Gradhiva

Revue d'anthropologie et d'histoire des arts

12 | 2010

La musique n'a pas d'auteur

Soli Deo Gloria

Bach était-il un compositeur ?

Soli Deo Gloria. Was Bach a composer?

Antoine Hennion

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/1837>

DOI : 10.4000/gradhiva.1837

ISSN : 1760-849X

Éditeur

Musée du quai Branly Jacques Chirac

Édition imprimée

Date de publication : 24 novembre 2010

Pagination : 40-55

ISBN : 978-2-35744-029-6

ISSN : 0764-8928

Référence électronique

Antoine Hennion, « *Soli Deo Gloria* », *Gradhiva* [En ligne], 12 | 2010, mis en ligne le 24 novembre 2013, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/1837> ; DOI : 10.4000/gradhiva.1837

Fig. 1 Photogrammes issus du film *Chronik der Anna Magdalena Bach*, réalisé par Danièle Huillet et Jean-Marie Straub, 1967. Avec l'aimable autorisation des Éditions Montparnasse.

Soli Deo Gloria

Bach était-il un compositeur ?

EXTRAIT 1

Ave Maria, Charles Gounod, Roberto Alagna ténor, Chœur et Orchestre du Capitole de Toulouse, direction Michel Plasson, EMI Music France 1996. Cet extrait et le suivant sont consultables sur <http://gradhiva.revues.org/1807>

Antoine Hennion

C'était l'*Ave Maria* « de »... de qui, au fait ? De Bach, de Gounod, de Gounod-Bach, de Bach-Gounod... à qui, si le crime n'était prescrit, faudrait-il verser les droits ? L'auteur de cette musique a varié dans le temps, pour des raisons qui sont au cœur des problèmes que soulève, au-delà de la question de l'attribution de la paternité d'une œuvre, ce régime actuel de l'auteur sous lequel la musique est produite et valorisée suivant la chaîne linéaire création-œuvre-interprète-diffusion-public. En l'occurrence, Roberto Alagna, ténor vedette, chanteur d'opéra parfois adepte du *crossover*, chantait la mélodie que Charles Gounod a placée sur le premier prélude du *Clavier bien tempéré* de Jean-Sébastien Bach, écrit tout en accords arpégés¹. À l'écoute, le réflexe de l'amateur cultivé est de sourire, avec dédain ou amusement selon son humeur : décidément, la variétisation moderne du classique par l'industrie du disque du xx^e siècle prolonge avec délice les traficotages romantiques des partitions anciennes par les musiciens peu scrupuleux du xix^e siècle ; heureusement, il existe des musicologues et des interprètes sérieux qui, entre-temps, ont su nous redonner la musique de Bach, et rendre à Bach ce qui lui est dû : l'autorité sur sa musique. C'est-à-dire faire un double travail de police, d'une part pour lui attribuer ce qui est de lui, d'autre part pour le jouer d'une manière aussi conforme à ses intentions qu'on peut être en mesure de les connaître.

Nous sommes bien au cœur de la problématique du « droit d'auteur » à la française : rétribuer le créateur et respecter son droit moral sur son œuvre. Et pourtant... Écoutons ce deuxième extrait, avec la partition sous les yeux (voir fig. 8).

EXTRAIT 2

La musique est bien de Bach – et pas la moindre, c'est la *Passacaille en do mineur* pour orgue², l'une de ses œuvres les plus connues, dont la partition présentée donne le thème à la basse (transposé en sol mineur). Mais celle-ci n'est pas de Bach : c'est celle du « Christe » de la *Messe dans le deuxième ton* du *Premier Livre d'orgue* d'André Raison, datant de 1688. Cette fois, la musique « refaite » est celle de Bach, à partir d'un original repris note à note de l'organiste français. Le cas n'a rien d'isolé chez lui. De la gigue de Gaspard Le Roux qu'on retrouve

1. Charles Gounod, *Ave Maria* ; Roberto Alagna, ténor, chœur et orchestre du Capitole de Toulouse, direction Michel Plasson. EMI Music France, 1996.

2. Jean-Sébastien Bach, *Passacaglia en ut mineur* BWV 582 ; Marie-Claire Alain, orgue. Erato Disques, 2005.

dans la première *Suite anglaise* (à moins que Bach et ce dernier ne l'aient tous deux empruntée à Charles Dieupart) au *Stabat Mater* de Jean-Baptiste Pergolèse devenu le motet « Tilge, Höchster, meine Sünden », en passant par les concertos pour orgue d'Antonio Vivaldi, Bach n'a cessé de puiser sa musique chez les autres³, au point qu'un polémiste a récemment créé un site Internet pour dénoncer l'élitisme complice des artistes et des bourgeois qui, depuis deux siècles et demi, ont monté de toute pièce la gloire d'un compositeur abstrait, peu connu de son temps et dont la musique n'est pas de lui, pour faire barrage au succès de vrais musiciens à la fois classiques et populaires comme Vivaldi... À nous de sourire devant cette thèse du complot⁴. Mais son auteur ne fait qu'appliquer contre Bach, en l'accusant de n'être qu'un copieur, le modèle de l'autorité que nous venions de mobiliser, dans le cas de l'*Ave Maria*, pour le protéger contre ses propres copieurs : dans les deux cas, c'est de l'anachronisme de ce modèle qu'il faut bien prendre conscience.

Dans le débat qui nous occupe sur le droit d'auteur – avec ce que cette formulation délibérément juridique et moderniste contient d'un peu provocateur, par rapport aux musiques autrefois si éloignées d'un tel régime de production auxquelles s'intéressent les ethnomusicologues, désormais constamment confrontés à l'importance de ce problème « moderne » sur leur terrain –, mon intervention est a priori un peu décalée. L'idée était d'introduire dans cette réflexion, grâce à Bach, le cas de la musique classique pour qu'il puisse être discuté et comparé, tant avec celui des musiques traditionnelles qu'avec celui des musiques actuelles. Comparaison très féconde. Mais, à l'usage, on va voir qu'elle ne va pas du tout dans la direction attendue – tant mieux ! Le cas du classique vient en effet facilement sous la plume, trop facilement sans doute, lorsque les musiques non classiques veulent souligner leurs caractères particuliers : musiques de transmission orale, sans cesse variées et reprises, renvoyant à des codes socioculturels partagés, difficiles à séparer tant des rituels et des cérémonies où on les joue que de la danse ou de la parole auxquelles elles sont associées ; musiques enfin déjà brutalisées par le fait même de les nommer musiques, et que l'image moderne d'un face-à-face entre des musiciens et un public décrit très mal... Par opposition, le compositeur classique se caractérise par les traits exactement inverses : un nom à la mesure de sa gloire, un catalogue solidement établi d'œuvres écrites, minutieusement étudiées par des générations de musiciens, une procession révérencieuse d'interprètes scrupuleux, une présence matérielle sous les espèces d'enregistrements savamment répertoriés et critiqués, une place clairement dessinée dans une géographie sociale des goûts très différenciée ; et, à la fois cause et effet de cette riche configuration, l'évidence même d'une appartenance à un univers ayant acquis son autonomie, la musique.

L'autorité de Bach

Il y a une leçon forte à tirer du rapport de Bach à l'autorité, au double sens d'*authority* et d'*authorship*, mais elle va en sens inverse : vers la remise en cause de ce modèle classique, et la réalisation de la complexité historique et culturelle que représente ce que, comme le soulignait déjà André Souris (1976), on ne voit même plus comme étant un paradoxe : la présence de « Bach aujourd'hui ». Il ne s'agit pas de contester la réalité et la puissance actuelles de ce « monde de la musique », comme on dit dans les journaux, en quelque sorte linéarisé (reliant fermement le créateur au consommateur à travers les médiations solidement articulées entre

● ● ●
3. On trouvera une recension de ces emprunts dans Fauquet et Hennion (2000 : 39-40), ouvrage dont l'objet était précisément l'intense « musicalisation » du compositeur au XIX^e siècle. L'analyse minutieuse de la genèse de l'*Ave Maria* de Gounod (*ibid.* : 161-167) montre le caractère anachronique des jugements portés aujourd'hui sur les arrangements faits au XIX^e siècle, du haut d'un respect pour l'original qui vient lui-même tout droit du patient travail de réappropriation de Bach mené par ces mêmes musiciens du XIX^e siècle.

4. Claude Fernandez, *Jean-Sébastien Bach est-il un grand compositeur ?*, 2002, <http://www.critique-musicale.com/bachfr.htm>.

Livre d'Orgue (1688)
- Messe du Deuxième Ton -

3. Christe - Trio en Passacaille

André Raison
(1650? - 1719)

The musical score is presented in five systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one flat (B-flat major), and the time signature is 3/4. Measure numbers 6, 12, 17, and 23 are indicated at the beginning of their respective systems. The notation includes various note values, rests, accidentals, and dynamic markings such as *ff* and *fz*. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

Fig. 2 Livre d'Orgue (1688), Messe du Deuxième Ton © Les Éditions Outremontaises, 2008.

PAGE CI-CONTRE

Fig. 3 Raymond Hains, *Hommage à Bach*, 1949-1976, Paris, musée national d'Art moderne - Centre Georges Pompidou © ADAGP © Collection Centre Pompidou, Dist. RMN / Philippe Migeat.

elles que sont professions, institutions, techniques et marchés), pour leur opposer un Bach authentique créant dans sa Thuringe natale sans autre souci que la gloire de Dieu, mais de prendre la mesure de l'ampleur de la transformation historique qui permet à un auditeur moderne d'entendre comme étant écrite pour lui une musique produite trois siècles auparavant, dans un tout autre contexte. Par rapport au *copyright* (l'usage un peu provocateur de l'anglais est fort bien venu pour en souligner le fondement financier et juridique), la question se décale. Moins celle du droit *d'auteur* que, en amont, quelque chose comme le droit *d'être auteur*. Ou encore, celle du passage d'un modèle circulaire à un modèle linéaire : de la musique comme action collective dont tous les éléments (rituels, sociaux, religieux, corporels, musicaux) s'appuient les uns les autres et, loin de viser à l'autonomie, n'ont de sens et de force que grâce à leur entrecroisement serré, à la musique comme réalité spécifique, mettant face à face des œuvres appréciées comme telles et des amateurs sachant les apprécier selon cette modalité propre – distribution linéaire qui est à la fois une condition et une conséquence de l'installation d'un droit d'auteur, attribuant clairement les contributions de chacun : qui doit quoi à qui ?

Bach est idéalement situé, pour avancer sur ces questions, parce qu'il incarne une figure deux fois extrême. D'une part, il n'est pas du tout partie prenante de ce processus au long cours. Son cas est très différent de celui de Ludwig von Beethoven, par exemple, producteur conscient de lui-même comme créateur, qui joue un rôle actif, voire fondateur, dans l'instauration du régime de l'auteur (DeNora 1998) : Beethoven incarne et met en scène son génie, valorise socialement son caractère asocial, retourne en sa faveur le rejet de ceux qui ne le comprennent pas, joue habilement des ressources opposées du mécénat et du marché pour inverser les règles du jeu de l'évaluation – c'est à vous de changer vos critères de jugement pour m'apprécier, non à moi de répondre à votre demande ; il s'est battu avec succès pour imposer la reconnaissance sociale et financière de sa liberté et de ses droits⁵. Rien de tel chez Bach. Il ne fait pas une œuvre. Le plus grand des créateurs écrit avant le modèle du créateur, de l'artiste original. Il ne crée rien ex nihilo : il commente, il reprend inlassablement de la musique, la sienne et celle des autres, pour orner la parole de Dieu (expliquer, émouvoir, mémoriser, demandent les livres de prêche). Il ne compose pas le BWV⁶, il fait la musique du jour pour exprimer la parole du jour ; il n'écrit pas d'*Urtext*, il note ce qu'il faut jouer le lendemain. Sa musique n'a pas de raison d'être rejouée (elle n'en a pas plus de *ne pas* l'être, au sens d'être « oubliée » comme œuvre, ce qui permettra de la « redécouvrir ») : elle doit simplement sans cesse être refaite, comme le plus souvent elle vient de l'être au moment de sa composition ; une musique déjà écrite est un matériau qui peut resservir à tout propos, ce n'est qu'un moyen de re-produire de la musique (qu'on pense au jazz au xx^e siècle). Les rares œuvres que Bach fait graver, tardivement, visent non pas à faire œuvre, mais à faire faire de la musique à d'autres : grands recueils pédagogiques, comme le *Clavier Übung* ou les *Partitas*, ou œuvres modèles poussant à l'extrême un système pour prouver sa fécondité, comme *Le Clavier bien tempéré*, ou montrer l'intérêt d'utiliser des recettes du passé pour fonder la musique de l'avenir, comme *L'Art de la fugue* et *L'Offrande musicale*.

Bach est tout à fait conscient de faire de l'excellente musique, la question n'est pas là⁷. Mais il la fait « pour » autre chose qu'elle-même – la formule est déjà trop moderne, c'est cette « elle-même »-itude de la musique qui n'a pas grand sens pour lui. Ce sont l'ambiance du lieu, la ferveur de l'assistance, les enjeux communs ou la foi partagée qui font l'événement, auquel collaborent tous ses officiants, public, prêtres ou musiciens. À qui verser des droits ? La circularité de ce modèle va bien

• • •

5. Un peu comme Rembrandt, cent cinquante ans avant lui, inventait le marché de l'art (Alpers 1991), lui qui empruntait à ses créanciers pour racheter lui-même ses œuvres au prix fort, faisant ainsi valoir le crédit qu'ils accordaient à sa peinture !

6. Le *Bach Werke Verzeichnis*, le catalogue de ses œuvres complètes.

7. Comme le montrent ses réactions outrées quand d'autres obtiennent un poste qu'il brigait.

Fig. 4 Anonyme, *Frédéric le Grand écoutant Jean Sébastien Bach jouant l'orgue*, vers 1870 © BPK, Berlin, Dist. RMN / image BPK.s

au-delà du fait que Bach dédie sa musique à Dieu, non à un public : toute la chaîne allant d'une œuvre à un auditeur est remise en cause par l'accent ainsi mis sur une musique à faire, en situation, à partir d'un texte qu'un rituel veut rendre présent à des fidèles. Cet aspect circulaire, performatif, situé, de l'écoute fait encore aujourd'hui la différence entre le concert et l'enregistrement mais, dans un événement déjà de part en part musical, ce n'est qu'une variante moderne, presque technique, allant dans le sens d'une performance plus ouverte (Hennion 2010). Néanmoins, même comme simple trace, cette différence nous aide à imaginer un état antérieur, encore très voisin de celui dans lequel Bach se place : un état intégré, que connaissent bien les ethnologues, où ce dont il est question, ce qui « se » passe dans chaque événement, n'est pas *défini*, au sens le plus rigoureux du mot ; un état qu'échouent à restituer nos termes modernes, tenant pour acquises les distinctions entre religion, rituel, pouvoir, cérémonie sociale, musique...

« Bach aujourd'hui » ?

Le bourgeois de Leipzig allait à Saint-Thomas pour l'office du dimanche, écouter le message divin mis en valeur par une musique qui reprenait des chorals luthériens, et qu'il ne réentendrait pas. Continuité totale d'une musique qui n'est que passage, sans cesse retravaillée, non pas pour faire œuvre (encore moins œuvre d'auteur), mais pour conduire à la parole divine : on ne peut avoir rupture plus forte avec le modèle de la création, de l'œuvre et de l'auteur à travers lequel maintenant on lit Bach, créateur de dimension unique, « dans » lequel on entre par fragments pour s'initier à celui qui est devenu la source de toute musique, « la musique même », tandis que le disque et la radio remplacent l'église et la chaire, et que des vedettes attentives à la qualification esthétique de leur jeu jouent un répertoire mille fois repris là où des fidèles chantaient leur foi. Entre

eux et nous, les deux montages de l'appréciation sont rigoureusement inverses. Nous choisissons, comparons, collectionnons œuvres et interprétations après avoir appris la musique du *Clavecin bien tempéré*, sous le regard bienveillant d'un compositeur entouré d'éditions savantes, de recueils populaires, d'un catalogue d'enregistrements gigantesque et d'innombrables hagiographies. Le maître de musique est devenu l'objet même de notre goût musical. Aucun de ces traits n'appartient au temps de Bach. Qui « entend » encore les bandelettes entourant le corps du Christ dans les mélismes de violon de la cantate 4, « Christ gisait dans les liens de la mort » ? Le fait même d'écouter Bach comme de la musique là où des fidèles entendaient l'Évangile du jour interdit de l'entendre⁸. En revanche, la recherche actuelle passe au laser les partitions des cantates, en quête d'erreurs, de repentirs, de corrections. Quel est au juste l'objet de cette quête ? Un original, qui n'existait pas à l'époque ? Curieuse opération. Si on pense au court-circuit des temporalités que celle-ci réalise, elle est plus un symptôme qu'une méthode. Dans un siècle, elle fera sans doute bien rire les futurs anthropologues de notre monde moderne.

Et pourtant... Bach est tout aussi intéressant, à l'inverse, parce qu'en musique nul n'incarne mieux l'idée d'autorité que lui, qui n'a pas été un auteur ! Aimer Bach n'a rien d'un goût pour l'exotisme, d'un attrait pour l'étrangeté d'un monde inconnu, comme cela peut être le cas des musiques médiévales ou orientales. Il est au contraire au cœur de ce régime qui n'est pas le sien. Comment mieux sentir les paradoxes de notre réappropriation continue du passé qu'en nous penchant sur cette figure qui nous tend deux visages diamétralement opposés ? Pour l'immense majorité des musiciens qui l'ont suivi, Bach est devenu, selon une formule qui vient automatiquement à leur bouche, le « père de la musique ». C'est la référence absolue, une sorte de matrice originelle dont les styles et les esthétiques les plus opposés se revendiquent les héritiers. Cette place à part fait tout autant partie de l'histoire de « Bach aujourd'hui » que l'effort pour restituer sa musique de façon moins anachronique. Loin d'y être mal à l'aise, il est au centre d'un monde de la musique qui tourne entièrement autour du créateur, un régime dont il a repoussé avec effroi les premiers effets quand il les a reconnus chez ses fils... Autrement dit, le compositeur de musique classique qu'il n'a jamais été n'en est pas moins devenu le premier d'entre eux. La moindre de ses partitions est analysée par des cohortes de musicologues, étudiée par des générations d'élèves, interprétée sous les formes les plus diverses, diffusée et vendue sous mille espèces. C'est qu'entre-temps, grâce à l'édition et au disque, nous avons appris à écouter la musique comme un répertoire, un « linéaire » à notre disposition, allant de A à Z. C'est cela, le régime de l'auteur. Il est vain de comprendre notre éternel retour à Bach comme le signe d'une plus grande fidélité, annulant comme par magie l'histoire qui a fait de lui notre contemporain : au contraire, rien ne prouve mieux, tout en l'accentuant, la position d'auteur dans laquelle nous le plaçons que ce souci très moderne de le jouer à l'ancienne ; c'est la marque même de notre goût, à nous, amateurs du ^{xxi}^e siècle fouillant nos origines, pour qui seule compte la musique d'un créateur. Nous ne retournons pas à son temps, ni à son régime de production. Comme les riches Américains qui ont fait traverser l'Atlantique aux *Cloisters*, nous voulons tout importer de lui, jusqu'aux meubles de sa musique, pour qu'il nous appartienne encore plus.

• • •

8. Au sens où Michael Baxandall (1985) montrait que nous ne « voyons » plus les tableaux de la Renaissance dont, en ignorant tous les codes, nous faisons des œuvres formelles appartenant à notre histoire de la peinture.

Fig. 5 Gérard Ter Borch, *Le Concert*, vers 1675, Allemagne, Berlin, Gemäldegalerie (SMPK) © BPK, Berlin, Dist. RMN / Jörg P. Ander.

Le droit d'être auteur ?

Mais je voudrais mettre l'accent sur un autre aspect des choses, plus hypothétique. Au-delà des implications qu'a sur le statut de ses œuvres le régime liturgique dans lequel il écrit et des paradoxes de notre façon de les écouter aujourd'hui⁹, le fait même d'être auteur dans un régime de l'avant-copyright a posé problème à Bach. «SDG», écrit-il au bas de la plupart de ses partitions autographes. *Soli Deo Gloria*. Cela exprime si bien l'idée que nous avons de lui que c'est le titre de plusieurs chapitres biographiques ou d'ouvrages populaires consacrés à Bach. Invariablement, la formule est commentée comme s'il s'agissait d'une dédicace. Bach offre à Dieu son travail. Voilà qui ne trouble ni son image à nos yeux, ni notre conception de la musique. La grandeur de son art n'en sort que renforcée, du fait qu'il est un homme si religieux, loin des célébrations mondaines et des honneurs terrestres, qui ne compose qu'à la plus grande gloire de Dieu, *ad maiorem Dei gloriam*. Même si cela est assurément vrai, ce n'est pas du tout ce que dit Bach. «À Dieu seul la gloire», voilà une idée toute différente, et autrement profonde. Non pas «je célèbre la gloire de Dieu par mes œuvres», mais «le mérite de mes œuvres ne revient qu'à Dieu». Et Lui ne réclame pas de droits d'auteur ! Mais la «fonction-auteur» (Foucault 1969) que Bach occupe dans notre propre monde moderne nous empêche à nouveau de l'entendre, sur le plan théologique cette fois. C'est pour cela que je trouve très significatif le glissement d'interprétation, et l'incompréhension qu'il marque : cette dernière porte précisément sur la question de l'auteur. Il n'est d'autre créateur que Dieu, nous rappelle Bach à la fin de chacune de ses œuvres. Quand on lui demandait son métier, il répondait théologien. Au demeurant, que répond d'autre l'officiant africain ou amérindien, tout surpris d'être promu musicien, que l'ethnomusicologue vient enregistrer¹⁰ ? Le paradoxe du créateur est notre invention, à nous les modernes, à nous les Occidentaux, non la leur¹¹. L'évidence qui fait du droit d'auteur une catégorie juridique et financière visant la reconnaissance de la propriété d'un créateur sur son œuvre est justement son trait le plus problématique. Mais notre théorie de la création est déjà faite et, de l'intérieur de celle-ci, nous sommes sourds à celle de Bach, d'un côté, lui que nous avons annexé, tandis que, de l'autre, il ne nous coûte rien de renvoyer à la richesse anthropologique de leur altérité prémusicale les modes de création collectifs des sociétés traditionnelles ou ethniques qui nous servent de contrepoint¹².

Or, je crois que ce débat essentiel – ai-je le droit de créer, est-ce moi qui crée ? –, Bach l'a eu avec lui-même. Après avoir toute sa vie lutté contre la conception étroite du rôle de la musique dans la liturgie piétiste en défendant l'idée que plus elle est belle, puissante, émouvante, plus elle sert Dieu, il pousse sa conception à ses limites avec la *Passion selon saint Matthieu*. Et la question n'a rien de musical : comment montrer le choix massif du peuple en faveur de Barrabas ? la trahison de saint Pierre ? les supplices infligés au Christ ? sa souffrance, lorsqu'il se demande s'il est abandonné ? la crucifixion et la mort du fils de Dieu ? Le défi est entièrement théologique. C'est le sens et la fonction de l'esthétique, et en particulier la puissance des effets de la musique et du spectaculaire, qu'il vient interroger. Bach voit en son art musical un moyen unique pour faire ressentir, sentir à nouveau avec l'intensité nécessaire, la violence de la Passion, que le rituel ordinaire a recouverte de sa tranquille familiarité. Il écrit une musique dense, heurtée, tendue, avec des intervalles dissonants, non préparés, qui soulignent les moments les plus dramatiques du texte, il fait aboyer un double chœur pour montrer la haine de la foule, il fait gémir longuement les accents déchirants de la viole pour dire le désespoir.

9. Points sur lesquels nous avons beaucoup insisté avec Joël-Marie Fauquet dans *La Grandeur de Bach* (2000).

10. L'opposition la plus spectaculaire sur le rôle de l'ethnomusicologue, de ce point de vue, passe peut-être entre les façons dont le conçoivent Simha Arom (1985), d'un côté, qui objective avec énergie par l'enregistrement et la notation une musique produite par les indigènes et obéissant selon lui, qu'ils le veuillent ou non, à des règles repérables par l'analyse, et John Blacking (1980), qui défend l'idée d'une production intégrée, n'ayant de sens que dans la continuité de sa culture.

11. Qu'on pense aussi au seul sens qu'a le mot génie avant le romantisme : l'inspiré des dieux, non pas le substitut qui les a détrônés [Zilsel 1993 [1926]].

12. Sur ces questions, voir Latour 1991.

29

Ev. Sie spra-chen:

Pil. ich euch soll los-ge-ben?

Cnt.

Coro I. II.

Soprano. Ba - rab - bam!

Alto.

Tenore.

Basso. Ba - rab - bam!

Organo e Continuo.

31 Recitativo

Evangelist. Pi - la - tus sprach zu ih - nen:

Pilatus. Was soll ich denn ma-chen mit

Organo e Continuo.

33

Ev. Sie spra-chen al - le:

Pil. Je - su, von dem ge - sagt wird, er sei Chri - stus?

Cnt.

E. E. 2654

Fig. 6 Partition du « Laß ihn kreuzigen », Eulenburg, Londres, 1967 : 214-215.

« Mon Dieu, nous sommes à l'opéra ! » se serait exclamée une bourgeoise, prête à défaillir. L'historiographie romantique, frustrée d'une biographie de Bach par ailleurs si peu fournie en événements héroïques, s'est jetée sur l'aubaine. Des bourgeois de Leipzig bornés, un public qui ne comprend pas la force de l'œuvre, des bourgmestres aveugles et craintifs qui lui demandent de rentrer dans le rang, des mesquineries administratives qui font taire le génie... rien ne manque au portrait de l'artiste maudit. Mais un tel récit en dit plus long sur nous que sur Bach. Dans le prolongement de l'analyse de l'événement qu'avait proposée Denis Laborde (1992), comme blasphème inversé, à la fois dans le texte (ce sont les juifs qui blasphèment en accusant le Christ de blasphémer) et dans sa « mise en Passion » par Bach (ce n'est pas la violence de la musique, mais celle du texte qu'elle fait voir que refuse l'assistance), on peut penser à une tout autre version du drame qui se joue là, entre 1727 et 1730 à Leipzig¹³. Bach meurt en 1750. Entre la *Passion selon saint Matthieu* et sa mort, il s'écoule plus de vingt ans, durant lesquels lui, le théologien musicien, n'écrit pratiquement plus une œuvre religieuse, si ce n'est... une messe catholique, la *Messe en si* ! En revanche, il enchaîne les œuvres didactiques et les défis formels qui lui assureront sa place au panthéon musical des compositeurs après lui.

● ● ●

13. La *Matthäus* a sans doute été donnée pour la première fois en 1727 et non en 1729 comme on l'a longtemps cru [Basso 1985 : 528].

Fig. 7 Christian Marclay, *Graffiti Composition*, 2002, portfolio de 150 images publié par Paula Cooper Gallery © Christian Marclay. avec l'aimable autorisation de la Paula Cooper Gallery, New York.

• • •

14. Excepté quatre ou cinq cantates nouvelles, dont la fameuse « Wachet auf », BWV 140, de 1731, et quelques cantates célébrant le nouveau conseil municipal, un mariage, un enterrement.

Les motets ou le *Magnificat* sont écrits avant 1729. Dans les années 1730, des œuvres très importantes comme les grands *Oratorios* de Noël et de Pâques sont une réorganisation de cantates existantes : à leur propos, Alberto Basso, sensible à la différence avec les reprises, transpositions et parodies antérieures, parle de « reclassement ». Il en va de même des messes luthériennes ou de la *Passion selon saint Marc*. Basso suppose même qu'une copie de la *Saint Matthieu* faite par Altnickol dans les années 1740 n'a pas servi pour une reprise de l'œuvre, mais pour un usage pédagogique [1985 : 531].

Vraiment, ce sont les bourgmestres de Saint-Thomas qui ont eu un tel pouvoir sur sa « carrière » ? Ce sont eux qui ont réussi à faire du théologien passionné un compositeur moderne ? Il faudrait les remercier ! Mais c'est beaucoup leur en accorder.

C'est bien la version que, par exemple, suggère Alberto Basso, l'auteur de la bible de 2 000 pages sur Bach publiée en deux volumes chez Fayard (1985) : à partir de ces années, la liste des œuvres religieuses de Bach, « peu à peu dégoûté des incessants conflits avec les autorités tant religieuses que civiles » (vol. II : quatrième de couverture), se fait moins nourrie. Mais il faut que le lecteur attentif lise cette énumération rubrique par rubrique pour constater, sans que cela soit jamais aussi nettement énoncé, qu'à part une poignée de cantates, Bach ne compose plus *ex novo* de musique pour l'église¹⁴. Par rapport au flot antérieur qui voit Bach composer des centaines de pages de musique sacrée, Basso enregistre simplement avec indulgence que cette pratique devient « intermittente et exceptionnelle » (*ibid.* : 445). Il en vient à « excuser » le grand maître, dont « l'extraordinaire potentiel de création qui avait fait naître les incomparables séries de canta-

tes des années 1723-1728 environ pouvait légitimement avoir quelque peu faibli » (*ibid.* : 480). Quand on a en tête la série d'œuvres qui vont suivre durant les vingt dernières années de sa vie, que Basso lui-même range parmi « les plus audacieuses » qui aient jamais été écrites, on se demande si l'excuser est bien opportun, et s'il ne faut pas plutôt comprendre autrement le virage « sévère et hautement technique » (*ibid.* : 468) que prend le cantor.

« Devant ton Trône je vais comparaître... »

Compte tenu de la durée si importante de cette rupture liturgique par rapport à la vie de Bach, une autre interprétation semble en effet beaucoup plus vraisemblable – même si, pas plus que Denis Laborde avec qui l'idée nous en est venue (et qu'elle laisse plus sceptique que moi, voir Laborde 1998), je ne vois comment prouver une telle relecture. Si Bach a traversé une crise très aiguë à la suite des quelques représentations de la Passion et des réactions qu'elles ont soulevées, celle-ci n'a rien à voir avec le dépit qu'il aurait ressenti face à l'incompréhension à laquelle l'audace créatrice de l'artiste se serait heurtée. Bien au contraire, c'est lui-même qui a douté. Ne suis-je pas allé trop loin ? La mesure, la réserve qu'impose la liturgie par rapport à la mobilisation esthétique de l'émotion ne sont-elles pas des remparts sages et utiles face au danger que le moyen ne devienne la fin ? Grisé par la force de mon art, ai-je pu faire de la mort du Christ un spectacle au lieu de contribuer à l'office ? On voit combien le mythe saisit bien la réalité : l'exclamation prêtée à la bourgeoise pâmée, ne serait-ce pas plutôt celle qui a ébranlé Bach lui-même ? Ne peut-on supposer qu'il a alors décidé de ne plus écrire de musique religieuse non pas parce que les bourgmestres lui donnaient tort, mais parce qu'ils pouvaient avoir raison¹⁵ ? Le créateur, dépassé par sa créature, serait venu faire écran à la parole de Dieu au lieu de la transmettre.

Curieux avènement par défaut, donc, que celui de Bach en compositeur-créateur : c'est bien à la suite de cette expérience que, résolvant un par un les problèmes de composition les plus ardues que soulève la double obéissance aux lois de l'écriture polyphonique horizontale et aux principes verticaux de l'harmonie tonale, il devient en effet un artiste au sens moderne, créateur original préoccupé des formes musicales, écrivant des œuvres chaque fois uniques en leur genre et prenant soin de les publier¹⁶. Mais, loin d'être un triomphe, ce travail est un repli amer, vécu comme un échec personnel. À moins que ses récriminations grincheuses ne soient le vêtement public d'un repentir intime, à la pensée que l'orgueil ait pu lui faire approcher le sacrilège ? Faire de la musique pour la musique : ce qui va devenir l'idéal esthétique du XIX^e siècle, si fier de sa propre audace, n'est qu'une pénitence pour Bach le croyant, renvoyé à sa modeste besogne d'ici-bas... En définitive, il aura bien participé activement à la mise en place d'un monde de la musique autonome, mais en quelque sorte faute de mieux, à son cœur défendant. Je ne puis être le prêtre de Dieu en musique, il me reste à perfectionner à l'infini et à transmettre mon art. Les hommes en feront ce qu'ils voudront. Pour le reste, je m'en remets à Dieu : à lui seul la gloire.

MINES-ParisTech, CSI - Centre de sociologie de l'innovation, CNRS
antoine.hennion@mines-paristech.fr

● ● ●

15. Va dans ce sens, et dans celui du rôle de serviteur de la Parole qu'il se donne, le fait qu'il continue à remplir son office à l'église Saint-Thomas, mais en faisant donner des cantates de ses contemporains.

16. En revanche, Bach continuera de se confier à l'orgue, notamment pour écrire des chorals, c'est-à-dire cette fois la plus luthérienne des musiques liturgiques, et ce jusqu'à sa mort en 1750, comme l'exprime la scène mythique du choral dicté sur son lit de mort à son gendre, réintitulé sans doute par ce dernier « Vor deinen Thron tret ich hiermit ». Mais cette exception ne fait que confirmer la règle : lorsqu'il développe longuement ces chorals qui l'ont accompagné toute sa vie, c'est désormais dans une « intention didactique et spéculative », comme le relève Basso (1985 : 643), en accentuant leur rigueur contrapunctique, en concentration ou en ampleur. Contrairement à sa pratique antérieure, il veut faire publier ces recueils savamment composés et organisés, comme le fameux recueil de Leipzig, par ledit gendre Altnickol, ou avant cela, en 1739, la troisième partie du *Clavier Übung* où, sur le modèle des deux catéchismes de Luther, il donne des chorals des versions courtes (les petits chorals et les duos) pour les amateurs et des versions longues, très élaborées, pour les musiciens avertis et les professionnels. Mais on imagine mal qu'à Weimar il ait donné à ces « exercices » cette dédicace à l'impertinente modestie : « établie à titre de récréation de l'esprit pour les amateurs »...

31.

97th Mass.

2162

Bibliographie

- ALPERS, Svetlana
1991 *L'Atelier de Rembrandt. La liberté, la peinture et l'argent*. Paris, Gallimard.
- AROM, Simha
1985 *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale : structure et méthodologie*. Paris, SELAF.
- BASSO, Alberto
1985 *Jean-Sébastien Bach*. Paris, Fayard.
- BAXANDALL, Michael
1985 *L'Œil du Quattrocento : l'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*. Paris, Gallimard.
- BLACKING, John
1980 *Le Sens musical*. Paris, Minuit.
- DE NORA, Tia
1998 *Beethoven et la construction du génie. Musique et société à Vienne, 1792-1803*. Paris, Fayard.
- FAUQUET, Joël-Marie et HENNION, Antoine
2000 *La Grandeur de Bach. L'amour de la musique en France au XIX^e siècle*. Paris, Fayard.
- FOUCAULT, Michel
1969 « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Bulletin de la Société française de philosophie* 69(3) : 73-104.
- HENNION, Antoine
2010 « Virtuosité ou performance : révéler la musique ? », *Ateliers du LESC* 35 : 141-152.
- LABORDE, Denis
1992 « "Vous avez tous entendu son blasphème ! Qu'en pensez-vous ?" Dire la Passion selon saint Matthieu, selon Bach », *Ethnologie française* XXII (1992-3) : 320-336.
1998 « Bach à Leipzig, vendredi saint de 1729 », in Jacques Cheyronnaud, Élisabeth Clavier, Denis Laborde et Philippe Roussin (dir.), *Critique et affaires de blasphème à l'époque des Lumières*. Paris, Honoré Champion : 129-184.
- LATOUR, Bruno
1991 *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*. Paris, La Découverte.
- SOURIS, André
1976 « Bach aujourd'hui » [1955], in *Conditions de la musique et autres écrits*. Bruxelles, Éditions de l'Université : 199-203.
- ZILSEL, Edgar
1993 [1926] *Le Génie. Histoire d'une notion de l'Antiquité à la Renaissance*. Paris, Minuit.

Résumé / Abstract

Antoine Hennion, *Soli Deo Gloria. Bach était-il un compositeur ?*
– Le cas de Bach est intéressant à plusieurs titres par rapport à la question de l'autorité. À l'ethnomusicologue, le recours au classique sert le plus souvent à faire contraste avec les musiques orales, où les notions d'œuvre et d'auteur font problème (variation continue, création collective). Mais la leçon de Bach va dans le même sens. *Soli Deo Gloria*, il n'est d'autre créateur que Dieu : le plus grand des compositeurs se pensait en théologien, il n'a cessé de copier et de se copier, il n'a publié que ses ouvrages pédagogiques. Bach crée avant le régime de l'auteur. Mais cela n'empêche nullement le « père de la musique » d'être aujourd'hui apprécié selon ce régime, dont il est devenu un élément central. Cet article interroge cette ambivalence, qui entraîne de profondes incompréhensions, mais fait aussi mieux sentir l'intense travail de musicalisation qui nous sépare de Bach. À titre hypothétique, on réinterprète ainsi l'installation de Bach après la *Passion selon saint Matthieu* dans une position de compositeur « pur » durant les vingt dernières années de sa vie, non comme une victoire de l'artiste mais comme un repli du croyant craignant d'avoir été trop loin dans la mise en musique de la liturgie.

Antoine Hennion, *Soli Deo Gloria. Was Bach a composer?*
– The example of Bach provides an interesting case study in questions of authorship and this for a number of reasons. Among ethnomusicologists, references to classical music generally serve as a counterpoint to oral music, where ideas of an "oeuvre" or of "authorship" are seen as problematic (e.g. continuous variation or collective creation). Yet Bach can be seen as doing much the same thing. *Soli Deo Gloria* implies that there is no creator but God: this greatest of composers constructed himself as a theologian – he incessantly copied others and himself and only published pedagogical works. Bach was composing prior to the modern regime of authorship, but this has not stopped the "father of music" from being appreciated in terms provided by this very regime, of which he has become a central cog. This article interrogates this ambivalence, which has led to serious misunderstandings, but also gives us a sense of the intense work of "musicalisation" that separates us from Bach. It then hypothetically reinterprets Bach's elevation to a position of "pure" composer in the last twenty years of his life (after St. Matthew's Passion) not as a victory of the artist, but as a believer's retreat in response to his fear of having gone too far in transforming liturgy into music.