



Image et langage musical. Représenter pour Convertir : les histoires sacrées de Marc-Antoine Charpentier

Fiaschi Annick

Pour citer cet article

Fiaschi Annick, « Image et langage musical. Représenter pour Convertir : les histoires sacrées de Marc-Antoine Charpentier », *Cycnos*, vol. 11.1 (Image et langage : Problèmes, Approches, Méthodes), 2008, mis en ligne en juin 2008.

<http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/474>

Lien vers la notice

<http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/474>

Lien du document

<http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/474.pdf>

Cycnos, études anglophones

revue électronique éditée sur épi-Revel à Nice

ISSN 1765-3118

ISSN papier 0992-1893

AVERTISSEMENT

Les publications déposées sur la plate-forme épi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle. Conditions d'utilisation : respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle.

L'accès aux références bibliographiques, au texte intégral, aux outils de recherche, au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs. Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement, notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site épi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés ou imprimés par les utilisateurs. L'université Côte d'Azur est l'éditeur du portail épi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site. L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe d'épi-revel.

EPI-REVEL

Revue électronique de l'Université Côte d'Azur

Image et langage musical : Représenter pour Convertir : les histoires sacrées de Marc-Antoine Charpentier

Annick Fiaschi

Université de Montpellier

Représenter pour convertir

Compositeur parisien, Marc-Antoine Charpentier né vers 1643¹ et mort en 1704, a laissé parmi une oeuvre comportant 550 numéros quatorze histoires sacrées² : *Le Reniement de Saint Pierre*, *Judith sive Bethulia liberata*, *Historia Esther*, *Caecilia Virgo et Martyr octo voci [bus]* [I], *Caecilia Virgo et Martyr...* [II], *Caecilia Virgo et Martyr...* [III], *Filius Prodigus*, *Extremum Dei Judicium*, *Mors Saulis et Jonathae*, *Josue*, *Sacrificium Abrahæ*, *Praelium Michaelis Archangeli factum in coelo cum Dracone*, *Caedes Sanctorum Innocentium*, *Judicium Salomonis*. Ces “motets dramatiques” d’une durée moyenne d’exécution de trente minutes³ exigent un grand nombre d’exécutants soit, des instruments (flûtes à bec, violons, violes, orgue, clavecin), des solistes (aussi nombreux que les personnages intervenant dans les récits bibliques⁴, un ou deux chœurs (qui personnifient la foule, les soldats, les anges, les démons...), enfin un ou plusieurs narrateurs appelés *historicus* assurant la progression dramatique et reliant les différentes scènes où se déroule l’action proprement dite.

Les histoires sacrées furent commanditées par Mademoiselle de Guise pour son Hôtel du Marais⁵, par le Roi Louis XIV pour les offices du Dauphin⁶, par les Jésuites pour leurs collèges et leur église parisienne Saint Paul-Saint Louis⁷, enfin par les magistrats siégeant au Parlement de Paris pour les cérémonies d’ouverture qui avaient lieu chaque année à la Sainte Chapelle⁸. Elles furent exécutées du début des années 1670 à 1702⁹ dans des églises au cours de longues cérémonies comportant psaumes, histoires sacrées, prédication et lecture d’un évangile mais aussi lors de réunions spirituelles où l’on donnait à entendre et à méditer des textes sacrés ou des récits hagiographiques¹⁰. Elles étaient entendues sans décors, sans costumes, ni jeux scéniques.

¹ On ignore la date exacte de sa naissance qui se situe entre 1643 et 1645.

² Les histoires sacrées sont le fruit de formes et de traditions musicales dont les origines pour certaines remontent au Moyen Age comme l’historia, le drame liturgique, les miracles, les mystères, les dialogues. La présence d’histoires sacrées dans le corpus du compositeur français reste étroitement liée au développement de l’oratorio en Italie (L. Rossi, V. et D. Mazzochi, M. Marazzoli, G. Carissimi, B. Ferrari, G. B. Vitali, F. Foggia, G. Legrenzi, T. Pagano, B. Graziani, A. Stradella...) et en France (H. Du Mont, R. Ouyard, Th. Gobert, G. Bouzignac).

³ Soit six cents mesures.

⁴ “Chaque chanter représente un personnage de l’histoire et exprime parfaitement l’énergie des paroles”, Maugars, *Response faite à un curieux sur le sentiment de la musique d’Italie*, p. 29.

⁵ Peu de temps après son séjour d’études à Rome où il travailla avec G. Carissimi alors considéré comme le plus grand maître d’Italie, M. A. Charpentier entra au service des Guise. Il fut installé en leur hôtel du Marais et resta dix huit ans au service de Marie de Lorraine (jusqu’en 1687).

⁶ “[...] Lorsque ses exercices l’empêchaient d’aller à la messe du Roi.” *Mercure Galant*, Mars 1688, p. 320.

⁷ M.-A. Charpentier fut leur maître de musique à partir de 1684.

⁸ Le 28 juin 1698, M. A. Charpentier succède à F. Chaperon comme maître de musique de la Sainte Chapelle du Palais et occupe ainsi le poste le plus envié du royaume après la Chapelle Royale de Versailles.

⁹ Ce qui recouvre la totalité de la carrière du compositeur.

¹⁰ *Les voix commençaient par un Psaume en forme de Motet, et puis tous les instruments faisaient une très bonne symphonie. Les voix après chantaient une Histoire du Viel testament, en forme de comédie spirituelle, comme celle de Suzanne, de Judith et d’Holopherne, de David et de Goliath. Chaque chanter représentait un personnage de l’Histoire et exprimait parfaitement l’énergie des paroles. Ensuite un des plus célèbres prédicateurs faisait l’exhortation, laquelle finie, la Musique récitait l’Evangile du jour.* Maugars, op. cit., p. 29.

Les histoires sacrées mettent en musique des livrets en latin, en prose ou versifiés¹¹ et créés d'après l'*Ancien* et le *Nouveau Testament* ou des récits hagiographiques¹². Pour traiter de sujets comme le reniement de saint Pierre, le martyre de Cécile, le jugement de Salomon ou le sacrifice d'Abraham, le librettiste ne transcrit pas avec exactitude les sources : il les écourte, les agrmente de passages dramatiques, de prières d'action de grâce ou de commentaires moralisateurs. Les livrets des histoires sacrées font donc entendre des textes refondus, modifiés où prime l'action dramatique, le goût du théâtre, des grands spectacles. Ils ne sont pas sans rappeler les tragédies de J. B. Lully puisqu'on y retrouve les festins, les triomphes, les scènes guerrières, les villes assiégées, les vengeance, les meurtres, les sacrifices, les tremblements de terre, les tempêtes, les prières, les sommeils, les oracles, le culte du héros et de l'effet chers aux livrets de Ph. Quinault. En faisant appel à un style littéraire plus dramatique et moins austère que la Bible, l'auteur des livrets recrée dans ses histoires sacrées grâce à un langage très imagé l'illusion de la vie.

Les livrets sont écrits pour que les histoires sacrées puissent répondre à trois fonctions précises (paraphraser un texte saint, le mettre en scène pour convertir, le commenter afin de livrer un message spirituel). Exécutées lors de cérémonies religieuses marquant les moments importants de l'année liturgique (Avent, Carême, Semaine Sainte, Fêtes du Sanctoral) elles remplacent les lectures saintes habituellement lues ou psalmodiées, mais elles en donnent une lecture plus extravertie, plus imagée. Elles mettent en valeur le geste révélateur, l'attitude significative, elles proposent une lecture théâtrale des versets bibliques les rendant ainsi plus accessibles, plus proches du réel, des préoccupations des fidèles. Elles mettent en scène, elles présentent des images pour convertir et M. A. Charpentier doit user de tous les moyens mis à sa disposition - pièces instrumentales, langage harmonique, silences, dynamique, agréments, figures de rhétorique musicale - afin de remplacer les décors, les jeux scéniques, les costumes et les machineries absents lors de l'exécution.

La mise en image des textes saints, peindre en musique

Confiés aux seuls instruments, des préludes descriptifs *caractérisent autant que possible ce que le spectateur doit voir au lever de la toile*¹³. Cependant, celle-ci ne se levera pas lors de l'exécution d'une histoire sacrée où c'est la musique seule qui donne à voir, comme dans le prélude introduisant la deuxième partie du *Judicium Salomonis* exécuté par les violons en *sourdine*, les flûtes à bec *doux*, l'orgue en *jeux doux*, où la lente montée chromatique, la pédale de basse, les suspensions, les tenues, l'utilisation de la tessiture, peignent un vrai "sommeil" et décrivent la nuit au cours de laquelle Salomon endormi dialogue en songe avec Dieu. Dans *Judith...*, une symphonie, courte pièce instrumentale indépendante, suit le dialogue où l'héroïne convainc les sentinelles assyriennes de la laisser approcher d'Holopherne et décrit Judith pénétrant dans la tente pour décapiter son ennemi. Une ritournelle, quatre ou cinq mesures interrompant les parties chantées, suivra le récit où le narrateur évoque Esther qui *se disait à part soi* et la décrit en train de réfléchir. Quelques mesures marquées *plus doux* dans le *Judicium* illustrent enfin le verset suivant : *on entendait au loin dans toutes les directions le son de ceux qui jouaient de la musique*. L'accompagnement instrumental (deux violons ou deux flûtes ajoutés à la basse continue) n'apparaît également que pour peindre, pour mettre en image le jeu dramatique. Dans *Judith...* par exemple, les instruments n'accompagnent la voix qu'au moment où celle-ci chante *ils coururent vers elle et se rassemblèrent* montrant ainsi le mouvement de la foule. De même, les deux flûtes joueront dans l'extrême grave lorsque la Magicienne demande *qu'un sombre*

¹¹ Dont on ne connaît pas les auteurs.

¹² Ecrits d'après la Légende Dorée.

¹³ Bâton, *Examen de la lettre de M. Rousseau*, 2e 2d. 1754, p. 27-28.

éther enveloppe ce lieu d'un voile noir (Mors Saulis...) . Enfin, la basse continue¹⁴ généralement caractérisée par une suite d'accords devient soudain volubile pour peindre *Assuerus à la hâte saisi de crainte sauta [nt] de son trône (Esther...)* ou chute brutalement dans le grave sur le *je meurs de faim* du fils prodigue (*Filius...*) .

Le langage harmonique est également employé par M. A. Charpentier pour peindre, donner à voir, mettre en image le texte biblique. Des accords parfaits figurent ainsi le calme revenu, la paix, d'autres accords (sixte napolitaine) décrivent la mort de Cécile¹⁵ . Le choix des tonalités, des modulations n'est pas non plus laissé au hasard mais reste lié aux nuances émotionnelles suggérées par le texte. M. A. Charpentier donne d'ailleurs dans ses *Règles de Composition* un caractère, un éthos, *une énergie* à chaque ton et mode : *Do* Majeur sera ainsi qualifié de *guay et guerrier*, *Do* mineur d'*obscur et triste*, *Mi* Majeur de *querelleur et criard*, *Fa* majeur de *furieux et emporté...*¹⁶ . Les fanfares et les bruits de guerre des histoires sacrées sont donc écrits en *Do* Majeur, un *Mi* Majeur peint Pierre dégainant son épée afin de couper l'oreille d'un domestique du grand prêtre, un *Fa* majeur caractérise le récit du frère aîné révolté des égards de son père envers le fils prodigue (*Filius...*) .

Les silences servent également les implications dramatiques des livrets et remplacent eux aussi décors, machines et jeux scéniques, absents lors de l'exécution. Une ligne mélodique hachée de soupirs ou de demi-soupirs décrit ainsi le discours angoissé, hésitant, agité des hommes à la fin du monde dans le chœur *O terreur, O épouvante* de l'*Extremum ...* D'autres silences décrivent une grande douleur en coupant la phrase musicale par de brèves respirations comme des sanglots (*Mors Saulis...*, lamentation de David). M. A. Charpentier se sert essentiellement des silences pour mettre en scène des passages d'une grande intensité dramatique. On en retrouve deux exemples particulièrement remarquables dans *Caecilia ...*[I] et dans *Sacrificium...* Après avoir été torturée, Cécile prie une dernière fois et rend l'ultime soupir, parfaitement décrit par le *grand silence* qui suit soulignant aussi le vide laissé par la mort de la sainte. (EX. 1) . Abraham dont le fils unique doit être conduit au sacrifice obéit à l'ordre divin et s'apprête à exécuter Isaac. Un long silence d'une mesure interrompt soudain la mélodie comme pour montrer le bras qu'Abraham refuse d'abaisser sur son fils, longue pause qui laisse l'auditeur plongé dans une attente angoissante. Il faudrait encore citer ici les deux soupirs imposés simultanément à toutes les voix du chœur narratif et décrivant le regard admiratif et surpris qu'Holopherne pose sur Judith lorsqu'il la voit pour la première fois (*Judith...*, fol. 11 v), la demi-pause qui marque l'hésitation de Cécile n'osant avouer à son mari qu'elle est chrétienne (*Caecilia...* [I], fol. 77 v) ou le pudique *faites icy une pause* cachant les tortures infligées à la sainte (fol. 45 v *Caecilia...* [I]).

L'usage était peu répandu au XVII^e siècle de noter avec précision les nuances, *la trop grande quantité de marques embarrasserait et ôterait la netteté de l'air et ferait en quelques sortes confusion*¹⁷ . Contrairement à ses contemporains, M. A. Charpentier a porté dans ses histoires sacrées de nombreuses indications dynamiques consignées sous forme de conseils prodigués aux voix et aux instruments tels *tous, flûtes sans hautbois; violons seuls* . Une sourdine, *petite plaques d'argent qu'on met sur le chevalet [et] qui empêche l'instrument de*

¹⁴ Basse chiffrée omniprésente, sorte de base sur laquelle s'appuie toute l'oeuvre musicale et qui caractérise toute musique de l'époque baroque.

¹⁵ Dans ses *Règles de Composition*, Paris, B. N. Ms. Nouveau acq. fr. 6356, fol. 27, M. A. Charpentier explique que l'on doit employer cet accord *pour exprimer les douleurs et les faiblesses des dernières paroles d'un moribond*.

¹⁶ *id.* fol.32. M. A. Charpentier est un des premiers à théoriser au XVII^e siècle cette idée communément admise dans la musique grecque antique. Suivront J. Mattheson (1713), J. Ph. Rameau (1722), J.J. Quantz (1752)

¹⁷ B. de Bacilly, *L'Art de Bien Chanter*, Paris, 1679, rééd. Minkoff, Genève, 1970, p. 135.

*résonner à son ordinaire*¹⁸, est employée pour peindre l'obscurité, la nuit (voir le *Judicium Salomonis* fol. 28) . Les pianos ou *murmures, doux, tendrement* dépeignent des sommeils, ces moments privilégiés où, selon la Bible, Dieu aime s'adresser aux hommes. Ainsi au début du *Caedes...*(fol. 1) un ange chante *summissa voce* parce qu'il conseille en songe à Joseph de fuir en Egypte. Un mezzo forte ou *guay* sera demandé pour chanter la gloire d'Abraham (fol. 26) et joue, comme le *tous fort* marquant le lever du jour dans le *Judicium...* (fol. 30 v), un rôle descriptif. C'est encore pour illustrer la phrase *on entendait au loin, dans toutes les directions, le son de ceux qui jouaient de la musique* (*Judicium ...*fol. 27) que M. A. Charpentier écrit un decrescendo noté *fort-écho-plus doux* . On ne retrouvera de tels raffinements que plus tard chez A. C. Destouches dans son opéra *Issé*¹⁹ puis dans *Zaïs* de J. Ph. Rameau²⁰ enfin dans le *3e livre de Sonates a violon seul avec basse continue* de J. M. Leclair²¹.

*Les agréments bien exécutés sont dans le chant ce que les figures employées sont dans l'Eloquence. C'est par elles qu'un grand orateur remue à son gré les coeurs, les pousse là où il veut, et qu'il y jette successivement toutes les passions : les agréments produisent les mêmes effets dans le chant. Pour peu qu'on y réfléchisse sur leurs différents caractères de force, d'énergie, de douceur, d'aménité et de tendresse, on sera forcé de convenir que dans la bouche d'un bon chanteur, ils sont très propres à affecter puissamment l'âme*²². Dans les histoires sacrées ils peignent les plaintes, les sanglots du peuple d'Israel éperdu sans pasteur (EX. 3) , la vive douleur de David apprenant la mort de Jonathas (EX. 4 et 5); la gaieté de Josue vainqueur d'Adonisedec (EX. 6), les rires moqueurs de ceux qui apprennent la grossesse tardive et improbable de Sara (EX. 7), l'étendue infinie de la mer (EX. 8).

Les histoires sacrées appartiennent à un siècle où la rhétorique est omniprésente, elle est enseignée dans les collèges, les séminaires, on la retrouve dans la littérature, dans les beaux-arts, ainsi qu'en musique dont *l'expression peut être comparée à celle d'un orateur*²³. Dans les histoires sacrées où la musique est étroitement liée au texte littéraire²⁴ M. A. Charpentier a tout naturellement développé l'emploi des figures de rhétorique, habiles moyens de peindre mais également *instruments dont on se sert pour ébranler l'âme de ceux à qui on parle*²⁵. Nous n'en évoquerons ici que quelques-unes particulièrement destinées à rendre des images comme l'anabasis, une figure d'hypotypose qui apparait lorsqu'un passage vocal ou instrumental reflète l'idée d'ascension, exprime une élévation employée pour peindre Judith *grimpant sur un tertre et imposant le silence* (EX. 9) . Une variatio, ou long ornement mélodique, décrit l'exaltation de Josué appelant ses troupes au combat (EX. 10), une epizeuxis (reprise d'un motif mélodique un demi-ton ou un ton plus haut) exprime la douleur de Pierre reniant le Christ (EX. 11), un faux-bourdon, deux voix marchant en mouvement parallèle de sixte, représentera la fausseté, le mensonge de la fausse mère dans le *Judicium...*(EX. 12) . Enfin, une fuga qui n'est pas comme son nom l'indique une imitation fuguée mais la représentation mélodique d'un envol, d'une fuite par une série de doubles croches ascendantes ou descendantes, peint la fuite des disciples du Christ dans le *Reniement de Saint Pierre* (EX. 13) tandis qu'une catabasis, figure descendante exprimant une chute, une

¹⁸ Furetière, *Dictionnaire Universel*, La Haye, 1690, rééd. sous la forme d'un *Dictionnaire de Musique d'après Furetière*, Société de Musicologie de Languedoc, Béziers, s. d. , s. p. .

¹⁹ Paris, Ballard, 1708, acte IV, scène II.

²⁰ Paris, chez l'auteur, 1748, p. 14.

²¹ Paris, chez l'auteur, 1734, 9e sonate, 2e mouvement.

²² Bérard, *L'Art du Chant*, Paris, 1755, p. 158.

²³ J. J. Quantz, *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière*, Berlin, 1752, publiée en allemand sous le titre *Versuch einer Anweisung Die Flöte trabersiere*, rééd. en français par A. Geoffroy Deschaume et P. Séchet, Paris, Zurfluh, 1975, p. 102.

²⁴ Lui même écrit suivant les principes de la rhétorique.

²⁵ B. Lamy, *Nouvelles réflexions sur l'art poétique*, 1668, rééd. fac-sim, Genève, Slatkine, 1973, p. 145-146.

descente, une humiliation, une grande douleur, décrit la chute des montagnes à la fin du monde (EX. 14) .

Poursuivant les premières tentatives de Josquin des Prés, les musiciens de la deuxième moitié du XVI^{ème} siècle (L. Marenzio, C. Gesualdo, R. de Lassus, Cl. Le Jeune...) aiment “peindre”, rendre les images et les mouvements exprimés par le texte qui est mis en musique. Le *stile rappresentativo* de Cl. Monteverdi devient au début du XVII^{ème} siècle comme un mot d’ordre et les nouvelles formes de musique dramatique profanes ou religieuses (opéra, oratorio, cantate, psaume, motet, récitatif...) qui se développent alors et où l’on traite la musique comme un véritable discours favorisent l’expression des images. Des théoriciens répertorient les moyens de “représenter” dans des ouvrages intitulés *Musica Poetica* (J. Burmeister, 1606) , livres dont les idées seront reprises plus tard par Bâton — *les images que le poète présente à l’esprit toutes ces choses doivent être rendues à l’oreille par la musique [...] l’objet de tous les arts est de peindre [...] la poésie à l’esprit, la peinture aux yeux, la musique à l’oreille*²⁶, ou J. Lacombe — *la musique a des images à peindre, des caractères à saisir, des passions à exprimer*²⁷. En considérant *comme art principal du chant celui qui conduit le plus sûrement à la fin que celui-ci propose, qui est de peindre*²⁸, M. A. Charpentier ne semble donc pas faire véritablement oeuvre nouvelle. Pourtant avec ses histoires sacrées quelque chose change dans la représentation des images en musique : on n’y peint plus pour le simple plaisir descriptif, on représente pour attirer, charmer, émouvoir, circonvenir les fidèles et par ce biais forcer la méditation et persuader les esprits. Désormais, l’image met en valeur le geste révélateur, l’attitude significative, le moment où tout bascule dans la vie du saint dont on conte l’existence, elle rend les abstractions des versets bibliques plus attrayantes, plus intelligibles, elle introduit dans la musique religieuse le drame, la passion, le grand spectacle²⁹. Les histoires sacrées de M. A. Charpentier représentent pour convertir et demeurent ainsi une expression de la prière telle qu’on pouvait l’entendre en un temps de Contre-Réforme : *Si je vais méditer sur la résurrection du Christ, il faudra demander la joie pour me réjouir avec le Christ joyeux; si c’est sur la passion, les larmes, les peines et les souffrances pour compatir au Christ souffrant*³⁰.

²⁶ Bâton, *op. cit.*, p. 27-28.

²⁷ *Le Spectacle des Beaux Arts*, 1758, p. 250.

²⁸ Bérard, *op. cit.* , p. 151.

²⁹ “Les passions d’un Opéra sont froides, au prix de celles qu’on peint dans notre Musique d’Eglise”, Le Cerf de la Vieville, *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, Bruxelles, F. Foppens, 1705, rééd. Genève, Minkoff, 1972, p. 164.

³⁰ Ignace de Loyola, *Exercices Spirituels*, texte définitif traduit et commenté par J. C. Guy, Paris, Edition du Seuil, 1982, p. 69-70.