

La Passion selon Saint-Jean de Bach

Préambule

Les deux *Passions* de Jean-Sébastien Bach qui nous sont parvenues (Saint-Jean et Saint-Matthieu), de par leur dimension, mais aussi et surtout par la complexité et la subtilité de leur construction, représentent des sommets vertigineux de la création artistique. Si dans les grandes lignes les deux œuvres se ressemblent (structure, agencement dans l'alternance des récits, airs, chorals, etc.), lorsque l'on y regarde d'un peu plus près, une importante différence se fait jour. Pour la *Passion selon Saint-Matthieu* nous disposons d'un magnifique manuscrit autographe qui nous livre ainsi la pensée claire de Bach. Pour la *Passion selon Saint-Jean* les choses s'avèrent beaucoup plus complexes car nous ne disposons que d'éléments disparates et éclatés provenant des différentes versions (4 ou 5) que Bach a réalisées entre 1724 et 1749.

Comme pour un archéologue ne disposant que de quelques tessons (l'image est empruntée au musicologue Alfred Dürr), reconstituer exactement chacune des versions exécutées oblige à des suppositions pour les éléments absents (texte, instruments, suppressions, ajouts, etc.). Et au fond la question principale est de comprendre pourquoi Bach a opéré ces modifications récurrentes : insatisfaction d'un premier jet, besoin de ne pas se répéter à l'identique, exigences extérieures ? La recherche des mobiles ressemble donc à une enquête policière et occupe de très longues pages chez différents musicologues. Car bien sûr, au-delà de cette analyse minutieuse qui pourra paraître fastidieuse, nous arrivent deux interrogations importantes :

- Quelle version idéale Bach avait-il à l'esprit ?
- Quelle version présenter aujourd'hui au public ?

Les éditeurs, et en particulier le musicologue Arthur Mendel, auteur d'une version de référence pour *Baerenreiter*, ont bien dû se poser toutes ces questions avant de mettre sous presse une partition pour les musiciens d'aujourd'hui. Sans entrer dans tous les détails de cet épais « dossier », nous retiendrons que :

- La version habituellement donnée en concert aujourd'hui résulte d'une synthèse des différentes versions et n'a très certainement jamais été présentée par Bach lui-même.
- Donner exactement l'une ou l'autre des versions historiques est illusoire car il persiste toujours quelques points conjecturaux.

Une plongée dans ces problématiques de restitution se révèle passionnante par la proximité qu'elle nous donne avec les réalités du travail quotidien de création de Bach. Les choix à opérer se révèlent tous être des compromis et il est normal de les assumer. Et au fond, soyons rassuré car, quelle que soit l'option de l'interprète d'aujourd'hui, l'essentiel du propos de Bach est bien préservé.

Analyse générale

L'équilibre structurel de l'œuvre ne s'impose pas d'emblée (par opposition, par exemple, à la *Passion selon Saint-Matthieu*). Ma perception, en partie nourrie des différentes lectures d'auteurs spécialisés, est que de nombreuses lignes de forces traversent ce chef d'œuvre, qui, prises séparément, semblent donner une impression d'ordonnance inaboutie ; le génie de Bach est bien à l'œuvre pour assembler tant de matériaux hétérogènes en un discours cohérent. Notons par ailleurs que (là aussi contrairement à la *Passion selon Saint-Matthieu*) on ne sait pas exactement comment a été réalisé le choix et l'écriture des textes non-bibliques (chœurs d'entrée et de fin, airs et chorals) ; si certains poètes ont pu écrire intégralement le livret de certaines *Passions*, beaucoup de conjectures nous restent ici sur les bras :

- Bach a-t-il travaillé sur un document préexistant perdu ?
- A-t-il collaboré, chemin faisant avec un poète local ?
- A-t-il écrit ou pastiché lui-même des textes disparates ?
- A-t-il combiné ces différentes solutions ?

Même si l'on constate que plusieurs textes des airs sont empruntés ou inspirés de la *Passion* de Brockes (voir document précédent), ces questions restent entières. Le mystère ne nous lâche pas !

Le premier point de déséquilibre manifeste est la longueur de chacune des deux parties. Cette division binaire est a priori imputable à l'usage liturgique qui impose les épisodes : première partie dévolue à l'arrestation de Jésus et seconde partie, après la prédication, procès et mise à mort. Et certes le texte de Saint-Jean est déjà inégalement réparti entre les deux séquences, la première étant plus courte de moitié, mais Bach, au lieu de gommer cette différence, va au contraire l'accentuer en développant de manière bien plus fournie les chœurs de foules et l'espace consacré aux airs, au cours de la seconde partie.

Ce choix comme bien d'autres chez Bach est dicté avant tout par une préoccupation rhétorique, à savoir ici, renforcer les éléments du drame par tous les artifices (il vaudrait mieux dire artefacts, au sens premier) qui vont orienter la compréhension des événements vers les fondements de la bonne théologie luthérienne. C'est en ce sens que Bach est plus qu'un musicien, et devient l'équivalent d'un prédicateur.

Je renvoie le lecteur à tous les ouvrages qui pourront ainsi éclairer en détail sur les lignes de force évoquées ci-dessus ; je ne fais ici que les citer de manière synthétique :

- Axe de symétrie : Choral « *Durch dein Gefängnis* » : situé environ au premier tiers de la seconde partie, Bach place un effet architecturé très manifeste autour de ce Choral pivot dont le thème, considéré comme primordial, est le renversement de perspective de la captivité qui offre la liberté ; la symétrie est assurée par les similitudes des chœurs situés de part et d'autre de l'axe évoqué (voir en Annexe le tableau I).
- Focale interprétative : Ph. Charru et Chr. Théobald développent une hypothèse à laquelle j'adhère, qui met en évidence un point d'appui principal sur l'air d'alto « *Es ist vollbracht* ». Cet air qui survient à l'issue de la séquence de symétrie met également l'accent sur un renversement de perspective : l'accomplissement n'est pas la soumission à la mort, mais au contraire la victoire du « Héros de Juda » (partie centrale de l'air).
- Éléments de regroupement des chœurs de foule : outre les similitudes constatées pour le grand effet de symétrie, on constate d'autres analogies formelles distribuées de manière disséminées dans l'œuvre (voir en Annexe le tableau II).
- Éléments de jonction des airs : en particulier sur ce rôle des airs on peut ressentir une première impression de désordre. Dans la *Passion selon Saint-Matthieu* une certaine régularité se manifeste dans ces coupures méditatives, en général constituées d'un couple arioso-air équilibrant une part réflexive et une part expressive. Ici, on trouve des airs très rapprochés, de propos contrastés, certains très courts et abrupts, d'autres étendus à l'extrême. Dans ce

flottement apparent, quelques analogies permettent différentes combinaisons qui semblent (il s'agit là d'un point de vue subjectif) organiser cette sensation de désordre. (voir en Annexe le tableau III)

- Place des Chorals : par contraste, l'ensemble des Chorals s'inscrivent dans une régularité nettement structurante : fin de la 1^{ère} partie ; début et fin de la 2^e (presque surprenant d'ailleurs ce choral final « Ach Herr lass dein lieb Engelein » qui vient ponctuer l'œuvre ne laissant ainsi pas ce rôle au grand chœur « Ruht wohl » qui aurait pu faire réponse au chœur d'ouverture) ; début, centre et fin de la section symétrique (voir ci-dessus). Etc.

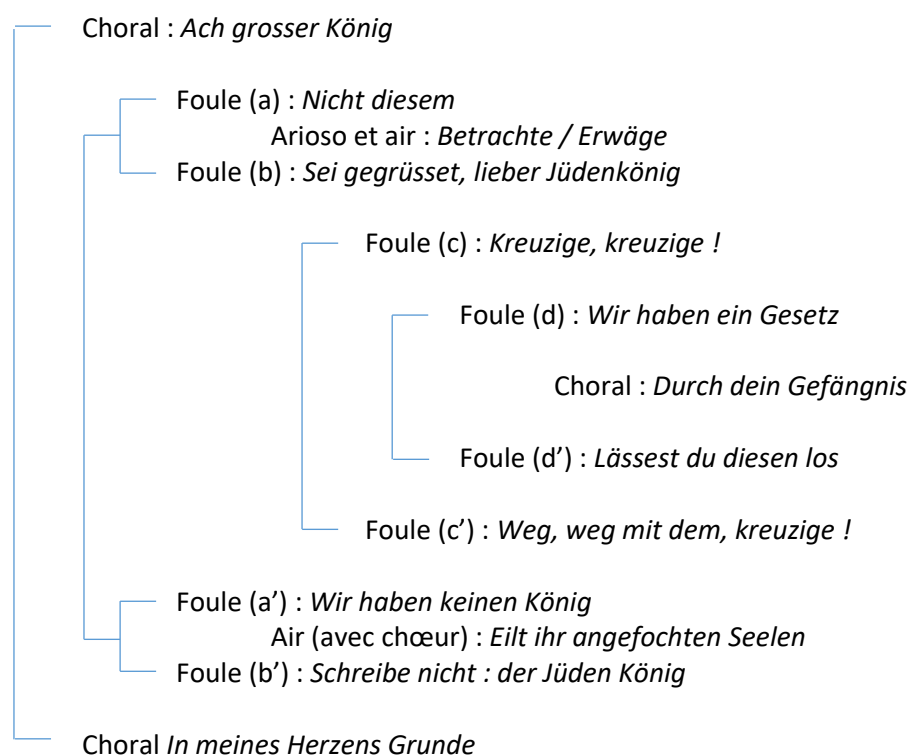
Ainsi donc, chacun de ces éléments de construction contribue à créer des points d'appuis dans la structure globale, sans toutefois organiser une unité formelle que l'on risquerait de forcer, ou de chercher en vain. En conclusion et en utilisant un langage contemporain je dirai que cette œuvre monumentale de Bach s'apparente à un « geste architectural audacieux ».

Blaise Plumettaz

Annexe

Tableau I – Symétrie

La seconde partie de la *Passion* s'ouvre par un Choral et un premier récit incluant deux chœurs de foule ; s'amorce alors immédiatement la séquence symétrique schématisée ainsi (les récitatifs, dont la présence récurrente assure la continuité linéaire dramatique, ne sont pas mentionnés dans ce schéma).



Cette section est caractérisée par le rôle essentiellement dévolu aux chœurs de foule : peu de Chorals ou d'airs ; ils seront plus présents dans la dernière partie de l'œuvre. Pour préciser les éléments de similitudes qui confirment la sensation de symétrie :

- Foule a et a' : courts et incisifs : 4 mesures au mouvement harmonique caractéristique, surmonté par la « guirlande instrumentale troublante » (voir § sur les analogies des chœurs de foules – tableau II ci-dessous).
- Foule b et b' : musique identique (avec de menus aménagements), mesure ternaire (unique dans toute l'œuvre), guirlandes instrumentales à effet d'abaissement ironique (uniques), thème commun du Roi des Juifs (salutation comique / contestation de l'écriveau de Pilate).
- Foule c et c' : musique construite sur la même ossature (1/2 ton plus bas – voir § suivant) et la même insistance de rythme et de texte (« crucifie ! ») mais avec beaucoup d'aménagements (placement du texte, variantes mélodiques « ornamentales ») ; distorsion entre la brièveté du texte et la longueur lourdement insistante de la musique.

- Foule d et d' : on s'approche du cœur du drame et les Juifs vont faire référence à leur Loi, tout en cherchant à la détourner. Bach emploie alors une écriture fuguée, donc qui s'apparente au « canon » ; or le terme « canon », mot d'origine précisément hébraïque signifie « règle » et donc par extension : « Loi ». Pour ces deux chœurs qui encadrent immédiatement l'axe de symétrie, Bach utilise rigoureusement la même musique (avec quelques aménagements élégants pour les changements de texte) mais $\frac{1}{2}$ ton plus bas donnant le sentiment d'un mouvement de dépression là où le Choral montre l'inverse.
- Choral central : Bach fait un choix inédit : la mélodie fait bien partie du corpus liturgique usuel, mais le texte n'appartient pas à la liste des strophes connues. Il semble (voir toutes les questions liées aux sources) que Bach ait pris un texte poétique contemporain (Postel ?) prévu originalement pour servir à la composition d'un air. Quoi qu'il en soit, ce texte, choisi comme élément central, donne une dynamique de conversion au croyant : la liberté (*Freiheit*) par le truchement de la captivité (*Kerker*). Il semblerait aussi que Bach ait choisi de modifier un verbe important : *ist* (est), en remplacement de *muss* (doit) ; ce qui revient à une initiative théologique visant à une action immédiate de Dieu dans la vie du croyant ! Et nous pouvons souligner également que Bach a probablement choisi ici une combinaison très particulière, employant le texte qui lui semble approprié, mais dévoyant sa destination initiale prévue comme support d'un air pour lui donner la forme brève d'un Choral, évitant ainsi une trop importante rupture du récit dramatique.

Notons que cette section ne peut pas fonctionner comme un centre en clé de voûte de l'œuvre entière. Elle intervient très tôt dans la seconde partie et ne peut pas être considérée comme un point d'équilibre. Ce travail sur la symétrie fait inmanquablement penser au motet « Jesu meine Freude » qui date grosso-modo de la même période ; sauf précisément que dans ce motet la symétrie organise bien la totalité de l'œuvre.

Tableau II – Analogies

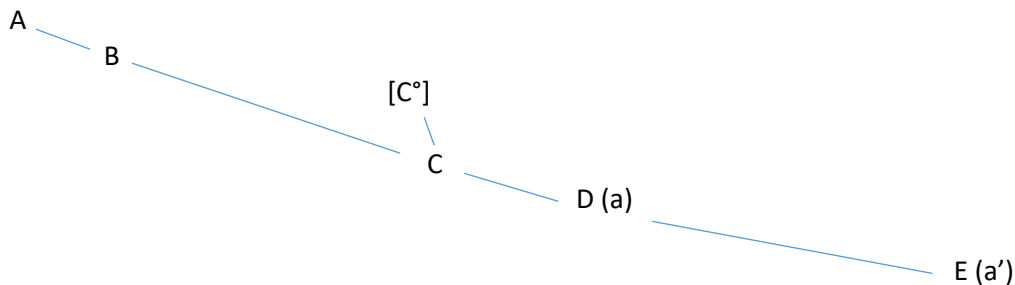
Se superposant à la séquence symétrique (voir ci-dessus), on découvre une autre construction relative aux chœurs de foule : 5 d'entre eux présentent deux analogies fortes :

- Une structure de basse harmonique et rythmique identique de 4 mesures (d'abord une base relativement statique de 2 noires coupées de silences, puis une marche harmonique en mouvement de croches, enfin une suspension en demi-cadence)
- Une guirlande instrumentale de doubles croches totalement indépendante de la conduite des autres parties qui semble vouloir signifier une sorte de trouble dans l'expression (on pourrait dire « de la friture sur la ligne » !)

Ces chœurs sont :

- Au tout début de l'œuvre, les deux interventions successives de la soldatesque venue arrêter Jésus : *Jesum von Nazareth* (A ; B)
- Au début de la seconde partie, à l'ouverture du procès devant Pilate (juste avant la section symétrique) : *Wir dürfen niemand töten* (C)
- Au début et à la fin de la section symétrique (cf. a et a' du tableau I) : *Nicht diesen, sondern Barrabam* (D) et *Wir haben keinen König* (E)

Mais le chœur C présente une différence très importante : les 4 mesures de base sont scindées en 2 phases au début et la fin du chœur, alors que le centre est occupé par une très longue section développant des thématiques chromatiques et harmoniques totalement inouïes apportant une violence bouleversante ; or cette écriture était déjà présente dans le chœur de foule immédiatement précédent : *Wäre dieser nicht ein Übeltäter* (que nous désignerons C°) ; le chœur C est alors au croisement de cette paire de chœurs chromatiques tendus et de la série A-B-C-D-E. Notons d'ailleurs que le chœur C conserve et développe la guirlande instrumentale, absente en C°. Schématiquement donc :



Contrairement à la section symétrique concentrée (tableau I), cette série se trouve plutôt éparpillée, mais constitue cependant une « signature » nette et marquée.

Enfin, il est significatif de noter une subtilité de choix instrumental pour la fameuse « guirlande » :

A : flûtes / B : violons / C : flûtes + violons / D : flûtes + hautbois + violons / E : flûtes.

On assiste donc à une intensification de ce « brouillage » au cours des 4 premiers chœurs et d'une sorte de « dégonflement » pour le dernier.

Note : seuls 2 chœurs de « foule » échappent alors à toute combinaison et sont caractérisés par une écriture nettement différente ; cela s'explique d'autant plus qu'il ne s'agit précisément pas d'une expression de foule comme tous les autres :

- *Bist du nicht* = un groupe de serviteurs tentant de démasquer Pierre comme l'un des disciples
- *Lasset uns den nicht zerteilen* = 4 soldats qui tirent au sort la robe de Jésus.

Tableau III – Les airs

Cette tentative très subjective et personnelle s'appuie sur quelques éléments fragiles ; différents compléments d'analyse pourraient très bien venir modifier cette proposition. Elle ne fonctionne d'ailleurs qu'avec la version présentée, et devient problématique si l'on vise la reconstitution de l'une ou l'autre des versions que Bach a jouée de son temps (changements, suppressions d'une version à l'autre). On pourra aussi objecter qu'une analyse basée uniquement sur les airs (et ariosos) peut ressembler à un travail « hors sol », car on les extrait de leur contexte. Cependant ce travail, ayant aiguisé ma curiosité, ne me semble pas dénué d'intérêt.

L'ensemble des interventions qui nous intéressent sont au nombre de 10 (numérotation de l'édition Baerenreiter) :

- 7 – air d'alto : *Von den Stricken*
- 9 – air de soprano : *Ich folge dir gleichfalls*
- 13 – air de ténor : *Ach, mein Sinn*
- 19 – arioso de basse : *Betrachte, meine Seele*
- 20 – air de ténor : *Erwäge*
- 24 – air de basse (avec chœur) : *Eilt, ihr angefochtenen Seelen*
- 30 – air d'alto : *Es ist vollbracht*
- 32 – air de basse (avec Choral) : *Mein teurer Heiland*
- 34 – arioso de ténor : *Mein Herz*
- 35 – air de soprano : *Zerfiesse*

On remarque d'emblée deux binômes qui s'enchaînent arioso-air : 19-20 et 34-35. Ce type de combinaison est très majoritaire dans la *Passion selon Saint-Matthieu*, plus rare ici. Il est alors tentant de créer deux séries en parallèle :

7 – 9 – 13 – 19-20 // 24 – 30 – 32 – 34-35

On remarque que les 2 groupes sont équilibrés autour du choral *Durch dein Gefängnis*, fameux axe de symétrie (voir tableau I). Cette organisation permettrait-elle de rééquilibrer l'ensemble de la structure, en sachant que le bloc symétrique que l'on avait d'abord repéré ne fonctionne pas comme clé de voûte ? Dans cette organisation on voit alors mieux la raison d'être des 2 ariosos qui introduisent les 2 airs, « poids-lourds » (20 et 35) ; ces 2 airs (les plus étendus de l'œuvre) pourraient alors prendre un sens nouveau en fonction de leurs analogies ; on pourrait noter :

- la longueur, qui induit la notion de **patience**
- **l'alliance** : le déluge/les flots – le ciel – la mort (peut-être des références au passage de l'ancienne à la nouvelle alliance)

Dans cette optique, ces deux couples arioso-airs deviennent de très importants appuis du message général de l'œuvre (au détriment des autres ?).

On peut aussi, dans une autre vision, penser à 3 groupes :

A) 7 – 9 – 13 // B) 19-20 – 24 – 30 // C) 32 – 34-35

Ici, on peut déceler une certaine similitude de développement de pensée au fil de chacune des 3 séries, partant d'un point de « regard posé sur les événements » vers une perspective de « combat avant la libération » :

- A) Reconnaissance des péchés (7) – Elan pour suivre le Christ (9) – Combat de l'âme ébranlée (13)
- B) Contemplation des outrages (19-20) – Elan vers Golgotha (24) – Combat du Héros de Juda (30)
- C) Contemplation de la Croix (32) – Combat cosmique (34) trouvant son apaisement (35)

Cette organisation remet clairement l'accent sur une *Prima pars* brève et une *Parte seconda* bien plus grande, et avec cette fois un focale sur l'aria (30) dont on a relevé l'importance théologique. On trouvera certainement différentes faiblesses dans cette option. Notons cependant que les deux airs de transition (9 et 24) présentent des analogies certaines : l'élan fort, ascendant ; le rythme de danse à 3/8 ; le rôle des silences de la ligne de basse qui interviennent de façon irrégulière et inopinée, souvent sur les premiers temps d'appui, et accentuent l'effet de manque (aller à la suite du Christ, malgré nos faux pas ?).

Enfin, un autre mode de réflexion est encore possible en suivant le cheminement des Chorals et celui des airs. Curieusement, le sens commun voudrait que les airs reflètent la réflexion individuelle du croyant et les Chorals, la place de la communauté. Or en regardant les textes de plus près, il semble que les Chorals évoquent le plus souvent la question d'un cheminement spirituel personnel (je vivais avec ce monde / protège et guide [-moi] ! / C'est moi et mes péchés / Comment pourrais-je jamais te rendre / etc.). Alors que les airs semblent prendre plus de hauteur sur différentes questions théologiques (mission rédemptrice, rôle de la grâce, articulation foi-croix-salut, gloire paradoxale, etc.). Ces deux plans se croisent au moment crucial (quelle « ironie » de la langue française !) de l'air qui suit la mort de Jésus (32 : air et choral simultanés) : on notera d'ailleurs que le soliste et le chœur s'expriment dans les deux rythmiques ternaire et binaire qui se superposent sans crainte des hiatus : ce sont bien deux perspectives qui se croisent sans se mélanger ! Ce nœud essentiel donne ainsi un poids important à ce « Cher Sauveur ». On peut remarquer aussi que les deux derniers chorals, qui suivent cet air sont de loin les plus « communautaires » : « ...afin que, dans notre pauvreté et notre faiblesse, nous t'apportions une offrande de gratitude » ; le dernier, bien qu'il parle à la première personne, sonne comme la louange finale de l'Église rassemblée.

Pour conclure, je confirme cette sensation : aucune de ces perspectives ne donne de clé définitive pour la perception de ce chef d'œuvre. Néanmoins l'accumulation de tous ces facteurs de tension structurelle agit forcément sur notre perception de cette partition. Une bonne conscience de ces éléments donne à l'interprète, comme à l'auditeur une formidable aisance pour naviguer dans cet immense espace spirituel imaginé par cet exceptionnel Kantor de Leipzig.