

La Passion selon Saint-Matthieu

Johann Sebastian Bach (1685 – 1750)

Plus de 1500 personnes ont assisté aux deux concerts donnés par **L'ensemble vocal Stravaganza**, avec l'Orchestre Baroque du Léman, les 23 et 24 mars 2006. L'œuvre est analysée ici par Philippe Jarry

Monument de la musique sacrée, faisant dialoguer deux chœurs, deux orchestres et cinq solistes, la "Grande Passion" est une œuvre de la plus intense maturité du Cantor de Leipzig. Composée en 1727, elle fut représentée quatre fois du vivant de Bach, chaque fois dans des versions différentes, en 1727, 1729, 1736 et 1744.



Historique

La toute première exécution eut lieu à l'église Saint-Thomas de Leipzig, le Jeudi Saint 11 avril 1727. Une particularité de cette église était la présence, face à la grande tribune de l'orgue placée au fond, d'une seconde tribune plus petite accrochée au mur comblant la différence entre un chœur bas et une nef surélevée. Cette petite tribune, démolie en 1895, abritait un petit orgue qui venait en 1727 d'être restauré. C'est sans doute cette heureuse circonstance qui donna à Bach l'idée d'utiliser pour une fois la présence simultanée de deux instruments placés latéralement l'un à droite et l'autre à gauche des fidèles assis au centre, pour faire dialoguer autour d'eux deux chœurs et deux orchestres. Il produisit ainsi un effet de stéréophonie nouveau et demeuré quasi unique dans l'histoire de la musique. La version autographe de ce monument le plus exaltant et le plus important de la musique évangélique correspond à une version relativement tardive, présentée à l'église Saint-Thomas de Leipzig pour le service des Vêpres du Vendredi Saint 30 mars 1736, il y a presque exactement 270 ans.

Genre et structure de l'œuvre

La Passion selon saint Matthieu de Jean-Sébastien Bach s'inscrit dans le genre de la Passion liturgique, c'est-à-dire construite sur le texte du récit fait par l'évangéliste. Le fragment d'évangile imposé par la liturgie est d'une longueur exceptionnelle : il comprend les chapitres 26 et 27 de Matthieu et débute par l'épisode des parfums de Madeleine, d'où une œuvre musicale elle aussi de dimension exceptionnelle.

Diverses interventions libres sont insérées dans ce texte de base : interventions poétiques dites « madrigalesques » c'est-à-dire dans la langue du pays, et de plus, dans le cas de la Passion luthérienne qui nous intéresse, des textes tirés du répertoire des chants d'église (Kirchenlieder), c'est-à-dire les chorals.

Le texte poétique de la Passion selon saint Matthieu est l'œuvre de Christian Friedrich Henrici (1700-1764), un poète leipzigois mieux connu sous le pseudonyme de Picander. Toutefois Bach lui-même est intervenu sur le livret, au moins sur le choix des chorals. S'appuyant sur la géniale trame dramatique du texte de Matthieu, Henrici a donné naissance à un ensemble de 28 morceaux madrigalesques, à l'intérieur duquel Bach a inséré 12 chorals simples (n° 3, 10, 15, 17, 25, 32, 37, 40, 44, 46, 54, 62) auxquels il faut ajouter les chorals insérés dans les n°1 et 19 et le grand choral figuré qui conclut la première partie (n°29).

Le texte de l'évangile est confié au récitatif de l'évangéliste (ténor), et, selon les cas, à des chœurs de foule ou de récitatifs dialogués, véritables interventions théâtrales où Jésus, Pilate, Judas, mais aussi des grands-prêtres, des faux témoins, des servantes, la femme de Pilate sont mis en scène. Les poèmes madrigalesques sont principalement confiés aux solistes, souvent au moyen d'un enchaînement arioso – aria par le même soliste. Bach donne à l'arioso (autrement dit, récitatif non évangélique) une fonction plus précise que dans la Passion selon saint Jean, en en faisant systématiquement une sorte de prélude à l'air (ou aria) : même voix, même instrumentation. Ainsi l'œuvre est construite par l'adjonction de séquences :
évangile / choral / ou évangile / arioso / aria /
sauf pour l'introduction et le finale monumentaux de la Passion qui sont confiés au chœur.

Parmi les chorals, 5 sont harmonisés (différemment) sur le même cantus firmus, inspiré d'un chant profane de Hans Leo Hassler (apparaissent en gras souligné dans le tableau ci-dessous). Ils contribuent au sentiment d'unité de l'œuvre et constituent le fil conducteur d'une symétrie sous-jacente. Ainsi le centre de symétrie se trouve entre le 7ème choral (le choral central des treize, n°32) et le choral central de la série de cinq chorals « de Hassler » (le 10ème dans l'ordre, troisième de la série « de Hassler », n°44). Cette symétrie met en miroir les moments les plus poignants de détresse : le découragement de Jésus au Mont des Oliviers d'une part, le couronnement d'épines et la crucifixion d'autre part.

Le choral du n°40, après le reniement de Pierre, occupe une position particulière dans ce centre de l'œuvre : c'est en effet le seul moment où l'alternance évangile / ... / évangile / ... / évangile / ... (où les trois points représentent soit un choral soit l'intervention d'un soliste sur poème madrigalesque), est rompue par la séquence : évangile / soliste / choral / évangile. Le reniement de Pierre est cette faille, cette dislocation sur laquelle trébuche l'humanité. Elle est rendue symboliquement par cette « faute d'empilement » dans la cristallographie de ce joyau musical. Le texte du choral anticipe d'ailleurs sur la mort du Christ : il est, comme sept des douze chorals simples, hors de la temporalité de la narration, car situé dans la temporalité de l'assemblée des croyants qui célèbrent la liturgie. Ce choral est donc comme un centre de symétrie en creux qui signifie la faute. Il est porteur du message non pas narratif, mais anthropologique de la Passion : « ton Fils nous a rendus égaux par sa souffrance et son agonie ». Cette architecture est schématisée ci-dessous (tourner la page).

Cependant, la progression dramatique se superpose aux symétries de l'architecture monumentale, de même que le mouvement est rendu dans la statuaire baroque en dépit même de l'immobilité de la pierre.

Contenu des textes poétiques

Picander a utilisé la figure fictive de la « fille de Sion », allégorie du peuple fidèle. Bien que son nom n'apparaisse pas chez Bach, sa présence implicite reste constante. C'est elle qui justifie les interrogations angoissées du chœur initial ou les plaintes bouleversantes de l'air qui ouvre la seconde partie : « Ach, wo ist mein Jesus hin ? ». Cette allégorie fournit également un appui à la double temporalité de l'œuvre : la temporalité du récit narratif de l'évangile, et la temporalité, actuelle, des chorals et des poèmes (ariosos et arias) qui commentent le récit évangélique dans un effort de reviviscence, à l'instar des conventicules piétistes.

Symboles et figuralismes

On remarquera, parmi les symboles dont l'œuvre de Bach est remplie, qu'il y a 13 chorals non mêlés à une aria : 12 simples (un par disciple) et 1 figuré (au n°29) qui raconte la vie du Christ (ce choral figuré était initialement destiné à servir d'introduction à la Passion selon saint Jean ; il conclut ici la première partie de la Saint-Matthieu) ; on remarquera également que la Cène (treize à table) se joue au n°13. Jacques Chailley a montré en outre en 1986 que les ariosos sont emplis d'une dimension symbolique, Bach leur ayant assigné un nombre de notes à la basse continue en relation

avec la référence d'un psaume approprié au texte. Le récit évangélique se voit ainsi relié aux prémonitions prophétiques des psaumes.

Il n'est pas question de faire la liste de toutes les figures musicales qui soulignent le texte : y parviendrait-on jamais ? Parmi elles, citons l'extraordinaire « fausse note » dissonante qui accompagne le baiser de Judas ; l'appel du chœur aux Eléments pour punir le traître (au n°27b) qui déclenche l'un de ces grands orages musicaux dont raffolera le romantisme ; le pleur de Pierre figuré par une vocalise extraordinaire de l'évangéliste au n° 38c ; la saisissante trouvaille du cri bref et féroce de la foule réclamant Barrabas, en trois notes seulement ou encore le tremblement de terre et le déchirement du rideau du temple...

Nouveautés musicales dans la «Saint-Matthieu»

La Passion selon saint-Matthieu a été pour Bach l'occasion d'introduire des nouveautés d'ordre musical. Il y renforce la variété du récitatif, détachant de celui-ci les paroles de Jésus, qui se voient traitées en récit instrumenté (quatuor à cordes) comme le faisait fréquemment l'opéra s'agissant des personnages sacrés (dieux, rois, prêtres).

On s'accorde aussi à compter parmi les innovations l'introduction d'un troisième chœur, chargé, dans le chœur initial, du choral superposé à la polyphonie fondamentale. Ce chœur, confié à des enfants, n'appartient pas à la version originale : il n'y apparaît qu'en *cantus firmus* en grosses notes joué aux deux orgues et écrit pour eux. On trouve toutefois dans la bibliothèque de St Thomas des versions avec troisième chœur explicité, et cette innovation découle sans doute plus d'une retouche postérieure, d'une expérimentation occasionnelle, que d'une volonté initiale de Bach.

En outre, le continuo n'a pas été prévu pour l'orgue, mais pour le clavecin.

Contexte historique du récit de la Passion par Matthieu (d'après Jules Isaac, « Jésus et Israël », Albin-Michel, 1948)

Matthieu est le plus dramaturge des évangélistes, d'où le nombre des intervenants dans les récitatifs : outre Jésus, Pierre et Pilate, apparaissent aussi la femme de Pilate, les Pontifes (Grands Prêtres), des témoins, des servantes. Matthieu est un dramaturge politique car les détails fournis par lui, et par lui seul (le rêve de la femme de Pilate, le lavement de mains de Pilate et le « cri de tout un peuple » : « son sang sur nous et sur nos enfants » n'apparaissent que chez Matthieu) le sont dans un but précis. Il est utile, pour en saisir l'objet, de retracer le contexte historique de la Passion du Christ.

Qui sont les Grands Prêtres, les Hohenpriesten ?

Cette année-là, qui fut l'année de la Passion, Kaïphe était grand-prêtre, c'est-à-dire le plus haut dignitaire d'Israël, chef suprême du clergé, chef du culte, du sanctuaire unique, le Temple, président du Grand Conseil ou Sanhédrin de Jérusalem. Quiconque devenait grand-prêtre en Israël l'était à vie, du moins théoriquement. En fait le haut fonctionnaire envoyé de Rome pour gouverner la Judée, le « procureur » disposait à sa guise du pontificat. Il allait jusqu'à tenir sous clef les somptueux ornements sacerdotaux dont le grand-prêtre ne pouvait disposer que trois ou quatre fois par an, pour les grandes fêtes. Cette servitude humiliante fut d'ailleurs abolie par l'Empereur en l'an 36 sur réclamation des Juifs.

Kaïphe se maintint à son poste dix-huit ans durant : on imagine, dans ces conditions, à quel prix de servilité ! Le choix du grand-prêtre par le procureur ne s'exerçait que dans un tout petit nombre de familles, toujours les mêmes. C'est ainsi que Kaïphe était le gendre d'Annas, qui lui-même avait été grand-prêtre de l'an 6 à l'an 15 et dont les cinq fils obtinrent à leur tour la dignité suprême. Les grands-prêtres formaient donc une oligarchie étroite et fermée, jalouse de ses privilèges, à la fois riche et rapace, despotique et servile, servile à l'égard du Romain tout puissant, despotique à l'égard du peuple juif, des basses classes tout au moins, sur lesquelles une police à ses ordres exerçait son arbitraire. Une chanson populaire recueillie par le Talmud en a d'ailleurs gardé le souvenir :

« Maison de Boëthos, malheur à moi, malheur à moi, à cause de leurs gourdins !
« Maison d'Annas, malheur à moi, malheur à moi, à cause de leurs chuchotements !
« Maison de Kantheras, malheur à moi, malheur à moi, à cause de leur plume !
« Maison d'Ismaël ben Phabi, malheur à moi, malheur à moi, à cause de leurs poings !
« Car ils sont tous grands-prêtres, et leurs fils sont trésoriers, et leurs gendres sont inspecteurs du Temple, et leurs valets tombent sur nous et nous rossent à coups de bâtons ! »

Il est en effet question dans Matthieu de complots en sous-main (heimliche Stricke) attribués à Kaïphe et à la maison d'Annas à laquelle il appartient. Il est donc extrêmement probable que c'est cette caste brutale, cynique et mal famée de « collabos » qui ait la plus lourde responsabilité dans l'arrestation de Jésus et sa livraison aux Romains. C'est à cette caste que Jésus a par avance attribué son arrestation. Cette caste domine et craint à la fois le peuple juif qui à maintes reprises a montré sa sympathie à l'égard de Jésus : les grands-prêtres qui délibèrent sur les moyens de s'emparer de Jésus par la ruse et de le faire mourir précisent bien : « pas pendant la fête, de peur qu'il n'y ait du tumulte dans le peuple » (Nicht auf dem Fest). Et c'est vers les grands-prêtres que Judas va tout droit quand il a pris sa fatale décision. Cette même espèce de grands-prêtres, de bien-pensants et de doctes,

« Indulgente à qui règne et sévère à qui souffre

« Qui repaierait Judas et reclouerait Jésus » [V. Hugo, La Légende des Siècles]

qu'on a revue à l'œuvre au procès de Jeanne d'Arc ou sous les divers régimes totalitaires dont nous a gratifiés le XXe siècle.

Qui était Pilate ?

Le procureur Ponce Pilate, représentant de Rome en Judée, était en poste depuis l'an 26. Son mandat est marqué par la cruauté dont il fait preuve envers les Juifs. Il est partisan de la manière forte, n'hésitant pas à verser le sang pour réprimer ou prévenir toute agitation, et usant délibérément de provocation envers les traditions et la religion locales. Les historiens Flavius Josèphe et Philon nous ont rapporté cinq épisodes du gouvernement répressif de Pilate ; trois d'entre eux se sont terminés par des massacres. Mais du Pilate de l'histoire au Pilate des Evangiles, l'écart est grand. Car pour le procureur, la vie d'un homme, à plus forte raison d'un Juif, à plus forte raison d'un Juif galiléen suspect d'agitation messianique (après le triomphe populaire des Rameaux), ne devait pas peser lourd. Il faut donc replacer les récits évangéliques dans le contexte de concurrence entre la secte chrétienne naissante et le judaïsme dont elle souhaite à tout prix se différencier, en visant un public international (celui de l'Empire), quitte à user de polémique anti-juive par assimilation du peuple juif à la caste de ses dirigeants disqualifiés, car désignés par l'occupant. La stratégie de Matthieu est donc de minimiser le rôle des Romains dans la mort de Jésus et d'alourdir la responsabilité juive, d'où la fable du songe de l'épouse de Pilate ; ou Pilate présenté comme un humaniste torturé par le scrupule. Pilate qui, selon le seul Matthieu, finit par s'en laver les mains ; geste surprenant : comment ce Romain connaîtrait-il ce symbole biblique ?

Une phrase terrible

Matthieu est le seul des évangélistes à noter que « tout le peuple » s'est écrié : « Que son sang retombe sur nous et sur nos enfants » signifiant ainsi qu'il faisait peu de cas de la mort de Jésus. C'est un autre exemple, et le plus grave de conséquences, de polémique anti-juive suscitée par le contexte concurrentiel religieux de l'époque. Cette phrase a servi de justification à l'antisémitisme chrétien pendant vingt siècles...

Qui était Barabbas ?

Un émeutier fameux selon les évangiles synoptiques, un brigand selon Jean. Dans les manuscrits les plus anciens de Matthieu, on apprend qu'il s'appelait aussi Jésus :

« Lequel voulez-vous que je vous relâche, Jésus Barrabas ou Jésus dit le Messie ? »

Prénom supprimé par la suite par des copistes choqués, ou craignant la confusion, émoussant du même coup l'un des artifices dramatiques de Matthieu. Barabbas signifie « Fils du Père » en araméen, d'où le jeu de mots sous-jacent entre Jésus Fils du Père et Jésus Fils de Dieu. Une lueur fugitive apparaît alors : et s'il ne s'agissait que d'un dédoublement rhétorique, si c'était bien Jésus, le vrai, l'unique, dont une foule juive anxieuse avait imploré la grâce ? On ne le saura jamais, mais

après tout cette foule avait entendu de la bouche même de Jésus le message d'amour, avait compris que la victime expiatoire était innocente. Le message en tout cas a été transmis. Quant à être reçu, c'est une autre histoire.

Pour conclure

Le récit de la Passion par Matthieu est rédigé vers 66-70, à un moment où l'Eglise nouvelle, chaque jour davantage orientée vers la Gentilité, s'éloignait davantage du judaïsme traditionnel ; à un moment aussi, celui de la guerre de Judée, où l'Eglise nouvelle prenait conscience de l'intérêt majeur qu'elle avait à se ménager la bienveillance des autorités d'Empire, comme par un pressentiment de l'alliance future qui devait consacrer et consolider dans l'ordre temporel trois siècles de conquêtes spirituelles. Le récit de Matthieu est, des trois synoptiques, le plus partial, le plus tendancieux, le plus génialement dramaturgique aussi.

L'Histoire ayant désormais permis, y compris pour l'Eglise de Vatican II, de purifier la mémoire faussée, nous pouvons méditer, mieux instruits, ayant fait la part de la rhétorique, un texte vénérable par qui a été révélé au monde un Message dont le cœur humain ne cessera plus de se nourrir, et le chef-d'œuvre que le plus grand des musiciens a composé autour du drame le plus sublime.

© Philippe Jarry, mars 2006