

Lire la Bible avec Haendel

Liminaire

Les musiciens peuvent-ils être considérés comme des interprètes de la Bible ? Ce deuxième Supplément traitant de cette question apporte une réponse légèrement différente par rapport au premier. En effet, le n° 161, consacré à Jean-Sébastien Bach, répondait par l'affirmative. À travers le texte de ses cantates et de ses passions, le Kantor de Leipzig et ses librettistes réalisaient une première lecture, que la musique elle-même, en insistant sur tel ou tel aspect du texte, renforçait.

Rien de cela avec Haendel, qui est, comme le propose Gilbert Dahan qui a coordonné ce numéro, plus un illustrateur qu'un exégète. Pour autant, il n'a jamais cessé d'être au service du texte sacré qu'il met en valeur. Car la musique crée de l'émotion. Et Haendel possède un art consommé de la construction d'un climat par les tonalités, les rythmes, les accords, les arrangements, les ornements.

C'est donc à aller écouter la musique du vieux maître qu'invite ce *Supplément* : aussi a-t-on systématiquement proposé des suggestions d'interprétations des œuvres commentées faciles d'accès sur Internet, afin de passer bien vite de la lecture aux œuvres musicales.

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 d'élaboration : Stéphane Beaubœuf,
Gérard Billon, Sylvie Parizet, Gilbert Dahan,
Jean-Noël Guinot, Annie Noblesse-Rocher

N° de Commission paritaire : 1217 K 82543
ISSN 0222-9714 © Éditions du Cerf/SBEV

Décembre 2020
Supplément n° 194

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)

Pour Michel Berder et Hugues Cousin, *in memoriam*

Nous dédions ce *Supplément* à deux membres du comité de rédaction décédés en janvier 2019 : Michel Berder et Hugues Cousin. Fins connaisseurs, non seulement de la Bible, mais aussi du judaïsme ancien, ils se rejoignaient dans une commune passion pour la musique, classique ou non, religieuse ou non. Ils avaient désiré ce numéro sur Haendel et la Bible et commencé avec enthousiasme à en dresser les grandes lignes avec nous.

Né en 1948, prêtre pour le diocèse de Quimper-et-Léon, professeur d'Écriture sainte à Vannes, Angers, Rennes et à l'Institut catholique de Paris, Michel Berder s'est dépensé également sans compter dans l'animation biblique. À ce titre, il était un fidèle collaborateur du Service biblique catholique Évangile et Vie. Les *Cahiers Évangile* ont souvent fait appel à lui pour écrire sur le Nouveau Testament, en particulier sur l'œuvre de Luc.

L'œuvre de Luc était aussi l'un des champs de recherche de Hugues Cousin qui, par ailleurs, avait un grand amour pour la Septante. Né en 1942, professeur d'exégèse, de théologie et de grec biblique à Lyon et à Lausanne, il rejoint la première équipe animatrice du Service biblique catholique Évangile et Vie dans les années 1970. De 1990 à 2017, il pilote la collection des *Suppléments aux Cahiers Évangile*. Sous son impulsion, les *Suppléments* vont vivre un tournant, publiant non

seulement des numéros sur des thèmes historiques, mais aussi sur l'histoire de la réception de grands textes. Le premier s'intitulait *Exode 14 et le passage de la mer* (1995) et sa signature y côtoie celle de Michel Berder. La contribution de Hugues porte sur Exode 14 traduit par la Septante et sur les liens avec le Nouveau Testament. Celle de Michel s'intéresse à la mise en musique depuis Haendel jusqu'aux negro-spirituals ainsi qu'au cinéma.

Tous deux avaient œuvré à la réussite du *Supplément* sur *Jean-Sébastien Bach, lecteur de l'Écriture* (2012) – ce qui nous a donné l'idée de continuer avec Haendel. Ils accomplissaient leur travail avec compétence, modestie et humour. Dernier point commun : quand ils venaient de leur gare respective – l'un habitait Rennes et l'autre Auxerre – pour une rencontre du comité de rédaction, ils arrivaient penchés sous le poids d'un sac accroché à l'épaule, bourré de documents et d'ouvrages bibliques. Leur science exégétique, ils l'ont portée, encore et encore, le sourire aux lèvres. Croyants fervents l'un et l'autre, ils ont fredonné l'air célèbre de la dernière partie du *Messie* : *I know that my Redeemer liveth*. Grâce leur soit rendue !

Gérard BILLON,
ancien directeur du Service biblique
Évangile et Vie

Lire la Bible avec Haendel

Gilbert DAHAN
CNRS (UMR 8584) et CNRS

Les *Suppléments aux Cahiers Évangile* ont publié en septembre 2012 un cahier intitulé *Jean-Sébastien Bach, lecteur de l'Écriture* (n° 161). Le titre du présent *Supplément* est différent : *Lire la Bible avec Haendel*. Nous avons donc renoncé à l'expression habituelle : *Origène, Jérôme, L'Occident médiéval... lecteur de l'Écriture*. C'est que la perspective est différente : autant il est possible de reconstituer une exégèse biblique de Bach à travers ses Passions et ses cantates, autant la tâche est malaisée à propos de Haendel. Certes, il connaît admirablement la Bible et écrit sur ses textes une musique magnifique qui nous a marqués, qu'il s'agisse du *Messie* ou d'*Israël en Égypte*. Mais sa démarche est moins d'exégèse que d'illustration, comme nous essaierons de le montrer.

Georges-Frédéric Haendel est au cœur des traditions musicales de son temps, d'une manière sans doute plus significative que son exact contemporain Jean-Sébastien Bach, né la même année que lui (1685). Sa vie explique sans doute cela. Formé comme Bach en milieu luthérien, à Halle par le compositeur Friedrich Wilhelm Zachow (1663-1712), auteur notamment de 70 cantates, son héritage religieux ressurgira ici et là dans son œuvre. Mais, le séjour à Hambourg puis celui en Italie sont décisifs :

Haendel découvre l'opéra italien et sera toute sa vie obsédé par lui, ce qui entraînera succès et déconvenues ; chez Bach aussi l'influence de l'Italie est repérable, mais uniquement dans sa musique instrumentale, lorsqu'il recopie et adapte les concertos de Vivaldi. Enfin, l'établissement à Londres oriente fondamentalement sa musique : il découvre les compositeurs anglais comme John Blow (1649-1708) ou Henry Purcell (1659-1695), à une époque où l'école anglaise est en déclin et c'est Haendel qui donnera quelque lustre à la musique anglaise, devenant le plus remarquable des compositeurs anglais, notamment avec ses oratorios. L'influence de l'Allemagne et de l'Italie ne cessera pas d'être perceptible, ainsi que plus rarement celle de la musique française, qu'il connaît bien aussi (et que l'on retrouve dans plusieurs ouvertures instrumentales). Cette présence des diverses traditions musicales de son temps se traduit aussi dans son œuvre par les emprunts qu'il fait à un certain nombre de morceaux de ses contemporains, Allemands et Italiens surtout ; cela a donné naissance à une série de controverses sur ses plagats. Haendel ne nie pas le fait ; il utilise aussi bien ses propres œuvres. Plutôt que de justifier ses « décalques », négativement (Haendel compose dans la hâte et le manque de temps) ou positivement (il met en valeur

des œuvres qui seraient demeurées parfaitement inconnues), il faut voir là, en dehors des habitudes d'une époque qui n'a pas la même crispation que la nôtre sur les droits d'auteur, une reconnaissance de ces influences diverses et un hommage à ses prédécesseurs.

Ce qui est très frappant quand on lit ou écoute des œuvres de Haendel est la perfection de ses techniques de composition, tant vocales qu'instrumentales. Bien sûr, cette perfection est perceptible dans les œuvres écrites pour son propre instrument, l'orgue : on sait qu'il tenait souvent la partie d'orgue dans ses oratorios et qu'il improvisait volontiers en diverses occasions ; mais il a surtout écrit, vers 1735-1736 et entre 1740 et 1751, deux séries de remarquables concertos pour orgue (opus 4 et opus 7) – on doit considérer ici sur le même plan les œuvres pour clavecin. Haendel est aussi l'auteur de concertos pour hautbois, pour cor et pour basson, ainsi que de *concerti grossi* (œuvres dans lesquelles des groupes de solistes sont en dialogue avec l'ensemble des instruments), notamment les 12 de l'opus 6. Il a écrit en outre de nombreuses sonates, notamment pour violon, flûte ou hautbois. Les mélodies sont souvent très belles et l'adéquation aux différents instruments est constante. On retrouve ces caractéristiques dans la musique sacrée, où, comme on le verra en étudiant différentes œuvres, la part des instruments est grande, en dehors même des morceaux spécifiques, tels que les ouvertures, les marches et les danses : souvent, Haendel fait dialoguer une voix et un ou plusieurs instruments.

On peut faire une constatation semblable à propos des voix. Bien évidemment, on perçoit

une influence des techniques du chant italien : dans les oratorios les arias sont souvent d'une facture proche de l'opéra ; on en cite des exemples à propos de *Joseph*. Mais la part relativement importante des chœurs nous ramène à l'écriture de l'oratorio, avec parfois des archaïsmes voulus, comme dans *Israël en Égypte*, ou bien avec des procédés qui font penser à Bach : chorals, passages fugués (est cité plus loin le chœur *O God who in the heavenly hand* dans *Joseph*).

On voit ainsi que Haendel est à la croisée des évolutions de l'écriture musicale européenne. Son génie personnel le fait parvenir à un style homogène qui absorbe ou, mieux, exalte ces influences, constituant une étape marquante dans l'histoire de la musique, au même titre que Jean-Sébastien Bach.

Nous nous intéresserons ici à la manière dont la Bible est traitée chez Haendel. En dehors des *Passions* et de la *Résurrection*, ce sont principalement des textes vétéroutestamentaires qui l'inspirent. Haendel a mis en musique les Psaumes tout au long de sa vie : ils figurent parmi ses toutes premières œuvres (psaumes en latin), contribuent à son « anglicisation » avec les *Chandos Anthems* et sont au cœur des œuvres de circonstance (couronnements, mariages, victoires militaires). Les oratorios prennent pour sujets des épisodes célèbres dans la vie de personnages bibliques marquants : Joseph, Josué, Déborah, Jephté, Samson, Saül, Salomon, Athalie, Esther, Belsazar, Suzanne, Judas Maccabée, auxquels s'ajoute Alexandre Balas, bien moins connu, mais présent dans le premier livre des Maccabées. En outre, les œuvres les plus célèbres

Quelques repères biographiques

23 février 1685. Naissance de Georges-Frédéric Haendel, à Halle, fils d'un second mariage de Georg Haendel, chirurgien-barbier, et de Dorothea Taust, fille de pasteur.

1693. Voyage avec son père à Weissenfels, où le duc enjoint à ce dernier de donner une éducation musicale à son fils. Georges-Frédéric reçoit une formation complète du compositeur Friedrich Wilhelm Zachow (1663-1712).

1696-1697. Séjour à Berlin, à la cour de Frédéric I^{er}, roi de Prusse.

1702. Organiste et maître de chapelle à la cathédrale de Halle; premières compositions, dont le *Laudate pueri*.

1703. Se rend à Hambourg, célèbre pour son opéra, où il est soutenu par Johann Mattheson (1681-1764).

1704. *Passion selon Jean*.

1705. *Almira*, premier opéra de Haendel.

1706-1710. Séjour en Italie (Florence, Rome, Venise, Naples), création à Florence de l'opéra *Rodrigo*. Haendel est célèbre et côtoie les grands compositeurs italiens.

1710. Maître de chapelle de l'électeur Georg Ludwig, à Hanovre. Se rend à Londres, où est représenté son opéra *Rinaldo* (en italien), puis revient à Hanovre.

Novembre 1712. Retour à Londres; malgré quelques échecs avec des opéras, il devient le compositeur de la cour et compose une ode pour l'anniversaire de la reine (1713).

1714. L'électeur de Hanovre devient roi d'Angleterre, sous le nom de George I^{er}.

1717. *Water Music* remporte un grand succès.

1717-1720. Haendel chez le duc de Chandos, à Cannons, compose notamment les *Chandos Anthems* et fait représenter *Haman and Mordecai* (repris comme oratorio en 1732, sous le titre *Esther*).

1719. Crée une société pour la représentation d'opéras, la Royal Academy of Music; il écrit plusieurs œuvres pour elle: *Rodelinda*, *Giulio Cesare*. Mais ce sera un échec financier.

1726. Naturalisé anglais.

1727. *Anthems pour le couronnement de George II*. Fonde une nouvelle académie et écrit plusieurs opéras (dont *Orlando*, 1733).

1733-1737. Années fécondes sur le plan de la création (opéras: *Ariodante*, *Alcina*), mais aussi de difficultés financières et de santé.

1737. *The Ways of Zion do mourn*, anthem à l'occasion de la mort de la reine Caroline.

1738-1739. Avec *Saül*, Haendel privilégie désormais l'oratorio en anglais: *Israël en Égypte*, puis (1740) *Le Messie*, créé à Dublin et qui remporte un triomphe éclatant. Suit une série de chefs-d'œuvre, notamment *Judas Maccabeus* (1747), *Joshua* (1748), *Jephte* (1752)...

1745. Problèmes de santé.

1752. Troubles de la vision; perd la vue en 1753.

14 avril 1759. Meurt dans son appartement à Londres; est enterré à l'abbaye de Westminster.

En plus d'une quarantaine d'opéras, d'une trentaine d'oratorios, d'œuvres de musique religieuse, Haendel est également l'auteur de nombreuses œuvres instrumentales (concertos, sonates, œuvres pour orgue, etc.).

sont autour de deux axes majeurs dans l'histoire du salut : la sortie d'Égypte et la venue du Messie. Pour les oratorios, nous analyserons le rapport avec la source scripturaire – fidélité ou non du librettiste, détails mis en valeur, inflexions données (dans plusieurs cas, ajout d'une histoire d'amour, qui rapproche de l'opéra). Même si les *Suppléments* ne se prêtent pas à une étude musicologique, nous tenterons de déterminer à quoi s'attache

le compositeur dans le traitement musical. Ce point nous amènera à nous interroger sur l'apport de la musique à l'intelligence des textes : peut-on parler d'exégèse ou s'agit-il seulement de décrire des situations et de créer un climat ?

Nota bene : le nom de Haendel s'écrit de différentes manières – Händel en allemand, Handel en anglais, Haendel (ou Hændel) en français ; nous adoptons ici la graphie française.

Les bibles de Haendel

Christophe TOURNU
professeur d'études anglophones à l'université de Strasbourg

Haendel et ses librettistes anglais se sont servi essentiellement de la King James Version (1611), « Bible du Roi Jacques », également appelée Authorized Version, « version autorisée » de la Bible (désormais KJV). Pour les Psaumes, le Book of Common Prayer (« Livre de la prière commune »), dans son édition de 1662, en usage dans l'Église d'Angleterre, a été préféré au texte de la KJV.

Un peu d'histoire : le contexte de la KJV

En 1534, le roi anglais, Henry VIII, se déclare chef de l'Église anglicane et consomme sa rupture avec Rome. Dès lors, il a besoin d'une Bible en langue vernaculaire pour asseoir son autorité sur l'Église nouvellement constituée. Jusqu'alors, la Bible de référence était la Vulgate et la messe était dite en latin. Après les premières bibles attribuées à John Wyclif (1388), traduites en langue vernaculaire à partir du latin, il est en effet interdit, en Angleterre, sous peine de mort (1408), de traduire les Saintes Écritures. À l'époque, l'Angleterre et l'Écosse étaient deux royaumes indépendants, mais le puissant souverain anglais a des visées sur son voisin du nord, d'autant qu'il existait des liens familiaux entre les deux monarchies : Jacques V est son propre neveu. Celui-ci meurt en 1542, laissant une fille, Marie Stuart, future reine d'Écosse, réfugiée à la cour de France (1548-1560) et mariée au dauphin François qui devient l'éphémère

roi François II. Marie, de retour en Écosse à la mort de son époux et de sa mère, Marie de Guise, laquelle assurait la régence depuis 1554, régnera jusqu'à sa déposition par les lords (protestants) écossais en 1567. Le 15 juin 1566, elle donne naissance à Jacques, proclamé roi sous le nom de Jacques VI le 24 juillet 1567. Pendant près de vingt ans, Marie Stuart, catholique, sera la prisonnière de sa cousine protestante, la reine Élisabeth, avant d'être exécutée en 1587 parce qu'elle avait de légitimes prétentions sur le royaume d'Angleterre. Son fils, Jacques VI, élevé dans la pure tradition protestante (son précepteur était le calviniste George Buchanan), succède à Élisabeth, la reine vierge, en 1603 sous le nom de Jacques I^{er} d'Angleterre, réunissant par là même les deux couronnes.

Jacques voulut asseoir son autorité en Angleterre : tandis que les puritains accusaient le clergé (anglican) de corruption, celui-ci rétorqua en affirmant que l'adoption en Angleterre du système presbytérien, en vigueur en Écosse depuis 1560, signifierait la fin de la

monarchie : le roi n'était-il pas *chef* de l'Église d'Angleterre ? L'affirmation est étayée par les notes marginales de la *Geneva Bible* (1560), que le pouvoir écossais impose en 1579 ; Buchanan lui-même en avait été l'un des contributeurs pendant son exil dans la cité de Calvin. Suite à la *Millenary Petition* demandant une purge de l'Église d'Angleterre, Jacques réunit catholiques et protestants à la Conférence de Hampton Court (1604). Il donne une fin de non-recevoir à la réforme ecclésiastique voulue par les puritains, mais, pour se les concilier, accède à leur revendication pour la publication d'une nouvelle bible. C'est la KJV.

Les versions précédant la KJV

À vrai dire, la KJV intervient après que de nombreuses éditions ont circulé depuis le début du XVI^e siècle. William Tyndale, réfugié en Flandres, fut le premier Anglais à publier une traduction du Nouveau Testament à partir de l'original grec (1525) ; il y joignit le Pentateuque, qu'il traduit à partir de l'hébreu (1530), mais finira sur le bûcher pour hérésie (1536). Cette première bible en anglais moderne naissant a eu une influence considérable sur les suivantes : elle devait notamment se retrouver, à quatre-vingts pour cent, dans la KJV.

Tyndale avait ouvert une brèche. Son ami, Myles Coverdale, a donné la première traduction imprimée de la Bible (Cologne, 1535). Il s'est appuyé sur le travail de Tyndale, qu'il a complété par sa propre traduction des livres

restants, y compris des Apocryphes. Toutefois, comme il ne maîtrisait pas les langues originales, il travailla à partir de sources contemporaines allemandes – la Bible de Luther (1534) et la Bible de Zurich (de Ulrich Zwingli et Leo Jud, 1531) – et de sources latines, notamment la Vulgate. L'édition in-folio de 1537, munie de la licence royale, fut la première traduction de la Bible en anglais à être approuvée par les autorités.

Cette même année est publiée *The Byble translated into Englysh by Thomas Matthew* avec l'autorisation royale (Anvers, 1537), seconde bible officiellement autorisée. Elle est l'œuvre d'un ancien prêtre, John Rogers, converti au protestantisme par Tyndale, avec qui il se lie d'amitié, qui publie sous pseudonyme. Il reprend la Bible de Coverdale, à laquelle il joint la traduction, à partir des langues originales, des livres de l'Ancien Testament allant de Josué à 2 Chroniques (il s'agit probablement d'un manuscrit inédit de Tyndale). Il se servit de l'édition bilingue hébreu-latin de la Bible hébraïque de Sébastien Münster (Bâle, 1534-1535). On sait aussi qu'il a lui-même traduit la prière de Manassé en se servant d'une bible française, la Bible d'Olivétan (Neuchâtel, 1535), première traduction de la Bible en français à partir des textes originaux. Rogers sera la première victime des persécutions de Marie Tudor, tentant de défaire les réformes religieuses de son père Henry VIII : il est brûlé, à Smithfield (Londres), en 1555.

La « Grande Bible » (*Great Bible*) est réalisée par Myles Coverdale, sur la demande de Thomas Cromwell, archevêque de Cantorbéry (1533-1555), chancelier du roi

Henry VIII (dont il a prononcé le divorce). Elle est également connue comme la « Bible de Cranmer », qui est le préfacier de la seconde édition (1540). Coverdale se base sur les travaux de Tyndale pour réaliser la *Great Bible*, mais retire les passages jugés répréhensibles par les évêques.

Suit la « Bible des évêques » (*Bishops' Bible*, 1568), en vigueur jusqu'à ce qu'elle soit supplantée par la KJV. Il s'agissait, pour l'archevêque de Cantorbéry, Matthew Parker, d'endiguer l'influence de la Bible de Genève en anglais (1560), œuvre des exilés après les persécutions de Marie Stuart, parmi lesquels l'on retrouvait Myles Coverdale ; son principal rédacteur était William Whittingham (1524-1579), successeur de John Knox comme pasteur de l'Église anglaise de Genève (1559-1560). Cette Bible de Genève, avec ses notes marginales anticléricales, irritait en effet au plus haut point le clergé anglican. Quinze évêques, en s'associant des personnes de leur choix, se virent assigner une partie de la Bible à traduire ; ensuite, réunis en assemblée, ils révisaient l'ensemble des traductions, sous la houlette de l'archevêque de Cantorbéry. Cette Bible, hélas, présente deux défauts majeurs : elle est, en de nombreux endroits, plus proche de la syntaxe grecque que de celle de l'anglais ; d'autre part, les personnes chargées de traduire les textes « apocryphes » (c'est-à-dire conservés uniquement dans le grec de la Septante) se sont contentées de reproduire la traduction de la « Grande Bible », faite sur la Vulgate ; d'où le sobriquet utilisé par le roi Jacques VI pour la décrire : *lazy translation* (« traduction paresseuse »).

Fonctionnement et caractéristiques de la KJV

Le roi Jacques nomme une cinquantaine d'érudits (54, mais seuls 47 noms subsistent), qu'il distribue en six commissions, elles-mêmes réparties en trois lieux : Oxford, Cambridge, Westminster. Quatre principes président à l'édition de la nouvelle Bible. 1) La Bible est perçue comme Écriture, à savoir comme des écrits sacrés contenant la parole de Dieu. Cela signifie que le plus grand soin sera apporté à son élaboration, avec la participation des meilleurs savants du pays connaissant les langues originales. Il s'agira de faire une traduction *essentiellement* littérale, au détriment du littéraire, celui-ci étant considéré comme la part de l'homme. 2) La KJV n'est pas une « nouvelle » traduction, mais une révision des traductions anglaises existantes, comme son titre l'indique, *The Holy Bible, Conteyning the Old Testament, and the New: Newly Translated out of the Original Tongues: & with the Former Translations Diligently Compared and Revised, by his Majesties Speciall Comandement*, « La Sainte Bible, contenant l'Ancien Testament et le Nouveau, nouvellement traduits à partir des langues originales et diligemment comparées avec les anciennes traductions révisées sur l'ordre spécial de Sa Majesté » (1611). Le principe est énoncé dans la demande du roi : « La Bible ordinaire lue à l'église, communément appelée "Bible des évêques", doit être suivie, et aussi peu modifiée que l'original le permet. » Concrètement, un traducteur lisait à voix haute un verset de la *Bishops' Bible*, tandis que les autres écoutaient, le compa-

raient à l'original grec ou hébreu, ainsi qu'à d'autres traductions. Ces traductions ne se limitaient d'ailleurs pas à l'anglais, mais incluait « d'autres langues étrangères ».

3) Le troisième principe est la traduction « à partir des langues originales » ; la KJV traduit l'Ancien Testament à partir du texte massorétique en hébreu. Il y a des notes marginales, mais elles concernent la traduction alternative d'un mot pour rendre au mieux l'original.

4) Enfin, en vertu du principe qu'« il devrait y avoir une traduction plus exacte des Saintes Écritures en langue anglaise » pour qu'elle puisse être comprise du plus grand nombre, le texte cible sera privilégié. « La traduction, dit le préfacier John Smith, c'est ce qui ouvre la fenêtre, pour laisser entrer la lumière ; c'est ce qui brise la coquille, pour que nous puissions manger le grain ; c'est ce qui écarte le rideau, pour que nous puissions regarder dans le lieu très saint ; c'est ce qui enlève le couvercle du puits, pour que nous puissions venir près de l'eau » (*The Holy Bible*, p. xvi).

Il n'empêche que dans la KJV, reflétant le conservatisme de leurs auteurs versés dans les études des langues anciennes, la langue d'arrivée sera plutôt formelle, pour ne pas dire archaïque en de nombreux endroits. Toutefois, il ne faut pas perdre de vue que la KJV est un texte *liturgique*. Il a d'évidentes qualités poétiques, aussi bien dans le rythme musical de sa phraséologie que dans ses expressions ou ses images vives.

Le Book of Common Prayer

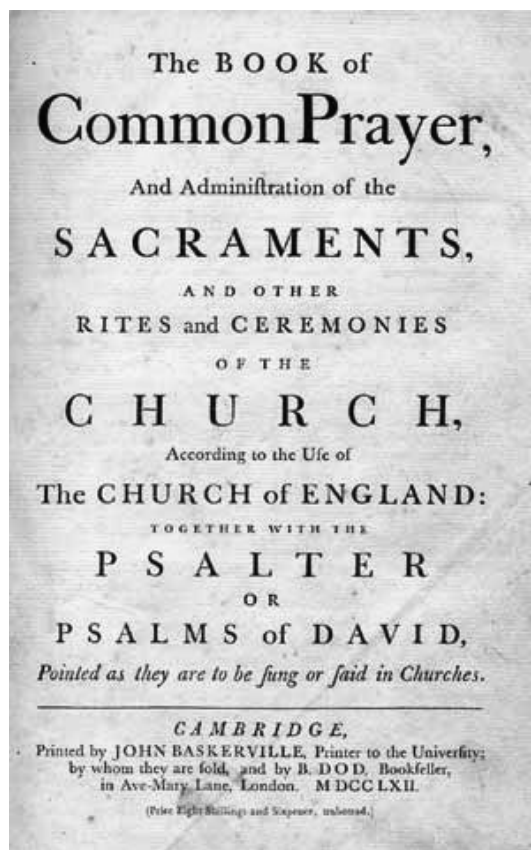
Les librettistes de Haendel se sont également servis du *Book of Common Prayer* (« Livre de la Prière commune », 1662) pour les passages extraits des Psaumes.

Les formes de culte paroissial dans l'Église de la fin du Moyen Âge en Angleterre variaient selon les pratiques locales ; bien entendu, le rite était catholique. Or, l'Acte de suprématie de 1534, consommant la rupture d'avec Rome, avait fondé une Église nationale. Aussi fallait-il changer les pratiques, leur donner une inflexion protestante – bien que l'essentiel de la doctrine, du temps de Henry VIII, restât d'inspiration catholique. Comme l'usage de l'anglais se répandait, au détriment du latin, le besoin d'une nouvelle liturgie en langue vernaculaire se fit ressentir. Il s'agissait aussi, pour le roi protestant, d'uniformiser les pratiques de l'Église d'Angleterre afin de mieux la contrôler.

L'archevêque de Cantorbéry, Thomas Cranmer, prit la direction des opérations : un premier *Book of Common Prayer* est publié en 1549, sa composition est assez conservatrice ; la version de 1552 est infléchie dans un sens protestant. Le changement le plus net concerne l'eucharistie. Toute référence à la présence réelle et essentielle du corps et du sang du Christ, dans le pain sacramentel et le vin, est niée, pour correspondre à la doctrine qui s'impose alors. Cela conduit à des changements de formulation puisque le prêtre n'a plus le pouvoir d'offrir le Christ, dans l'hostie, par la transsubstantiation. De même les références à la hiérarchie ecclésiastique

disparaissent au profit du sacerdoce universel : chaque fidèle est un prêtre. Seule sauve la présence du Christ par la foi en son sang. La liturgie varie en fonction des modulations de la doctrine : ainsi, le *Book of Common Prayer* tente-t-il un retour aux formulations catho-

liques sous le règne de Marie Tudor (1553-1558). Il sera abandonné lors de la révolution anglaise (1640-1660) quand les puritains accèdent au pouvoir, avant d'être remis en vigueur sous la Restauration de Charles II, « sur la base d'un consensus étendu » (1662).



The Second Sunday in Advent. The Collect.

BLESSED Lord, who hast caused all holy Scriptures to be written for our learning; Grant that we may in such wise hear them, read, mark, learn, and inwardly digest them, that by patience, and comfort of thy holy Word, we may embrace, and ever hold fast the blessed hope of everlasting life, which thou hast given us in our Saviour Jesus Christ. Amen.

Collecte du deuxième dimanche de l'Avent

Seigneur saint, qui as voulu que l'Écriture sainte tout entière soit écrite pour notre instruction, accorde-nous de l'entendre, de la lire, de l'observer, de l'apprendre et de l'assimiler en nous de telle sorte qu'avec patience, et réconfortés par ta sainte parole, nous embrassions et gardions à jamais la bienheureuse assurance de la vie éternelle, que tu nous as donnée en notre sauveur Jésus-Christ. Amen. (Traduction de Pierre JAN-TON, *Voix et visages de la Réforme*, Paris, Desclée, Bibliothèque d'histoire du christianisme 9, 1986, p. 148.)

Brady et Tate, *New Version of the Psalms of David* (1696)

À l’occasion de la composition des *Chandos Anthems*, Haendel dit avoir eu recours à un texte différent de celui de la KJV ou du *Book of Common Prayer* pour les citations des psaumes. En effet, il a utilisé la *New Version of the Psalms of David*, ouvrage publié conjointement par Nahum Tate et Nicholas Brady en 1696. Nicholas Brady (1659-1726) était un prêtre anglican et poète irlandais, auteur d’une traduction en vers blancs de l’*Énéide* de Virgile. Nahum Tate (1652-1715) était un poète anglo-irlandais, auteur de versions mutilées de pièces d’auteurs élisabéthains (y

compris Shakespeare). Il a ainsi écrit le livret du *Didon et Énée* de Henry Purcell (1689). Cette «Nouvelle Version des Psaumes de David» devait remplacer l’ancienne version, le psautier de Sternhold-Hopkins (*The Whole Booke of Psalmes Collected into English Meetre by T. Sternhold, W. Whittingham, I. Hopkins, and others, Conferred with the Hebrue with apt notes to sing them with all*, Londres, 1598), première version métrique des Psaumes en vigueur dans l’Église d’Angleterre. Le style est plus élégant, mais moins vigoureux que celui du *Book of Common Prayer* – peut-être parce que l’on retrouve moins le style de l’original hébreu de la KJV. Un bref extrait du Ps 2 (Ps 2,1-2) nous montre les différences :

KJV
Why do the heathen rage, and the people imagine a vaine thing ?

Pourquoi les nations s’agitent-elles ? Et pourquoi le peuple imagine-t-il une chose vaine ?

The Kings of the earth set themselves, and the rulers take counsell together, against the Lord, and against his Anoynted.

Les rois de la terre se soulèvent, et les chefs consultent ensemble contre le Seigneur et contre son oint.

Book of Common Prayer
Why do the heathens so furiously rage together: and why do the people imagine a vain thing ?

Pourquoi les nations s’agitent-elles aussi férocement ? Et pourquoi le peuple imagine-t-il une chose vaine ?

The kings of the earth stand up, and the rulers take counsel together: against the Lord, and against his Anointed.

Les rois de la terre se lèvent, et les princes consultent ensemble: contre le Seigneur et contre son oint.

Brady and Tate
With restless and ungovern’d Rage, Why do the Heathen storm; Why in such rash Attempts engage, As they can ne’er perform ?
Avec une Rage débridée et désordonnée,

Pourquoi les païens tempêtent-ils ? Pourquoi s’engagent-ils dans des tentatives téméraires, Qu’ils ne peuvent jamais accomplir ?

The great in Counsel and in Might, Their various forces bring, Against the Lord, they all unite, And his anointed King.

Les grands en conseil et en puissance, Lignent leurs diverses forces Contre le Seigneur, ils s’unissent tous, Et contre son Roi oint.

Le texte du *Book of Common Prayer* (BCP) est proche de celui de la KJV : il y a seulement quelques changements ponctuels au niveau lexical ; l'orthographe est modernisée. Brady et Tate (1696) s'éloigne de la KJV comme du BCP : les auteurs reformulent souvent les ver-

sets bibliques pour les rendre plus intelligibles par le public anglais du XVIII^e siècle. On a davantage l'impression d'un récit. En outre, la rime a été introduite pour que le vers soit plus mélodieux. Il s'agit précisément de rimes alternées.



Figure 1. Alfred Lemoine, *Haendel*, lithographie, Paris, Bertauts, 1874.

Les textes bibliques mis en musique

Voici la liste des principaux textes bibliques qui ont inspiré Haendel, soit qu'il les mette en musique, soit qu'ils lui fournissent le sujet de ses œuvres (notamment pour les oratorios). Nous suivons l'ordre de la Vulgate, qui est aussi celui de la *King James Version*.

Genèse, 40–45 : *Joseph and His Brethren*, oratorio ; livret : Thomas Morell.

Exode, 1–15 : *Israel in Egypt*, oratorio ; livret à partir de la Bible et du *Prayer Book*.

Josué : *Joshua*, oratorio ; livret Thomas Morell.

Juges, 4–5 : *Deborah*, oratorio ; livret : Samuel Humphreys.

Juges, 11 : *Jephtha*, oratorio ; livret : Thomas Morell.

Juges, 13–16 : *Samson*, oratorio ; livret : Newburgh Hamilton (d'après Milton).

1 Samuel, 9–31 : *Saul*, oratorio ; livret : Charles Jennens.

1 Rois, 1–11 : *Solomon*, oratorio ; livret : Thomas Morell (?).

1 Rois 1,38-40 : *Coronation Anthem*, n° 1 (*Tsadok le prêtre*).

2 Rois 11 : *Athalie*, oratorio ; livret : Samuel Humphreys, d'après Racine.

Esther : *Esther*, oratorio ; livret : Alexander Pope-John Arbuthot.

Psaume 20,5 et Psaume 21,1.5-7 : « The King Shall Rejoice », *Dettingen Anthem*.

Psaume 21,1.3.5 : « The King Shall Rejoice », *Coronation Anthems*, n° 3.

Psaume 41,1-2 : *Foundling Hospital Anthem*.

Psaume 42 : « As Pants the Hart », *Chandos Anthems* 6.

Psaume 45,1.10.12 : « My Heart is Inditing », *Coronation Anthem*, n° 4.

Paume 45,13-15 : *Wedding Anthem*, n° 1.

Psaume 51 : « Have Mercy to me », *Chandos Anthems* 3.

Psaume 68 : « Let God Arise », *Chandos Anthems* 11a et b.

Psaume 68,3 : « Sing unto God », *Wedding Anthem*, n° 2.

Psaume 72,12 : *Foundling Hospital Anthem*.

Psaume 89 : « My song shall be alway », *Chandos Anthems* 7.

Psaume 89,13-14 : « Let Thy Hand be Strengthened », *Coronation Anthems*, n° 2.

Psaume 95 : « O Come Let Us Sing unto the Lord », *Chandos Anthems* 8.

Psaume 96 : « O Sing Unto the Lord a New Song », *Chandos Anthems* 4.

Psaume 100 : « O Be Joyful in the Lord », *Chandos Anthems* 1.

Psaume 100 : *Jubilate* d'Utrecht.

Psaume 103,11.17. 20-21 : « O Praise the Lord », *Chandos Anthems* 12.

Psaume 106,48 : « Blessed be the Lord » : *Wedding Anthem*, n° 2.

Psaume 110 : *Dixit Dominus*.

Psaume 113 : *Laudate Pueri* (2 versions).

Psaume 115,12 : « The Lord hath Been Mindful », *Chandos Anthems* 12.

Psaume 118,24 : *Wedding Anthem*, n° 1.

Psaume 127 : *Nisi Dominus*.

Psaume 128,2-4 : *Wedding Anthem*, n° 2.

Psaume 165 : « O Praise the Lord with my consent », *Chandos Anthems* 9.

Psaume 145 : « I will Magnify Thee », *Chandos Anthems* 5 et 5a.

LIRE LA BIBLE AVEC HAENDEL

Psaume 145,21 : « My Mouth Shall Speak the Praise », *Chandos Anthems* 12.

Proverbes 31,25-26 et 28-29 : *Wedding Anthem*, n° 1.

Siracide (Ecclésiastique) 26,1.3.16 : *Wedding Anthem*, n° 1.

Isaïe (voir *Messiah*).

Lamentations 1,4 : « The Ways of Zion do Mourn » : *Funeral Anthem for Queen Caroline*.

Daniel 5 : *Belshazzar*, oratorio ; livret : Charles Jennens.

Daniel 13 : *Suzanna*, oratorio ; livret (auteur inconnu).

Maccabées : *Judas Maccabaeus*, oratorio ; livret : Thomas Morell.

1 Maccabées 10-11 : *Alexander Balus*, oratorio ; livret : Thomas Morell.

La Resurrezione, oratorio : livret de Carlo Sigismondo Capece.

Passion : livret de Barthold Heinrich Brockes.

Jean 19 : *Passion nach dem Evang. Johannes* ; ajouts de Christian Heinrich Postel.

Pour le détail du *Messie* et d'*Israël en Égypte*, voir les notices sur ces deux oratorios.

Les Passions

Beat FÖLLMI

Faculté de théologie protestante, université de Strasbourg

Le texte de la Passion mis en musique occupe une place importante dans les pratiques musicales des luthériens allemands du XVIII^e siècle. De nos jours, les deux grandes Passions de J. S. Bach en sont les œuvres les plus connues, mais celles-ci, par la profondeur théologique et par leurs effectifs colossaux, ne représentent pas tout à fait les pratiques courantes dans l'Allemagne protestante d'alors. Durant la semaine sainte, dans plusieurs villes allemandes, des Passions simples, monodiques ou avec basse continue, ont été exécutées pendant le culte. Mais au début du XVIII^e siècle apparaissent, sous l'influence de l'opéra, d'autres types de musiques de passion.

La Passion selon Jean



Georg Friedrich HAENDEL, *Johannes-Passion*, 1704 par l'ensemble Capella Concertata sous la direction d'Yves Corboz (enregistré le 6 avril 2012 dans l'église du Collège Saint-Michel,

à Fribourg, Suisse, à l'occasion de la 27^e édition des Concerts de la semaine sainte). **Vous pouvez écouter la retransmission de ce concert sur votre smartphone en scannant le QR-code.**

Une *Passion selon saint Jean* de ce nouveau type a été jouée probablement pendant la semaine sainte de 1704 à Hambourg. Étant donné qu'il s'agit d'une Passion liturgique destinée au culte, le livret suit fidèlement le texte biblique. Cependant, on y a inséré à plusieurs endroits des textes poétiques sous forme d'airs, dont l'auteur est le juriste et poète hambourgeois Christian Heinrich Pos-

tel (1658-1705). La partition de cette Passion en musique a été retrouvée au XIX^e siècle, et les musicologues l'ont aussitôt attribuée au jeune Haendel, alors âgé de 19 ans. Haendel venait de commencer sa carrière avec son premier opéra, *Almira*, créé en janvier 1705. Bien que cet opéra et la *Passion selon saint Jean* n'aient stylistiquement que peu en commun, l'attribution de cette dernière à Haendel est vraisemblable, notamment parce que le compositeur et critique hambourgeois Johann Mattheson (1681-1764) affirmera, vingt plus tard, que cette nouvelle *Passion* aurait été créée par « un homme célébrisime » sans pourtant dévoiler le nom du collègue (qu'il critique avec virulence pour ses erreurs d'écriture et de traitement de texte). Contrairement à la *Passion selon saint Jean* de Bach, celle attribuée à Haendel ne contient que le chapitre 19 de l'évangile, allant de la flagellation de Jésus jusqu'à la mise au tombeau ; il

n'y a ni l'arrestation avec la trahison de Judas, ni la comparution devant Hanne et Caïphe ; l'intrigue débute par la fin de l'interrogatoire devant Pilate (on cherche donc en vain les discours où Jésus dévoile sa mission). La *Passion* de Haendel commence par une brève *sinfonia* instrumentale de 6 mesures ; il n'y a pas d'exorde (au contraire du magnifique chœur d'entrée de Bach *Herr, unser Herrscher*, « Seigneur, notre souverain », qui met en valeur la théologie johannique).

Le texte biblique est interprété par des récitatifs très expressifs. Souvent, la basse continue est accompagnée des instruments (flûtes, hautbois, cordes). Le discours de Jésus sur le pouvoir temporel (Jn 19,11) prend même la forme d'un *arioso* étendu. On comprend que le compositeur déplace les émotions à l'intérieur du texte biblique qui se rapprochera du style de l'opéra, contrairement à Bach qui pratique la retenue en écrivant des récitatifs relativement sobres, laissant toutes les émotions aux commentaires des solistes et du chœur. Haendel, en revanche, n'hésite pas à répéter des mots ou des phrases du texte biblique, ce que Bach ne fait jamais. Ainsi Pilate, quand il présente Jésus aux Juifs, répète-t-il plusieurs de ses affirmations (« *Voici l'homme ! Voici l'homme !* », Jn 19,5). La phrase qui suit la sentence (« *car je ne trouve point de crime en lui* », Jn 19,6) est même chantée par cinq fois, visiblement parce que Pilate s'efforce de se disculper.

La Brockes-Passion



G. F. HAENDEL, *Brockes Passion* (HWV 48), 1715, par le NDR Chor et le Concert lorrain sous la direction de Stephan Schultz (enregistré le 15 avril 2019 à la cathédrale de Bressanone).

Vous pouvez écouter et voir la retransmission de ce concert sur votre smartphone en scannant le QR-code.



J. S. BACH, *Matthäuspassion* (BWV 244), par le Collegium Vocale de Gand, sous la direction de Philippe Herreweghe (enregistré à la Philharmonie de Cologne). **Vous pouvez comparer la *Brockes Passion* avec celle de Bach en scannant le QR-code sur votre smartphone.**

S'il n'est pas tout à fait certain que Haendel soit l'auteur de la *Passion selon Jean*, il n'y a aucun doute pour l'autre grande Passion en musique sortie de sa plume. Le livret de la *Brockes-Passion* est un cas unique dans le paysage protestant du XVIII^e siècle. Barthold Heinrich Brockes (1680-1747) est un important poète de la première *Aufklärung*. Ce fils d'un prospère commerçant hambourgeois bénéficie d'une excellente éducation. Après des études de droit et de philosophie à Halle, il étudie à Genève et puis à Leyde, où il soutient sa thèse de droit. Il s'installe dans sa ville natale et, profitant d'un important héritage après la mort de ses parents, il se consacre entièrement à la poésie. En 1715, Brockes fonde la Teutschübende Gesellschaft

(« Société pour promouvoir la langue allemande »). À partir de 1720, il s'engage également comme diplomate et magistrat. Son premier succès en tant qu'écrivain est le livret *Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus* (« Jésus, souffrant et mourant pour le péché du monde ») qu'il publie en 1712. Selon son auteur, cette Passion a été écrite « afin que les auditeurs, en sus d'un divertissement honnête, soient édifiés » (Brockes dans son autobiographie, 1724-1735). Le livret a été initialement destiné à Reinhard Keiser (1674-1739) qui était, à partir de 1697, le principal compositeur d'opéra du théâtre « au marché aux oies » de Hambourg. La première audition de la *Passion*, avec la musique de Keiser, eut lieu dans les appartements hambourgeois de Brockes devant 500 personnes de haut rang pendant la semaine sainte de 1712. L'auteur retravaille le livret pour l'édition de l'année suivante, en ajoutant davantage d'airs et de récitatifs. La mise en vers de la Passion par Brockes deviendra le poème spirituel le plus populaire du XVIII^e siècle, après le *Messie* de Klopstock. Le livret de Brockes représente le type de la « Passion-oratorio » qui émerge au début du XVIII^e siècle. Tant que la Passion en musique était basée sur le texte intégral du récit selon un seul évangile (Passion selon Matthieu, selon Marc...), elle pouvait se conformer à la liturgie de la semaine sainte. Ainsi, les deux grandes Passions de J. S. Bach ont été exécutées pendant le culte du vendredi saint en la *Thomaskirche* de Leipzig. Un nouveau type de Passion en musique apparaît à Hambourg. La ville prospère de la Hanse dispose, depuis

1678, d'un théâtre d'opéra où s'illustrent, entre autres, Keiser et Telemann. Pendant la période de carême où les spectacles profanes étaient interdits, les musiciens se tournent vers des représentations spirituelles : on joue des scènes bibliques (vétéro- et néotestamentaires) ainsi que des pièces allégoriques et moralisantes. Le célèbre poète Menantes (Christian Friedrich Hunold, 1680-1721) avait rédigé à l'intention de Keiser, en 1704, le premier livret de la Passion du Christ qui n'était plus la reprise d'un seul évangile, mais une réécriture libre des quatre récits bibliques : *Jésus sanglotant et mourant*.

C'est exactement ce que fait Brockes sept ans plus tard – avec considérablement plus de succès. De son livret, nous ne connaissons pas moins de treize mises en musique, sur une aire géographique allant de Hambourg à Zurich et de Nuremberg à Danzig. Parmi les compositeurs figurent : Georg Philipp Telemann, Johann Mattheson, Johann Friedrich Fasch, Gottfried Heinrich Stölzel et Georg Friedrich Haendel. Cela fait du texte de Brockes le livret de Passion le plus diffusé en Allemagne au XVIII^e siècle.

La *Brockes-Passion*, ainsi que la Passion de Menantes quelques années auparavant, s'inspire du nouveau type d'oratorio italien en langue vernaculaire, qui se caractérise, entre autres, par un langage plus proche de l'opéra et une insistance sur les émotions. Cela explique qu'une partie du clergé hambourgeois se soit montrée hostile à ces nouvelles formes musicales pendant le culte, telles qu'elles se présentent aussi dans la cantate qui émerge également au même moment.

Brockes divise la Passion en deux parties, ce qui correspond d'un côté aux usages de la passion liturgique protestante (avec prédication entre les deux parties), et de l'autre à l'oratorio italien catholique. Quel est le rapport du livret aux sources bibliques ? Brockes s'appuie le plus souvent sur l'évangile selon Matthieu. Pour créer des scènes plus concises, il préfère parfois la version de Marc (par exemple l'omission du nom du serviteur

qui a l'oreille coupée, Mc 14,47). Beaucoup de détails proviennent également de Luc, notamment pour créer l'unité de lieu, de temps et d'action. Ainsi, la prière de Jésus au mont des Oliviers ne se décline pas en trois prières successives (comme en Mt 26,33-42), mais en une seule scène dramatique : ainsi l'auteur reprend l'imagerie forte de la sueur qui se transforme en caillots de sang (Lc 22,44) (récitatif, n° 18) :

Le cœur anxieux se mit à battre si fort
Qu'une sueur mêlée de sang, en gouttes innombrables,
Commença à sourdre de toutes ses veines
jusqu'à ce que, finalement, torturé jusqu'à la mort,
Rempli d'effroi, martyrisé et à demi inanimé,
Il lutta même avec la mort.

L'évangile selon Jean fournit également quelques détails comme notamment la cinquième et la sixième parole de Jésus sur la croix (Jn 19,28-30). Mais nous constatons aussi des différences par rapport aux textes bibliques. Brockes nous montre un Jésus humble qui subit patiemment les humiliations, contrairement aux Écritures qui évoquent aussi des traits rebelles et militants (l'autorité qu'affiche Jésus au moment de son arrestation, Jn 18,6-8 ; les reproches à l'adresse des grands

prêtres : « *Vous êtes partis comme pour un bandit* », Lc 22,52).

Toutes les émotions, face aux actions exécra-
bles des hommes, sont exprimées par deux
personnages extérieurs, la Fille de Sion et
l'Âme croyante (deux sopranos). Brockes
n'hésite pas à introduire des scènes et ré-
pliques inventées où il s'inspire des traditions
apocryphes et médiévales. Ainsi Pierre, après
avoir renié Jésus, exprime-t-il sa douleur et
son effroi face à ses actes (n° 37) :

Hurle, raclure du genre humain !
Pleurniche, méchant valet du péché !
Les ruisseaux de larmes ne valent rien,
tu devrais fondre en larmes de sang, ô pécheur entêté.

Contrairement aux récits bibliques et aux
passions liturgiques, la *Brockes-Passion* s'ar-
rête sur la mort de Jésus et le constat du centu-

rion (« le mourant aurait été le Fils de
Dieu », une version atténuée par rapport
à Mt 27,54 : « *Vraiment, celui-ci était Fils de*

Dieu»). La déposition et la mise en tombeau ont été coupées.

Nous ignorons quand Haendel a écrit la musique sur le livret de la *Brockes-Passion*. Il est entré en contact avec Brockes dès 1702, avant de partir pour l'Angleterre. C'est probablement en 1715, pendant le soulèvement des Jacobites, quand les théâtres à Londres restaient fermés, qu'il se mit à la composition de cet oratorio en langue allemande, peut-être pour réactiver son réseau en Allemagne protestante.

La première audition attestée de la version de Haendel eut lieu le 3 avril 1719 (lundi de la semaine sainte) dans le réfectoire de la cathédrale de Hambourg, en tant que concert payant. Le choix du lieu n'est pas un hasard : le dôme était alors extraterritorial et appartenait dès 1715 à l'électorat de Hanovre, dont l'électeur était aussi le roi d'Angleterre (George I^{er}). Le magistrat et le clergé luthérien de la Ville ne pouvaient par conséquent exercer aucune influence sur les activités culturelles et musicales qui se déroulaient en cette église. Le compositeur Haendel n'était pas présent, c'est le cantor de la cathédrale, Johann Mattheson (lui-même auteur d'une mise en musique de la *Brockes-Passion*), qui assura la direction de la première audition.

Le livret imprimé ne comporte pas d'indications musicales, mais précise toutefois si le texte est un air ou un *arioso*. Il serait intéressant de comparer les mises en musique de ce même livret par les grands musiciens du XVIII^e siècle, mais nous nous limitons à la version de Haendel. Le compositeur s'appuie sur des effectifs relativement modestes : un

ténor chante l'évangéliste, une basse Jésus, les autres personnages sont répartis sur quatre solistes (soprano, alto, ténor, basse). Le chœur à quatre voix était, à l'époque, sans doute composé de peu de chanteurs (3 à 4 par partie). L'ensemble instrumental est composé de cordes et d'une basse continue (clavecin et basse) auxquelles s'ajoutent occasionnellement deux hautbois.

L'œuvre commence par une brillante *sinfonia*, tout à fait dans le style d'une ouverture d'opéra. Après une brève introduction lente se déploie une fugue virtuose, à la manière d'un concerto italien. Son caractère joyeux est sans lien manifeste avec le thème de la Passion. Ce sont quelques mesures de musique languissante du hautbois solo qui font la transition vers le premier morceau vocal, l'exorde. Ce premier chœur (« Pour me délivrer des liens de mes péchés ») présente trois oxymores : Jésus se fait enchaîner « pour me délivrer des liens du péché », il est blessé lui-même pour guérir ma « blessure purulente du vice », son propre sang le teint pour recouvrir les taches de mes péchés. Haendel écrit des lignes mélodiques déchirées, des rythmes pointés ascendants et descendants. Déjà du vivant du compositeur, ces vers trop baroques ont été échangés par un texte plus modéré : « Venez, les pécheurs rejetés. Voyez, enfants de la mort, ici meurt la vie. »

Le livret de Brockes contient quatre chorals traditionnels qui sont chantés, comme l'indique le livret, par le « chœur de l'Église chrétienne ». Ils sont tous placés à des moments cruciaux de la narration, en conclusion d'une

scène : après le dernier repas, après le reniement de Pierre, après qu'on a fixé Jésus sur la croix et tout à la fin de la Passion.

Le premier choral, « Ô comme mon âme languit de ta bonté », présente la quatrième strophe d'un choral bien connu « Orne-toi, ô chère âme » (*Schmücke dich, o liebe Seele*) qu'utilise Bach dans sa cantate homonyme (BWV 180). Le cantique du piétiste Johann Franck (1649), accompagnant traditionnellement la Cène, est ici chanté à l'issue du repas de Jésus avec ses disciples.

Pierre, après avoir renié son maître, exprime son état d'âme par deux airs : sa désolation face à sa trahison dans le premier et sa contrition dans le second. C'est à ce moment que le chœur interprète le choral suivant de Martin Rutilius de 1613 : « Ô, Dieu et seigneur, qu'ils sont grands et lourds, les péchés que j'ai commis. » On constate le même type d'actualisation que dans les *Passions* de Bach : l'Église s'identifie à des personnages et des situations de l'intrigue biblique. On trouvera la même fonction actualisante dans le choral « Ô homme, ce sont tes péchés seuls qui ont causé tout cela », la troisième strophe d'un cantique de Johann Rist (1641).

À la fin de la Passion, Brockes propose un cantique de Nikolaus Hermann de 1560 dont les deux strophes retenues encadrent un air de la Fille de Sion. La première (« Mes péchés me blessent et rongent ma conscience ») est une contemplation de la mort de Jésus qui sauve les pécheurs, la seconde (« Je suis un membre de

ton corps ») apporte consolation face à notre propre mort.

La mise en musique des quatre chorals par Haendel est de la plus simple écriture : homorythmique, note par note, et diatonique sans recourir à des éléments de la rhétorique musicale comme nous le connaissons avec certains chorals de Bach. Les instruments, généralement les cordes seules, accompagnent les voix *colla parte*. La seule exception est le premier choral, « Ô comme mon âme languit de ta bonté », où l'écriture vocale, très simple, est insérée dans un accompagnement instrumental riche et orné, avec cordes et deux hautbois. Les paroles de Jésus, en revanche, sont d'une expressivité et d'une virtuosité surprenantes. Contrairement aux *Passions* de Bach où Jésus ne chante que le texte biblique, le Jésus de la *Brockes-Passion* chante aussi la poésie libre, en arioso et airs. Au mont des Oliviers, il exprime toute son angoisse par un air dramatique, accompagné des staccatos pointés des cordes, symbolisant le battement de cœur. Mais, bien que Jésus soit musicalement un personnage d'opéra, son expression reste toujours équilibrée, comme il sied au Fils de Dieu.

Il en va de manière radicalement différente pour les autres personnages de l'intrigue, qu'ils soient ambigus ou négatifs. Quand Pierre assiste à la trahison de Judas et à l'arrestation de Jésus, il est hors de lui. Il ne se contente pas de tirer son épée, il exprime son indignation et sa colère par un air virtuose dans le style d'une bataille musicale :

Par le poison et le feu,
par la foudre et la déferlante,
qu'il soit étouffé, brûlé, fracassé, noyé,
ce traître rusé plein d'intrigues meurtrières !

On constate là une différence par rapport aux Passions de Bach. Alors que dans la *Brockes-Passion*, ce sont les personnages bibliques eux-mêmes qui commentent les événements et expriment leurs sentiments, les Passions liturgiques, telles celles de Bach, confient les commentaires à des voix extérieures à l'intrigue.

La *Brockes-Passion* de Haendel marque bien la transition de la musique sacrée de la cérémonie liturgique vers la sphère publique, de l'église à la salle de concert. Alors que Bach, à Leipzig, obligé de se conformer à l'usage liturgique, ne touche pas au texte biblique dans ses Passions, Haendel, à Hambourg, pro-

pose une réécriture mettant l'accent sur les émotions, ce que le public connaissait avec le spectacle d'opéra.

Quatre décennies plus tard, la Passion dramatique se transforme complètement en une poésie rationaliste : Karl Wilhelm Ramler (1725-1798, surnommé l'« Horace allemand ») publie, en 1755, une cantate libre *Der Tod Jesus*, « La mort de Jésus », où aucun personnage biblique ne prend la parole – le texte des évangiles est entièrement paraphrasé en vers et en prose. Telemann, alors âgé de 74 ans, la met en musique et la propose au public hambourgeois dans le *Drillhaus*, la caserne des milices urbaines.

La mise en musique des Psaumes

Gilbert DAHAN

Comme chez beaucoup de compositeurs de son époque, notamment italiens et français, les Psaumes ont une grande importance dans l'œuvre de Haendel. On peut distinguer trois groupes : 1) les psaumes latins, qui datent de sa jeunesse, notamment de son séjour en Italie ; 2) les psaumes anglais des Chandos Anthems, qui datent de son séjour à Cannons ; 3) les œuvres de circonstance, utilisant également les textes anglais du Psautier.

Psaumes latins, œuvres de jeunesse

La mise en musique des Psaumes constitue l'une des richesses de la musique italienne, au XVII^e et au XVIII^e siècle : on connaît la fortune du *Miserere* d'Allegri (Ps 51 – dans toute cette partie, on utilise la numérotation des Psaumes selon l'hébreu ; rappelons que pour la Vulgate latine, on retranche un numéro : ainsi le *Miserere* correspond au Ps 51 de l'hébreu et au Ps 50 de la Vulgate), mais on peut citer de très nombreuses œuvres de Monteverdi, Vivaldi, Marcello, etc. Il faut également noter le succès en France du « grand motet », presque toujours sur des textes des Psaumes et illustré par Jean-Philippe Rameau (par exemple *In convertendo* = Ps 126), par André Campra (par exemple *De profundis* = Ps 130), par Jean-Joseph Casanéo de Mondonville (par exemple *In exitu Israel* = Ps 114) et tant d'autres. Dans toutes ces œuvres, c'est le texte latin de la version dite « selon les Septante » ou « gallicane » qui est utilisé. C'est encore le cas dans les œuvres de jeunesse de Haendel. Le *Laudate pueri*

Dominum, « Louez, enfants, le Seigneur », est l'une de ses toutes premières œuvres : composé à Halle entre 1701 et 1703, il sera remanié à Rome en 1707 : le texte est celui du Ps 112, dont tous les versets sont mis en musique ; comme dans les œuvres italiennes et les grands motets français, l'œuvre se conclut par un *Gloria*, « Gloire au Père, au Fils et à l'Esprit saint, comme il était au commencement, et maintenant et toujours, amen ». Dans la version de 1707, l'œuvre est composée pour une voix solo de soprano, un chœur à quatre voix et un ensemble instrumental (2 hautbois, 2 parties de violon, 2 parties d'alto, la basse continue, ce petit ensemble d'instruments – un violoncelle ou équivalent, et un clavier, plus rarement un luth ou théorbe – ayant un rôle d'accompagnement ou de soutien). Elle comporte huit mouvements, précédés d'une courte introduction instrumentale. La partie de soliste (soprano) est importante et intervient dans tous les numéros, avec des échanges avec les instruments (n° 2 avec un hautbois, n° 4 avec les deux hautbois et l'alto, n° 6 avec

l'orgue). L'esprit est celui d'une louange joyeuse, soulignée par les vocalises (notamment au v. 1, *laudate*, au v. 3, *laudabile*).



Georg Friedrich HAENDEL, *Dixit Dominus* (HWV 232), 1707, par le Concert d'Astrée sous la direction d'Emmanuelle Haïm, éd. Érato.



G. F. HAENDEL, *Dixit Dominus* (HWV 232), 1707, par le Monteverdi Choir et les English Baroque Soloists sous la direction de Sir John Eliot Gardiner, enregistré en 2014.

Vous pouvez comparer les deux versions de cette œuvre en scannant les QR-codes sur votre smartphone.

Le Ps 110, *Dixit Dominus*, date aussi du séjour à Rome (1707). C'est une œuvre de grande dimension, écrite pour 5 solistes, un chœur à 5 voix (deux parties de sopranos) et les cordes (avec deux parties d'altos). Ce psaume est considéré comme une prophétie sur le Messie et constamment appliqué au Christ dans l'exégèse chrétienne, avec notamment le v. 4 : « *Tu es prêtre pour l'éternité selon l'ordre de Melchisédech* » (voir le SCE 136, juin 2006, *Melchisédech, prêtre du Dieu très haut*). Comme le précédent, il se conclut par le *Gloria* ; la totalité du psaume est mise en musique ; l'œuvre compte 9 mouvements. Le verset 2, *Virgam virtutis tuæ*, « Le sceptre de ta puissance », est un air d'alto accompagné par le seul *continuo*, dont le rôle est prédominant. Le

verset 3, *Tecum principium*, « À toi l'empire », est un air de soprano accompagné par l'ensemble des cordes qui sont en dialogue constant avec la soliste, dont les vocalises sont nombreuses. Le verset 4, *Juravit Dominus*, « Le Seigneur a juré », est interprété par le chœur et les cordes ; on remarquera les chromatismes du début homophonique, lent, alors que la suite du verset, *Et non pœnitebît*, « Et il n'y reviendra pas », est dans un mouvement vif ; les dernières mesures, instrumentales, sont remarquables ; on passe de la nuance *piano* à *pianississimo*. Le verset 6 est aussi confié au chœur et aux instruments, qui ont des séquences en doubles croches, illustrant les paroles « il accomplira la ruine des nations », alors que « il écrasera les têtes » commence par des notes répétées (*conquassabit*) puis énonce chaque syllabe de ce même mot par un accord. Les autres mouvements voient alterner solistes et chœur. On relèvera l'introduction instrumentale du psaume avec ses arpèges aux violons, puis la mise en valeur du mot *dixit*, « il a dit ». Le *Gloria* final est particulièrement impressionnant avec sa fugue à trois sujets et le long *amen* conclusif.



G. F. HAENDEL, *Nisi Dominus* (HWV 246-256), 1707 par l'ensemble The Sixteen Choir and Orchestra sous la direction de Harry Christophers, enregistré à la St Jude Church de Londres les 17 et 21 septembre 1989, éd. Chandos. **Vous pouvez écouter cette version en scannant le QR-code ci-dessus avec votre smartphone.**

Datant du même séjour à Rome et de la même année (1707), le Ps 127, *Nisi Dominus*, est écrit pour 5 voix solistes, un chœur à 5 voix (avec deux parties de sopranos) et un ensemble de cordes (avec deux parties d'altos). Les 5 versets sont mis en musique. Le premier mouvement, après une série d'arpèges des violons et l'affirmation solennelle, « Si le Seigneur n'a pas édifié la maison », chantée par toutes les voix sur la même mélodie, une fugue au rythme rapide fait alterner solistes et chœur, les violons continuant leurs traits arpégés jusqu'à la conclusion. Le n° 2, « Il est vain pour vous de vous lever avant la lumière », est un solo de ténor soutenu par le seul *continuo*, dont le rythme pointé est immuable. Suit un court solo d'alto, avec les cordes sans le *continuo*, « Quand il aura donné à ses bien-aimés le sommeil » ; le tempo est calme, mais il ne semble pas que Haendel s'inspire des « sommeils » de la musique française. Le morceau suivant, « Comme les flèches dans la main du puissant », est un solo de basse ; les traits extrêmement rapides (triples croches) des instruments dans la première partie décrivent ces flèches ; c'est encore un mouvement très bref. Le dernier verset est chanté par le ténor soliste, qui échange constamment avec les instruments (dont un violon solo).

Les *Chandos Anthems*



G. F. HAENDEL, *Chando Anthems* (HWV 246-256), 1717-1719 par l'ensemble The Sixteen Choir and Orchestra sous la direction de Harry Christophers, disque

B000000A5J, éd. Chandos, 1994. **Vous pouvez retrouver l'intégrale des 6 CD en scannant le QR-code ci-contre avec votre smartphone.**

Le deuxième groupe d'œuvres utilisant les psaumes est l'ensemble appelé *Chandos Anthems*. Les douze compositions datent du séjour que fit Haendel entre 1717 et 1719 à Cannons (non loin de Londres), dans la fastueuse propriété du duc de Chandos et comte de Carnavon, James Brydges. Celui-ci, immensément riche, entretenait dans son château un ensemble de chanteurs et de musiciens, qui contribuaient au culte dans la chapelle et interprétaient aussi d'autres créations. Les années passées à Cannons sont cruciales dans l'évolution de Haendel : elles lui ont permis de se familiariser avec la langue et la culture anglaises ; désormais, les paroles de ses productions les plus importantes seront en anglais (notamment les oratorios). Le terme « anthem » désigne un hymne chanté lors des offices, notamment après le sermon ; le texte est en anglais. Les formes en sont diverses et il a été illustré par la plupart des compositeurs anglais, du XVI^e au XVIII^e siècle : Tallis, Weelkes, Gibbons, Purcell, Blow... Pour ce qui est des *Chandos Anthems* de Haendel, les textes sont tous tirés des psaumes traduits en anglais (dans l'anthem II, Haendel précise qu'il utilise la traduction versifiée de Brady et Tate [1696], devenue courante au début du XVIII^e siècle) ; certaines œuvres existent en plusieurs versions. On peut les mettre sur le même plan que les cantates de Bach, même si elles sont évidemment bien moins nombreuses : comme celles-ci (et

comme les psaumes latins que nous venons de décrire), elles comportent plusieurs parties, avec des introductions instrumentales et font appel à des solistes, un chœur et des instruments. On notera que la particularité du chœur et de l'orchestre de Cannons est de ne pas comporter d'altos, tant pour les voix que pour les instruments; en dehors des violons et des violoncelles (ou équivalents), l'orchestre possède hautbois et bassons, avec l'orgue (ou le clavecin). On trouvera dans la liste donnée au début de ce *Supplément* quels textes ont été mis en musique par Haendel: si le compositeur s'en tient parfois à des psaumes précis, il n'hésite pas à réunir dans la même œuvre des versets de psaumes différents. Par exemple, dans l'anthem II, *In the Lord put I my Trust*, « En le Seigneur je mets ma confiance », il utilise les Ps 11 (v. 1,2,6,7), 9 (v. 9) et 13 (v. 6); l'anthem XII, *O Praise the Lord, Ye Angels of His*, « Louez le Seigneur, vous ses anges », met en musique Ps 103 (v. 20,21,11,13,17), 115 (v. 12) et 145 (v. 21).

On ne pourra évidemment pas analyser ici l'ensemble des douze *Chandos Anthems*; nous en prendrons une à titre d'exemple. L'anthem IV, *O Sing unto the Lord a New Song*, « Chantez au Seigneur un chant nouveau », est essentiellement sur le Ps 96 (avec une partie qui intercale Ps 93,3-4). L'œuvre commence par une sonate instrumentale en deux mouvements (grave, *allegro*). Le verset 1 est un solo de soprano, accompagné du hautbois et de la basse, que rejoignent le chœur à trois voix et l'ensemble des cordes (sans altos). Dans le morceau suivant, ce sont les versets 3 et 4 qui

sont mis en musique; il est pour le chœur à trois voix et commence par une partie fuguée (la même phrase reprise par chacune des voix, la deuxième fois dans une tonalité différente); elle s'interrompt par une phrase homophonique (les trois voix chantent sur le même rythme), lente et dont les parties sont bien coupées: *For the Lord is Great*, « Car le Seigneur est grand ». La quatrième partie de l'anthem est sur les versets 3 et 4 du Ps 93: « Les vagues de la mer grondent horriblement, mais le Seigneur qui réside dans les hauteurs est plus puissant »; c'est un solo de ténor, qui donne un exemple remarquable de musique descriptive, notamment par les instruments (les cordes et le basson): sauts d'octave, séquences de doubles croches qui traduisent le mouvement des vagues. Par contraste, le morceau suivant (qui revient au Ps 96, v. 9a, « Ô adorez le Seigneur dans la beauté de sa sainteté ») donne une impression de calme; c'est un duo soprano-ténor, qui combine habilement les valeurs longues et des mélismes rapides. La seconde partie du verset 9 est un chœur: les échanges avec les instruments sont continus. La dernière partie, sur le v. 11 (« Que les cieux se réjouissent, que la terre soit heureuse ») est aussi un chœur; ici encore l'évocation de la mer (« Que la mer fasse un bruit ») entraîne des effets descriptifs (doubles croches des instruments); elle s'interrompt brusquement (une longue pause) et l'œuvre s'achève dans la sérénité. Cet anthem donne une bonne idée du genre: découpage du psaume, variété des traitements (soli, chœur, instruments), la musique s'efforçant dans la mesure du possible de « traduire » les paroles: effets descriptifs, affirmations de foi.

On relèvera rapidement dans l'ensemble des *Chandos Anthems* les morceaux les plus remarquables. Dans l'anthem II, l'air de ténor *But God who hears the suffering power*, « Mais Dieu qui entend celui qui souffre » est d'une grande beauté : le soliste dialogue avec un violon sur des phrases syncopées ; il s'agit de l'expression sereine d'une confiance en la miséricorde divine. L'anthem III prend pour texte le Ps 51, *Have Mercy upon Me*, « Prends pitié de moi », qui est le *Miserere* : par son atmosphère allègre, la musique du v. 10, *Thou shalt make me hear of joy*, « Tu me feras entendre des chants de joie », un chœur avec les instruments, est en contraste avec le reste de l'œuvre, recueillie et sombre ; on relève aussi dans la brève quatrième partie, sur le verset 3, *For I acknowledge my faults*, « Car je reconnais mes fautes », un récitatif confié au ténor : rare chez Haendel (dans les *Chandos Anthems*), caractéristique des cantates de Bach, il rappelle tout à fait celui-ci. Nous possédons quatre versions de l'anthem VI, *As Pants the Hart*, « Comme le cerf brame » (Ps 42) ; ici encore on citera un morceau qui nous fait penser à Bach, la cinquième partie de la deuxième version sur le verset 5 ; « J'allais avec la foule et les menais à la maison de Dieu » : il s'agit d'un choral en valeurs longues (identifié comme *canto fermo* par Haendel) confié aux ténors et aux basses chantant à l'unisson, alors que les instruments jouent une fugue. Bach utilise les chorals luthériens traditionnels pour conclure ses cantates, mais aussi en y prenant le thème de la première partie, voire de toute la cantate (par exemple dans la cantate 4,

Christ lag in Todesbanden) ; la manière dont Haendel exploite le choral est très proche de celle de Bach, quand les instruments jouent un morceau indépendant sur la basse fournie par le choral (par exemple l'ouverture de la cantate 61, *Nun komm der Heiden Heiland*, pour l'Avent). La musique de ce choral de la *Chandos Anthem* est celle de *Christ lag in Todesbanden*, dû à Luther et exploité par Bach dans sa cantate 4.

Dans l'anthem X, *The Lord is my Light*, « Le Seigneur est ma lumière », sur le Ps 27, le verset *The earth trembled and quaked*, « La terre a tremblé et a mugé », est illustré par une musique descriptive évoquant notamment le tonnerre et les éclairs. Musique descriptive encore dans l'anthem VII, *My Song Shall be Always*, « Mon chant sera toujours » (sur le Ps 89), où le verset 10 (un trio) évoque la rage de la mer et les vagues (*Thou rulest the raging of the sea, thou stillest the waves*, « Tu as maîtrisé la rage de la mer, Tu as calmé les vagues »). Le même anthem contient un très bel air de soprano, en dialogue avec les instruments, notamment le hautbois (*Blessed is the people*, « Béni est le peuple », Ps 89,16). Le chœur *My mouth shall speak the praise of the Lord*, « Ma bouche dira la louange du Seigneur » (Ps 145,21), de l'anthem XII, *O Praise the Lord, Ye Angels of His*, « Ô louez le Seigneur, vous ses anges » (qui utilise les Ps 103,115 et 145), peut fournir un bel exemple de musique festive, notamment avec l'alléluia final ; cette œuvre est écrite pour un effectif plus important que celui de *Chandos* : il y a en plus une voix d'alto, une partie d'alto instrumentale et deux trompettes.

Les *Chandos Anthems* occupent une place centrale dans l'œuvre de Haendel : elles font de lui un compositeur véritablement anglais, pas seulement parce qu'il met en musique les textes des traductions courantes à son époque, mais surtout parce qu'il semble bien s'être assimilé l'esprit de la musique religieuse de l'Angleterre. Bien sûr, un aspect dont il a été peu question ici est la maîtrise totale des techniques de composition, aussi bien au niveau instrumental que pour les

voix. Cela est très frappant dans les introductions instrumentales qui précèdent tous les anthems : en plusieurs parties, elles sont des pièces à part entière ; mais elles s'intègrent véritablement à l'œuvre, en préparant l'auditeur au message qui va lui être délivré, message qui provient de l'Écriture sainte, dont la musique s'efforce de traduire le climat général ou même certaines options d'interprétation comme on le verra à la fin de cette présentation.



Figure 2. John Simon, James Brydges, 1st Duke of Chandos, d'après Michael Dahl, taille douce mezzo tinto, v. 1722-1725.

Oeuvres de circonstance



G. F. HAENDEL, *Coronation Anthem n° 1, Zadok the Priest* (HWV 258), 1727, par le Monteverdi Choir et l'Amsterdam Baroque Orchestra sous la direction de John Eliot Gardiner, éd.

Érato, 1978. **Vous pouvez entendre cette version, déjà historique mais très célèbre, sur votre smartphone en scannant le QR-code ci-dessus.**

Un troisième ensemble s'étend davantage dans le temps : il s'agit d'œuvres de circonstance, liées à des occasions diverses et qui utilisent des textes autres que les Psaumes. Le *Coronation Anthem*, « Hymne de couronnement » pour George II, a été chanté et joué à l'abbaye de Westminster le 11 septembre 1727. Il compte quatre parties, en fait quatre anthems. La première adapte 1 R 1,38-40 : « Tsadok le prêtre et Nathan le prophète ont oint Salomon roi. Tout le peuple s'est réjoui et a dit : Dieu protège le roi, longue vie au roi, puisse le roi vivre toujours ! Amen alléluia ! » ; le chœur dialogue notamment avec les trois trompettes et les timbales ; le *amen* est rendu brillant par une série de mélismes, notamment aux basses. La deuxième partie (anthem) met en musique Ps 21,2-7. Pour la troisième partie, on a des fragments du Ps 45 : v. 1,9,13, et Is 49,23. La quatrième partie est sur Ps 89,13-14. Chacune de ces parties se termine par un *alléluia* et l'on peut admirer constamment les échanges entre le chœur et l'orchestre.

Deux compositions accompagnant des mariages princiers (*Wedding Anthems*) utilisent éga-

lement des passages tirés des Psaumes. La première, *This is the Day which the Lord Hath Made*, « Ceci est le jour que le Seigneur a fait », est à l'occasion du mariage de la princesse Anne et de William, prince d'Orange (1734). L'œuvre comprend sept parties et utilise les textes suivants : Ps 118,24 ; 45,13-15 ; Pr 31,25-26.28-29 ; Si 26,1.3.16. Après une introduction orchestrale (trompettes, cors, timbales et cordes), le chœur (8 voix) entonne le Ps 118,24, *This is the day* ; après un solo d'alto sur Ps 45,13-14, le chœur continue avec le verset 15 du même psaume. La deuxième partie est un solo de basse, en dialogue avec un violoncelle : *Blessed is the man that has a virtuous wife*, « Béni est l'homme qui a une femme vertueuse ». Suit un solo de soprano accompagné par les flûtes, les violons et la basse, *A good wife is a good portion*, « Une femme bonne est une bonne part » (Si 26,3). Un ténor solo, accompagné par les violons et les hautbois, chante des passages de l'éloge de la femme vertueuse, Pr 31,25-26 et 28-29, *Strength and honour are her cloathing*, « Force et honneur sont ses vêtements » ; il s'agit d'un air *da capo* (avec reprise du début). Après un court récitatif, la basse solo entonne un air d'allure très simple, dont les paroles proviennent de Si 26,1 ; c'est aussi un air *da capo*. Deux chœurs solennels achèvent cette œuvre, le second étant un *alléluia-amen*. Il est intéressant de voir mis en musique des versets de l'Écclésiastique (ou Siracide) : il est exclu du canon juif et protestant, avec les autres « deutérocanoniques », mais ceux-ci font partie de la « version autorisée » (*King James Version*), regroupés dans une section spécifique « Apocryphes », à la fin de l'Ancien Testament, après Malachie.

La seconde *Wedding Anthem* a été composée pour le mariage de Frederick, prince de Galles, et de la princesse Augusta de Saxe-Gotha (1736). Un peu plus courte, elle utilise des versets des Ps 68, 106 et 128 ; elle comprend 6 parties : 3 airs de solistes (soprano, en dialogue avec le violon, basse, en dialogue avec un violoncelle solo, ténor), deux chœurs à 4 voix (le premier avec des interventions de l'alto solo), un chœur introduit par un ténor soliste. Dans ces deux anthems pour des mariages, il s'agit évidemment d'une musique festive, souvent brillante, notamment dans les parties finales, *alléluia*, *amen*. Mais on peut admirer assez souvent des phases méditatives, avec des mélodies dont la beauté n'exclut pas une certaine simplicité. Tout autant que dans les *Chandos anthems*, on est subjugué par le métier de Haendel, notamment dans le maniement des instruments.

Chœur

*The King shall rejoice in thy strength, o Lord!
Exceeding glad shall he be by thy salvation.
Basse, alto et chœur
His honour is great in thy salvation,
glory and great worship shalt thou lay upon him.*

Chœur

*Thou shalt give him everlasting felicity,
make him glad with the joy of thy countenance.
And why ? Because the King putteth his trust in the Lord
and in the mercy of the Most Highest he shall not miscarry.*

Chœur

*We will rejoice in thy salvation
and triumph in the name of the Lord our God.
Halleluia !*



G. F. HAENDEL, *Anthem The King Shall Rejoice* (HWV 260), 1743 par le Monteverdi Choir et l'Amsterdam Baroque Orchestra sous la direction de John Eliot Gardiner, éd. Érato, 1978.

Vous pouvez entendre cette version sur votre smartphone en scannant le QR-code ci-dessus.

À l'occasion de la victoire de Dettingen (1743), que remportent George II et le duc de Cumberland sur les troupes françaises, Haendel avait composé un *Te Deum* ; il fait également jouer un anthem, *The King Shall Rejoice*, « Le roi se réjouira ». Nous pouvons prendre le texte, tiré des psaumes 20 et 21 comme exemple de la manière dont Haendel adapte les textes bibliques.

Le roi se réjouira dans ta puissance, Seigneur !
Il sera excessivement heureux par ton salut.

Son honneur est grand dans ton salut,
tu feras reposer sur lui gloire et grande adoration.

Tu lui donneras une félicité perpétuelle
tu le réjouiras par la joie de ton attitude.
Et pourquoi ? Parce que le roi a mis sa confiance en le Seigneur
et dans la miséricorde du Très Haut, il ne s'égarera pas.

Nous nous réjouissons dans ton salut
et triompherons dans le nom du Seigneur notre Dieu.
Alléluia

On a successivement les versets 1, 5, 6, et 7 du Ps 21 et le v. 5 du Ps 20. La partie chorale est la plus importante ; mais on relèvera le superbe duo basse-alto qui précède le chœur, *His honour is great*. Dans la dernière partie, tandis que le chœur entonne le Ps 20,5, les basses chantent *alléluia* avant de reprendre la phrase du chœur.

Une autre œuvre de circonstance nous révèle un aspect sympathique de Haendel, sa philanthropie : il s'agit de l'anthem composé pour l'hôpital Foundling (1749), dont il était bienfaiteur et pour lequel il dirigea plusieurs fois son *Messie* ; du reste, la dernière partie de l'œuvre est bien l'*Alléluia* du *Messie*. L'anthem compte sept parties. On relèvera le solo initial de ténor, sur Ps 41,1-2, *Blessed*

are they that consider the poor, « Bénis soient ceux qui s'occupent des pauvres » ; ces versets sont repris dans le chœur suivant, qui ajoute Ps 72,12, *They deliver the poor that crieth*, « Ils délivrent le pauvre quand il pleure » ; la seconde partie de ce chœur est une harmonisation d'un choral que J. S. Bach avait déjà utilisé.

On constate que les paroles des Psaumes sont l'objet d'une fréquente adaptation ; l'exemple le plus marquant est celui de la *Foundling Hospital Anthem*, où sont retenus les passages relatifs aux pauvres et à la générosité. On constate aussi qu'il est rare que Haendel s'en tienne à un seul psaume : presque toutes les œuvres prennent des fragments de psaumes différents dont la thématique est commune.

Les oratorios

On présentera ici plusieurs oratorios de Haendel, en insistant sur les liens qui les unissent aux textes bibliques, mais sans renoncer à dire un mot des principales caractéristiques musicales. Il ne nous est pas possible de les présenter tous ; il aurait certainement fallu parler aussi de Saül et de Susanna. Nous avons exclu Jephté et Esther, traités dans les Suppléments consacrés à ces textes. Nous suivons l'ordre des sujets dans la Bible.

Joseph and His Brethren

Gilbert DAHAN



G. F. HAENDEL, *Joseph and His Brethren* (HWV 59), 1743 par le Philharmonia Baroque Orchestra & Chorale, sous la direction de Nicholas McGegan, éd. Philharmonia Baroque Production,

2019. **Vous pouvez écouter cet enregistrement sur votre smartphone en scannant le QR-code ci-dessus.**

Composé en 1743, l'oratorio *Joseph and His Brethren*, « Joseph et ses frères », a été donné une première fois à Londres le 2 mars 1744. Le livret, dont l'auteur est James Miller, part du récit de la Genèse, mais n'en prend en compte qu'une partie – du séjour de Joseph en prison jusqu'au moment où Joseph se fait reconnaître par ses frères. C'est dire que l'élément dominant sera le triomphe de Joseph devenu gouverneur de l'Égypte.

Après une ouverture en trois mouvements (dont un seul vif) suivie d'un bref menuet, l'oratorio comprend trois actes. Dans la pre-

mière scène, Joseph en prison, « dans une posture mélancolique », se donne du courage en disant que le ciel connaît la raison de ses malheurs. Arrive Phanor, l'échanson, qui transmet la demande de Pharaon ; lui-même regrette son ingratitude pour avoir abandonné Joseph. Joseph interprète les rêves de Pharaon (qui n'ont pas été précisés auparavant) ; triomphe de Joseph ; Asenath s'éprend de lui ; le chœur chante *Joyful sounds, melodious strains*, « Sons joyeux, accents mélodieux », qui est un emprunt à une sérénade du compositeur italien Alessandro Stradella (1638/1639-1682). Pharaon et le prêtre Potiphara, père d'Asenath, scellent l'union de Joseph et de sa fille. Une procession part, accompagnée par une grande marche (déjà présente dans *Samson* de Haendel). La scène suivante est la célébration du mariage. L'acte II commence par un éloge de Zaphnat (Joseph) chanté par Phanor et Asenath. Puis Siméon dit son remords à propos de la mort de Joseph. Joseph interroge

Brève histoire de l'oratorio

Gilbert DAHAN

Haendel a composé une quinzaine d'oratorios à sujets bibliques (tirés essentiellement de l'Ancien Testament). Pendant une grande partie de sa vie, il a été tiraillé entre le désir d'écrire des opéras susceptibles de plaire à un public anglais et celui de composer des oratorios, dans des conditions généralement plus faciles. De fait, il est le maître de l'oratorio anglais, mais aussi l'un des plus grands créateurs dans ce genre.

À lire les livrets et la musique de certaines de ces œuvres, on peut légitimement hésiter à dire s'il s'agit d'opéras ou d'oratorios. Mais, même si le style peut être proche (notamment dans les arias confiées à des solistes), il y a une différence notable : l'opéra est un drame en musique (donc avec une représentation scénique), l'oratorio bannit toute représentation – malgré des indications semblant décrire sommairement un décor. En fait, sur le plan stylistique, les deux sont proches à l'époque de Haendel.

On propose parfois comme précurseur de l'oratorio le drame liturgique du Moyen Âge (voir *Supplément aux Cahiers Évangile*, n° 116) ; mais ce sont précisément les éléments liés à une représentation (personnages individualisés, costumes, décors...), même s'ils sont très symboliques, qui nous permettent de définir un genre théâtral. Il vaut mieux s'en tenir à la thèse traditionnelle, qui voit l'origine de l'oratorio dans la musique qui accompagne les prières et méditations dans l'oratoire (lieu de prières) fondé à Rome par Philippe Néri, à partir de 1575 : aux *laudes* spirituelles primitives, traditionnelles depuis le x^v^e siècle, s'ajoutent des pièces plus élaborées, dialoguées et prenant pour sujet des récits tirés de l'Écriture, notamment après l'office du soir (vêpres). Mais l'événement décisif est en 1600, dans l'oratoire même de Philippe Néri, l'interprétation de la *Rappresentazione di Anima e di Corpo*, « Représentation de l'Âme et du Corps », d'Emilio de' Cavalieri (vers 1550-1602). Même s'il s'agit d'un opéra sur un sujet sacré, le style même de l'œuvre aura une influence déterminante sur le genre de l'oratorio, qui développera les récitatifs et donnera une place aux airs confiés à des solistes.

C'est principalement en Italie que se développe l'oratorio. Luigi Rossi (1597/98-1653) est l'auteur de deux oratorios, *Giuseppe* (« Joseph ») et *Oratorio per la settimana santa* (« Oratorio pour la semaine sainte »), d'allure lyrique, mais accordant une grande importance au chœur (par ailleurs on lui doit le premier opéra représenté à Paris, en 1647, *Orfeo*). Giacomo Carissimi (1605-1674) est le représentant majeur du genre au x^{vii}^e siècle ; les sujets sont souvent tirés de l'Ancien Testament, mais quelques-uns recourent au Nouveau (*Le Mauvais Riche*, *Le Jugement dernier*, *Les Pèlerins d'Emmaüs*) ; les plus remarquables sont *L'Histoire d'Abraham et d'Isaac*, *Jephté*, *Jonas* ; les textes sont en latin, souvent proches de la Vulgate ; le chœur joue un rôle important, mais il y a également quelques arias superbes. Son influence a été grande, non seulement en Italie, avec par exemple Alessandro Scarlatti (1660-1725), auteur d'une vingtaine d'oratorios en latin ou en italien (dont *Agar et Ismaël exilés*, *Judith*, *Samson vengé*, une *Passion selon Jean*), mais également en France avec Marc-Antoine Charpentier (vers 1645-1704), qui a été son disciple à Rome et a

introduit ce qu'il qualifie d'histoires sacrées ou d'oratorios ; les plus marquants sont sans doute *Le Sacrifice d'Abraham*, *La Mort de Saül et Jonathan*, *le Fils prodigue*, *Cécile vierge et martyre* ; les textes sont tous en latin. Dans les milieux luthériens d'Allemagne, à partir du milieu du xviii^e siècle, l'équivalent de l'oratorio est appelé *Historia* : d'abord axé sur la Passion, il concerne bientôt également Noël ; les chefs-d'œuvre de Heinrich Schütz (1585-1672) fondent le genre : une *Histoire de la Résurrection*, une *Histoire de Noël*, les *Sept Paroles du Christ en croix*, trois *Passions*. Si vers la fin du siècle les Passions se multiplient, jusqu'à atteindre leur perfection avec celles de Jean-Sébastien Bach, d'autres sujets sont également traités, autour de la Pentecôte (*Actus pentecostalis* de Philipp Heinrich Erlebach, 1690, et de Friedrich Wilhelm Zachow, maître de Haendel) ou de saint Étienne (*Actus Stephanicus* de Johann Kuhnau).

En Angleterre, on ne relève que de brefs dialogues chantés sur des sujets tirés surtout de l'Ancien Testament (par exemple, *In Guilty Night* de Purcell sur l'épisode de la nécromancienne d'En-Dor, 1 S 28) ; le créateur de l'oratorio anglais est bien Haendel, qui amène le genre à un haut degré de perfection. Bien qu'il s'agisse d'œuvres spécifiquement anglaises, on repère ce qu'elles doivent aux modèles italiens et allemands.

L'oratorio poursuivra une brillante carrière, du xviii^e au xx^e siècle. Citons simplement les compositions sublimes de Felix Mendelssohn, *Elias* et *Paulus*, *L'Enfance du Christ* d'Hector Berlioz, *Le Martyre de saint Sébastien* de Claude Debussy ou *Le Roi David* d'Arthur Honegger.

Siméon ; on apprend que les dix frères sont venus, sans Benjamin. Asenath souffre de voir son mari tourmenté. Phanor fait entrer les frères, dont Benjamin. Les frères sont rasurés, mais Juda exprime son inquiétude. Joseph s'entretient avec ses frères (qui ne le reconnaissent pas) ; Joseph pleure et sort. Au début de l'acte III, Asenath et Phanor déplorent l'ingratitude de ces étrangers. Asenath se demande si c'est la jalousie qui tourmente Joseph ; il lui répond que sa douleur provient de la misère de son vieux père, encore vivant ; Asenath le convainc de le faire venir en Égypte. Les frères sont enchaînés, accusés d'avoir volé une coupe ; elle est retrouvée dans le sac de Benjamin ; il pleure ; Joseph refuse de l'écouter et rembarre Siméon ; le chœur des frères fait une prière. Dialogue entre Juda et Joseph ;

Joseph demande à Phanor de ramener Benjamin et, resté seul avec ses frères, il dévoile son identité. Dans la dernière scène, Joseph et Asenath se disent leur amour et louent l'Éternel ; l'oratorio se conclut par un anthem avec *Halleluiahs*, qui provient de la *Dettingen Anthem*.

Le *Joseph* de Haendel est généralement peu apprécié par les spécialistes. En fait, ses défauts proviennent surtout du livret maladroite de James Miller, qui suppose connus les détails de l'histoire et n'explicite jamais ce qui permettrait d'en comprendre le déroulement : on ne sait pas pourquoi Joseph est en prison, on ignore tout de sa vente par ses frères (ne sont nommés que Siméon, Benjamin, Juda et Ruben), on ne sait pas pourquoi l'échanson connaît les dons de Joseph, il n'y a qu'une très brève mention des songes de Pha-

Les auteurs des textes des oratorios

Christophe TOURNU

Aucun des écrivains anglais de Haendel ne peut être décrit comme un librettiste professionnel au sens où il gagne sa vie en écrivant des livrets. Il en eut au moins quatre.

Newburgh Hamilton (1691-1761) était un écrivain irlandais. Il a été le librettiste de Haendel pour trois de ses oratorios : *Alexander's Feast* (1736), *Samson* (1743) et *l'Occasional Oratorio* (1746). Tandis qu'*Alexander's Feast* est tiré d'une ode du même nom de John Dryden, les deux derniers livrets sont des adaptations du poète anglais John Milton (1608-1674), auteur de l'épopée biblique *Paradise Lost* (1667,1674), magnifiquement traduite par Chateaubriand en 1836 sous le titre *Le Paradis perdu*. *Samson* est adapté de *Samson Agonistes* (1671), « drame historique », plutôt que du récit biblique dans Jg 16, et *l'Occasional Oratorio* (« Oratorio de circonstance ») est tiré principalement de la paraphrase de psaumes, œuvre du même Milton, et de *The Fairie Queene* d'Edmund Spenser, mais il inclut plusieurs emprunts à Haendel lui-même – comme le final : « Zadok the Priest ». Il a été donné pour encourager les troupes du roi d'Angleterre George II, de la cour de Hanovre, face à l'armée du Prétendant, « Bonnie Prince Charlie » Charles Édouard Stuart, venue d'Écosse en 1745 pour revendiquer le trône au nom des Stuart.

Thomas Morell (1703-1784) : librettiste, érudit classique et éditeur. Auteur de plusieurs livrets de Haendel, notamment : *Judas Maccabeus* (1747), *Joshua* (1747), *Alexander Balus* (1748) et *Jephta* (1752). Il a dédié son premier livret, *Judas Maccabeus*, au duc de Cumberland, fils de George II, roi d'Angleterre, « pour le féliciter de son retour victorieux d'Écosse », où il avait poursuivi l'armée jacobite de Charles Édouard Stuart. Le duc de Cumberland est également connu comme le « boucher de Culloden » parce qu'il y a massacré la population écossaise avec son armée de mercenaires allemands en 1746. Après des études à Cambridge (1743), Thomas Morell traduit des auteurs classiques grecs (Euripide, Eschyle, Sophocle) ; il publie de nombreux dictionnaires, manuels ou grammaires (latin/grec). Il a commencé sa carrière avec la traduction d'un recueil de poèmes latins : *Poems on Divine Subjects, Original and Translated from the Latin of M. H. Vida* (1732), « Poèmes sur des sujets divins, originaux et traduits du latin de M. H. Vida ». S'ensuit un premier sermon sur « Les raisons les plus sûres d'espérer un succès dans la guerre : sermon sur 1 R 8 : 44-45 prêché le 9 janvier 1739-1740, jour désigné pour un jeûne général », où ses propos sur la nécessité de prier Dieu afin d'obtenir la victoire trouvent un écho dans le livret de *Judas Maccabeus*. Morell revient à la poésie avec *Hope: A Poetical Essay on that Christian Grace. In Three Books* (1740), « L'Espérance. Essai poétique sur une grâce chrétienne. En 3 livres ». Quelques années avant d'écrire le livret de *Judas Maccabeus*, il publie deux écrits dignes d'un véritable intérêt pour quiconque s'intéresse à la musique : le premier, pour la musique des mots, est une paraphrase « en vers blancs » de 1 Co 15 (*The Christian's Epinikion, or Song of Triumph*, « L'Épiniqie du Chrétien, ou Ode triomphale », 1743) ; le second, pour l'influence de la musique dans le religieux, est un sermon sur le Ps 107 : *The Use and Importance of Music in the Sacrifice of Thanksgiving*. A

Sermon on Ps. cvii, « L'utilité et l'importance de la musique dans le sacrifice de l'action de grâces. Sermon sur le Ps 107 » (1747).

Charles Jennens (1700-1773) était un grand propriétaire foncier, collectionneur et mécène anglais. Il est l'auteur d'au moins cinq livrets de Haendel : outre *Saul* (1735-1739), *Israel in Egypt* (1738-1739), *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato* (1740-1741), oratorio non biblique adapté de plusieurs poèmes de Milton, de *Belshazzar* (1744-1745), il y a, bien sûr, le *Messie* (1741-1742), œuvre la plus connue de Haendel. Chrétien fervent, il s'oppose aux rationalistes de son temps. Il a justement écrit le *Messie* pour prouver la divinité de Christ à partir des Écritures qu'il considérait comme divinement inspirées ; de leur côté, les déistes ne reconnaissaient que la nature historique du Christ. Comme Thomas Morell, il était ami de Haendel, mais il était politiquement à l'opposé du librettiste de *Judas Maccabeus*. Ce dernier allait en effet, à travers l'oratorio, célébrer la victoire définitive des Hanovriens sur les prétendants Stuart en 1746. En tant que non-jureur (« insermenté »), Charles Jennens défendait la légitimité de la lignée Stuart déchue : il aurait voulu, en conscience, que la succession revînt à Charles Edouard Stuart, dit Bonnie Prince Charlie, petit-fils, par son père, de Jacques II d'Angleterre et d'Irlande (et VII d'Écosse) ; celui-ci avait été déposé, en 1688, au moment de la Glorieuse Révolution, au profit de sa propre fille Marie (Marie II) et de son gendre, Guillaume d'Orange, Stathouder de Hollande, pour empêcher une succession catholique (Jacques II s'était converti au catholicisme). Les clivages politiques n'empêchaient pas Haendel de nouer des amitiés contrariées.

Samuel Humphreys (vers 1698-1738) était un poète, traducteur et librettiste anglais. Il est connu pour les livrets qu'il a écrits pour les premiers oratorios bibliques anglais de Haendel : *Esther* (1732), *Deborah* (1733) et *Athalia* (1733). Tout comme *Esther*, *Athalia* est adapté d'une tragédie de Racine ayant pour thème la relation du politique et du religieux ; en revanche, *Deborah* provient de l'histoire de Déborah dans Jg 4-5, où elle est la seule femme parmi les juges d'Israël. S. Humphreys a composé quelques poèmes : *Cannons* (1728), en l'honneur de James Brydges, duc de Chandos (1674-1744) ; dans *Poems on Several Occasions* (3 vol., 1733), il a eu l'audace d'insérer plusieurs de ses compositions au milieu des poésies de Matthew Prior (1664-1721), poète et homme politique de la Restauration anglaise auquel il consacre une préface remarquée. Il a traduit, du français vers l'anglais, des ouvrages correspondant aux goûts de son époque comme *Les Mille et une heures, contes péruviens*, de Thomas Simon Gueulette (*Peruvian Tales, Related in One Thousand and One Hours, By one of the Select Virgins of Cusco, to the Ynca of Peru*, Amsterdam, 2 vol., 1734) ou le « best-seller » de l'abbé Pluche, prêtre français, *Spectacle de la Nature ; or, Nature Display'd* (1736-39, plusieurs éditions jusqu'en 1763). Il a également publié une traduction à plusieurs mains des *Fables* de La Fontaine (1735) ainsi que plusieurs œuvres du théâtre italien. Citons, par exemple, *Porro, re delle Indie* (1731) du librettiste et poète Métastase – Haendel en fera un opéra la même année. On s'intéressera particulièrement à son livre *The Sacred Books of the Old and New Testament, Recited at Large : And Illustrated with Critical and Explanatory Annotations...* (3 vol., Londres, 1735-1737).

Esther, premier oratorio anglais de Haendel (1731), est parfois attribué non à un, mais à trois librettistes : outre Samuel Humphreys, John Arbuthnot et Alexander Pope.

John Arbuthnot (1667-1735) était un mathématicien, chirurgien et écrivain écossais. Il a été l'un des médecins attirés de la reine Anne Stuart. Membre du *Scriblerus Club*, fondé en 1712 – avec Alexander

Pope, Jonathan Swift, John Gay et quelques autres. Ce club avait été formé dans le but de dénoncer le mauvais goût de l'époque. Il est célèbre pour ses écrits satiriques : *Law is a Bottom-less Pit*, « La loi est un puits sans fond », 1727, réédité par ses amis sous le titre *The History of John Bull*, « Le Procès sans fin ». Il est aussi l'auteur des *Memoirs of Martinus Scriblerus*, édité par son ami Pope en 1741, présenté comme une raillerie de la pédanterie.

Alexander Pope (1688-1744) est l'un des plus grands poètes classiques anglais. Traducteur d'Homère (*l'Iliade*, 1715-1720, *l'Odyssée*, 1725), il est l'auteur d'un *Essay on Criticism* (« Essai sur la critique », 1711), poème didactique en couplets héroïques sur la critique littéraire ; de *The Rape of the Lock*, « La Boucle de cheveux enlevée », poème héroï-comique (1714, trad. 1728), où le lecteur français, dit le traducteur, verra clairement « l'erreur du préjugé où nous sommes, que la Nation anglaise n'a en partage que le sérieux & le profond, & ne peut atteindre comme nous à la fine plaisanterie, à la satire délicate & à l'élégant badinage » (préface) ; de *The Dunciad* (« La Dunciade, ou guerre des sots », 1728-1743), poème satirique célébrant la déesse *dulness* (« bêtise »), à l'œuvre dans l'Angleterre du XVIII^e siècle ; et de *An Essay on Man* (1734, trad. Étienne de Silhouette, 1737), en quatre épîtres, où il propose « une idée générale de l'homme », « sujet... d'une métaphysique abstraite & délicate » (préface, vi). De confession catholique, Alexander Pope était socialement isolé en dehors de son cercle d'amis.

raon, rien n'est dit sur la raison de l'emprisonnement de Siméon (ni sur le premier séjour des frères en Égypte), il n'y a aucun détail sur le vol de la coupe... Le texte du livret part néanmoins du récit biblique : Genèse 40-45, avec de nombreux raccourcis et omissions. Le rôle important d'Asenath est une invention et on observe que Joseph est souvent appelé Zaphnat(-Paaneah), d'après le nom qui lui a été donné par Pharaon et dont le librettiste précise dans une note qu'il signifie « sauveur du monde ». James Miller a fait en quelque sorte une réécriture ou un commentaire qui va dans le sens d'un opéra, notamment par l'insistance sur l'amour qui unit Joseph à Asenath, par la place accordée à la nature et par le caractère lyrique des chœurs et de certains airs, notamment ceux de Joseph *Come divine inspirer, come*, « Viens,

inspirateur divin, viens » (acte I, sc. 2) et *The peasant tastes the sweets of life*, « Le paysan goûte les douceurs de la vie » (acte II, sc. 3), ceux d'Asenath *O lovely youth, with wisdom crowned*, « O plaisante jeunesse, dont la sagesse est couronnée » (acte I, sc. 3), *The silver stream*, « Le flot d'argent » (acte II, sc. 5) et *Ah Jealousy, thou pelican*, « Ah ! jalousie, pélican » (acte III, sc. 2), celui de Phanor *Our fruits, whilst yet in blossom, die*, « Nos fruits, bien qu'ils soient en fleur, meurent » (acte II, sc. 1). On prendra pour exemple proche des intrigues amoureuses de l'opéra l'air d'Asenath, *Ah Jealousy* ; nous sommes au début de l'acte III scène 2 ; Asenath est perturbée par l'attitude sombre de Joseph, qui vient d'apprendre que son père, encore vivant, est accablé par la famine ; elle pense que Joseph est en proie à la jalousie :

Ah ! jalousie, tu es un pélican
 Qui ronges le cœur sanglant de tes parents !
 Bien que né de l'amour, tu es le plus grand fléau de l'amour,
 Toujours cruel, le blessant avec sa propre flèche.
 Ah ! jalousie (*da capo*).

Il s'agit donc d'un air *da capo* ; la soprano (Asenath) est en dialogue constant avec les violons ; les mots *that prey'st* et *wounding* entraînent des mélismes assez complexes ; la mélodie est belle, mais nous sommes loin du sacré...

Il y a dix chœurs dans *Joseph*. Le premier n'intervient qu'à la scène 3 de l'acte I. C'est une prière adressée au Dieu de Joseph par les Égyptiens, *O God of Joseph* :

Ô Dieu de Joseph, répands ton esprit
 Miséricordieux sur la tête de ton serviteur
 Pour qu'il puisse révéler au roi
 Les vérités que cachent ses rêves mystérieux.

En fait, le chœur ne fait que commenter l'action. On peut tout de même relever celui qui clôt l'acte II, *O God who in thy heavenly hand*,

qui commence comme un choral et dont la deuxième partie est une fugue et qui s'achève dans un style de choral :

Ô Dieu qui dans ta main céleste
 Tiens les cœurs des rois puissants,
 Prends ton Israël et sa terre
 À l'ombre de tes ailes !
 Tu connais nos souhaits avant notre prière,
 Ne nous laisse pas confus,
 Fais-nous partager ta douce miséricorde,
 Ô Seigneur, nous n'avons confiance qu'en toi.

Israel in Egypt

Gilbert DAHAN et Christophe TOURNU



G. F. HAENDEL, *Israel in Egypt* (HWV 54), 1738 par the Choir and Orchestra of the Age of Enlightenment, sous la direction de William Christie, enregistré au Royal Albert Hall, le 1^{er} août

2017. Vous pouvez écouter la captation de cette représentation sur votre smartphone en scannant le QR-code ci-dessus.

Composé en 1738, après *Saul, Israël en Égypte* est tout entier sur des textes scripturaires, tirés essentiellement de l'Exode – la seconde

partie étant une mise en musique du Cantique de la mer Rouge (Ex 15). Dans la première partie sont utilisés aussi 15 versets de psaumes (Ps 78,53 ; Ps 105,26-37 ; Ps 106,9 et 11) qui tous sont en relation avec la sortie d'Égypte. Il est possible que le choix des versets ait été fait par Haendel lui-même.

Il n'y a pas d'ouverture ; on utilise parfois, en adaptant les paroles, la *Funeral Anthem* pour la reine Caroline (c'est alors une déploration sur la mort de Joseph). L'oratorio commence par un récitatif, qui présente la situation :

Maintenant s'est levé un nouveau roi sur l'Égypte, qui ne connaissait pas Joseph ;

il établit sur Israël des chefs, afin de l'accabler de corvées
et ils les firent servir avec rigueur*.

* Ex 1,8.11.13

Suit un chœur, qui chante la douleur des Hébreux, *And the children of Israel sigh'd*, « Et les enfants d'Israël soupiraient » (Ex 2,23), les soupirs étant rendus par des interruptions dans la phrase musicale. Dieu envoie Moïse et Aaron ; les plaies sont décrites : l'eau changée en sang, les grenouilles, la mort du bétail, les moustiques et les mouches, les sauterelles, la grêle, les ténèbres, la mort des premiers-nés ; les procédés de la musique descriptive sont spectaculaires. Mais Dieu prend soin de son peuple : ce qu'exprime un beau chœur, *But as for his people, He led them forth like sheep*,

« Mais quant à son peuple, il les conduisit comme des moutons » (Ps 78,53). L'ouverture de la mer Rouge est ensuite évoquée, encore par le chœur ; Israël voit alors la puissance de Dieu et croit en lui et en Moïse.

Toute la seconde partie est consacrée au Cantique de Moïse puis à l'intervention de Myriam (Ex 15,20-21). Il y a 12 chœurs, 3 airs et 3 duos et 2 récitatifs (qui correspondent à Ex 15,19 et 21, narratifs).

En dehors du fait que tout le texte est emprunté à l'Écriture, ce qui est le plus remarquable est la place du chœur ; contrairement

aux autres oratorios (sauf le *Messie*), le personnage principal n'est pas un héros, comme Joseph, Déborah ou Samson, mais bien le

peuple sorti d'Égypte. On a qualifié fort justement cette œuvre d'« épopée chorale » (Jean Gallois).

Joshua

Gilbert DAHAN



G. F. HAENDEL, *Joshua* (HWV 64), 1748 par le Hanoverian Court Orchestra et le Maulbronn Chamber Choir, sous la direction de Jürgen Budday, éd. The Orchard Music. **Vous pouvez**

écouter cet enregistrement sur votre smartphone en scannant le QR-code ci-dessus.

Avec *Joshua*, composé en juillet-août 1747 et représenté la première fois à Londres (Covent Garden) le 9 mars 1748, nous avons un oratorio véritable, à tous points de vue. Le sujet est biblique et le texte, qui ne se borne pas à une reprise narrative, est rempli d'allusions ou de renvois au livre de Josué ; d'autre part, la plus grande partie de l'œuvre est une louange à Dieu qui a permis les victoires de Josué. Le livret, dû à Thomas Morell, s'inspire donc du livre de Josué qui raconte l'entrée des Hébreux en Terre promise ; il n'en retient qu'une partie (de la bataille de Jéricho à la conquête de Débir), mais les rappels des autres événements sont fréquents (traversée de la mer Rouge, rôle de Rahab, passage du Jourdain...). Il développe les rôles d'Othniel,

un jeune officier, et d'Achsah, fille de Caleb, tout juste nommés dans le texte biblique (voir Jo 15,16-17), qui vont être tous les deux au cœur d'une histoire d'amour, absente du livre biblique.

Après une brève ouverture en un seul mouvement, un premier chœur invite à chanter la gloire du nom de Jéhovah ; on observe des méliques assez développés sur les mots *songs*, « chants », et *ascend*, « monter (aux cieux) ». Josué, dans un récitatif, rappelle le séjour dans le désert ; Caleb fait l'éloge de Josué dans un air où le soliste (basse) dialogue avec l'orchestre. Achsah compare la situation présente, où Israël est libre, avec le séjour en Égypte dans un air superbe, encore une fois remarquable par le dialogue avec les instruments (violon et violoncelle solos). Un ange apparaît, qui demande à Josué de s'emparer de Jéricho. Josué ordonne à Israël de se préparer. Suit une scène dans laquelle Achsah et Othniel expriment chastement leur attirance l'un vers l'autre. Mais la trompette résonne et un chœur conclut l'acte dans l'attente de la victoire.

Le début de l'acte II évoque d'abord les six jours du siège de Jéricho et la victoire au septième jour, après une Marche solennelle accompagnant l'Arche sainte autour de la cité (empruntée à la suite n° 1 de Moffat). Un chœur éclatant chante *Glory to God*, « Gloire à Dieu » ; on note un passage descriptif décrivant le tremblement des nations par des notes répétées sur la même syllabe, selon une tradition illustrée notamment par le chœur des trembleurs d'*Isis* de Lully (1677) ou la scène du froid du *King Arthur* de Purcell (1691), puis le tonnerre par un accompagnement très rapide de l'orchestre. Caleb, après avoir rappelé la promesse de laisser saines et sauves Rahab et sa famille, qui avait caché les explorateurs, narre la destruction de Jéricho avec encore des effets descriptifs (mélismes ascendants sur *the raging flames arise*, « les flammes rageuses s'élèvent »). Achsah, dans un air mélancolique, tire la morale de cette victoire. La scène suivante, avec essentiellement un chœur, rapporte la célébration de la Pâque (sans mentionner la circoncision collective, Jo 5,2-8). Dans la scène 3, Caleb rapporte la défaite subie par Israël devant la ville d'Aï (Jo 7), que va chanter un « chœur des Israélites vaincus » ; mais Josué redonne du courage et est repris par le chœur. Une autre scène avec Othniel et Achsah confirme leur amour : Othniel (dans un air sur *tempo* de gavotte) demande un répit et se consacrera à la vertu et à l'amour, si Achsah le permet. Mais Caleb blâme Othniel et renvoie Achsah ; il explique la ruse des Gabaonites pour s'allier avec Israël (Jo 9). La scène 7 est une préparation au com-

bat, illustrée par un morceau instrumental, joué deux fois, à la tonalité guerrière ; Josué ordonne au soleil et à la lune de s'arrêter (Jo 10,12) ; le chœur annonce qu'ils ont obéi et que les ennemis tomberont et mourront. L'acte III commence par un hommage à Josué, rendu par le chœur, *Hail, mighty Joshua*, « Salut, puissant Josué », puis par Achsah, *Happy, o thrice happy we*, « Heureux, trois fois heureux que nous sommes ». Josué annonce le partage du pays, avec le prêtre Éléazar et les chefs de tribus (voir Jo 14,1). Caleb rappelle le rôle qu'il a joué et reçoit le territoire d'Hébron ; il remercie le Seigneur dans un air, dont le chœur reprend la fin. Othniel fait observer qu'il reste un territoire à conquérir, Débir, siège des géants ; Caleb s'estime trop vieux pour faire cette conquête et promet au jeune guerrier qui en sera vainqueur la main de sa fille Achsah ; Othniel se porte volontaire en un bel air, *Place danger around me*, « Mettez le danger autour de moi ». Le chœur entonne une prière pour lui, puis chante sa victoire, *See, the conquering hero comes*, « Voyez, le héros arrive victorieux » ; chanté successivement par les enfants, les vierges et l'ensemble de l'assistance, ce chœur est l'un des plus célèbres de Haendel : on l'associe plutôt à *Judas Maccabée*, où il figure également (dans la troisième partie), avec les mêmes paroles ; il est encore chanté dans le culte protestant « À toi la gloire, ô Ressuscité... ». Caleb accueille Othniel et lui souhaite qu'un long amour accompagne ses jours heureux. Achash se réjouit aussi :

Ah ! si j'avais la lyre de Jubal
 Ou la voix mélodieuse de Myriam,
 Je souhaiterais émettre des sons comme les siens
 Et réjouir par des chants comme le sien.
 Mes modestes accents ne font que montrer faiblement
 Combien je dois au ciel et à toi.

Othniel et Achsah chantent leur amour dans un duo. À l'invitation de Caleb, le chœur conclut par un dernier hommage à Dieu : *The great Jehova is our awful theme*, « Le grand Jéhovah est notre impressionnant sujet ».

Bien que moins connu que, par exemple, le *Messie* ou *Judas Maccabeus*, *Joshua* est l'un des plus beaux oratorios de Haendel. Les mélodies des airs sont souvent superbes, notamment ceux que chante Achsah. L'orchestre, qui comprend 2 trompettes, 2 cors, 2 hautbois, des timbales, les cordes et le continuo (avec un basson en plus) a, comme toujours chez Haendel, un rôle important, à la fois descriptif et créateur d'atmosphère, aussi bien recueillie qu'exultante. Mais c'est le

chœur qui donne une véritable unité et sa dimension sacrée à l'œuvre : il y a 14 chœurs, qui le plus souvent chantent des louanges, à l'exception du chœur des Israélites vaincus. À l'acte II, le chœur *Glory to God* suscitait l'admiration de Haydn. Comme souvent, Haendel fait des emprunts, y compris à ses propres ouvrages : le psaume *Laudate pueri* est utilisé trois fois (chœurs *May all the host = A solis ortu*, *Glory to God = Gloria* ; air d'Achsah, *O had I Jubal's lyre = Qui habitare facit*). On a noté au passage les emprunts à une suite de Moffat. L'air *Heroes when with glory burning*, « Héros quand avec une gloire brûlante » est fait de réminiscences de divers morceaux.

Samson

Christophe TOURNU



G. F. HAENDEL, *Samson* (HWV 57), 1741 par le Chœur de chambre de Namur et Millenium Orchestra, sous la direction de Leonardo García Alarcón, enregistré dans le cadre du Festival

de Namur, le 6 juillet 2020. **Vous pouvez écouter la captation de ce concert sur votre smartphone en scannant le QR-code ci-dessus.**

Cet oratorio, réputé comme l'une des meilleures œuvres dramatiques de Haendel,

mérite qu'un ouvrage lui soit consacré. Il est tiré du *Samson Agonistes* de Milton (1671), « tragédie historique » elle-même tirée du livre des Juges, chapitres 13–16. Le librettiste Newburgh Hamilton fait de nombreux emprunts à Milton, mais ceci n'est pas notre objet. Les principales différences par rapport à la Bible sont de deux ordres.

1) Dans la forme : alors que les personnages échangent peu dans Jg 13–16, il y a, dans l'oratorio, une *dramatisation* de l'Écriture sainte, sous la forme de dialogues simulés. Ce changement est déjà présent chez Milton.

2) Sur le fond : dans le livret, il s'agit clairement d'une guerre de religion – Dieu contre Dagon. La lutte atteint son apogée acte II, scène 4, quand au chœur des Philistins qui clame que « le Grand Dagon est le premier et le dernier des Dieux » répond le chœur des Israélites, « Jéhovah est le premier et le dernier des Dieux ». Cette guerre de religion est moins évidente dans la Bible ; au contraire, l'esclavage des Israélites est perçu comme un

juste châtement de Dieu, comme voulu par la colère de Dieu en raison des péchés d'Israël (voir Jg 13,1 : « *Les fils d'Israël recommencèrent à faire ce qui est mal aux yeux du SEIGNEUR, et le SEIGNEUR les livra aux Philistins pendant quarante ans.* »)

D'autre part, alors que, dans l'Ancien Testament, Samson ne dit rien sur ses états d'âme, chez Milton, il n'a de cesse de s'interroger sur le sens de son existence. Pourquoi Dieu l'aurait-il élu, en le dotant d'une force extraordinaire, pour qu'il libère Israël de son esclavage si c'est pour le livrer, les yeux crevés, à ses ennemis, les Philistins, afin qu'il tourne « la meule de la servitude » ? Samson se sent souvent abandonné par Dieu. À la fin, il appert que Dieu ne l'a point abandonné.

Le final du *Samson* de Haendel insiste d'ailleurs sur l'*apaisement* d'Israël, sur « l'honneur et la liberté rendus aux fils de Jacob » à la suite de la victoire de Samson, que sur le sort particulier du favori de Dieu (récitatif de Micah, fin de la scène 3 de l'acte III) :

*Why should we weep or wail, dispraise or blame,
Where all is well and fair to quiet us?
Praise we Jehovah then, who to the end
Not parted from him, but assisted still,
'Till desolation fill'd Philistia's lands,*

Pourquoi devrions-nous pleurer ou gémir, condamner ou blâmer,
Là où tout est juste et bien pour nous apaiser ?
Louons donc Jéhovah qui, jusqu'à la fin,
Ne l'a pas abandonné, mais l'a encore aidé,
Jusqu'à ce que la désolation eut empli la terre des Philistins,

Honour and freedom giv'n to Jacob's seed.

Et accordé honneur et liberté à la semence de Jacob.

Solomon

Beat FÖLLMI



G. F. HAENDEL, *Solomon* (HWV 67), 1749 par le Gabrieli Consort and Players sous la direction de Paul McCreesh, éd. Deutsche Grammophon.

Vous pouvez écouter cet enregistrement sur votre smartphone en scannant le QR-code ci-dessus.

L'oratorio *Solomon*, créé au Covent Garden Theatre de Londres le 17 mars 1749, est l'avant-dernier oratorio de Haendel basé sur un texte biblique. Le livret est un cas singulier, car il ne présente pas d'intrigue proprement dite, mais une suite de tableaux plus ou moins statiques. Le nom du librettiste n'est pas connu, mais on estime que cela pourrait être Thomas Morell (1703-1784) qui a rédigé plusieurs livrets pour Haendel, notamment *Judas Maccabaeus*, *Joshua* et *Alexander Balus*. Pour le livret de *Solomon*, le librettiste se sert non seulement de la Bible (1 R 1-11 et 2 Ch 1-9), mais également des *Antiquités judaïques* de Flavius Josèphe, notamment du qua-

trième chapitre du livre VIII, qui décrit la visite de la reine de Saba chez Salomon.

Le livret n'a retenu que peu d'épisodes dramatiques de la vie de Salomon : ni l'élimination d'Adonias et Shiméï afin d'affermir sa royauté (1 R 2,12-46), ni l'apparition de Dieu à Gabaon (1 R 3,1-15), ni l'adoration des divinités étrangères par Salomon (1 R 11,4-13) ou encore la révolte de Hadad l'Édomite (1 R 11,14-23). Les trois actes dépeignent plutôt des tableaux qui renvoient à des attributs du souverain : le bâtisseur du Temple de Jérusalem, l'époux tendre et dévoué, le juge juste et sage, la visite de la reine de Saba. Le librettiste n'hésite pas à s'éloigner considérablement du texte biblique. Contrairement aux sept cents femmes et trois cents concubines mentionnées en 1 R 11,3, l'oratorio nous montre Salomon et son épouse (« la gracieuse fille du Nil ») comme un couple monogame et fidèle, comme le commente le grand prêtre Zadok :

Consacre-toi à ta foi et à la vérité conjugale
Avec la ravissante partenaire de ta jeunesse ;
Elle est toujours fidèle, toujours adorable,
Comme la jeune rose, comme la douce biche
[*Solomon*, acte I, sc. 2, n° 16].

On comprend donc facilement que l'oratorio ne nous montre pas uniquement Salomon, le roi de la Bible, mais également un autre roi : George II d'Angleterre, qui règne de 1727 à 1760. La fonction de l'oratorio d'alors n'était pas simplement de décrire les personnages bibliques et de narrer les récits les plus poignants ; l'oratorio était un moyen de communication afin de véhiculer les justes valeurs et de condamner les faux comportements. Il ne s'agissait pas de détourner les récits bibliques, mais de mieux comprendre, à partir de ces récits, les événements actuels et les motifs de leurs acteurs.

L'oratorio *Solomon* présente donc, de manière exemplaire, les qualités requises d'un bon souverain, en l'occurrence le roi George. Deux événements majeurs marquent son règne. À la bataille de Dettingen en 1743, le roi remporte la victoire sur les Français (Haendel écrit à cette occasion le *Dettingen Te Deum*). Et, en 1746, son fils, le duc de Cumberland, mate la révolte des Jacobites conduite par Bonnie Prince Charlie, qui se termine par un massacre suivi d'une sanglante répression contre la population écossaise. Dans les deux oratorios *Judas Maccabeus* (1747) et *Alexander Balus* (1748), Haendel fait écho à ces événements dramati-

ques de l'actualité politique. *Solomon*, étant la troisième œuvre après la fin du soulèvement, ne fait pas allusion directe aux événements du printemps 1746. Mais il justifie la légitimation du souverain en place, George, mise en question par les partisans du feu roi catholique Jacques.

Quelles sont ces qualités et comment l'oratorio nous les présente-t-il ? La première scène de l'acte I nous montre Salomon qui officie à côté du grand prêtre dans le Temple de Jérusalem. Ce rôle nous renvoie au roi George, qui est le gouverneur suprême de l'Église d'Angleterre. Dieu accepte le sacrifice et confirme le rôle religieux du roi, Salomon et George. Le caractère religieux de la fonction royale sert également comme légitimation du souverain en tant que celui « qui a ordonné que de la confusion s'élève l'ordre serein », en d'autres termes : la répression de la révolte des Jacobites était un devoir sacré.

La scène suivante met en valeur le comportement exemplaire du souverain dans sa vie privée : il est bon et fidèle époux. L'oratorio calque la rencontre entre Salomon et la « fille du Pharaon » (1 R 11,1) sur le Cantique des cantiques ; les cèdres, les épices parfumées et les pigeons roucouleurs évoquent un érotisme ouvert, comme l'exprime la reine :

Mais béni entre tous soit le jour
Où reposant sur ma poitrine
Il proclama mes charmes divins
Et fit un vœu de n'être qu'à moi
[*Solomon*, acte I, sc. 2, n° 12].

Ce portrait de la partenaire du roi, la fille du Nil, rend sans doute hommage à Caroline de Brandebourg-Ansbach de la maison de Hohenzollern, qui avait épousé George en 1705. Au moment de la composition de l'oratorio *Solomon*, cette femme exceptionnelle, intelligente, habile en politique et passionnée de littérature, d'arts et de musique, était déjà

morte. L'enjeu de l'oratorio est de montrer que la vie privée du souverain, avec sa vertu et sa fidélité, fait partie de sa légitimation royale – même si c'est en contradiction avec les textes bibliques.

Que c'est la vertu qui légitime le pouvoir royal, la première scène du deuxième acte le souligne encore une fois par les paroles du Lévite :

Grand prince, ta résolution est juste ;
Celui qui met sa confiance dans le Ciel, ne fautera jamais ;
La vraie richesse ne consiste pas dans l'orgueil du rang,
C'est la vertu qui seule rend le monarque grand
[*Salomon*, acte II, sc. 1, n° 25].

À la fin de la scène, le Lévite propose un véritable « miroir du prince », ces traités de bon gouvernement : « ... ceci servira comme fameux exemple pour les princes encore à naître » (acte II, sc. 1, n° 26).

L'acte II se termine par la célèbre scène poignante des deux prostituées qui se disputent le même enfant (1 R 3,16-28), d'où vient la sagesse proverbiale du roi Salomon. La scène rappelle indirectement le fait que George II avait créé une nouvelle université résolument moderne. L'université de Göttingen, sur le territoire de l'électorat Brunswick-Lunebourg dont le roi d'Angleterre était le souverain, a ouvert ses portes en 1737. George y exerce la position du recteur. La « sagesse de Salomon » se répand donc à travers cette institution prestigieuse.

La fin de l'oratorio, l'unique scène de l'acte III, relate la visite de la reine de Saba chez Salomon (1 R 10 ; 2 Ch 9). La *symphony* qui accompagne son arrivée compte parmi les musiques les plus populaires de Haendel. Le

lien avec le règne de George II est ici plus complexe, car aucun épisode de sa vie ne pourrait y correspondre directement. La reine fait les louanges de la sagesse de Salomon : « Tes sages enseignements me guideront dans le futur » (acte III, n° 58).

Le roi fait appel à la musique et commande quatre *masques*, des courtes scènes allégoriques qui mélangent musique, danse, chant et chœurs. Leur fonction s'explique si on se rappelle que, dans la pensée baroque, la musique est censée éveiller les passions. La reine de Saba peut écouter quatre *masques* qui représentent quatre passions différentes, des passions que le vrai souverain doit dompter. Le premier *masque* est un chant doux et berceur, interprété par le chœur à cinq voix (les sopranos divisées), les cordes et deux hautbois. Le deuxième *masque* (n° 46-47) représente une musique impressionnante de bataille, avec double chœur (correspondant aux deux camps adverses), trompettes, hautbois et timbales. Le troisième *masque* (n° 48)

dépeint un amour désespéré, une musique plaintive et très lente. Le dernier *masque* (n° 49-50) montre la fin de l'âme torturée et le retour de la paix, par l'image de la tempête qui s'apaise. Salomon en personne annonce

chaque *masque*, il est le maître des passions, le maître de l'Harmonie. « Ton harmonie est divine, grand roi », constate la reine de Saba avec admiration.

Athalia

Gilbert DAHAN



G. F. HAENDEL, *Athalia* (HWV 52), 1733 par l'orchestre et le chœur de la 10^e Académie baroque d'Ambronay, sous la direction de Paul McCreesh, enregistré dans le cadre de la 10^e Académie baroque d'Ambronay, 2003, éd. Naxos. **Vous pouvez écouter la captation de ce concert sur votre smartphone en scannant le QR-code ci-dessus.**

La narration concernant Athalie se trouve au chapitre 11 du deuxième livre des Rois et en 2 Ch 22,10-23,21. Athalie a fait disparaître toute la descendance royale de Judas. Mais Joas, fils du roi, encore nourrisson, a été caché par sa tante dans le Temple. Au bout de six ou sept ans, le grand prêtre Yehoyada rassemble une armée et proclame roi Joas. Attirée par le bruit, Athalie entre dans le Temple et, constatant cela, se lamente ; elle est expulsée du Temple et mise à mort. Le temple de Baal est détruit et son prêtre Matthan tué. Le peuple se réjouit et Joas est installé sur le trône.

On le sait, Racine a pris ce récit pour sujet de sa dernière pièce, *Athalie* (1691). Comme pour *Esther*, un rôle important est confié au chœur (la musique est aussi de Jean-Baptiste Moreau) et la narration est modifiée et amplifiée : en dehors de plusieurs personnages secondaires, il introduit celui d'Abner, officier des rois de Judas, et fait de Josabeth l'épouse de Yehoyada (Joad). Le principal apport narratif est que le comportement d'Athalie s'explique par un rêve, dans lequel sa mère décédée Jézabel lui fait voir un jeune enfant qui la tue dans le Temple. L'autre élément nouveau est l'intelligence de Joas, que Racine justifie dans sa préface et qu'il vieillit de deux ou trois ans.

La tragédie de Racine a été traduite en anglais par William Duncombe en 1724. Le livret de l'oratorio de Haendel est dû à Samuel Humphrey (1733), qui fait une adaptation intelligente et conforme au genre de l'oratorio. Il y a trois actes (cinq chez Racine), chacun s'achevant sur un chœur. Le rôle du

chœur (les jeunes vierges, l'escorte d'Athalie, les prêtres de Sidon, les prêtres et lévites, les Israélites) est capital : à la fois il échange avec les personnages, comme dans la tragédie antique, et crée une atmosphère qui illustre la narration : aussi bien festive (*Halleluia*, à la fin de l'acte I) qu'inquiète (*Hear from the mercy seat*, acte I, sc. 2), mais surtout clamant la foi en le Dieu d'Israël (acte I, sc. 1 ; acte II, sc. 1 ; chœur final), mais aussi en Baal (acte I, sc. 3). Il y a 15 chœurs.

Une *sinfonia* instrumentale ouvre l'œuvre ; elle comporte deux mouvements vifs, coupés par un *grave* que les silences et les nuances rendent particulièrement expressif. Nous sommes dans le Temple, un jour de fête

(est-ce la Pentecôte juive comme chez Racine ?). Josabeth, épouse du grand prêtre, et un chœur de jeunes vierges chantent la beauté du monde créé par Dieu puis déplorent les décisions des tyrans qui veulent interdire ces manifestations de piété (avec un air confié à Abner, officier du roi, mais resté fidèle à Dieu). Le grand prêtre Joad arrive et accuse l'orgueilleuse Athalie d'avoir plongé Juda dans la désolation (un air solo puis un chœur). Athalie intervient dans la scène 3 et raconte le songe qui l'effraie tant ; la majeure partie de son récit est sous forme de récitatif ; en voici la partie finale, *Amidst these Horrors*, que l'on pourra comparer avec Racine, acte II, sc. 5, v. 507-514 :

Parmi ces horreurs qui troublèrent mon âme,
Je vis un jeune garçon vêtu de robes éclatantes
Telles que les portent les prêtres de Juda
Quand ils se préparent à leurs solennités.
Son allure plaisante et son sourire vainqueur
Éloignèrent un moment toutes mes frayeurs.
Mais, alors que je caressais ce jeune barbare,
Il plongea un poignard au fond de ma poitrine.
Impossible de repousser ce coup,
Je hurlai, je m'évanouis et je tombai.

Mathan conseille à Athalie de se rendre dans le Temple. Josabeth exprime sa frayeur tandis que Joad l'engage à avoir confiance en Dieu ; l'acte s'achève par un *alléluia* (emprunté à la *Chandos Anthem* VI).

L'acte II commence par un chœur qui chante sa confiance ; les doutes d'Abner sont repoussés par Joad. Athalie entre dans le Temple et voit le jeune garçon Joas, qu'elle interroge et à qui elle propose de l'emmener au palais ; il

refuse, ne voulant pas que les rites qu'il déteste profanent le Dieu par qui il est béni. En disant son désir de vengeance, Athalie sort. Josabeth est de nouveau bouleversée et chante un duo avec Joas. Joad revient avec le chœur des jeunes vierges et celui des prêtres ; ils consolent Josabeth et chantent le Dieu qui les protège et les bénit. Au début de l'acte III, Joad et le chœur pravoient que Jérusalem ne sera plus sujette à la

tyrannie. Joad demande à Eliakim (c'est le nom qui a été donné à Joas) quel serait son modèle de roi ; il répond aussitôt David ; Joad sait alors que l'enfant peut recevoir le pouvoir royal. Mathan fait une tentative pour convaincre Josabeth de ses bonnes intentions, mais se fait éconduire par elle et par Joad. Athalie et le chœur des prêtres de Sidon pénètrent dans le temple. Mais Joad investit Joas comme roi. Athalie exprime sa rage. Dans la dernière scène, Joad, Josabeth et Abner célèbrent ce jour triomphal et le chœur invite chacun à chanter la gloire du nom terrible de Dieu et à proclamer sa louange.

Le livret de Humphrey a simplifié sur plusieurs points le texte si riche de Racine : narrativement, avec la suppression de quelques personnages secondaires (notamment Zacharie, le demi-frère de Joas, et Salomith, sœur de Zacharie) et l'omission de certains points, ce qui rend parfois l'action difficile à suivre dans l'oratorio ; la caractérisation du personnage d'Athalie est également modifiée (par exemple aux v. 471-483, qui laissent entrevoir une certaine sympathie pour le personnage : elle a su pacifier la région et sécuriser le royaume) ou dans celle de Joas. Mais la musique de Haendel compense les manques du livret et semble compléter le texte. Plusieurs airs sont confiés à Josabeth et soulignent le caractère tendre de cette femme. Abner, qui chante aussi plusieurs airs, a la même importance que chez Racine (c'est lui qui ouvre la pièce avec les vers célèbres :

« Oui, je viens dans son temple adorer l'Éternel... »). Mais c'est Joad qui mène l'action ; en dehors des dialogues, ses airs ont souvent une allure d'hymnes. Le personnage d'Athalie fait l'objet d'un traitement spécifique ; nous avons remarqué qu'une grande partie du récit de son rêve était un récitatif ; la plupart de ses autres interventions ont aussi ce style, sauf l'air *My vengeance awakes me*, « Mon désir de vengeance me réveille » (acte II, sc. 2). Comme toujours, l'orchestre est constamment présent ; il contribue à créer un climat ; le violoncelle solo accentue la tendresse et la mélancolie de Josabeth (par exemple dans le dialogue de l'air *Blooming virgins*, « Vierges florissantes », acte I, sc. 1). De même, les flûtes sont utilisées d'une manière très expressive : une flûte raversière dialoguant avec Athalie dans l'air *Sofest sounds*, « Sons très doux » (acte I, sc. 3 – le seul air tendre que chante Athalie), deux flûtes avec Josabeth dans l'air *Through the land so lovely blooming*, « À travers la terre si joliment fleurie » (acte II, sc. 1). Comme souvent trompettes, cors et cymbales accentuent le caractère festif avec les chœurs. On observera que l'ouverture ne suggère rien de particulier ; empruntée à une sonate en trio de Haendel, elle ne fait qu'installer une atmosphère joyeuse, en accord avec la fête qui va être célébrée dans le temple.

Achévé le 7 juin 1733, *Athaliah* a été interprété la première fois à Oxford, le 10 juillet 1733, puis à Londres en avril 1735.

Belshazzar

Anne-Zoé RILLON-MARNE

Université catholique de l'Ouest (Angers)



G. F. HAENDEL, *Belshazzar* (HWV 61), 1744 par l'Akademie für Alte Musik Berlin et le RIAS Kammerchor sous la direction de René Jacobs, enregistré dans le cadre du festival d'Aix-

en-Provence, 2008, éd. Deutsche Grammophon.

Vous pouvez écouter la captation de ce concert sur votre smartphone en scannant le QR-code ci-dessus.

Haendel compose *Belshazzar* pendant l'été 1744. L'oratorio est donné au King's Theatre de Londres pour deux représentations, les 27 et 29 mars 1745. Il ouvre alors une saison de programmation pendant laquelle le compositeur ambitionne de faire la démonstration de ses trouvailles en matière de drame musical sans mise en scène, que le sujet soit biblique ou profane – il compose *Hercules* pour cette même saison. *Belshazzar* est la dernière de ses collaborations avec le librettiste Charles Jennens. Même si la relation entre les deux hommes est houleuse à la suite de désaccords à propos des remaniements du *Messie* (1741), ils livrent avec ce nouvel oratorio d'une très belle facture un parfait exemple de l'équilibre à trouver entre la grandeur de l'histoire biblique et les tourments intérieurs qui agitent les individus.

L'argument s'appuie sur l'épisode du Festin de Balthazar (*Belshazzar* dans la version de la *King James Version*) tel qu'il est raconté dans le livre de Daniel (Dn 5,1-31). Dans une atmosphère de fin de règne, *Belshazzar* donne un banquet. La fête est interrompue par une manifestation divine : une main apparaît et trace sur le mur des caractères mystérieux. Cet épisode est une anecdote qui fait partie des événements menant à la chute de Babylone (539) après la prise de la ville par Cyrus, chef militaire perse, et à la mise à mort de son roi. Cette victoire militaire et ce basculement politique sont aussi un tournant spirituel puisqu'ils marquent la fin de la captivité des Juifs dans la cité de Babel.

La structure de *Belshazzar*

En proposant un genre de musique dramatique en anglais fondé sur des épisodes bibliques, Haendel s'écarte des règles de l'*opera seria* italien ; il lui préfère les intrigues plus simples, avec un nombre réduit de personnages, afin de mettre en lumière la dimension tragique des événements et les tiraillements individuels des personnages. La structure de *Belshazzar* tient en trois actes. Le

premier présente la situation et les protagonistes sous forme de trois tableaux qui prennent place dans des lieux différents : le palais (lamentation de Nitocris), les portes de Babylone, où se trouvent les troupes de Cyrus, et la chambre de Daniel. L'acte central concentre l'action en suivant de près le récit du banquet tel qu'il est décrit dans le livre de Daniel, jusqu'à l'attaque de la cité par Cyrus et ses troupes. Point culminant dramatique, les plus belles pages musicales sont celles qui font entendre l'épisode de l'apparition de la main et la stupeur qu'elle provoque chez Belshazzar et ses convives. Un modeste chromatisme joué par les cordes figure l'attention portée au prodige en train de se produire. Belshazzar est alors presque sans voix et laisse au chœur le soin de souligner l'intensité dramatique du moment. L'acte III est celui du dénouement. La résolution est menée avec rapidité. Un messager vient annoncer l'entrée des troupes ennemies dans la ville tandis que Belshazzar, encore troublé par le vin et les révélations qu'il vient de recevoir, lance un dernier air de défi avant d'aller au combat. La bataille se fait entendre sous la forme d'une *symphonia* militaire (un des rares passages orchestraux de l'œuvre). En réalité, la tension dramatique de cet acte, et donc de l'oratorio tout entier, n'est pas tellement orientée vers l'issue militaire de la situation, mais plutôt centrée sur la conduite de Belshazzar et la possibilité de sa repentance, espérée par Nitocris, mais inconcevable pour Daniel. Le final proclame l'avènement du nouveau chef Cyrus et célèbre la réalisation des prophéties.

Les personnages et leurs sources textuelles

Belshazzar fait intervenir quatre personnages principaux et très peu de rôles secondaires. Comme c'était le cas avec Saül rongé par la jalousie envers David, le rôle-titre de *Belshazzar* est un antihéros. Enclin à la luxure, adorateur des faux dieux et invocateur de Sésach, il ne recule devant aucun blasphème à l'égard du Dieu des Juifs ni devant aucun sacrilège. Sans réelle motivation si ce n'est celle de la bravade, il décide de faire servir le vin de son banquet dans les coupes sacrées de Jérusalem récupérées par son père, Nabuchodonosor. Dans la structure de l'œuvre, Belshazzar (ténor) est un héros plutôt discret – seules trois arias lui sont confiées. Il n'apparaît qu'à la fin de l'acte I et meurt au milieu de l'acte III. Il est en revanche l'objet de toutes les attentions de la part des autres personnages, ce qui justifie sans équivoque le rôle-titre.

Cyrus (mezzo-soprano) est l'exact antagoniste de Belshazzar. Pour construire ce personnage, Jennens s'abreuve plutôt aux sources historiques (Xénophon) que bibliques (dans le livre de Daniel, c'est Darius qui s'empare de Babylone et tue son roi impie). Cependant, la mention de Cyrus dans les prophéties d'Isaïe et de Jérémie est largement exploitée comme nous le dirons plus loin. Cyrus est un vainqueur militaire, mais il se caractérise surtout par sa confiance à l'égard des prophéties. Contrairement à Belshazzar qui défie les oracles et bafoue les objets sacrés, Cyrus le Perse s'en remet au Dieu d'Israël pour diriger ses actions. Il est une figure messianique annon-

ciatrice du Christ : sa venue est annoncée par les Prophètes et il délivre le peuple juif de la captivité.

Nitocris (soprano) est le seul personnage féminin de l'œuvre. Le livre de Daniel évoque fugacement la présence d'une reine auprès de Belshazzar. Jennens développe le rôle de cette mère aimante, consciente des périls qui guettent Babylone et de la fragilité du pouvoir. Convertie au judaïsme, elle représente l'espoir d'une rédemption pour son fils, qu'elle entoure d'une sollicitude sans faille.

Daniel (contralto) est le personnage clé du drame. Le prophète juif captif prédit le destin des deux héros masculins, et est appelé par Belshazzar pour déchiffrer les caractères inscrits sur le mur par l'apparition de la main divine. Il est à la fois protagoniste et source du récit.

Les personnages secondaires sont peu nombreux et de moindre intérêt. Citons seulement Gobrias (basse), le général de l'armée qui seconde Cyrus dans la *Cyropédie* de Xénophon. Plus qu'un faire-valoir du chef perse, il nourrit une soif de vengeance personnelle à l'égard de Belshazzar, justifiant ainsi sur le plan humain l'attaque menée par Cyrus.

Le rôle du chœur

Comme dans tous ses oratorios, Haendel accorde une place prépondérante au chœur et développe pour lui une écriture majestueuse et diversifiée. Dans *Belshazzar*, le chœur est omniprésent, intervenant régulièrement à la fin des scènes et des actes. Son rôle est multi-

ple ; il endosse la fonction de témoin et commentateur du drame, à la manière du chœur du théâtre antique. Au début de l'acte II, deux demi-chœurs se succèdent dans un échange qui souligne parfaitement la tension née de l'observation du miracle en train de se produire lorsque l'Euphrate s'assèche (*See, from his post Euphrates flies!*) : doit-on considérer cela comme une bonne ou comme une mauvaise chose ? À d'autres moments, ce chœur imposant semble marquer l'écrasante puissance de Dieu. Tous ces passages choraux commencent par une homorythmie hiératique et se terminent par la mécanique implacable d'une fugue. Mais le chœur intervient également en tant que groupe de protagonistes dans l'histoire, représentant les peuples mis en rivalité par la situation militaire. La scène 3 de l'acte I (*Behold by Persia's hero made*) commence ainsi par un chœur des Babyloniens moqueurs. Ils interpellent Cyrus du haut des remparts (indication donnée par la didascalie) dans la bonne humeur et l'ironie. Les soldats perses sont présents à la scène 1 de l'acte II où ils entonnent un chœur martial (*To arms, to arms, no more delay*) qui marque le début de l'attaque de Babylone, tandis que commence le banquet dans le palais de Belshazzar. Les Juifs captifs chantent à deux reprises dans la scène 5 de l'acte I, en réponse aux provocations sacrilèges du roi, et affirment leur confiance en la fin prochaine de leur agresseur. Haendel déploie ici une écriture chorale pleine et sereine. Le chœur final de la scène 1 de l'acte III (*Bel boweth down! Nebo stoopeth!*) laisse éclater leur joie et la fin proche de leur exil au moyen d'une fugue efficace.

La présence du texte biblique dans l'écriture du livret

Si, lors d'autres collaborations, Jennens avait choisi de s'effacer au profit du texte biblique utilisé par fragments pour constituer un ensemble cohérent (c'est le cas d'*Israel in Egypt* et du *Messiah*), *Belshazzar* procède bien de la réécriture à partir de sources bibliques ou historiques. Le texte de référence est ici celui du livre de Daniel dans lequel est relatée l'anecdote qui sert d'argument à l'oratorio. Jennens suit pas à pas le matériau fourni par la *King James Version* pour construire le texte de la scène du banquet, à la scène 2 de l'acte 1. Le texte de l'oratorio complète les

BELSHAZZAR

Vous sages, toujours bienvenus chez votre roi, et plus encore maintenant, puisque mon esprit malade réclame, ô ministre, l'art de votre médecine. Celui qui saura lire cette inscription et l'interpréter sera couvert d'un splendide manteau de pourpre, une chaîne d'or ornera son noble cou et il sera troisième à régner sur le royaume.

L'intervention de Nitocris pour conseiller à son fils de faire appel à Daniel est elle aussi

Ô roi, que tu vives à jamais ! Ne laisse pas ton cœur perdre son courage habituel, ni ta contenance être ébranlée par la peur ; bien que tous tes sages t'aient fait défaut, il y a un homme dans ton royaume parmi les captifs juifs en qui réside le saint Esprit de Dieu. Au temps de ton ancêtre Nabuchodonosor, une sagesse identique à celle de Dieu a été perçue en lui, grâce à laquelle il pouvait interpréter les rêves mystérieux, expliquer les phrases obscures et dissiper tous les doutes. Son nom de naissance est

passages laconiques du texte biblique pour donner corps à l'action. Par exemple, Jennens fait chanter à Belshazzar une ode à la boisson (*Let the deep bowl thy praise confess*) qui donne l'occasion d'un tableau sonore vivant aux allures de bacchanale. Le livre de Daniel oscille entre le récit à la troisième personne et le discours direct. Jennens reprend fidèlement le texte des passages discursifs pour les mettre dans la bouche de ses personnages comme c'est le cas dans ce récitatif, lorsque Belshazzar appelle les sages à son secours pour déchiffrer et résoudre l'énigme inscrite par la main mystérieuse, *Ye sages, welcom always your king* (voir Dn 5,7) :

Dn 5,7 (TOB 2010)

Le roi cria avec force d'introduire les conjureurs, les chaldéens et les devins. Le roi prit la parole et dit aux sages de Babylone : « Tout homme qui lira cette inscription et m'en exposera l'interprétation revêtira la pourpre, aura le collier d'or au cou et commandera en triumvir dans le royaume. »

très proche du texte biblique (Dn 5,10-12) :

La reine, devant les paroles du roi et de ses dignitaires, entra dans la salle du festin. La reine prit la parole et dit : « Ô roi, vis à jamais ! Que tes réflexions ne te tourmentent pas et que tes couleurs ne changent pas ! Il y a un homme dans ton royaume qui a en lui un esprit des dieux saints. Aux jours de ton père, on trouva en lui une clairvoyance, une perspicacité et une sagesse pareilles à une sagesse des dieux : et le roi Nabuchodonosor ton père l'institua chef des magiciens, conjureurs, chaldéens et devins. Ainsi fit ton

Daniel, mais le roi l'a nommé Belteshazzar. Fais-le appeler maintenant ; il lira l'inscription et l'interprétera.

père le roi, parce qu'on avait trouvé en ce Daniel, à qui le roi donna le nom de Beltshassar, un esprit extraordinaire [...]. Maintenant donc, que ce Daniel soit appelé, et il exposera l'interprétation.

Cette paraphrase fidèle se poursuit jusqu'à la fin de la scène, lorsque Daniel interprète la sentence en araméen qu'il parvient à lire sur le mur : *Mene, Tekel, Upharsin* (*Parsin* ou plus loin *Peres* pour faire un jeu de mots avec Perses), c'est-à-dire « compté », « pesé », « divisé », trois termes qui annoncent la fin du règne de Belshazzar. La mise en musique de la révélation du contenu de l'inscription laisse toute sa place à la parole biblique originelle. Chacun des trois mots est proféré par Daniel avec lenteur, *a capella*, s'étalant dans le temps grâce à un modeste mélisme. L'orchestre répond par deux accords qui soulignent le

silence et l'attention de l'auditoire suspendu à cette parole sacrée, avant que ne soit donnée, toujours sans accompagnement, la signification de ces énigmes.

Le livre de Daniel qui, comme on vient de le voir est la source de l'argument et est amplement paraphrasé par Jennens, n'est pas la seule source biblique à être exploitée. Dans la scène 3 du premier acte, le récitatif de Cyrus raconte à Gobrias le rêve dans lequel il reçoit l'ordre de mener une attaque contre Babylone, avec l'aide de Dieu pour assécher l'Euphrate et affaiblir les défenses de l'ennemi. Le texte commence à la manière du Ps 137 :

CYRUS

Il m'apparut que, tandis que je me tenais debout sur la rive du profond Euphrate, retournant dans mon esprit anxieux notre difficile entreprise, une voix divine proférée dans un coup de tonnerre sembla atteindre jusqu'à son fond la rivière profonde.

Quelques vers plus loin, Cyrus rapporte les paroles qui lui ont été adressées. Les termes sont empruntés à Isaïe 44,27 (*Be dry, and I will dry up the rivers*), verset immédiatement suivi par l'annonce du destin confié à Cyrus : *That saith of Cyrus, He is my shepherd, and shall perform all my*

pleasure [...] (Is 44,28). Le livre d'Isaïe (Is 45,1-25) développe ensuite une prophétie qui fait de Cyrus l'instrument de Dieu menant à la chute de Babylone. Jennens utilise ce texte à la scène 4 de l'acte I quand Daniel, dans sa cellule, annonce l'avènement proche de Cyrus :

Ainsi parle le Seigneur à Cyrus, son oint, dont j'ai saisi la main droite pour soumettre les nations devant lui : j'irai au-devant de toi, pour défaire les reins cuirassés des rois puissants, aplanir les chemins tortueux, mettre en pièces les solides portes de bronze et cisailler les barreaux de fer. Pour le bien de mon serviteur, Israël, mon élu, bien que tu ne m'aies pas connu, je t'ai nommé, je t'ai ceint pour que, du lever au coucher du soleil, les nations puissent préférer que je suis le Seigneur, qu'il n'y en a aucun autre, aucun Dieu sauf moi. Tu feras selon ma volonté, disant à Jérusalem « tu seras reconstruite », et au temple « tes fondations rasées seront refaites ».

La parole prophétique de Daniel se fonde ainsi sur celle d'Isaïe, par la dispersion subtile de fragments scripturaires dans le livret. Cette transmission d'un prophète à l'autre marque l'importance du thème de la prophétie dans l'économie de l'œuvre. À la fin de l'acte III, alors que Cyrus célèbre sa victoire, une didascalie précise que Daniel lui remet le texte d'Isaïe. Cette indication et la présence physique du texte qu'elle suppose, alors même qu'aucune mise en scène ne peut donner à voir ce geste fort que seule la lecture du livret permet de connaître, représentent bien le poids que Jennens accorde au texte sacré et à la préséance des prophéties comme moteur de son histoire. Par l'association des livres prophétiques de l'Ancien Testament, c'est le destin de Belshazzar qui est noué à celui de Cyrus. L'un refuse de se soumettre à ce que les oracles annoncent, l'autre s'en remet à la providence, deux personnages incarnant les directions opposées dans l'exercice du libre arbitre. Mais comme le rappelle Daniel au début de l'acte III, l'homme ne peut échapper

Is 45,1-5

Ainsi parle le Seigneur à son messie : À Cyrus que je tiens par sa main droite, pour abaisser devant lui les nations, pour déboucler la ceinture des rois, pour déboucler devant lui les battants, pour que les portails ne restent pas fermés : moi-même devant toi je marcherai, les terrains bosselés je les aplanirai, les battants de bronze je les briserai [...]

C'est à cause de mon serviteur Jacob, oui d'Israël mon élu, que je t'ai appelé par ton nom, je t'ai qualifié sans que tu me connaisses. C'est moi qui suis le Seigneur, il n'y en a pas d'autre, moi excepté nul n'est dieu. Je t'ai mis le ceinturon sans que tu me connaisses.

au plan que Dieu a voulu pour lui : *Can the black Æthiop change his skin ? His native spots the leopard lose* (« Le noir Éthiopien peut-il changer de peau ? Le léopard peut-il perdre ses taches originelles ») – encore la citation d'un prophète, Jérémie cette fois (Jr 13,23). L'enjeu théologique qui sous-tend en effet tout le livret de *Belshazzar* est une réflexion sur la prédestination et la possibilité d'action de l'homme face à la toute-puissance omniprésente de Dieu. Les interventions divines dépassent l'entendement humain, qu'il s'agisse du détournement d'un fleuve, l'Euphrate, ou d'une inscription mystérieuse que seul peut interpréter le véritable prophète. Le livret de Jennens s'inscrit pleinement dans la pensée de son temps, et la musique que façonne Haendel pour lui donner corps insiste sur le désarroi de l'homme face à cette implacable puissance : les tendres arias de Nitocris qui se lamente sur le sort de son fils, la démesure généreuse des festivités orchestrées par Belshazzar, tout comme la peinture touchante de sa fragilité devant le prodige qui le

condamne, la victoire sans triomphalisme de Cyrus qui se pose en monarque pondéré, le final éclatant qui rassemble tous les personnages autour de la louange. Par le remploi d'un anthem antérieur pour le dernier numéro de l'oratorio (*I will magnify Thee*), Haendel

ramène son public à une liturgie qui lui est plus familière, assurant la transition entre la fiction de la narration biblique et les pratiques de dévotion ordinaires, somme toute une manière de s'assurer de l'efficacité cathartique de la méditation proposée.



Figure 3. Rembrandt, Le Festin de Balthazar, 1635, National Gallery, Londres.

Judas Maccabæus

Christophe TOURNU



G. F. HAENDEL, *Judas Maccabæus* (HWV 63), 1746 par l'Amor Artis Chorale, le Wandsworth School Boys Choir et l'English Chamber Orchestra sous la direction de Johannes Somary, éd. Vanguard, 1972. **Vous pouvez écouter la captation de ce concert sur votre smartphone en scannant le QR-code ci-dessus.**

L'oratorio s'ouvre sur un tableau où les Israélites pleurent la mort du grand prêtre Mattathias, chef de file de la résistance juive à l'oppression syrienne. Toutefois, Mattathias s'était illustré en égorgeant un Juif ayant accepté de sacrifier aux dieux grecs (1 M 2,23-25) : aussi, une division interne au judaïsme de Judée vient-elle se superposer à la résistance à l'occupant étranger. Antiochus IV, roi à Antioche, veut en effet assimiler de force

*Pious orgies, pious airs,
Decent sorrow, decent pray'rs
Will to the Lord ascend, and move
His pity, and regain His love.*

Le librettiste joue avec les mots : les orgies renvoient aux bacchanales, liées au culte de Dionysos, tandis que « air » est attesté au sens d'« impétuosité, violence, force, colère ». Le mot *decent* n'est pas fortuit : le librettiste fait allusion à la forme liturgique de l'Église d'An-

les Juifs à la culture hellénique : non content de piller le temple de Jérusalem et de détruire la ville (n° 2 : *Oh Solyma! thy boasted tow'rs / In smoky ruins lie*, « O Solyma ! Tes hautes et superbes tours ne sont plus qu'un tapis de ruines fumantes »), il fait dresser un temple à Zeus. Sous peine de mort, les Juifs doivent adopter les mœurs grecques. Le deuil pour Mattathias se mue en deuil national : *For pale and breathless Mattathias lies, Sad emblem of his country's miseries*, « Car Mattathias gît maintenant pâle et sans vie, Triste emblème des malheurs de son pays ». Et le chœur des Israélites d'inviter la population à se lamenter (n° 3). Cependant il ne faut pas céder au désespoir : avec « un chagrin décent, des prières décentes », il convient d'implorer Dieu pour qu'il vienne à leur secours (n° 4, aria de Simon Maccabée, basse) :

Une débauche de piété, des airs pleins de piété,
Un chagrin décent, des prières décentes
Monteront jusqu'à Dieu, et éveilleront
Sa pitié et regagneront pour nous Son Amour.

gleterre telle qu'elle est consignée dans le *Livre de la prière commune* (voir plus haut). Il s'agit d'unir les protestants des îles Britanniques face aux catholiques, soutiens de Charles-Édouard, prétendant au trône d'Angleterre. Celui-ci envahit l'Angleterre

en 1745 pour reprendre la Couronne perdue par son père, Jacques II, en 1685 lors de la Glorieuse Révolution. Depuis la déroute de l'« Invincible » Armada (1588), la flotte

*Distractful doubt and desperation
I'll become the chosen nation,
Chosen by the great I AM.
The Lord of hosts, who, still the same,
We trust, will give attentive ear
To the sincerity of pray'r.*

Enfin, l'idée qu'Israël s'est aliéné le Ciel en raison de ses péchés, mais que cela n'est que provisoire, les prières étant utiles pour recouvrer la faveur divine, est fondamentale dans l'oratorio. Elle n'est pas un ajout au texte biblique : en effet, si le librettiste s'est plutôt servi de 1 M pour la trame de l'histoire (Matta-

*And grant a leader bold, and brave,
If not to conquer, born to save.*

Simon a la conviction intime que Dieu a entendu leurs prières, *I feel, I feel the Deity*

*To Israel's distressful pray'r
He hath vouchsaf'd a gracious ear,
And points out Maccabaeus to their aid.*

Une fois suscité par Dieu, Judas demande aux Juifs de se souvenir des actions accomplies par leurs pères, notamment Josué (voir 1 M 2 55 et Jos 10,12-14), pour qu'ils aient de l'ardeur au combat. Il convoque aussi son père, récemment décédé, pour insuffler du courage à ses troupes : les Israélites, en leur

(catholique) espagnole, l'Angleterre, fraîchement protestante (1534), a le sentiment d'être la nation élue ; elle s'identifie aux anciens Juifs :

La confusion du doute et le désespoir
Ne conviennent guère à la nation élue,
Élue par le grand JE SUIS.
Le Seigneur des armées, qui est toujours le même et en qui nous avons confiance, prêtera une oreille attentive à nos prières sincères.

thias n'apparaît pas dans 2 M), il s'est appuyé sur 2 M pour l'enseignement à en tirer : Dieu n'abandonne jamais les siens. Le librettiste fait quelques entorses au récit biblique : par exemple, avant de mourir, Mattathias désigne son fils Judas pour prendre la relève ; dans l'oratorio, le choix revient à Dieu :

Et accorde-leur un chef audacieux et brave,
Né, sinon pour conquérir, pour les sauver.

within, « Je sens, je sens au-dedans de moi la Divinité » :

À la prière de détresse d'Israël
Dieu a prêté une oreille gracieuse,
Et dépêché Maccabée à leur secours.

qualité de « fils », ne doivent pas faillir. Cette idée n'est pas dans la Bible. Également absente, l'idée d'une guerre *juste*. C'est « une noble cause, la cause du Ciel » que les Israélites doivent défendre par les armes ; elle requiert « votre zèle ». Cette guerre défensive, dans l'oratorio, n'est pas tant le fait des

hommes que le fait de Dieu : les premiers ne sont que la cause secondaire. La guerre s'annonce en effet comme « inégale », puisque

*Haste we, my brethren, haste we to the field,
Dependant on the Lord, our strength and shield.*

Dieu protège les siens, il est « notre bouclier » ; il leur donne aussi la vaillance, la bravoure : il est « notre force ». L'homme n'a aucun mérite : il n'est que l'instrument de la (juste) colère divine. La guerre juste va se faire pour la cause de « la liberté », mot que l'on retrouve onze fois (treize, avec son synonyme *freedom*) dans l'oratorio. Or, il est remarquable que, dans les chapitres de 1 M ayant trait à l'his-

*To Heav'n's Almighty king we kneel,
For blessings on this exemplary zeal.
Bless him, Jehovah, bless him, and once more
To thy own Israel liberty restore.*

Cette *juste* liberté est essentiellement religieuse : elle concerne « votre nation, votre religion et vos lois » (voir 2 M 13,14). Ces lois sont la Loi ; la nation désigne le peuple

*No unhallow'd desire
Our breasts shall inspire,
Nor lust of unbounded pow'r!
But peace to obtain.*

Dans de telles conditions, il n'est pas surprenant de voir Judas rentrer triomphant à l'acte 2 : « Le martial Judas a brandi son épée

les effectifs de l'ennemi sont pléthoriques par rapport à l'armée d'Israël : aussi l'aide de Dieu sera-t-elle déterminante pour la victoire.

Hâtons-nous, mes frères, hâtons-nous au combat, Car nous dépendons du Seigneur, notre force et notre bouclier.

toire de Judas Maccabée jusqu'à sa mort, le mot « liberté » n'apparaît jamais (il n'apparaît que plus loin, 1 M 10,33. 43 ; 14,26) ; pire, il n'y a absolument aucune mention du mot dans 2 M. En revanche, le mot est bien présent dans le récit de Flavius Josèphe, où le librettiste est allé le chercher. Judas Maccabée, dans l'oratorio, appelle Dieu à restaurer la liberté perdue (n° 8) :

Nous nous prosternons devant le roi Tout-Puissant,
L'implorant de bénir ce zèle exemplaire*.
Bénis-le, Jehovah, bénis-le, et une fois de plus * Celui de Josué
Rends sa liberté à ton peuple Israël.

élu. On a là une revendication identitaire. Il ne s'agit pas de prendre le pouvoir, mais de vivre en paix leur communion avec Dieu (n° 15) :

Aucun désir profane,
Aucune ambition de puissance sans borne
N'animeront nos cœurs,
Qui n'aspirent qu'à la paix.

de justice » (acte II, sc. 1, n° 18). L'oratorio suit 1 M 3,10-26 : Judas a vaincu Apollonius, strète de Samarie, s'emparant même de son

épée pour combattre ses troupes (« Beaucoup tombèrent blessés à mort », v. 11); Séron, commandant de l'armée de Syrie, ayant « monté un fort contingent d'impies pour

tirer vengeance des fils d'Israël » (v. 15), est défait lui aussi : « huit cents hommes environ tombèrent » (v. 24). Cet épisode est ainsi narré chez Haendel (n° 19) :

*... Apollonius fell,
And all Samaria fled, by thee pursued
Through hills of carnage and a sea of blood;
While thy resistless prowess dealt around,
With their own leader's sword, the deathful wound.
Thus, too, the haughty Seron, Syria's boast,
Before thee fell with his unnumber'd host.*

... Apollonius est tombé,
Toute la Samarie s'est enfuie, poursuivis par toi
Par des monts de carnage et une mer de sang ;
Tandis que ta puissance invincible leur infligeait
une blessure mortelle de l'épée même de leur chef.
Puis, le Séron hautain, orgueil de la Syrie,
Est tombé devant toi avec son armée innombrable.

On célèbre la victoire dans l'allégresse ; Judas est jugé digne de figurer dans le Livre de la renommée, lui, brave parmi les braves. Le livret cite 1 M 3,3-4 presque mot à mot. La Judée est sauvée ! Sion va pouvoir relever la

tête ! Judas met aussitôt les siens en garde : la gloire de la victoire doit revenir à Dieu. « C'est le Seigneur qui a combattu pour Israël, son peuple et qui a accompli notre merveilleux salut » (acte II, sc. 1, n° 37) :

*Thanks to my brethren ; but look up to Heav'n ;
To Heav'n let glory and all praise be giv'n ;
To Heav'n give your applause,
Nor add the second cause,
As once your fathers did in Midian,
Saying, The sword of God and Gideon.*

Merci à vous, mes frères ; mais élevez vos regards vers le Ciel,
Qu'au Ciel soient rendues la gloire et toute louange,
Au Ciel, adressez vos applaudissements,
Et n'ajoutez pas de cause seconde,
Comme le firent jadis vos pères à Midian,
En disant, *L'épée de Dieu et de Gidéon**.

* Jg 7,20

La Bible dit seulement que « la victoire au combat ne tient pas à l'importance de l'armée, mais à la force qui vient du ciel [...] [Nos ennemis], il les brisera devant nous » (1 M 3,19). Aussi, n'y a-t-il pas de quoi pavoiser.

C'est à ce moment-là qu'arrive la terrible nouvelle de l'envoi d'une force égyptienne placée sous le commandement du « vaillant Gorgias », avec pour mission expresse « d'éradiquer la puissance d'Israël et d'effacer Toute trace de ce lieu sacré » (n° 24). Là encore, le

librettiste suit le récit biblique : dans l'AT, tandis qu'Antiochus part en personne pour la Perse collecter l'impôt, il confie à Lysias, son vizir (préposé aux affaires), le soin de lever une armée « pour détruire et extirper la force d'Israël et le reste de Jérusalem, et pour ôter leur mémoire de ce lieu » (1 M 3,35). Est omise, dans l'oratorio, la deuxième partie de la mission de Lysias : les Juifs devaient être tués ou vendus comme esclaves, et leurs terres concédées par lots à des colons

étrangers (v. 36). Alors que les Israélites se lamentent de passer ainsi de l'ivresse de la joie aux affres du désespoir, Simon leur dit de ne pas s'inquiéter (n° 26) :

*Be comforted, nor think these plagues are sent
For your destruction, but for chastisement.
Heav'n oft in mercy punisheth, that sin
May feel its own demerits from within,
And urge not utter ruin. Turn to God,
And draw a blessing from His iron rod.*

Soyez réconfortés, ne craignez point que ces fléaux soient envoyés pour votre destruction, mais comme châtiments. Le Ciel, dans sa miséricorde, punit souvent afin que le pécheur puisse sentir de lui-même ses propres fautes, Il ne veut pas sa perte totale. Tournez-vous vers Dieu, et acceptez Sa verge de fer comme une bénédiction.

La persécution a un sens providentiel : elle est un signe de la bonté de Dieu. Chez les protestants, pour être élu, il faut être persécuté. Au lendemain de l'installation des cultes païens dans le temple de Jérusalem (2 M 6,1-7), l'auteur de 2 M recommande à ses lecteurs « *de ne pas se laisser décourager par ces calamités ; qu'ils se disent plutôt que ces punitions n'avaient pas pour but de détruire, mais de châtier notre nation* ». Après une première victoire d'Israël sur Lysias (1 M 4,28-35), Judas et ses frères dirent à l'armée : « *Voici, nos ennemis*

sont écrasés, montons purifier le sanctuaire et faire la dédicace » (1 M 4,36). Le librettiste prend des libertés avec la Bible ; première différence : dans l'oratorio, c'est Simon, et Simon seul, qui fait cette proposition ; deuxième différence : alors que dans la Bible, il s'agit, par la purification et la dédicace du Temple, de rendre gloire à Dieu qui leur a donné la victoire, dans l'oratorio, il s'agit de purifier le Temple et de le consacrer de nouveau à Dieu pour rendre la victoire possible (n° 28) :

*We may divide our cares ; the field be thine,
O Judas, and your sanctuary mine. [...]
Such profanation calls for swift redress,
If e'er in battle Israel hopes success.*

Répartissons nos tâches : à toi le champ de bataille, Ô Judas, à moi le sanctuaire. [...] Une telle profanation exige une prompte réparation, Si Israël veut espérer gagner la bataille.

Les Israélites doivent être « aussi braves que pieux », mais leur piété est la condition *sine qua non* d'un combat victorieux. Le temple est purifié à la fin de l'acte II (n° 29-31) : Jupiter l'Olympien est précipité de son trône ; les

jeunes hommes ne rendront plus hommage à son fils, Bacchus, tandis qu'Astarté n'abusera plus les jeunes vierges – idées que l'on ne retrouve pas dans la Bible, ni dans 1 M ni dans 2 M. Le duo d'Israélites conclut (n° 31) :

*Oh, never, never bow we down
To the rude stock or sculptur'd stone :
But ever worship Israel's God,
Ever obedient to his awful nod* (II, 51).

Ô jamais, jamais ne nous prosternons
Devant des morceaux de bois brut ou de la pierre taillée,
Mais adorons toujours le Dieu d'Israël,
Et soyons toujours obéissants à ses ordres redoutables.

Ces rites accomplis, « *ils prièrent le Seigneur, prosternés sur le ventre, de ne plus les laisser tomber dans de tels maux [KJV: such troubles, "de tels troubles"]*, mais, *s'il leur arrivait de pécher, de les corriger avec mesure [KJV: to chasten them with mercy, "de les châtier avec miséricorde"]* et de ne pas les livrer à des nations blasphématrices et barbares » (2 M 10,4).

L'acte III s'ouvre avec la célébration de la « fête des lumières » : un nouvel autel est consacré à Dieu ; des flammes s'élèvent de l'autel tandis que des volutes d'encens montent vers le ciel, « sûr présage que le Seigneur a entendu notre prière » (acte III, n° 33), selon l'homme israélite. La femme israélite prie pour que la Judée connaisse la paix. Au spectacle visuel se joint

un spectacle musical : « Ainsi le luth et la harpe s'éveillent », dit une aria de soprano, une voix douce chante vivement des mélodies séraphiques « dans les purs accents du fils de Jessé » (David, musicien de Saül). Ces moments de grande joie ne sont pas gâchés par les deux messagers : le premier messenger annonce et la déroute de l'armée de Lysias (douze mille six cents morts, voir 1 M 4,26-35 ; 2 M 11,1-12) et la mort du « *blasphémateur Nikanor* » (1 M 7,39-50 ; 2 M 15,17-36). Le second messenger salue le retour victorieux de Judas Macabée, avec pour trophée la tête et la main de Nikanor. S'ensuit le célèbre *See, the conqu'ring hero comes*, importé de *Josuah* (n° 36).

*See, the conqu'ring hero comes !
Sound the trumpets, beat the drums.
Sports prepare, the laurel bring,
Songs of triumph to him sing.
See the godlike youth advance !
Breathe the flutes, and lead the dance ;
Myrtle wreaths, and roses twine,
To deck the hero's brow divine. [...]*

Voyez, le héros conquérant arrive !
Sonnez les trompettes, battez les tambours,
Préparez les divertissements, apportez le laurier,
Chantez-lui des chants de triomphe.
Voyez, le jeune héros, beau comme un Dieu, s'avance !
Soufflez dans les flutes et menez la danse,
Entrelacez des couronnes de myrtes et de roses
Pour parer son front divin. [...]

Ce jeune héros conquérant n'est autre que le duc de Cumberland, fils cadet de George II : il venait de remporter une bataille décisive à Culloden (16 avril 1746), dans les Highlands au nord de l'Écosse, mettant définitivement fin aux espoirs des Stuart de regagner la Couronne qu'ils avaient perdue en 1688 lors de la Glorieuse Révolution, quand des parlemen-

taires anglais, inquiets d'une succession catholique, vinrent aux Pays-Bas pour demander à Guillaume d'Orange de monter sur le trône à la place de Jacques II. Jacques II (qui avait succédé à son frère aîné Charles II, 1660-1685) s'était en effet converti à la foi catholique – or les Anglais ne voulaient pas d'une succession catholique. Sa fille Marie avait

épousé en 1677 son cousin germain, Guillaume d'Orange (fils de la princesse Marie-Henriette d'Angleterre, fille de Charles I^{er}), protestant et quatrième dans l'ordre de succession. L'oratorio prend ainsi une signification particulière : il célèbre la victoire de l'Angleterre protestante sur ses ennemis catholiques – anglais, écossais, irlandais et français.

Judas Maccabée prend la parole : il faut préparer les obsèques des soldats morts au combat ; un hommage particulier sera rendu à son frère, Éléazar, mort sous un éléphant qu'il venait d'éventrer en s'efforçant de faire Antiochus V prisonnier (1 M 6,43-47). Ce que l'oratorio passe sous silence est la répression sanglante qui a suivi la bataille de Culloden : les blessés sont achevés à coups de crosse, les fuyards, retrouvés, sont fusillés ou brûlés vifs,

des régions entières sont mises au pillage, des populations massacrées. Il y aurait eu plusieurs milliers de victimes – si bien que le duc de Cumberland a reçu le surnom peu amène de « boucher de Culloden ».

C'est alors qu'arrive Eupolème, l'un des deux émissaires que Judas Maccabée avait envoyés à Rome pour négocier un traité de paix : celui-ci, au nom du Sénat romain, propose aux Juifs un traité d'amitié, « *un traité d'alliance et de paix* » (1 M 8,17-20), que Judas appelle à célébrer. Le fils du prétendant, Charles Édouard Stuart, était né à Rome en 1720 ; il y avait vécu jusqu'au moment d'embarquer pour envahir l'Angleterre (1744). Sa défaite signifie qu'il n'y a plus aucune menace – que la paix s'installe *de facto*. Cette paix, il ne faut pas l'oublier, est l'œuvre de Dieu :

*To our great God be all the honour giv'n,
That grateful hearts can send from earth
to Heav'n*

Donnons à notre grand Dieu tout l'honneur
Que des cœurs reconnaissants puissent
élever jusqu'au Ciel*.

* S'agit-il d'une référence au long poème de J. Bunyan, *The Pilgrim's Progress from Earth to Heaven* (1688) ou à Gn 28,12 (échelle de Jacob) ?

Et l'oratorio de s'achever par une célébration de la paix retrouvée, avec des « chants divins » :

*O lovely peace, with plenty crown'd,
Come, spread thy blessings all around.*

Ô charmante paix, couronnée d'abondance,
Viens, répands tes bénédictions tout à l'entour.

Alexander Balus

Gilbert DAHAN



G. F. HAENDEL, *Alexander Balus* (HWV 65), 1748 par les Palmer Singers et le Brewer Chamber Orchestra sous la direction de Rudolph Palmer, éd. Newport Classics, 1998. **Vous pouvez**

écouter ce disque sur votre smartphone en scannant le QR-code ci-dessus.

On est assez surpris de trouver parmi les ouvrages de Haendel un oratorio consacré à Alexandre Balas, roi de Syrie (150-145) : ce personnage est un roi païen, qui apparaît aux chapitres 10 et 11 du premier livre des Maccabées. On suppose généralement que Haendel a voulu exploiter la même source qui avait mené au succès de *Judas Maccabeus* ; mais dans ce cas, pourquoi le personnage de Jonathan, frère de Judas Maccabée, chef des Juifs, n'est-il pas mis au premier plan et ne donne-t-il pas son titre à l'œuvre ? D'autre part, les chapitres qui le concernent (dont les chap. 10 et 11) racontent les relations complexes entre les souverains de la région vers 160-140 av. J.-C., faites d'alliances et de guerres, avec une compétition pour s'allier les Juifs ; ce schéma où les considérations géopolitiques jouent le premier rôle semble peu fait pour être un sujet d'oratorio. Et pourtant, malgré la rapidité de la composition, Haendel réussit une œuvre intéressante, bien qu'inégale, où les belles pages ne sont pas rares.

Alexander Balus (en français on utilise plutôt la forme Balas) a été composé en juin et juillet 1747 et donné pour la première fois à Londres (Covent Garden) le 23 mars 1748. Le livret est de Thomas Morell, qui avait également écrit celui de *Judas Maccabeus*. Apparemment, il n'utilise pas les pages que Flavius Josèphe consacre à cet épisode au livre XIII de ses *Antiquités juives*.

Après une ouverture en deux mouvements, qui rappelle les ouvertures françaises, l'acte I commence par un chœur des « Asiates », à la gloire de Mithra et de Balus. Celui-ci, dans un dialogue avec Jonathan, rappelle la chute de Démétrius, roi de Syrie ; tous deux célèbrent leur amitié, notamment dans un bel air de Jonathan accompagné par les violons. Ptolémée, roi d'Égypte, d'abord dans un récitatif soutenu par les trompettes, puis dans un air, s'associe à cette louange, rejoint par sa fille Cléopâtre ; elle chante l'un des plus beaux morceaux de l'oratorio, *Hark ! hark ! he strikes the golden lyre*, « Écoutez ! écoutez ! il fait sonner la lyre d'or », qui est un hommage à Alexander Balus ; l'accompagnement instrumental est remarquable : outre les cordes et le *continuo* (basson et contrebasse), il comprend deux flûtes traversières, une harpe et une mandoline. Alexandre est séduit par Cléopâtre. Le chœur des Asiates conclut la

scène. Cléopâtre fait part de ses sentiments à l'égard d'Alexander à sa confidente Aspasia. Puis Alexander s'épanche auprès de Jonathan. Jonathan invite les fils de Juda à célébrer

ce jour heureux ; le chœur des Israélites chante les dons précieux que sont la vie, la liberté et la bonne renommée (acte II, sc. 5) :

JONATHAN

Ô fils de Judas, par une grande fête
Célébrez cet heureux jour. L'épée s'est éloignée
D'Israël ; les prisonniers sont libérés ;
Et la liberté, qui est le sommet de la vie
Et l'âme de son être, dirige ses fils
Pour louer dans l'extase celui qui a accordé cela.
Grand Dieu, d'où jaillissent toutes les bénédictions,
La vie, la liberté et la bonne renommée,
Que chante pour toi Judas reconnaissant
Et qu'il exalte ton nom !
(Le chœur reprend les quatre derniers vers.)

Au début de l'acte II, Alexandre et Jonathan redisent leur amitié, en attendant le mariage. Mais un « courtisan sycophante » accuse Jonathan de vouloir attenter à la vie d'Alexander, propos rejetés par l'un et l'autre, cependant que le chœur des Israélites dénonce l'horreur de la calomnie. Cléopâtre quant à elle exprime ses appréhensions, sans en connaître l'origine. Ptolémée affirme son intention de faire déchoir Alexander et avoue qu'il ne lui a donné sa fille Cléopâtre que pour mieux le manœuvrer. Jonathan invite le chœur à célébrer les noces d'Alexander et de Cléopâtre, qui chantent leur bonheur dans un duo. Le chœur des Asiates conclut par un brillant éloge du couple, avec trompettes, cors et timbales.

Une *sinfonia* instrumentale ouvre l'acte III, qui nous montre Cléopâtre kidnappée par des hommes de main (des « rufians ») de Ptolé-

mée. Alexandre entend sa voix plaintive, mais ne croit pas qu'elle puisse être en péril. Jonathan lui apprend que Ptolémée a pris des villes en Syrie et qu'il est maintenant roi d'Égypte et d'Asie. Aspasia, la confidente de Cléopâtre, lui apprend la trahison de ses gardes, qui l'ont emmenée, ce qui rend furieux Alexandre, qui décide de se venger. Mais Jonathan se demande quel pouvoir ont ses dieux ; ce qui le conduit à chanter un hymne à Jéhovah, de même que le chœur des Israélites. À la scène suivante, Ptolémée tente de convaincre Cléopâtre qu'Alexander est un fourbe, qui a tramé sa mort, ce qu'elle ne croit pas. Un premier messenger annonce la mort d'Alexander, malgré les victoires des vaillants Juifs. Un autre messenger rapporte quant à lui la fin de Ptolémée. Jonathan médite sur les voies mystérieuses de la Providence (acte III, sc. 5) :

Mystérieuses sont tes voies, ô Providence,
 Mais elles sont toujours vraies et justes. C'est par toi que règnent les rois,
 Par toi qu'ils tombent. Où sont maintenant les fanfaronnades d'Égypte,
 Où sont les tiennes, ô Syrie ? Elles sont tombées dans la poussière,
 Tandis que Judas, élu, triomphe
 Et perçoit la présence du bras de Jéhovah.
 Conscient de cela, qu'Israël craigne toujours
 Avec une révérence filiale son nom terrible
 Et exalte sa louange avec un cœur soumis.
 Suit le chœur final, qui est un hymne à Dieu :
 Ô serviteurs du Roi éternel,
 Chantez sa puissance et sa gloire
 Et parlez de toutes ses voies droites
 Avec stupeur et louange.
 Amen. Alleluia.

Oratorio assez étrange donc, qui fait de Jonathan un personnage plutôt passif (dans le texte des Maccabées il a un rôle plus important) et met au centre le mariage raté d'Alexandre et Cléopâtre. Le sujet serait plus proche d'une tragédie française, malgré l'absence de réel dénouement. Certes, les chœurs nous rapprochent davantage de l'esprit de l'oratorio ; mais il faut observer qu'à côté des quatre

chœurs qui chantent le Dieu d'Israël, trois autres célèbrent les dieux païens. La réflexion théologique n'a qu'une place réduite (nous avons traduit les quelques passages dans ce sens). Il s'agit donc d'un oratorio à thème biblique, tiré d'un livre de l'Ancien Testament qui n'est considéré comme canonique ni par les Juifs ni par les protestants et dont le sujet est principalement historique.

Le *Messiah*

Christophe Tournu

Le *Messie* a été donné pour la première fois à Dublin le 13 avril 1742, sur un livret de Charles Jennens. C'est le plus grand oratorio anglais de Haendel, œuvre qu'il a écrite en vingt-quatre

jours, du 22 août au 14 septembre 1741 : ainsi, depuis 1871, avec seulement une interruption pendant le *Blitz*, il est joué chaque année au Royal Albert Hall de Londres.

LIRE LA BIBLE AVEC HAENDEL

Le livret du *Messie*, comme celui d'*Israel in Egypt*, a une place à part dans les oratorios de Haendel. Il est en effet entièrement constitué de textes

bibliques. Le *Messie* compte 78 versets répartis en 51 mouvements (l'ouverture, n° 1, et la Pastorale, n° 13 sont entièrement musicales) :

I. 1. Ouverture	2. Récit (ténor) Is 40,1-3	3. Air (ténor) Is 40,4	4. Chœur Is 40,5	5. Récit (basse) Ag 2,6-7 Mt 3,1	6. Air (alto) Mt 3,2
7. Chœur Mt 3,3	8. Récit (alto) Is 7,14 Mt 1,23	9. Air (alto avec Chœur) Is 40,9 ; 60,1	10. Récit (basse) Is 60,2-3	11. Air (basse) Is 9,2	12. Chœur Is 9,6
13. Pastorale [instrumentale]	14-16 Récit (soprano) Lc 2,8-11,13	17. Chœur Luc 2,14	18. Air (soprano) Za 9,9-10	19. Récit (alto) Is 35,5-6	20. Duo (alto, soprano) Is 40,11 Mt 11,28-29
21. Chœur Mt 11,30	II. 22. Chœur Jn 1,29	23. Air (alto) Is 53,3 ; 50,6	24. Chœur Is 53,4-5	25. Chœur Is 53,5	26. Chœur Is 53,6
27. Récit (ténor) Ps 22,7	28. Chœur Ps 22,8	29. Récit (ténor) Ps 69,20	30. Air (ténor) Lm 1,12	31. Récit (tenor) Is 53,8	32. Air (soprano) Ps 16,10
33. Chœur Ps 24,7-10	34. Récit (tenor) He 1,5	35. Chœur He 1,6	36. Air (alto) Ps 68,18	37. Chœur Ps 68,11	38. Air (soprano) Is 52,7 Rm 10,15
39. Chœur Rm 10,18	40. Air (basse) Ps 2,1-2	41. Chœur Ps 2,3	42. Récit (ténor) Ps 2,4	43. Air (ténor) Ps 2,9	44. Chœur Ap 19,6 ; 11,15 ; 19,16
III. 45. Air (soprano) Jb 19,25-26 1 Co 15,20	46. Chœur 1 Co 15,21-22	47. Récit (basse) 1 Co 15,51-52	48. Air (basse) 1 Co 15,52-53	49. Récit (alto) 1 Co 15,54	50. Duo (alto, tenor) 1 Co 15,55- 56
51. Chœur 1 Co 15,57	52. Air (soprano) Rm 8,31,33- 34	53. Chœur Ap 5,9 ; 12-14			

Ce tableau fait apparaître les références scripturaires telles qu’elles s’enchaînent dans l’œuvre. Il nous a paru utile de regrouper ces citations dans un deuxième tableau, selon l’ordre des livres dans la Bible :

Livres (dans l'ordre de la KJV)	Chapitre : verset	Nombre de versets cités
Ancien Testament		
Isaïe	7,14 ; 9,1.5 ; 35,5-6 ; 40,1-5.9. 11 ; 50,6 ; 52,7 ; 53,3-6.8 ; 60,1-3	22
Aggée	2,6-7	2
Zacharie	9,9-10	2
Malachie	3,1-3	3
Psaumes	2,1-4. 9 ; 16,10 ; 22,8-9 ; 24,7-10 ; 68,12,19 ; 69,21	15
Job	19,25-26	2
Nouveau Testament		
Matthieu	1,23 ; 11,28-30	4
Luc	2,8-11.13-14	6
Jean	1,29	1
Romains	8,31. 33-34 ; 10,15.18	5
1 Corinthiens	15,20-22.51-57	10
Hébreux	1,5-6	2
Apocalypse	5,9.12-14	4

45 versets proviennent de l’Ancien Testament tandis que 32 versets *seulement* sont tirés du Nouveau. L’Ancien Testament se taille ainsi la plus grosse part (58,5 %) du volume des citations bibliques. Seuls six livres de l’AT sont cités : Is, Ag, Za, Ml, Ps, Jb. Presque la moitié des citations de l’AT proviennent du prophète Isaïe ; les Psaumes

représentent un tiers des citations issues de l’AT. Ces deux livres, à eux seuls, constituent 80 % des versets extraits de l’AT. Seuls sept livres du Nouveau Testament sont cités ; un peu moins d’un tiers des citations du NT proviennent de 1 Co. Suivent, par ordre d’importance : Lc, Mt, Rm et Ap. On peut encore noter que, rapportées à l’ensemble,

les citations du livre d'Isaïe représentent 27,2 % du volume des citations bibliques, les Psaumes 19,4 %.

Le livret du *Messie*, comme celui d'*Israël en Égypte*, est donc entièrement constitué de textes bibliques; d'autre part, les chanteurs ne jouent pas le rôle de personnages de la Bible; il ne s'agit pas non plus d'un simple récit de la vie du Christ. Cette compilation de textes soigneusement sélectionnés vise à illustrer que Jésus Christ est le Messie promis par les prophètes de l'Ancien Testament. Les deux Testaments ne peuvent être qu'une seule loi puisque Dieu ne saurait se contredire: être tantôt le Dieu qui punit dans l'Ancien Testament, tantôt le Dieu qui sauve dans le Nouveau. L'AT est lu comme une propédeutique au NT, comme faisant partie de la pédagogie de Dieu qui amène l'homme pécheur, incapable d'accomplir la Loi mosaïque, à se tourner vers le Seigneur pour obtenir son salut dans l'Évangile (voir Rm 3,28). L'Ancien Testament annonce, bien que de manière obscure (voir 1 Co 13,12: «*À présent nous voyons comme dans un miroir, de manière confuse*»), l'avènement de Christ: son accomplissement est la rédemption du monde du péché et de la mort.

La première partie

Toute la première partie est consacrée à l'annonce de « la bonne nouvelle » de la naissance et de l'avènement du royaume de Christ dans l'Ancien Testament. Le texte des mouvements d'ouverture (n° 1-4) est tiré du livre

d'Isaïe (40,1-5): *Comfort ye, « Consolez, consolez mon peuple, dit votre Dieu. Parlez avec assurance à Jérusalem, et criez-lui que son combat est accompli, que son iniquité est pardonnée. La voix de celui qui crie dans le désert, "préparez le chemin de l'Éternel, faites du désert une route droite pour notre Dieu. Toute vallée sera exaltée, toute montagne et toute colline [seront] abaissées... La gloire du Seigneur sera révélée, et toute chair la verra ensemble" »*. Le contexte est celui de la sortie de la captivité babylonienne: avec la prise de Babylone (539 AC), Cyrus le Grand devait autoriser les Judéens exilés dans la ville à rentrer à Jérusalem. C'est aussi à Cyrus que l'on doit l'ordre de reconstruire le Temple détruit par Nabuchodonosor en 587 av. J.-C. Or, le texte, tiré mot à mot de la *King James Version*, va bien au-delà des simples événements historiques. Les rédacteurs de la KJV, dans un paragraphe liminaire, voient en effet en Is 40,1 « la promulgation de l'Évangile ». Le verset 3 renverrait à « la prédication de Jean Baptiste ». La Loi, loin d'être synonyme de condamnation, serait au contraire tournée vers le salut. C'est probablement parce que la citation faisait apparaître Israël comme une victime de la justice de Dieu, d'un Dieu vengeur, intraitable, que le librettiste a supprimé un passage clé: son iniquité (celle d'Israël) est pardonnée, dit la Bible, avant d'ajouter: « *car elle a reçu de la main du Seigneur deux fois le prix de tous ses péchés* » (Is 40,2).

Le prophète Aggée parle ensuite d'un ébranlement général, signe avant-coureur de la seconde venue du « messenger de l'alliance », Christ, que prophétise Malachie (n° 5-7): Dieu viendra purifier son Temple (les

croyants). Selon l'engagement qu'il a pris avec son peuple lors de sa sortie d'Égypte (v. 6), Dieu demande aux siens de ne pas avoir peur ; il dit, par l'intermédiaire de son prophète Aggée, que l'ébranlement général qu'il va provoquer lui permettra de remplir son Temple de splendeur ; avec le butin saisi, il promet que la gloire du second Temple sera plus grande que celle du premier.

Ag 2,6-7

[For] thus saith the LORD of hosts ; yet once, [it is] a little while, and I will shake the heavens, and the earth, [and] the sea, and the dry land ;

⁷ And I will shake all nations, and the desire of all nations shall come : [and I will fill this house with glory, saith the LORD of hosts.]

Il s'agit de la venue de Christ, comme on le voit avec le verset de Ml 3,1 qui clôt le récitatif et se poursuit en un air superbe (n° 6) com-

[Behold, I will send my messenger, and he shall prepare the way before me : and] the LORD, whom ye seek, shall suddenly come to his temple, even the messenger of the covenant, whom ye delight in : behold, he shall come, saith the Lord of hosts.

² But who may abide the day of his coming ? [and] who shall stand when he appeareth ? for he is like a refiner's fire, [and like fullers' soap :]

³ [And he shall sit as a refiner and purifier of silver :] and he shall purify the sons of Levi, [and purge them as gold and silver,] that they may offer unto the Lord an offering in righteousness.

Le librettiste élague les comparaisons à des activités humaines pour ne retenir que la substance du message ; précisément, il nettoie le texte, le débarrasse de ses scories.

Haendel ne conserve pas l'idée de pillage voulu par Dieu pour la reconstruction du Temple détruit par les Babyloniens (voir v. 8 : « L'argent est à moi, à moi l'or » – oracle du Seigneur de l'univers). Il n'est même plus question de remplir son temple de gloire (entre crochets figurent les passages supprimés de la KJV).

Ainsi dit le Seigneur des Armées : encore un peu de temps et j'ébranlerai le ciel et la terre, la mer et la terre sèche ;

Et j'ébranlerai toutes les nations, et l'objet du désir de toutes les nations viendra : [et j'emplirai cette maison de gloire, dit le Seigneur des armées.]

posé de deux parties, la seconde très rapide (Ml 3,2-3) :

[Voyez, j'enverrai mon messenger et il préparera le chemin pour moi : et] le Seigneur, que vous cherchez, viendra soudainement dans son temple – le messenger de l'alliance, celui que vous aimez ; regardez, il arrive, dit le SEIGNEUR des armées.

Mais qui pourra soutenir le jour de sa venue ? Qui restera debout quand il paraîtra ? Car il est comme le feu d'un raffineur, [et comme le savon des foulons]. [Et il sera assis comme un raffineur et un purificateur d'argent,] et il purifiera les fils de Lévi ; [il les purgera comme l'or et l'argent,] pour qu'ils offrent au Seigneur une offrande de justice.

Les cinq mouvements suivants (n° 8-12) contiennent de nouvelles citations d'Isaïe. La première, Is 7,14, concerne la première venue de Christ (la Nativité) ; elle est complé-

tée par quelques mots seulement tirés de Mt 1,23, si bien que le lien de continuité

entre les deux Testaments n'en est que plus apparent :

Is 7,14

[Therefore the Lord himself shall give you a sign.] Behold, a virgin shall conceive, and bear a son, and shall call his name Immanuel.

Mt 1,23

[Behold, a virgin shall be with child, and shall bring forth a son, and they shall call his name Emmanuel, which being interpreted is,] God with us.

[Alors le Seigneur lui-même vous donnera un signe ; voyez, une vierge va concevoir et porter un fils, et elle appellera son nom : Emmanuel.

[Voyez, une femme enfantera et donnera naissance à un fils, qu'ils appelleront du nom d'Emmanuel, ce qui veut dire] « Dieu avec nous ».

Le contexte dans l'AT est le suivant : en 735 av. J.-C., les royaumes de Damas et de Samarie s'unissent pour résister à la menace assyrienne. Akhaz, roi de Jérusalem, refusant de faire alliance, ses deux voisins l'attaquent pour essayer de le renverser. Dieu lui enjoint de ne pas craindre ses ennemis, il lui demande d'avoir confiance en lui, mais cela ne suffit pas à le rassurer. Aussi se voit-il proposer un signe (qu'il aura la vie sauve tandis que ses ennemis seront battus). Il refuse en allé-

guant un prétexte et finira par s'allier avec le roi d'Assyrie, à qui il donne l'or du temple de Salomon. Même si, par son refus, Akhaz montre qu'il est indigne, Dieu lui donnera quand même un signe – en vertu de sa promesse (de sauver Son peuple). C'est un signe mystérieux. La KJV dit, en propos liminaire : « Akhaz reçoit un signe, la promesse de Christ. »

Cette bonne nouvelle doit réjouir Sion, comme l'atteste la citation d'Is 40,9 (n° 9) :

O thou that tellest good tidings to Zion, get thee up into the high mountain. O thou that tellest good tidings to Jerusalem, lift up thy voice with strength ; lift it up, be not afraid ; say unto the cities of Judah, Behold your God !

Ô toi qui annonces de bonnes nouvelles à Sion, monte sur la haute montagne. O toi qui annonces de bonnes nouvelles à Jérusalem, lève la voix avec force ; lève-la, n'aie pas peur ; dis aux villes de Judée, Regardez votre Dieu !

La citation d'Is 40,9 est intéressante, car il y a une inversion par rapport à la Bible : *O Zion, that bringest good tidings, get thee up into the high mountain. O Jerusalem, that bringest good tidings...*, « Ô, Sion, toi qui apportes de bonnes nouvelles, monte sur la haute montagne. Ô

Jérusalem, toi qui apportes de bonnes nouvelles... » Que fait le librettiste ? En fait, il utilise le texte alternatif proposé en marge de la traduction de la KJV. En outre, dans un propos liminaire, la KJV précise que le v. 9 figure « la prédication des Apôtres ».

Cependant, la bonne nouvelle ne s'adresse pas qu'à Sion, au peuple élu ; elle s'adresse à l'humanité entière, comme le fait apparaître Is 60,2-3 : les ténèbres seront dissipées par la lumière de la gloire de Dieu, y compris pour

les nations païennes – « *ceux qui habitent le pays de l'ombre de la mort* » (Is 9,2). Cette lumière, cependant, ne vient à elles que *médiatement*, par Sion :

[n° 10] ² *For, behold, [the] darkness shall cover the earth, and gross darkness the people : but the LORD shall arise upon thee, and his glory shall be seen upon thee.*
³ *And the Gentiles shall come to thy light, and kings to the brightness of thy rising.*

[n° 11] ² *The people that walked in darkness have seen a great light : and they that dwell in the land of the shadow of death, upon them hath the light shined.*

Les non-juifs parviendront à la connaissance de l'Évangile, ils viendront en nombre en l'Église de Christ. Cette lumière est syno-

Car voici, les ténèbres couvriront la terre, et l'obscurité profonde, les peuples ; mais le SEIGNEUR se lèvera sur toi, et sa gloire sera vue sur toi.

Et les Gentils viendront à ta lumière, et les rois à la splendeur qui se lèvera sur toi.

Le peuple qui marchait dans les ténèbres a vu une grande lumière : et sur ceux qui habitent le pays de l'ombre de la mort, la lumière a lui.

[n° 12] *For unto us a child is born, unto us a son is given : and the government shall be upon his shoulder : and his name shall be called Wonderful, Counsellor, The mighty God, The everlasting Father, The Prince of Peace.*

Car un enfant nous est né, un fils nous est donné, et le gouvernement sera sur son épaule. On appellera son nom Merveilleux, Conseiller, Dieu puissant, Père éternel, Prince de la Paix.

Après une Pastorale (instrumentale), l'annonce de la naissance du Christ est faite aux

bergers (n° 14-16), avec une citation de Lc 2,8-11.13 (il s'agit de trois récitatifs) :

⁸ *And there were [in the same country] shepherds abiding in the field, keeping watch over their flock by night.*

⁹ *And, lo, the angel of the Lord came upon them, and the glory of the Lord shone round about them : and they were sore afraid.*

¹⁰ *And the angel said unto them, Fear not : for, behold, I bring you good tidings of great joy, which shall be to all people.*

¹¹ *For unto you is born this day in the city of David a Saviour, which is Christ the Lord.*

¹³ *And suddenly there was with the angel a multitude of the heavenly host praising God, and saying,*

Et il y avait des bergers demeurant dans les champs, occupés à veiller sur leur troupeau la nuit.

Et voici que l'ange du Seigneur vint sur eux et que la gloire du Seigneur brilla autour d'eux ; et ils furent saisis d'une grande crainte.

Et l'ange leur dit : Ne craignez rien, car voici que je vous apporte la bonne nouvelle d'une grande joie, qui sera pour tout le peuple.

C'est qu'aujourd'hui il vous est né dans la cité de David un Sauveur, qui est Christ, le Seigneur.

Et soudain, il y eut avec l'ange une multitude de l'armée céleste, louant Dieu, disant...

Seul le verset 12 n'est pas cité. S'ensuit la citation de Lc 2,14 (n° 17, chœur) :

Glory to God in the highest, and peace on earth, good will toward men.

Gloire à Dieu au plus haut <des cieux>, paix sur la terre, bienveillance aux hommes.

C'est aussi la traduction littérale de Luther d'un verset disputé (certains en effet lient les deux derniers termes et disent : « paix sur la terre aux hommes de bonne volonté »). On notera une inversion des termes dans la KJV : *and on earth peace* (« et sur terre paix »).

Le librettiste revient à l'Ancien Testament, avec une citation du prophète Zacharie (n° 18) faisant écho au n° 9. Il s'agit de l'entrée messianique à Jérusalem. Haendel supprime plusieurs passages de la KJV – c'est un air de soprano, plein de joie :

Za 9,9-10

Rejoice greatly, O daughter of Zion ; shout, O daughter of Jerusalem : behold, thy King cometh unto thee. He is the righteous Saviour [he is just, and having salvation ; lowly, and riding upon an ass, and upon a colt the foal of an ass]

¹⁰ *And I will cut off the chariot from Ephraim, and the horse from Jerusalem, and the battle bow shall be cut off :] and he shall speak peace unto the heathen [and his dominion shall be from sea even to sea, and from the river even to the ends of the earth.]*

Réjouis-toi grandement, ô fille de Sion ; pousse des cris de joie, ô Jérusalem : voici que ton Roi vient à toi. [Il est juste et porteur du salut, humble et monté sur une ânesse, sur un ânon, le petit d'une ânesse.

Et je retrancherai le chariot d'Éphraïm et le cheval de Jérusalem, et l'arc de la guerre sera retranché ;] et il parlera de paix aux païens [sa domination s'étendra d'une mer à l'autre, et du fleuve jusqu'aux extrémités de la terre].

Charles Jennens élague le passage de l'Évangile pour en simplifier le message. Ce qu'il lui importe est, d'une part, l'avènement de Christ Roi, d'autre part, que son royaume est synonyme de paix pour les nations. *Exit* la violence de Dieu, explicite au début comme à la fin du v. 10 ; la modestie du roi victorieux, « monté sur un âne *et* sur un ânon », n'est pas

reprise parce qu'elle pourrait prêter à sourire : Christ serait en effet à califourchon sur deux ânes ! Or, la poésie hébraïque répète souvent les mots, ce qu'ignorait peut-être l'auditoire anglais du XVIII^e siècle.

Cet événement va s'accompagner de prodiges, comme le prophétise Isaïe en Is 35,5-6 (n° 19, récitatif) :

Then shall the eyes of the blind be opened, and the ears of the deaf unstopped.

Then shall the lame man leap as an hart, and the tongue of the dumb shall sing.

Alors les yeux des aveugles seront ouverts, et les oreilles des sourds seront débouchées.

Et le boiteux bondira comme le cerf, et la langue du muet chantera.

Il y a quelques changements stylistiques par rapport à la KJV : inversion sujet-verbe dans la première partie du v. 5 ; ellipse de l'auxiliaire dans la deuxième partie ; insertion de l'auxiliaire à la fin du v. 6. Surtout, la deuxième partie du v. 6 n'apparaît pas (« *car des eaux jailliront dans des solitudes boisées, et des ruisseaux couleront dans le désert* »). Il n'y a pas

He shall feed His flock like a shepherd : and He shall gather the lambs with His arm, and carry them in His bosom, and gently lead those that are with young. Come unto Him, all ye that labour, come unto Him that are heavy laden, and He will give you rest. Take his yoke upon you, and learn of Him ; for He is meek and lowly of heart : and ye shall find rest unto your souls.

Mt 11,28-29 fait parler Christ à la première personne : *Come unto me..., Take my yoke..., learn of me, for I am...* Chez Haendel, pour la cadence rythmique, *Come unto Him* est répété. Tous les mots, la plupart d'origine anglo-saxonne, sont mono- ou bisyllabiques, ce

His yoke is easy, and his burden is light.

La deuxième partie

La deuxième partie fait état des souffrances et de la mort du Christ préfigurées dans l'Ancien Testament et confirmées par le Nouveau, et de l'iniquité des hommes. Cette deuxième partie s'ouvre avec une première citation néo-testamentaire : Christ est l'agneau de Dieu, il s'est offert en victime propitiatoire (Jn 1,29 ;

moins de douze références bibliques dans les notes marginales de la KJV. Toutes pointent vers l'Évangile (Mt 11,5 ; Mc 7,32 ; Mt 11,5.15.30 et Mt 21,14 ; Jn 5,8.9 ; Ac 3,2 ; 8,7 ; Ac 14,8 ; Mt 9,32 ; 12,22 et 15,30 ; Jn 7,38-39) ! Il suffira d'avoir la foi en Christ, le bon berger (n° 20 ; air d'alto, puis de soprano), pour être sauvé :

Il paîtra son troupeau comme un berger ; de son bras Il rassemblera les agneaux et les portera en Son cœur ; Il conduira avec douceur celles qui allaitent. Venez à lui, vous tous qui peinez, venez à lui vous qui êtes sous le poids du fardeau, et Il vous donnera le repos. Prenez sur vous son joug et apprenez de Lui : car Il est doux et humble de cœur ; et vous trouverez le repos de vos âmes.

qui favorise la musicalité du vers et traduit la facilité qu'il y a à suivre Christ. Et la première partie de se conclure avec le chœur, chantant à l'infini que le joug de Christ est léger (n° 21 ; Mt 1,30) :

Son joug est facile, et son fardeau est léger.

n° 22). Le librettiste va puiser à nouveau plusieurs citations dans l'AT, à commencer par le livre d'Isaïe, chapitre 53 (n° 23-26 et 31). Les rédacteurs de la KJV, dans un propos liminaire à Is 53, précisent le sens du chapitre : « Le Prophète, se plaignant de l'incrédulité, excuse le scandale de la croix par le bienfait de [l]a passion [de Christ] et la victoire d'icelle. » Isaïe parle en tant que représentant

d'Israël. Et de déplorer que l'élue de Dieu, Israël, en replongeant régulièrement dans l'idolâtrie, rejette l'oint de Dieu qui lui a été annoncé. L'oint de Dieu est figuré dans le lépreux que l'on méprise (Is 53,3); il est méprisé parce que l'on pense que sa maladie est une punition de Dieu pour ses crimes. Après avoir subi injustement maintes humiliations, il finit par succomber à une mort violente (Is 53,4). Cette mort, pourtant, est un *châtiment de Dieu*: elle est le châtiment pour notre paix – pour que nous obtenions le salut, la paix avec Dieu (Is 53,5). Encore que nous soyons « *errants comme des brebis* » (Is 53,6), tout à la fois infidèles et misérables, Dieu a eu pitié de nous, il a fait justice: mais plutôt que de nous frapper, nous les pécheurs, il frappe le seul juste, pour que nous trouvions grâce à ses yeux. C'est un sacrifice dans lequel le serviteur de Dieu paie pour les coupables: *For he was cut off out of the land of the living, for the transgression of my people was he stricken*, « Car il a été retranché de la terre des vivants; il a été frappé pour les transgressions de mon peuple » (Is 53,8). Chez Haendel, la transgression devient plurielle: *les transgressions*. « Mon peuple » devient *Thy people*, « Ton peuple ».

Les morceaux 27-28 rattachent les souffrances de David à celles de Christ, dans un rapport d'analogie, la vie de David ayant été un type de

celle de Christ. Ainsi, dans Ps 22,7-8, le Psalmiste est l'objet de raillerie de la part de son propre peuple – la révolte d'Absalom (2 S 15,12-37) l'amène à exprimer sa détresse. Se sentant abandonné par Dieu (v. 1), il plonge dans un abîme de désespoir, avant de se sentir délivré à la fin du psaume, résolument confiant dans le soutien de Dieu. Ces événements ne se limitent pas à la seule histoire de David mais se prolongent dans l'histoire de Christ, avec la Passion: David a eu à souffrir par avance quelque chose de ce que devait souffrir l'Oint du Seigneur; sur la croix, Christ est en effet injurié, rejeté, raillé, y compris par les Juifs. La Bible de Genève en anglais (1560) propose une lecture christologique du psaume pris dans sa totalité: « Et ici, sous sa propre personne, il [David] figure le Christ, dont il a connu d'avance, par l'esprit de la prophétie, qu'il serait merveilleusement et étrangement rejeté et abaissé, avant que son Père ne le relève et ne l'exalte à nouveau. » La KJV est plus discrète, mais l'en-tête de la page (*A Prophetie [...] of Christ*, « Une prophétie de Christ ») ainsi que les références marginales à Mt 27,29 et 43 ne laissent aucun doute sur l'interprétation. Les paroles de Christ sur la croix font écho à ce que rapporte David en Ps 22,7-8. Cette citation est l'un des rares cas où le librettiste substitue un morceau de la KJV à un passage du BCP.

All they that see Him laugh Him to scorn; they shoot out their lips, and shake their heads, saying: "He trusted in God that He would deliver Him; let Him deliver Him, if He delight in Him."

Tous ceux qui le voient se moquent de lui; ils grimacent des lèvres et secouent la tête, ils disent: « Il a mis sa confiance en Dieu pour qu'il le délivre; qu'il le délivre s'il l'aime. »

Les souffrances de Christ sont encore en filigrane dans le psaume suivant, avec la prière qu'adresse David persécuté pour sa foi en Dieu (Ps 69,20) : « *Ta réprimande lui a brisé le cœur. Il est lourd. Il s'attendait à ce que quelqu'un ait pitié de lui, mais il n'y eut personne ; il ne trouva personne pour le consoler.* » Il souffre parce qu'il subit des persécutions humaines, il est victime de l'opprobre, du déshonneur public – alors que dans le psaume précédent, il était présenté comme celui que Dieu a frappé à notre place. Selon la Bible de Genève en anglais (1560), « il montre qu'il est vain de faire confiance aux hommes dans nos grandes nécessités, mais que notre réconfort ne dépend que de Dieu, car l'homme augmente nos peines plutôt que de les diminuer ».

[Is it nothing to you, all ye that pass by ?] Behold, and see if there be any sorrow like unto my sorrow, [which is done unto me, wherewith the LORD hath afflicted me in the day of his fierce anger].

Le librettiste a élagué le verset : le passage qu'il a supprimé – « que le SEIGNEUR m'afflige au jour de son ardente colère » – fait apparaître Dieu comme un Dieu sévère, un Dieu qui punit, un Dieu qui délaisse et abandonne, idée qui est en parfaite contradiction avec un

But Thou didst not leave His soul in hell ; nor didst Thou suffer Thy Holy One to see corruption.

À la visée prophétique de l'Ancien Testament (...*thou shalt not leave my soul in hell...*), le librettiste substitue le temps du passé révolu. Comme dans un mouvement de balancier,

On trouve ensuite un verset des Lamentations (1,12) : *Behold, and see if there be any sorrow like unto His sorrow*, « Regardez et voyez s'il y a une douleur pareille à ma douleur ». Ces paroles sont prononcées par Jérusalem, quelque temps avant les événements de 587 AC. Comme dans le verset précédemment cité, le locuteur ne trouve point de consolateur (Lm 1,2) : il est avili, personne ne lui vient en aide. Évidemment, Jérusalem personnifiée est une figure du Christ, humilié jusqu'à la mort, bien que, à la différence de Christ, elle ait commis une faute en désobéissant à Dieu. En la voyant, ses adversaires rient de son anéantissement. La citation est remarquable, non par ce qu'elle dit, mais plutôt par qu'elle ne dit pas :

[N'est-ce rien pour vous, vous tous qui passez votre chemin ?] regardez et voyez s'il y a une douleur pareille à ma douleur [que le Seigneur m'afflige au jour de son ardente colère].

Dieu miséricordieux, un Dieu qui sauve, un Dieu qui encourage et soutient. Christ est mort à cause de la désobéissance à Dieu d'Israël (Is 53,8). La citation suivante (Ps 16,10) provient du BCP :

Mais Tu n'as pas laissé son âme en enfer ; Tu n'as pas souffert non plus que Ton Saint ne voie la corruption.

le livret revient à Jérusalem, aux portes de la forteresse de Sion, où l'on rapporte l'arche de l'alliance (Ps 24,7-10) :

Lift up your heads, O ye gates; and be ye lift up, ye everlasting doors; and the King of Glory shall come in. Who is this King of Glory? The Lord strong and mighty, [even] the Lord mighty in battle. Lift up your heads, O ye gates; and be ye lift up, ye everlasting doors; and the King of Glory shall come in. Who is this King of Glory? [even] The Lord of Hosts, He is the King of Glory.

Cette exhortation à recevoir Dieu, selon l'expression de la KJV, ne figure-t-elle pas la venue réelle du Christ sur la terre, comme Fils

Unto which of the angels said He at any time: "Thou art My Son, this day have I begotten Thee?"

Il élague la deuxième partie du texte qu'il estime redondante (« Et encore, moi je serai pour lui un Père, et il sera pour moi un Fils ») ; de même dans le morceau suivant (He 1,6, n° 36, *Let all the angels of God worship Him,*

Thou art gone up on high; Thou hast led captivity captive, and received gifts for men; yea, even from Thine enemies, that the Lord God might dwell among them.

L'explication est qu'à son retour de la victoire, l'arche rentre en Sion. Le Vainqueur a fait des prisonniers de guerre, qu'il va affecter au service de son sanctuaire, sous la direction des Lévités. Le message est que même des rebelles vaincus seront admis dans le royaume de Dieu. Cela est confirmé par KJV : en note mar-

The Lord gave the word; great was the company of the preachers.

Portes, levez la tête! élevez-vous, vous portes éternelles! et le Roi de Gloire entrera!
Qui est ce Roi de Gloire? Le Seigneur, fort et puissant, le Seigneur puissant à la bataille.
Portes, levez la tête! élevez-vous, vous portes éternelles! et le Roi de Gloire entrera!
Qui est ce Roi de Gloire? Le Seigneur des Armées, Il est le Roi de Gloire.

de Dieu? Ceci devient clair avec les deux versets suivants, que le librettiste puise dans l'Évangile (He 1,5; n° 34):

Auquel des anges a-t-il jamais dit: « Tu es Mon Fils, aujourd'hui je t'ai engendré »?

« Que tous les anges de Dieu l'adorent »), est supprimée la première partie
Le verset suivant, tiré du Ps 68,18, porte sur les marches victorieuses d'Israël:

Tu es allé en haut; Tu as emmené la captivité captive et as reçu des hommes pour dons; oui, et même de Tes ennemis, pour que le Seigneur habite parmi eux.

ginale, elle redirige le lecteur vers Ep 4,8. Après sa grande victoire, Jésus prend à son service les hommes qu'il a sauvés, même les rebelles (comme l'apôtre Paul).
Le verset suivant (Ps 68,11) fait voir un Dieu victorieux:

Le Seigneur a donné le signal et grand est le nombre des messagères.

Là encore, la version retenue est celle du BCP ; plus intéressant encore, la citation du livret correspond exactement au texte de la *Bishops' Bible* (1568). La KJV (1611) dit « great as the company that published it ». Dans le contexte, il s'agit des messagères de la victoire : de jeunes femmes, placées en bout du cortège militaire, dansaient en jouant du tambourin pour célébrer la victoire, celle-ci étant acquise puisque la guerre avait été voulue par Dieu.

How beautiful are the feet of them that preach the gospel of peace, and bring glad tidings of good things.

Le librettiste a supprimé la partie introductive du verset, « Et comment prêcheront-ils s'ils ne sont pas envoyés ? comme il est écrit... ». En citant Is 52,7, l'apôtre Paul démontre « que les Gentils recevront la parole et croiront » (KJV).

Their sound is gone out into all lands, and their words unto the ends of the world.

Là encore, le propos introductif de Rm 10,18 est supprimé ; le présent est substitué au prétérit (*went*), tandis que *lands* est préféré à *the earth* (« la terre »). Le texte du Ps 19,4 dans le BCP est identique à son équivalent dans le Nouveau Testament.

À partir du n° 40, le librettiste égrène quatre citations du Ps 2, avant d'arriver au final de la deuxième partie (n° 44), avec le célèbre *Alléluia*

Ce passage figure l'envoi des prophètes, comme l'explicite le choix du mot *preachers*, littéralement « prédicateurs », « celui qui prêche, celui qui annonce la parole de Dieu ». Les deux références suivantes vont dans le même sens : les prédicateurs annoncent la bonne nouvelle aux quatre coins du monde ; l'idée est déjà dans l'Ancien Testament (Is 52,7 ; Rm 10,15) :

Qu'ils sont beaux les pieds de ceux qui prêchent l'évangile de paix et qui apportent de bonnes nouvelles de bonnes choses.

C'est que l'appel de Dieu est également destiné aux païens ; d'ailleurs, il y est déjà fait allusion dans les Psaumes (n° 39 : Rm 10,18 ; Ps 19,4) :

Leur voix est allée par toutes les terres et leurs paroles jusqu'aux extrémités du monde.

provenant de l'Apocalypse. Le propos liminaire du Ps 2 est tourné vers le NT. Dieu est irrésistible, dit le Psalmiste en 1-2 (n° 40) ; les méchants, quoi qu'ils entreprennent, ne peuvent se défaire de son joug (v. 3, n° 41) ; Dieu se rira d'eux (v. 4, n° 42) ; pire, il les mettra en pièces (v. 9, n° 43). Puisqu'il s'agit des Psaumes, le librettiste est allé chercher le texte dans le BCP, à l'exception du dernier verset :

*Why do the nations so furiously rage together, and why do the people imagine a vain thing ?
The kings of the earth rise up, and the rulers take counsel together against the Lord, and against His anointed.
Let us break their bonds asunder, and cast away their yokes from us
He that dwelleth in Heav'n shall laugh them to scorn ;
The Lord shall have them in derision.*

Sur les quatre versets, il y a seulement deux changements par rapport au BCP : au v. 1, *heathen* (païens, Gentils) est remplacé par *nations*. Il ne s'agit pas des nations en général, mais, selon l'acception de l'AT, « les peuples idolâtres, ceux qui ne sont pas élus ». Au v. 2, *rise up* (« se soulèvent ») remplace *stand up* (« se dressent »). Le changement le plus significatif est au v. 3, où *yokes* (« jougs ») est substitué à *ords* (« cordes ») : le joug, dans le contexte biblique, est surtout celui de Christ. La Bible de Coverdale (1535) disait déjà *yocke* au sin-

Thou shalt break them with a rod of iron ; thou shalt dash them in pieces like a potter's vessel.

Pour une fois, le librettiste a retenu le texte de la KJV : à la place de *Thou shalt break them*, le BCP dit : *Thou shalt bruisse them* (« Tu les meurtriras »), tandis qu'il remplace *dash* par *break*.

Pourquoi les nations s'agitent-elles aussi féroce ment ? Et pourquoi le peuple imagine-t-il une chose vaine ? Les rois de la terre se soulèvent, et les chefs consultent ensemble contre le Seigneur et contre Son oint. Brisons leurs liens, jetons loin de nous leurs cordes. Celui qui habite dans le Ciel se moquera d'eux ; le Seigneur les aura en dérision.

gulier, comme la Bible de Douai introduite dans le cadre de la Contre-Réforme (1610, *yoke*), tandis que la Bible de Genève en anglais (1560) a une glose marginale : *Thus the wicked say, that they will cast off the yoke of God, and of his Christ*, « Ainsi les méchants disent qu'ils vont se libérer du joug de Dieu et de son Christ ». Vaine prétention : « Celui qui siège dans les cieux rira : le Seigneur se moquera d'eux. » Après la moquerie vient la sentence, elle est impitoyable (n° 43, Ps 2,9) :

Tu les briseras avec une verge de fer ; tu les mettras en morceaux comme le vase du potier.

Le chœur clôt la deuxième partie en célébrant la victoire de Dieu – et du Messie. Le cantique est débarrassé des parties non chantées, comme on le voit clairement (Ap 19,6) :

[Et j'entendis comme la voix d'une grande multitude, comme la voix des grandes eaux, et comme la voix de puissants tonnerres qui disaient :] Alléluia ! car le Seigneur Dieu omnipotent règne.
[Et le septième ange sonna de la trompette ; et il y eut dans le ciel de fortes voix qui disaient :] Le royaume de ce monde est devenu le royaume de notre Seigneur et de son Christ ; et il régnera aux siècles des siècles.
[Et il a sur son vêtement et sur sa cuisse un nom écrit :] Roi des Rois, et Seigneur des Seigneurs.

Le seul changement notoire dans le texte par rapport à la KJV est l'utilisation du singulier ; la KJV emploie en effet le pluriel : *The kingdoms of this world are become the kingdoms of our Lord, and of his Christ*, « Les royaumes de ce monde sont devenus les royaumes du Seigneur et de son Christ ». Les royaumes des hommes sont légion. En les réduisant à un seul, comme le fait le librettiste, « le royaume de ce monde » décrit la domination qu'exerce Satan sur le monde. Cette domination, à l'avènement des temps, passera de Satan à Christ, « et il régnera aux siècles des siècles ».

*I know that my Redeemer liveth, and that He shall stand at the latter day upon the earth.
And though worms destroy this body, yet in my flesh shall I see God.*

Si la KJV propose une variante du deuxième verset cité, *After I shall awake though this body be destroyed, yet out of my flesh shall I see God*, « Après, je me réveillerai, bien que ce corps soit détruit, et de ma chair je verrai Dieu », la Bible de Genève en anglais (1560) précise le sens général des paroles de Job : « Ici, Job déclare clairement qu'il avait une pleine espérance que l'âme et le corps jouiraient de la présence de Dieu lors de la dernière résurrection. » Cette dernière résurrection, faut-il le

For now is Christ risen from the dead, the first fruits of them that sleep.

Il est intéressant de noter que la KJV dit que Christ est « devenu les prémices de ceux qui dormaient » – dormaient, c'est-à-dire, dans la

La troisième partie

La troisième partie est dévolue au thème de la résurrection. Les premiers versets cités, Jb 19,25-26 (n° 45), forment la seule citation de l'Ancien Testament dans cette troisième partie qui compte seulement vingt versets ; elle montre que Job avait reçu une révélation divine au sujet de la résurrection : il croit en effet en un « Rédempteur vivant », il sait que « de [sa] chair, [il] verra Dieu » :

Je sais que mon Rédempteur vit et qu'il se lèvera au jour dernier sur la terre.
Et quand bien même les vers détruisent ce corps, cependant, de ma chair, je verrai Dieu.

rappeler, est la résurrection des morts, à distinguer de la première résurrection, *d'entre* les morts ; à la différence de la première résurrection (voir Jn 5,28-29), elle n'intervient qu'à l'issue des mille ans de règne du Christ, avant le Jugement dernier, et concerne tous les êtres humains, qu'ils soient bons ou méchants.

La deuxième citation (n° 45) provient de 1 Co 15,20 :

Car maintenant Christ est ressuscité des morts, il est les prémices de ceux qui dorment.

poussière, les morts. Ce texte renvoie plus spécialement aux ressuscités de la première résurrection : les justes.

S'ensuivent les versets 21-22 (n° 46), puis le librettiste enchaîne avec le même livre, même chapitre, versets 51-57, répartis sur pas moins de cinq mouvements (n° 47-51). L'apôtre Paul, en 1 Co 15,21-22, nous dit que, de

Since by man came death, by man came also the resurrection of the dead.

For as in Adam all die, even so in Christ shall all be made alive.

Les cinq morceaux qui suivent sont consacrés au corps des ressuscités (n° 47-51). Nous serons tous nécessairement changés : les morts ressusciteront, mais pas en l'état actuel de leur corps biologique, ils ressusciteront incorruptibles. Cela permet de mieux comprendre 1 Co 15,20 cité plus haut, « *de ma chair, je verrai Dieu* ». Le corps composé de chair et de sang n'hériterait pas du royaume céleste ; il faut qu'il soit transformé, qu'il soit

[n° 47] *Behold, I tell you a mystery ; we shall not all sleep, but we shall all be changed in a moment, in the twinkling of an eye, at the last trumpet.*

[n° 48] *The trumpet shall sound, and the dead shall be raised incorruptible, and we shall be changed.*

For this corruptible must put on incorruption and this mortal must put on immortality.

The trumpet... *da capo*

[n° 49] *Then shall be brought to pass the saying that is written : "Death is swallowed up in victory."* [réf. marg. : Os 13,14]

[n° 50] *O death, where is thy sting ? O grave, where is thy victory ?*

The sting of death is sin, and the strength of sin is the law.

[n° 51] *But thanks be to God, who giveth us the victory through our Lord Jesus Christ.*

même qu'un homme (Adam) a apporté la mort pour tous, un seul homme, Christ, second Adam, est mort pour que, par lui et grâce à lui, tous aient la vie :

Puisque par l'homme est venue la mort, par l'homme est venue aussi la résurrection des morts. Car, comme dans Adam tous meurent, de même en Christ tous seront rendus vivants.

revêtu d'incorruptibilité, synonyme d'immortalité. La mort ayant été vaincue par le sacrifice du Christ, son aiguillon (le péché) ne se fera plus sentir ; la Loi accusatrice non plus. 1 Co 5,51-57 est ainsi un chant de victoire, victoire que nous a donnée Dieu, par l'intermédiaire du Fils, sur ses ennemis. « *Rendons grâce à Dieu, qui nous a donné la victoire par notre Seigneur Jésus-Christ* », conclut le texte, repris intégralement par le librettiste :

Voici que je vous dis un mystère : nous ne dormirons pas tous, mais nous serons tous changés en un instant, en un clin d'œil, à la dernière trompette.

La trompette sonnera, et les morts ressusciteront incorruptibles, et nous serons changés.

Car ce qui est corruptible doit revêtir l'incorruptibilité et ce qui est mortel doit revêtir l'immortalité.

La trompette... *da capo*

Alors s'accomplira la parole qui est écrite : « La mort est engloutie dans la victoire. »

Ô mort, où est ton aiguillon ? Ô tombe, où est ta victoire ?

L'aiguillon de la mort est le péché, et la force du péché est la loi.

Mais grâce soient rendues à Dieu, qui nous donne la victoire par notre Seigneur Jésus-Christ !

Au n° 52, le librettiste va chercher dans l'épître aux Romains 8,31 l'assurance du salut. Nous n'avons aucune raison de craindre que Dieu ne nous donne pas tout ce qui nous est profitable (« Dieu est de notre côté »), lui qui n'a pas épargné son propre Fils, le livrant à la mort, pour que nous soyons sauvés. Les versets 33-

*If God be for us, who can be against us ?
Who shall lay anything to the charge of God's elect ? It is
God that justifieth, who is he that condemneth ? It is
Christ that died, yea rather, that is risen again, who is at
the right hand of God, who makes intercession for us.*

L'oratorio finit en apothéose (n° 53) quand gloire est rendue à Dieu et au Messie, à

*Worthy is the Lamb that was slain, and hath redeemed
us to God by His blood, to receive power, and riches, and
wisdom, and strength, and honour, and glory, and
blessing.
Blessing and honour, glory and power, be unto Him that
sitteth upon the throne, and unto the Lamb, for ever and
ever.
Amen.*

Tout l'ancrage du cantique a été supprimé ; le librettiste a pris un morceau du v. 9 pour l'intégrer au v. 12, moyennant quelques aménagements (introduction d'une proposition relative, changement de personne). Le *Messie* réussit à nous émouvoir avec un *patchwork* de versets bibliques. Sans doute la musique elle-même participe-t-elle de cette émotion ; elle accompagne cet assemblage qui, bien que disparate, obéit à une logique interne et énonce un discours. On va ainsi de

34 s'adressent encore aux élus : ils ne doivent avoir peur d'aucun accusateur devant Dieu puisque Dieu lui-même les absout comme étant justes en son Fils. Aussi y a-t-il encore moins besoin de craindre la damnation, puisque Christ est le Sauveur :

Si Dieu est pour nous, qui peut être contre nous ? Qui posera quoi que ce soit à la charge des élus de Dieu ? C'est Dieu qui justifie ; qui est celui qui condamne ? C'est le Christ qui est mort, ou plutôt, qui est ressuscité, lui qui est à la droite de Dieu et qui intercède pour nous.

« *Celui qui siège sur le trône et à l'agneau, pour les siècles des siècles* » (Ap 5,9. 12-14).

Digne est l'Agneau qui a été immolé, et qui nous a rachetés devant Dieu par son sang, pour recevoir la puissance, la richesse et la sagesse, et la force, et l'honneur, et la gloire, et la bénédiction. Bénédiction et honneur, gloire et puissance, soient à Celui qui siège sur le trône, et à l'Agneau, pour les siècles des siècles. Amen.

l'annonce de Christ dans l'AT à sa première venue dans le NT, et la résurrection des morts dans le NT, en passant par la Passion. Le *Messie* est un plaidoyer pour Dieu et son plan de rédemption au siècle des Lumières : pour reprendre la belle expression de Milton, il s'agit de « justifier les voies de Dieu aux hommes », de montrer aux plus sceptiques (les déistes) que nous avons *tous* reçu l'assurance de la vie en Christ, avec la Bible pour seul et unique témoignage.

Il n'empêche qu'une idée centrale du protestantisme n'est pas reprise dans le *Messie* : celle du sacerdoce universel des croyants, que l'on trouve, par exemple, dans Ap 5,10 : « [Tu] [Christ] as fait de nous pour notre Dieu des rois et des prêtres : et nous régnerons sur la terre. »

Le librettiste est allé chercher un morceau de citation dans le verset précédent (n° 53), avant d'enchaîner avec Ap 5,12-14 pour conclure l'œuvre. C'est que le *Messie* a été pensé comme une œuvre universelle, avec un seul héros : Christ.



Figure 4. Partition autographe du *Messie*, chœur *Worthy is the Lamb*, 1741.

L'incroyable prospérité du *Messie* de Haendel

Régis BURNET

professeur à l'Université catholique de Louvain

Dans l'épisode 20 de la saison 11 de la série *Supernatural* (S11E20, « Don't Call me Shurley », créé par Eric Kripke, scénario Robbie Thompson, dir. Robert Singer, première diffusion en mai 2016, sur *The CW*), l'ange Métatron (Curtis Armstrong) rencontre dans un bar miteux et désert celui qu'il prend pour le scénariste Chuck Shurley (Rob Benedict). Celui-ci, après quelques minutes de discussion, lui tend des lunettes. Dans le contre-champ, on voit Métatron ébloui par une vive clarté tandis que retentit l'*Alléluia* du *Messie* de Haendel. Interdit, Métatron balbutie : *You... God...* Dans une série plus que populaire (dans les deux sens du terme) du début du XXI^e siècle, qui joue librement avec les codes du religieux, l'*Alléluia* constitue en quelque sorte la musique théophanique par excellence, le marqueur même de la divinité. Comment en est-on arrivé là ?

Pour tout dire, cet engouement est assez surprenant, car l'oratorio ne fut pas d'emblée un succès. Composé en quelques semaines à l'été 1741 sur un livret de Karl Jennens (1700-1777), il ne fut donné qu'en avril 1742, à Dublin, lors d'un gala de charité, à la grande déception de Jennens, qui aurait

mieux aimé une première londonienne. Quand le *Messie* fut joué à Londres, en mars 1743, le succès fut plus que mitigé. Certes, pour un motif assez obscur, le roi George II se serait levé en entendant l'*Alléluia* – jusqu'à aujourd'hui les Britanniques ont pris l'habitude de faire de même. Mais l'œuvre déconcerta précisément pour les raisons qui expliquent sa célébrité actuelle : on la trouva trop joyeuse, pas assez méditative, bref trop peu religieuse. Un critique anonyme du nom de Philalethète (« l'ami de la vérité ») tonne : « Un oratorio est soit un acte de religion, soit non ; si c'est le cas, je demande si la Playhouse [la salle de concert] est un temple convenable pour le jouer, et si une troupe de musiciens est appropriée comme ministres de la parole de Dieu » (*Universal Spectator*, 19 mars 1743).

Le succès ne vint qu'un peu plus tard, encore une fois par le biais des galas de bienfaisance, grâce à l'une des plus importantes entreprises caritatives de l'Angleterre géorgienne. En 1739, le capitaine Thomas Coram, marin et marchand à la retraite, réussit à ouvrir un foyer pour « les jeunes enfants exposés et abandonnés » sur un site à Bloomsbury, le Foundling Hospital. Pour se financer, il orga-

nisait régulièrement des représentations de charité de la musique de Haendel. Pendant une dizaine d'années, elles connurent un succès de plus en plus important.

C'est le XIX^e siècle qui a fini par faire accepter une œuvre qui mit du temps à trouver son public. Son succès est symptomatique d'un développement beaucoup plus large de la sensibilité anglaise, signe avant-coureur du romantisme. En plein renouveau méthodiste, alors que la foi devenait plus personnelle et plus exubérante, le caractère un peu exalté du *Messie* répondait à l'aspiration de sentiments nobles, peu complexes et assez démonstratifs. Sa gloire ne se démentit pas au cours du XIX^e siècle. Dans les années 1850, Haendel était devenu une sorte de compositeur anglais par excellence. Ce n'est donc pas un hasard si le Crystal Palace, symbole de la puissance industrielle de la Grande-Bretagne victorienne, servit de cadre à un festival Haendel qui dura jusqu'à l'incendie de cet édifice de verre. Le festival Haendel de 1926 réunit par exemple 3 500 choristes.

On trouve un écho contemporain de cet engouement britannique dans les *Scratch Messiah*, ces représentations pendant lesquelles le public fait office de chœur improvisé, tandis que l'orchestre et les solistes sont généralement des professionnels, qui offrent les bénéfices à des œuvres de bienfaisance. Le nom *scratch* vient de l'expression anglaise *building from scratch*, « construire à partir de zéro ». La plus populaire de toutes, *Messiah from Scratch*, se donne au Royal Albert Hall de Londres depuis 1974.

Comme souvent, le passage dans la culture populaire s'opéra grâce à un détour par les

États-Unis. C'est ce passage outre-Atlantique qui singularisa l'*Alléluia* comme une pièce à part entière. Un des émigrants du temps de la colonie britannique, William Tuckey (1708-1781), l'incluait dans des concerts qu'il donnait et qui connurent un grand succès ; il constituait probablement le morceau d'ouverture. L'oratorio ne fut joué en entier que quarante ans plus tard, à Boston en 1808, mais l'*Alléluia* était déjà l'une des œuvres les plus populaires en Amérique du Nord.

Dans les années 1840, avec le relâchement de l'emprise puritaine, la célébration de Noël se définit comme ce qu'elle est de nos jours : une fête de joie et de réjouissance familiale, qui tendait déjà à se séculariser. D'oratorio de Pâques qu'il était, le *Messie* se transforma en oratorio de Noël et l'*Alléluia* eut tendance à être la parfaite illustration de cette ambiance d'allégresse.

Devenu en quelque sorte le fond sonore de la fête la plus populaire, mais aussi la plus laïcisée du calendrier, l'*Alléluia* de Haendel était voué à devenir le parangon de toute musique religieuse, et parfois même la métonymie de la religion, voire de la musique elle-même. On le voit bien par exemple dans *La Folle Histoire du monde* de Mel Brooks : pour raconter la naissance de la musique à l'époque préhistorique, le loufoque metteur en scène imagine une sorte de chœur des cavernes chantant l'*Alléluia* (*History of the World, Pt. 1*, dir. Mel Brooks, 20th Century Fox, 1981).

Détaché de tout contexte religieux, l'*Alléluia* peut aider à représenter toute espèce de festivité, comme le montre une publicité de la marque américaine Oscar Mayer (spécialisée dans l'agroalimentaire et appartenant à Kraft

Foods) pour de la viande de dinde sous plastique, destinée à confectionner des *turkey sandwiches* qui sont caractéristiques d'une autre fête... Thanksgiving (*Oscar Mayer TV Commercial For Carving Board Turkey Breast*, agence McGarryBowen, 2018). Il peut même servir à illustrer toute forme de joie comme dans une scène de *Dumb and Dumber*. Jim Carrey

et Jeff Daniels jouent les idiots Lloyd Christmas et Harry Dunne dans cette comédie à succès des années 1990. Les deux amis marchent le long d'une route lorsqu'un bus de mannequins s'arrête au son de l'*Alléluia* (*Dumb and Dumber*, dir. Peter et Bobby Farrelly, Motion Picture, 1994) : voilà une utilisation pour le moins laïcisée d'une pièce religieuse.

Les enregistrements du *Messie*, une histoire de l'interprétation musicale

La célébrité du *Messie* de Haendel est tellement grande que le nombre d'enregistrements disponibles permet de faire, à peu de frais, une petite histoire de l'interprétation musicale depuis le xx^e siècle.



Un enregistrement de 1926 dirigé par Sir Henry Wood (1869-1944) en 1926 pour Columbia permet de se rendre compte à la fois du caractère solennel et pour nous un peu pompeux de la conduite de chœur de l'époque, mais aussi de l'ampleur de l'événement que représentaient les concerts du Crystal Palace, puisque le chœur comptait 3 500 personnes.



L'enregistrement, très célèbre jusque dans les années 1960, de Malcolm Sargent (pour HMW avec le Liverpool Philharmonic Orchestra) témoigne de ce goût ancien pour les tempos lents, les rubatos appuyés afin de mettre en valeur la puissance des voix, du caractère sérieux et solennel de la musique religieuse. Il ne caractérise d'ailleurs pas que le *Messie*, mais affecte aussi Bach ou Beethoven transformant à nos oreilles contemporaines certains morceaux en insupportables marches funèbres. Il n'est ainsi que d'écouter la version, pourtant légendaire, de la *Passion selon saint Matthieu*, par Otto Klemperer pour s'en convaincre.



Ce fut l'interprétation de 1928 de Sir Thomas Beecham (1879-1961) qui révolutionna l'interprétation et la rapprocha des pratiques actuelles. Il dirigea un chœur moins important et accéléra le tempo. Il enregistra par la suite à plusieurs reprises l'œuvre, et la performance de 1947 avec le Royal Philharmonic Orchestra est souvent considérée comme la plus aboutie.



Au cours des décennies, le *Messie* avait été réorchestré, des parties de flûte, de clarinette et de trombone ajoutées. Des « accompagnements musicaux » tirés de Mozart ou de Bach étaient même joués entre certains solos. En 1954, Hermann Scherchen lança la mode des interprétations cherchant à faire entendre une version « archéologique », aussi proche que possible de ce que les contemporains de Haendel avaient pu entendre (London Philharmonic Orchestra, éd. Nixa). Scherchen s'appuyait sur les travaux d'Ebenezer Prout qui avait procédé au début du siècle à un vaste travail d'édition à partir des manuscrits de Haendel.



Cette quête d'authenticité connut son accomplissement avec le renouveau de la musique baroque jouée sur instruments anciens avec la fréquence du diapason adaptée aux pratiques du XVIII^e siècle (415 Hz pour le *la* – c'est le fameux « La 415 » – au lieu des 440 Hz d'aujourd'hui). L'interprétation de John Eliot Gardiner avec Monteverdi Choir et l'English Baroque Soloist de 1982 a connu à ce titre un très grand succès.



En 1980, Jean-Claude Malgloire proposa de reproduire non pas seulement une version la plus proche possible des intentions de Haendel, mais des interprétations historiques. À partir de la partition de la version de Dublin de 1742, il enregistra une version avec un chœur très réduit.



Ces recherches musicologiques n'affectèrent pas toutes les interprétations de l'oratorio. Si les enregistrements actuels ne reviennent pas aux pompeuses prestations du siècle précédent, on s'en tient souvent à la version amendée par Prout et on ne répugne pas à mettre en scène des chœurs nombreux comme la version du Sydney Philharmonia Choirs, Christmas Choir, et Sydney Philharmonia Orchestra dirigée par Brett Weymark à l'opéra de Sydney le 14 décembre 2019.

Une exégèse ?

Gilbert DAHAN

En étudiant les œuvres de Haendel, nous avons relevé à plusieurs reprises des éléments susceptibles d'enrichir notre compréhension des textes sacrés. Mais peut-on parler d'une « exégèse », comme cela avait été le cas pour Jean-Sébastien Bach ? Il ne semble pas que l'on puisse aboutir à la même conclusion qu'avec celui-ci ; il est vrai que, dans le cas de Bach, le lien étroit avec le calendrier liturgique favorisait une telle approche. Il n'en demeure pas moins que la musique de Haendel nous aide à mieux appréhender le donné scripturaire, par une illustration, par une « traduction » musicale et peut-être par quelque chose qui pourrait être de l'ordre de l'exégèse, que nous appellerons plutôt « explication ».

Illustrer

La première fonction que Haendel assigne à sa musique est celle d'illustrer : pourrait-on comparer la musique aux enluminures qui accompagnent bien des bibles depuis le Moyen Âge jusqu'à nos jours ? Sans doute, mais en accordant à ces « images » une portée encore plus large, puisqu'il s'agit non pas de faire voir, mais, tout en faisant entendre des sons, de créer un état d'esprit, une émotion voire une réflexion.

Cette fonction est assurée d'abord par les morceaux confiés aux instruments, à commencer par les ouvertures. Celles-ci à la fois permettent la rupture entre le temps quotidien et le temps de l'audition (l'écoute musicale, mais aussi l'adhésion au contenu de l'œuvre ainsi introduite) et aident l'auditeur à pénétrer l'esprit de ce qui va être interprété. Cela vaut, bien sûr, en premier lieu pour les oratorios – et l'on peut dire que l'ouverture a le même rôle d'introduction et de mise en condition que dans le drame musical. Tous les oratorios de Haendel – à l'exception d'*Israël en Égypte* – sont précédés d'ouvertures, plus ou moins longues. Prenons quelques exemples. Dans *Samson*, l'ouverture compte deux mouvements principaux (*andante pomposo*, *allegro*) d'une allure joyeuse ; suivie d'un menuet, elle annonce le chœur des Philistins, qui, accompagné notamment par des trompettes et des timbales, va chanter la « joyeuse fête sacrée de Dagon » ; entre le menuet et ce chœur s'intercale un récitatif de Samson, à qui les festivités permettent d'interrompre sa corvée épuisante et de respirer « un air pur et doux » : le contraste rend ce court monologue encore plus émouvant. L'ouverture de *Judas Maccabeus*, également en deux mouvements (qui rappellent le style de l'ouverture « à la française »), crée une atmosphère différente : elle est suivie par le

chœur des Israélites qui se lamentent sur la mort de Mattathias, *Mourn, mourn, ye afflicted children...*, « Pleurez, pleurez, ô enfants affligés ». Il faut évidemment parler de l'ouverture du *Messie* : elle précède le récitatif, *Comfort ye, my people*, « Consolez-vous, mon peuple », et le magnifique air de ténor, *Ev'ry valley shall be exalted*, « Chaque vallée sera élevée », sur Is 40,1-4 : on est tout de suite au cœur du sujet, l'avènement du Messie ; l'ouverture comprend encore deux mouvements, le second étant une fugue rigoureusement écrite. Il semble que l'auditeur soit mis dans les conditions d'une réflexion approfondie et donc invité aussitôt à mesurer la portée des paroles prophétiques qu'il va entendre. Cette fonction des ouvertures n'est pas propre aux oratorios : toutes les autres œuvres vocales en comprennent, plus ou moins développées, et l'objectif est toujours de préparer l'auditeur à une écoute intérieure active : on relèvera la différence entre l'ouverture de la *Chandos Anthem I*, sur Ps 100, *O be joyful in the Lord*, « Soyez joyeux dans le Seigneur », dont la seconde partie est rapide et gaie, et celle de la *Chandos Anthem III*, sur Ps 51, *Have mercy upon me*, « Aie pitié de moi » (le *Miserere*), dont les deux parties sont recueillies et plutôt sévères.

En dehors des ouvertures, plusieurs morceaux sont confiés aussi aux instruments. On est sans doute étonné de constater que dans plusieurs oratorios, l'ouverture est suivie d'un menuet. Dans *Samson*, la présence peut s'expliquer par la fête célébrée au début de l'œuvre. Mais qu'en est-il pour *Jephthé*, qui commence par l'évocation des difficultés ren-

contrées par les Hébreux à la suite de la tyrannie des Ammonites ? L'arrivée des jeunes filles après la victoire de Jephthé est introduite par une symphonie, qui n'a rien à voir avec ce menuet. De même, dans *Joseph*, un court menuet suit l'ouverture ; l'oratorio commence par l'interrogation mélancolique de Joseph. Faut-il voir dans ces menuets une concession aux goûts du temps ou une influence de l'opéra français, qui les utilise volontiers ? Quoi qu'il en soit, certains morceaux instrumentaux ont une fonction plus en lien avec le contenu des œuvres. Il faut mettre au nombre de ceux-ci plusieurs marches, totalement intégrées à l'action. Ainsi, dans *Samson*, après l'annonce faite par le messenger de la fin du héros et de la destruction du temple des Philistins, Manoah, le père de Samson, demande que l'on recherche le corps de celui-ci : une marche funèbre précède l'arrivée du corps. C'est également une marche funèbre (acte III, sc. 4) qui, dans *Saül*, précède l'élégie sur la mort de Saül et Jonathan (la même que dans *Samson*). Dans le même ordre d'idées, on peut citer la musique guerrière qui accompagne les préparatifs de bataille dans *Joshua* (fin de l'acte II). D'autres pièces instrumentales, que Haendel intitule simplement *symphony*, ont une fonction d'interlude : elles interrompent le déroulement de l'action, mais, dans tous les cas, lui restent intégrées et permettent à l'auditeur un moment de réflexion. C'est ce que l'on constate dans *Jephthé* : avant le retour de Jephthé, une symphonie paisible, au rythme de sicilienne, précède l'entrée de sa fille Iphis et des jeunes filles qui l'accompagnent,

s'apprêtant à chanter la gloire du vainqueur (II, sc. 3); le contraste n'est que plus grand avec la surprise et la douleur qui seront exprimées; dans le même oratorio, une autre *symphony*, joyeuse, précède les paroles de l'ange qui amènent le dénouement heureux. Dans *Saul*, une première symphonie (acte II, sc. 9) précède le repas donné par Saül à l'occasion de la nouvelle lune (1 S 20,18); la tonalité est joyeuse et festive.

Cependant, la pièce la plus belle est sans doute la « Pastorale » du *Messie*. Elle suit le chœur sur Is 9,6, *For unto us a child is born*, « Car pour nous un enfant est né », et précède l'épisode des bergers (Lc 2,8-14). L'écriture est d'une grande simplicité, tant du point de vue du rythme que de la mélodie et donne une impression de quiétude. La transition est ainsi magnifiquement assurée entre la prophétie vétêrotestamentaire et l'annonce de la venue du Christ-Messie.

Le chœur joue évidemment un rôle extrêmement important dans les oratorios de Haendel. Dans plusieurs oratorios, il est un véritable personnage, qui concrétise les oppositions entre peuples: ainsi dans *Alexander Balus* avons-nous le chœur des Asiates opposé à celui des Israélites; dans *Athalie*, c'est encore plus net, puisque nous avons d'une part les prêtres de Sidon et de l'autre les prêtres du Temple et les lévites; mais, dans le même oratorio, le chœur incarne aussi les jeunes vierges et l'escorte d'Athalie. Dans *Samson*, nous avons les Israélites, les femmes philistines et les prêtres de Dagon. Une autre série d'oratorios ne présente qu'un parti: par exemple, dans *Josué*, il n'est question que des

Hébreux; de même dans *Judas Maccabeus*, ce sont les Israélites qui chantent; ici, nous avons aussi un chœur de jeunes et un chœur de vierges. Dans les deux cas, les chœurs à la fois sont insérés dans l'action, qu'ils commentent à la manière des chœurs des tragédies antiques, et participent à la dimension sacrée de l'œuvre en chantant des hymnes. Comme exemple de commentaire de l'action, on citera plusieurs chœurs de *Saul*: le chœur remarquable qui introduit l'acte II, axé sur la jalousie de Saül à l'égard de David, *Envy, eldest born of hell!* « Envie, fille aînée de l'enfer », ou le chœur qui, après la marche funèbre, précède la lamentation de David sur Saül et Jonathan. Il en est de même avec les premiers chœurs de *Joseph*. Dans d'autres oratorios, le chœur a davantage une fonction « religieuse », en chantant des hymnes, comme dans *Esther* l'anthem (emprunté à la *Coronation Anthem*) à la fin de l'acte II, *Blessed are all they*, « Bénis soient-ils tous », suivi de *God save the king* et *Amen*. Deux œuvres donnent la première place au chœur, *Israël en Égypte* et le *Messie*. Dans *Israël*, le chœur raconte l'histoire dans la première partie (presque tout est à la 3^e personne) et dans la seconde chante uniquement le « cantique de Moïse » (le sujet est *Il* désignant le Seigneur) avec une introduction et une conclusion narratives comme dans le texte biblique (Ex 15,1-21). Le *Messie* constitue une exégèse des prophéties de l'Ancien Testament et des textes du Nouveau sur la Passion et la Résurrection, dont une grande partie est confiée au chœur. On donnera un unique exemple: le n° 12, *For unto us a child is born*, « Car pour nous un enfant est né » (Is 9,6): il s'agit d'une fugue, mais dont

la phrase principale est constituée par un échange entre les voix du chœur et les instruments ; cette fugue s'interrompt par une proclamation homophonique (toutes les voix ensemble sur le même rythme) du nom donné à l'Enfant qui naît : *Wonderful, Counselor, The Mighty God...* « Merveilleux, Conseiller, le Dieu puissant... ». L'effet est absolument saisissant et on ne peut qu'admirer la manière dont la maîtrise technique est au service d'un objectif de conversion spirituelle.

Une autre forme de l'écriture pour les voix est le récitatif (ou récit), présent aussi bien dans les œuvres profanes (opéras) que sacrées

(cantates, oratorios). Il s'agit de phrases musicales qui adoptent la diction et le rythme du texte mis en musique – donc généralement syllabiques. Le plus souvent, ce sont des transitions ou des passages narratifs, précédant des airs. La formule habituelle, à l'époque de Bach et de Haendel, consiste à confier le chant à une voix, accompagné par le *continuo*, qui soutient et ponctue la phrase. On peut donner pour exemple le n° 3 d'*Israël en Égypte*, *Then sent he Moses*, récitatif de ténor ; bien qu'il s'agisse de versets d'un psaume, la phrase est narrative :

Puis il envoya Moïse son serviteur et Aaron qu'il avait choisi, puis ils montrèrent ses signes parmi eux et ses miracles sur la terre de Cham. Il transforma leurs eaux en sang*.

* Ps 105,26-7-27. 29

Parfois, l'accompagnement est plus étoffé (par exemple, par l'ensemble des cordes). De même, la ligne mélodique s'affranchit parfois d'un simple démarquage de la diction ; un exemple est le premier récitatif du *Messie* (*Comfort ye my people*), où non seulement la phrase est variée mélodiquement et rythmiquement, mais où l'accompagnement instrumental est élaboré. Dans les oratorios de Haendel, à côté des récitatifs narratifs, on en trouve un certain nombre qui ont une fonction descriptive ou exégétique. C'est le cas par exemple pour le n° 6 de *Judas Macabeus*, où l'accompagnement des cordes au rythme saccadé s'intercale entre les affirmations de Simon, qui annonce la venue de la divinité.

Traduire

La musique a aussi une fonction de « traduction » des faits ou des émotions par le son. Plusieurs exemples que l'on vient de voir entrent dans ce cadre. On considérera d'abord les « traductions » littérales des faits ou des événements. Le plus spectaculaire est le traitement des plaies d'Égypte, dans *Israel in Egypt* : les grenouilles sont suggérées par le rythme sautillant de l'orchestre qui accompagne la soprano solo (n° 5) ; pour les moustiques, les taons et sauterelles, les triples croches des cordes traduisent l'abondance du fléau ; les ténèbres sont évoquées par les accords lents des cordes et par ceux du chœur, dont la mélodie utilise des intervalles diminués.

La musique traduit aussi les émotions ; mais nous sommes ici dans un domaine plus subjectif où il n'est pas aisé de donner une « traduction » aussi littérale. Il est clair qu'un certain climat est suggéré et Haendel est passé maître dans l'emploi des procédés et des techniques qui permettent cette expression : choix des tonalités, passages mélismatiques, rythmes, accords particuliers ou dépouillement de la mélodie, qu'il s'agisse des voix ou des instruments. Examinons rapidement chacun de ces points. À l'époque de Haendel, on continue à accorder une signification aux tonalités et aux modes ; grossièrement, on oppose le mode majeur, celui de la joie et du triomphe, et le mode mineur, celui de la mélancolie ou de la tristesse ; quant aux tonalités, certaines semblent privilégier des états d'âme. Chez Haendel, beaucoup de morceaux exprimant la joie sont écrits en ré majeur : c'est par exemple, la tonalité de l'*Alléluia* du *Messie*, mais aussi celle de la fin de *Judas Maccabeus*, *Rejoice o Judah*, « Réjouis-toi, Juda » (n° 42), de même que le grand

chœur qui clôt *Esther*, *The Lord our enemy has slain*, « Le Seigneur a abattu notre ennemi ». Les tonalités de do mineur et sol mineur suggèrent la tristesse : ainsi pour le chœur initial de *Judas Maccabeus* (do m), *Mourn, ye afflicted children*, « Pleurez, ô enfants affligés », ou pour la lamentation de Jephté à la vue de sa fille (do m), *Open thy marble jaws, o tomb*, « Ouvre tes mâchoires de marbre, ô tombeau ». Les mélismes, dans la tradition de l'opéra italien, traduisent souvent la joie ; ce sont les mots les plus significatifs qui sont l'objet de ce traitement ; par exemple, au début du cantique de la mer Rouge, dans *Israël en Égypte* (n° 18), le chœur *I will sing unto the Lord*, « Je chanterai au Seigneur », le mot *glory*, « gloire », est à chaque occurrence l'objet de mélismes assez développés. Le rythme est souvent l'objet d'un traitement expressif chez Haendel ; on peut prendre comme exemple, dans l'air de l'homme israélite à l'acte I de *Samson*, *God of our fathers*, « Dieu de nos pères », à partir de la mesure 17, l'échange entre le soliste et les violons à l'unisson sur le texte suivant :

Dieu de nos pères, qu'est-ce que l'homme,
si fier, si vain, si grand dans l'Histoire ?
Sa renommée est un coup de vent,
sa vie est brève, un souffle au sommet de la gloire...

Les ruptures sont constantes, ainsi que les changements de rythme ; il semble qu'ainsi les paroles soient parfaitement traduites. On peut encore citer le rythme tourmenté du n° 40 du *Messie*, *Why do the nations so furiously rage together*, « Pourquoi les nations ragent-elles si furieusement ? » (avec notamment

des contretemps dans l'accompagnement). On a vu dans plusieurs exemples que Haendel use des accords d'une manière très expressive, notamment dans les chœurs ; on parle parfois d'archaïsme à ce sujet, mais Haendel a su tirer des maîtres anciens toutes les leçons susceptibles de rendre son écriture plus « parlante ».

L'exemple le plus remarquable est sans doute dans le *Funeral Anthem* de la reine Caroline, *The ways of Zion do mourn*, « Les routes de Sion pleurent », le chœur *Their bodies are buried in peace*, « Leurs corps sont enterrés en paix », où se succèdent les accords des instruments et du chœur sans accompagnement : l'émotion créée est d'une grande puissance (en contraste avec la seconde partie, légère et joyeuse ; la première partie est ensuite reprise, avec quelques variantes) ; dans la même œuvre, on distingue encore les accords bouleversants du chœur dans le n° 5, *How are the mighty fall'n*, « Comment ! les puissants sont tombés ». Quant à la mélodie elle-même, si Haendel, y compris dans ses oratorios, s'inspire de l'opéra italien dans les airs confiés aux solistes (caractéristiques par la forme *da capo*, avec reprise du début), il sait aussi atteindre un dépouillement générateur d'émotion : par exemple, l'air d'alto du *Messie* (n° 6), *But who may abide the day of his coming*?, « Mais qui peut attendre le jour de sa venue ? », est d'une grande simplicité, en dehors d'un bref passage avec des mélismes sur *He appeareth*, « Il est apparu ».

Expliquer ?

Ce que nous avons dit de l'illustration et de la traduction musicale contribue bien sûr à l'explication des données bibliques. Mais peut-on aller plus loin et repérer chez Haendel des éléments d'exégèse proprement dits ? À vrai dire, en dehors de l'exégèse littéraire, que nous avons considérée comme une

« traduction », il ne semble pas que l'on puisse parler d'exégèse dans les oratorios narratifs, quelle que soit la part d'explication qu'ils fournissent. La recherche doit ici s'orienter plutôt sur les deux oratorios non narratifs, *Israël en Égypte* et le *Messie*, ainsi que sur les Passions. Mais dans *Israël en Égypte*, il ne semble pas que l'on puisse aller au-delà de l'illustration et de la traduction ; le texte lui-même est presque totalement emprunté à l'Exode, l'exception étant quelques versets de psaumes liés directement au texte de l'Exode et ne comportant pas de perspective exégétique. Le texte du *Messie* est en revanche tout entier une exégèse : les passages vétérotestamentaires sont tout de suite orientés vers le Nouveau Testament. La musique contribue-t-elle à cette exégèse ? Il me semble que oui, même si ici encore il faut prendre en compte une subjectivité fondée aussi bien sur une connaissance de l'histoire de l'exégèse que sur l'histoire de la réception de l'œuvre. Essayons d'analyser de ce point de vue quelques morceaux et tout d'abord l'air de ténor *Ev'ry valley shall be exalted*, « Toutes les vallées seront élevées » (n° 3) : le thème de la mélodie est marquant et facilement mémorisable ; il est suivi d'un généreux mélisme sur *exalted* ; mais l'auditeur intelligent ne peut manquer de se poser une question : que signifient ces phénomènes opposés à l'ordre de la nature ? La réponse est donnée par le texte biblique, mis en musique dans le morceau suivant (n° 4), *And the Glory of the Lord shall be revealed*, « Et la gloire du Seigneur sera révélée ». Le chœur (n° 7) *And He shall purify the sons of Levi*, « Et il

purifiera les fils de Lévi», est tiré de la prophétie de Ml 3,1, dans laquelle est annoncé le jour du Seigneur ; encore une fois, la musique commence par une fugue – comme on l’a vu, la forme même invite à la réflexion ; la réponse est contenue dans le chœur même, après la répétition lancinante de *He shall purify*, avec le passage fortissimo *that they may offer unto the Lord an offering in righteousness*, « pour qu’ils puissent offrir au Seigneur

une offrande en étant justes » : au-delà d’une offrande dans le Temple, se dessine la perspective d’une humanité droite et vertueuse. Dans l’aria d’alto n° 9, qui suit un récitatif contenant l’annonce de la naissance virginale (Is 7,14 : « Voici, une vierge concevra et portera un fils et l’appellera Emmanuel, Dieu avec nous »), on peut considérer que l’échange entre le (ou la) soliste avec les instruments constitue un commentaire :

Ô toi qui annonces de bonnes nouvelles à Sion,
Monte sur la haute montagne,
Ô toi qui annonces de bonnes nouvelles à Jérusalem,
Élève ta voix avec force, ne sois pas effrayée,
Dis aux villes de Juda : Voici votre Dieu.
Ô toi qui annonces de bonnes nouvelles à Sion,
Lève-toi, soleil, car ta lumière est venue
Et la gloire du Seigneur s’est levée sur toi.

Les instruments jouent la phrase principale bipartite : une phrase calme et mélodieuse, une phrase plus rapide elle-même faite de deux éléments, dont le second sera confié uniquement aux instruments ; le soliste chante la première phrase, à laquelle répondent les instruments, qui jouent des parties issues des deux phrases. En dehors du climat de joie confiante qui est ainsi créé se superpose un commentaire qui souligne les détails du texte.

De nombreux exemples similaires pourraient être pris dans la *Brockes-Passion* (voir ci-dessus l’analyse qui en est faite). Mais le plus significatif est la création de deux personnages, la Fille de Sion et l’Âme croyante, qui vont réellement commenter l’action, avec une démarche d’actualisation ; comme chez Bach, le lien avec la liturgie explique la présence de ces éléments exégétiques.

Pour aller plus loin

Quelques titres dans une immense bibliographie. L'étude de Romain Rolland est fondatrice et pleine d'aperçus profonds, au-delà même de la personnalité du compositeur. Le volume collectif (en anglais) dirigé par Gerald Abraham comporte des études fondamentales. La monographie de Jean Gallois est excellente et fournit de précieuses analyses.

Romain ROLLAND, *Haendel*, Paris, Albin Michel, 1910 (plusieurs rééditions, dont Arles, Actes Sud, 2005).

Percy M. YOUNG, *The Oratorios of Handel*, Londres, Dennis Dobson Ltd, 1949.

Gerald ABRAHAM (éd.), *Handel. A Symposium*, Londres, Oxford University Press, 1954.

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

Christopher DEARNLEY, *English Church Music 1650-1750*, Londres, Barrie & Jenkins, 1970.

Jean GALLOIS, *Haendel*, Paris, Seuil, 1980 (« Solfèges »)

Jean-François LABIE, *Haendel et l'Angleterre de son temps*, Paris, Robert Laffont-Diapason, 1980.

Winton DEAN et Anthony HICKS, notice « Handel, George Frideric », *The New Grove Dictionary of Music*, t. VIII, Londres, 1980, p. 83-140 (trad. fr. Monaco, Éditions du Rocher, 1985, coll. « Domaine musical »).

Ruth SMITH, *Handel's Oratorios and Eighteenth-Century Thought*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

Christopher HOGWOOD, *Haendel*, Paris, Lattès, 2006 (trad. fr.).

Deborah W. ROOKE, *Handel's Israelite Oratorio Libretti: Sacred Drama and Biblical Exegesis*, Oxford et New York, Oxford University Press, 2012.

Jonathan KEATES, *Messiah: The Composition and Afterlife of Handel's Masterpiece*, New York, Basic Books, 2017.