Judah te poursuit de sa haine
 Et en cette journée il répandra la terreur
 Autour de toi, avec une colère inflexible.**

Le chœur joyeux des serviteurs et des prêtres de Sidon apporte un contraste saisissant, mais Athalie poursuit dans le mode récitatif: Jézabel disparaît, puis Athalie voit un jeune garçon habillé comme les prêtres de Judah, qui, alors qu'elle tente de le caresser, enfonce un poignard dans sa poitrine; elle s'évanouit et tombe. Tout cela est très proche du texte de Racine (*Athalie*, acte II, sc. 5, v. 485-542). Dans un air, en dialogue avec un violoncelle solo, Mathan, prêtre de Baal (présent aussi chez Racine), tente de rassurer Athalie, qui chante à son tour, mais exprime encore son angoisse. La scène suivante commence par un échange entre Joad et Josabeth, celle-ci exprimant son inquiétude pour l'enfant royal. Abner, officier fidèle du roi de Judah, se joint à Joad. L'acte se termine par un brillant *Alléluia* du chœur (très différent de celui du *Messie*).

L'acte II s'ouvre une importante introduction orchestrale (avec trompettes, cors et timbales), qui précède un hymne du double-chœur, avec un solo de Joad, suivi d'un air de Josabeth. La partie principale est la venue d'Athalie dans le temple, où elle voit l'enfant Éliakim, qui n'est autre que Joas; elle lui propose de l'emmener dans le palais royal, mais il refuse d'être profané par les rites qu'il déteste. Athalie exprime son désir de vengeance. Un duo oppose encore Josabeth, désespérée, et Joad, qui la console. Un air de Joad puis un

chœur (les jeunes filles, les prêtres et les lévites) concluent l'acte.

Au début de l'acte III, Joad dit l'horreur qui secoue sa poitrine puis est consolé par le chœur. Il s'adresse à Joas, lui disant qu'il est roi. Mathan tente de convaincre Josabeth et se fait insulter par Joad. Athalie entre à la recherche de Joas. Joad dit son intention de faire cesser l'idolâtrie et de faire régner Joas. La mort d'Athalie est décrétée. La scène finale commence par un duo entre Joad et Josabeth, rejoints par Abner; le chœur chante la Gloire divine, « Give Glory to His Awful Name ».

On peut dire que l'œuvre de Haendel est une réussite: la beauté des mélodies, la variété de l'écriture musicale, la complémentarité du chant et des instruments de musique sont remarquables. Elle est écrite pour plusieurs solistes: trois sopranos (Athalie, Josabeth, Joas), un haute-contre (Joad), un ténor (Mathan) et une basse (Abner). Le chœur (plusieurs fois double-chœur à 8 voix) représente les jeunes filles, les serviteurs, les prêtres de Sidon, les prêtres et les lévites du Temple et les Israélites. L'orchestre est assez fourni: dominant les hautbois et les violons, mais il y a plusieurs passages avec une flûte, un hautbois ou un violoncelle solo. En dehors des passages purement instrumentaux assez développés (l'ouverture, les prologues des actes I et II), l'orchestre dialogue avec les

LA BIBLE EN MUSIQUE: L'ORATORIO

solistes et avec le chœur. Les passages chantés par les chanteurs solistes sont parfois des récitatifs, mais surtout des airs de longueur variée, certains (cinq) *da capo* (avec reprise de la première partie).

Il ne semble pas y avoir d'autres oratorios sur Athalie. Cependant, la tragédie de Racine

était accompagnée de la musique de Jean-Baptiste Moreau (1656-1733). Plusieurs autres compositeurs ont composé une musique de scène pour cette œuvre, notamment François-Joseph Gossec (1734-1829), Adrien Boieldieu (1775-1834) et, surtout, Mendelssohn.

Esther

Marc-Antoine CHARPENTIER, *Historia Esther* (1677)

Composée en 1677, c'est la seule œuvre de Charpentier à être désignée par le terme *Historia* (H. 391 dans le catalogue de Hitchcock). Il est vrai que, en dehors du chœur final, le déroulement est essentiellement narratif. Charpentier suit de près le livre d'Esther. Il met en musique le texte même de la Vulgate (sans les ajouts qu'avait retenus la Septante). Cependant, comme la Septante, il introduit des expressions allant dans le sens d'une interprétation religieuse du texte : on se rappelle que le texte massorétique ne comporte pas le nom de Dieu et laisse les protagonistes maîtres de leurs décisions, même si est constamment sous-jacente la fidélité aux lois de la Torah.

L'œuvre est composée pour un chœur à 4 voix, qui a une part importante, un petit ensemble instrumental comprenant deux « dessus » (cela peut être des violons, des flûtes, des hautbois) et la basse continue ; les personnages sont interprétés par des chanteurs solistes : Assuérus (taille = ténor), Esther (dessus = soprano), Mardochée (taille = ténor), Mamuchan (Memoukân dans le texte hébreu ; basse), Aman (basse), un messager qui s'adresse à Esther, voir Est 4,13 (dessus = soprano). Le chœur (avec parfois des solistes) chante les parties narratives ; il y a également un début de dialogue avec Mardochée (Est 3,3) ; le morceau le plus

important est le chœur final, qui commence par un échange avec Esther et où le chœur représente les juifs.

Comme il s'agit d'une œuvre relativement brève, on peut analyser son déroulement, en notant particulièrement les différences avec la Vulgate (Vg.), sauf l'emploi de synonymes. L'*Historia Esther* commence par un chœur qui reprend Est 1,3-4, puis 1,9-16 (avec des solistes en 9-12). Une intervention de Mamuchan rappelle la désobéissance de Vashti et conseille au roi de prendre des mesures (Est 1,16-19), que détaillent deux solistes du chœur (Est 1,21-22). De belles jeunes filles sont recherchées (3 solistes du chœur, Est 2,2-3) et Esther est choisie (le chœur, Est 2,15-17), qui tait ses origines (Est 2,20). Mardochée refuse de s'incliner devant Aman (2 solistes du chœur, voir Est 3,1-3). Aman décide l'anéantissement de ce peuple qui « use de nouvelles lois » (Est 3,8-9) ; Assuérus donne son accord (Est 3,11-12) en ajoutant « fais ce qui te plaît du peuple d'Israël » (pas dans Vg.). Apprenant cela, Mardochée déchire ses vêtements et le peuple se lamente (voir Est 4,1 et 3) ; le texte de Charpentier ajoute « en espérant le secours venant du Seigneur ». Esther se demande comment intervenir auprès du roi (Est 4,11) ; sa question est encadrée par une lamentation absente de la Vg. : « Hélas sur

moi, Seigneur». Un messenger lui demande d'agir: «Lève-toi, Esther, lève-toi, espère en Dieu» (cela n'est pas dans la Vg.), et affirme que, même si elle se tait, le peuple sera sauvé autrement (Est 4,13-14). Pendant ce temps, Mardochée prend connaissance du complot des deux gardiens du roi; il donne l'informa-

tion à Esther; dans le texte original, cela est situé bien avant (Est 2,21-23). Esther se présente au roi (chœur, avec trois solistes; Est 5,1-2); un ajout du chœur, puis un dialogue entre Assuérus et Esther ne figurent pas dans la Vg. et sont sans doute inspirés par la Vieille Latine (voir 5,10-11):

Mais Esther, la couleur <de son visage> changée en pâleur, se jeta à terre. Alors Dieu changea l'esprit du roi en mansuétude; et, en se hâtant et plein de crainte, il la caressait en la soutenant.

ASSUÉRUS

Qu'as-tu, Esther? Je suis ton frère, n'aie pas peur. Tu ne mourras pas Esther, ma sœur; ce n'est pas pour toi, mais pour d'autres que cette loi a été promulguée. Qu'as-tu, Esther, reine bien-aimée, ma sœur, pour quoi ne me parles-tu pas? Tu ne mourras pas Esther, je mets sur ton cou le sceptre d'or.

ESTHER

Je t'ai vu, mon seigneur roi, comme un ange de Dieu, mon cœur fut troublé par la crainte de ta gloire.

ASSUÉRUS

N'aie pas peur, ma sœur! Dis-moi ce que tu désires. Que demandes-tu? Même si tu veux la moitié de mon royaume, je te la donnerai.

On revient au texte de la Vulgate avec la demande d'Esther (Est 5,8). Le chœur raconte la joie d'Aman (voir Est 5,9), qui va s'adresser à sa femme (voir Est 5,11). Le chœur demande la préparation de la potence (Est 5,14).

Pendant une insomnie, Assuérus découvre que Mardochée l'a sauvé; il ne lui a donné aucune récompense; il demande alors à Aman comment honorer cet homme; Aman décrit ce qu'il croit lui être destiné et le roi lui

ordonne de préparer cela pour Mardochée; Aman s'exécute. Tout cela est très proche de la Vulgate (Est 6,1. 3. 6. 7-10) et chanté par les solistes et le chœur. Vient alors la scène du banquet d'Esther (Est 7,2-4) et la fin d'Aman (Est 7,6). L'œuvre se termine par une louange à Dieu, inspirée des Psaumes, mais absente du livre: entonnée d'abord par Esther, elle est reprise par le chœur; c'est le seul morceau de l'œuvre qui ne soit pas narratif.

* *Jubilate*

**Dites votre joie*, fidèles, à Dieu notre secours.
Réjouissons-nous et exultons, louons Son nom!
Ce jour de tristesse et de deuil, Il l'a transformé en joie et liesse!**

En dehors de cette conclusion, on a vu que Charpentier suit de très près le texte biblique. La plupart du temps, on a un style proche du récitatif. Cependant, des mots considérés comme significatifs sont soulignés par des mélismes : *jactantia*, « étalage (de sa puissance) », en 1,4 ; *hilarior*, « trop joyeux », en 1,10 ; *iratus*, « en colère », en 3,5 ; *insolescat*, « il se montre insolent », en 3,8 ; *ardentibus*, « (les yeux) brûlants », en 5,2 (mais pas dans la Vg.) ; *furorem*, « la fureur », en 5,2 (pas non plus dans Vg.) ; *transilivit*, « il passa (de son siège) » (pas dans Vg.) ; et dans la partie finale, dans les solos d'Esther, *jubilare*.

Comme on l'a remarqué, les instruments ne sont pas précisés ; ils interviennent ponctuellement dans des échanges avec les solistes ou le chœur. Leur rôle est plus important dans les chœurs introductif et final.

Certaines parties du récit biblique ne sont pas traitées, notamment toute la fin – avec la pendaison d'Aman et de ses fils et la délivrance des juifs.

Le livre d'Esther a inspiré d'assez nombreuses œuvres musicales, parmi lesquelles on relève les oratorios suivants (nous donnons la traduction des titres) : Alessandro Stradella, *Esther libératrice du peuple juif* (vers 1670), Élisabeth Jacquet de La Guerre, *Esther* (cantate, 1708), Antonio Caldara, *Esther* (1723), Haendel, *Esther* (1732), Karl Ditters von Dittersdorf, *La Libératrice du peuple juif en Perse, Esther* (1773), Mario Castelnovo-Tedesco, *Le Livre d'Esther* (1962). On rappellera la tragédie de Racine, postérieure à l'oratorio de Charpentier (1689), avec une partie musicale importante (chœurs, musique de scène) de Jean-Baptiste Moreau. Voir également le *Supplément* n° 190 (septembre 2019), *Esther*.

Isaïe

Malgré l'utilisation d'Isaïe dans la liturgie (notamment avec le Sanctus), on ne connaît guère d'oratorio qui lui soit vraiment consacré ; comme il aurait été dommage de ne pas parler de ce prophète de premier plan, nous avons choisi de présenter brièvement une œuvre qui n'appartient pas au genre de l'oratorio, une cantate de Jean-Sébastien Bach.

Jean-Sébastien BACH, Cantate 39, *Brich dem hungrigen dein Brot* (1726)



J. S. BACH, Cantate 39, *Brich dem hungrigen dein Brot*, BWV 39, 1726. *Bach Cantatas*, vol. 1, The Monteverdi Choir, The English Baroque Soloists, dir. John Eliot Gardiner. 2 CD, Solo Dei Gloria SDG 101, 2005. **Vous pouvez écouter le CD sur votre mobile multifonction en scannant le QR code ci-contre.**

Destinée au service du premier dimanche après la Trinité, la cantate 39, *Brich dem hungrigen dein Brot*, « Romps ton pain pour ceux qui ont faim », de Bach, fut exécutée la première fois en 1726, à Leipzig. Elle se clôt, comme beaucoup de cantates de Bach, par un choral, *Selig sind die aus Erbarmen sich annehmen fremder Not*, « Heureux ceux qui par compassion prennent sur eux la douleur d'autrui » (connu en français avec les paroles de Théo-

dore de Bèze, *Ainsi qu'on oit le cerf bruire*, d'après le Ps 42). La plupart des textes qui composent cette cantate (récitatif de basse, aria d'alto, aria de soprano, récitatif d'alto) sont anonymes. Mais Bach utilise aussi deux textes scripturaires : outre l'air de basse, *Wohltutun und mitzuleinen vergesset nicht*, « N'oubliez pas de faire du bien et de partager » (He 13,16), tout le premier chœur, *Brich dem hungrigen dein Brot*, met en musique Is 58,7-8 :

**Romps ton pain pour ceux qui ont faim
et ceux qui sont pauvres, fais-les entrer dans ta maison !
Si tu vois quelqu'un tout nu, donne-lui des vêtements
et ne te détourne pas de ta propre chair !
Alors ta lumière brillera comme l'aurore
et ta santé croîtra rapidement, et ta justice ira devant toi
et la gloire du Seigneur sera <ta récompense>.**

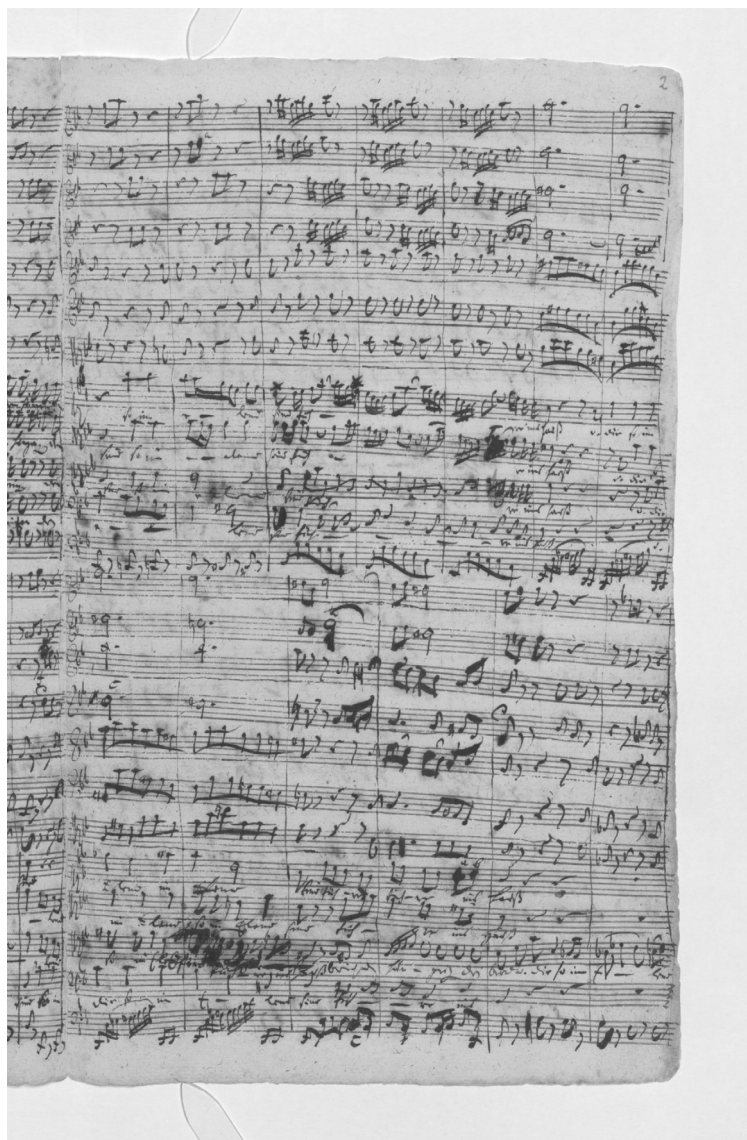


Figure 11 : J.-S. Bach, *Brich dem hungrigen dein Brot*, *manuscrit autographe*, 1726.

Le chœur est précédé par une introduction instrumentale : flûtes et cordes se répondent dans une phrase dont la fragmentation suggère la rupture du pain. Le chœur compte trois parties, dont la première plutôt lente évoque aussi le pain rompu et est remarquable par les mélismes sur le mot *führe*, « conduis-le (dans ta maison) ». La deuxième partie, « Si tu vois quelqu'un tout nu », plus rapide, a également de nombreux mélismes. La troisième partie commence par une fugue

(ténors, altos, sopranos, basses) et se poursuit par un échange entre le chœur et les instruments, tous les exécutants faisant preuve de virtuosité. On a ainsi une belle illustration des versets d'Isaïe.

J.-S. Bach a également utilisé des versets d'Isaïe dans ses cantates 18 (Is 55,10-11) et 65 (Is 60,6), ainsi que dans son motet *Fürchte dich nicht*, « N'aie pas peur » (Is 41,10 et 43,1). Dans son *Messie*, Haendel met aussi en musique plusieurs passages d'Isaïe.

Daniel

Giacomo CARISSIMI, *Historia regis Balthazar*

Anne-Zoé RILLON-MARNE



Giacomo CARISSIMI, *Balthazar*. *Jefta, Baltazar*, Kühnův smíšený sbor, dir. Pavel Kühn. LP Vinyle, Supraphon 1112 2415, 1979. **Vous pouvez écouter l'oratorio sur votre mobile multifonction en scannant le QR code ci-contre.**

Balthazar (Belshazar) est présenté dans le chapitre 5 du livre de Daniel, comme roi de Babylone, successeur de Nabuchodonosor. Le récit commence par le festin de Balthazar et s'achève avec la prise de Babylone par Darius. Cet épisode met fin à la captivité du peuple juif et prend la suite d'autres récits qui illustrent le rôle de Daniel comme détenu et serviteur de la cour, usant de sa parole prophétique pour dénoncer la démesure et l'arrogance du pouvoir babylonien. Balthazar qui n'a pas profité des leçons de son père commet le sacrilège de festoyer dans les coupes d'or et d'argent volées au Temple de Jérusalem. À ce moment, survient une manifestation surnaturelle qui fait forte impression sur le roi : une main apparaît et trace des signes énigmatiques sur le mur. Les mages de Babylone appelés pour la déchiffrer échouent, si bien que, sur conseil de la reine, l'on fait appel à Daniel. Après avoir rappelé au fils les errances de son père, Daniel déchiffre et interprète les mots tracés par la main divine : « compté, pesé, divisé » (*Mane, Teqel, Fares*), trois termes

qui annoncent la fin du règne de Balthazar, sentence qui est mise en œuvre dans les heures qui suivent par l'attaque des Perses.

Balthazar (ou *Historia regis Balthazar*) fait partie de la dizaine d'oratorios que Giacomo Carissimi a composés (voir ci-dessus « Jephthé »). Le livret repose sur le récit biblique pour en proposer une version relativement épurée. La narration est répartie entre les interventions des récitants (*historicus*) et le dialogue des deux personnages principaux, Balthazar et Daniel. Quelques rôles secondaires de convives ou de citharèdes permettent de varier les effectifs dans la succession des sections qui composent l'œuvre. L'état des sources ne permet pas de connaître les circonstances et la date de représentation de cet oratorio, mais le dispositif (5 parties vocales, deux violons et basse continue pour l'orgue) correspond aux conditions d'interprétation des oratoires romains pour lesquels Carissimi a produit beaucoup de répertoires. Les parties de chœur sont assez réduites, dans la mesure où aucun numéro ne lui est entièrement

confié, si bien que l'on peut envisager que seuls quelques chanteurs additionnels se joignent aux solistes pour assurer l'exécution. Le livret est une centonisation de la Vulgate, reprenant mot pour mot certains versets entiers, inventant le texte pour d'autres passages. Il s'agit ici plutôt d'une réduction du texte biblique, contrairement à la version de Georg Frideric Haendel et de son librettiste Charles Jennens (*Belshazzar*, 1745; sur cette œuvre, nous renvoyons au *Supplément aux Cahiers Évangile* 194, « Lire la Bible avec Haendel », p. 51-57), qui avaient pris le parti d'étendre les rôles et les intrigues secondaires pour faire de cette histoire un quasi-opéra. Ce n'est pas le cas de Carissimi, chez qui les dimensions restent modestes et dont la proximité du livret avec les Écritures convient aux enjeux de la représentation paraliturgique.

La pièce se divise en trois temps bien distincts : la situation initiale, c'est-à-dire le festin que donne Balthazar en son palais ; la section centrale qui énonce en peu de temps tout le récit biblique, de son élément déclencheur (l'apparition de la main) au dénouement de la mort du roi par la victoire des Perses ; le final qui enchaîne quelques numéros voués à la moralisation. Seule la partie centrale est étroitement tissée du texte de la Vulgate ; les sections qui l'encadrent sont librement inventées pour les besoins de la pièce. L'introduction de l'*historicus* en style récitatif puis *arioso* reste cependant très proche du début du chapitre 5 de Daniel, en présentant le roi dans l'opulence, entouré de ses mille convives à qui il offre de somptueux mets et divertissements musicaux (voir Dn 5,1) :

Balthazar, roi très riche des Assyriens, fit préparer un festin pour mille de ses plus grands sujets, d'un luxe superbe et pourvu superbement des mets les plus raffinés, pendant que les voix très douces des joueurs de cithare scandaient et chantaient ce poème...

Commence ensuite une succession d'arias faisant alterner les convives et les citharèdes. Il s'agit d'une scène de réjouissance aux airs de bacchanale, pendant laquelle sont chantées les louanges du roi et l'apologie des plaisirs, telles que l'on pourrait tout à fait les trouver dans le contexte profane d'un opéra. Le livret passe complètement sous silence l'usurpation sacrilège de Balthazar, qui sert ses convives dans la vaisselle sacrée des juifs. Cet élément du texte biblique est pourtant la justification de la malédiction du roi annoncée par l'appa-

rition merveilleuse de la main. En lieu et place de cette péripétie, le livret insiste à de nombreuses reprises sur l'opulence du banquet et de ses mets, ainsi que sur la richesse de la musique et des danses qui l'accompagnent. De nombreux méliques vocaux décrivent les instruments de musique cités par le texte, et s'ajoutent au caractère allant et rythmique de l'ensemble des airs. Les interventions du chœur répondent aux phrases solistes des convives et reconstituent une atmosphère festive. De la même manière, la présence de

plusieurs passages instrumentaux contribue à ancrer la scène dans la réalité du déroulement du festin. La *symphonia* introductive fait entendre une page orchestrale enjouée, affirmant la tonalité de *sol* majeur. Ce même effectif constitué de deux parties de violon et de la basse continue rythme par de courtes interventions les airs de cette partie, en écho aux nombreuses mentions musicales du texte. Les cordes sont également sollicitées pendant les arias des citharèdes et donnent la réponse aux parties vocales, comme pour surcharger de musique et d'ornementation la mise en scène du banquet et de ses voluptueux plaisirs. Les violons disparaissent d'ailleurs dès que s'achève cette première section pour laisser place à plus de sobriété.

On peut néanmoins remarquer que les chagrins et les pensées négatives ne sont pas complètement exclus de cette scène inaugurale. Le texte invite à les combattre : « Que les plaintes sinistres aillent au loin ! Que s'éloignent tous ceux qui pleurent ! Que règnent les seuls plaisirs ! », et l'on sent bien que, derrière cet hédonisme de façade, ce ton effrontément riant, se loge un jugement moral : « Alors que nous sommes dans la fleur de l'âge, ne mettons pas de limites aux plaisirs de la table, rassasions-nous de ces mets ! » C'est bien sur cette vanité que la partie finale invitera à méditer.

Par contraste, mettant fin à ces réjouissances frénétiques, l'*historicus* (alto) intervient avec un récitatif décrivant l'apparition de la main (« voici qu'apparurent soudain des doigts, comme la main d'un homme en train d'écrire ») et la réaction de Balthazar (« Dès

que le roi vit cela, son visage changea aussitôt et, tout tremblant de frayeur, il s'exclama »), cela étant proche des versets 5 et 6. Balthazar sous le coup de la sidération s'exprime ensuite (récitatif de basse : *Heu ! heu ! quae dira cerno prodigia...*, « Hélas ! hélas ! quels sinistres prodiges suis-je en train de voir, quels mauvais présages ? »), demandant ce que l'on appelle ses astrologues et devins pour lire l'inscription (Dn 5,7). Le texte biblique est ensuite éludé des versets 8 à 13, se détournant ainsi de la possibilité de faire intervenir le personnage de la reine, figure féminine que Haendel développera admirablement en son temps. Très rapidement, le livret fait entendre l'oracle de Daniel, rôle tenu par une voix de soprano. Les trois mots hébreux qu'il déchiffre et interprète sont donnés sur une succession de trois accords parfaits en valeurs longues : *fa* majeur pour *mane* (« compté »), *sol* majeur pour *thecel* (« pesé ») et *la* majeur pour *phares* (« divisé »). La musique fait ainsi entendre trois accords « purs », débarrassés des attractions tonales qui les relient, pour donner à entendre chacun de ces termes comme des abstractions et restituer leur part mystique. L'*historicus* conclut ensuite en citant fidèlement les v. 29 à 31. Le texte scripturaire, tout comme le livret qui le suit, est très prompt à clore le récit, ne donnant aucune précision sur les circonstances de la mort de Balthazar et la prise de pouvoir de Darius. Seul compte le fait que les choses se déroulent « comme Daniel l'avait prédit ».

La dernière section de l'oratorio est confiée aux différentes voix qui assurent la narration

(*historicus*) et au chœur, afin de laisser à l'auditoire le temps d'une prise de distance morale. Le texte, entièrement créé pour l'oratorio, invite à se méfier des aléas de la Fortune et de l'incertitude du sort des puissants, dans la plus pure tradition poétique et philosophique du *contemptus mundi*. La phrase *Hinc ediscite, o gentes*, « Ô vous, peuples, tirez une leçon de cela ! », énonce clairement l'intention pédagogique de l'œuvre et rend effective au moment de l'audition la fonction édifiante du spectacle. Dans le temps du récit, l'avertissement s'adresse au peuple babylonien qui s'adonnait au plaisir au début de la pièce ; dans le temps de la performance, il vise l'auditoire qui vient d'entendre l'histoire de Balthazar. On comprend ainsi l'importance qu'elle endosse pour toute la section à

laquelle elle confère son unité. Elle est d'abord chantée par la voix de soprano puis par le chœur à plusieurs reprises, revenant comme un refrain entre différents couplets. Chacun de ces couplets est un court aria, faisant intervenir successivement les registres de l'aigu au grave : un duo de sopranos, d'alto et ténor puis la basse seule. L'écriture des duos, très habile et rapide dans l'imitation pour figurer la fuite du temps et de la vie, contraste remarquablement avec les interventions homorythmiques du chœur qui sonnent comme des injonctions à la méditation. À demi-mot, Daniel est désigné comme le bienheureux cœur pur, lui qui accepte sa condition et se détourne de la recherche des richesses et du pouvoir :

Heureux celui qui méprise les gloires fugitives du monde, celui qui ne s'élève pas par les applaudissements d'une cour orgueilleuse, celui qui n'est pas flatté par les honneurs, mais qui, le cœur sûr, s'appuie sur le seul secours du ciel.

Cette section, par son unité thématique, mais aussi sa grande variété stylistique, est une conclusion sous forme d'un madrigal à cinq voix, pendant spirituel de la section initiale du banquet. L'argument biblique lui-même tient donc une part relativement réduite dans cette *Historia regis Balthazar*, tant par la place qui lui est accordée dans l'économie de la pièce que dans la portée spirituelle, somme toute très générale, qui est proposée en guise de conclusion. Balthazar est ici une figure morale de la

luxure et de la démesure, posée comme faire-valoir de Daniel, inébranlable dans sa foi et protégé de Dieu, modèle du véritable chrétien en temps de Contre-Réforme.

En dehors de l'oratorio de Haendel cité plus haut, le chapitre 5 de Daniel a inspiré Antonio Caldara (1670-1736), *Daniele* ; Johann-Adolf Hasse (1699-1783), *Daniel* ; William Walton (1902-1982), *Belshazzars' Feast*, et plusieurs autres compositeurs, du XVII^e au XX^e siècle.

CCATB.
a 5. Voc. cum 2. vv. et org.

Historia di Baltazar

Symphonia

Partitions
d'auteurs
separés.
Tome. II.
Nº. Vº.

V. m.
449

Figure 12: Giacomo Carissimi, *Historia di Baltazar*, partition de la collection de Sébastien de Brossard, vers 1680. Paris, BnF.

Évangiles

La Nativité

Hector BERLIOZ, *L'Enfance du Christ* (1850-1854)



Hector BERLIOZ, *L'Enfance du Christ*, op. 25, 1850-1854. La Chapelle Royale. Collegium Vocale, Orchestre des Champs-Élysées, dir. Philippe Herreweghe. 2 CD, Harmonia Mundi 901632.33, 1997. **Vous pouvez écouter un extrait de ce CD sur votre mobile multifonction en scannant le QR code ci-contre.**

Avec *L'Enfance du Christ. Trilogie sacrée* d'Hector Berlioz, nous avons une œuvre qui s'inspire de l'Écriture, mais sans la suivre de près et sans en mettre en musique des extraits. Les paroles sont du compositeur, qui s'inspire de l'évangile de l'enfance du chapitre 2 de Matthieu (voir Mt 2,3-12 et 13-16). Composée pour des solistes, un chœur et un orchestre important, l'œuvre donne une place prépon-

dérante aux instruments : on peut en constituer une véritable symphonie. Comme l'indique le titre, elle comprend trois parties : le songe d'Hérode, la fuite en Égypte, l'arrivée à Saïs. Elles ont été écrites en plusieurs étapes, entre 1850 et 1854.

La première partie commence par un récitatif confié à un narrateur (ténor) accompagné par les bois et les cordes :

**Dans la crèche en ce temps, Jésus venait de naître ;
Mais nul prodige encor ne l'avait fait connaître.
Et déjà les puissants tremblaient,
Déjà les faibles espéraient,
Tous attendaient.
Or apprenez, chrétiens, quel crime épouvantable
Au roi des Juifs alors, suggéra la terreur,
Et le céleste avis que dans leur humble étable
Aux parents de Jésus, envoya le Seigneur.**

Un long passage instrumental, « Marche nocturne », est précédé de l'indication : « Une rue de Jérusalem. Un corps de garde. Soldats romains faisant une ronde de nuit. »

Un court dialogue (en récitatif) entre un centurion et Polydore, commandant de la patrouille, s'intercale dans la marche. La scène suivante se situe à l'intérieur du palais

d'Hérode et contient un air de celui-ci, angoissé par un rêve : un enfant doit le détrôner. La scène 3 est un bref échange entre Hérode et Polydore, qui lui annonce l'arrivée des devins juifs qu'il a convoqués. Suit un échange entre ceux-ci et Hérode, qui leur demande comment détourner ce danger redoutable. Alors « les Devins font des

évolutions cabalistiques et procèdent à la conjuration » ; le long morceau orchestral débouche sur les conseils des devins à Hérode d'ordonner la mort des enfants nouveau-nés : il prend cette décision (échange soliste/chœur) et l'orchestre conclut. La scène 5 nous transporte dans l'étable de Bethléem ; la Vierge Marie s'adresse au nouveau-né :

**Ô mon cher fils, donne cette herbe tendre
À ces agneaux qui vont bêlant !
Ils sont si doux, laisse-les prendre,
Ne les fais pas languir, ô mon enfant...**

Joseph se joint à elle. Dans la scène 6, un « ange invisible » (en fait un chœur de voix de femmes) s'adresse à Joseph et à Marie et les invite à s'enfuir en Égypte (voir Mt 2,13) ; un *Hosanna* du chœur conclut cette partie. On aura observé qu'il n'est pas du tout question des Mages (Mt 2,1-12) et que les sages juifs (Mt 2,4-6) sont remplacés par des devins.

La brève deuxième partie de la trilogie s'intitule « La Fuite en Égypte » et commence par une ouverture orchestrale où alternent les parties confiées aux cordes et celles confiées aux bois. La première scène est celle de « l'adieu des Bergers [chœur mixte à 4 voix] à la Sainte Famille ». Puis une introduction instrumentale précède un air de ténor qui raconte « le repos de la Sainte Famille » :

**Les pèlerins étant venus / En un lieu de si belle apparence,
Où se trouvaient arbres touffus / Et de l'eau pure en abondance,
Saint Joseph dit : Arrêtez-vous ! / Près de cette claire fontaine,
Après si longue peine, Ici reposons-nous ! [...]**

Pendant que les voyageurs s'endorment, un chœur (3 voix de femmes) chante un bref *Alléluia*.

La troisième partie est celle de « l'arrivée à Saïs ». Saïs était une ville d'Égypte, sur la rive droite du delta du Nil ; elle apparaît avec ce nom en Ez 30,15 dans la version des Septante. Elle est absente des évangiles de l'enfance apocryphes. Cette partie n'a

d'ailleurs aucun lien avec le texte évangélique, qui évoquait rapidement le séjour en Égypte (voir Mt 2,14-15). Elle commence par un air du narrateur, qui raconte le cheminement de la Famille sainte. La scène 1 est située dans la ville de Saïs, avec d'abord la crainte de Marie et la demande d'hospitalité de Joseph ; réponse négative d'un habitant (voix de basse) ; plusieurs

autres demandes de Joseph essuient le même refus; Marie se sent mal. Mais à la

scène suivante, une maison d'Ismaélites se montre accueillante :

**Entrez, entrez, pauvres Hébreux !
La porte n'est jamais fermée chez nous aux malheureux [...]**

Un chœur d'Ismaélites s'affaire auprès des arrivants. Un passage instrumental précède un dialogue entre le père de famille et Joseph; le chœur intervient brièvement. Et l'on a ensuite un délicieux trio pour deux flûtes et harpe. Le

père de famille invite Joseph et Marie à aller dormir; le chœur les accompagne. L'épilogue commence par un récit et un air du narrateur; le chœur termine par une méditation sans instruments, qui est un morceau mystique :

**Ô mon âme, pour toi que reste-t-il à faire
Qu'à briser ton orgueil devant un tel mystère !
Ô mon cœur, emplis-toi du grave et pur amour
Qui seul peut nous ouvrir le céleste séjour. Amen.**

Comme on le voit, Berlioz part d'une simple donnée de Matthieu et, à la manière du *midrash* ou des paraphrases, développe une série d'épisodes. On observera que la part de l'orchestre est prépondérante et constitue bien plus qu'un accompagnement.

Sur le même sujet, on citera deux oratorios, le premier de l'un des fils de J.-S. Bach, Johann Christoph Friedrich Bach (1732-1795), *Die Kindheit Jesu*, « L'Enfance de Jésus », l'autre interprété au Concert spirituel, François-Joseph Gossec (1734-1829), *La Nativité*. On n'oubliera pas l'oratorio de Noël de Heinrich Schütz.

L'histoire du Christ

Ludwig VAN BEETHOVEN, *Christus am Ölberg* (1810)



Ludwig VAN BEETHOVEN, *Christus am Ölberg*, op. 85, 1810. Vokalakademie Berlin, dir. Frank Markowitsch, et Cercle de l'harmonie, dir. Jérémie Rhorer, concert enregistré le 11 juin 2013 à la basilique Saint-Denis. **Vous pouvez écouter la captation de ce concert sur votre mobile multifonction en scannant le QR code ci-contre.**

Unique oratorio de Ludwig van Beethoven (1770-1827), *Christus am Ölberg*, « Le Christ

au mont des Oliviers », a été longtemps considéré comme une œuvre imparfaite –

les critiques partageant l'insatisfaction du compositeur lui-même. Cependant, on le redécouvre et l'on commence à admirer ses nombreuses qualités, même si l'écriture est différente de ce que l'on trouve plus tard dans *Fidelio* ou dans la *Messe*. L'œuvre, composée en 1801 et créée en 1803, est pour un ensemble de solistes (ténor = Jésus, soprano = un Séraphin, basse = Pierre), un chœur et un orchestre important. Elle compte six parties, commençant chacune par un récitatif.

Le livret, dû à Franz Xaver Huber, s'inspire de passages des évangiles, notamment Luc 22,36-45 (Jésus et ses disciples au mont

des Oliviers; la prière de Jésus; l'apparition d'un ange) et Marc 14,26-51 (Jésus au mont des Oliviers et à Gethsémani; frayeur et prière de Jésus; arrestation et intervention de Pierre); voir également Matthieu 26,36-39 (Jésus et ses disciples à Gethsémani; tristesse et prière de Jésus; puis arrestation). Il semble que l'on puisse qualifier de « romantique » cette adaptation, dans la mesure où domine l'expression des angoisses du Sauveur, sujet des trois premières parties. Après une introduction instrumentale, qui annonce ces angoisses, un récitatif suivi d'un air les exprime nettement :

Récitatif – LE CHRIST

Jéhovah! toi, mon père, envoie-moi la force et le soulagement! L'heure de ma Passion approche. Je l'ai choisie avant que le monde n'émerge du chaos à ton ordre. J'entends la voix de ton Séraphin tonner: qui se tiendra à la place de l'homme pour ton jugement? Ô Père, je comparais à ton appel. Je veux intercéder, j'expierai seul la dette de l'homme. Comment cette race, faite de poussière, pourrait-elle supporter un jugement qui me précipite au sol, moi ton fils? Vois combien l'angoisse, combien la peur de la mort ont saisi mon cœur, mon Père! Ô vois, aie pitié de moi.

Le récitatif suit les conventions du XVIII^e siècle; mais l'orchestre apporte un commentaire plus personnel. L'air suivant, *Meine Seele ist erschüttert von den Qualen*, « Mon âme est bouleversée par les tourments », développe ce sentiment d'angoisse :

l'agitation de l'orchestre accompagne la phrase mélancolique du soliste. Dans un récitatif, un Séraphin décrit la souffrance du fils de Jéhovah, prêt au martyre pour sauver l'humanité. Le même Séraphin invite à louer le Rédempteur :

Air – LE SÉRAPHIN

Louez la bonté du Sauveur, ô hommes, louez sa grâce.
Il meurt par amour pour vous, son sang lave votre péché.

L'air est tout à fait dans le style lyrique du XVIII^e siècle, avec quelques traits virtuoses, dans un registre très élevé. Un chœur des anges, *O Heil euch, ihr Erlösen*, «Salut à vous qui êtes sauvés», auquel se superpose le Séraphin soliste (dont on distingue encore la virtuosité dans l'aigu) invite les hommes à être fidèles à l'intercesseur de Dieu. Un dialogue (en récitatif puis en un duo) dit la détermination du Christ à subir la Passion et l'effroi de l'ange; l'orchestre commente ces paroles. En un récitatif, le Christ redit que sa mort sauvera l'humanité. Précédé d'une courte marche, intervient un chœur de soldats, à sa recherche sur la montagne.

Le Christ réaffirme qu'il est prêt et que ce n'est pas sa volonté qui sera accomplie, mais celle du Père (récitatif). Le motif de la marche revient, brièvement. Les soldats l'ont trouvé. Les jeunes disciples de Jésus s'étonnent de cette irruption.

Pierre affirme son désir de ne pas laisser impunie la capture de son ami et maître. Mais le Christ l'invite à se séparer de son épée. Un trio réunit Pierre, qui exprime sa rage, le Christ, qui demande de pardonner à ses ennemis, et le Séraphin, qui rappelle qu'il faut aimer son prochain; on a une très belle mélodie, pacifiée :

PIERRE

Dans mes veines s'exacerbent une colère et une rage indomptables !
Que ma vengeance refroidisse dans le sang de ces insolents !

LE CHRIST

Tu ne te vengeras pas ! Je vous ai appris seulement à aimer tous les hommes
et à pardonner à vos ennemis.

LE SÉRAPHIN

Ô hommes, notez bien et écoutez : seule la bouche d'un Dieu
vous donne cette sainte leçon, d'aimer son prochain.

LE SÉRAPHIN ET LE CHRIST

Ô enfants des hommes, écoutez ce saint commandement :
aimez ceux qui vous haïssent, cela seul plaît à Dieu.

LE SÉRAPHIN, LE CHRIST ET PIERRE

Ô hommes, notez bien [etc.]

Les soldats (chœur) saisissent Jésus tandis que les jeunes disciples disent qu'ils seront eux-mêmes persécutés et que le Christ annonce que son agonie est proche et que la rédemption sera donc faite. Le chœur des anges chante sa louange : *Preiset ihn, ihr Engelchöre*,

laut ihm in Jubelton, «Célébrez-le, vous chœurs des anges, chantez sur un air de jubilation»; ce morceau brillant, sous forme de fugue, conclut l'oratorio.

L'œuvre exprime essentiellement deux émotions : l'angoisse de Jésus à l'approche de la

Passion (tout en assumant son choix) et la louange divine. On se situe davantage dans le style des œuvres du siècle précédent, surtout avec les récitatifs et les airs de solistes. Cependant, le rôle de l'orchestre apporte un élément nouveau et commente le sens des mots. On aura perçu les différences avec les textes évangéliques, qui fournissent

la trame générale, mais que l'œuvre de Beethoven oriente davantage vers l'expressivité.

Il ne semble pas que le récit du Christ au mont des Oliviers ait fait l'objet d'autres oratorios. Il ne figure pas dans ceux qui sont intitulés *Christus*, notamment celui de Franz Liszt (1856-1866).

La Passion

Jean-Sébastien BACH, *La Passion selon saint Jean* (1724, 1725, 1730, 1749)



J. S. BACH, *Johannes Passion*, BWV 245, 1725. Collegium Vocale, Gent, Orchestre de la Chapelle Royale, Paris, dir. Philippe Herreweghe. 2 CD, Harmonia Mundi HMC 901364/65, 1988. **Vous pouvez écouter ce CD sur votre mobile multifonction en scannant le QR code ci-contre.**

La Passion est l'un des sujets principaux des représentations théâtrales à la fin du Moyen Âge, en France notamment (*Passions* de Semur et d'Autun, *Passions* d'Eustache Mercadé, d'Arnoul Gréban ou de Jean Michel). Parallèlement, à la fin du ^{xv}^e siècle, le développement de la polyphonie est marqué par quelques œuvres musicales sur ce thème : on peut citer la *Passion selon Matthieu* attribuée autrefois à Jacob Obrecht (vers 1500), mais due probablement à un auteur moins connu, Antoine de Longueval (vers 1510-1520). Dès le ^{xvi}^e siècle, le genre théâtral connaît un déclin et ne subsistent que quelques *Passions* en musique, sur des textes latins (par exemple celle de Roland de Lassus, selon Matthieu, ou celle de Jacques de Wert, selon Marc, vers

1580) ; mais là aussi, le genre ne survit pas, du moins pas dans le monde catholique. En revanche, en terres luthériennes sont écrites des œuvres nombreuses, dont les trois *Passions* de Heinrich Schütz (selon Matthieu, selon Luc et selon Jean) ; le couronnement du genre est certainement les deux *Passions* de Jean-Sébastien Bach, selon Matthieu et selon Jean. On examinera ici la *Passion selon Jean*.

L'œuvre se compose de deux parties et suit de près le texte de Jean 18,1-40 (première partie) et 19,1-42, avec un ajout de Matthieu 27,51-52, sur les prodiges ayant suivi la crucifixion (seconde partie). Les passages narratifs sont confiés à un évangéliste (ténor ; ce sont des récitatifs) ; les interventions de Jésus sont dites

par une basse, celles de Pilate également par une basse ; il en est de même pour les personnages intervenant plus ponctuellement, la servante et le serviteur du grand prêtre (Jn 18,17-18 ; alto) et Pierre (Jn 18,17 et 25 ; basse) ; le chœur, représentant les juifs, est également intégré à la narration, notamment en Jn 18,5 et 8, quand il répond « Jésus de Nazareth », et

en 18,25, quand il interroge Pierre ; de même, dans les échanges avec Pilate (Jn 18,30.31.40 ; 19,6.7.12.15.21) ; il s'agit aussi du groupe de soldats (Jn 19,3 et 24).

Mais le chœur a une autre fonction, associer les auditeurs à la représentation en suscitant leurs émotions. Cela est vrai dès le chœur initial, *Herr, unser Herscher* :

**Seigneur, Seigneur, notre souverain, dont la gloire domine toutes les terres,
Que la Passion nous montre que Toi, vrai Fils de Dieu,
en tout temps Tu as été glorifié, même dans la plus grande humiliation !**

Ce chœur est précédé par une introduction instrumentale, où les cordes, qui enchaînent les valeurs brèves, sont surmontées par les notes tenues de deux flûtes ; les accords du chœur sur *Herr*, « Seigneur », sont bouleversants. Un autre grand chœur est celui qui précède le choral final, *Ruht wohl*, « Repose en paix » ; là aussi la partie instrumentale,

qui encadre le chœur, suscite une vive émotion. Mais le rôle principal du chœur est de chanter les chorals qui s'intercalent constamment et, exposant de brèves méditations, permettent une participation du public (sans doute chantait-il au moins les mélodies des chorals à l'époque de Bach). Voici par exemple le premier d'entre eux, *O große Lieb* :

**Ô grand amour, ô amour sans limite,
Celui qui te conduit sur la voie du martyr !
Je vivais dans le monde avec plaisir et joie
Et toi, tu dois souffrir.**

Il y a onze chorals de la sorte. Ces chorals sont issus de la liturgie luthérienne pour la musique ; ils n'utilisent donc pas directement le texte biblique. Il en est de même des deux grands chœurs ainsi que des arias confiés à des solistes. Il y a en tout 10 arias : pour alto (2), soprano (2), ténor (3) et basse (3). Dans deux cas, le chœur intervient également : dans l'aria pour basse, *Eilt, ihr angefochtenen Seelen*, « Hâtez-

vous, âmes tourmentées », où le chœur superpose par trois fois son interrogation *wohin ?*, « où ? », et dans un autre aria pour basse, *Mein theurer Heiland*, « Mon cher Sauveur », où le chœur chante au-dessus de la voix soliste un choral, *Jesu, der du warest tot*, « Jésus, toi qui es mort ». Ces airs solistes, qui constituent en quelque sorte des méditations autour du récit de la Passion, contribuent remarquablement

au climat recueilli de l'œuvre ; l'accompagnement instrumental en est varié ; on relève par exemple, en plus de la basse continue, dans l'aria pour basse *Betrachte meine Seele*, « Contemple, mon âme », 2 violes d'amour et un luth, dans l'air de ténor qui suit *Erwäge wie sein blutgefärbet Rücken*, « Regarde comme son dos rouge de sang », 2 violes d'amour. D'une manière générale, les passages instrumentaux sont souvent importants : introductions, conclusions ou en dialogue avec les voix.

L'œuvre, tout en suivant de près le texte de Jean, lui donne une dimension supplémentaire en incitant à la méditation personnelle avec les airs solistes ainsi qu'à une prise en charge collective avec les chorals. Il semble

qu'ainsi soient définis les critères d'un commentaire authentique.

On a évoqué l'essor des Passions en musique. Parmi les nombreuses œuvres sur le sujet, en dehors de celles de Schütz, on mentionnera la *Deutsche Passion* (selon Jean) de Johannes Christoph Demantius (1567-1643), *Das Leiden und Sterben unsers Herrn Jesu Christi* (selon Matthieu) de Johann Theile (1646-1724), la *Passion selon Marc* de Lorenzo Perosi (1872-1956), la *Passion* de Gian Francesco Malipiero (1882-1973), la *Passion* de Georges Migot (1891-1976), la *Passio et mors Domini nostri Jesu Christi secundum Lucam* de Krzysztof Penderecki (1933-2020). On observe que le genre connaît un essor au XX^e siècle.

Heinrich SCHÜTZ, *Les Sept Dernières Paroles du Christ* (1645)



H. SCHÜTZ, *Die sieben Worte Jesu Christi am Kreuz*, SWV 478, 1645. Ensemble Clément Janequin, Les Saqueboutiers de Toulouse, dir. Dominique Visse, 1 CD Harmonia Mundi, « Musique d'abord », HMA 1951255, 1987. **Vous pouvez écouter un extrait de ce CD sur votre mobile multifonction en scannant le QR code ci-contre.**

Le titre complet est *Die sieben Worte unsers lieben Erlösers und Seeligmachers Jesu Christi so er am Stamm der Heligen Creutzes gesprochen*, « Les sept paroles de notre bien-aimé Sauveur et Rédempteur Jésus Christ telles qu'il les a prononcées sur le bois de la sainte Croix ». L'œuvre date des environs de 1645, mais n'a pas été imprimée du vivant de l'auteur. Elle reçoit le numéro 478 dans le catalogue des œuvres de Schütz.

Envisager ensemble les dernières paroles du Christ est une tradition relativement récente ;

il semble qu'on en trouve les premiers témoins au XII^e siècle, avec notamment l'ouvrage d'Arnaud de Bonneval († 1156), *Les Sept Paroles du Seigneur sur la croix*. La tradition paraît s'être alors fixée et l'on connaît un poème de saint Bonaventure († 1274) qui développe des prières autour des sept paroles. Ces paroles sont tirées essentiellement de Luc et de Jean (une seule vient de Matthieu).

L'œuvre de Heinrich Schütz (1585-1672) fait partie de ses « histoires sacrées », comprenant également un *Oratorio de Noël*, une *Histoire de la*

Résurrection et trois *Passions* (selon Matthieu, Luc et Jean). Les *Sept Paroles* sont composées pour un chœur, des solistes et un ensemble instrumental (6 parties). Les récits intermédiaires du narrateur (« évangeliste »), proches du texte des évangiles, sont confiés à un ou

plusieurs solistes, dans le style des récitatifs ; Jésus est un ténor – il s'agit d'airs relativement courts. L'œuvre s'ouvre par un *Introitus* du chœur à 5 voix, dans le style du motet, qui expose le contexte :

Quand Jésus fut lié sur la Croix et que son corps fut blessé, les sept paroles que Jésus prononça avec une douleur amère, contemple-les dans ton cœur.

Suit une *Symphonia* instrumentale, destinée à installer un climat de recueillement. Après le récit, qui rappelle que Jésus fut crucifié à la troisième heure, la première parole, Lc 23,34, « Père, pardonne-leur, car ils ne savent pas ce qu'ils font », est remarquable par les contretemps des instruments et de la voix sur *Vater*, « Père ». Puis le récit de l'évangéliste rappelle que sont présentes la mère de Jésus et sa sœur, Marie la femme de Cléophas et Marie-Madeleine, ainsi que son disciple (voir Jn 19,25-26) ; Jésus prononce la deuxième parole : « Femme, regarde, voici ton fils » (Jn 19,26). L'évangéliste annonce que Jésus parle au jeune homme ; Jésus dit alors la troisième parole : « Jean, regarde, c'est ta mère » (Jn 19,27) ; comme la deuxième parole, il s'agit d'un court morceau avec échange entre la voix de ténor (Jésus) et trois parties instrumentales. L'évangéliste introduit l'intervention des deux malfaiteurs crucifiés avec Jésus (Lc 23,39-42), voix d'alto pour celui de gauche, voix de basse pour celui de droite, suivie de la quatrième parole : « En vérité, je te le dis, tu seras aujourd'hui avec moi au paradis » (Lc 23, 43) ; le malfaiteur de droite,

accompagné par le seul *continuo*, intervient un peu plus longuement ; Jésus est encore en dialogue avec trois parties instrumentales. Le récit de l'évangéliste est chanté par quatre voix et, tout en restant bref, a une écriture plus complexe. La quatrième parole est l'adresse de Jésus à Dieu, en araméen : « *Eli, eli, lama asabthani* » (Mt 27,46) ; c'est encore un échange avec les trois instruments. L'évangéliste, encore interprété par les quatre voix, donne la traduction : « Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné ? » ; les motifs musicaux de l'air de Jésus sont semblables à ceux sur lesquels était chanté le texte en araméen.

La parole suivante : « J'ai soif » (Jn 19,38) est introduite brièvement par l'évangéliste.

Celui-ci reprend le récit de Jn 19,29 : « L'un des soldats courut et emplit une éponge de vinaigre et d'hysope [*sic* !] et, après l'avoir fixée à une perche, la mit dans sa bouche » ; après quoi Jésus prononce la sixième parole, « C'est terminé » (Jn 19,30).

L'évangéliste annonce la dernière parole : « Père, Père je remets mon esprit entre tes mains » (Lc 23,46).

L'évangéliste (les quatre voix) conclut : « Et quand il dit cela, il courba la tête et rendit son âme » (voir Lc 23,46 et Jn 19,30).

La *Symphonia* à 6 instruments du commencement est reprise avec quelques modifica-

tions dans la seconde partie. La conclusion est chantée par un chœur à 5 voix, qui commence par deux accords sur le mot *Wer*, « Celui qui », et se termine majestueusement :

**Celui qui a fait honneur au martyr de Dieu
et a médité souvent les sept paroles
Dieu prendra soin de lui par sa grâce,
Ici sur la terre et là-bas dans la vie éternelle.**

Malgré sa brièveté, l'œuvre est très émouvante. La succession des récits de l'évangéliste, généralement brefs, et des airs de Jésus, en dialogue avec les instruments, font que l'on suit avec une vive attention son déroulement. Les morceaux qui l'encadrent (Chœur-*Symphonia*, *Symphonia*-Chœur) nous ont

emmenés dans un monde plein de ferveur. Comme on l'a vu, Schütz reste très proche des textes des évangiles.

On relèvera les œuvres similaires de Franz-Joseph Haydn (1785) et de Théodore Dubois (1867).

Heinrich SCHÜTZ, *La Résurrection* (1623)



H. SCHÜTZ, *Historia der Auferstehung Jesu Christi*, op. 3, SWV 50, 1623. Cappella Augustana, dir. Matteo Messori, 2003. 1 CD, Brilliant Classics, « Heinrich Schütz Edition », n° 2, 2012. **Vous pouvez écouter l'oratorio sur votre mobile multifonction en scannant le QR code ci-contre.**

Une autre « histoire biblique » de Schütz est consacrée à la Résurrection : son titre complet est *Historia der fröhlichen und siegreichen Auferstehung unsers einigen Erlösers und Seligmachers Jesu Christi*, « Histoire de la Résurrection joyeuse et triomphale de notre unique Rédempteur et Bienfaiteur Jésus Christ ». L'œuvre est composée pour chœur (6 et 9 voix), des solistes interprétant les personnages principaux et un accompagnement instrumental (3 violes de gambe et la basse

continue). Il s'agit du premier oratorio de Schütz (1623) ; il avait composé auparavant notamment un livre de madrigaux italiens et des Psaumes de David (en allemand).

Comme l'annonce le premier chœur, le texte s'appuie sur les quatre évangiles, avec quelques très rares ajouts.

Le chœur initial (à 6 voix) chante le titre : tout le début est homophonique (toutes les voix en même temps), la seconde partie, « d'après les quatre évangélistes », est contrapuntique,

avec un rythme animé, sauf dans la partie de ténor 1 (en valeurs longues). L'évangéliste (voix de ténor) commence la narration : venue des trois Maries à la tombe de Jésus avec les épices qu'elles avaient préparées, tremblement de terre et ange qui bloque l'entrée du tombeau avec un rocher (voir Lc 23,56 et 24,1-2 ; Mt 28,1-3) ; c'est un récitatif, avec quelques phrases chantées. Puis les trois Maries (sopranos) demandent « qui roulera la pierre à l'entrée du sépulcre » : la même phrase aux 3 voix, avec départ à un temps de distance (Mc 16,3-4). L'évangéliste reprend le récit : les femmes constatent que la pierre a été roulée et que le corps de Jésus n'est plus là ; en sortant, elles voient deux hommes en vêtements brillants et en sont effrayées ; les deux hommes (deux ténors) leur disent que Jésus s'est levé et leur rappellent ses paroles (Lc 24,3-6) ; la musique est contrapuntique avec des phrases assez rapides. L'évangéliste continue la narration ; les Maries vont raconter cela aux apôtres (Lc 24,8-9 et 11), Marie-Madeleine allant vers Simon-Pierre et « le disciple que Jésus aimait » ; elle leur annonce (2 voix de soprano) qu'« on a retiré le Seigneur du sépulcre et nous ne savons pas où on l'a mis » (Jn 20,2) ; on remarque le chromatisme du début et les mélismes de la fin (sur *hingeleget haben*, « [où] ils l'ont mis »). Suite du récit par l'évangéliste : Jean, puis Simon-Pierre vont dans la tombe, mais, ignorant la prédiction des Écritures, s'interrogent ; Marie-Madeleine pleure. Deux anges (2 ténors) lui demandent pourquoi, en une brève phrase. Marie-Madeleine (toujours les deux sopranos) répond : « Parce

qu'ils ont emporté mon Seigneur et que je ne sais pas où ils l'ont mis. » L'évangéliste annonce la présence de Jésus, que Marie-Madeleine ne reconnaît pas. Jésus (voix d'alto et de ténor) lui demande ce qu'elle cherche ; le prenant pour le jardinier, elle lui demande où se trouve le corps. Un dialogue s'engage entre Jésus, qui se fait reconnaître, et Marie (Jn 20,3-17). L'évangéliste reprend le récit : il s'agit de Marie-Madeleine dont Jésus a chassé les sept démons ; elle annonce aux disciples qu'elle a été avec le Seigneur, mais ils ne la croient pas (Mc 16,9-11) ; les femmes retournent au sépulcre et voient un ange (2 voix d'alto), qui leur annonce que le Seigneur est ressuscité (Mc 16,5-6) ; puis Jésus ordonne aux disciples d'aller en Galilée (voir Mc 16,6-7). Est raconté ensuite l'épisode avec les chefs des prêtres (Mt 28,11-15) ; le passage chanté par les prêtres (1 ténor et 2 basses) est contrapuntique. L'épisode d'Emmaüs et de l'apparition à l'ensemble des disciples occupe une place importante ; les paroles des disciples (Cléopas et son compagnon, deux ténors), de Jésus et des onze disciples (chœur à 6 voix) étant introduites par le récit de l'évangéliste (Lc 24,13-48). La fin reproduit les paroles de Jésus aux disciples (Jn 20,21). Un chœur final remercie Dieu ; c'est un double chœur à 8 voix : « Grâce (soient rendues) à Dieu, qui nous a donné la victoire par notre Seigneur Jésus-Christ » ; une 9^e voix se superpose, celle de l'évangéliste, qui répète *Victoria*, mot repris par le chœur dans les 18 dernières mesures, ce qui assure une conclusion éclatante.

L'évangéliste joue donc un rôle majeur : ses interventions, qui assurent la continuité de la narration, sont en style de récitatif, donc immédiatement comprises par le public (de langue allemande). Comme c'est fréquemment le cas au XVII^e siècle, quelques fragments de la narration sont chantés ; l'accompagnement instrumental (violes de gambe et basse continue) est constant. Il n'y

a pas d'airs proprement dits : les morceaux chantés (surtout des duos) suivent le rythme des paroles. Il y a trois chœurs, le premier et le dernier étant grandioses.

La Résurrection est le sujet de plusieurs oratorios allemands au XVIII^e siècle. On signalera aussi les œuvres de Georges Hue (1892), de Lorenzo Perosi (1898) et *La Résurrection*, opéra de Georges Migot (1953).

Marc-Antoine CHARPENTIER, *Le Reniement de saint Pierre* (1623)



Marc-Antoine CHARPENTIER, *Le Reniement de Saint Pierre*, H. 424, 1623. Les Arts florissants, dir. William Christie. 1 CD Harmonia Mundi, « Musique d'abord », HMC 1905151, 1986. **Vous pouvez écouter le CD sur votre mobile multifonction en scannant le QR code ci-contre.**

L'épisode du reniement de Pierre apparaît dans les trois évangiles synoptiques (Mt 26,30-35 et 69-75 ; Mc 14,26-31 et 66-72 ; Lc 22,31-34 et 54-62) et plus brièvement chez Jean (18,15-18). Le texte latin de Marc-Antoine Charpentier emprunte aux trois synoptiques, en suivant la Vulgate. L'œuvre (H 424 dans le catalogue de Hitchcock), dont on ne connaît pas la date, est composée pour un chœur à 5 voix accompagné d'un *continuo*. Des voix solistes chantent les rôles des quelques personnages ; Jésus (ténor), Pierre (haute-contre), la portière (soprano), une servante (soprano), un parent de Malchus (ténor). Un *historicus* (basse) assure les passages narratifs.

Une introduction du chœur, en grande partie homophonique (toutes les voix sur le même rythme), explicite Mt 26,30 et annonce la parole de Jésus, sur Mt 26,31 ; il s'agit d'un air avec des parties ornées, en dialogue avec le

continuo (on remarquera les mélismes sur le mot *dispergentur*, « seront dispersés »). Une brève intervention du chœur annonce la réponse de Pierre (Mt 26,33), suivie de la prédiction de Jésus (Mt 26,34) : « Je te dis amen, parce que cette nuit, avant que le coq chante, tu me renieras », puis de la réplique de Pierre (Mt 26,35). Le chœur enchaîne avec le serment des disciples ; mais, alors que dans Mt 26,35 il y a seulement « ils dirent la même chose », le texte répète « Nous ne te renierons pas » plusieurs fois, dans des passages contrapuntiques (les voix sont décalées).

L'*historicus* raconte l'intervention de Judas, l'arrestation de Jésus et l'action de Pierre, qui coupe l'oreille d'un serviteur du grand prêtre ; le texte est composite et mêle Mt 26,47.50.56 et Jn 18,10. Jésus reprend la parole en s'adressant à Pierre ; Mt 26,52 est suivi de Jn, 11 : « Pierre, remets ton épée en place ; tu ne

veux pas que je boive la coupe que m'a donnée mon Père ? » L'*historicus* continue le récit, Jésus étant mené vers le grand prêtre (voir Lc 22,54); la portière s'adresse brièvement à Pierre: « N'es-tu pas des disciples de cet homme ? » (Jn 18,25). Après la réponse négative de Pierre, le chœur raconte que celui-ci entre dans la maison, avant la question d'une autre servante et la réponse de Pierre (voir Mc 14,67-68). L'*historicus* rappelle l'oreille coupée et la portière, la servante et le parent de Malchus posent en même temps leur même question (Jn 18,29, Lc 22,59), la réponse « Non, je ne le suis pas » de Pierre se superposant. Le chœur annonce que le coq a chanté continuellement. Le chœur final reprend Lc 22,61 et 62, sur les pleurs amers de Pierre, assurant ainsi la conclusion de l'œuvre.

La fidélité aux textes évangéliques est très grande, même si Charpentier passe sans cesse de l'un à l'autre, proposant ainsi une version « synoptique » du reniement de Pierre. On aura observé que les passages narratifs sont confiés au chœur et à l'*historicus*; dans tous les cas, ils restent très intelligibles (évidemment, si l'on comprend le latin...). Les quelques ornements sous forme de mélismes contribuent également à l'intelligence des textes. Il n'y a pas d'airs confiés à des solistes, comme dans d'autres « histoires sacrées » et l'on est frappé par l'économie des moyens – seule importe la lisibilité de l'épisode. Outre les passages incorporés dans quelques Passions, on peut citer l'œuvre de Guy de Lioncourt (1885-1961), composée en 1928.



Figure 13: *Christoph Spätner, Portrait d'Heinrich Schütz, 1660. Leipzig, Museum für Musikinstrumente.*

Actes des apôtres

L'histoire de Paul

Felix MENDELSSOHN, *Paulus* (1834-1836)



Felix MENDELSSOHN, *Paulus*, 1834-1836. La Chapelle Royale et le Collegium Vocale, Orchestre des Champs-Élysées, dir. Philippe Herreweghe. 2 CD, Harmonia Mundi, HMC 901584.84, 1996. **Vous pouvez écouter l'oratorio sur votre mobile multifonction en scannant le QR code ci-contre.**

Mendelssohn a composé son premier oratorio, *Paulus*, entre 1834 et 1836. Le livret, qu'il demanda de rédiger à son ami théologien Julius Schubring, suit de près le texte des Actes 6-9, 13-14 et 20, qui raconte l'histoire d'Étienne, la conversion de Paul, sa prédication, notamment à Lystres, et la persécution dont il est l'objet; plusieurs autres textes de l'Écriture sont utilisés, tirés des Psaumes, des évangiles et des épîtres pauliniennes. L'œuvre utilise un grand chœur, un orchestre important et quatre solistes. Elle compte deux parties: la première retrace le martyre d'Étienne et la conversion de Paul; la seconde se situe à Damas, où Paul, en compagnie d'Ananias, recouvre la vue, puis sa prédication avec Barnabé.

Paulus est un oratorio dans le style des *Passions* de J.-S. Bach, que Mendelssohn admirait et qu'il fit redécouvrir à ses contemporains. L'élément le plus caractéristique est l'utilisa-

tion de chorals luthériens: dès l'ouverture orchestrale, on entend le thème du célèbre *Wachet auf! ruft uns die Stimme*, «Levez-vous, la voix nous appelle», au cœur de la cantate 140 de Bach et utilisé par plusieurs autres auteurs, notamment Buxtehude; il est chanté par le chœur après la conversion de Paul (n° 16). *Paulus* utilise également trois autres chorals: *Allein Gott in der Höh' sei Ehr*, «Qu'à Dieu seul dans les cieux soit la louange» (n° 3), présent chez Schütz (*Kleine geistliche Konzerte*, n° 22) et plusieurs fois chez Bach (œuvres pour orgue); *Dir, Herr, will ich mich ergeben*, «À toi, Seigneur, je veux me rendre» (seconde partie du n° 9); *O Jesu Christe, wahres Licht*, «Ô Jésus Christ, vraie lumière» (seconde partie du n° 29). L'autre élément majeur est le rôle joué par le chœur. Comme chez Bach, il procure une méditation religieuse générale; par exemple dans le chœur initial (n° 2), *Herr, du bist der Gott*, d'après Ac 4,24-29):

Seigneur, tu es le Dieu qui a fait le ciel, la terre et la mer. Les païens se révoltent contre toi et ton Christ. Et maintenant, Seigneur, regarde leurs menaces et accorde à tes serviteurs de dire ta parole avec allégresse.

De même, au n° 11, *Siehe, wir preisen...*, «Voici, nous glorifions...», d'après Jc 1,12. C'est un texte d'Ancien Testament (Is 60,1-2) que chante le chœur après la conversion de Saül, avant le *Wachet auf* (n° 15). De même, après l'air de basse (n° 20), le chœur chante le Ps 25,8. Pour clore la première partie, le

chœur chante un texte tiré de Rm 11,33 et 36 (n° 22). Et au début de la seconde partie, plusieurs interventions vont dans ce sens, sur Ap 11,15 et 15,4 (n° 23), sur Rm 10,15 = Is 52,7 (n° 26). On citera aussi le chœur final (n° 45), sur plusieurs versets scripturaires :

* 2 Tm 4,8

** Ps 115,12

*** Ps 130,1 et 20

Ce n'est pas seulement à lui seul [que la couronne de justice est promise], mais à tous ceux qui aiment sa venue*. Le Seigneur se souvient de nous et nous bénit. Louange au Seigneur! Loue le Seigneur, mon âme, et que tout ce qui est en moi loue son saint Nom. Vous, ses anges, louez le Seigneur***!**

Le chœur participe aussi à l'action, en assumant des groupes de personnages : les juifs condamnant les blasphèmes d'Étienne (n° 5,6 et 8 ; voir Ac 6,11-14 ; voir également n° 29) et demandant la lapidation de Paul (Ac 21,28) ; les païens de Lystres (n° 33, Ac 14,11). Dans le dialogue avec Saül (voir Ac 9,3-6), le chœur de femmes prononce les paroles du Christ. Bien sûr, le récitatif a une place décisive : il permet de suivre l'action. Plusieurs des airs chantés par les solistes sont magnifiques, même si certains critiques ne les aiment

pas ; on peut citer l'aria mélancolique de soprano *Jerusalem, die du tötest die Propheten*, « Jérusalem, qui tues les prophètes » (n° 7, sur Mt 23,37), l'aria de basse *Vertilge sie, Herr Zebaoth*, « Extermine-les, Seigneur Tsébaoth » (n° 12, sur Ps 59,14 ; 83,19 et 16), avec un accompagnement instrumental intense, le charmant *arioso* de soprano, *Lasst uns singen von der Gnade des Herrn*, « Chantons les grâces du Seigneur » (n° 27, après le récitatif, sur Ps 89,2), ou la cavatine du ténor *Sei getreu bis in den Tod* :

* Ap 2,10

** Jr 1,8

Sois fidèle jusqu'à la mort, je te donnerai alors la couronne de la vie*. Ne crains rien, je suis près de toi!**

L'orchestre, imposant, joue un grand rôle, en commentant les paroles ou en créant un climat incitant à la méditation. On a avec *Paulus*

un exemple intéressant d'utilisation de l'Écriture, à la fois libre et fidèle.

Apocalypse

Jean FRANÇAIX, *L'Apocalypse selon saint Jean* (1939)



Jean FRANÇAIX, *L'Apocalypse selon saint Jean*, 1939. Göttinger Symphonie Orchester, St-Jacobi-Kantorei, Jeunesse-Chor Linz, dir. Christian Simonis. 1 CD Wergo, WER 6632-2, 1998. **Vous pouvez écouter le CD sur votre mobile multifonction en scannant le QR code ci-contre.**

Jean Françaix est un compositeur important du XX^e siècle. Né au Mans en 1912, il a été l'élève à Paris de Nadia Boulanger. Il est mort en 1997. Son oratorio *L'Apocalypse*, qualifié de « fantastique », a été composé en 1939 et créé en 1942. Il est composé pour des solistes, un chœur et deux orchestres, l'un « céleste » (un orchestre symphonique classique), l'autre « infernal » (en dehors des bois, 3 saxophones, un cornet à pistons, la batterie, un orgue, un harmonium, un accordéon, une mandoline et une guitare électrique). Après un prologue, sur « Il est, il était, il vient », l'oratorio comprend trois parties.

La première comprend les lettres aux sept Églises (Ap 2-3), avec le chœur *a cappella* et une voix de basse solo, le Christ, accompagnée par les timbales. Puis la vision du trône de Dieu (Ap 4), l'Agneau et les sept sceaux (Ap 5) et l'ouverture des sceaux (Ap 6-8).

La deuxième partie est consacrée aux sept trompettes (Ap 8-9 et 11), avec les sauterelles

(Ap 9,7-11) et les deux cent millions de cavaliers (Ap 9,16-21).

La troisième partie commence par la vision de la femme et du dragon, la lutte de Michel et du dragon, puis les Bêtes (Ap 13), avec le nombre de la Bête (666) ; Babylone est détruite (Ap 17), Satan enchaîné (Ap 20), les morts qui n'avaient pas reçu la marque de Satan reviennent à la vie (Ap 20,4). La Jérusalem céleste est évoquée par un choral et l'œuvre s'achève par l'affirmation de l'Éternité, pleine de sérénité.

L'œuvre est très remarquable par ses nombreux passages descriptifs, fondés sur l'opposition entre l'orchestre céleste et l'orchestre infernal (le Jour de colère, les sauterelles, les cavaliers, la Bête de la mer et la Bête de la terre), mais aussi par une inspiration liturgique, qui assure des passages recueillis. Utilisant un langage contemporain, l'oratorio comprend des mélodies d'une grande douceur, notamment dans quelques airs solistes.

Pour aller plus loin

F. RAUGEL, *L'Oratorio*, Paris, Larousse, 1948.

ROLAND-MANUEL (dir.), *Encyclopédie de la Pléiade. Histoire de la musique*, t. I, *Des origines à Jean-Sébastien Bach*, Paris, NRF, 1960.

H. SMITHER, notice « Oratorio », dans S. SADIE (dir.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres/New York/Hong Kong, MacMillan Publishers, 1980, t. XIII, p. 656-678.

M. HONEGGER et P. PRÉVOST (dir.), *Dictionnaire des œuvres de l'art vocal*, 3 vol., Paris, Bordas, 1991.

M. STERN, *Bible and Music. Influences of Old Testament on Western Music*, Jersey City, Ktav, 2011 [uniquement Ancien Testament].

Pour chacun des auteurs dont les œuvres sont présentées, on citera essentiellement une étude, si possible en français (et en ajoutant les ouvrages « classiques », même s'ils sont parfois dépassés). L'ordre est celui des noms des compositeurs.

A. PIRRO, *Jean-Sébastien Bach*, Paris, Plon/Le Bon Plaisir, 1949.

J. CHAILLEY, *Les Passions de J.-S. Bach*, Paris, PUF, 1963.

R. DE CANDÉ, *Jean-Sébastien Bach*, Paris, Seuil, 1984.

A. BOUCOURECHLIEV, *Beethoven*, Paris, Seuil, coll. « Solfèges » n° 23, 1963 (nouv. éd. 1983).

R. ROLLAND, *Beethoven. Les grandes époques créatrices*, n. éd., Paris, Albin Michel, 1966.

S. DEMARQUEZ, *Hector Berlioz*, Paris, Seghers, coll. « Musiciens de tous les temps », 1969.

L. BIANCHI, *Carissimi, Stradella, Scarlatti e l'oratorio musicale*, Rome, De Santis, 1969.

C. CESSAC, *Marc-Antoine Charpentier*, Paris, Fayard, 2004.

R. ROLLAND, *Haendel*, Paris, 1910 (n. éd. 1976).

W. DEAN, *Handel's Dramatic Oratorios and Masques*, Londres, Oxford University Press, 1959.

J. GALLOIS, *Haendel*, Paris, Seuil, coll. « Solfèges » n° 39, 1980.

P. BARBAUD, *Haydn*, Paris, Seuil, coll. « Solfèges » n° 6, 1971.

M. LANDOWSKI, *Honegger*, Paris, Seuil, coll. « Solfèges » n° 7, 1957.

C. CESSAC, *Élisabeth Jacquet de La Guerre. Une femme compositeur sous le règne de Louis XIV*, Arles, Actes Sud, 1995.

R. JACOBS, *Mendelssohn*, Paris, Seuil, coll. « Solfèges » n° 36, 1977.

J. CHANTAVOINE, *Camille Saint-Saëns*, Paris, Richard Masse, 1947.

E. J. DENT, *Alessandro Scarlatti, his Life and Works*, n. éd. Londres, Edward Arnold, 1960.

R. TELLART, *Heinrich Schütz*, Paris, Seghers, coll. « Musiciens de tous les temps », 1968.



Figure 1. Michel Volgemut, *Lapidatio Stefani*, gravure. Dans Hartmann Schedel, *Chronique de Nuremberg*, Anton Koberger, 1494, f° 103.

Étienne

Liminaire

De tous les saints de l'Église ancienne, Étienne (*alias* Stéphane, Stephen, Steven, Stefan, Esteban, Stepan, Stioban, István) est incontestablement l'un des plus fameux comme en témoigne l'extraordinaire vogue de son nom depuis une époque ancienne, mais aussi le très grand nombre de cathédrales, églises, chapelles qui lui sont dédiées, tant en Orient qu'en Occident.

Sa figure explique certainement cette notoriété. Étienne le premier diacre, Étienne le premier martyr (le Protomartyr, comme disent les Orthodoxes), Étienne qui passe le relais à Paul : multiples sont les motifs qui poussent à l'honorer. Mais ils ne sont pas seuls et une plongée dans la fin de l'Antiquité et le début du Moyen Âge nous apprend que cette figure passionnante fut au cœur de la piété populaire, ainsi que le prouve la quantité incroyable de ses reliques. Si cela faisait ricaner Calvin, cela ne l'empêcha pas de l'admirer, à l'instar d'un autre grand théologien réformé, Kirkegaard.

Régis BURNET

Étienne, l'helléniste : une figure au parfum d'universalité

Simon BUTTICAZ, professeur à l'université de Lausanne

Dans le Nouveau Testament, la figure d'Étienne nous est connue par les Actes des apôtres, seulement. Son rôle narratif se concentre dans une séquence pivot (Ac 6,1–8,4; voir Marguerat, 2007) : cantonnée jusque-là à la Ville sainte, l'Église est alors en passe d'arpenter de nouveaux horizons, orientant sa mission dans les contrées avoisinantes et au-delà (Ac 8,1.4; voir 1,8). Aux deux extrémités de cette section, un même état d'extase saisit Étienne et en légitime divinement le mandat : en amont, c'est sa transfiguration à laquelle les Sanhédrins assistent, médusés (Ac 6,15); en aval, c'est une vision

céleste du Christ dont il est lui-même témoin et qui déclenche la fureur sanguinaire de son auditoire (Ac 7,55-58). La distribution des rôles est tranchée : si Dieu assiste Étienne face à ses juges et en quittance la plaidoirie, les Sanhédrins se murent dans une surdité mortifère, qui muselle – avec son héraut – le Dieu de Jésus Christ qu'il annonce. La sortie de la « Parole » hors de la Ville de David en sera la conséquence. Mais avant cela, rembobinons brièvement le fil du narratif lucanien, et présentons ce que l'exégèse moderne en dit (voir en priorité Légasse; Marguerat, 2007).

1 Actes 6,1-7

¹ En ces jours-là, le nombre des disciples augmentait, et les Hellénistes se mirent à récriminer contre les Hébreux parce que leurs veuves étaient oubliées dans le service quotidien. ² Les Douze convoquèrent alors l'assemblée plénière des disciples et dirent : « Il ne convient pas que nous délaissions la parole de Dieu pour le service des tables. ³ Cherchez plutôt parmi vous, frères, sept hommes de bonne réputation, remplis d'Esprit et de sagesse, et nous les chargerons de cette fonction. ⁴ Quant à nous, nous continuerons à assurer la prière et le service de la Parole. » ⁵ Cette proposition fut agréée par toute l'assemblée : on choisit Étienne, un homme plein de foi et d'Esprit Saint, Philippe, Prochore, Nicanor, Timon, Parménas et Nicolas, prosélyte* d'Antioche; ⁶ on les présenta aux apôtres, on pria et on leur imposa les mains. ⁷ La parole de Dieu croissait et le nombre des disciples augmentait considérablement à Jérusalem; une multitude de prêtres obéissait à la foi.

* Dans les sources anciennes le prosélyte est un non-Juif qui a fait le pas d'une intégration complète au peuple juif, à l'inclusion de la circoncision

C'est à l'occasion d'une crise qu'Étienne fait sa première apparition dans les Actes : le mécontentement qui gronde dans l'Église de Jérusalem à propos de ses veuves. Dans cette communauté qui a fait du bannissement de la pauvreté son mot d'ordre social (Ac 2,44-45 ; 4,32-35), les veuves semblent délaissées. Et avec elles, c'est la communion suscitée par l'Esprit à la Pentecôte qui est malmenée (voir Ac 2,42.46 ; voir Haulotte). Quelle sera la sortie de crise ? Une première institutionnalisation de la diaconie est imaginée pour régler le différend : elle sera confiée à un groupe, de sept personnes, toutes issues de la frange helléniste de l'Église. À leur tête, Étienne, un homme inspiré, nous dit Luc (Ac 6,5). En même temps, cette crise n'est pas que sociale. Elle révèle l'existence d'une mixité langagière au sein de la communauté de Jérusalem (Hengel). Deux expressions culturelles de la foi semblent se faire face, non sans tensions et incompréhension (Ac 6,1) : les croyants de langue hébraïque, ceux que les Actes appellent « Hébreux »,

d'une part ; les baptisés qui parlent grec, aussi nommés « Hellénistes » par Luc, de l'autre. Ce qui avait été annoncé à la Pentecôte (voir Ac 2,1-41) devient ici réalité : les cultures sont appelées à cohabiter dans l'Église, sans faire obstacle à l'annonce de l'Évangile. Mieux, encore : c'est la diaspora juive ou l'au-delà de la Terre sainte qui s'invite à l'horizon, avec *Nicolas, prosélyte d'Antioche* – un converti au judaïsme, donc, originaire de cette grande ville de Syrie où la « Parole » va migrer, quelques chapitres plus loin (Ac 11,19-26). Chahutée, cette péricope, loin de faire céder l'unité de l'Église, en illustre au contraire la capacité d'intégration. Au sortir d'Actes 6,1-7, ce sont des femmes *comme* des hommes, des personnes âgées *et* des plus jeunes, des riches *et* des pauvres, des Hébreux *et* des Hellénistes, des Judéens *et* des ressortissants étrangers, des prêtres *comme* des laïcs qui se côtoient dans les rangs ecclésiaux. Le programme universaliste des Actes est en marche.

2 Actes 6,8–7,1

⁸ Plein de grâce et de puissance, Étienne opérait des prodiges et des signes remarquables parmi le peuple. ⁹ Mais, sur ces entrefaites, des gens de la synagogue dite des Affranchis, avec des Cyrénéens et des Alexandrins, des gens de Cilicie et d'Asie, entrèrent en discussion avec Étienne ¹⁰ et, comme ils étaient incapables de s'opposer à la sagesse et à l'Esprit qui marquaient ses paroles, ¹¹ ils subornèrent des gens pour dire : « Nous l'avons entendu prononcer des paroles blasphématoires contre Moïse et contre Dieu. » ¹² Ils ameutèrent le peuple, les anciens et les scribes, se saisirent d'Étienne à l'improviste et le conduisirent au Sanhédrin. ¹³ Là ils produisirent de faux témoins : « L'homme que voici,

* Jésus est originaire de Nazareth. En Ac 24,5, le substantif sert, par corrélation, à désigner les croyants en Jésus

disaient-ils, tient sans arrêt des propos hostiles au Lieu saint et à la Loi ; ¹⁴ de fait, nous lui avons entendu dire que ce Jésus le Nazôréen* détruirait ce Lieu et changerait les règles que Moïse nous a transmises. » ¹⁵ Tous ceux qui siégeaient au Sanhédrin avaient les yeux fixés sur lui, et ils virent son visage comme le visage d'un ange. 7 ¹ Le Grand Prêtre lui demanda : « Cela est-il exact ? »

L'auteur lucanien est friand de parallélismes : entre Jésus, Pierre et Paul, singulièrement. La mise en procès d'Étienne en fait partie. Elle duplique, à l'évidence, la procédure judiciaire intentée dans l'évangile contre le Maître de Nazareth. Pire : s'y recueillent les charges des *faux témoins*, accusant Jésus de médire contre le Temple (Ac 6,13-14). Absentes du récit lucanien de la Passion (diff. Mc 14,58), elles font irruption ici. La raison de ce retard ? La centralité du sanctuaire jérusalémite au seuil des Actes (ch. 1–5) : avec la Ville sainte, le Temple d'Hérode symbolise le lien pérenne

à l'histoire juive du salut. L'auteur lucanien y a veillé. En même temps, il sait l'entreprise d'expansion qui fut celle de la première génération chrétienne : avec Paul singulièrement, mais avec les « Sept » déjà, l'alliance de Dieu s'est ouverte au-delà des Judéens pour inclure les distancés du peuple choisi. Mais comment interpréter un tel élargissement loin du sanctuaire jérusalémite ? Est-il synonyme de rupture avec la tradition juive ? de trahison, d'exil ou de condamnation ? Le soupçon est tenace. Étienne est sommé de s'expliquer.

3 Actes 7,2-53

* Charan ou Harran est la ville où Terah le père d'Abraham choisit de faire habiter sa famille après avoir quitté Ur (Gn 11,31)

** Gn 12,1

*** Gn 16,1

* Gn 15,13-14 et Ex 3–12

** Gn 21,4

² Frères et pères, écoutez. Le Dieu de gloire est apparu à notre père Abraham quand il était en Mésopotamie, avant d'habiter à Charan*. ³ *Et il lui a dit : Quitte ton pays et ta famille et va dans le pays que je te montrerai**.* ⁴ Abraham quitta alors le pays des Chaldéens pour habiter à Charan. De là, après la mort de son père, Dieu le fit passer dans ce pays que vous habitez maintenant. ⁵ Il ne lui donna aucune propriété dans ce pays, pas même de quoi poser le pied, mais il promit de lui en donner la possession ainsi qu'à sa descendance après lui, bien qu'Abraham n'eût pas d'enfant***. ⁶ Et Dieu parla ainsi : *Sa descendance séjournera en terre étrangère, on la réduira en esclavage et on la maltraitera pendant quatre cents ans.* ⁷ *Mais la nation dont ils auront été les esclaves, je la jugerai, moi, dit Dieu, et après cela ils sortiront et me rendront un culte en ce lieu*.* ⁸ Il lui donna l'alliance de la circoncision et c'est ainsi qu'ayant engendré Isaac, Abraham le circoncit le huitième jour**. Isaac fit de même pour Jacob, et Jacob pour les douze patriarches.

ÉTIENNE

⁹ Jaloux de Joseph, les patriarches le vendirent pour être mené en Égypte. Mais Dieu était avec lui ; ¹⁰ il le tira de toutes ses détresses et lui donna grâce et sagesse devant le Pharaon, le roi d'Égypte, qui l'établit gouverneur sur l'Égypte et sur toute sa maison***. ¹¹ Or il survint une famine dans toute l'Égypte et en Canaan* ; la détresse était grande, et nos pères n'arrivaient plus à se ravitailler. ¹² Ayant appris qu'il y avait des vivres en Égypte, Jacob y envoya nos pères une première fois ; ¹³ la deuxième fois, Joseph se fit reconnaître par ses frères, et son origine fut révélée au Pharaon. ¹⁴ Joseph envoya alors chercher Jacob son père et toute sa parenté, en tout soixante-quinze personnes**. ¹⁵ Jacob descendit donc en Égypte, et il y mourut ainsi que nos pères***. ¹⁶ On les transporta à Sichem et on les déposa dans le sépulcre qu'Abraham avait acheté à prix d'argent aux fils d'Emmor, père de Sichem*.

¹⁷ Comme approchait le temps où devait s'accomplir la promesse solennelle que Dieu avait faite à Abraham, le peuple s'accrut et se multiplia en Égypte, ¹⁸ jusqu'à l'avènement d'un autre roi d'Égypte, qui n'avait pas connu Joseph**. ¹⁹ Perfidement, ce roi s'en prit à notre race : sa malveillance envers les pères alla jusqu'à leur faire exposer leurs nouveau-nés pour les empêcher de vivre. ²⁰ C'est en ce temps-là que naquit Moïse ; il était beau aux yeux de Dieu. Pendant trois mois, il fut élevé dans la maison de son père ²¹ et, lorsqu'il fut exposé, la fille du Pharaon le recueillit et l'éleva comme son propre fils. ²² Moïse fut initié à toute la sagesse des Égyptiens, et il était puissant en ses paroles et en ses actions.

²³ Quand il eut quarante ans accomplis, l'idée lui vint de se rendre parmi ses frères, les Israélites. ²⁴ Voyant l'un d'eux mis à mal, il en prit la défense et, pour venger ce frère maltraité, il frappa l'Égyptien. ²⁵ Il pensait faire comprendre à ses frères que Dieu, par sa main, leur apportait le salut ; mais ils ne le comprirent pas. ²⁶ Le jour suivant, on le vit intervenir dans une rixe pour essayer de réconcilier les adversaires : « Amis, leur dit-il, vous êtes frères, pourquoi vous malmenez ? » ²⁷ Mais celui qui maltraitait son compagnon repoussa Moïse en ces termes : « Qui t'a établi chef et juge sur nous ? ²⁸ Veux-tu me tuer comme tu as tué hier l'Égyptien ? » ²⁹ à ces mots, Moïse s'enfuit et se réfugia à l'étranger dans le pays de Madiân, où il eut deux fils. ³⁰ Au bout de quarante ans, un ange lui apparut au désert du mont Sinaï, dans la flamme d'un buisson en feu***. ³¹ Moïse, étonné par cette vision, voulut s'approcher pour regarder ; la voix du Seigneur se fit entendre : ³² « Je suis le Dieu de tes pères, le Dieu d'Abraham,

*** Ex 3,1-2

d'Isaac et de Jacob. » Tout tremblant, Moïse n'osait plus regarder.
³³ Alors le Seigneur lui dit : « *Ôte les sandales de tes pieds, car le lieu où tu te tiens est une terre sainte.* ³⁴ *Oui, j'ai vu la misère de mon peuple en Égypte et j'ai entendu son gémissement ; je suis descendu pour le délivrer. Et maintenant, va, je veux t'envoyer en Égypte.* »

³⁵ Ce Moïse qu'ils avaient rejeté par ces mots : « *Qui t'a établi chef et juge ?* », c'est lui que Dieu a envoyé comme chef et libérateur, par l'entremise de l'ange qui lui était apparu dans le buisson. ³⁶ C'est lui qui les a fait sortir d'Égypte en opérant des prodiges et des signes au pays d'Égypte, à la mer Rouge et au désert pendant quarante ans.

³⁷ C'est lui, Moïse, qui a dit aux Israélites : *Dieu vous suscitera d'entre vos frères un prophète comme moi**. ³⁸ C'est lui qui, lors de l'assemblée au désert, se tenait entre nos pères et l'ange qui lui parlait sur le mont Sinai ; c'est lui qui reçut des paroles de vie pour nous les donner**.

³⁹ Mais nos pères ne voulurent pas lui obéir ; ils le repoussèrent et retournèrent par la pensée en Égypte***. ⁴⁰ Ils dirent en effet à Aaron : « *Fais-nous des dieux qui marchent à notre tête ; car ce Moïse qui nous a fait sortir du pays d'Égypte, nous ne savons pas ce qu'il est devenu**. »

⁴¹ Ils façonnèrent un veau en ces jours-là, offrirent un sacrifice à cette idole et célébrèrent joyeusement l'œuvre de leurs mains. ⁴² En retour, Dieu les livra au culte de l'armée du ciel, comme il est écrit dans le livre des prophètes : *M'avez-vous offert victimes et sacrifices pendant quarante ans au désert, maison d'Israël ?* ⁴³ *Vous avez porté la tente de Moloch*

*et l'astre de votre dieu Rephân** ,*
ces images que vous avez faites pour les adorer.
*Aussi vous déporterai-je au-delà de Babylone***.*

⁴⁴ « Nos pères au désert avaient la tente du témoignage* : celui qui parlait à Moïse lui avait prescrit de la faire selon le modèle qu'il avait vu. ⁴⁵ Nos pères, l'ayant reçue, l'introduisirent, sous la conduite de Josué**, dans le pays conquis sur les nations que Dieu chassa devant eux ; elle y fut jusqu'aux jours de David. ⁴⁶ Celui-ci trouva grâce devant Dieu et demanda la faveur de disposer d'une résidence pour le Dieu de Jacob***. ⁴⁷ Mais ce fut Salomon qui lui bâtit une maison*. ⁴⁸ Et pourtant le Très-Haut n'habite pas des demeures construites par la main des hommes. Comme dit le prophète : ⁴⁹ *Le ciel est mon trône et la terre un escabeau sous mes pieds.*

Quelle maison allez-vous me bâtir, dit le Seigneur,
et quel sera le lieu de mon repos ? ⁵⁰ *N'est-ce pas ma main qui a créé toutes ces choses** ?*

* Dt 18,15

** Ex 19–20

*** Nb 14,3

* Ex 32,1

** Autre nom pour Kiyyum, une divinité attestée en Am 5,26 et qui correspond, peut-être, à Saturne

*** Am 5,25-27

* Ex 27,21

** Jos 3,14–17

*** 2 S 7,2-16 ; 1 R 8, 17-18 ;

1 Ch 17,1-14 ; 2 Ch 6,7-8

* 1 R 6,1.14 ; 8,19-20 ; 2 Ch 3,1 ;

5,1 ; 6,2.10.

** Is 66,1-2

⁵¹ Hommes à la nuque raide, incirconcis de cœur et d'oreilles, toujours vous résistez à l'Esprit saint; vous êtes bien comme vos pères. ⁵² Lequel des prophètes vos pères n'ont-ils pas persécuté? Ils ont même tué ceux qui annonçaient d'avance la venue du Juste, celui-là même que maintenant vous avez trahi et assassiné. ⁵³ Vous aviez reçu la Loi promulguée par des anges, et vous ne l'avez pas observée.

La plaidoirie d'Étienne a de quoi dérouter. L'histoire de la réception en témoigne : dans l'exégèse moderne, rares sont les biblistes à ne pas avoir été décontenancés par cette défense qui paraît esquiver les chefs d'accusation. Car loin de plaider sa loyauté à la Torah et au Temple – ces deux thèmes sont effleurés en passant (voir v. 38.53 et v. 46-50) –, l'Helléniste déroule une longue leçon d'histoire : celle du peuple juif, de la vocation d'Abraham à quitter la Chaldée jusqu'au règne du roi Salomon. Face à cette inconséquence, le verdict de la critique des sources a été sans appel : Luc aurait intégré à son récit une tradition préexistante, en l'adaptant partiellement à son nouveau contexte d'énonciation (ainsi par ex. Dibelius). Une autre proposition est venue de l'étude des sommaires historiques qui scandent la tradition biblique d'Israël (Jeska). Comme le résume adéquatement Daniel Marguerat : « Le sommaire place en symétrie la permanence de

l'action de Dieu (son attachement à Israël) et la permanence de l'attitude (fidèle ou infidèle) du peuple [...] » (2007, p. 235, n. 35). Appliquée au discours d'Étienne, cette hypothèse de lecture permet d'en saisir le sens comme la cohérence : deux fils rouges en tissent la trame (Marguerat, 2007). D'une part, la *fidélité de Dieu aux pérégrinations de son peuple* – celles d'Abraham, de Chaldée à Canaan ; celles de Joseph, de la Terre promise vers l'Égypte ; celles de Moïse, du pays des Pharaons à travers le désert ; d'autre part, la *rébellion continue du peuple de Dieu* face à ses interventions de salut (voir v. 9.35.39.41.51-53). Deux histoires courent ainsi côte à côte. Pour Étienne on l'a dit, ce récit fondateur a le poids d'une leçon : repoussée par ses impétrants légitimes, la bénédiction divine se fraye des chemins de traverse et peut faire d'un désert *une terre sainte* (7,33). Se prépare ainsi la route qu'empruntera incessamment la mission chrétienne.

4

Actes 7,54–8,4

⁵⁴ Ces paroles les exaspérèrent et ils grinçaient des dents contre Étienne. ⁵⁵ Mais lui, rempli d'Esprit saint, fixait le ciel : il vit la gloire de Dieu et Jésus debout à la droite de Dieu. ⁵⁶ « Voici, dit-il, que je contemple les cieux ouverts et le Fils de l'homme debout à la droite de Dieu. » ⁵⁷ Ils poussèrent alors de grands cris, en se bouchant les

oreilles. Puis, tous ensemble, ils se jetèrent sur lui, ⁵⁸ l'entraînèrent hors de la ville et se mirent à le lapider. Les témoins avaient posé leurs vêtements aux pieds d'un jeune homme appelé Saul. ⁵⁹ Tandis qu'ils le lapidaient, Étienne prononça cette invocation : « Seigneur Jésus, reçois mon esprit. » ⁶⁰ Puis il fléchit les genoux et lança un grand cri : « Seigneur, ne leur compte pas ce péché. » Et sur ces mots il mourut. ⁸ ¹ En ce jour-là éclata contre l'Église de Jérusalem une violente persécution. Sauf les apôtres, tous se dispersèrent dans les contrées de la Judée et de la Samarie. ² Des hommes pieux ensevelirent Étienne et firent sur lui de belles funérailles. ³ Quant à Saul, il ravageait l'Église ; il pénétrait dans les maisons, en arrachait hommes et femmes, et les jetait en prison. ⁴ Ceux donc qui avaient été dispersés allèrent de lieu en lieu, annonçant la bonne nouvelle de la Parole.

La suite de la séquence, qui constitue aussi la dernière occurrence de la figure d'Étienne dans les Actes (même si son exécution sera rappelée ultérieurement, en 11,19 et 22,20), livre de cette leçon d'histoire une tragique actualité : premier martyr dans les annales de l'Église, le chef de file des « Sept » est lynché, alors que lui apparaît – comme Abraham avant lui (Ac 7,2) – la *gloire* divine (7,55). Sa lapidation, qui ouvre une période de persécution contre la communauté croyante, scelle une nouvelle fois le triste destin des prophètes. L'histoire du rejet se poursuit. Tout comme la fidélité de Dieu aux pérégrinations de son peuple. À la suite d'Abraham, de Joseph et de Moïse en effet, c'est en dehors de la Terre promise que les croyants en Jésus conjugueront dorénavant leur avenir. Un avenir de dispersés, bannis loin de la présence divine réputée loger dans le Temple ? Au moment de relater leur expul-

sion de la cité de David (Ac 8,1), la reprise du binôme géographique « Judée – Samarie », précédemment rencontré sur les lèvres de Jésus ressuscité (Ac 1,8b : *vous serez alors mes témoins à Jérusalem, dans toute la Judée et la Samarie, et jusqu'aux extrémités de la terre*), autorise une autre réponse : c'est paradoxalement le ministère universel du Christ ressuscité, confié à ses disciples au jour de son ascension, qui se continue ainsi, dans les terres périphériques de Jérusalem. Et une nouvelle fois, c'est la fidélité de Dieu à sa « Parole » qui se reconnaît dans les méandres de l'histoire (Ac 8,4). Bien loin d'être crevé dans l'œuf, l'élargissement de l'alliance – un élargissement à la fois ethnique, par intégration des exclus d'Israël, et géographique, par essaimage en dehors de Jérusalem – devient réalité. Dans les Actes : s'il n'en est pas l'acteur, Étienne en est le grand programmeur (voir aussi Sterling).

Bibliographie sélective

- J. BIHLER, *Die Stephanusgeschichte im Zusammenhang der Apostelgeschichte*, Munich, Hueber, 1963.
- S. BUTTICAZ et D. MARGUERAT, « La figure de Moïse en Actes 7. Entre la christologie et l'exil », dans D. MARGUERAT (dir.), *L'Historien de Dieu. Luc et les Actes des apôtres*, Paris/Genève, Bayard/Labor et Fides, 2018, p. 211-234.
- S. BUTTICAZ, *L'Identité de l'Église dans les Actes des apôtres. De la restauration d'Israël à la conquête universelle*, Berlin/New York, de Gruyter, 2011.
- S. BUTTICAZ, « Moïse : le "vagabond de Dieu" (Ac 7,20-43) », *Foi et Vie. Cahiers bibliques*, 57, 2018, p. 80-85.
- M. DIBELIUS, *Aufsätze zur Apostelgeschichte*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1957³.
- E. HAULOTTE, « La vie en communion, phase ultime de la Pentecôte, Actes 2, 42-47 », *Foi et vie. Cahiers bibliques*, 19, 1981, p. 69-75.
- M. HENGEL, *Paulus und Jakobus. Kleine Schriften III.*, Tübingen, Mohr Siebeck, 2002.
- J. JESKA, *Die Geschichte Israels in der Sicht Lukas. Apg 7,2b-53 und 13,17-25 im Kontext antik-jüdischer Summarien der Geschichte Israels*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 2001.
- S. LÉGASSE, *Stephanos. Histoire et discours d'Étienne dans les Actes des apôtres*, Paris, Cerf, 1992.
- D. MARGUERAT, *La Première Histoire du christianisme. Les Actes des apôtres*, Genève/Paris, Labor et Fides/Cerf, 2003².
- D. MARGUERAT, *Les Actes des apôtres (1-12)*, Genève, Labor et Fides, 2007.
- G. E. STERLING, « "Opening the Scriptures". The Legitimation of the Jewish Diaspora and the Early Christian Mission », dans D. P. MOESSNER (dir.), *Jesus and the Heritage of Israel. Luke's Narrative Claim upon Israel's Legacy*, Harrisburg, Trinity Press International, 1999, p. 199-217.

Le discours d'Étienne, relecture midrashique et interprétation prophétique

Jean-Philippe FABRE, professeur au Collège des Bernardins

Le discours d'Étienne constitue la plus ample relecture de l'Ancien Testament dans le Nouveau. Le diacre y déploie un commentaire interprétatif de l'Écriture d'une précision sans égale, en réponse aux juifs de la Diaspora présents à Jérusalem.

Les adversaires d'Étienne font valoir quatre motifs d'accusation, tous formulés de manière simple et, pour certains d'entre eux, mentionnés deux fois. Étienne est incriminé, car il parle contre Dieu (Ac 6,11), Moïse (Ac 6,11.14), la Loi (Ac 6,13.14) et le Lieu saint (Ac 6,13.14). Il s'agit de quatre griefs portant sur l'interprétation de la *Torah*. Le diacre aurait pu y répondre de manière aussi brève et incisive que Jésus durant son procès. Or il se lance dans un long et complexe plaidoyer sous la forme d'une relecture midrashique de la Loi et des prophètes.

La réponse d'Étienne à ses accusateurs est-elle incongrue ? Non seulement le plaidoyer semble surdimensionné pour une accusation aisée à contrecarrer, mais surtout, à aucun moment Étienne ne repousse explicitement les charges qui pèsent contre lui. C'est un peu comme si l'argumentation, trop bavarde,

en oubliait sa raison d'être. George Kennedy (p. 122) affirme ainsi que « rhétoriquement, le discours est incomplet ».

Pourquoi une telle épreuve de longueur ? Pourquoi un tel détour herméneutique et rhétorique ? Une partie de la réponse se trouve dans la construction même du livre des Actes. Le discours d'Étienne est le dernier avant la dispersion hors de Jérusalem en Ac 8,1. Avant que l'Évangile ne s'éloigne du Temple, préconisant une Nouvelle Alliance et préférant Jésus à Moïse, il fallait faire un point solide sur la continuité entre la religion judéenne et l'affirmation universaliste des chrétiens. Cette synthèse ne pouvait s'établir qu'à partir de la Torah elle-même. La dispute d'Ac 6,8-15 est d'autant plus significative qu'elle a émergé entre deux parties de la *diaspora* juive en résidence dans la Ville sainte : la question est bien celle de la fidélité à Moïse, à la Loi et au Lieu saint lorsqu'on habite loin du Temple judéen.

L'autre partie de la réponse se trouve dans le contenu de l'allocution. À bien y regarder, l'ultime objectif d'Étienne ne consiste ni à répondre à une accusation, ni à assurer une

ÉTIENNE

continuité avec les Écritures juives. Le futur martyr déploie une théologie nouvelle, exposant une véritable ecclésiologie fondée sur la mouvance : il légitime le départ de Jérusalem et fonde l'existence d'une Église, certes enracinée à Jérusalem, mais répandue parmi toutes les Nations.

Avant d'étudier le contenu de cette théologie, il est bon de faire un point sur la méthode interprétative d'Étienne. Dans cette même collection, Claude Tassin (p. 42) a montré de manière didactique la palette midrashique de l'argumentation du diacre. S'appuyant sur le fait que « les auteurs du Nouveau Testament, de même que les Sages des synagogues, ne lisaient pas une Bible "nue", mais un texte enrichi de légendes et de commentaires propres à en actualiser le sens », Tassin exhume dans la rhétorique d'Étienne de nombreuses techniques herméneutiques et de multiples recours à la tradition juive : des « traditions ambiantes, souvent orales, qui se sont déposées dans des apocryphes, dans le Targoum, les traités de Philon d'Alexandrie ou la littérature samaritaine ». S'ajoute à cela la manière fine dont use Étienne pour relire Gn-Ex par Nb-Dt, mais aussi par les prophètes antérieurs (de Josué à Salomon) et postérieurs (notamment Is et Am). Ainsi, le discours emploie souvent la terminologie de la LXX sans reprendre les citations complètes de sorte qu'il est impossible de les dénombrer. Ces procédés permettent à Étienne de choisir, de taire, d'amplifier, de modifier ou d'extrapoler le texte du Pentateuque.

Par sa sélection des scènes bibliques, ainsi que par la manière de raconter ces épisodes,

Étienne met l'accent sur une théologie du peuple de Dieu en déplacement. Les cycles retenus sont ceux des nomades. Lorsque le discours mentionne Abraham, c'est pour rappeler que *Dieu le fit passer dans ce pays où vous habitez maintenant, il ne lui donna aucune propriété dans ce pays, pas même de quoi poser le pied* (Ac 7,4.5). Étienne s'abstient de développer le cycle d'Isaac, seul patriarche à n'être jamais sorti du pays, figure par excellence du *peuple de la Terre*. Au cycle de Jacob, le diacre helléniste préfère celui de Joseph, belle figure de *diaspora* dont il vante le fait qu'il soit étranger. Joseph est celui à qui *Dieu donna grâce et sagesse devant Pharaon, roi d'Égypte, qui l'établit gouverneur de l'Égypte et de toute sa maison* (Ac 7,10), mais aussi celui qui *envoya chercher alors son père Jacob et toute sa parenté* (Ac 7,14).

Plus que sur les patriarches, Étienne s'appesantit sur le cycle de Moïse : 25 versets qui occupent la moitié de son argumentation et interprètent les événements de l'Exode en insistant sur la mouvance. En se distanciant d'une vision étriquée de la Terre, Étienne ne répond que de manière oblique et implicite aux accusations sur Moïse, la *Torah* et le Lieu saint, pour préférer l'affirmation d'une théologie de la mobilité.

Moïse est présenté, à la manière de Joseph, comme un homme de l'étranger *instruit dans toute la sagesse des Égyptiens, et il était puissant en paroles et en œuvres* (Ac 7,22). Il est une figure mobile pérégrinant de la mer Rouge au pays d'Égypte (Ac 7,36).

De même, la *Torah* est promulguée par des anges et ne se rattache à aucun lieu (Ac 7,30.35.38.44). « La tente du témoignage

construite sur le modèle révélé à Moïse au Sinaï (v. 44) est introduite dans le pays conquis sur les nations. La tente – temple du peuple nomade – n'entre pas en Palestine, comme on s'y attendrait, mais dans le pays où se trouvent les nations. L'entrée en Palestine est donc interprétée par Étienne comme une sortie vers les nations » (« Sur le Discours d'Étienne », p. 741).

La réponse la plus significative d'Étienne porte sur le Lieu saint dont il démontre la mouvance. Étienne, accusé de parler contre le Lieu saint, n'utilise jamais ce terme pour Jérusalem, mais pour la montagne du Sinaï (Ac 7,7.33). Après avoir rappelé la nomadisation de la Tente du témoignage (Ac 7,44), il interprète le Temple à la lumière de l'ubiquité de la présence divine prônée par la littérature prophétique. Il mentionne Josué en transit (Ac 7,45) et Salomon repris par le Trito-Isaïe : *le Très-Haut n'habite pas dans des demeures faites de main d'hommes* (Ac 7,48-50 ; voir 1 R 8,27 ; Is 66.1-2). Pas plus que pour Moïse ou pour la Loi, le diacre ne contrecarre explicitement l'accusation de parler contre le Lieu saint, mais il fustige une conception localisée de la *shekinah*.

Nous le comprenons, si le discours manque sa cible quant à la réfutation explicite des griefs qui pèsent sur Étienne, c'est pour en atteindre une autre. Par les méandres midrashiques de sa rhétorique, Étienne rend Moïse, la Loi et le Lieu saint à la mouvance diasporique, ouvre la porte à la mobilité de l'annonce évangélique et envisage une Église universelle.

Bibliographie

- « Sur le discours d'Étienne en Ac 7 », dans F. REFOULÉ (dir.), *À cause de l'évangile. Mélanges offerts à Dom Jacques Dupont*, Paris, Cerf, coll. « Lectio Divina » n° 123, 1984, p. 739-756.
- G. A. KENNEDY, *New Testament Interpretation through Rhetorical Criticism*, Chapel Hill (NC), University of Carolina Press, 1984.
- J. TAYLOR, *Les Actes des deux apôtres*, vol. 4, Paris, Gabalda, coll. « Études bibliques, nouvelle série » n° 41, 2000, p. 198-203.
- C. TASSIN, « Le discours d'Étienne : un jeu de traditions », *Cahier Évangile*, 128, 2004.
- M. L. SOARDS, *The Speeches in Acts: Their Content, Context and Concerns*, Louisville (KY), Westminster/John Knox Press, 1994.

Étienne le Protomartyr chez les Pères de l'Église

Catherine BROU-SCHMEZER, professeure à l'université Jean-Moulin Lyon 3

Étrange destin que celui d'Étienne dans les premiers siècles de l'Église ! D'une présence discrète, à la mesure de la lente diffusion des Actes des apôtres, puisqu'aucun texte apocryphe sur lui ne semble avoir circulé, il trouvera dans la pensée des Pères une place très importante au IV^e siècle, qui conduira à l'invention de ses reliques en 415. Dans un ouvrage récent, Damien Labadie a très bien dessiné l'ensemble de son parcours, des origines jusqu'à l'essor remarquable de son culte aux V^e et VI^e siècles. Il montre notamment comment la mémoire d'Étienne s'est d'abord diffusée dans des listes d'*exempla*, des exem-

ples de martyrs tirés de la Bible, et à travers les deux paroles qu'il prononça lors de sa lapidation : *Seigneur Jésus, reçois mon esprit et Seigneur, ne leur compte pas ce péché* (Ac 7,59-60). S'il est bien connu de la *Lettre des Églises de Lyon et de Vienne* qui place les martyrs de 177 sous son patronage, et s'il est mentionné au III^e siècle dans les canons présentant les prières d'ordination diaconales, c'est surtout au IV^e siècle qu'il prend une place importante, notamment dans la liturgie, où sa fête est probablement déjà célébrée le 26 décembre, comme on le voit dans cet exorde d'une homélie que Grégoire de Nysse lui consacre :

5

GRÉGOIRE DE NYSSE, *Premier éloge d'Étienne* – 2^e moitié du IV^e siècle

Comme est belle la succession des bonnes choses, comme est douce la transmission de la joie. Voici que nous accueillons une fête en échange d'une fête et une grâce en échange d'une grâce. Hier, c'est le maître de l'Univers qui nous a régalez ; aujourd'hui, l'imitateur du maître.

Dans les pages qui suivent, nous nous intéresserons de plus près au très riche déploiement théologique de la figure d'Étienne chez les Pères dans la période qui précède la découverte de ses reliques. Parmi les auteurs, Jean Chrysostome tient une place importante, non

seulement en raison de l'immensité de son œuvre, où les allusions à Étienne sont nombreuses, mais aussi parce qu'il est l'auteur du premier commentaire qui nous en soit parvenu. Ces *Homélies sur les Actes* nous ont été transmises sous une forme étrange, puisque

le prédicateur y revient régulièrement en arrière, en introduisant une seconde analyse des mêmes passages par la formule « mais reprenons les choses de plus haut ». Certains passages sont totalement formulés ; d'autres s'apparentent davantage à une prise de notes et leur caractère elliptique les rend quelquefois obscurs. Cet état suggère que nous aurions

sans doute affaire à une compilation de deux jeux d'homélies ou de commentaires composés à des périodes différentes. En tout cas, le fait qu'il commente systématiquement le texte, et pas seulement en fonction des besoins du débat théologique, l'amène à se poser un grand nombre de questions très concrètes qui tranchent avec les textes des autres auteurs.

Une riche figure théologique

L'unicité du Dieu de l'Ancien et du Nouveau Testament

C'est d'abord en raison de son long discours adressé au Sanhédrin (Ac 7,2-53) qu'Étienne est invoqué dans les polémiques théologiques. Dans le *Contre les hérésies*, Irénée de Lyon

s'appuie sur ses paroles dans le débat contre les gnostiques qui opposaient le Dieu bon du Nouveau Testament au Dieu créateur de l'Ancien. Dans le mouvement du texte, Irénée semble mettre Étienne au rang des apôtres, ce qui explique en partie qu'il puisse recourir à lui comme à une autorité théologique :

6 IRÉNÉE DE LYON, *Contre les hérésies*, III – env. 180

Le reste des paroles d'Étienne annonce le même Dieu, qui fut avec Joseph et les patriarches et qui s'entretint aussi avec Moïse. Tout l'enseignement des apôtres annonce donc un seul et même Dieu, qui a fait émigrer Abraham, lui a promis l'héritage, lui a donné l'alliance de la circoncision au temps opportun, a rappelé d'Égypte sa descendance [...]. Et c'est ce Dieu-là qui est le Créateur de toutes choses, c'est lui le Père de Notre Seigneur Jésus Christ, c'est lui le Dieu de gloire : voilà ce que peuvent apprendre, par les paroles mêmes et par les actes des apôtres, ceux qui le veulent, tout comme ils peuvent aussi se rendre compte que c'est lui le seul Dieu, au-dessus duquel il n'en est point d'autre.

Origène se réfère également au témoignage d'Étienne pour prouver l'unicité du Dieu des

prophètes, c'est-à-dire du Père de Jésus, et du Dieu Créateur :

7 ORIGÈNE, *Commentaire sur saint Jean*, XIX – env. 230

Cependant, le même est (à la fois) le Dieu des prophètes et le Créateur du monde, on peut le voir de plusieurs manières. Pour le moment, il suffit de voir dans les Actes le discours d'Étienne au peuple ; il parle ainsi : *Frères et pères, écoutez. Le Dieu de gloire apparut à notre père Abraham, qui était en Mésopotamie avant de s'établir à Harran et il lui dit : Sors de ta terre et de ta parenté (Ac 7,2) et la suite ; en effet, à travers tout son discours on peut apprendre sans contradiction possible que le Dieu des prophètes est le Père du Christ Jésus.*

Dans le *Traité des principes*, Origène ne se contente pas de mettre Étienne au rang des apôtres : il reconstruit la scène de l'imposition des mains et la prière commune qu'elle sug-

gère (Ac 6,6 : *On les présenta aux apôtres, on pria et on leur imposa les mains*) comme si elle avait contenu le discours d'Étienne et sa référence au Dieu d'Abraham, d'Isaac et de Jacob (Ac 7,32) :

8 ORIGÈNE, *Traité des principes*, II – env. 220

Il serait trop long d'extraire et de rassembler de tous les passages de l'Évangile des témoignages enseignant que le Dieu de la loi et le Dieu des Évangiles sont un seul et même Dieu. Invoquons cependant brièvement ce passage des Actes des apôtres qui montre Étienne et les apôtres dirigeant leurs prières vers le Dieu qui a fait le ciel et la terre et qui a parlé par la bouche de ses saints prophètes, l'appelant le Dieu d'Abraham, d'Isaac et de Jacob.

Excursus : le ton du débat

Du discours apologétique d'Étienne, Chrysostome retient surtout l'idée de l'inutilité du Temple, puisque ce n'est pas là que les grandes révélations de Dieu, comme celle du Buisson ardent, se sont faites, ce qui lui fait marteler à plusieurs reprises : *À nouveau, il n'y a nulle part de Temple, nulle part de sacrifice.*

Mais plus que le contenu du discours, c'est le ton employé par Étienne qui l'intéresse, un ton qu'il perçoit comme empreint de douceur et dont témoigne le visage d'Étienne *comme celui d'un ange* (Ac 6,15). Étienne est alors proposé comme modèle à l'auditeur s'il souhaite s'engager dans le débat avec les païens et permet au prédicateur de distinguer la franchise (*parrhèsia*) de l'agressivité :

9 JEAN CHRYSOSTOME, *Homélie 17 sur les Actes* – env. 386-398

Donc, si nous débattons avec les Grecs, fermons-leur la bouche de la même manière, sans colère, sans rudesse. Car si nous faisons cela avec colère, ce n'est plus de la franchise, mais cela semble être une passion : tandis que si nous le faisons avec douceur, c'est cela qui est vraiment de la franchise. Il n'est pas possible d'être en même temps une qualité et un défaut. La franchise, c'est une qualité ; la colère, un défaut. Nous devons donc, si nous voulons avoir de la franchise, être purs de colère, pour qu'on n'attribue pas nos paroles à cette dernière. Et même si tu dis des choses vraies avec colère, tu as tout perdu, même si tu es franc, même si tu donnes des conseils, quoi que tu fasses. Regarde cet homme qui ne parle pas avec colère : il n'a pas été agressif, il leur a rappelé la parole du prophète. Que ce n'était pas de la colère, il l'a bien montré : lorsqu'il a été maltraité, c'est alors qu'il prie pour eux et dit *Ne leur retiens pas ce péché*. Ainsi, ce n'est pas par irritation contre eux, mais c'est parce qu'il souffrait pour eux et qu'il en avait le cœur serré qu'il prononçait ces paroles. Puisqu'aussi bien, à propos de son apparence, <le texte> a dit qu'*ils virent son visage comme celui d'un ange*, pour qu'il les attire à lui. Soyons donc purs de colère. L'Esprit n'habite pas là où il y a de la colère.

Cependant, il est difficile de parler de douceur au moment des invectives finales, celles-là mêmes qui vont provoquer la colère des membres du Sanhédrin. Interrogé sur ce point par un interlocuteur fictif, Chrysostome

esquisse en quelques lignes trois raisons à cette dureté de langage : la conscience de sa mort prochaine, une révélation particulière et son statut de prophète :

10 JEAN CHRYSOSTOME, *Homélie 17 sur les Actes* – env. 386-398

Et pour quelle raison, dit-il, recourt-il ici aux invectives ? – Grande était sa franchise alors qu'il était sur le point de mourir : en effet, je pense que cela aussi, il le savait par suite d'une révélation (*apocalypsés*). *Hommes à la nuque raide et incirconcis de cœur et des oreilles**. Cela aussi relève du langage prophétique : il ne s'y trouve rien qui lui soit propre.

* Ac 7,51

L'égalité du Père et du Fils

Ce n'est donc pas seulement en tant qu'apôtre, mais aussi en tant que prophète qu'Étienne est convoqué dans le débat théologique. Sa vision, qui décrit Jésus *debout* à la droite du Père, pouvait être utilisée par des hérétiques pour en déduire l'infériorité du

Fils. Tout en s'en prenant à un adversaire sur un autre sujet, Tertullien instaure au passage une succession chronologique entre sa vision et le verset du Ps 110 (109) 1, où le Christ est *assis* au même titre que le Père : *Oracle du Seigneur à mon seigneur : « Siège à ma droite, que je fasse de tes ennemis l'escabeau de tes pieds »* (TOB) :

11 TERTULLIEN, *Contre Praxéas*, 30 – env. 210

C'est lui qu'Étienne vit tandis qu'il était lapidé, encore debout à la droite de Dieu, en attendant d'être ensuite assis de sorte que le Père place tous ses ennemis sous ses pieds.

Un siècle et demi plus tard, répondant aux anoméens, Basile ne semble pas voir d'opposition entre la posture du Christ debout et sa divinité,

et il met au contraire la vision d'Étienne sur le même plan que d'autres citations visant à affirmer l'égalité du Père et du Fils :

12 BASILE DE CÉSARÉE, *Sur le Saint-Esprit* – env. 375

8. Quelle défense acceptable invoquer devant le tribunal redoutable et public de toute la création si, alors que le Seigneur a clairement promis de venir dans la gloire du Père, qu'Étienne a vu *Jésus debout à la droite de Dieu*, et que Paul, dans l'Esprit, a témoigné du Christ qu'il est à la droite de Dieu* ? Alors que le Père a dit : *Siège à ma droite*, et le Saint-Esprit rend témoignage qu'il siège à la droite de la majesté de Dieu*** ? Comment pourrions-nous faire descendre d'un rapport d'égalité à un rang inférieur celui qui a même trône et même honneur.**

* Rm 8,34

** Ps 109^{LXX},1

*** Voir Ac 2,34 et He 1,3

Ces deux derniers textes permettent d'éclairer une remarque de Chrysostome, qui, étant donné la rédaction très elliptique de ses *Homélies sur les Actes*, aurait pu autrement demeurer obscure. Sans préciser qu'il s'engage ici dans un débat contre des adversaires, il y justifie la posture du Christ, debout, comme un pro-

cédé pédagogique utilisé par Dieu pour ne pas accabler les interlocuteurs d'Étienne par trop de nouveautés et pour permettre de faire passer un dogme encore plus urgent, celui de la résurrection. En d'autres termes, la posture du Christ relèverait ici de la célèbre *synkatabasis* chrysostomienne, cette « mise à la

portée » de Dieu à l'égard de l'homme que le prédicateur voit à l'œuvre dans toute l'his-

toire du salut et qu'il pratique lui-même à son tour :

13 JEAN CHRYSOSTOME, *Homélie 17 sur les Actes* – env. 386-398

Et puisqu'il n'avait parlé que de la mort <du Christ>, et qu'il n'avait rien dit de sa résurrection, il établit aussi, désormais, ce dogme au bon moment. Et il dit qu'il lui est apparu à peu près comme il le raconte, afin que même ainsi ils reçoivent le discours qui – puisque dire qu'il était assis leur était difficile à supporter – ne traite pour le moment que de sa résurrection, et il dit qu'il était debout.

Contrairement donc à Basile, mais dans la lignée de Tertullien, Chrysostome répond ici implicitement à l'objection que le verset pouvait présenter à l'égalité du Père et du Fils. Ce faisant, il introduit un certain flou et donne l'impression qu'Étienne a pu voir autre chose que ce qu'il décrit, à savoir, le Christ assis, tout en le prétendant debout, par adaptation à ce que son auditoire était capable de supporter.

La divinité du Saint-Esprit

0. La vision d'Étienne, qui ne voit que le Père et le Fils, avait été utilisée par les adversaires de la divinité du Saint-Esprit, les pneumatomaques. Appuyé sur le verset 7, 55 (*Mais lui, rempli d'Esprit saint, fixait le ciel : il vit...*), Grégoire de Nysse, dans le *Premier Éloge d'Étienne*, leur fait cette très belle réponse : l'Esprit saint est bien présent dans la vision d'Étienne, puisque c'est lui qui lui permet de voir le Père et le Fils :

14 GRÉGOIRE DE NYSSE, *Premier éloge d'Étienne* – 2^e moitié du IV^e siècle

Puisque c'est dans la lumière du Père, c'est-à-dire dans l'Esprit saint qui en procède, que la lumière unique est vue, c'est illuminé par la gloire de l'Esprit qu'il a accédé à la conception du Père et du Fils. Puisqu'aussi bien, comment affirmerons-nous la vérité de la citation évangélique selon laquelle personne n'a jamais vu Dieu ?

Le caractère laconique des *Homélie sur les Actes* ne permet pas de dire que Jean Chrysostome s'y engage vraiment dans le débat doctrinal. Cependant, comme souvent dans son œuvre, c'est par des remarques brèves qu'il contribue

à diffuser l'état de la réflexion théologique de son temps. Le verset 7,50 (*Toujours vous résistez à l'Esprit saint*) lui permet d'affirmer la divinité de l'Esprit :

15 JEAN CHRYSOSTOME, *Homélie 17 sur les Actes* – env. 386-398

Regarde : il n'a pas dit « Vous résistez à Dieu », mais « à l'Esprit » : ainsi, il ne connaît aucune différence.

Avant Chrysostome, Athanase s'était déjà plus explicite d'un débat avec les pneumatomaques : appuyé sur ce même verset dans le cadre

16 ATHANASE D'ALEXANDRIE, *Lettre I à Sérapion* – env. 360

Ou bien, en effet, il n'y a pas Trinité, mais Dyade et, pour le reste, créature, ou bien, s'il y a Trinité, comme il en est en réalité, pourquoi rangent-ils avec les créatures, qui viennent après la Trinité, l'Esprit de la Trinité ? Car c'est là, une fois encore, diviser et ruiner la Trinité. Mauvaise au sujet du Saint-Esprit, leur doctrine n'est donc pas bonne non plus au sujet du Fils, car si elle était correcte au sujet du Fils, elle serait saine également au sujet de l'Esprit, qui procède du Père et qui, étant propre au Fils, est donné par lui à ses disciples et à tous ceux qui croient en lui. Ainsi égarés, ils n'ont pas non plus la foi saine touchant le Père, car ceux qui résistent à l'Esprit, comme disait le grand martyr Étienne, ceux-là nient aussi le Fils et, niant le Fils, ils n'ont pas non plus le Père.

Étienne, garant de l'orthodoxie

En réalité, c'est toute la vie et la mort d'Étienne qui font de lui un garant de l'orthodoxie. La vision dont il a bénéficié, le fait qu'il

soit dit, à plusieurs reprises, qu'il était rempli d'Esprit saint (Ac 6,3.5.10.55), son visage d'ange, sa mort de martyr, sont de multiples manières de conférer autorité à son témoignage, comme Didyme l'aveugle le souligne :

17 DIDYME L'AVEUGLE, *Traité du Saint-Esprit*, 37-39 – IV^e siècle

13. Ainsi Étienne, ce premier témoin de la vérité, bien digne de son nom, a été dit *plein de sagesse et d'Esprit saint*, ce qui fait conclure que la sagesse est sous-entendue, puisque l'Esprit saint demeurait en lui, selon les paroles de l'Écriture : *Et les apôtres choisirent Étienne plein de foi et d'Esprit saint**, et : *Quant à Étienne, plein de grâce et de force, il faisait des prodiges et de grands miracles parmi le peuple***, et encore, toujours de lui : *Et ils ne pouvaient pas résister à la sagesse et à l'Esprit qui*

* Ac 6,5

** Ac 6,8

*** Ac 6,10

*parlait en lui****. Rempli, en effet, de l'Esprit saint, cet homme bienheureux, d'une part reçut en participation la foi qui vient de l'Esprit saint [...]; d'autre part, possédant la grâce et la puissance selon le même Esprit, il faisait des miracles et de grands prodiges parmi le peuple. Il n'en recevait pas moins en abondance, selon le même Esprit, les dons que l'on appelle grâces de guérisons et de manifestations de puissance. Ces grâces figurent en effet dans l'énumération des dons de Dieu par l'Esprit et selon l'Esprit qui se trouve dans la première Épître de Paul aux Corinthiens*.

* Voir 1 Co 12,4-11

Or Étienne était à ce point comblé de la grâce divine qu'aucun de ses contradicteurs ni de ceux qui discutaient avec lui ne pouvait résister à la sagesse et à l'Esprit qui parlait en lui. C'est qu'il était sage selon le Seigneur et selon l'Esprit saint. C'est pourquoi, à ses disciples, Jésus dit aussi très clairement : *Quand on vous conduira devant les magistrats et les autorités, dans les assemblées et les synagogues, ne vous mettez pas en peine de ce qu'il vous faudra dire ou de ce que vous aurez à répondre alors. Car il vous sera donné par l'Esprit saint des paroles de sagesse que nul ne pourra contredire, fût-il même de ceux qui sont particulièrement habiles à la discussion***.

** Voir Mt 10,19-20 et parallèles

C'est en ce sens qu'Amphiloque d'Iconium, cousin de Grégoire de Nazianze, se réfère à lui à trois reprises contre les anoméens. La

« couronne » que suggère le nom d'Étienne (*Stéphanos* en grec) est celle de la victoire doctrinale :

18

AMPHILOQUE D'ICONIUM, *Homélie 10* – milieu du IV^e siècle

Dis-le donc, ô hérétique – car tu ne quitteras pas le champ de bataille avant d'avoir admis la défaite et conféré à Étienne la couronne de la victoire – dis en vertu de quoi tu affirmes que le Père est plus grand que le Fils.

Diaconat et service des tables

Étienne, le premier diacre

Si l'autorité d'Étienne ne fait aucun doute, on le considère comme le premier « diacre » ?
son statut ecclésial interroge les Pères : doit- Pour Irénée, la réponse est évidente :

19 IRÉNÉE DE LYON, *Contre les hérésies*, III – env. 180

De même encore Étienne, qui fut choisi par les apôtres comme premier diacre et qui, le premier aussi de tous les hommes, suivit les traces du martyr du Seigneur, ayant été mis à mort pour avoir confessé le Christ, parlait hardiment au milieu du peuple et l'enseignait en ces termes : « *Le Dieu de gloire...* »

Il en va de même pour les *Constitutions apostoliques*, un recueil du IV^e siècle qui rassemble des textes législatifs des siècles précédents et les met dans la bouche des apôtres :

20 *Constitutions apostoliques*, V – env. 375

Si nous vous parlons des martyrs, c'est pour que vous les teniez en grande estime, comme furent honorés par nous le bienheureux Jacques, l'évêque, et notre collègue diacre, saint Étienne.
Le recueil comporte même des prières d'ordination diaconale qui font explicitement référence à Étienne, même si elles ne le qualifient pas, en l'occurrence, de « premier diacre », mais de « premier martyr » :

21 *Constitutions apostoliques*, VIII – env. 375

Pour l'ordination du diacre, moi, Philippe, je prescris ceci. Le diacre, tu l'établiras, ô évêque, en lui imposant les mains, assisté de tout le presbyterium et des diacres, et tu prieras ainsi : « Dieu tout-puissant, vrai et véridique, riche envers tous ceux qui t'invoquent en vérité, redoutable en tes desseins, sage en ta pensée, puissant et grand, exauce notre prière, Seigneur, et écoute notre supplication et fais luire ta face sur ton serviteur que voici et qui t'est proposé pour le diaconat, remplis-le d'Esprit et de puissance, comme tu en as rempli

Étienne, le premier martyr et l'imitateur des souffrances de ton Christ. Accorde-lui d'accomplir avec satisfaction le service qui lui a été confié, d'une façon agréable, sans déviation ni blâme ni reproche, pour être jugé digne d'un rang supérieur, par la médiation de ton Christ, ton Fils monogène, par qui à toi gloire, honneur et vénération dans le Saint-Esprit pour les siècles, amen.»

Cependant, les auteurs qui assimilent totalement le statut d'Étienne à celui de diacre se trouvent mis dans la nécessité de concilier ses qualités charismatiques éminentes avec le statut subalterne de diacre. Les *Constitutions apostoliques* insistent sur les limites de

son action et sur le fait qu'il n'a rien accompli de ce qui relève des prérogatives du prêtre. Il est, en revanche, crédité d'une qualité dont le récit des Actes ne dit rien, celle de l'obéissance à la hiérarchie ecclésiastique :

22 *Constitutions apostoliques*, VIII – env. 375

Donc il ne s'ensuivit nullement que chaque croyant fut aussitôt institué prêtre ou obtint la dignité pontificale. Après l'ascension du Seigneur, en offrant selon ses prescriptions le sacrifice pur et non sanglant, nous instituâmes des évêques, des presbytres et des diacres au nombre de sept. L'un d'eux fut Étienne, le bienheureux martyr ; par ses bonnes dispositions envers Dieu, il ne nous était pas inférieur, et par sa foi il a montré à ce point sa piété envers Dieu et son amour pour notre Seigneur Jésus-Christ qu'il est allé jusqu'à donner sa vie pour lui, quand il fut lapidé par les juifs, les meurtriers du Seigneur.

Pourtant un tel homme, d'une telle valeur, qui bouillonnait en l'Esprit et qui voyait le Christ à la droite de Dieu et les portes du ciel ouvertes, on ne l'a jamais vu accomplir ce qui ne relevait pas du diaconat, comme d'offrir le sacrifice ou d'imposer les mains à quelqu'un, mais il resta à son rang de diacre jusqu'à la fin ; ainsi convenait-il, en effet qu'un martyr respectât la discipline. Mais ceux qui s'autorisent du diacre Philippe et d'Ananie, le frère croyant, parce que le premier baptisa l'eunuque et que le second me baptisa moi, Paul, ceux-là méconnaissent notre discours. Nous avons dit en effet que personne ne peut s'arroger pour lui-même la haute fonction sacerdotale, mais qu'il la reçoit soit de Dieu, comme Melchisédek et Job, soit d'un pontife, comme Aaron la reçut de Moïse ; donc Philippe et Ananie ne se sont pas proposés eux-mêmes, mais ils furent choisis par le Christ, le pontife du Dieu incomparable.

ÉTIENNE

Ambroise de Milan va plus loin encore dans son *Traité sur l'évangile de Luc*. La comparaison qu'il fait entre Étienne et Marthe, par opposition à Marie, cantonne Étienne au « service des tables » et semble lui enlever toute

influence théologique. Certes, il souligne bien qu'il faut aussi de la sagesse pour remplir ce service. Mais il se trouve, ici encore, dans la position de celui qui doit « obéir au docteur » :

23 AMBROISE DE MILAN, *Traité sur l'évangile de saint Luc*, VII – début v^e siècle

* Ac 6,2

** 1 Co 12

Pourtant, on ne reproche pas à Marthe ses bons offices ; mais Marie a la préférence, pour s'être choisi une meilleure part. Car Jésus a de multiples richesses et fait de multiples largesses : aussi la plus sage a choisi ce qu'elle a reconnu être le principal. Par ailleurs les Apôtres n'ont pas jugé qu'il fût pour le mieux de délaïsser la parole de Dieu et de servir aux tables* ; mais les deux choses sont œuvre de sagesse, car Étienne aussi était rempli de sagesse et fut choisi comme serviteur. Donc que celui qui sert obéisse au docteur, et que le docteur exhorte et anime celui qui sert. Car le corps de l'Église est un, si les membres sont divers ; ils ont besoin l'un de l'autre ; l'œil ne saurait dire à la main : *je ne désire pas tes services, ni de même la tête aux pieds***, et l'oreille ne saurait nier qu'elle soit du corps. Car s'il en est de principaux, les autres sont nécessaires.

Un auteur du iv^e siècle que l'on a longtemps pris pour Ambroise, mais différent de lui, « l'Ambrosiaster », s'appuie

au contraire sur l'exemple d'Étienne pour montrer que les diacres peuvent prendre la parole :

24 AMBROSIASER, *Sur l'épître aux Éphésiens*, 4 – iv^e siècle

Bien qu'ils ne soient pas des prêtres, les diacres peuvent cependant prêcher l'Évangile sans être en chaire, à la manière d'Étienne et de Philippe, qui vient d'être mentionné.

Pour sa part, Jean Chrysostome est beaucoup plus réticent à voir dans Étienne l'ancêtre des diacres de l'Église du iv^e siècle. Il souligne, au

contraire, le caractère anachronique d'une telle assimilation :

25) JEAN CHRYSOSTOME, *Homélie 14 sur les Actes* – env. 386-398

Cependant, il n'y avait pas encore d'évêque, mais seulement les apôtres: de sorte que je pense que ni le nom de « diacres », ni le nom de « prêtres » n'était clair et évident; mais pour le moment, c'est dans ce but qu'ils avaient reçu l'imposition des mains.

Si le statut d'Étienne ne lui semble pas correspondre à ce qu'il connaît de son temps, en revanche, Chrysostome semble bien voir dans l'imposition des mains qui l'institue

une véritable réalité sacramentelle. C'est ainsi, en tout cas, qu'il commente Ac 6,6, *On pria et on leur imposa les mains*:

26) JEAN CHRYSOSTOME, *Homélie 14 sur les Actes* – env. 386-398

Regarde comment l'auteur ne dit rien de trop: il ne dit pas comment, mais simplement, qu'ils reçurent l'imposition des mains par la prière. Car voilà ce qu'est l'imposition des mains: c'est la main de l'homme qui est tendue, mais c'est Dieu qui fait tout, et c'est sa main qui touche la tête de celui qui reçoit l'imposition, s'il la reçoit comme il faut.

La question du moment et de la manière de l'infusion de l'Esprit dans Étienne retient aussi son attention. Chrysostome prend en compte chaque élément du donné biblique au moment où il se présente. Pour le verset 6,5: *On choisit Étienne, un homme plein de foi et d'Esprit saint*, il remarque bien le statut particulier d'Étienne et de ses compagnons, déjà différent du commun des mortels,

notamment d'Ananie et de Sapphirc qui se sont révélés hypocrites; mais il récrit tout de même le texte en omettant de préciser qu'il était, dès avant l'imposition des mains, *rempli d'Esprit saint*, et se contente de parler de sa foi, ce qui laisse implicitement la place pour que l'effusion de l'Esprit ait lieu au moment de l'imposition des mains:

27) JEAN CHRYSOSTOME, *Homélie 14 sur les Actes* – env. 386-398

23. Donc, eux aussi étaient remplis de foi, c'est pourquoi aussi ils les avaient sélectionnés, pour éviter que se produise la même chose que pour Judas, la même chose que pour Ananie et Sapphirc.

ÉTIENNE

Plus tard, comme pour pouvoir préserver une part d'efficacité à l'imposition des mains, il précise qu'avant celle-ci, Étienne n'accom-

plissait pas de miracles, même s'il était déjà rempli de « grâce » et de l'Esprit *qui vient du baptême* :

28 JEAN CHRYSOSTOME, *Homélie 15 sur les Actes* – env. 386-398

Avant cela, il n'accomplissait pas de signes, mais <ce fut seulement> lorsque l'attention eut été portée sur lui, pour montrer que la grâce seule ne suffit pas, mais qu'il faut aussi l'imposition des mains : de sorte qu'un surcroît d'Esprit eut lieu. Même si avant cela ils étaient remplis d'Esprit, mais <seulement> de celui qui vient du baptême.

Cependant, l'effet inégal de l'imposition des mains sur Étienne et sur ses compagnons l'inter-

roge également, puisque seul, selon Ac 6,8, Étienne est en mesure d'accomplir des miracles :

29 JEAN CHRYSOSTOME, *Homélie 15 sur les Actes* – env. 386-398

Et regarde comment, parmi les Sept, il était quelqu'un de distingué et il tenait le premier rang. Car même si l'imposition des mains était commune, cependant celui-ci s'était attiré une grâce plus grande.

Son hésitation est plus palpable encore dans les notes qu'il livre à propos du baptême conféré par Philippe, qu'il considère comme le second d'Étienne. Dans un premier temps, il semblerait que Philippe ait eu le pouvoir de

conférer l'Esprit à ceux qu'il baptisait, mais qu'il se soit retenu pour ne pas outrepasser son statut ; mais aussitôt après, Chrysostome envisage aussi la possibilité qu'il n'ait pas eu ce pouvoir du tout :

30 JEAN CHRYSOSTOME, *Homélie 18 sur les Actes* – env. 386-398

Et pour quelle raison ceux-ci ne recevaient-ils pas l'Esprit saint quand ils étaient baptisés ? Soit peut-être parce que Philippe ne le leur donnait pas par respect pour les apôtres ; soit parce qu'il n'avait pas le même charisme (il faisait partie des Sept) [...]. D'où il me semble que ce Philippe faisait partie des Sept, qu'il était le second d'Étienne. C'est pourquoi aussi il baptise. Il ne donnait pas l'Esprit à ceux qui étaient baptisés : car il n'en avait pas non plus le pouvoir : cela était le don des seuls Douze.

En définitive, l'état elliptique des *Homélies sur les Actes* nous permet de percevoir à la fois l'intérêt de Chrysostome pour l'événement de l'imposition des mains sur Étienne et ses compagnons, mais aussi ses hésitations sur la manière dont celui-ci doit être interprété.

Le service des tables

Si la présence de l'Esprit en Étienne fait de lui une autorité de référence dans les débats théologiques, Chrysostome n'en minimise pas pour autant l'importance du « service des tables » pour lequel les Sept ont été institués. Il n'omet pas d'en envisager les questions les plus concrètes, comme celle de leur nombre :

31 JEAN CHRYSOSTOME, *Homélie 14 sur les Actes* – env. 386-398

Regarde donc, s'il y avait besoin de sept hommes pour cela, peut-être y avait-il un tel afflux d'argent, un tel nombre de veuves.

Mais surtout, le souci constant de Chrysostome pour les pauvres et pour la gestion honnête des biens d'Église l'amène à se référer spontanément à ce passage des Actes dans d'autres textes comme dans l'*Homélie sur les*

veuves, où il développe un thème qui lui est cher, celui du chrétien qui n'est pas tant le possesseur que l'administrateur de ses propres biens :

32 JEAN CHRYSOSTOME, *Homélie sur les veuves* – fin du IV^e siècle

Imite-les, toi aussi : car ce qui apporte grand profit, ce n'est pas seulement de donner de l'argent, c'est aussi celui de se mettre au service de ceux qui en ont besoin. C'est la raison pour laquelle les apôtres aussi ont mis ce groupe des Sept autour d'Étienne à la tête d'un service de ce genre. Pourtant, ils n'apportaient pas leur propre contribution pour les pauvres, mais ils administraient comme il faut les dons qui provenaient des autres ; et pourtant, ils en ont retiré un grand profit, parce qu'ils administraient bien et avec une grande exactitude ce qui était donné par les autres.

Il revient encore sur cet épisode dans l'*Homélie 14 sur la première épître à Timothée*, où affleure l'idée, suggérée ailleurs dans son

œuvre, de l'aumône comme un sacrement, puisqu'elle est le résultat d'une imposition des mains :

ÉTIENNE

33 JEAN CHRYSOSTOME, *Homélie 14 sur la première épître à Timothée*
– fin du IV^e siècle

* Voir Ac 6,2-3

Les apôtres instituèrent, dit <le texte> Étienne et ses compagnons pour le service des veuves*. Deviens, toi aussi, administrateur de tes propres biens : c'est ta bonté qui t'impose les mains, la crainte de Dieu. Cela est libre de vaine gloire, cela place même les âmes dans le repos, cela sanctifie même les mains, cela maintient même les pensées dans la mesure, cela enseigne même la philosophie.

Le martyr

S'il n'est pas sûr aux yeux des Pères qu'Étienne ait été le premier diacre (au sens liturgique du terme), il est au moins sûr qu'il a été pour eux le premier martyr, et

ce titre mérite à lui seul sa vénération. On le voit, par exemple, dans cet extrait des *Constitutions apostoliques* concernant les jours chômés :

34 *Constitutions apostoliques*, VIII – env. 375

Moi Paul et moi Pierre nous prescrivons ceci. Les serviteurs travailleront cinq jours, mais le sabbat et le dimanche ils fréquenteront l'Église pour l'enseignement de la foi ; le sabbat a sa justification dans la création, avons-nous dit, et le dimanche dans la résurrection. [...] Ils chômeront le jour du premier martyr, Étienne, et des autres saints martyrs qui ont préféré le Christ à leur propre vie.

Si Amphiloque jouait sur le nom d'Étienne pour faire de lui le vainqueur d'une lutte doctrinale contre les hérétiques (voir *supra*,

texte 14), le plus souvent, le jeu de mots sur son nom est une référence à son martyr :

35 JEAN CHRYSOSTOME, *Homélie 66 sur la Genèse* – fin du IV^e siècle

Et Étienne, le premier qui a porté la couronne du martyr, n'a-t-il pas fini sa vie lapidé ?

36 JEAN CHRYSOSTOME, *Homélie sur les saints martyrs* – fin du IV^e siècle

Dans l'*Homélie sur les saints martyrs*, Chrysostome s'appuie sur le cas d'Étienne pour décrire l'expérience spirituelle du martyr. Il répond à un objecteur fictif :

- Mais les tortures sont désagréables et pénibles.
- Mais elles durent un bref laps de temps, tandis que la libération de celles-ci dure pour des temps immortels ; ou plutôt, les tortures ne durent même pas un bref laps de temps pour ceux qui regardent les temps à venir et qui sont totalement tournés vers l'agonothète. Puisqu'aussi bien, le bienheureux Étienne, lorsqu'il voyait le Christ avec les yeux de la foi, ne voyait pas, pour cette raison, les nuées de pierres, mais au lieu de cela, il comptait les récompenses et les couronnes. Toi aussi, donc, détourne ton œil des réalités présentes vers l'avenir, et tu ne prendras même pas conscience de tes malheurs.

Étienne et Jésus

Cette expérience de premier martyr tisse un lien particulièrement fort entre Étienne et Jésus. De nombreux Pères insisteront sur son imitation du Christ, à commencer par Irénée :

37 IRÉNÉE DE LYON, *Contre les hérésies*, III – env. 180

Ainsi les apôtres et leurs disciples enseignaient exactement ce que prêche l'Église ; en enseignant de cette manière ils étaient parfaits, et, pour cette raison même, appelés à la perfection. Étienne, donc, après avoir enseigné tout cela, alors qu'il était encore sur terre, vit la gloire de Dieu et Jésus à la droite de celui-ci, et il dit : *Voici que je vois les cieux ouverts et le Fils de l'homme debout à la droite de Dieu !* Il parla ainsi et fut lapidé : il accomplit de la sorte l'enseignement parfait, imitant en tout le Maître du martyr, priant pour ceux qui le tuaient en disant : *Seigneur, ne leur impute pas ce péché* !*

* Ac 7,55-60

Eusèbe souligne la similitude en précisant qu'il fut lapidé par les mêmes meurtriers que le Christ. On notera, au passage, qu'il suggère, prudemment, un lien entre l'élection d'Étienne parmi le groupe des Sept et son martyre :

38 EUSÈBE DE CÉSARÉE, *Histoire ecclésiastique*, II – 325

Sont institués aussi par la prière et l'imposition des mains des apôtres, pour le service de l'administration des biens communs, des hommes à la réputation éprouvée, au nombre de sept, le groupe autour d'Étienne ; c'est aussi lui qui, le premier après le Seigneur, en même temps que l'imposition des mains, comme si c'était pour cela même qu'il y avait été conduit, est lapidé à mort par les meurtriers du Seigneur, et remporte pour cela, le premier, la couronne qui porte son propre nom, celle des martyrs victorieux du Christ.

Dans ses notes laconiques des *Homélies sur les Actes*, Jean Chrysostome développe par petites touches successives la comparaison entre

Étienne et le Christ, qui concerne plusieurs aspects de leur mort violente. Il note d'abord une similitude dans leur discours :

39 JEAN CHRYSOSTOME, *Homélie 17 sur les Actes* – env. 386-398

Tout comme vos pères, vous aussi. C'est ainsi que le Christ aussi leur faisait des reproches, puisqu'ils étaient toujours remplis d'orgueil à cause de leurs ancêtres.

Mais il montre aussi que, dans l'un et l'autre cas, leurs adversaires ont cherché un motif pieux pour les mettre à mort :

40 JEAN CHRYSOSTOME, *Homélie 18 sur les Actes* – env. 386-398

Peut-être différaient-ils même <leur réaction>, pour ne pas avoir l'air de le faire périr à cause de ce qu'il avait dit contre eux – comme ils l'avaient fait pour le Christ – mais à cause de son impiété. Et cette parole était une parole de piété. C'est pourquoi, en cherchant, après l'avoir fait périr, à nuire aussi à sa réputation, *ils grinçaient des dents** : ils avaient peur que quelque chose d'extraordinaire ne survienne à nouveau avec lui. Ensuite, cela même qu'ils font pour le Christ, ils le font aussi pour Étienne : et de même que là, parce qu'il avait dit : *Vous verrez le Fils de l'homme assis à la droite de la puissance***, ils avaient qualifié la chose de blasphème et en avaient pris les foules à témoin, de même ici aussi. Là, ils avaient déchiré leurs/ses vêtements (voir Mt 26, 65//Mc 63) ; ici, ils se bouchaient les oreilles.

* Ac 7,54

** Voir Mt 26,64

Et, dans l'un et l'autre cas, la mise à mort a lieu à l'extérieur de la ville :

41 JEAN CHRYSOSTOME, *Homélie 18 sur les Actes* – env. 386-398

* Ac 7,58

*Et le chassant hors de la ville, ils le lapidèrent**. À nouveau la mort a lieu à l'extérieur de la ville, comme dans le cas du Christ, et dans la mort même ont lieu la confession et l'annonce du kérygme.

Étienne et Pierre

Ce statut de premier martyr ne rapproche pas seulement Étienne de Jésus, mais il le rappro-

che aussi de Pierre. Dans une très belle interprétation, Hilaire de Poitiers imagine qu'il est le premier poisson pêché par le pêcheur d'hommes :

42 HILAIRE DE POITIERS, *Commentaire sur l'évangile de Matthieu*, 17 – env. 353-356

Destiné en effet à la prédication et devenu pêcheur d'hommes, Pierre a jeté dans le siècle l'hameçon de son enseignement, pour en extraire, par la douceur de l'appât, les hommes qui sont errants et flottants. À cet hameçon s'est accroché ce bienheureux, premier martyr après le Seigneur, qui enfermait dans sa bouche le quadruple denier, c'est-à-dire qui, dans l'unité du nombre des Évangiles, prêchait la gloire de Dieu et le Christ Seigneur en les regardant dans sa passion. Ainsi Étienne est monté le premier, Étienne a enfermé dans sa bouche un statère, qui contenait aussi la didrachme équivalant à deux deniers de la prédication nouvelle. C'est elle que la Loi préfigurait, c'est de cette vérité qu'elle répandait l'ombre comme l'image de son corps, c'est cette rédemption de l'âme et du corps qu'elle désignait. Et s'il dit : *Donne pour moi et pour toi**, c'est non plus de la valeur d'une didrachme, mais d'un statère que Pierre devait s'acquitter pour le Christ et pour la prédication du Christ.

* Mt 17,27

Étienne et Paul

Si Étienne a finalement bien deux prédécesseurs, il semble avoir aussi un premier successeur, en la personne de Paul. C'est dans ce contexte que Jean Chrysostome, qui a une

vénération particulière pour l'apôtre, évoque le plus souvent la figure d'Étienne. Les textes suivants ne sont qu'une sélection d'un vaste ensemble.

Les mille mains sur Étienne. Le récit des Actes ne dit pas que Paul ait participé à la

ÉTIENNE

lapidation d'Étienne, mais seulement que les témoins avaient déposé leurs vêtements à ses pieds (Ac 7,58) et que Paul *était de ceux qui approuvaient ce meurtre* (Ac 8, 1). Pour Chrysostome, cette approbation vaut participation à l'acte, et même, de façon démultipliée, comme le montre son recours fréquent à une formule apparemment adverbiale qui courait depuis la tragédie grecque : Paul a frappé Étienne « avec les

mille mains des meurtriers ». Cette insistance sur une participation concrète de Paul au meurtre d'Étienne lui permet d'amplifier la trajectoire de l'apôtre – du meurtre perpétré au martyr subi –, et de faire de lui l'un des exemples types de ces revirements spectaculaires permis par l'intervention de la grâce. Ainsi dans une homélie où il vient de le présenter comme « le faîte de la vertu », il poursuit :

43 JEAN CHRYSOSTOME, *Homélie 22 sur la première épître aux Corinthiens* – env. 390

Et son passé ne lui a fait obstacle en rien : et pourtant, personne n'est jamais possédé par une rage aussi grande que celle avec laquelle il faisait la guerre à l'Église. Et il y livrait alors son âme, et il souffrait de ne pas avoir mille mains pour frapper Étienne avec toutes. Ou plutôt, même ainsi, il a trouvé moyen de le frapper avec plus de mains, grâce à celle des faux témoins dont il gardait les vêtements.

Si la formulation est ici prudente, ailleurs, Chrysostome est plus direct : Paul a vraiment frappé Étienne par l'intermédiaire des mains des autres :

44 JEAN CHRYSOSTOME, *Homélie 18 sur les Actes* – env. 386-398

40. Regarde comme il fait un récit précis sur Paul, pour te montrer le travail de Dieu sur lui après cela. Mais pour le moment, non seulement celui-ci n'a pas la foi, mais il le frappe avec les mille mains des meurtriers. C'est pourquoi pour montrer cela <le texte> dit : *Et Paul approuvait son meurtre**.

* Ac 8,1

Le loup et l'agneau. Dans les *Homélies sur les changements de noms*, Chrysostome revient notamment sur la métamorphose de Paul, qui l'amènera à changer de nom lui-même,

de Saul à Paul. Il utilise alors une autre image, qui va revenir dans plusieurs homélies de cette série, celle du loup, d'abord opposé au berger qu'il est devenu :

45 JEAN CHRYSOSTOME, *Homélie 1 sur les changements de noms* – fin IV^e siècle

Et celui qui disait cela, c'était celui qui était présent lorsqu'on faisait couler le sang d'Étienne, et qui approuvait son meurtre. Vois-tu comment le loup est devenu berger ? Est-ce que vous ne rougissez pas en entendant qu'avant cela, il était persécuteur, blasphémateur et violent ? Voyez-vous comment la précédente condamnation a rendu plus grand son éloge ?

Plus loin, Chrysostome reprend l'image du loup, mais pour l'opposer à l'agneau qu'est Étienne. L'image lui permet d'abord d'expliquer la rage persistante de Paul, en Ac 9, 1, (*Saul, ne respirant toujours que menaces et meurtres contre les disciples...*). Cependant, dans son élan, il en vient à commettre une infidélité au texte

des Actes, comme, d'ailleurs, une incohérence avec lui-même : alors même que l'image devait expliquer pourquoi Paul persistait dans sa persécution, le face-à-face entre le loup-Saul et l'agneau-Étienne l'amène à annihiler soudain le délai entre le meurtre et la conversion :

46 JEAN CHRYSOSTOME, *Homélie 3 sur les changements de noms* – fin IV^e siècle

Le meurtre d'Étienne ne l'avait pas rassasié, la persécution de l'Église n'avait pas comblé son désir, mais il allait plus loin et il ne retenait nulle part sa rage : car il était rempli de zèle. Mais revenant tout juste de l'immolation d'Étienne, il persécutait les apôtres. Et il faisait la même chose, comme si un loup sauvage, après avoir bondi sur un troupeau de moutons, y avoir ravi un agneau et l'avoir dévoré de sa propre bouche, était rendu plus hardi par son rapt. C'est ainsi que Paul avait bondi sur le chœur des apôtres, y avait ravi l'agneau du Christ, avait dépecé Étienne, et avait été dès lors enhardi par cette immolation. C'est pourquoi <le texte> dit : <*ne respirant*> *toujours*.

Pourtant, qui ce meurtre n'aurait-il pas comblé ? Qui n'aurait pas ressenti du respect devant la douceur de celui qui était immolé, par les paroles de sa prière pour ceux qui le lapidaient au moment même où il était lapidé : *Seigneur, ne leur retiens pas ce péché** ? C'est pourquoi le persécuteur est devenu évangeliste. Car juste après ce meurtre, il se convertit, Dieu avait entendu la voix de ce dernier. De fait, Étienne méritait d'être entendu, à la fois en raison de la vertu future de Paul, et en raison des mots qu'il formulait lui-même : *Seigneur, ne leur retiens pas ce péché*. Qu'ils écoutent, tous ceux qui ont des ennemis personnels, tous ceux qui font preuve de cupidité. Même si tu as subi mille maux, tu n'as pas encore été lapidé, comme Étienne.

* Ac 7,60

Le passage de relais entre Étienne et Paul.

Postuler l'immédiateté de la conversion de Paul permet à Chrysostome d'introduire une autre thématique, celle du passage de relais immédiat entre Étienne et lui. Aux mille mains qui s'abattaient sur Étienne,

dans les textes précédents, succèdent maintenant « mille bouches » qui poursuivent la profession d'Étienne, ce qui introduit l'éclatante formule finale : *Car dès que la bouche d'Étienne s'est tue, aussitôt a retenti la trompette de Paul :*

47 JEAN CHRYSOSTOME, *Homélie 3 sur les changements de noms* – fin IV^e siècle

Et regarde ce qui se passe : une seule source a été bouchée, celle d'Étienne, et d'autres par milliers se sont ouvertes en laissant couler des rivières. Car dès que la bouche d'Étienne s'est tue, aussitôt a retenti la trompette de Paul.

Chrysostome revient souvent sur cette figure de Paul comme nouvel Étienne, comme lors de sa prédication à Damas (voir Ac 9,22) :

48 JEAN CHRYSOSTOME, *Homélie 20 sur les Actes* – env. 386-398

Comme il avait appris la Loi, il leur fermait la bouche et il ne les laissait pas parler. Ils avaient cru être délivrés des discours sur ces questions en se débarrassant d'Étienne, et ils ont trouvé un autre plus puissant qu'Étienne.

Il multiplie les images pour représenter ce relais, comme aussi celle de la plante foisonnante :

49 JEAN CHRYSOSTOME, *Homélie 3 sur les changements de noms* – fin IV^e siècle

Car cette racine est invincible. C'est pourquoi, plus ils en élaguaient de branches, plus elle en faisait pousser de plus grandes. Donc, Étienne fut élagué, et Paul poussa ainsi que ceux qui crurent par l'entremise de Paul.

Le pardon. S'il en est le principal orchestrateur, Chrysostome n'est pas le seul à évoquer ce passage de relais. Comme nous l'avons vu dans le texte 42, où Chrysostome disait

que « Dieu avait entendu la voix » d'Étienne, Ambroise souligne aussi le rôle de sa prière dans la conversion même de Paul :

50 AMBROISE DE MILAN, *De la pénitence* 1 – env. 387-395

* Ac 7,60

Jean ne savait-il pas qu'Étienne avait prié pour ses persécuteurs, qui ne supportaient pas d'entendre le nom du Christ ? Parlant de ceux qui le lapidaient, il a dit : *Seigneur, ne leur impute pas ce péché**. Et le résultat de cette prière, nous le voyons en la personne de l'apôtre Paul. Car Paul, qui gardait les vêtements de ceux qui lapidaient Étienne, est devenu peu après l'apôtre du Christ par sa grâce, de persécuteur qu'il était.

Si l'on met bout à bout ces commentaires des Pères, on voit se dessiner une transmission, d'Étienne qui est le premier poisson de Pierre,

à Paul, qui semble être ici le premier bénéficiaire de sa prière de pardon.

Transcendance et eschatologie

Le visage d'ange

Le *visage d'ange* d'Étienne n'a pas pour seule fonction de lui conférer une autorité dogmatique. Il pointe aussi vers l'Au-delà. Épiphanes de Salamine, le premier à le qualifier de

« protomartyr », compte aussi Étienne au nombre des « saints » qui ont déjà, partiellement, bénéficié par avance de la vision de la gloire de Dieu. Il poursuit en comparant Étienne à Moïse et à Élie :

51 ÉPIPHANE DE SALAMINE, *Lettre à Jean de Jérusalem* – env. 394

De cette gloire, déjà, en ce monde, les saints ont reçu des arrhes et quelques parcelles. Le premier fut Moïse, dont le visage devenu très brillant rayonnait comme l'éclair ou le soleil ; le second, Élie, qu'un char de feu ravit jusqu'au ciel sans qu'il ressentît les brûlures de ce feu ; Étienne, tandis qu'on le lapidait, avait un visage angélique que contemplaient tous les assistants.

Jean Chrysostome s'appuie sur ce visage d'ange pour essayer de se représenter celui du Christ à la Transfiguration :

52 JEAN CHRYSOSTOME, *Homélie 27 sur Matthieu* – fin IV^e siècle

Si, en effet, Moïse avait le visage glorifié, et Étienne le visage comme celui d'un ange, représente-toi comment devait apparaître notre commun Maître à ce moment-là

Mais il retrouve aussi ce même éclat sur les visages des martyrs Juventin et Maximin :

53 JEAN CHRYSOSTOME, *Panégryriques de martyrs* – fin IV^e siècle

Donc, ceux qui étaient présents à ce moment-là et qui furent jugés dignes de voir ces corps fraîchement exécutés disent que, lorsqu'ils furent étendus l'un à côté de l'autre devant le tombeau, une grâce s'épanouit sur leur visage, aussi grande que celle qui s'était trouvée chez Étienne, selon Luc, quand il était sur le point de se défendre face aux Juifs, et qu'il n'y eut personne qui se tint devant eux sans éprouver une terreur sacrée.

La résurrection

Ainsi donc, ce *visage d'ange* dit déjà quelque chose de la vie à venir. Quand il réfléchit sur la résurrection de la chair, Tertullien l'oppose au corps concret d'Étienne pour montrer qu'il faut tenir les deux ensemble si l'on veut se

représenter les corps glorieux : les genoux du premier martyr, lorsqu'il s'effondre, montrent la permanence de son identité au travers même de la transfiguration de son visage. On notera ici que, pour Tertullien, lorsque Luc dit qu'Étienne *plie les genoux* (Ac 7,60), c'est pour signifier l'effondrement de son corps.

54 TERTULLIEN, *Sur la résurrection des morts*, 55 – env. 200-210

C'est ainsi qu'Étienne aussi avait déjà revêtu l'apparence glorieuse d'un ange, mais ce ne sont pas d'autres genoux qui s'effondrèrent pendant sa lapidation. Le Seigneur aussi, en se retirant dans la montagne, avait même transformé ses vêtements en lumière, mais il avait conservé des traits reconnaissables à Pierre.

Jean Chrysostome comprend autrement le verset d'Ac 7,60. Pour lui, en ployant les genoux, Étienne adopte une des postures possibles de l'orant, ce qui montre la ferveur de sa prière. Dans la brièveté de sa formulation, le

prédicateur donne même l'impression que cette ferveur est la cause de son sort privilégié, celui d'échapper à l'Hadès en confiant son esprit à Dieu :

55 JEAN CHRYSOSTOME, *Homélie 18 sur les Actes* – env. 386-398

* Ac 7,60

Et ce bienheureux ne prie pas n'importe comment, mais avec ferveur : ayant plié les genoux*, dit <le texte>. Si bien que même sa mort a été divine : car jusque-là, on ne permettait aux âmes que d'être dans l'Hadès.

En effet, pour Chrysostome, cette dernière parole d'Étienne est en soi une preuve de la résurrection, qui ne s'adresse pas seulement à

Dieu, mais qui est aussi un témoignage pour ceux qui l'entendent :

56 JEAN CHRYSOSTOME, *Homélie 18 sur les Actes* – env. 386-398

* Ac 7,59

Seigneur Jésus-Christ, reçois mon Esprit*. C'est en même temps le fait de quelqu'un qui montre et qui enseigne qu'il ne périt pas.

Aussi ne comprend-il pas bien l'affliction de ceux qui ensevelissent Étienne (Ac 8,2), et cherche-t-il des raisons à leur attitude :

57 JEAN CHRYSOSTOME, *Homélie 18 sur les Actes* – env. 386-398

* Ac 8,2

Et des hommes pieux ensevelirent Étienne et ils firent une grande lamentation sur lui*. Soit ils n'étaient pas encore parfaits, soit cela leur faisait du bien et montrait leur respect : c'est pourquoi ils se lamentent sur lui. Et en même temps, cela montre qu'ils étaient aussi des hommes : pas seulement leur peur, mais aussi leur chagrin et leur lamentation.

Ainsi, Étienne est bien l'un des premiers à expérimenter la résurrection, et le récit des Actes est un guide pour se représenter cet

événement. C'est de cette manière, en tout cas, que Chrysostome rassurait ses auditeurs contre l'idée des âmes errantes, comme on l'a

ÉTIENNE

vu dans un précédent fascicule (*SCE*, 202, décembre 2022, p. 18-19) : de même que le Lazare de la parabole était guidé dans le sein d'Abraham, de même Étienne signifiait en ses dernières paroles la destination de son âme. Il y était, une fois de plus, associé à Paul :

58 JEAN CHRYSOSTOME, *Homélie 28 sur Matthieu* – fin IV^e siècle

On pourrait voir à partir de beaucoup d'autres endroits qu'il n'est pas possible qu'une âme qui est sortie demeure ici-bas. Étienne dit bien *Reçois mon esprit** ; Et Paul : *J'ai le désir de m'en aller et d'être avec Christ, et c'est de beaucoup préférable***.

* Ac 7,59

** Ph 1,23

Pour aller plus loin

Fr. BOVON, « Beyond the Book of Acts, Stephen, the First Christian Martyr, Traditions Outside the New Testament Canon of Scripture », *Perspectives in Religious Studies*, 30, 2005, p. 93-107.

D. LABADIE, *L'Invention du protomartyr Étienne. Sainteté, pouvoir et controverse dans l'Antiquité (I^{er}-VI^e s.)*, Turnhout, Brepols, 2021.

Saint Étienne dans l'exégèse et la prédication médiévales

Sophie DELMAS, docteure en histoire

Les Actes des apôtres ont suscité un certain nombre de commentaires à l'époque médiévale. Néanmoins, alors que la canonicité de ce livre biblique n'a jamais été mise en doute et qu'il a rapidement été utilisé dans la liturgie, on en répertorie seulement une vingtaine, complets ou partiels, en douze siècles de production exégétique. Parmi les commentateurs du haut Moyen Âge, on peut citer en particulier le travail du moine anglo-saxon Bède le Vénérable (673-735). Au XII^e siècle, la *Glose ordinaire*, rassemblée et rédigée à Laon, rassemble de nombreuses autorités (notamment Bède et le Pseudo-Raban Maur) sur les Actes, de même qu'un peu plus tard l'*Histoire scolastique* puis *évangélique* de Pierre le Mangeur. Ces deux manuels d'exégèse sont souvent cités dans les commentaires ultérieurs, notamment ceux du XIII^e siècle, contemporains de la naissance, puis de l'essor des ordres mendiants et de l'université de Paris : parmi eux, on peut retenir les œuvres des dominicains Hugues de Saint-Cher († 1263) et Nicolas de Gorran († 1295) et surtout du franciscain Pierre de Jean Olieu (v. 1248-v.1298). Plus tard, le théologien mystique Denys le Chartreux (v. 1402-1471) rédige également un commentaire détaillé des Actes.

Ces commentaires peuvent parfois être rapprochés de la production pastorale : Étienne, premier martyr du Christ, premier diacre consacré dont la fête est instituée le 26 décembre, le lendemain de la Nativité, a été évoqué dans de nombreux sermons, prêchés pour célébrer son martyre et la translation de ses reliques et dont une quarantaine ont été conservés. Souvent, le choix d'un verset biblique initial, appelé thème, pris dans les chapitres 6 et 7 des Actes, n'est qu'un prétexte pour évoquer la confirmation ou les vertus du saint. Mais certains développements des prédicateurs relèvent parfois de l'exégèse. Dans cette perspective, quelques grandes collections de sermons ont été retenues, notamment celles du dominicain Jacques de Voragine ou du franciscain Bernardin de Sienne. Elles peuvent être complétées avec quelques instruments de travail des prédicateurs : les recueils d'*exempla*, c'est-à-dire de brefs récits didactiques, et les *Distinctions*, des recueils de mots bibliques classés par ordre alphabétique dont se servent les théologiens pour construire leurs sermons. Dans ces différents travaux sur l'histoire d'Étienne, les commentateurs accordent une part importante à l'exégèse littérale. L'étude

de récit s'attarde en général sur trois thèmes : le choix d'Étienne comme diacre, l'analyse de son discours aux juifs en lien avec l'Ancien Testament et la vision de Dieu au moment de

son martyre. Quant à l'exégèse spirituelle, elle n'apparaît que ponctuellement, à l'occasion de l'interprétation de noms ou de données chiffrées.

Étude du récit

Les commentateurs du Moyen Âge sont d'abord attentifs à la bonne compréhension du texte biblique qui est le point de départ de leur travail. Cette compréhension commence par des observations sur la traduction même des versets du grec au latin. Tel est l'un des principaux objectifs des commentaires de Bède le Vénérable, rédigés vers 709-716. Il rédige d'abord un *Commentaire* (*Expositio*) sur les Actes des apôtres afin de clarifier certaines expressions. Puis il reprend son commentaire en rédigeant une *Rétractation sur les Actes des apôtres* : son nouvel objectif est de noter les différences entre le texte latin et le texte grec auquel il a pu avoir accès. Pour les chapitres 6 et 7 des Actes, Bède multiplie les remarques. Il relève de nombreux ajouts en grec, tel le passage *au nom de notre Seigneur Jésus Christ* qui complète Ac 6,8. Bède observe aussi que certains passages sont meilleurs en grec : par exemple dans Ac 7,17 (*Le temps approchait où devait s'accomplir la promesse que Dieu avait faite à Abraham*), Bède préfère les termes proposés en grec qui parlent d'une promesse (*Quam pollicitus erat Deus Abrahae*, « que Dieu avait promis à Abraham ») à celui retenu en latin qui se traduit par « révélation » (*quam confessus erat Deus Abrahae*, « que Dieu avait révélé à Abraham »). Une

autre remarque de traduction revient souvent dans les commentaires, celle qui concerne le nom propre Charan ou Haran dans Ac 7,2 (*le Dieu de gloire apparut à notre père Abraham, lorsqu'il était en Mésopotamie, avant qu'il s'établît à Charan*) : Pierre de Jean Olieu observe que les traducteurs de la Septante ont ajouté un « c » pour exprimer la « véhémence de l'aspiration hébraïque ». Denys le Chartreux propose d'identifier les deux noms propres : en s'appuyant sur Bède, il explique que « Charan » est une ville de Mésopotamie qui correspond bien à la ville d'Haran citée dans la Genèse.

Cet exemple montre l'attention portée par les commentateurs au vocabulaire, qu'il s'agisse de mots rares ou de noms propres. Les noms de lieux sont très nombreux dans Actes 7, c'est-à-dire dans le discours d'Étienne qui retrace l'histoire du peuple hébreu : les localités (Damas, Cyrène, Alexandrie, etc.) sont fréquemment situées à l'aide de Bède ou d'Isidore de Séville. Les noms de peuples suscitent également de nombreux développements : les « Affranchis » (*Libertini* en latin) de la Synagogue (Ac 6,9) sont diversement interprétés à partir de Bède ou de la glose, comme en témoignent les remarques du dominicain Nicolas de Gorran à la fin du XIII^e siècle :

59 NICOLAS DE GORRAN, *Commentaire des Actes* – fin du XIII^e siècle

Et certains se levèrent de la synagogue, c'est-à-dire d'une assemblée ou d'un groupe, qui est dite des Libertins (Affranchis) du nom d'une région dans laquelle ils étaient rassemblés pour les fêtes; ou bien les « Libertins » désignent les fils des Libertins, c'est-à-dire d'esclaves affranchis. Il est bien établi que les premiers qui avaient résisté à la foi étaient d'origine servile. Alors, même s'ils avaient été affranchis par les hommes, ils étaient cependant esclaves du péché.

La compréhension du texte biblique passe aussi par l'identification de figures de rhétorique. Pierre de Jean Olieu est l'un de ceux qui en repèrent le plus. Il mentionne par exemple l'emploi de métaphores : Étienne parle ainsi métaphoriquement lorsqu'il dit à propos de Dieu, *le ciel est mon trône, et la terre mon marchepied* (Ac 7,49), comme s'il s'agissait d'un homme assis sur le ciel, les pieds à terre. Cette métaphore lui permet de montrer le pouvoir et la majesté divines. Il explique également plusieurs passages par l'antonomase, comme dans Ac 6,5 où Étienne est dit *plein de foi et du Saint-Esprit*. Enfin, il utilise la synecdoque, c'est-à-dire la désignation de la partie pour le tout, afin de résoudre l'apparente contradiction entre deux passages, Ac 7,16 et Jos 24, 32 : le premier utilise le pluriel pour évoquer les corps amenés et enterrés à Sichem (*ils furent transportés à Sichem, et déposés dans le sépulcre qu'Abraham*), le second mentionne le seul corps de Joseph (*Les os de Joseph, que les enfants d'Israël avaient rapportés d'Égypte, furent enterrés à Sichem*).

Une fois les versets bien compris, les commentateurs réfléchissent à la place du passage étudié au sein du livre biblique et aux différents éléments de la narration. Nicolas de Gorran propose de voir dans les trois premiers chapitres

des Actes un récit général (*generaliter*) des actes accomplis par les apôtres. En revanche, à partir du chapitre 4, leurs actes sont présentés de façon plus précise (*specialiter*) : il s'agit de la vérité dans l'enseignement (Ac 4), puis de la puissance dans l'action (Ac 5,1-16) et enfin de la fermeté dans la persévérance (Ac 5,17-42). Les chapitres 6 et 7 consacrés à Étienne correspondent à un quatrième temps, celui de la sagacité. Le franciscain Pierre de Jean Olieu examine lui aussi la place qu'occupe la vie d'Étienne dans l'ensemble des Actes des apôtres et plus exactement dans l'histoire de l'Église primitive. Pour faire comprendre celle-ci, il utilise deux métaphores. La première est celle de la lumière : de même que le soleil permet de déterminer quatre saisons dans l'année, de même les Actes des apôtres peuvent être découpés en quatre saisons. Alors que l'été correspond aux chapitres 8 à 12, l'automne aux chapitres 13 à 20 et l'hiver à la fin du livre des Actes, les chapitres consacrés à Étienne correspondent au printemps. La seconde métaphore est celle du service militaire. Quand une armée se prépare, il faut d'abord choisir le commandement, puis convoquer les soldats, c'est ce que firent les apôtres en choisissant les diacres et, parmi eux, Étienne :

60

PIERRE DE JEAN OLIEU, *Commentaire des Actes* – env. 1280

En effet, lors du service militaire, on veille d'abord au choix et à la préparation des chefs. Dans un second temps, on s'occupe de convoquer et de rassembler les soldats sous leur autorité et leur commandement commun. Dans un troisième temps, les chefs et les recrues sont entraînés et mis à l'épreuve. Quatrièmement, les chefs en second et les centurions sont promus [...]. Cinquièmement, les chefs et les soldats sont envoyés au combat. Enfin, sixièmement, ils sont disposés sur plusieurs lignes de bataille selon les modalités d'engagement. Selon ce modèle, les douze apôtres sont d'abord choisis par le Christ grâce à l'Esprit saint [...]. Dans un second temps a lieu la convocation en masse pour la milice du Christ, dans le chapitre 2: *Il y avait séjournant à Jérusalem des hommes pieux**. Troisièmement se déroule la rencontre des élus et des appelés, puis leur entraînement dans le chapitre 4: *comme ils parlaient au peuple***. [...] Quatrièmement est proposée la promotion des sept diacres, semblables à sept chefs sous l'autorité des apôtres, dans le chapitre 6: *en ce temps-là****. Cinquièmement, Étienne puis les autres sont destinés au combat: *Étienne, plein de grâce**.

* Ac 2,5

** Ac 4,1

*** Ac 6,1

* Ac 6,8

Cependant, Pierre de Jean Olieu ne se contente pas de situer la vie d'Étienne à l'intérieur des Actes des apôtres. Il propose également de distinguer sept étapes, d'inégales longueurs, dans le récit: la promotion des sept diacres (6,1-7), l'extraordinaire pouvoir d'Étienne (6,8-10), sa mise en accusation mensongère par les juifs et son interrogatoire

par le Sanhédrin (6,11-7,1), sa réponse aussi prudente que ferme (7,2-53) entraînant l'irritation des juifs (7, 54) suivie de sa vision du Christ (7, 55). Celle-ci redouble la colère des juifs, qui le lapident (7,56-57): cet épisode s'achève enfin par la prière d'Étienne pour lui et ses persécuteurs, puis par sa mort (7,58-60).

Trois thèmes

Même si les sujets abordés dans l'exégèse des Actes sont variés, trois thèmes ont retenu plus particulièrement l'attention des commentateurs médiévaux: le choix des diacres

et donc de la hiérarchie ecclésiastique; le discours adressé aux juifs, puis, la vision de Dieu lors du martyre d'Étienne.

Le choix des diacres

Dans les différents commentaires des Actes, plusieurs points sont évoqués de façon récurrente au sujet des diacres, les raisons de leur choix, leurs qualités et leur rôle dans l'Église. Le choix des diacres s'explique par la multiplication des disciples, c'est-à-dire des personnes converties, dont les apôtres n'arrivent plus à s'occuper correctement. Les apôtres ne peuvent pas délaisser la « parole de Dieu », c'est-à-dire la prédication et l'enseignement pour s'occuper de la nourriture de leurs disciples. Les diacres sont au nombre de sept : ces hommes doivent avoir une bonne réputation, être pleins de grâce et de vertus, et surtout avoir de solides connaissances bibliques. Ils sont choisis par la communauté, puis ils sont ordonnés par les apôtres par l'imposition des mains. Ce geste entraîne des discussions : par exemple, Hugues de Saint-Cher comme Nicolas de Gorran évoquent l'opinion selon laquelle Étienne aurait été prêtre. Mais ils ne partagent pas ce point de vue : d'une part, parce qu'Étienne n'a pas vécu assez longtemps pour pouvoir le devenir, d'autre part parce que les rites ont évolué depuis l'Église primitive et que l'imposition des mains fut ensuite réservée aux seuls prêtres. Ainsi, alors que les prêtres s'occupent du soin des âmes et du culte, les diacres s'occupent du service et de l'administration du temporel.

Le discours adressé aux juifs

Le discours d'Étienne conduit à de nombreuses réflexions concernant l'histoire des Hébreux, nées de la comparaison entre le chapitre 7 des Actes dans le Nouveau Testament et leur histoire dans l'Ancien Testament, notamment dans le Pentateuque. La confrontation entre le texte des deux Testaments fait parfois apparaître des discordances, qui portent en particulier sur la chronologie, les durées ou des nombres. Prenons un exemple parmi tant d'autres : dans Ac 7,14, Étienne raconte comment Joseph envoie chercher *son père Jacob, et toute sa famille, composée de soixante-quinze personnes*, alors que selon Gn 46,27, *le total des personnes de la famille de Jacob qui vinrent en Égypte était de soixante-dix*. Selon Pierre de Jean Olieu, Luc suit ici la traduction des Septante où est mentionné le nombre 75 : il explique ce choix par le fait qu'Étienne s'adressait alors à des juifs grecs qui utilisaient justement la traduction grecque des Septante. Nicolas de Gorran va dans le même sens : il précise même que la Septante était alors fameuse et approuvée par les juifs grecs, ce qui explique qu'Étienne ait préféré consolider la foi du Christ en s'accordant avec eux, plutôt que de rendre suspect son discours. Denys le Chartreux, lui, affirme que ce nombre de 75 s'explique « par anticipation », car sont ajoutés aux 70 personnes les cinq neveux de Joseph.

Dans les commentaires, l'évocation du discours d'Étienne s'achève souvent par de nombreux reproches adressés aux juifs. Ces

derniers font venir de faux témoins, des menteurs, selon lesquels les paroles du diacre correspondent à un quadruple blasphème, contre Dieu, contre Moïse, contre la Loi et contre le temple. Au ^{xv}^e siècle, le célèbre prédicateur Bernardin de Sienne insiste sur

cet épisode et explique que les juifs abhorrent tellement les blasphèmes qu'ils déchirent alors leurs vêtements et lapident Étienne. Les juifs refusent l'évidence, les commentateurs les disent entre autres aveuglés, orgueilleux, impatients et incorrigibles :

61 DENYS LE CHARTREUX, *Commentaire des Actes* – env. 1470-1473

* Ac 7,54 (les deux citations)

En entendant ces paroles, ce blâme juste, cette justification raisonnable, cette explication victorieuse, ils étaient furieux dans leur cœur, c'est-à-dire qu'ils étaient comme coupés de différentes façons en eux-mêmes, ils étaient au bord de la division et de la rupture, telle une mauvaise marmite sur le feu, toute crépitante et vibrante, car ils étaient orgueilleux, impatients et incorrigibles [...]. Et ils grinçaient des dents contre lui si bien que, semblables à des chiens enragés, ils montraient visiblement la fureur de leur esprit.*

La vision de Dieu

Enfin, la vision de Dieu par Étienne amène de nombreux développements, que ce soit dans les commentaires bibliques ou dans la prédication. C'est du reste un des sujets que Nicolas de Biard, au ^{xiii}^e siècle, conseille de développer dans les sermons à propos du saint. En effet, ses *Distinctions* proposent une table avec les fêtes des saints : dans cette table, l'apprenti prédicateur peut trouver comment associer la fête d'un saint avec quelques sujets, accompagnés d'un ou deux ver-

sets thématiques, c'est-à-dire des citations initiales pour construire leur sermon. Concernant saint Étienne, Nicolas de Biard propose deux versets thématiques : *Étienne, plein de grâce et de puissance* (Ac 6,8) et *Voici, je vois les cieux ouverts* (Ac 7,55). Le dominicain suggère ensuite de développer trois points, la grâce, la puissance et la vision de Dieu. Un autre dominicain, Jacques de Voragine, insiste à plusieurs reprises sur cette vision qui permet à Étienne de supporter, tel un soldat valeureux, ses souffrances :

62 JACQUES DE VORAGINE, *Sermon 1 sur saint Étienne* – fin du ^{xiii}^e siècle

Lors de son martyre, il eut en effet cinq soutiens qui lui permirent de combattre comme un soldat valeureux avec beaucoup de force. Premièrement, il eut un grand exemple, comme si un soldat voyait un roi

* 1 Co 4,9

** Si 15,16

*** Ex 14,14

en train de combattre avec force : *il vit Jésus debout à la droite de Dieu*. [...] Deuxièmement, il eut un grand spectacle, car *il vit les cieux ouverts*. En effet, le ciel fut ouvert, afin que le Roi et toute la cour céleste voient le soldat en train de combattre. Le soldat combattait avec d'autant plus de zèle qu'il se savait regardé par un roi et toute la cité. *Nous avons été en spectacle au monde, aux anges et aux hommes**. Troisièmement, il eut devant lui une grande récompense, lorsqu'il dit : *J'ai vu la gloire de Dieu*. Grégoire : « La vue de la récompense diminue la force du fouet ». *Il a mis devant toi l'eau et le feu***. Quatrièmement, il eut une grande aide, lorsqu'il dit : *et Jésus debout à la droite de Dieu*. Selon la glose : « Il vit debout juste à droite l'aide qu'il avait au milieu de ses persécuteurs. » Un soldat serait complètement tiré d'affaire, s'il avait près de lui un puissant champion, *Le Seigneur combattra pour vous et vous gardez le silence****. Cinquièmement, il eut un grand refuge, puisqu'il *vit les cieux ouverts* vers lesquels il put dans l'adversité se relever. Un soldat serait complètement tiré d'affaire, s'il pouvait se réfugier à tout moment dans un château fort, à proximité.

Ainsi, si Étienne a eu ce privilège, c'est pour mieux résister à ses persécuteurs. Si les théologiens insistent sur les raisons de cette vision, ils s'interrogent également sur ses modalités et son objet. Pierre de Jean Olieu estime que, par sa vision corporelle, Étienne a pu voir non pas Dieu le Père resplendissant de gloire, mais le Christ dans son humanité et peut-être les saints qui avaient ressuscité avec lui. Cependant, par sa vision intellectuelle, il a vu la gloire de la Trinité. Mais celui qui consacre le plus de détails à la question des modalités de cette

vision est Denys le Chartreux. Il rapporte d'abord les différentes positions qui existent à ce sujet. Si certains pensent qu'Étienne, à l'instar de Moïse ou de Paul, a brièvement vu Dieu comme les bienheureux le voient dans la patrie céleste, d'autres pensent que c'est impossible. Selon un autre point de vue, la vision d'Étienne fut une vision « imaginaire » (c'est-à-dire par l'intermédiaire d'une image/effigie formée par les anges) comme celle d'Isaïe, Ezéchiel, Michée, Jean et Daniel. Puis, pour finir, il donne son propre point de vue :

63 DENYS LE CHARTREUX, *Commentaire des Actes* – env. 1470-1473

Je pense plutôt que la vision d'Étienne fut anagogique, pure et intellectuelle, sans le mélange de fantasmes, de la même manière que saint David eut des visions divines, selon les docteurs. La vision d'Étienne elle aussi fut une sorte d'intermédiaire entre la vision dans la vie par la foi et celle dans la patrie par l'espèce. Ce fut par une splendide

ÉTIENNE

irradiation de la lumière éternelle incréée sur la partie supérieure de son âme, voire sur le sommet de son intellect, comme cela se passe habituellement lors de la contemplation de la théologie mystique ou de la sagesse unitive.

Enfin, la dernière réflexion des exégètes comme des prédicateurs médiévaux concerne l'objet de cette vision, le Christ à la droite de Dieu. La vision de Dieu et même de la Trinité, est aussi évoquée dans le *Ci nous dit*, un recueil *d'exempla*, composé en français au début du

XIV^e siècle. L'auteur, anonyme, s'appuie sur le verset des Ac 7,55 et explique qu'Étienne au moment de son martyre aperçoit Dieu en la personne du Fils assis à la droite de Dieu le Père tout-puissant, ce qui est un témoignage de la Trinité.

L'interprétation spirituelle

L'exégèse spirituelle est plus brève que l'exégèse littérale. Quelques remarques sont proposées à l'occasion de données chiffrées, de noms propres. Il s'agit par exemple du chiffre sept pour les sept diacres : selon la Glose, ce nombre convient bien au Saint-Esprit. Pierre de Jean Olieu ajoute que ce chiffre est bien adapté à la multitude dont ils doivent s'occuper, sous l'autorité des apôtres. Enfin, il convenait que le nombre de diacres soit différent de celui des apôtres. Denys le Chartreux affirme qu'au « sens mystique », ce chiffre sept signifie qu'il faut, dans le diaconat, promouvoir les sept dons du Saint-Esprit. Mais la mise en place du diaconat est aussi l'occasion de réflexions sur l'organisation de la hiérarchie ecclésiastique.

Étienne diacre, un modèle de courage et de persévérance

Dans tous les commentaires se lit l'interprétation du nom propre d'« Étienne ». En grec comme en latin, il signifie « couronné » ou « la couronne » : si Étienne a été lapidé plein d'humilité, il a ensuite été splendidement couronné, puisque c'est le premier après le Christ à avoir la couronne du martyr. Les prédicateurs évoquent souvent quatre types de couronnes : une couronne de roses évoquant le sang, une couronne d'or symbole de virginité, une couronne étoilée comme prédicateur et une couronne de pierres précieuses synonyme de perfection. Certains exégètes comme Bède le Vénérable ajoutent l'interprétation du nom « Étienne » en hébreu, « votre norme » : il est en quelque sorte la norme, la règle, un modèle pour les martyrs qui suivront. Cette exemplarité est largement

commentée par les prédicateurs qui mettent en avant son humilité, sa pauvreté, sa virginité et son discours contre les « Affranchis », qui préfigurent les hérétiques ou ceux qui persécutent la foi.

Le choix des diacres : un modèle d'organisation pour l'Église

Si Pierre de Jean Olieu s'intéresse tout particulièrement aux Actes des apôtres, c'est parce qu'il y cherche les origines et le développement de l'Église primitive, celles des apôtres, mais aussi un modèle. C'est pourquoi il accorde une place importante au début du chapitre 6 dans lequel est expliqué le choix

des premiers diacres. Ceux qui sont au sommet de la hiérarchie ecclésiastique doivent s'occuper des choses supérieures et ceux qui sont en dessous des choses inférieures, ce qui permet aux premiers de mieux se consacrer à leurs tâches. Dans une moindre mesure, une leçon similaire est tirée par Denys le Chartreux, qui rappelle que le choix des diacres pour s'occuper de l'administration montre que les évêques, les docteurs ne doivent pas s'occuper de choses matérielles.

Mais à ce constat s'ajoute un regret : pour Pierre de Jean Olieu, cette répartition des tâches n'est plus respectée à son époque, ce qui explique les défauts de l'Église qui lui est contemporaine et que dénonce ce passage :

64

PIERRE DE JEAN OLIEU, *Commentaire des Actes* – env. 1280

En cela apparaît la subversion de l'ordre de l'Église moderne, dans laquelle les évêques et les abbés, en négligeant non seulement le ministère de la parole de Dieu, mais aussi l'étude et surtout l'étude dévote, se consacrent totalement ou plutôt se précipitent vers les affaires temporelles. Et cela, non pas pour administrer les tables des veuves et des pauvres, mais pour accumuler des trésors, enrichir leurs proches et engraisser leur propre chair.

On retrouve ici une réflexion propre à Pierre de Jean Olieu : celui-ci a la particularité d'être un des principaux porte-parole des franciscains spirituels, favorables à une interprétation plus rigoureuse de la règle franciscaine et notamment de la pauvreté, ce qui lui valut plusieurs censures. Il estime que les évêques de son temps devraient suivre le modèle des

apôtres, ce qui implique d'observer la perfection évangélique et ce qu'il appelle « l'usage pauvre ». Cette remarque sur l'enrichissement des évêques peut être rapprochée d'autres parties de son œuvre, dans lesquelles il dénonce les évêques qui veulent voyager à cheval, être accompagnés de serviteurs, manger avec faste et administrer les biens temporels.

Les reliques et le culte de saint Étienne

Gilbert DAHAN, directeur de recherche émérite au CNRS (UMR 8584) et à l'EPHE, Paris

Les reliques

Étienne fut donc lapidé probablement en 35. Comme le disent les Actes (Ac 8,2), *des hommes pleins de crainte religieuse s'occupèrent <du corps> d'Étienne*; mais on oublia le lieu de la sépulture. Le corps fut retrouvé en

415, à la suite d'une vision, par un prêtre Lucien, qui raconta cette découverte dans une lettre en grec adressée à un prêtre espagnol, Avitus de Braga, qui la traduisit en latin :

65 Lucien, *Lettre à toutes les Églises* – env. 415

À la prière ou plutôt sur l'ordre du saint prêtre Avitus, adorateur de Dieu, j'ai estimé nécessaire d'exposer à votre amour du Christ la vision qui apparut trois fois à mon humble personne, à propos de la révélation des reliques du bienheureux et glorieux protomartyr Étienne, premier diacre du Christ, et de celles de Nicodème, nommé dans l'Évangile, et de Gamaliel, nommé dans les Actes [...] Le vendredi 3 décembre, alors que je dormais dans mon lit dans le lieu saint du baptistère, où j'avais l'habitude de dormir et de garder les biens de l'église, à demi éveillé et quasiment en état d'extase, je vis un homme âgé, de grande taille, digne prêtre, ayant une barbe fournie, portant une étole et ayant en main un bâton doré. Il se tint à ma droite, m'appelant trois fois par mon nom et me dit en grec : Lucien, Lucien, Lucien, va dans la ville dite sainte, c'est-à-dire Jérusalem [...]. Je lui répondis : Qui es-tu, seigneur, et qui est avec toi ? Il répondit : Je suis Gamaliel, qui ai nourri Paul, apôtre du Christ et enseigné la Loi à Jérusalem. Avec moi, gisant dans la partie orientale du bâtiment, il y a mon seigneur Étienne, qui fut lapidé par des juifs et les chefs des prêtres à Jérusalem pour la foi en le Christ, hors de la porte nord qui mène à Cedar, pour que ne lui soit pas donnée de sépulture selon

l'ordre des chefs impies, afin que son corps soit dévoré par les bêtes sauvages. Mais par la volonté de Dieu il ne fut touché ni par une bête sauvage ni par un oiseau, ni par un chien. Quant à moi, Gamaliel, ayant pitié du ministre du Christ et me hâtant d'avoir un mérite et une part avec l'homme saint dans la foi, j'envoyai de nuit des hommes religieux et croyant en le Christ Jésus, habitant Jérusalem au milieu des juifs, je les persuadai d'aller porter secrètement son corps avec ma voiture dans mon village Caphargamala (ce qui veut dire le village de Gamaliel), à vingt milles de la cité [...].

Par la suite, Lucien a encore deux autres visions et parvient à retrouver l'endroit de la sépulture (au mont Sion). Des phénomènes naturels et la guérison de malades accompagnent cette découverte. Les reliques sont alors dispersées dans divers lieux : notamment à Constantinople, où est construite une basilique dédiée à saint Étienne. Il semble que la lettre de Sévère de Minorque, qui raconte la conversion des juifs de cette île des Baléares à la suite du dépôt de reliques du saint vers 416, soit un faux du VII^e siècle. Ces reliques atteignent l'Afrique du Nord, notamment Bône, ce qui convainc Augustin de la réalité des prodiges contemporains.

L'impératrice Eudocie fait ériger un sanctuaire à Jérusalem, en mémoire de la lapidation (439-460). De nombreuses églises sont construites en l'honneur d'Étienne ; en France, on mentionnera celles de Bourges, Auxerre, Lyon, Toul, Metz, Chalon-sur-Saône, Châlons-en-Champagne.

On choisira un texte qui évoque la présence de reliques, notamment à Tours. Il est dû à l'un des grands historiens du haut Moyen Âge, Grégoire de Tours (vers 538-vers 594), auteur par ailleurs d'une importante *Histoire des Francs*. C'est dans son ouvrage *La Gloire des martyrs* (586) que l'on trouve un chapitre sur Étienne protomartyr :

66 GRÉGOIRE DE TOURS, *De gloria martyrum*, chap. 34 – 586

Étienne, premier diacre de l'Église sainte et martyr à Jérusalem, comme le raconte l'histoire sacrée des Apôtres, pour le saint nom du Christ, qu'il voyait à la droite <du Seigneur> dans une contemplation spirituelle*, fut assailli de pierres, suppliant la Majesté <divine> pour ses persécuteurs. Par la suite, il y avait dans la ville de Tours un oratoire consacré à son nom par les anciens, dont nous avons vite ordonné l'agrandissement. Quand cela fut fait, nous avons restitué l'autel tel qu'il était auparavant. Mais, en fouillant ce lieu, nous n'avons rien trouvé des saints témoignages dont la renommée faisait état. Alors j'ai envoyé l'un des abbés pour qu'il nous montre ses reliques à partir

* Voir Ac 7,55-56

de l'oratoire de la demeure ecclésiastique [probablement en dehors de la ville] ; mais j'oubliai de lui remettre la clé du coffre, qui pendait à ma ceinture. Or quand l'abbé revint, après avoir retiré le sceau de l'armoire, il trouva le coffre fermé. Que faire, comment réagir ? il était dans le doute. S'il revenait vers moi, ce serait long d'aller et de revenir ; s'il montrait le coffre, il savait que cela me serait désagréable, parce qu'y étaient conservés les témoignages de nombreux saints. S'il ne le faisait pas, il n'accomplissait pas l'ordre qu'il avait reçu. Quoi de plus ? Tandis qu'il gardait en main, plein de doutes, le coffre, les fermetures résonnèrent et il vit le coffre ouvert. Alors, en rendant grâce, il nous montra non sans une grande admiration les reliques que nous avions conservées sur ordre du Seigneur. De retour en ville bien des jours après, je trouvai le coffre comme je l'avais laissé, fermé avec le verrou.

Grégoire nous apprend ensuite que du sang du martyr est conservé dans l'autel de l'église

de Bourges, ainsi qu'à Bordeaux ; il s'y produit des guérisons miraculeuses.

Le culte

Saint Étienne est fêté le 26 décembre (le 3 août est également célébrée la découverte de son corps, en 415). Lors de la fête, en dehors de plusieurs passages des Actes (6,

8 ; 6, 9-10 ; 7, 60) sont chantées des antiennes (courts chants liturgiques) paraphrasant des versets des Actes :

67

Liturgie du 26 décembre (*Antiphonale monasticum pro diurnis horis*)

Office de laudes

- (1) Ils ont lapidé Étienne, et lui invoquait le Seigneur en disant : Ne leur impute pas ce péché.
- (2) Les pierres jetées furent douces pour lui ; toutes les âmes justes le suivent.
- (3) Mon âme s'est attachée à toi, parce que ma chair a été lapidée pour toi, mon Dieu.
- (4) Étienne a vu les cieux ouverts, il a vu et il est entré ; heureux l'homme pour qui les cieux étaient ouverts.
- (5) Voici, je vois les cieux ouverts et Jésus qui se tient à la droite de Dieu.

Office de vêpres

Les hommes effrayés enterrèrent Étienne et firent une grande lamentation sur lui.

Les offices comportent également des hymnes.

Office de laudes

**Martyr de Dieu qui, en suivant
le Fils unique du Père,
Triomphes des ennemis vaincus,
Vainqueur jouissant des biens célestes,
Par le don de ta prière,
Efface notre faute,
Écartant la contagion du mal,
Éloignant le dégoût de la vie.
Ont été défaits les liens
de ton corps consacré,
Détache-nous des liens du monde
Par l'amour du Fils de Dieu.
Gloire à toi, Seigneur,
Qui es né de la Vierge,
Avec le Père et l'Esprit saint,
Dans les siècles sans fin. Amen.**

Office de vêpres

**Dieu, destin, couronne et récompense
De tes soldats
Qui chantent les louanges du Martyr,
absous-les de l'étreinte du crime.
Lui, estimant caduques
Les joies du monde
Et les flatteries nuisibles,
Est parvenu aux réalités célestes.
Il a subi vaillamment les peines
Et les a supportées virilement,
Faisant couler pour toi son sang ;
Il possède les dons éternels.
Par cette prière suppliante
Nous te demandons, très pieux :
Dans ce triomphe du martyr,**

ÉTIENNE

**Pardonne leurs fautes à tes serviteurs.
Gloire à toi, Seigneur...**

L'office de vêpres comprend également une prière spécifique :

Donne-nous, nous t'en prions, Seigneur, d'imiter ce que nous honorons, afin que nous apprenions aussi à aimer nos ennemis, parce que nous célébrons la fête de celui qui même pour ses persécuteurs a su prier Notre-Seigneur Jésus-Christ, ton Fils, qui vit et règne avec Toi.

En dehors des hymnes qui ont été retenues dans la liturgie commune, plusieurs autres ont été composées au Moyen Âge pour célébrer Étienne ou pour l'anniversaire de la

découverte de son corps. On peut citer cette hymne brève, dans un recueil du XII^e siècle de Grandmont (Haute-Vienne) :

68 *Da sancto Stephano, hymne de Grandmont*

**Ô athlète du roi suprême,
Protomartyr Étienne,
Nous répandons les prières
Supplantes de ta clémence,
Toi qui es le premier
Des martyrs de ta milice.
Qu'il te souviennne de l'Église
Rachetée par le sang du Christ,
Créateur du monde, pour que par tes prières
Dirigées vers lui,
Il la guide et la défende
De ses ennemis hostiles.
Gloire et honneur à Dieu.**

La célébration d'Étienne est également marquée par des sermons, prononcés pendant l'un des offices, à la suite de la lecture de passages des Actes. Plusieurs auteurs en ont composé, parmi lesquels on peut citer saint Augustin, Fulgence de Ruspe (467-532),

Pierre Abélard (1079-1142) ou Honorius Augustodunensis (XII^e s.). Nous avons choisi le début d'un sermon de Raoul Ardent († vers 1200), prédicateur dans le diocèse de Poitiers et auteur d'un *Speculum universale*, « Miroir universel », sur les vices et les vertus :

69

RAOUL ARDENT, *Sermon pour le jour de saint Étienne – fin du XII^e siècle*

* Ac 68

*Étienne, plein de grâce et de force, accomplissait des prodiges et de grands signes dans le peuple**, etc. Aujourd'hui, très chers frères, nous célébrons la fête du saint protomartyr Étienne, dont la lecture <du jour> que l'on vient d'entendre nous expose la vie admirable et la mort précieuse; elle nous montre sept choses: la grandeur de ses vertus, de ses actions, de sa sagesse et de son éloquence, de sa contemplation, de sa patience, de sa charité et la félicité de sa mort. Premièrement, la grandeur de ses vertus, quand il est dit: *Étienne, plein de grâce*. Grâce est pris au sens général, désignant tous les dons de l'Esprit saint: la foi, l'espérance, la charité, la sagesse, appelés grâces par antonomase. Étienne est dit en être plein, comme un tonneau plein de vin doux et un vase plein de parfum. Tout comme le tonneau plein de vin se fait sentir extérieurement et emplit ce qui l'entoure d'effluves et d'ardeur, de même que le vase émane à l'extérieur et ravit par son odeur, de même le bienheureux Étienne, empli de la grâce divine non seulement pouvait exhaler <ses vertus>, mais il ravissait encore davantage par ses vertus ceux qui étaient présents.

Raoul développe ensuite chacun des sept points qui constituent le caractère admirable du saint.

Étienne en musique

Gilbert DAHAN

Assez étonnamment, il ne semble pas y avoir d'oratorio consacré à Étienne. La seule musique est celle des antiennes et des hymnes dont il a été question à propos du culte. Les compositeurs, notamment italiens du XVII^e-XVIII^e siècle à qui l'on doit des séries d'oratorios, comme Giacomo Carissimi ou Alessandro Scarlatti, n'ont pas été intéressés par l'histoire du protomartyr. La seule exception se trouve dans l'oratorio *Paulus* de Felix Mendelssohn, qu'il dirigea lors de sa création, en 1836. L'histoire d'Étienne constitue la première partie de l'œuvre, consacrée à la conversion, à l'enseignement et au martyre de Paul. Le livret (en allemand) est écrit par Mendelssohn lui-même, avec l'aide du théologien Julius Schubring. La première partie

suit de près le texte des Actes, dont est traduite une grande partie de 6, 8 à 7, 59. Le récitatif qui reprend Ac 6,8.10.12 est confié à une soprano, puis à une basse, qui prononce l'accusation de sacrilège au v. 11. Un chœur à 4 voix reprend les calomnies des v. 13-14, avec un accompagnement agité, bien plus calme quand est prononcé le nom de Jésus de Nazareth. Le récit continue, toujours avec la soprano (Ac 6,15). La réponse d'Étienne (7,2-56) est confiée à un ténor, avec une alternance de chant et de récitatif, commentés par l'orchestre, et une interruption de la foule (chœur) qui accuse Étienne de blasphème. Alors une soprano chante une aria magnifique et d'une grande sérénité (sur Matthieu 23, 37) :

Jérusalem, Jérusalem, toi qui tues les prophètes et lapides ceux qui te sont envoyés, combien de fois ai-je voulu rassembler tes enfants et vous ne l'avez pas voulu.

Suivent deux échanges entre le ténor (récit) et le chœur. Dans le second, un choral dit une

profession de foi ; est utilisée la mélodie d'un choral présent dans la cantate 84 de Bach :

**À toi, Seigneur, je veux me soumettre,
à toi à qui j'appartiens.
Toi seul tu es ma vie, et la mort m'est alors un gain.
Je vis pour toi, je meurs pour toi,
il me suffit que tu sois mien.**

Un récitatif de soprano raconte la fin d'Étienne, en présence de Saül (Paul). Puis le chœur conclut (en citant Jacques 1,12) :

**Voici, nous proclamons bienheureux ceux qui ont été éprouvés.
Quand bien même le corps subit la mort, l'âme vivra néanmoins.**

Comme on l'a dit, le texte est vraiment proche des Actes et la musique en constitue un vrai commentaire, notamment avec les choraux qu'y a insérés Mendelssohn.

On pourra écouter cette œuvre superbement dirigée par Philippe Herreweghe :



Mendelssohn, *Paulus*. La Chapelle Royale, Collegium Vocale, Orchestre des Champs-Élysées, dir. Ph. Herreweghe. 2 CD Harmonia mundi HMC 901584.85 (1996). Les traductions ci-dessus sont tirées du livret qui accompagne cet enregistrement. **Vous pouvez entendre la première partie de cette œuvre en scannant le QR-code ci-contre.**

ÉTIENNE

Étienne à l'époque de l'humanisme

Annie NOBLESSE-ROCHER, professeure à l'université de Strasbourg

Justus Jonas (1493-1555) est l'un des plus proches collaborateurs de Martin Luther, dont il traduisit les œuvres latines et avec lequel il collabora à la traduction de la Bible dite « de Luther » (en allemand sur l'hébreu et le grec), entreprise de 1534 à 1545, objet de révisions permanentes par un « sanhédrin » dont il faisait partie. Parmi les nombreuses œuvres de Jonas figure un commentaire en

latin sur les Actes des apôtres. Le commentaire, organisé en *loci communes* (questions dogmatiques), voit en Étienne l'apôtre de la nouvelle Loi (luthérienne), qui n'exige du fidèle ni œuvres, ni rites, mais la foi seule. Les patriarches, chacun pour sa part, et malgré leurs travers, sont les prototypes de ces nouveaux fidèles luthériens, élus par la grâce, mus par la foi, attachés à la seule Écriture :

70 Justus Jonas, *Commentaire des Actes des apôtres* – 1524

Dieu, dit Étienne, a élu nos Pères, etc. Voilà le résumé de ce discours d'Étienne. Il prêche contre la Loi de Moïse, me direz-vous, et contre le Temple ! Mais il est très loin de détruire la Loi ou d'enseigner qu'elle sera détruite par Jésus. En fait, sa seule plainte, son seul cri, c'est que vous êtes des hypocrites et que vous n'accomplissez pas la Loi qui a été donnée par Dieu. C'est ce que dit Jésus en Jean 7 : Est-ce que Moïse ne vous a pas donné la Loi, etc. En fait, dit Étienne, je ne condamne pas le Temple, mais votre hypocrisie. Vous qui êtes des impies par votre cœur incrédule, vous reposant sur les œuvres de la Loi et sur un culte à Dieu tout en manifestations extérieures : vous vous arroyez une justice qui n'est que la vôtre, alors que Dieu requiert la foi seule. Mais, poursuit Étienne, la foi seule, c'est d'obéir à Dieu et je vais vous le montrer à partir de toute l'histoire de Moïse et de la Loi. Premièrement, Abraham fut justifié non par les œuvres de la Loi, mais parce qu'il fut agréable à Dieu avant la Loi, le Tabernacle et le Temple. Il fut justifié par la foi, comme on l'indique en Genèse 15 : Abraham crut**, etc. Vois aussi Romains 4 et Hébreux 11***. Deuxièmement, Joseph le Patriarche lui aussi fut agréable à Dieu, il fut juste et saint avant la Loi et le Temple. Bien qu'il ait commis un grave péché contre son frère, et même un crime contre lui, cependant Dieu convertit ce mal en bien.*

* Jn 7,19

** Gn 15,6

*** Rm 4,3 et He 11,8

* Gn 49,22

Vois le dernier chapitre de la Genèse*. La justice de Dieu s'accomplit en effet à travers une miséricorde infinie et une élection gratuite, et non par nos œuvres et nos mérites, comme Paul l'explique en Romains 9 et 10. Troisièmement, Moïse, dont vous savez qu'il est le plus grand des prophètes, plut à Dieu avant de recevoir la Loi. Vous voyez donc dans l'histoire d'Abraham, de Joseph, de Moïse et des patriarches comment toute la justice et la vie des saints ne sont rien d'autre qu'une élection gratuite de Dieu, le renoncement à sa volonté propre, la mortification de la raison et de toutes les forces humaines, rien d'autre que la foi en la Parole de Dieu.

« Ils ont canonisé les pierres qui ont lapidé Étienne ! »

Avec la deuxième génération de réformateurs, la revendication d'une foi débarrassée des rites extérieurs n'est pas moins virulente que dans les premiers écrits luthériens, surtout dans le royaume de France, où flambent les persécutions dès les années 1530. Parmi les leaders de cette nouvelle génération figure Jean Calvin. Né à Noyon en 1509, passé par Strasbourg (1538-1541) où il reçut l'impulsion de la Réforme rhénane mise en place par Martin Bucer, il arrive en 1541 à Genève. Calvin cherche à y consolider l'Église réformée et à en extirper toute pratique qu'il estime superstitieuse comme la dévotion aux reliques des saints. Il fait paraître, en 1543, le *Traité des reliques*, traité féroce qui connut plus de dix éditions au XVI^e et fut mis à l'index aussitôt

publié. Le traité est structuré en deux parties, la première dénonce les reliques comme autant de mensonges et la seconde donne une longue liste de reliques avec leur localisation. En bon rhéteur, Calvin sait que l'accumulation conduit à l'amplification et produit un effet d'ironie et de dérision. Mais plusieurs arguments doctrinaux justifient sa dénonciation : il faut préférer la Parole du Christ à ses chemises ou à ses souliers, les reliques ne sont pas attestées dans la Bible et elles n'ont pu résister aux nombreuses destructions qu'a subies Jérusalem. Elles ont été « inventées », selon le double sens de ce terme, qui signifie à la fois « découvertes » (pour un objet archéologique), « fabriquées » comme des faux, des *fakes* du I^{er} siècle.

71 Jean CALVIN, *Traité des reliques* – 1543

La racine du mal a été qu'au lieu de chercher Jésus-Christ en sa Parole, en ses sacrements et en ses grâces spirituelles, le monde, selon sa coutume, s'est amusé à ses robes, chemises et linges ; et en ce faisant a laissé le principal, pour suivre l'accessoire. Semblablement a-t-on fait des Apôtres et Martyrs, et autres saints. Car au lieu de méditer leur vie, pour suivre leur exemple, le monde a mis toute son étude à contempler et tenir pour trésor leurs os, chemises, ceintures, bonnets, et semblables fatras. Je sais que cela a quelque espèce et couleur de bonne dévotion et zèle, quand on allègue qu'on garde les reliques de Jésus-Christ pour l'honneur qu'on lui porte ; mais il fallait considérer ce que dit saint Paul ; que tout service de Dieu inventé en la tête de l'homme, quelque sagesse qu'il ait, n'est que vanité et folie. Ainsi pour dire en bref ce qui en est, la convoitise d'avoir des reliques n'est quasi jamais sans superstition ; pis, elle est mère d'idolâtrie [...] De saint Étienne, ils ont tellement divisé le corps, qu'il est entier à Rome en son église, la tête à Arles, et des os en plus de deux cents lieux. Mais pour montrer qu'ils sont des adhérents de ceux qui l'ont meurtri, ils ont canonisé les pierres qui l'ont lapidé. On demandera où c'est qu'on a pu les trouver, et comment ils les ont eues, de quelles mains, et par quel moyen. Je réponds brièvement que cette demande est folle. Car on sait bien qu'on trouve partout des cailloux, tellement que le transport ne coûte guère. À Florence, en Arles aux augustins, au Vigan en Languedoc, on en montre. Celui qui voudra fermer les yeux et l'entendement croira que ce sont les propres pierres dont saint Étienne fut lapidé. Celui qui voudra un peu considérer, s'en moquera. Et, de fait les Carmes de Poitiers en ont bien trouvé depuis quatorze ans, auxquelles ils ont assigné l'office de délivrer les femmes, lesquelles sont en travail d'enfant. Les Jacobins, auxquels on avait dérobé une côte de sainte Marguerite, servant à cet usage, leur en ont fait grande querelle. Mais à la fin ils ont gagné en tenant bon.

En 1552-1554, Jean Calvin rédige un commentaire sur les Actes des apôtres, destiné à nourrir la prédication des pasteurs en temps de persécution en France. On venait en effet de brûler, le 4 octobre 1546, à Meaux, 14 protestants dont un pasteur et de condamner au

bannissement 70 autres. Calvin n'utilise pas ici l'ironie (aucune allusion aux reliques d'Étienne), mais il profite de ce commentaire pour affirmer certains points de doctrine réformée. L'exégèse n'est pas le premier objectif de ce commentaire qui recherche

surtout l'actualisation du texte biblique et vise à donner des clefs pour supporter les persécutions. Dès le début du commentaire, la confrontation du grand prêtre et d'Étienne est mise en parallèle avec celle de l'Église romaine et du petit troupeau réformé dont les premières communautés commencent à être « dressées », en secret. Ainsi, tout le commentaire peut être lu comme un palimpseste : au-dessus le discours d'Étienne, en dessous la situation de l'Église réformée persécutée.

Calvin a souvent donné Abraham comme modèle au peuple protestant, en dressant une analogie entre l'exode de Genèse 12, 1-5 et celui, forcé, des premiers réformés, loin de leur patrie. Il interprète cet exode, non comme un échec, mais paradoxalement comme le signe de l'élection par décret divin d'un peuple « singulier ». Dans cette perspective, les rites liturgiques sont une expression de l'attente eschatologique et non une expression et une pratique ecclésiales :

72 Jean CALVIN, *Commentaire sur les Actes des apôtres* – 1552-1554

Actes 7, 1. Le Grand Prêtre ne demanda pas à Étienne ce qu'il devait enseigner, mais il s'enquit de savoir si Étienne prononça bien ces paroles, quelles qu'elles fussent. Comme les Papistes aujourd'hui ne nous demandent pas de quelle doctrine nous nous réclamons et si nos affirmations pouvaient être prouvées par l'Écriture, mais si quelqu'un avait osé marmonner contre leurs superstitions, afin de pouvoir le faire dévorer par Vulcain sans délai [le faire monter sur le bûcher pour hérésie]. Quant à la question centrale, qui concernait le Temple et les cérémonies, Étienne affirme clairement que leurs Pères ont été élus par Dieu pour être un peuple singulier avant qu'il n'y ait de Temple, et avant la naissance de Moïse. Deuxièmement, il leur dit que tous les rites extérieurs que Dieu a donnés par la main de Moïse ont été façonnés selon le modèle céleste [comme l'affirme Denys l'Aréopagite dans sa *Hiérarchie céleste*]. Il s'ensuit que la Loi des cérémonies est renvoyée à une autre finalité que simplement terrestre, et que ceux qui agissent de façon insensée et désordonnée omettent la vérité et ne restent que dans les signes extérieurs.

Calvin a toujours refusé avec vigueur ce qu'il appelait le nicodémisme, c'est-à-dire le fait de cacher ses convictions réformées en continuant à fréquenter l'Église romaine,

par peur ou par souci des convenances. L'exemple d'Abraham montre qu'il vaut mieux s'exiler si l'on ne peut servir Dieu tel qu'il doit l'être :

73 Jean CALVIN, *Commentaire sur les Actes des apôtres* – 1552-1554

Actes 7, 3. Cela fut bien singulier pour Abraham de sortir de son propre pays et d'aller dans un pays lointain, mais, de fait, Dieu l'a bien transporté d'un endroit à l'autre. Et il y a dans ces paroles une figure de notre vocation à nous tous. On ne nous demande pas simplement d'abandonner notre pays, mais aussi de nous renier nous-même ; il ne nous est pas ordonné de sortir de la maison de notre père, mais de dire adieu à notre propre volonté et aux désirs de notre propre chair. Encore une fois, si les nôtres, père, mère, femme et enfants nous empêchent de suivre Dieu, nous devons tous les abandonner. À Abraham, Dieu a commandé simplement d'émigrer ; mais à nous il nous commande de le faire à une condition : si, en aucun lieu, nous ne pouvons servir Dieu, nous devons faire le choix de l'exil plutôt que de rester dans notre nid, comme des paresseux et des oisifs. Aussi, ayons toujours l'exemple d'Abraham devant nos yeux.

Les astres et la Providence

Autre thème cher à Calvin : la lutte contre l'« astrologie judiciaire ». Très en vogue au XVI^e siècle, l'astrologie judiciaire affirmait l'existence d'une influence astrale sur les êtres humains et leur destin. Jean Calvin dénonça les excès de cette pratique dans le traité *Avertissement contre l'astrologie judiciaire* (1549). Pour autant, Calvin est un homme de son siècle : il continue d'admettre l'influence des corps célestes sur les corps terrestres, et ne discute pas vraiment le statut conjectural de l'art astrologique (on appelle à cette époque « astrologie », l'actuelle science astronomique aussi bien que l'astrologie des horoscopes). Mais il développe une concep-

tion originale de l'influence des astres. Il insiste sur leur rôle dans la Création ; les astres appellent l'individu à s'ordonner à d'autres volontés que la sienne, à s'insérer dans le cadre d'une existence collective, sociale et politique voulue par Dieu. Calvin dénonce la façon dont Justin Martyr, dans son traité *Dialogue avec Tryphon*, octroie au bois de la Croix des pouvoirs miraculeux, comme celui d'avoir ouvert le passage de la mer Rouge. Finalement, Calvin invite son lecteur à mettre sa confiance en la Providence (plutôt qu'en l'astrologie), car « Dieu ne saurait déléguer aux astres son pouvoir sans se renier lui-même ».

74 Jean CALVIN, *Commentaire sur les Actes des apôtres* – 1552-1554

Actes 7,22. L'astrologie s'attache à l'admirable œuvre divine, non seulement en évoquant la position des étoiles, d'une variété si merveilleuse, mais en s'attachant aussi à leur mouvement, à leur force et à leurs fonctions cachées; c'est une science utile et digne d'éloges. Les Égyptiens lui consacrèrent de nombreuses études, mais ne se sont pas contentés de l'ordre simple de la nature, ils ont erré par de nombreuses spéculations insensées, comme l'ont fait les Chaldéens. Il n'est pas certain que Moïse ait été imprégné de ces superstitions. C'est le signe d'une remarquable modestie que Moïse ait pu discourir avec de savants experts au sujet des secrets de la nature, en omettant les arguments trop subtils, pour se mettre à la portée de l'homme du commun et prêcher aux incultes dans un style populaire. Justin [Martyr] babille au sujet de Moïse, quand il fait de lui un magicien, qui, par jongleries et enchantements, fit passer le peuple à travers la mer Rouge. Mais nous savons que Moïse n'a pas bataillé avec les enchanteurs en employant la magie : il n'a fait que ce que Dieu lui avait demandé. Les Égyptiens aussi avaient une théologie mystique, mais qui s'exprimait par des commentaires stupides et délirants, et de prodigieuses abominations. De la même façon, les Papistes s'amusent à la manière de ces histrions burlesques avec leur Messe et leurs autres rites insipides.

Contre l'adoration des images

La question des images en Ac 7,43 est l'occasion de rappeler la doctrine calvinienne, non pas celle d'un iconoclasme radical, comme ce fut le cas à Zurich, mais celle d'une prudence dans l'emploi des images, et d'une méfiance quant à leur adoration possible. Calvin lit le texte des Actes dans la nouvelle traduction latine d'Érasme (qu'il corrige parfois). Ici il

le reprend tel, car dans le texte érasmien d'Actes 7,43, comme dans la Vulgate, *tupos* (type) désigne est traduit par *figura*. Nos traductions modernes traduisent plutôt par « images ». C'est une aubaine pour le Réformateur qui voit dans l'emploi de ce terme *tupos* une entrée en matière pour polémiquer sur l'adoration des images :

75 Jean CALVIN, *Commentaire sur les Actes des apôtres* – 1552-1554

7, 43: Et vous avez porté le tabernacle de Moloch et l'étoile du dieu Rephan, ces types (τύπους) que vous avez faits pour les adorer. Aussi vous transporterai-je au-delà de Babylone

7, 43. Et les figures que vous avez créées. Ce nom d'image [imago], qu'emploie ici le prophète, ne désigne en rien un vice, en soi. D'ailleurs, le mot τύπος* est pris dans le bon sens par les Grecs. Car les cérémonies que Dieu a instituées sont appelées τύποι. Cependant, le prophète** condamne expressément les τύποι que les Juifs avaient inventés. Pourquoi cela ? Parce que Dieu ne doit pas être adoré sous une forme visible et extérieure. Si quelqu'un objecte qu'Étienne parle dans ce passage d'étoiles : c'est vrai ; mais je m'en tiens à ceci : bien que le prophète donne à leurs idoles un certain nom honnête, il condamne vivement leur culte corrompu ; et de ce fait, il réfute le badinage inepte et puéril des papistes. Parce qu'ils nient que les images qu'ils adorent soient des idoles, ils disent que leur folle adoration est une εικονοδουλείαν***, une sujétion aux images, et non une εἰδωλοδουλείαν*, une sujétion aux idoles. Je ne soulèverai pas de débat à propos du mot, mais il est certain que le mot τυπος est plus honorable que εἰκών**. Mais ces τύποι sont ici simplement condamnés, eux que les hommes fabriquent, non seulement πρὸς τὴν λατρείαν***, mais πρὸς τὴν προσκύνησιν*, c'est-à-dire pour une forme d'adoration. Par conséquent, cette distinction puante, grâce à laquelle les Papistes pensent avoir trouvé une échappatoire emberlificotée, est réduite à rien finalement.

* typos

** Étienne

*** Eikonodouleian (vénération des images)

* Eidōlodouleian (vénération des idoles)

** Eikōn (image)

*** Pros tēn latreian (pour la latrie, qui n'est due qu'à Dieu seul)

* Pros tēn proskunēsīn (pour la prière)

Bibliographie

W. DELIUS, « Jonas, Justus », *Neue deutsche Biographie*, 10, 1974, p. 593-594.

« Le chant des martyrs de Meaux, 1546 », *Bulletin historique et littéraire*, 28/5 (Société de l'Histoire du Protestantisme français), 1879, p. 205-207.

JUSTIN MARTYR, *Dialogue avec Tryphon*, éd., trad. et comm. Philippe Bobichon, vol. 1, Fribourg, Acade-

mic Press Fribourg/Éditions Saint-Paul, 2003, p. 421.

DENYS L'ARÉOPAGITE, *La Hiérarchie céleste*, I, 3, introd. René Roques, éd. Gunther Heil, trad. et notes Maurice de Gandillac, Paris, Cerf, coll. « Sources chrétiennes », 58 bis, 1970, p. 72.

La figure d'Étienne chez Kierkegaard

Frédéric ROGNON, professeur à l'université de Strasbourg

La mention de la figure d'Étienne est à la fois rare et décisive dans l'œuvre pléthorique du philosophe et théologien danois Søren Kierkegaard (1813-1855). On trouve moins d'une dizaine d'occurrences parmi les douze mille pages de son œuvre, œuvre autonome et pseudonyme, publiée de son vivant ou à titre posthume, et dans ses *Papirer* (*Journaux et Cahiers de notes*). Mais cette maigre récolte se trouve compensée par le fait que les quelques références à Étienne concernent des motifs essentiels de la pensée de Kierkegaard, et de sa critique virulente adressée à l'Église établie.

La première occurrence, singulièrement ténue, se situe dans l'un des *Discours édifiants* de 1844. Les *Discours édifiants* constituent le cœur de l'œuvre proprement religieuse de Kierkegaard : il s'agit de prédications écrites, ou de méditations développées à partir d'un verset ou d'une péricope, et visant à l'édification de la foi du lecteur. Le *Discours* en question concerne le motif de l'*écharde dans la chair*,

et s'enracine en 2 Co 12, 7 : *Et pour que je ne sois pas enflé d'orgueil, à cause de l'excellence de ces révélations, il m'a été mis une écharde dans la chair, un ange de Satan pour me frapper et m'empêcher de m'enorgueillir*. Cette formulation de l'apôtre Paul, que Kierkegaard reprenait aisément à son compte, est pour lui l'occasion d'instaurer une féconde tension dialectique entre souffrance et béatitude. Il n'est pas de béatitude sans souffrance, car il n'est pas de vie chrétienne exempte de tourments : ceux qui sont liés à l'écartèlement entre le fini et l'infini, le temps et l'éternité, et ceux que procure l'incompréhension de la part même de ses proches. Mais inversement, si la souffrance n'est pas une garantie de béatitude, ni un vecteur de salut, la souffrance de l'Évangile est un indice, une attestation de la bonne orientation du chemin qui conduit à la béatitude. Et pour manifester cette dialectique, la figure d'Étienne, premier martyr de l'histoire de l'Église, ne peut qu'être privilégiée. Le rapprochement entre Paul et Étienne s'impose :

Toutes ces souffrances ont pour caractère distinctif de relever uniquement du monde extérieur, même le souci de la communauté, même la profonde tristesse d'être incompris, si fort que l'apôtre le prenne à cœur, car il n'a rien à se reprocher ; dans toute cette adversité, il voit triompher en lui l'assurance d'être en bonne intelligence avec Dieu. [...] Que reste-t-il alors de détresse ! Dans un instant tout peut changer ; si Dieu s'est retiré, il est cependant au ciel où l'apôtre le voit avec le Fils de l'homme à sa droite – non pas assis, comment le serait-il quand l'apôtre est ainsi abandonné : non, il s'est levé, et l'apôtre le voit, comme Étienne, debout à la droite de la puissance et prompt à secourir. Et quand tout le travail serait vaine fumée balayée comme une chimère, quand rien, absolument rien, ne serait accompli et qu'il n'y aurait d'autre réalité que celle de la souffrance ; quand le sacrifice incessant d'une longue vie serait aussi vain qu'un coup d'épée dans l'eau : l'apôtre a pourtant l'assurance que ni les anges, ni les démons, ni les choses présentes, ni les choses à venir ne pourront l'arracher à l'amour dont Dieu lui donne témoignage en son cœur. Et qu'est-ce que toute la souffrance terrestre auprès de cette félicité ! L'apôtre, bien que présent en son corps, est cependant absent, et fort loin ; et seuls sont dupes ceux qui croient le blesser ! Quelle vaine illusion qu'une prison, en effet, lorsque le captif qu'elle garde est ravi au troisième ciel ! Qu'est-ce donc que railler celui qui n'entend rien sinon des paroles ineffables ; qu'est-ce donc que suppléer un absent !

Paul est bien le personnage central de cette méditation, mais on se demande parfois s'il ne s'agit pas aussi d'Étienne, au-delà de l'unique mention de son nom, tant les affinités sont nombreuses entre les deux personnages, tous deux morts en martyrs : leur regard tourné vers le ciel et vers la gloire de Dieu, et, partant, leur indifférence envers les misères de leur sort sur la terre. Car rien ne peut les séparer, ni l'un ni l'autre, de *l'amour de Dieu manifesté en Jésus Christ* (Rm 8,39). Cette double référence à l'apôtre des gentils et au

premier martyr du christianisme permet, aux yeux de Kierkegaard, d'éclairer la condition du chrétien : celui-ci se doit toujours d'assumer le déchirement continu entre la souffrance terrestre et la promesse de la félicité. À travers ce premier motif, nous voyons déjà poindre, en filigrane, la vive critique que Kierkegaard ne tardera pas à énoncer à l'encontre de l'Église luthérienne danoise de son temps. Il lui reproche en effet de s'être à ce point mondanisée qu'elle a supprimé toute allusion à la souffrance qui accompagne, nécessairement, la

vie chrétienne. Dans cette dénonciation de la corruption du christianisme par la chrétienté, le recours à Étienne s'imposera de nouveau, sinon comme un passage obligé, du moins comme une référence féconde. En 1847, Kierkegaard relève dans son *Journal* que la fête de saint Étienne, où l'on fait à l'église lecture de

son martyre (Ac 6,8-15 ; 7, 54-60), suit immédiatement le jour de Noël, jour anniversaire de la naissance du Christ, et que ce n'est pas un hasard. Cependant, l'Église, qui a falsifié le message de l'Évangile et a édulcoré les exigences de la vie chrétienne, a occulté le sens du rapprochement des deux commémorations :

77 Søren KIERKEGAARD, *Journal* – 1847

Lendemain de Noël, 26 décembre.

Thème : Le royaume de Dieu n'est pas de ce monde.

Le lendemain de Noël (la Saint-Étienne) explique de plus près le jour de Noël, le but plus profond de la naissance du Christ – à savoir la mort de l'homme naturel.

Dans la soi-disant chrétienté, on a fait de Noël la grande fête. Ce qui est tout à fait contre la vérité et n'était pas non plus le cas dans l'Église primitive. On confond être enfant avec être chrétien – c'est là cette sacrée sentimentalité avec les bonbons de Noël et l'Enfant Jésus. *Ils vivent le visage d'Étienne comme celui d'un ange* (Ac 6,15). Dans notre langage nous disons que l'enfant a l'air d'un ange, mais du point de vue chrétien c'est le cas du mourant.

Mourir, c'est naître.

Quelques jours plus tard, Kierkegaard ajoute dans son *Journal* :

78 Søren KIERKEGAARD, *Journal* – 1847

« Quand il (saint Étienne) eut dit cela, il s'endormit dans la mort » (Ac 7,60). – Ne serait-ce pas alors facile de dormir quand on a prié pour ses ennemis ?

En marge de cette notation, il indique les propos suivants :

On demande à un enfant de dire quelque chose (par exemple le Pater), ainsi s'endormira-t-il tout de suite ; oh ! mais pour l'innocent qui fut

ÉTIENNE

poursuivi, maltraité et finalement condamné à perdre sa vie, il n'y a au dernier moment qu'une seule chose à dire : « Père, pardonne-leur » – ainsi ne manquera-t-il pas de s'endormir*.

* *Ibid.* (VIII A 476).

C'est maintenant du Christ lui-même que Kierkegaard rapproche Étienne, jouant non seulement de la succession des deux fêtes dans le calendrier, et de l'analogie entre la naissance de l'enfant au monde et celle de l'adulte martyrisé à la félicité éternelle, mais aussi de la proximité des dernières paroles de Jésus en croix et d'Étienne lapidé : *Père, pardonne-leur, car ils ne savent ce qu'ils font* (Lc 23, 34) / *Seigneur, ne leur impute pas ce péché!* (Ac 7,60) ; *Père, je remets mon esprit entre tes mains* (Lc 23, 46) / *Seigneur Jésus, reçois mon esprit!* (Ac 7,59). Cette dialectique entre naissance et mort, naissance au monde et mort au monde, naissance d'un enfant et naissance à la vie éternelle, doit être située sur le fond de la polémique que Kierkegaard commence à lancer au sujet du statut de l'enfant dans la

chrétienté. Par l'enseignement et la pratique du pédobaptisme, l'Église officielle a peu à peu confondu le fait d'être danois, c'est-à-dire d'être né au Danemark, y compris lorsque l'on est encore un enfant et que l'on n'a pas eu encore l'occasion de faire le saut de la foi, avec le fait d'être chrétien. L'identité nationale et l'identité confessionnelle ne se distinguent plus, et partant, « nous sommes tous chrétiens ». Kierkegaard ne laissera pas de combattre sans merci cette euphémisation de la condition chrétienne, qui annonce « la grâce à bon marché » condamnée par Dietrich Bonhoeffer, lui aussi en contexte luthérien, près d'un siècle plus tard.

En novembre 1851, Kierkegaard consacre plusieurs pages de son *Journal* à une méditation autour du motif du « sommeil » d'Étienne :

79 Søren KIERKEGAARD, *Journal* – 1851

« Et quand il eut dit ces paroles, il s'endormit » (Ac 7,60).

Il s'endormit dans la mort. Quelle paix ! Car on peut avoir un sommeil agité, mais on ne peut pas dire alors qu'on s'endort. Mais un sommeil calme c'est le symbole de la paix. Quelle douceur ! Et redoublée par le contraste : une foule en fureur qui fume de violence et de meurtre... et lui, il dort. Son Seigneur et Maître dormait dans la barque pendant que la tempête faisait rage (Mt 8,24) – son disciple l'imita : dormir en cet instant.

Il s'endormit dans la mort. Quelle puissance !... oui, ou quelle impuissance de la part de la foule, quelle impuissance que la tienne, monde impie ! quelle impuissance dans toute ta rage et ton vacarme, de quoi es-tu capable, vois ici à quoi se réduit ton pouvoir : il dort ! Perds toi-même le sommeil par fureur, parviens à tout bouleverser – sauf lui,

sauf un dormeur ! Quelle puissance : pouvoir dormir en cet instant ! Et non seulement le pouvoir en cet instant, mais s'y mettre à dormir ! Qu'il faut peu d'ordinaire pour troubler le sommeil d'un homme – mais pouvoir ainsi dormir. Tu prêtes presque à rire, ô monde ! par ton impuissance : il dort, il dort à tout ce tumulte : il ne s'insurge pas, non, loin de là, il dort ; il ne te répond pas, non, loin de là, il dort, sans même se commettre avec toi, non, loin de là, il dort, il est comme au loin, très loin, en absence, il dort.

Quand il eut dit ces paroles, il s'endormit. Qu'était-ce que ces paroles ? Il dit : « Mon père, ne leur impute pas ce péché. » Donc, c'est là le formulaire... c'est ainsi qu'on s'endort ; comme on dit à un enfant de faire à haute voix sa prière et de dormir... ainsi il s'endormit ou, comme il le dit, il pria pour eux. Pour lui-même il a prié tant et tant de fois ; toute sa vie jusqu'à la fin, toutes ses souffrances, c'était une prière pour lui-même. Maintenant il ne reste qu'un moment, qu'une minute : alors il prie pour ses ennemis. Cependant on doit avouer que plus bref est le temps qui nous est mesuré, plus facile peut-être est de prier pour ses ennemis ; s'il avait dû vivre plus longtemps avec eux, peut-être eût-il eu plus de mal à prier pour eux.

Mais il nous enseigne qu'à prier pour soi et prier pour ses ennemis... on glisse au sommeil.

Dors donc alors, dors en douceur.

Et Kierkegaard d'ajouter en marge :

Son visage leur parut semblable à celui d'un ange (Ac 6,15), c'est ainsi dans la mort.

Pendant 1800 ans on a chanté sa gloire et sa louange ; mais il n'en a pas plus cure que du reste... il dort.

Ainsi le sommeil d'Étienne est-il l'expression emblématique – et paradoxale, puisqu'il n'est fait que d'immobilité, de passivité et de paix – de la puissance de Dieu face à l'impuissance du monde. Étienne se trouve de nouveau associé au Christ dans un même paradigme du repos au milieu de la tempête, au point que Kierkegaard attribue au martyr l'adresse de Jésus en croix : « Mon père », là où le texte des Actes lui

fait dire : *Seigneur*. Si, en lapidant Étienne, ses ennemis emportèrent une victoire sur un plan humain, en réalité, au point de vue chrétien, il s'agit d'une défaite, mise en exergue par le sommeil du martyr, tandis que ses lapidateurs en perdirent sans doute le sommeil « en leur impuissante exaspération ». Le clivage entre la vérité et le monde, la vérité persécutée dans le monde et le monde incrédule et brutal, la

lumière fragile, mais victorieuse et les obscurités du monde, tenace, mais œuvrant à leur perte, trouve sa manifestation la plus éclatante et son sommaire le plus synthétique en la figure d'Étienne. En lui s'exprime avec éclat la radicale inversion des valeurs que ne laisse

d'affirmer le message évangélique : la faiblesse est force, la défaite est victoire, le sommeil est vitalité, la mort est vie éternelle.

Le même mois de novembre 1851, Kierkegaard reprend dans son *Journal* la thématique de l'ouverture du ciel :

80 Søren KIERKEGAARD, *Journal* – 1851

Saint Étienne.

Thème : Quand le monde se ferme pour un homme... le ciel s'ouvre pour lui.

Introduction : L'animal ne voit point le ciel. Le païen (l'homme vertical) le voyait cependant ; mais le ciel ouvert n'est vu que du chrétien, surtout du martyr – mais pour lui en retour le monde se ferme comme jamais pour un autre.

Mais en un autre sens, il faut précisément dire du paganisme que c'est : le ciel fermé... et d'autre part le monde d'autant plus ouvert. L'un correspond à l'autre, de deux choses l'une : à qui s'ouvre le monde, le ciel se ferme pour lui, et à qui se ferme le monde, le ciel s'ouvre pour lui – à toi maintenant de choisir.

C'est de ce jeu de correspondance inversée, de symétrie asymétrique et d'alternative entre la terre et le ciel, que rend compte la figure du martyr. L'embryon de parénèse sur lequel se termine cet aphorisme invite le lecteur – c'est-à-dire Kierkegaard lui-même, puisque son *Journal* est un soliloque qui n'était pas destiné à être publié – à se décider pour le ciel contre la terre, et donc à être prêt au martyre. Cette fois-ci, Étienne sert de référence pour l'auteur-lecteur, qui y voit un modèle d'identification. À une époque où la lapidation n'a plus cours, où l'Inquisition n'œuvre plus, où même l'hétérodoxie est

tolérée, et où la censure s'exerce essentiellement par le truchement de l'autocensure, Kierkegaard va recomposer la catégorie de « martyr », en trouvant un moyen de « mourir pour la vérité » qui préserve la radicalité du sort d'Étienne.

Mais avant le lancement de la campagne de franche hostilité envers l'Église luthérienne du Danemark, Kierkegaard profite encore du 26 décembre 1851, jour de la Saint-Étienne, pour comparer la fête de Noël et la commémoration du lendemain, et stigmatiser, dans son *Journal*, l'incrédulité de son époque devant les récits bibliques :

81 Søren KIERKEGAARD, *Journal* – 1851

La fête de saint Étienne.

Que la fête de Noël commence et finit avec des anges : c'est eux, hier, qui nous annonçaient qu'un Sauveur était né – aujourd'hui, saint Étienne le témoigne « dont le visage leur parut comme celui d'un ange ».

Et le Danois ajoute en marge :

Mais dira quelqu'un : « Des anges, des anges, on n'en a jamais vu, c'est bon pour des enfants ! » Réponse : « Ta, ta, ta, sottise, ferme-la !... Cherche seulement à devenir comme saint Étienne, que ton visage soit comme celui d'un ange... et ainsi nous finirons bien nous autres pour en avoir un sous les yeux. »

Le doute porté généralement sur l'historicité des événements dont la Bible témoigne se nourrit des lectures symboliques qu'entretiennent les prédications des pasteurs de l'Église officielle. D'où l'ironie dont Kierkegaard est coutumier. Mais ses sarcasmes vont bientôt se muer en attaque directe, et de fait, la figure d'Étienne sera une nouvelle fois convoquée. L'opportunité va lui en être offerte par un événement particulier : le décès, survenu le 30 janvier 1854, de l'évêque Mynster (1775-1854), primat du Danemark, et l'oraison funèbre prononcée à son endroit par son futur successeur, l'évêque Martensen (1808-1884). Celui-ci présente le défunt comme « l'un des vrais témoins

de la vérité », et l'introduit dans « la chaîne sacrée des témoins de la vérité qui s'étend au cours des siècles depuis l'époque des apôtres ». La réaction de Kierkegaard, dans le quotidien à grand tirage *Fædrelandet* (*La Patrie*), est vive et sans ménagement : « L'évêque Mynster était-il un "témoin de la vérité" ? [...] Je dois m'élever contre ces affirmations¹ ! » Elles lui donnent en effet la « nausée », constituent pour lui un « vomitif »². Le philosophe reproche deux choses à l'évêque : d'avoir, en tant que prédicateur, considérablement réduit les exigences du Nouveau Testament, et malgré cela de ne s'être même pas conformé à sa prédication dans sa vie :

1. Søren Kierkegaard, « Vingt et un articles de *Fædrelandet* – 1854-1855 », dans *Œuvres complètes*, trad. P.-H. Tisseau et E.-M. Jacquet-Tisseau, Paris, L'Orante, vol. XIX, 1982, p. 3-4.

2. Søren Kierkegaard, « *L'Instant* – 1855 », *ibid.*, p. 106.

Sa prédication du christianisme adoucit, voile, passe sous silence, omet une partie de ce que le christianisme a de plus décisif, ce qui nous paraît le plus gênant, rendrait notre vie pénible et nous empêcherait d'en jouir : la mort à soi-même, la renonciation volontaire, la haine de soi-même, la souffrance pour la doctrine, etc.

Pour le christianisme, affirme Kierkegaard, un « témoin de la vérité » ignore la jouissance, sa vie est vouée aux luttes intérieures, aux tour-

ments et aux angoisses de l'âme, mais aussi aux persécutions :

Il est crucifié, décapité, brûlé sur le bûcher ou rôti sur le gril, et son corps sans vie est jeté sans sépulture par le bourreau – c'est ainsi qu'on enterre un témoin de la vérité! – ou bien ses cendres sont laissées à tous les vents.

S'il ne mentionne pas la lapidation comme modalité de mise à mort des « témoins de la vérité », Kierkegaard garde en tête l'exemple d'Étienne, comme on va le voir bientôt, pour mieux lui opposer le cas du défunt primat du Danemark. Or, selon notre auteur, Mynster était un épicurien et un eudémoniste, un être « faible, épris de jouissance et grand seulement comme déclamateur ». Piqué au vif, Martensen répondra à Kierkegaard qu'on ne peut réduire la figure du « témoin de la vérité » au modèle du martyr. D'emblée, le débat se situe sur le terrain de la compréhension du christianisme et de la conception du « chrétien véritable ».

La réaction de Kierkegaard à l'oraison funèbre est d'autant plus vive qu'il avait, en privé et à plusieurs reprises, exhorté l'évêque Mynster, qui avait été le pasteur de son père, à reconnaître publiquement et solennellement que « la prédication du christianisme officiel

n'est en aucune manière celui du Nouveau Testament », mais « un pieux adoucissement, une atténuation largement entourée d'illusions », et qu'il avait eu jusqu'à sa mort un certain espoir que le vieil homme, écouté dans tout le royaume, obéirait à cette voix de la conscience. Car pour que la chrétienté puisse prétendre à quelque rapport avec le christianisme du Nouveau Testament, il lui fallait d'abord reconnaître la distance qui l'en sépare : ce principe d'humilité et d'honnêteté semblait être pour Kierkegaard la condition *sine qua non* de toute avancée. Et si Mynster avait pu consacrer ses dernières années au seul service du christianisme, alors, s'exclame Kierkegaard, « quel réveil ! et [...] quelle édification ! ». L'échec de ces pressions souterraines le conduit à déclencher publiquement les hostilités.

Or, il se trouve que la cérémonie d'investiture de Martensen comme primat du Danemark,

successeur de Martensen, se déroule le jour de la Saint-Étienne, le 26 décembre 1854. Et dans son discours d'investiture, le nouveau primat reprend l'expression « témoin de la vérité » au sujet de son prédécesseur et de la mission des chrétiens de tout temps. Kierkegaard profite de l'occasion pour souligner

l'incongruité de la concomitance entre ces festivités solennelles emblématiques de la chrétienté et cette commémoration d'un événement tragique foncièrement significatif du véritable christianisme. Il écrit ainsi dans l'édition de *Fædrelandet* en date du 29 janvier 1855 :

83 Søren KIERKEGAARD, article dans *Fædrelandet* – 1855

Ceux que nous appelons prêtres, doyens, évêques sont gens de métier, comme tous les autres citoyens et, notons-le, dans une société où, tous étant baptisés chrétiens, l'on ne court plus le moindre risque à prêcher le christianisme, et où, au contraire, cette profession s'avère l'une des plus agréables et des plus estimées.

Maintenant, je le demande : y a-t-il la moindre ressemblance entre ces prêtres, doyens, évêques et ceux que Christ appelle « témoins » ? Ou n'est-il pas aussi ridicule d'appeler de tels prêtres, doyens, évêques des « témoins » au sens du Nouveau Testament que d'appeler guerre une manœuvre sur le champ de tir ? Non, si les membres du clergé veulent être appelés témoins, témoins de la vérité, il leur faut aussi ressembler à ce que le Nouveau Testament entend par ces termes ; s'ils le refusent absolument ils n'ont pas droit à ce nom ; on pourra alors les appeler maîtres, fonctionnaires, professeurs, conseillers, bref tout ce que l'on voudra sauf témoins de la vérité.

Mais l'évêque Martensen continue imperturbablement avec ses témoins, témoins de la vérité. Pour peu que le clergé soit conscient de ses intérêts, il n'hésitera pas à prier l'évêque de renoncer à cette terminologie qui ridiculise au bas mot l'état tout entier. Car je connais certes bon nombre de gens d'Église hautement respectables, compétents, remarquablement doués ; mais j'ose prétendre que dans tout le royaume il ne se trouve pas un seul prêtre qui, considéré comme « témoin de la vérité », n'apparaisse sous un jour comique.

Ridiculiser au bas mot le clergé tout entier : voilà qui ne sied vraiment pas à un évêque. Et parce qu'il veut à tout prix faire passer les termes de « témoins », « témoins de la vérité » il ne lui sied pas davantage de transformer l'acte solennel que constitue le sacre d'un évêque en une cérémonie dont on ne sait s'il faut en rire ou en pleurer. L'intronisation eut lieu le 26 décembre, jour du martyr Étienne. Quelle ironie !

L'évêque en prend prétexte pour remarquer, notamment, que le terme « témoin de la vérité » « rend ce jour-là un son tout particulier ». Je pense bien ! Sauf qu'il s'agit d'une fausse note ; car ou bien Étienne tombe dans le ridicule grâce aux « autres témoins de la vérité » que le Dr Martensen a sous la main ; ou bien, comparés à « Étienne » ces derniers prêtent à rire en leur qualité de témoins de la vérité.

La charge polémique ne va faire que s'amplifier au long de l'année 1855, Kierkegaard allant jusqu'à qualifier les pasteurs d'« anthropophages », qui vivent grasement en se nourrissant du martyre du Christ et des apôtres, et jusqu'à en appeler aux boycotts des célébrations dominicales, qui ne sont que des parodies du culte véritable. Il succombera d'épuisement, le 11 novembre 1855, dans un combat inégal entre un homme seul et une puissante Église d'État. Son identification à Étienne l'aura ainsi conduit jusqu'à ce qu'il concevait lui-même comme la plus haute mission du chrétien au sein de la chrétienté : être prêt à mourir pour la vérité persécutée.

Bibliographie

« Index terminologique. Principaux concepts de Kierkegaard par Gregor Malantschuk », dans Søren KIERKEGAARD, *Œuvres complètes*, trad. E.-M. Jacquet-Tisseau, Paris, L'Orante, vol. XX, 1986, p. 1-211. Voir aussi l'« Index des noms propres » : *ibid.*, p. 213-251.

Pourquoi Étienne est-il un saint si populaire ?

Régis BURNET, professeur à l'Université catholique de Louvain

Parmi tous les saints de l'Église ancienne, Étienne (*alias* Stéphane, Stephen, Steven, Stefan, Esteban, Stepan, Stiobban, István) est certainement l'un des plus populaires, en compagnie des Pierre, Jean, Joseph ou Marc. Non seulement le succès du prénom ne se démentit jamais, mais onze cathédrales de France sont placées sous son patronage (Agde, Auxerre, Besançon, Bourges, Châ-

lons-sur-Marne, Limoges, Meaux, Saint-Brieuc, Sens, Toul, Toulouse, rappelons que Notre-Dame de Paris a été construite à l'emplacement d'une antique cathédrale Saint-Étienne), les cathédrales de Vienne, de Pavie, de Gênes sont dédiées à saint Étienne, une des principales villes de France porte son nom, etc. D'où vient cette popularité ? Retour sur le numéro pour répondre à la question.

Parce que ses miracles furent très tôt instrumentalisés

Si Étienne est si célèbre, c'est peut-être à cause de la promotion que lui firent les plus deux grands Pères de l'Église, Jean Chrysostome en Orient, Augustin en Occident. Catherine Broc-Schmezer (*supra*) a longuement évoqué ce que dit Jean Chrysostome, il reste à toucher quelques mots d'Augustin. Il en parle dans ce qui est certainement l'un de ses écrits les plus fameux, et l'un des livres fondateurs de l'Occident, *La Cité de Dieu*. À la fin de son ouvrage, au livre 22, l'évêque d'Hippone s'interroge : pourquoi est-ce que

les textes bibliques nous rapportent autant de miracles, alors qu'il semble ne plus s'en faire à notre époque ? Sa réponse est en deux temps. Il commence par enseigner qu'il fallait accomplir beaucoup de prodiges dans les premiers temps du christianisme pour installer la Bonne Nouvelle dans les esprits. Et puis il donne une seconde explication : des merveilles continuent à se produire, mais on les connaît moins. Et d'enchaîner par une série de petits récits de miracles :

Car encore aujourd'hui il se fait des miracles soit au nom du Christ et par ses sacrements, soit par les prières et les reliques de ses saints. Mais la lumière moins vive qui les éclaire où ils se produisent resserre les limites de leur propagation. [...] Audurus est le nom d'une terre où s'élève une église, et dans cette église une Mémoire du martyr Étienne. Un petit enfant jouait dans la cour, quand des bœufs qui traînaient un chariot sortant de la voie, l'écrasèrent sous les roues, et il rendit aussitôt le dernier soupir. La mère l'emporte, l'approche de la sainte relique, et non seulement il ressuscite, mais encore il ne présente aucune trace de blessure. À Caspalium, terre voisine, une religieuse était malade, et d'une maladie désespérée. Sa robe fut apportée auprès de la relique, et dans l'intervalle, la religieuse mourut; ses parents toutefois en couvrirent son cadavre, et soudain elle revint à la vie et à la santé. [...] Que faire? Le terme promis de cet ouvrage me presse et ne me permet pas de rappeler tous les miracles venus à ma connaissance, et combien de fidèles, lisant ceci, verront avec douleur que j'ai passé tant de faits qu'ils savent comme moi! Qu'ils me pardonnent et considèrent combien il faudrait de peine et de temps pour aborder ces développements dont les limites nécessaires de cette œuvre m'obligent de m'abstenir. Que si je me bornais à constater les guérisons miraculeuses, accomplies par l'intercession du très glorieux martyr Étienne, dans les seules colonies de Calama et d'Hippone, il faudrait remplir plusieurs volumes.

Un peu plus loin, Augustin évoque les prodiges réalisés à Uzalès, une cité située à une vingtaine de kilomètres au sud-est de l'actuelle Bizerte, en Tunisie. Il raconte qu'il encouragea son ami et correspondant Evodius, l'évêque de la ville, à faire composer un petit recueil de miracles pour populariser les hauts faits du saint. L'ouvrage est conservé. Il s'agit d'historiettes populaires, probablement lues au cours des fêtes liturgiques ou devant les pèlerins arrivant au tombeau du saint.

Le but de cette publicité est double. Elle a d'abord un rôle catéchétique. On exalte régulièrement la foi des miraculés, la portée des prières adressées au saint et la pureté de la conscience de celui qui les fait. Les références à la Bible sont elles aussi nombreuses (souvent sous forme de citation), montrant l'importance du texte sacré sans la foi commune. Mais comme le rappelle aussi Victor Saxer la mise en avant du culte des reliques fut une composante essentielle d'une reconquête politique. On constate en effet que les deux

périodes capitales pour la promotion des reliques furent les premières années du IV^e siècle, après les grandes persécutions de Dioclétien (284-305) et les premières années du V^e siècle après la succession des crises ariennes et donatistes. Pour Augustin, Étienne et ses exploits constituent un moyen de reconquête des populations et un ferment d'unité.

Ce qu'ils racontent sont en effet souvent des miracles accomplis sur des gens de peu, qui rappellent ce que Jésus accomplit dans les évangiles et affirment que grâce au culte du martyr, il y a une continuité entre la communauté du temps de Jésus et l'Église catholique. C'est tout à fait le cas du paralysé Restitutus :

85 *Livre des miracles de saint Étienne, I,11 – env. 420*

* L'ancienne Bizerte

**Le tombeau du saint

Un paralytique du territoire d'Hippo Zaritus*, nommé Restitutus, artisan forgeron, ne quittait presque plus son lit ; ses jambes ne pouvaient le porter, ni sa langue articuler les mots. Enfin, il entendit parler du bienheureux Étienne ; il se mit alors à demander à ses parents par signes, comme il pouvait, qu'on le transportât auprès de la *memoria*** du glorieux martyr. Lorsque ce fut fait, il demeura couché en cet endroit une grande partie de l'hiver, en prières, supportant les rigueurs du froid à même la mosaïque du sol, ce qui est en général tout à fait contre-indiqué pour ce genre de maladies. Il déclara que, vers le vingtième jour, il avait eu la nuit en rêve une apparition : celle d'un homme d'une beauté juvénile, magnifiquement vêtu, à l'allure majestueuse, qui l'appela à lui et lui ordonna de se dresser sur ses jambes pour monter au lieu même de la *memoria* ; à partir de ce moment, il avait progressivement retrouvé l'usage partiel de ses jambes et de la parole. Au bout de quatre mois, du fait qu'il n'avait toujours pas pleinement recouvré la santé, il commença à penser à retourner chez lui. C'est alors, dit-il, qu'il avait reçu un avertissement : on lui avait enjoint de ne pas se presser ; il devait attendre quatre autres mois pour retourner alors chez lui sur ses jambes. Cette promesse, exactement comme elle lui avait été faite, se trouva réalisée au jour et au moment annoncés. Car, comme nous en témoignons en toute connaissance, et comme lui-même l'a proclamé pour la gloire de Dieu, il rentra chez lui sur ses jambes, et sa bouche se mit à articuler désormais distinctement.

Un autre récit, celui de la guérison de la boulangère, condense tous les éléments catéchétiques : foi de la miraculée, doute de son

entourage, lien avec la Bible, etc. Comme souvent dans les évangiles, recouvrer la vue physique signifie en réalité guérir de la cécité

spirituelle. Il s'agit ici d'une rémission par l'intermédiaire d'un objet en contact avec les restes, une des diverses manières

de recevoir la puissance du saint avec le contact direct, la prière devant les reliques, l'invocation.

86 *Livre des miracles de saint Étienne, I,3 – env. 420*

* Le lien entre la chaire épiscopale, lieu de la prédication, et les reliques est frappant

** Jc 1,6

*** Ex 17,8-16

* Une sorte de concierge

Venons-en donc maintenant, comme nous l'avons promis, à des miracles plus connus. Le soir du même jour, comme les reliques avaient été installées dans l'abside, sur la chaire recouverte d'un voile*, une femme privée de la vue, nommée Hilara, boulangère bien connue dans la cité, était poussée par sa confiance dans l'immense gloire du martyr, et tout à fait inaccessible aux flottements du scepticisme. « Car, dit l'apôtre Jacques, celui qui hésite est à comparer aux vagues de la mer que le vent agite et fait aller en tous sens**. » Cette femme donc, puisant sa force dans la foi, pleine d'un ferme espoir de voir la lumière, brûlait de l'amour que donne la grâce de Dieu, et si, par la faute de ses yeux de chair, elle ne pouvait seule, par ses propres moyens, s'approcher physiquement de l'endroit où étaient les reliques, elle y était déjà parvenue spirituellement à la lumière des yeux de son cœur. Elle demanda à une pieuse femme de lui donner la main et de la conduire à l'endroit d'où elle était sûre de recevoir la lumière. Après y avoir été amenée grâce à la main d'autrui, elle saisit en tâtonnant le voile posé sur les reliques et l'appliqua aussitôt sur ses deux yeux. Puis elle s'en alla ; et si physiquement elle n'avait pas encore retrouvé la lumière, elle était déjà illuminée par le rayonnement de la foi. Car elle invoquait, tantôt à haute voix, tantôt dans son cœur, le nom du glorieux martyr, sans passer sous silence le Christ notre Seigneur. Reconduite chez elle, elle continuait à se battre à l'intérieur des murs de sa maison, avec l'aide de Jésus, en priant sans cesse comme dans le combat contre Amalech***, pour triompher des ténèbres de sa cécité.

Une petite partie de la nuit s'était écoulée ; et voici que cette femme, sortie sur le seuil de sa porte, se mit à recouvrer progressivement la vue, si bien qu'elle apercevait les murs d'en face et qu'elle distinguait aussi les dalles des rues. Aussitôt, elle appela son fils et se mit à lui dire : « Fils, ces murs, ce ne sont pas ceux de la maison du petit du gérant* ? Et là, mais c'est les dalles de la rue ! » Et son fils répondit : « Qu'est-ce que tu as à mentir ? », pensant qu'elle lui disait cela par provocation et non pas en voyant vraiment. Elle leva les yeux vers le

** Sans doute une allusion à Rm 8,22 ou 2 Co 4 qui oppose l'homme extérieur et l'homme intérieur et l'idée que la lumière divine est voilée ou dévoilée
*** Is 35,5

* Ps 17,29

** Ps 75,5

*** Étienne

ciel et reprit : « Ah, c'est que je vois aussi la lune au-dessus du théâtre ! Elle n'est qu'à moitié pleine ! » Et son fils lui dit : « Et pourquoi tu faisais comme si tu ne voyais pas ? » pensant que sa mère n'avait jamais été aveugle par le passé, mais avait seulement feint de l'être. Il n'est pas étonnant qu'un homme, être de chair [*homo animalis*]**, n'ait pu encore percevoir ce qui relève de l'Esprit de Dieu, car il ignorait l'ancienne prophétie : « Alors s'ouvriront les yeux des aveugles***. » Mais cette femme, qui savait bien qu'elle n'avait pas simulé sa cécité passée, comme le pensait son fils, et qui se rendait compte qu'elle avait reçu une lumière nouvelle, comme cela était en vérité, rendait grâce à l'ami du Christ, car ce n'était pas en vain qu'elle adressait à Dieu ce cantique : « Tu seras la lumière de ma lampe, Seigneur mon Dieu, tu seras la lumière dans mes ténèbres*! », et aussi : « Toi qui envoies une lumière merveilleuse du haut des montagnes éternelles**. » Et c'est bien du haut des montagnes éternelles que la lumière lui avait été donnée en réponse à sa prière. Le lendemain matin, toute seule, sans personne pour l'accompagner, sans autre guide que la lumière de ses yeux, elle alla jusqu'à l'église, et elle ne garda pas pour elle ses louanges envers Dieu et envers l'ami de Dieu*** ; elle fit aux fidèles émerveillés qui partageaient sa joie un récit complet du miracle qui s'était opéré en elle. Ainsi resplendit la première et la plus connue des œuvres accomplies chez nous à l'arrivée des saintes reliques.

Hilara, la boulangère est une femme forte : elle prend l'initiative de consulter directement le saint, démontrant ainsi sa détermination face à un environnement encore empreint de scepticisme, alors que les reliques viennent tout juste d'arriver à Uzalis. Divers éléments confortent cette impression de force de caractère : son statut de boulangère révèle sa capacité à reprendre les rênes de l'entreprise après le décès de son mari, malgré la présence de son fils qui semble avoir atteint l'âge adulte,

comme en atteste sa manière de s'adresser à elle. Elle fait preuve d'initiative à maintes reprises : elle se rend à l'église, puis témoigne. Les *Miracles de saint Étienne* furent fréquemment accolés à la *Cité de Dieu* dans les manuscrits et connurent donc une postérité extraordinaire, d'autant qu'on les attribua souvent à Augustin lui-même. Cette mise en scène politique du miracle fut un succès. Treize siècles après saint Augustin, Fénelon les rappelle encore :

87 François FÉNELON, *Sermon pour la Fête d'un martyr* – Entre 1695 et 1714

Raconterai-je, mes frères, les miracles faits à Milan en faveur des corps de saint Gervais et de saint Protas, rapportés par saint Ambroise et par saint Augustin ? Ajouterai-je ceux que les reliques de saint Étienne répandoient dans la côte d'Afrique, et que saint Augustin a décrits pour faire taire l'infidélité ? Mais l'univers entier a retenti du bruit de ces merveilles, et c'est à force de les voir, que le monde entier a enfin ployé sous le joug de la religion. Ainsi, après que les martyrs ont vaincu le monde par la constance de leur foi, ils l'ont encore vaincu, pour lui inspirer la foi même, par la vertu miraculeuse que Dieu a attachée à leurs saintes reliques. Les martyrs qui ont haï leur chair pendant qu'elle étoit encore ici-bas le corps du péché, aiment maintenant cette chair, qui est devenue l'instrument de leur gloire.

Parce qu'il se trouva au cœur d'un trafic de reliques

Calvin, étudié par Annie Noblesse, s'est gaussé avec talent de la quantité impressionnante des reliques de saint Étienne et on ne peut pas lui donner entièrement tort. En effet, depuis la découverte de son tombeau (voir l'article de Gilbert Dahan), les restes mortels du saint se multiplièrent.

Ce trafic commença dès l'identification du corps. En effet, le récit du prêtre Lucien, l'inventeur des reliques, nous explique que l'archevêque Jean de Jérusalem les déposa

dans son palais épiscopal sur le mont Sion vers 335. Mais, comme l'a montré Elisabeth Clark, elles furent bientôt l'occasion d'une rivalité entre deux femmes de pouvoir : l'impératrice Eudocie (400-460) et Mélanie la Jeune (v. 383-439), une pieuse et richissime matrone. Mélanie semble être la première à avoir bâti un sanctuaire. La *Vie de Mélanie la Jeune*, peut-être écrite par le moine Gérontius après sa mort, nous renseigne sur le début de cette rivalité.

88 *Vie de Mélanie la Jeune* – env. 450

Comme approchait la déposition des saintes reliques dans le martyrium que Mélanie venait de construire, ainsi que nous l'avons dit plus haut, l'impératrice demanda que la cérémonie eût lieu en sa présence et, l'ennemi du bien, jaloux encore une fois d'un si grand amour spirituel, s'arrangea, au moment même de la déposition des saintes

* Apparemment, le rédacteur confond l'Anastasis (l'actuel Saint-Sépulcre) et l'*Apostoleion* du mont des Oliviers où Mélanie a déposé les reliques d'Étienne et où se trouvaient d'autres reliques d'apôtres

** L'empereur Théodose II

reliques, pour provoquer une entorse au pied de l'impératrice et causer par là un trouble peu ordinaire. Cela arriva sans doute pour exercer la foi de la sainte. Celle-ci, à l'heure même, l'ayant escortée jusqu'à la sainte Anastasis*, assise devant les reliques des martyrs, resta à prier instamment, dans le jeûne et l'extrême affliction, avec les vierges, jusqu'au moment où l'impératrice l'envoya chercher, sa douleur ayant cessé.

Quand le mal de l'impératrice fut apaisé, la bienheureuse ne cessait pas de lutter contre le diable qui avait voulu susciter à leur sujet un tel scandale. Après avoir passé quelques jours avec elle et lui avoir fait beaucoup de bien, elle l'escorta jusqu'à Césarée. C'est avec peine qu'elles réussirent à s'arracher l'une à l'autre. Elles étaient en effet très liées par l'amour spirituel. La sainte, une fois de retour, s'adonna de nouveau à l'ascèse, priant pour que, jusqu'à la fin, la pieuse impératrice fut rendue en bonne santé à son conjoint**, ce que le Dieu de toutes choses lui accorda.

Malgré la fin irénique, on sent bien que ce miracle un peu ridicule est gros d'une forte rivalité entre deux femmes de pouvoir. Et de fait : Mélanie a édifié deux structures dans le périmètre du mont des Oliviers : un oratoire dédié à Étienne vers 431-432 au sein d'un monastère masculin, puis vers 438 un petit martyrium au milieu de la colonnade de l'église de l'Ascension, lié à un monastère féminin. Et c'est là qu'elle aurait déposé (sur le mont des Oliviers, donc) les reliques du saint ; l'incident narré par Gérontius se serait donc déroulé lors de l'inauguration de ce nouvel édifice. Agacée de s'être fait coiffer sur le poteau, Eudocie semble avoir réussi à extorquer une part du corps du saint pour bâtir, dès 438-439, une basilique située à l'extérieur des murs de la ville dont on a longtemps hésité à définir le

site. Des fouilles, menées dans le couvent Saint-Étienne des Dominicains, ont confirmé qu'elle se trouvait bien à quelques pas de l'actuelle porte de Damas. Cette basilique connut une seconde phase de construction en 460.

On ne sait pas vraiment quels étaient au juste les restes en jeu dans cette rivalité entre l'impératrice et la sainte, mais vraisemblablement, il ne s'agissait pas du corps entier, puisque le prêtre Lucien s'était déjà approprié certains ossements qu'il offrit à un prêtre espagnol réfugié en Palestine, Avit, pour qu'il en fasse cadeau à l'évêque Balconius de Braga. Mais visiblement, elles n'atteignirent jamais leur destination, car elles réapparurent bientôt sur l'île de Minorque où elles convertirent un certain nombre de juifs. L'évêque Sévère raconte.

Sur les prodiges qui se sont produits dans le ciel à ce moment-là, je ne suis pas digne de parler, mais je n'ose pas me taire. Vers la septième heure, nous avons commencé à célébrer solennellement la messe du Seigneur. Tandis que nous encourageons ou enregistrons (car nous copions leurs noms) les juifs qui arrivaient pour confesser leur foi en Christ, le peuple était spirituellement rassasié d'un tel banquet de joie qu'il ne pensait plus à la nourriture terrestre ; la majorité de la journée se passa ainsi. Toute l'assemblée attendait la messe avec moi dans l'église, qui se trouve à peu de distance de la ville, dans un endroit isolé, et dans laquelle reposent depuis peu les reliques du bienheureux martyr Étienne. Pendant ce temps, deux moines, que le Seigneur avait choisis comme témoins de ses miracles, étaient couchés dans l'herbe du champ qui s'étendait devant les portes de l'église. Un homme de haut rang, nommé Julius, se rendait également à l'église avec un autre homme de la ville. Alors qu'ils commençaient à passer, l'un des moines, distrait par la vue d'un signe miraculeux, poussa soudain un cri et, lorsqu'on se retourna vers lui, montra la main tendue, car il ne pouvait décrire avec des mots ce qu'il voyait. Il y avait une boule de lumière très brillante, de la taille d'un homme et de la forme des cruches communément appelées *orcae*. La vision était d'une telle clarté et d'une telle brillance qu'il sembla au frère qui l'avait remarquée en premier, comme nous l'avons appris de son propre récit, que le soleil était en train de couler. Il leur a semblé qu'il s'enfonçait dans une lente descente au-dessus de l'église où toute l'assemblée était restée avec moi.

Plus tard, les restes sacrés de saint Étienne furent réunis avec ceux du diacre saint Laurent dans la basilique de Saint-Laurent-hors-les-Murs. Il est dit que le pape Pélage a offert à la basilique Saint-Pierre le bras droit du premier martyr. Sainte-Praxède était en possession de l'autre bras et d'une pierre utilisée lors de son exécution. La basilique Sainte-Marie-Majeure détenait une de ses dents, tandis que Saint-Clément avait une de ses côtes. Les basiliques Saint-Paul-hors-les-Murs et Saint-

Sylvestre gardaient des morceaux de son crâne. À Ancône, une roche ayant servi à sa lapidation était montrée aux fidèles ; après avoir touché son coude, elle avait rebondi vers un spectateur qui l'avait conservée précieusement.

Durant le Moyen Âge, Besançon préservait la dalmatique du diacre ainsi qu'un os de son bras. En 1205, après la Quatrième Croisade, Nivelon de Chérisy, évêque de Soissons, ramena de Constantinople un coude qu'il

donna à la cathédrale de Châlons-sur-Marne. Lors d'un voyage à Rome en 1253, l'évêque Pierre de Hans obtint de l'abbé de Saint-Paul-Hors-les-Murs le sommet du crâne du saint, qu'il offrit à la même cathédrale. Le trésor de la cathédrale de Metz renfermait de nombreuses reliques de saint Étienne, une partie

de celles-ci fut transférée en 980 à l'évêque d'Halberstadt. Metz se sépara d'une fiole contenant du sang et de deux doigts, mais conserva une pierre de lapidation. Cela n'a pas empêché la cathédrale d'Halberstadt d'acquérir une autre pierre, qui s'y trouve toujours.

Parce qu'il joignait en sa personne deux concepts ecclésiaux centraux : le martyr et le diaconat

Saint Étienne occupe une place particulière dans la dévotion, car il incarne à la fois les vertus du diacre et du martyr, faisant de lui une figure emblématique de la foi chrétienne. Son martyre, narré dans les Actes des apôtres, est décrit comme un engagement inébranlable envers les enseignements du Christ, faisant de lui un modèle de courage et de sacrifice. Parallèlement à son statut de martyr, Étienne est également célébré comme l'un des premiers diacres de l'Église, choisi pour s'inquiéter des besoins des plus démunis au sein de la communauté chrétienne. Cette dualité de rôles souligne sa dévotion non seulement à la parole de Dieu, mais aussi à l'action concrète dans le monde, illustrant la foi par les œuvres. En tant que diacre, il incarne les valeurs de service, de charité et de compassion, enseignant par l'exemple l'importance du souci des nécessiteux.

D'après la tradition d'Augustin qui en fait un homme beau et jeune, Étienne est très souvent représenté imberbe en costume de

diacre. Au VI^e siècle, sur la mosaïque de l'arc triomphal de Saint-Laurent-hors-les-Murs, il porte la première forme de cet habit, qui est une grande tunique à double bordure.

Ensuite, il portera le costume complet du diacre : l'amict (une étoffe passée autour du cou), l'aube, l'étole, la dalmatique (la tunique à manche) et parfois aussi le manipule (une bande d'étoffe portée au bras gauche).

Une autre manière de vénérer Étienne consiste à montrer son martyre. Dans la crypte de l'église Saint-Germain à Auxerre, en Bourgogne, se trouve la représentation la plus ancienne connue du cycle dédié au premier martyr, datée du milieu du IX^e siècle. Cette succession de scènes se retrouve aussi, plus tard, dans l'architecture gothique, comme à la cathédrale de Chartres. L'histoire de saint Étienne, couvrant la période avant et après son martyre (le service des tables, la prédication aux Juifs, la lapidation), a été enrichie par des péripéties qui s'étendent au-delà

ÉTIENNE



Figure 2: Saint Étienne à la basilique de Saint-Laurent-hors-les-Murs.



Figure 3 : Jean Pichore, Le Martyre de saint Étienne, dans Heures à l'Usage de Rome, 1510. Tours, Bibliothèque municipale.

du récit biblique traditionnel, incluant la découverte de ses reliques. Cette dernière, devenue une célébration distincte, a mené à l'établissement d'un cycle iconographique séparé. Des exemples de cette évolution peuvent être observés dans les vitraux de plusieurs cathédrales françaises, telles que celles du Mans, de Chartres, de Bourges, de Rouen, de Châlons-sur-Marne et de Sens.

Tandis que les artistes byzantins se sont surtout concentrés sur la représentation

physique de saint Étienne, un récit particulier à Soletto met en lumière un épisode insolite où une tentative de crucifixion du saint échoue.

Par ailleurs, l'Occident offre une riche illustration des événements légendaires de la jeunesse de saint Étienne, incluant son enlèvement par le diable et le miracle de la transformation du vin en sang chez ses parents. On peut ainsi citer une version de la légende.

90 *Légende de l'enfance de saint Étienne – XV^e siècle*

Et alors que toute la maisonnée se réjouit de la naissance, Satan vint de nuit, prenant la forme d'un homme, et pendant que les autres mangeaient il entra silencieusement dans la maison, là où Étienne était. Il s'approcha sans vergogne de l'endroit où il était couché et, prenant Étienne dans ses bras, il plaça une idole dans son lit, afin de remplir sa famille de tristesse. Sortant, il emporta Étienne à travers la mer, le transportant dans le royaume de Troie, devant le seuil du pontife Julien, où il le déposa emmailloté dans un panier et s'en alla. Alors l'enfant, ainsi posé sur le sol, commença à émettre un son pleurant et larmoyant. Quand Julien entendit le cri de l'enfant, il dit : « C'est le pleur d'un garçon. » Ses serviteurs lui répondirent : « Non, père et seigneur, il ne faut pas croire que ce soit la voix d'un garçon, car c'est la nuit, mais plutôt le fantôme des ennemis. » Et tandis que le temps passait ainsi, le pontife retrouva le sommeil et voici que le Seigneur avait préparé une biche d'une blancheur extrême, qui donna au garçon du lait comme une mère avec son sein devant le seuil de Julien. Lorsque le pontife s'éveilla de son sommeil, il entendit le bruit de la biche ; étonné en lui-même, il vint à la porte pour voir ce que c'était. Et quand il ouvrit la porte, il vit une biche très blanche protégeant le corps de l'enfant qui pleurait. Alors la peur et la terreur tombèrent sur lui et il dit : « Dieu éternel, qui connais les choses cachées et qui révéles et manifestes les mystères divins sur terre et qui as voulu annoncer par ton ange à Noé de te construire un autel et d'y offrir des holocaustes, manifeste maintenant ta puissante

vertu, de sorte que, si c'est un fantôme que je vois ou que j'aperçois, qu'il s'enfuie et s'éloigne immédiatement.» Après la prière, la langue de la biche s'ouvrit et elle parla à la manière des hommes, disant : « Reçois, Julien, l'enfant à nourrir que le Seigneur t'a envoyé, te préparant pour lui dans ce lieu. » À cette voix, le saint pontife, réjoui, souleva l'enfant de terre avec ses bras, bénit Dieu et dit : « Mon Dieu, je te remercie, car tu m'as donné un fils sans péché. »

Alors une nourrice hébraïque fut trouvée et il lui confia l'enfant avec le plus grand soin pour le nourrir, et il lui donna le nom de Nathanaël. Et lorsque le temps du sevrage arriva, il se tint devant le pontife Julien qui l'aima comme un père, l'instruisit et l'enseigna dans toute la loi de Moïse. Et l'enfant grandit rapidement en pleine maturité et commença à connaître les lettres hébraïques. Mais Dieu lui ouvrit le cœur à tout commandement, à la loi et au culte divin. Il était admirable pour sa science, sa prudence et son observation de la loi devant tous, faisant même des miracles et des signes parmi le peuple dans son enfance même. Mais une nuit, pendant qu'il dormait, un ange du Seigneur lui apparut, lui disant : « Lève-toi et va en Judée, car là est la maison de ton père. Et apporte de la joie là pour la grande tristesse qui y règne. Car là est la figure de Satan que le diable a placée dans son lit, tandis qu'il t'emportait de ton berceau. » [...]

Et après cela, le bienheureux Étienne monta dans un petit bateau, et ainsi, guidé par un ange, il parvint en Galilée et finalement à la maison de son père. Et lorsqu'il se tint à la porte de son père, voici qu'un grand tumulte du démon s'éleva de l'idole, à tel point que toute la famille se leva en pleurs et en lamentations. Alors le bienheureux Étienne, s'étant jeté à terre, consacra tout son esprit à la prière. Après avoir terminé sa prière, il dit avec larmes à son père et à sa mère, qui ignoraient qu'il était leur fils : « D'où vient cette tristesse qui semble exister parmi vous ? » Eux, ne sachant pas qui il était, répondirent en pleurant : « Nous prions le Seigneur Dieu pour la descendance de nos enfants et il nous a envoyé cette tristesse à la place de la joie. » Mais le bienheureux Étienne, regardant la forme de Satan, dit : « Je t'en conjure par le Dieu vivant et vrai, dis-nous qui tu es. » À cela, le démon lui-même répondit : « Ne me tourmente pas et je tuerai tous tes ennemis. » Alors le bienheureux Étienne ordonna qu'on apporte du feu devant lui. Et quand le feu fut apporté, Satan lui-même commença à crier et à beugler comme un taureau, et à produire ou à émettre toutes les voix des bêtes. Et dans ce bruit et ce beuglement, il brisa complètement la statue et ne réapparut plus là. Alors le bienheureux Étienne dit

ÉTIENNE



Figure 4: *Étienne, encore enveloppé de ses langes, est enlevé par des démons. Ceux-ci s'enfuient en abandonnant Étienne dans l'église. Lentate sul Seveso, XIV^e siècle.*

avec une grande joie à ses parents : « Je suis votre fils, que Satan a enlevé de votre lit, se mettant à ma place. » À cette voix, toute la famille se réjouit, admirant en lui la beauté et la douceur de la sagesse.

Une fresque remarquable à Lentate sul Seveso, en Lombardie, Italie, datant de la fin du XIV^e siècle, dépeint ces légendes à travers quarante-trois scènes.

Une légende anglo-scandinave dépeint saint Étienne comme un serviteur du roi Hérode, le reliant à la tradition de Noël (qui se tient rappelons-le juste avant sa fête). Il est chargé de la découverte de l'étoile prédisant la naissance du Christ et de l'annonce de cet événement au roi. On le voit par exemple sur le plafond de l'église de Dädesjö en Suède, datant du XIII^e siècle. Cette légende s'enrichit d'un récit où un coq, bouilli dans une marmite, crie *Christus natus est* (« Le Christ est né »). À une période plus tardive, saint Étienne est aussi fréquemment représenté à la fois comme martyr et comme diacre. Il se reconnaît alors à sa belle dalmatique et à ses attributs (la palme du martyre et les pierres). Ce dernier attribut permet de le distinguer de saint Laurent, auquel il est souvent associé, qui lui porte un gril.

La Saint-Étienne a été l'héritière de nombreuses traditions liées aux 12 jours situés entre la Saint-Thomas et l'Épiphanie. En Allemagne, lors de la fête du saint, on consacre l'eau et le sel d'Étienne comme remède pour les hommes et le bétail, ainsi que l'avoine pour nourrir les chevaux, Étienne était considéré comme le saint patron des chevaux et du bétail, mais aussi des tonneliers, des cochers, les maçons, des frondeurs, des tailleurs, des tailleurs de pierre, des tisserands et des charpentiers. Il était invoqué contre les maux de tête, les points de côté et la gravelle (la maladie de la pierre).

Terminons ce rapide survol des causes de la popularité de saint Étienne par une dernière raison : la date de sa fête. En effet, alors que la fête traditionnelle de l'invention de ses reliques et de sa naissance au ciel (la date de son martyre) était fixée au 3 août, elle fut ensuite déplacée au lendemain de Noël, comme l'explique Jacques de Voragine dans la *Légende dorée*.

91 JACQUES DE VORAGINE, *La Légende dorée* – env. 1260

Nous devons noter enfin que ce n'est pas le 26 décembre que saint Étienne a subi le martyre, mais le 3 août, jour où l'Église fête l'Invention de ce saint. Pourquoi cela se fait ainsi, c'est ce que nous dirons quand nous aurons à parler de l'Invention de saint Étienne. Mais disons, dès maintenant, que c'est pour une double cause que l'Église a placé tout de suite après la Nativité du Seigneur les trois fêtes de saint Jean l'Évangéliste, de saint Étienne et des saints Innocents. D'abord, l'Église a voulu adjoindre au Christ ses premiers compa-

ÉTIENNE

gnons ; et la seconde cause est que l'Église a voulu réunir les trois genres de martyres dans le voisinage de la naissance du Christ, qui est la raison première de tous les martyres. Car il y a trois genres de martyres : le premier à la fois de volonté et de fait, le second de volonté et non de fait, le troisième de fait et non de volonté. Or le premier de ces martyres a eu pour premier représentant saint Étienne, le second saint Jean, et le troisième les saints Innocents.

Cette proximité a pu donner l'occasion, au cours de l'histoire, à de nombreuses méditations sur la fragilité de la vie et l'omniprésence du péché aboutissant à la mort en martyr, dont Kirkegaard, étudié par Frédéric Rognon (voir *supra*), fournit un bon exemple.



Figure 5: *Étienne voit l'étoile annonçant la naissance de Jésus, Dädesjö, XIII^e siècle.*

ÉTIENNE

Bibliographie

Fr. BOVON, « The Dossier on Stephen, the First Martyr », *Harvard Theological Review* 96, 2003, p. 279-315.

E. A. CLARK, « Claims on the Bones of Saint Stephen: The Partisans of Melania and Eudocia », *Church History*, 51, 1982, p. 141-156.

V. SAXER, *Morts, martyrs, reliques en Afrique chrétienne aux premiers siècles*, Paris Beauchesne, coll. « Théologie historique », 55, 1980, p. 245-295.

Origine des textes

[1]-[4] *Traduction œcuménique de la Bible.*

[5] GRÉGOIRE DE NYSSE, *Premier éloge d'Étienne*, I, 75, 4-12, GNO X, 1, Leyde, Brill, 1990, p. 75, trad. C. Broc-Schmezer.

[6] IRÉNÉE DE LYON, *Contre les hérésies*, III, 12, 10-11, trad. A. Rousseau, Paris, Cerf, 1991, p. 329.

[7] ORIGÈNE, *Commentaire sur saint Jean*, XIX, 29-30, trad. C. Blanc, SC 290, p. 65.

[8] ORIGÈNE, *Traité des principes*, livre II, 4, 2, trad. H. Crouzel, M. Simonetti, SC 252, 1978/2017, p. 283.

[9] JEAN CHRYSOSTOME, *Homélie 17 sur les Actes*, PG 60,138 (37-58), trad. C. Broc-Schmezer.

[10] JEAN CHRYSOSTOME, *Homélie 17 sur les Actes*, PG 60,137 (45-52), trad. C. Broc-Schmezer.

[11] TERTULLIEN, *Contre Praxéas* 30, 5, CCSL 2, Turnhout, 1954, p. 1204, trad. C. Broc-Schmezer.

[12] BASILE, *Sur le Saint-Esprit*, trad. Benoît Pruche, SC 17 bis, 2002, p. 297.

[13] JEAN CHRYSOSTOME, *Homélie 17 sur les Actes*, PG 60,141 (40-48), trad. C. Broc-Schmezer.

[14] GRÉGOIRE DE NYSSE, *Premier Éloge d'Étienne*, trad. C. Broc-Schmezer, GNO X, 1, Leyde, Brill, 1990, p. 90, 8-14.

[15] JEAN CHRYSOSTOME, *Homélie 17 sur les Actes*, PG 60,137 (58-59), trad. C. Broc-Schmezer.

[16] ATHANASE, *Lettre I à Sérapion*, 2, trad. J. Lebon, SC 15, Paris, Cerf, 1947, p. 82.

[17] DIDYME L'AVEUGLE, *Traité du Saint-Esprit*, 37-39, trad. L. Doutreleau, SC 386, Paris, Cerf, 1992, p. 177-179.

[18] AMPHILOQUE, *Homélie*, 10,4, trad. M. Bonnet, SC 553, p. 199.

[19] IRÉNÉE, *Contre les hérésies*, III, 12, 10, trad. A. Rousseau, Paris, Cerf, 1991, p. 328-329.

[20] *Constitutions apostoliques* V, 8, 1, trad. M. Metzger, SC 329, Paris, Cerf, 2008, p. 241.

[21] *Constitutions apostoliques*, VIII, 17-18, trad. M. Metzger, SC 336, Paris, Cerf, 2008, p. 219-221.

[22] *Constitutions apostoliques*, VIII, 46, 14, trad. M. Metzger, SC 336, Paris, Cerf, 2008, p. 275-277.

[23] AMBROISE DE MILAN, *Traité sur l'évangile de saint Luc*, VII, 86, trad. G. Tissot, SC 52 bis, Paris, Cerf, 2008, p. 37.

[24] AMBROSIASER, *Sur l'épître aux Éphésiens*, 4, 11, éd. H. J. Vogels, CSEL 81, 3, 1969, p. 98, trad. D. Labadie, *L'Invention du protomartyr Étienne. Sainteté, pouvoir et controverse dans l'Antiquité (I^{er}-VI^e s.)*, Turnhout, Brepols, 2021, p. 108.

[25] JEAN CHRYSOSTOME, *Homélie 14 sur les Actes*, PG 60,116 (36-40), trad. C. Broc-Schmezer.

[26] JEAN CHRYSOSTOME, *Homélie 14 sur les Actes*, PG 60,116 (14-20), trad. C. Broc-Schmezer.

[27] JEAN CHRYSOSTOME, *Homélie 14 sur les Actes*, PG 60,113 (48-51), trad. C. Broc-Schmezer.

[28] JEAN CHRYSOSTOME, *Homélie 15 sur les Actes*, PG 60,119 (34-39), trad. C. Broc-Schmezer.

[29] JEAN CHRYSOSTOME, *Homélie 15 sur les Actes*, PG 60,119 (30-34), trad. C. Broc-Schmezer.

[30] JEAN CHRYSOSTOME, *Homélie 18 sur les Actes*, PG 60,144 (20-26), trad. C. Broc-Schmezer.

- [31] JEAN CHRYSOSTOME, *Homélie 14 sur les Actes*, PG 60,116 (40-42), trad. C. Broc-Schmezer.
- [32] JEAN CHRYSOSTOME, *Homélie sur les veuves*, PG 51,335 (4-10), trad. C. Broc-Schmezer.
- [33] JEAN CHRYSOSTOME, *Homélie 14 sur la première épître à Timothée*, PG 62,574 (46-52), trad. C. Broc-Schmezer.
- [34] *Constitutions apostoliques*, VIII, 33, 1-9, trad. M. Metzger, SC 336, Paris, Cerf, 2008, p. 245.
- [35] JEAN CHRYSOSTOME, *Homélie 66 sur la Genèse*, PG 54,567 (25-27), trad. C. Broc-Schmezer.
- [36] JEAN CHRYSOSTOME, *Homélie sur les saints martyrs*, PG 50,647 (44-55), trad. C. Broc-Schmezer.
- [37] IRÉNÉE DE LYON, *Contre les hérésies*, livre III, 12, 13, trad. A. Rousseau, Paris, Cerf, 1991, p. 333.
- [38] EUSÈBE DE CÉSARÉE, *Histoire ecclésiastique*, livre II, 1, 1-3, texte grec p. 49 ; trad. C. Broc-Schmezer.
- [39] JEAN CHRYSOSTOME, *Homélie 17 sur les Actes*, PG 60,137 (60-62), trad. C. Broc-Schmezer.
- [40] JEAN CHRYSOSTOME, *Homélie 17 sur les Actes*, PG 60,141 (21-33), trad. C. Broc-Schmezer.
- [41] JEAN CHRYSOSTOME, *Homélie 17 sur les Actes*, PG 60,141 (52-55), trad. C. Broc-Schmezer.
- [42] HILAIRE DE POITIERS, *Commentaire sur l'évangile de Matthieu*, 17, 13 trad. J. Doignon, SC 258, Paris, Cerf, 2007, p. 73-75.
- [43] JEAN CHRYSOSTOME, *Homélie 22 sur la première épître aux Corinthiens*, PG 61,185 (55-62), trad. C. Broc-Schmezer.
- [44] JEAN CHRYSOSTOME, *Homélie 18 sur les Actes*, PG 60,142.52-57, trad. C. Broc-Schmezer.
- [45] JEAN CHRYSOSTOME, *Homélie 1 sur les changements de noms*, PG 51,120 (29-34), trad. C. Broc-Schmezer.
- [46] JEAN CHRYSOSTOME, *Homélie 3 sur les changements de noms*, PG 51,138 (58-139), 21, trad. C. Broc-Schmezer.
- [47] JEAN CHRYSOSTOME, *Homélie 3 sur les changements de noms*, PG 51,139 (21-25), trad. C. Broc-Schmezer.
- [48] JEAN CHRYSOSTOME, *Homélie 20 sur les Actes*, PG 60,159 (37-39), trad. C. Broc-Schmezer.
- [49] JEAN CHRYSOSTOME, *Homélie 3 sur les changements de noms*, PG 51,139 (54), trad. C. Broc-Schmezer.
- [50] AMBROISE DE MILAN, *De la pénitence* 1, 11, 48, trad. R. Gryson, SC 179, Paris, Cerf, 1971, p. 93-95.
- [51] ÉPIPHANE DE SALAMINE, *Lettre à Jean de Jérusalem*, trad. J. Labourt, dans Saint Jérôme, *Lettres*, t. 2, CUF, 1951, p. 170.
- [52] JEAN CHRYSOSTOME, *Homélie 27 sur Matthieu*, PG 57,346 (20-23), trad. C. Broc-Schmezer.
- [53] JEAN CHRYSOSTOME, *Panégryriques de martyrs*, t. I, SC 595, Paris, Cerf, 2018, texte grec p. 206, trad. C. Broc-Schmezer.
- [54] TERTULLIEN, *Sur la résurrection des morts* 55, 9, CCSL 2, Turnhout, 1954, p. 1002, trad. C. Broc-Schmezer.
- [55] JEAN CHRYSOSTOME, *Homélie 18 sur les Actes*, PG 60,143 (1-4), trad. C. Broc-Schmezer.
- [56] JEAN CHRYSOSTOME, *Homélie 18 sur les Actes*, PG 60,142 (4-5), trad. C. Broc-Schmezer.
- [57] JEAN CHRYSOSTOME, *Homélie 18 sur les Actes*, PG 60,142 (34-38), trad. C. Broc-Schmezer.

- [58] JEAN CHRYSOSTOME, *Homélie 28 sur Matthieu*, PG 57,353 (52-57), trad. C. Broc-Schmezer.
- [59] NICOLAS DE GORRAN, *Commentaire des Actes*, ms. Paris, BnF lat. 14265, trad. S. Delmas.
- [60] et [64] PIERRE DE JEAN OLIEU, *Commentaire des Actes*, éd. D. Flood, *Peter of John Olivi on the Acts of the Apostles*, St. Bonaventure (NY), Franciscan Institute, 2001, trad. S. Delmas.
- [61] et [63] DENYS LE CHARTREUX, *Opera omnia*, éd. des Chartreux, t. XIV, Montreuil-sur-Mer, imprimerie de la chartreuse de Notre-Dame-des-Prés, 1901, trad. S. Delmas.
- [62] JACQUES DE VORAGINE, *Sermones aurei*, éd. R. Clutius, Augsburg et Cracovie, Christophorus Bartl, 1760, trad. S. Delmas.
- [65] LUCIEN, *Epistola ad omnem ecclesiam*, *Patrologie latine*, t. 41, col. 807-809, trad. G. Dahan.
- [66] GRÉGOIRE DE TOURS, *De gloria martyrum*, I, 34, *Patrologie latine*, t. 71, 734-735, trad. G. Dahan.
- [67] Liturgie du 26 décembre : *Antiphonale monasticum pro diurnis horis*, éd. des moines de Solesmes, Paris/Tournai/Rome, Desclée et Cie, 1934, p. 250-255, trad. G. Dahan.
- [68] *Da sancto Stephano*, hymne de Grandmont : *Analecta hymnica medii aevi*, t. XII, éd. G. M. Dreves, Leipzig, O. R. Reisland, 1892, p. 233, trad. G. Dahan.
- [69] RAOUL ARDENT, *Homiliae de tempore*, *Patrologie latine*, t. 155, col. 1308-1309, trad. G. Dahan.
- [70] Justus JONAS, *Annotationes in Acta Apostolorum*, Augsburg, 1524, p. 57-66, trad. A. Noblesse.
- [71] Jean CALVIN, *Œuvres, Traité des reliques*, éd. Fr. Higman et B. Roussel, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 389 et 446; voir aussi : Irena Backus, *Traité des reliques*, Genève, Labor et Fides, 2000, p. 7-17.
- [72]-[75] Jean CALVIN, *Commentaire des Actes des apôtres*, dans *Ioannis Calvini opera exegetica, Commentariorum in Acta Apostolorum*, Liber Primus, éd. H. Feld, Genève, Droz, 2001, p. 177, 178, 191, 210-211, trad. A. Noblesse.
- [76] Søren KIERKEGAARD, « Quatre discours édifiants 1844 », dans *Œuvres complètes*, vol. 6, trad. P.-H. Tisseau et E.-M. Jacquet-Tisseau, Paris, L'Orante, 1979, p. 303-304.
- [77]-[78] Søren Kierkegaard, *Journal*, vol. 2 : 1846-1849, trad. K. Ferlov et J.-J. Gateau, Paris, Gallimard, coll. « Les Essais », LXX, 1954, p. 186 (VIII A 470); p. 187 (VIII A 475-476).
- [79]-[81] Søren Kierkegaard, *Journal*, vol. 4 : 1850-1853, trad. K. Ferlov et J.-J. Gateau, Paris, Gallimard, coll. « Les Essais », LXXXIII, 1957, p. 295-297 (XIV A 434); p. 297 (XIV A 436); p. 297-298 (XIV A 438).
- [82] Søren KIERKEGAARD, « Vingt et un articles de *Fædrelandet* – 1854-1855 », dans *Œuvres complètes*, trad. P. H. Tisseau et E.-M. Jacquet-Tisseau, Paris, L'Orante, vol. XIX, 1982, p. 4-8.
- [83] *Ibid.*, p. 28-29.
- [84] AUGUSTIN D'HIPPONE, *La Cité de Dieu*, livre XXII, trad. Louis Moreau revue par Jean-Claude Eslin, Paris, Seuil, coll. « Sagesses », 1994, p. 287, 306-307.
- [85]-[86] *Livre des miracles de saint Étienne*, 1,11, trad. GROUPE DE RECHERCHES SUR L'AFRIQUE ANTIQUE, *Les Miracles de saint Étienne. Recherches sur le recueil pseudo-augustinien* (BJL 7860-7861), Turnhout, Brepols, coll. « Hagiologia », 5, 2006, p. 294-297 et 276-279.

ÉTIENNE

[87] François DE SALIGNAC DE LA MOTHE-FÉNELON, *Sermon pour un martyr*, dans *Œuvres*, vol. 17, Paris, Lebel, 1823, p. 284-285

[88] *Vie de Mélanie le Jeune*, trad. D. Gorce, Paris, Cerf, coll. « Sources chrétiennes », 90, 1962, p. 244-247.

[89] *Sévère de Minorque, Lettre sur la conversion des juifs* 20, texte dans Scott Bradbury (éd.), *Severus of Minorca, Letter on the Conversion of the Jews*, Oxford, Clarendon Press, 1996, p. 109-112, trad. R. Burnet.

[90] *Légende de l'Enfance de saint Étienne*, ms. vi,51, f° 327-328 de la Bibliotheca marciana de Venise, édité par Baudoin de Gaiffier, « Le diable voleur d'enfants. À propos de la naissance des saints Étienne, Laurent et Barthélemy », *Études critiques d'hagiographie et d'iconologie*, Bruxelles, Société des Bollandistes, 1967, p. 169-193 (ici p. 182-183), trad. R. Burnet.

[91] JACQUES DE VORAGINE, *La Légende dorée*, trad. T. de Wyzewa, Paris, Perrin, 1910, p. 49.