

## Nativité et effets de pouvoir

Un artiste, en l'occurrence musicien et compositeur prolifique, a-t-il le droit de s'autoplager? Ou existe-t-il - spécialement pour lui, le génie - une obligation quasi morale de ne créer que du neuf, de l'original, du jamais entendu? Jean-Sébastien Bach n'aurait pas compris ces questions, ou l'alternative lui aurait paru incongrue. Pourtant des générations de musicologues ont ressenti une gêne embarrassée devant ce fait indéniable: l'Oratorio de Noël, ce monument de culture musicale baroque que seules les Passions du même compositeur égalent, est une œuvre truffée de reprises musicales d'airs et de chœurs que Bach n'avait pas, dans un premier temps, écrits pour le cadre dans lequel nous les entendrons ce soir. En effet, de nombreuses pièces furent initialement écrites pour deux drammi per musica destinés à embellir des occasions on ne peut plus profanes: la cantate «Hercule à la croisée des chemins» (BWV 213), qui fut donnée le 5 septembre 1733 dans un grand café de Leipzig pour fêter les onze ans de Frédéric Christian, fils du prince électeur de Saxe; et celle dite «de la reine» (BWV 214), qui apporta trois mois plus tard les vœux de «bon anniversaire» à Maria Josepha, épouse du prince électeur et reine de Pologne, aimée dit-on par le peuple car étrangère aux machinations des hommes d'État. Tout cela, soit dit, dans un contexte politique tendu dont l'enjeu était le royaume de Pologne: le prince électeur Frédéric Auguste II avait succédé en février 1733 sur le trône de Saxe et prétendait comme son père au titre de roi de Pologne, mais les Polonais lui préférèrent un rebelle local. L'affaire dégénérait en guerre, impliquant des alliances des uns et des autres avec des puissances tutélaires russes, prussiennes et françaises...

L'Oratorio de Noël s'ouvre sur un tonitruant départ de timbales et de trompettes. Dans la première version de BWV 214, celui-ci lançait un «Sonnez, timbales! Claironnez, trompettes!» on ne peut plus logique pour un anniversaire royal. Une année plus tard, Bach pensait d'abord reprendre ce début tel quel pour l'Oratorio; après réflexion, il s'en ravisa, biffa le texte premier - à observer sur l'autographe du compositeur - et le remplaça par celui que l'on connaît et qui donne d'emblée à la pièce son sens spirituel explicite en rapport avec Noël: «Criez de joie, exultez, louez les jours et glorifiez ce que le Très-Haut fit aujourd'hui!» La scène d'ouverture de BWV 213 où les dieux se penchent sur Hercule bébé devint, dans l'Oratorio (n° 3), une invitation à se prosterner devant le Fils de Dieu nouveau-né. Quant à l'air chanté par Dame Vo-

lupté au-dessus du berceau d'Hercule, il sera transformé dans l'Oratorio (II<sup>e</sup> partie, n° 19) en une berceuse que chante la Vierge Marie à son premier-né nourrisson. Et ainsi de suite.

Faut-il s'en offusquer? À l'époque baroque, les frontières entre la musique sacrée et celle de cour étaient perméables. Cela dit, le recyclage ne trahit pas une confusion des genres: les transferts de Bach vont toujours du profane au sacré, jamais dans l'autre sens. On peut comprendre par ailleurs que le compositeur, sans doute flatté par l'accueil que les deux cantates d'anniversaire avaient reçues dans la famille princière, ait voulu recycler pour un public plus large des musiques qui seraient sinon restées des œuvres d'occasion sans lendemain. En musicologie, le procédé est appelé «parodie», voire «contrefaçon»: mais force est de constater que les pièces incriminées allaient prendre une toute autre envergure dans un Oratorio monumental de six parties comptant pas moins de 64 numéros que celle qu'elles avaient eue dans les deux cantates d'anniversaire.

Et puis, après tout, Noël n'est-ce pas, en quelque sorte, la fête d'anniversaire de Jésus, petit prince et roi d'un genre nouveau?

Plutôt que de faire un procès à Jean-Sébastien Bach, délectons-nous donc d'une œuvre témoignant de l'immense talent du cantor qui allait sur ses 50 ans. Génie musical capable de combiner dans une même œuvre lyrisme suave et rigueur mathématique, expressivité tonitruante et intériorité profonde, doué d'un esprit aussi brillant que calculateur, Bach a bien mis dans cette œuvre une pleine mesure de son art. S'il avait sans doute été un peu ébloui lui-même par l'impression de certains effets dans les deux cantates profanes, il devait estimer que ces effets méritaient d'être mis au service d'une cause encore plus noble. En composant son Oratorio de Noël, Bach faisait œuvre de pionnier: si les «Histoires de la Nativité» étaient un genre bien connu à l'époque (le troisième concert de l'Avent nous fera entendre celle de Heinrich Schütz, donnée pour la première fois en 1660), son Oratorio de Noël est le premier de l'histoire de la musique. Il dépasse par son ampleur non seulement les compositions antérieures mais couronne également les trois Passions écrites en 1724 (Jean), 1727 (Matthieu) et 1731 (Marc).

L'Oratorio fut exécuté pour la première fois en 1734/1735 entre Noël et l'Épiphanie, dans le cadre - plus vaste et sans doute plus sérieux que le café ou le palais - des deux églises principales de

Leipzig. C'est une œuvre d'inspiration on ne peut plus luthérienne, proche par ailleurs de ce courant de spiritualité typiquement allemand qu'est le piétisme. Leipzig est situé à 60 km de Wittenberg, où Martin Luther avait deux siècles plus tôt lancé la Réforme, et d'Eisleben où il est né et mort en 1546, et seulement à 30 km de Halle qui fut au 18<sup>e</sup> siècle l'un des centres du piétisme. Le principal souci du piétisme est de cultiver, dans une approche très individuelle et intériorisée, la conscience personnelle de tout un chacun d'être sauvé par le Christ.

L'agencement des récitatifs, des parties chorales et des airs de l'Oratorio de Noël renvoie directement aux grands principes de la pensée luthérienne et du piétisme: comme dans les Passions, le texte des Évangiles fournit la trame narrative en même temps que la base scripturaire d'une foi qui veut s'appuyer sur la seule Écriture (*sola scriptura*). Le récit suit Luc pour les parties I à IV, Matthieu pour les parties V et VI. Cette Écriture est d'une part reçue dans une communauté des croyants; elle est donc amplifiée et expliquée par les chœurs dont l'expression collective doit refléter l'enseignement de l'Église. Les parties chorales reprennent souvent des cantiques de référence qui avaient été rédigés au 16<sup>e</sup> ou 17<sup>e</sup> siècle par des gens faisant autorité dans le Protestantisme (dont Luther lui-même ou le poète Paul Gerhardt). Quant aux airs chantés par les solistes, ils doivent aider chaque fidèle à s'approprier «dans son cœur» le sens de Noël à travers une méditation toute intérieure. C'est dans les airs et leur ferveur quasi subjective que se reflète le mieux le sentiment religieux si particulier du piétisme baroque.

Les parties I, III et VI qui seront chantées ce soir ont été conçues pour rehausser le culte du 1<sup>er</sup> et du 3<sup>e</sup> jour de Noël (les 25 et 27 décembre) ainsi que de la fête de l'Épiphanie (le 6 janvier). Écrites en ré majeur, ces trois parties forment la colonne vertébrale de l'Oratorio; les parties I et VI, particulièrement festives, tiennent évidemment une place de premier ordre dans l'architecture d'ensemble de l'œuvre.

La première partie s'ouvre avec des percussions, puis des trompettes qui font penser à une procession de cour avançant solennellement vers un roi encore invisible: c'est bien ce que chante le chœur, qui invite le public à venir «adorer le nom du Souverain». Une fois le récit de la Nativité lancé, un air d'alto (n° 4) fait parler l'Église comme une fiancée qui attend son époux, «le plus beau et le plus tendre»; si c'est évidemment une interprétation allégorique

du Cantique des Cantiques, musique et texte suggèrent aussi l'ambiance un peu surexcitée précédant un mariage princier. Le cantique n° 5 vient raisonner tout cela et cadre l'événement avec une mélodie souvent associée à la Passion (elle reviendra tout à la fin de l'œuvre). Suit une thèse théologique de Luther (n° 7): le «Fils du Très-Haut» vient naître parce que Dieu ne cherche autre chose que le salut du monde. La basse y va de son commentaire: c'est un roi d'un genre nouveau qui va naître (n° 8), le chœur acquiesce et signale, en s'appuyant à nouveau sur Luther, le sens spirituel qu'il faut donner aux événements de la Nativité: si Jésus naît dans une crèche, c'est afin que le cœur de chaque croyant se fasse crèche pour l'accueillir (n° 9).

Après la petite symphonie pastorale (n° 10) qui renvoie à la douce nuit de Noël dans les champs de Bethléem, le concert poursuivra avec la troisième partie de l'Oratorio: le chœur acclame le «Roi du Ciel» dans un mouvement très solennel (n° 24) faisant écho au Gloria des anges, puis les bergers se mettent en route vers la crèche (n° 26). Le cadre scénique veut d'une part que les fidèles s'identifient aux bergers, ce qui les aidera à revivre l'histoire de Noël au plus profond d'eux-mêmes. En même temps, l'utilisation de textes de Luther et de mélodies de cantiques traditionnels sert une cause institutionnelle: les fidèles comprendront qu'il y a continuité entre l'Écriture et la Chrétienté (n° 28). Arrivés devant la crèche, les bergers trouvent Marie qui, devant son enfant nouveau-né, parle à son propre cœur à la manière d'une fidèle piétiste: «Renferme, mon cœur, ce doux mystère, qu'il nourrisse à jamais ma foi» (n° 31). Plusieurs fois modifié et réécrit, cet air est une pièce maîtresse de l'œuvre. Le chœur fera sien le souhait de la Vierge et exprimera le credo de l'assemblée: «Je veux te garder, vivre pour toi, m'envoler avec toi jusque vers la vie dans l'au-delà..» (n° 33).

Changement de décor et d'ambiance avec les parties V et VI, qui suivent l'histoire des mages et la tentative ratée du roi Hérode de les manipuler. Dans l'Oratorio de Noël, Hérode est le despote par excellence, l'ennemi du Christ et de la foi des chrétiens. La sixième partie est donc presque une cantate à part, peut-être écrite d'abord pour la fête de la St-Michel, qui parle de la victoire de Dieu, et du Bien, sur les forces du Mal, la mort, le péché, l'enfer... Bach l'a sans doute composée en réponse au contexte politique, tel un enseignement pour un peuple qui demandait tout sauf une guerre. Un cantique de Paul Gerhardt (n° 59) exprime ce que chaque fidèle peut offrir à Jésus en lieu et place d'or,

d'encens ou de myrrhe: son cœur, ses émotions, ses convictions intimes, c'est-à-dire tout ce qui fait la personne dans son for intérieur. Dans un récitatif suivi d'un air (n° 61 et 62), le ténor fait sien cet attachement au Christ, les mots renvoyant au n° 4 (et au Cantique des Cantiques - mais c'est un homme qui les chante cette fois). L'Oratorio culmine dans le choral n° 64: comme dans le n° 5, la mélodie n'est pas sans rappeler la Passion du Christ alors que le texte et l'instrumentation, notamment les trompettes sonnantes, affirment qu'avec l'avènement du Christ, les forces du Mal sont à tout jamais détruites et que l'humanité tout entière trouvera refuge auprès de Dieu.

Un public d'aujourd'hui, qui n'est plus une «assemblée de fidèles», peut-il faire sienne une telle conviction ou doit-il se contenter d'admirer le génie du musicien au sommet de son art? Le temps présent ne se prête ni aux grandes certitudes ni aux élans d'une foi quasi inébranlable; nous avançons rarement avec timbales et trompettes. Cela dit, nous assistons de loin à des crises politiques qui dégénèrent en guerres de sécession et observons parmi les grandes puissances comme des relents de guerre froide... Une caractéristique de l'Oratorio peut alors nous concerner directement: c'est la tension entre d'une part la rhétorique des grandes et solides institutions que sont la cour et l'Église, et d'autre part les questionnements de l'individu, le souci de l'appréhension personnelle, souvent intuitive plus que raisonnée, du «mystère» religieux. Nul besoin d'épouser le piétisme pour se poser cette question au cœur de l'évangile de la Nativité: à quel pouvoir accorder ma confiance? Laissons-nous questionner, le temps d'un concert.

Christoph Uehlinger  
Membre de l'Ensemble vocal  
de Villars-sur-Glâne