

La Maison-Dieu, 161, 1985, 105-114

Jean-François LABIE

HAENDEL ET L'ORATORIO BIBLIQUE

GEORGE Frédéric Haendel est né luthérien, petit-fils de pasteur. Il ne compose que deux cantates et deux Passions¹.

Il est quelque temps organiste de la cathédrale calviniste de Halle. A Rome, il écrira de nombreuses pièces pour la liturgie catholique, avec un penchant apparent pour la dévotion mariale. En Angleterre où il vivra un demi-siècle, il se comportera en musicien anglican, auteur de grandes odes solennelles pour les victoires, mariages et enterrements royaux. Fort pieux sur ses vieux jours, il n'aura jamais pris soin de définir officiellement sa position ; il aura même écrit la musique de trois cantates pour l'église wesleyenne naissante.

Si son grand jumeau, Jean Sébastien Bach passe la majeure partie de sa vie au service de l'église évangélique, Haendel, échappe à ce monde fermé, auquel il aurait pu appartenir, comme par un geste volontaire, traduisant une sorte d'effroi. Sa spiritualité trouvera une forme d'expression personnelle dans les oratorios de la fin de sa vie.

1. Nous ne sommes sûrs que de la Passion dite de *Brockes*.

HAENDEL, UN AVENTURIER DE L'ESPRIT

On ne peut comprendre la curieuse errance de Haendel d'église en église qu'à travers l'existence quotidienne de sa carrière : il est obsédé par un besoin d'indépendance qui lui fait refuser les pièges qu'il pressent derrière le confort d'une situation trop installée.

Jusqu'à son arrivée en Angleterre en 1710, le jeune homme répète à plusieurs reprises le même geste : une réussite brillante à laquelle il échappe, dès qu'elle est gagnée, par une fuite en avant. Organiste à Halle, homme d'opéra à Hambourg, c'est un jeune homme de vingt et un ans déjà glorieux qui part, contre toute raison, à la conquête de l'Italie. On le verra à Rome, à Florence, à Naples, à Venise, toujours fêté, « découvrant le chant italien ». Quoi qu'il fasse, tout lui réussit... Il n'aurait qu'à choisir parmi ces cardinaux, ces princes qui veulent se l'attacher. Mais il préfère retourner en Allemagne où l'Electeur de Hanovre l'engage à prix d'or. Or, à peine installé, le voici de nouveau reparti pour Londres. Et alors le voici, d'un seul coup, qui se fixe.

Londres, en 1710, est la ville la plus peuplée, la plus active, la plus riche du monde. Il vient à Londres pour offrir au grand public du monde la plus grande forme d'art : l'opéra italien.

Auparavant il reprend à son compte la tradition purcellienne avec, en 1713, *l'Ode pour l'anniversaire de la Reine Anne*, puis le *Te Deum* dit *d'Utrecht*.

En 1719 l'aristocratie londonienne gagnée à la lyrique italienne, se réunit en société par actions pour se donner un Opéra. Mr. Haendel en sera le Directeur artistique. Mais, en 1729, la société anonyme met la clé sous la porte.

Haendel décide alors de reprendre l'entreprise à son propre compte : démarche insensée, car il parie sur son génie et va se battre au-delà de ses capacités physiques et financières jusqu'en 1737.

C'est alors qu'il lutte pour l'Opéra qu'il fait la découverte complètement fortuite de l'oratorio. Il va donner *l'Histoire sacrée d'Esther* comportant d'importantes additions, en réaction à une Esther donnée par d'autres

(composée par lui dix ans auparavant). De même, il donnera, pour la même raison *Alcis e Galatea* « revue par lui », sans action théâtrale, en « style ecclésiastique » (en oratorio), alors même qu'il continue à produire des opéras ruineux dans des salles souvent vides.

Avril 1737: Haendel s'écroule à demi paralysé. Il a perdu public et gloire, argent et santé.

SORTIE DE L'ENFER

Il va se soigner en terre allemande. En Novembre 1737, il revient des eaux d'Aix-la-Chapelle, guéri.

De retour, en quelques jours il compose l'*Ode funèbre*, musique officielle qui l'engage personnellement. C'est une synthèse de musique allemande — structure de choral — et de polyphonie anglaise qui remonte à Dowland ou même W. Byrd. On peut considérer cette *Ode funèbre* comme le premier oratorio. C'est un drame de la mort et de la résurrection, mais aussi de la bienfaisance. Haendel qui vient de passer quatre mois malade et paralysé, remonte des enfers, lui, dont la générosité est une vertu constante ; il nous y parle de sa propre existence.

L'ORATORIO UNE NOUVELLE CARRIÈRE

Une musique de dévotion

A l'origine, l'oratorio est une pratique romaine de la Contre-Réforme née dans l'entourage de saint Philippe de Néri : c'est une musique qui accompagne un exercice spirituel. En prenant de l'extension en Italie puis en Allemagne, le terme désigne toujours une musique sur un thème dévotionnel, mais non liturgique (cf. déjà sa *Resurrezione* de 1718).

Mais l'ensemble des oratorios haendéliens ne correspond pas à cette définition ; la fonction dévotionnelle n'y est qu'occasionnelle.

Les premiers ressorts de son nouveau mode d'expression sont à chercher dans les données des comptes d'exploitation. L'oratorio, chanté en anglais, va se contenter de bonnes voix anglaises, qui ne sont pas rémunérées au prix exorbitant des grands chanteurs italiens, une des causes de la ruine de l'opéra...

L'opéra baroque demandait des décors nombreux, compliqués et coûteux ainsi qu'une grande richesse de costumes. Une œuvre donnée en oratorio — non « représentée » — ne nécessite qu'un seul décor de fond.

Alors qu'opéra et théâtre sont interrompus en période de Carême, l'oratorio, en ce temps de l'année, ne souffre aucune concurrence et, de plus, le drame étant chanté en anglais devient accessible à tous ; la clientèle virtuelle est ainsi élargie à toute une bourgeoisie londonienne et non plus limitée à une oligarchie qui comprend ou feint de comprendre l'italien.

Ainsi dans un langage compris de tous, le récitatif — plaie de l'opéra — va-t-il se charger d'émotivité. Devenu récit dramatique, accompagné de l'orchestre, il devient un temps fort de l'action.

Valeur ajoutée essentielle de l'oratorio : le chœur, qui offre une puissance de conviction très supérieure à celle de la simple voix, par des effets de volumes et l'utilisation de polyphonies complexes.

De plus, Haendel, va utiliser les entractes à donner ses concertos ; à la virtuosité des voix de l'opéra, Haendel, offrira désormais sa propre virtuosité instrumentale.

Premiers essais

En près d'un an (1739-1740) G.F. Haendel, va produire trois oratorios aussi différents que possible.

— Première formule: *Israël en Égypte*. Le texte est un découpage de la Bible, uniquement ; mais il n'y a que des chœurs (pas d'arias). Devant les réticences de l'auditoire, pour la seconde représentation Haendel, écrira cinq arias brillantes.

— Autre oratorio-test : l'*Allegro, Il Penseroso ed il*

Moderato. Texte de Milton, revu par Ch. Jennens (le *Moderato*, 3^e partie est de lui). La musique est traitée dans la tradition de la pastorale anglaise : une enfilade d'airs charmants, une faible proportion de chœurs. Manque d'unité, si, à l'intérieur des actes, Haendel, ne recourait à la structure de la cantate allemande². On y décèle une nette influence de Purcell. Aussi le succès fut-il réel, mais modéré.

— Le plus grand de ces trois oratorios expérimentaux est *Saül*. Livret de Jennens. Sujet tiré de la Bible, mais Saül se présente plutôt comme un personnage de la tragédie antique: jaloux irresponsable... L'autre personnage est David, l'oint du Seigneur, qui a droit à tous les grands airs. Fait curieux : après la grande Marche (devenue musique officielle des funérailles des grands hommes anglais) David, le beau ténor, chante encore ; mais personne ne l'écoute plus, car il fait trop pâle figure en face de Saül, l'homme écrasé par le destin.

Il y aura d'autres oratorios de ce type : *Samson* (1743), *Hercule* (1745). Ce sera toujours le drame du héros de la tragédie antique face à un destin qui le dépasse.

Une exception : le messie

Il est unique dans l'œuvre de Haendel. Créé à Dublin le 13 avril 1742, c'est l'ouvrage le plus admiré et par suite le plus déformé de Haendel.

Le texte du plus biblique des oratorios est composé uniquement de passages de l'Écriture dont le découpage a été organisé par Ch. Jennens.

— Dans la 1^{re} partie: Isaïe essentiellement plus quelques petits prophètes ; Luc, pour le récit des bergers ; Matthieu pour la prédication de Jean-Baptiste (ce qui ramène vers l'Ancien Testament).

2. Structure de la Cantate allemande : une ouverture orchestrale, un chœur d'énoncé, une ou deux arias dérivées du chœur, et un chœur de clôture qui remet en mémoire la phrase que l'on pourra chanter en sortant.

— La seconde partie commence avec Jean qui cite Jean-Baptiste, puis continue avec Isaïe, les Psaumes, les Lamentations de Jérémie, l'épître aux hébreux³.

— La troisième partie a pour auteurs Job, et surtout Paul dans l'épître aux Corinthiens.

Nulle part, des éléments de récit. Le texte biblique parle du Messie, mais sans le faire apparaître directement. Le *Messie* est comme une méditation, comme une homélie, comme un sermon.

Le Messie : un sermon en trois parties

Première partie : *la nativité*. Annonce puis naissance du Messie. Les deux textes qui l'encadrent sont faits sur une musique pleine de sérénité, pour le réconfort direct de l'auditeur⁴.

Deuxième partie : *la passion*. Le Christ aux outrages est regardé presque en voyeur : texte et musique extraordinairement intenses n'épargnent aucun détail.

Sur un climat de tension insoutenable signifiant la colère de Dieu face au refus des nations, va éclater la victoire de l'*Hallelujah* final.

Troisième partie : *la rédemption*. Elle s'adresse à nous et parle de réconfort. Trois affirmations :

- « Je sais que mon Rédempteur vit »
- « Oui, je vais vous dire un mystère incompréhensible à chacun : la trompette sonnera. » Notre résurrection est proclamée.
- « Mort, où est ton aiguillon ? » Victoire finale⁵.

3. Le passage le plus fortement descriptif : « *He was despised*, Il a été méprisé, on lui a craché dessus, on l'a battu... » n'est pas le récit d'un témoin, c'est l'annonce d'Isaïe des centaines d'années avant l'événement. L'*Hallelujah* du grand chœur final provient de l'Apocalypse.

4. Le premier : *Comfort ye*, « Soyez réconfortés, mon peuple », et le dernier : *His yoke is easy*, « Son joug est aisé... ».

5. 1^{re} affirmation : *I know that my Redeemer liveth*, « Je sais que mon Rédempteur vit. » 2^e affirmation : *Behold, I tell you a mystery*, « Oui je vais vous dire un mystère incompréhensible à chacun » ; il est brusquement suivi de l'éclatement : *The trumpet shall sound*, « La trompette sonnera... », la trompette du jugement dernier, allègre en

La rhétorique du Messie

Schéma d'un sermon en trois parties, le découpage est aussi celui du théâtre classique, par scènes⁶.

La musique emploie un vocabulaire profane⁷.

Pas de représentation, nous ne sommes pas au théâtre. Il y a prêche, méditation, suggestion plutôt que figuration. Haendel est beaucoup plus près de la rhétorique du piétisme et de l'enthousiasme wesleyen que de l'orthodoxie luthérienne à laquelle s'accroche Jean Sébastien Bach.

Haendel est proche de Wesley, l'anglican « réveillé » en ce qu'il a écrit le Messie dans un état de grande exaltation⁸.

La vérification de la qualité du *Messie* se trouve dans la force des mouvements qu'il inspire. Haendel a réussi à projeter son auditoire au-delà (tout comme les convulsions wesleyennes) dans l'inexprimable des souffrances du Christ, ou de la gloire de Dieu.

Haendel est un « mécanicien, un mécanicien de théâtre », à impact physique. Sa construction est à la fois très simple et efficace. C'est la rhétorique du Bernin.

Majeur, qui proclame notre résurrection. 3^e affirmation : *O death, where is thy sting?* « Mort, où est ton aiguillon ? » La mort est vaincue et comme annulée. Ainsi que dans le dialogue de l'Ancien et du Nouvel Adam, la musique oppose la mort et son aiguillon à la victoire qui fuse sur le mot *Victory*.

Il reste à conclure par une dernière affirmation : *If God is for us*, « Si Dieu est avec nous, plus rien n'a pouvoir contre nous... » et *l'Amen* final.

6. La succession d'un récitatif, une aria, un chœur — ce dernier faisant la charnière avec la scène suivante — est la base de la construction (même si l'on trouve parfois des arias isolées, ou trois chœurs de suite (pour des scènes de batailles, par ex.).

7. Pour le Messie, Haendel n'hésite pas à réutiliser un petit duo amoureux : *No, di vuoi non vo fidarmi*, « Non, je ne veux pas t'aimer... » auquel il fait prendre les dimensions du chœur : *For unto us a child is born*, « Un enfant nous est né... », la musique s'élargit, prend de la puissance, pour, brusquement, à l'énoncé des vertus de l'Emmanuel (Isaïe) : « Il sera appelé merveilleux... », *Wonderful...* rebondir comme un feu d'artifice !

8. « J'ai eu l'impression de voir tout le ciel ouvert devant moi, et le Dieu tout-puissant lui-même. »

Cette technique dramatique, cette science de surprendre et d'émouvoir par un effet immédiat et physique sur l'auditeur, c'est à la fois l'art d'un Corneille et celui d'un Bossuet ou d'un Massillon dans un sermon dont le but est d'emporter l'adhésion.

Interlude 1746-1748

Idées dramatiques de *Saül*, structure d'*Israël* plutôt allégée : Haendel utilise pour *Belshazzar* (mars 1745) de bons éléments, mais qui ne s'accordent pas. Le livret, même coupé, manque de concentration.

En 1745/46 des circonstances historiques font que Haendel est amené à écrire très rapidement un *Chœur pour les gentilshommes Volontaires de la Cité de Londres*. Le voici embarqué glorieusement dans « le train » du patriotisme : il devient dès lors le chantre de la Cité de Londres.

Judas Maccabaeus (avril 1747) va ouvrir une série d'oratorios très parents par le récit et par l'esprit : *Joshua* et *Alexander Balus*. « Trois ouvrages agressivement militaristes, dépourvus de tout sentiment profond où le fracas des trompettes couvre un triomphalisme délirant. » Le public applaudira à ces morceaux de bravoure (au double sens du terme). L'argent afflue dans les caisses. Haendel ne connaîtra plus jamais le besoin matériel.

Le tournant de 1749

Désormais Haendel est le maître incontesté de l'Angleterre musicale. Le Haendel patriotique et vociférant de l'année précédente cède la place à un musicien souriant, même plein d'humour. Deux oratorios vont nous le montrer en pleine familiarité : deux histoires saintes : *Susanna* et *Salomon*. Désormais Haendel n'a plus peur de la Bible, il y respire à l'aise.

Salomon est un hommage rendu à une Angleterre prospère et pacifiée sous le sceptre de George II. Haendel consultant la Bible, qu'il connaît bien en tant qu'Allemand

et... Anglais, n'y cherche plus des histoires grandioses. Il est satisfait d'y trouver l'assurance que le monde obéit à un ordre qui lui semble bon. L'homme de combat, le grand ours, a découvert la tendresse, sous sa forme la plus fragile. Il va s'occuper du *Foundling Hospital*, hospice pour les enfants trouvés. Lui, le solitaire, il accepte de siéger au conseil d'administration de la fondation ; « lui, si attentif à la garde de ses œuvres, donnera aux *Foundlings* le libre usage à perpétuité de celle de ses œuvres à laquelle il tient le plus, son *Messie*, le seul oratorio qui ne sera pas imprimé de son vivant » ; lui, l'ours... il va jusqu'à donner son nom à une petite orpheline de l'hospice...

Mystère final

Theodora (1750) est un oratorio religieux, mais non biblique. C'est du Pierre Corneille revu par Robert Boyle : un classique récit de persécution dans les premiers temps de l'Église. Pour Haendel, il n'y a, là, ni bons ni méchants. Les païens valent les chrétiens ; notre oreille est là pour nous le dire : païens plus affirmés dans leurs convictions, en tonalités majeures, alors que les chrétiens passent par les incertitudes que traduit l'emploi du mineur. L'extraordinaire lumière qui éclaire le couple *Theodora-Didymus* est simplement la lumière de la jeunesse. Haendel y prêche une belle leçon de tolérance, mais qui hélas, est aussi... vaine. *Theodora* et *Dydimus* mourront « de ce qu'ils ont été obligés de faire un choix dans un monde où la liberté de choisir était illusoire. Haendel termine son oratorio de la tolérance par la constatation dramatique que cette tolérance est impossible ». Cet oratorio, dont le musicien a toujours prétendu que c'était un de ses meilleurs ouvrages, n'a jamais connu que l'échec jusqu'à nos jours.

Jephta sera (le *Messie* mis à part) l'oratorio où Haendel s'engage le plus. Là, où le librettiste Moreli avait écrit : « Il faut louer la grandeur et la bonté de Dieu en toutes circonstances... » Haendel corrige par un vers emprunté à Pope: *Whatever is, is right*. Tout ce qui est, est bien. Cette déclaration de principe est le témoin d'une crise sans

précédent dans l'œuvre haendélienne. Le côté effroyable de *Jephta* naît de ce que nous avons affaire à un Dieu personnel. Or le Tout miséricordieux est montré, ici, dans une activité négative. Impossible de lui échapper. Le *Whatever is, is right* prend alors toute sa dimension. Il apporte deux réponses. Une collective : le chœur s'exprime au nom de Jephta : *Whatever is, is right*, en une explosion de colère brutale, qui est suivie (début de la 3^e partie de l'oratorio) par une aria, de type italien, d'acceptation : *Waft her, angels* : « Anges, recevez-la... » totalement pacifiée, en harmonie complète avec l'événement. Cette réponse, est individuelle : c'est Jephta lui-même qui chante.

Haendel, à la fin de sa vie, est à la fois ce protestataire indigné par le mystère du mal qu'il ne peut pas comprendre, et ce pauvre homme qui accepte la volonté de Dieu dans une sérénité qui est signe d'une profonde humilité. La Bible lui aura apporté, en cette fin de parcours, une capacité de réponse qui dépasse l'entendement humain.

Haendel rentrera dans l'obscurité. Le même médecin qui a déjà opéré Bach avec des résultats catastrophiques, ne l'épargnera pas (début 1753). C'est un vieil homme aveugle qui survivra pendant 6 ans. Dès lors il cesse de composer. Pourtant, en 1756, il avait dicté à un secrétaire des fragments choisis d'ouvrages antérieurs, formant comme un oratorio posthume : *Le triomphe du temps et de la vérité* (reprise du *Trionfo* de 1708). Le reste est silence.

Jean François LABIE