
Festival d'Aix-en-Provence

DAVID ET JONATHAS

Tragédie biblique en cinq actes avec prologue

De Marc-Antoine Charpentier

Livret du Père François de Paule Bretonneau

Dossier pédagogique 2012

Table des matières

PRÉLUDE	6
Comment lire le dossier ?	6
Préparer votre venue	7
VUE D'ENSEMBLE (V. BRIGOT)	8
MARC-ANTOINE CHARPENTIER (1643-1704) (C. PROST)	9
1.1 Biographie succincte	10
1.2 Quelques remarques sur l'œuvre.	11
DAVID ET JONATHAS : L'OPÉRA (C. PROST)	12
2.1 Argument (A. PERROUX)	13
2.2 Circonstances de composition	14

2.3 Sources	14
2.4 Livret	14
2.5 Formation vocale et instrumentale	15
2.6 Symphonies et Danses	16
GUIDE D'ÉCOUTE (C. PROST)	18
3.1 Préliminaires	19
3.2. Parcours commenté	23
3.3 Éléments bibliographiques	32
DAVID ET JONATHAS : HISTOIRES BIBLIQUES POUR AUJOURD'HUI (M-J. COUTAGNE)	33
4.1 Une histoire et une rédaction complexes	34
4.2 Saül, David et Jonathan : des personnages d'exception...	35
4.3 David et Jonathan : ou le modèle de l'amitié	42
4.4 Pour conclure en quelques mots avec Rembrandt	45
4.5 Bibliographie utilisée	46

DAVID ET JONATHAS, UNE TRAGÉDIE LYRIQUE PAS COMME LES AUTRES (M. LAFOUGE)	48
5.1 Introduction	49
5.2 La tragédie en musique lullyste	49
5.3 <i>David et Jonathas</i> : de la tragédie lyrique à l'opéra biblique	50
PISTES PEDAGOGIQUES (V. BRIGOT)	52
6.1 Approche par des disciplines extra-musicales :	53
6.2 Approche par l'éducation musicale	55

Ont participé à la réalisation de ce dossier pédagogique, par ordre alphabétique :

Valérie Brigot, professeur agrégée d'éducation musicale

Marie-Jeanne Coutagne, professeur agrégée, docteur en philosophie

Marion Lafouge, Université de Turin

Alain Perroux, conseiller artistique et dramaturge du Festival d'Aix-en-Provence

Christine Prost, maître de conférences émérite de Musicologie (Université de Provence)

Relectures et mise en page: **Anne Le Nabour**

Prélude

Comment lire le dossier ?

1-Le dossier est conçu de façon à permettre une lecture suivie : chaque chapitre s'intègre dans une cohérence d'ensemble. Mais chaque séquence a son unité et peut être lue séparément comme une fiche, au gré de l'intérêt ou de la recherche.

2-Il est également conçu pour permettre une lecture précise et approfondie mais aussi une lecture plus rapide et synthétique.

3-Loin du trop fréquent mépris du livret, le texte est pris au sérieux, lu dans son esthétique propre, comme destiné à la scène, au chant et à la musique.

4-Le livret et la musique sont naturellement inséparables ; seule la clarté de l'exposé a conduit à les examiner successivement.

Préparer votre venue

Ce dossier vous aidera à préparer votre venue avec les élèves, sachant que l'équipe du Festival d'Aix-en-Provence est à votre disposition pour toute information complémentaire et pour vous aider dans votre approche pédagogique.

Si le temps vous manque, nous vous conseillons, prioritairement, de :

- lire l'argument
- faire une écoute de quelques extraits représentatifs de l'opéra

RECOMMANDATIONS

Le spectacle débute à l'heure précise. Il est donc impératif d'arriver au moins 30 minutes à l'avance, les portes sont fermées dès le début du spectacle.

On ne sort pas de la salle en dehors de l'entracte et l'on reste silencieux pendant le spectacle afin de ne pas gêner les chanteurs ni les spectateurs. Il est interdit de manger et de boire dans la salle, de prendre des photos ou d'enregistrer.

Les téléphones portables doivent être éteints.

Nous rappelons aux enseignants et accompagnateurs que les élèves demeurent sous leur entière responsabilité pendant toute leur présence au Festival et pendant la représentation, et nous vous remercions de bien vouloir faire preuve d'autorité si nécessaire.

TÉMOIGNAGES

L'équipe du Festival d'Aix-en-Provence souhaite vivement que les élèves puissent rendre compte de leur venue et de leurs impressions à travers toute forme de témoignages (écrits, photographies, productions musicales).

N'hésitez pas à nous les faire parvenir.

Vue d'ensemble



Difficile d'être un héros ! David a bien terrassé Goliath. Pourtant, sa gloire légitime provoque la jalousie de Saül, roi d'Israël et père de son ami Jonathas. Et voilà David chassé de sa patrie ! Il trouve refuge chez ses ennemis d'antan, les Philistins. Son désir le plus cher est alors de construire une vie paisible entre les deux peuples. Mais Saül ne l'entend pas de cette oreille. Il provoque une nouvelle bataille, au cours de laquelle

son cher fils Jonathas trouve la mort. Confronté à l'évidence d'une défaite à venir, il décide de se suicider. David se retrouve promu roi, le deuxième d'Israël, mais son cœur demeure à jamais meurtri par la perte de son ami...

Marc-Antoine Charpentier composa cette tragédie biblique à partir d'un livret du père François de Paule Bretonneau. Elle fut créée à Paris au collège des Jésuites Louis le Grand le 25 février 1688 pour compléter une tragédie latine en 5 actes, *Saül*, du père Chamillart. En effet, les deux pièces s'intercalaient de la manière suivante : prologue de l'opéra, premier acte de la pièce, premier acte de l'opéra et ainsi de suite... La pièce de théâtre privilégiait la narration tandis que l'opéra apportait un éclairage sur les sentiments des protagonistes, mettant en relief l'amitié infaillible des deux personnages titre malgré le devoir d'obéissance et de respect auquel Jonathas ne pouvait déroger.

Cet opéra est l'un des rares témoignages de l'art théâtral et musical Jésuite, unique dans le genre de la production lyrique. Écrit peu de temps

après la mort de Lully qui détenait jusqu'alors le monopole des opéras de l'Académie Royale, il apparaît comme un exemple de contre-proposition au modèle imposé pendant de nombreuses années, l'imitation de la tragédie grecque.

Cette œuvre s'inscrit tout à fait dans les thématiques proposées en matière d'histoire des arts, telle que *Art, état et pouvoir*, de par son sujet et par la place particulière qu'il occupe comme contre-proposition d'un modèle d'État. De même, il permet une réflexion autour de la thématique *Arts, Mythes et religion* par le sujet du livret et l'évocation d'une communauté historiquement et politiquement importante, la compagnie de Jésus. Le thème biblique s'inscrit plus précisément dans les programmes de sixième, pour autant, les liens entre arts et pouvoirs au temps de Louis XIV cadrent avec les programmes de quatrième. De façon plus générale, l'opéra en tant que tel s'apparente à trois des six grands domaines proposés à chacun des niveaux du cursus scolaire, arts du son, spectacle vivant, art du visuel.

Illustration : Cima da Conegliano, *David et Jonathas*

1) Marc-Antoine Charpentier (1643-1704)

1.1 Biographie succincte

1643. Naissance dans le diocèse de Paris. Sa vocation de musicien ne doit rien, contrairement aux usages du temps, à une tradition familiale. On ignore où et comment se fit sa première éducation musicale.

Vers 1663, il part à Rome, où il fait un séjour de trois ans. À une époque où se répandent en France – et surtout dans les cercles parisiens – les attaques contre la musique italienne, Charpentier s'imprègne de la musique qu'il y entend, notamment celle des oratorios (ou histoires sacrées) de Giacomo Carissimi, et des grandes compositions polychorales de musique sacrée.

À la fin des années 1660, il revient à Paris, qu'il ne quittera plus. Mais sa carrière se fait en dehors de la Cour, où règne en maître Lully.

Il s'installe tout d'abord chez Marie de Lorraine, « **Mademoiselle de Guise** », qui entretient dans son hôtel de la rue du Chaume un ensemble de musiciens et de chanteurs de grande qualité. Chanteur lui-même, Charpentier compose (et interprète) pour sa protectrice, ainsi que pour sa parente Madame de Guise une grande quantité d'œuvres vocales sacrées et profanes.

En 1672, Molière, qui vient de mettre fin à sa collaboration avec Lully, lui demande de le remplacer pour assurer la partie musicale de ses comédies-ballets. *Le Malade imaginaire* sera, en 1673, le fruit de cette collaboration, malheureusement interrompue par la mort prématurée du dramaturge/comédien. Charpentier continue cependant de composer des musiques de scène pour la Troupe du roi (qui devient à partir de 1682 la Comédie-Française).



Jean Lepautre, *Représentation de la pièce Le Malade Imaginaire. Comédie-ballet en trois actes. Versailles, grotte de Thétis, 19 juillet 1674 lors des grandes fêtes célébrant la conquête de la Franche-Comté*
Paris, BnF

À partir des années 1680, sa production s'oriente de plus en plus vers la musique sacrée : motets, messes, psaumes, litanies, offices de ténèbres, dont une grande partie est rassemblée dans 28 volumes de manuscrits autographes (*Mélanges*) formant un ensemble unique et précieux, en cours d'édition moderne.

Les destinataires en sont les religieuses de Port-Royal, les Jésuites du Collège de Clermont (Louis le Grand) ou de Saint-Louis, le service religieux du Dauphin ; d'autres commanditaires se présentent à l'occasion de circonstances politiques, de manifestations publiques, ou d'événements concernant la famille royale (naissances, décès, guérisons).

En **1698** il est nommé Maître de Musique des enfants de la Sainte-Chapelle du Palais, poste prestigieux qui rend enfin officiellement justice – mais un peu tard – à cet immense artiste, resté de son temps en marge de la toute-puissante Cour et des honneurs qu'elle pouvait dispenser, et demeuré jusqu'au début du 20^e siècle dans un oubli quasi-total.

Quelques remarques sur l'œuvre.

Elle est considérable : près de 550 opus, recensés en 1982 par le musicologue américain H.W.Hitchcock dans son *Catalogue raisonné des Œuvres de M.A. Charpentier*, et touche à tous les genres avec un égal bonheur.

Sa singularité vient essentiellement du mélange des styles français et italien. À l'élégance, la concision, la retenue, de l'esthétique française, il sait associer le lyrisme ultramontain, et un souffle dramatique, souvent obtenu par des moyens simples (silences, ruptures, effets de lointain) qui rendent ses œuvres extrêmement expressives.

« L'opéra chrétien » qui nous occupe, (*David et Jonathas*, H.490) porte, davantage que la seule tragédie lyrique que composera Charpentier quelques années plus tard (*Médée*, 1693) de multiples traces de ce mélange.

La souplesse des mélodies, la richesse de l'écriture contrapuntique, le goût du chromatisme et des dissonances, enfin un raffinement très personnel dans l'usage des tonalités, qu'il manie comme un peintre manierait les couleurs, s'allient avec le plus grand bonheur, quoiqu'en aient pu dire certains de ses contemporains, avec la clarté, la simplicité et l'émotion que l'on considère à l'époque comme l'expression parfaite du « bon goût » français.

2) *David et Jonathas* : l'opéra

2.1 Argument

Action antérieure

Saül, roi d'Israël et père de Jonathas, a recueilli dans son palais le berger David, vainqueur du géant Goliath et chanteur dont la voix parvient à apaiser ses angoisses. Mais Saül en vient à se méfier de David. Il le soupçonne de vouloir le détrôner, et la profonde amitié qui lie le jeune homme à son fils Jonathas ne fait qu'aviver ses craintes. Dans un accès de rage, il lance son javelot sur David qui s'enfuit de la cour. Il trouve refuge auprès des ennemis d'Israël, les Philistins, et de leur roi Achis. Mais les chefs de guerre philistins, jaloux de sa gloire, le chassent.

Prologue

Doutant du soutien de Dieu dans la guerre contre les Philistins, le roi Saül se rend incognito auprès d'une pythonisse et lui demande de faire apparaître le spectre de Samuel, le juge et prophète par l'entremise duquel il est devenu le premier roi d'Israël. Cédant aux incantations de la sorcière, l'Ombre de Samuel surgit. Elle déclare à Saül que le Ciel l'a abandonné et qu'il lui reprendra tout ce qu'il lui a donné.

Acte I

David ayant vaincu les Amalécites, les Philistins le rappellent dans leur camp. Guerriers, bergers et prisonniers libérés par David chantent sa clémence. Resté seul, le jeune homme se lamente : il craint que son retour auprès des Philistins ne l'amène à guerroyer contre Israël et son ami Jonathas. Mais le roi Achis s'apprête à rencontrer Saül pour négocier une trêve. Il remet sa décision entre les mains de David, qui plaide pour la paix.

Acte II

Joabel, chef de l'armée des Philistins, incite David à la guerre, mais ce dernier lui résiste. Envieux de sa gloire, Joabel laisse éclater sa colère : il

décide de nourrir les soupçons de Saül pour faire échouer la trêve. Pendant ce temps, David retrouve Jonathas et tous deux célèbrent les charmes de la paix.

Acte III

Lors de sa confrontation avec Achis, Saül lui fait part de sa méfiance envers David et lui enjoint d'exécuter le jeune homme, ce qu'Achis refuse. Lorsque David se présente devant Saül, ce dernier l'accuse de trahison et demande à Jonathas de le venger. Mais Jonathas refuse, ce qui redouble la colère du roi. Terrifié par cette scène, David se retire, dérobadé qui conforte les soupçons de Saül. Il part à sa poursuite, tandis que Joabel se félicite du succès de ses calomnies.

Acte IV

Comprenant que la trêve va être rompue, David élève une prière vers le Ciel. Jonathas le surprend et lui reproche de le fuir. Désespérés, les deux amis doivent se quitter. Resté seul, Jonathas est déchiré : doit-il suivre son ami et abandonner son père ? Mais le bruit des combats l'appelle à la bataille où il entend protéger David. Saül met fin à la trêve en invectivant Achis. Joabel se réjouit que le roi des Philistins décide finalement d'engager le combat.

Acte V

Au plus fort de la bataille, Jonathas est grièvement blessé. Lorsque Saül retrouve son fils, il s'en prend aux gardes qui l'accompagnent puis, au comble de la fureur, retourne combattre David. Alors que les Philistins remportent la victoire, David vient au chevet de Jonathas, qui expire dans ses bras en lui déclarant une dernière fois son amour. David laisse éclater son désespoir. Blessé à mort, Saül tente en vain de le frapper dans un dernier sursaut. Achis vient alors proclamer David nouveau roi d'Israël. Mais au milieu des chants de victoire, le vainqueur est désemparé : «J'ai perdu tout ce que j'aime / Pour moi tout est perdu.»

2.2 Circonstances de composition

David et Jonathas fut conçu pour servir d'intermède à une tragédie latine du Père Chamillart, *Saül*, représentée au Collège Louis le Grand à Paris, le 28 Février 1688, par les élèves eux-mêmes.

Les représentations théâtrales en latin sur un sujet pieux faisaient partie des traditions des collèges de jésuites depuis l'installation de l'ordre en France au milieu du 16^e siècle, dans un objectif d'éducation complète s'adressant à des jeunes gens issus de l'aristocratie et destinés à de hautes fonctions. Des intermèdes dansés et chantés, en français, se glissèrent assez vite entre les actes de la pièce de théâtre, à titre de divertissement d'abord, sans que leur sujet soit lié à celui de la pièce ; à titre de complément ensuite, la musique exploitant à sa manière les données du texte. Ainsi en est-il des 5 actes de *David et Jonathas*, tragédie en français du père jésuite François Bretonneau mise en musique par Marc-Antoine Charpentier, s'insérant entre les 5 actes de *Saül*, pièce de théâtre en latin.

Pour l' « honnête homme » du 17^e siècle, la maîtrise du latin, tout comme celle de la danse, allaient de soi. À une époque où le « paraître » avait, dans la société de Cour, une importance capitale, la connaissance approfondie des humanités et la dignité du maintien devaient être intégrés comme une seconde nature. Ces représentations, où les élèves se donnaient à voir et à entendre, avaient donc valeur de formation, bien davantage que d'exhibition.

Il s'y adjoignait en outre un but d'édification morale : haute tenue des sujets puisés dans les Écritures saintes ou les grands textes de l'Église ; mise en valeur de la responsabilité des puissants ; combats de l'amour et du devoir....

David et Jonathas signe la seconde collaboration de Charpentier avec le père Bretonneau pour le collège Louis le Grand. La première, un an plus tôt, traitait l'histoire de *Celse martyr*. La musique en est perdue. Il n'y en aura pas d'autre.

2.3 Sources

On trouvera toutes les indications souhaitables sur les sources dans l'article de Marie-Jeanne Coutagne figurant dans ce dossier : (4. David et Jonathas : Histoires bibliques pour aujourd'hui.)

2.4 Livret

Ce que l'on appelait à l'époque « poème » a été écrit par le père Bretonneau (1660-1741) en toute connaissance de la tragédie latine du père Chevillart, et en toute connaissance des impératifs de la dramaturgie lyrique. Son approche du drame est délibérément tournée vers la psychologie des personnages, l'action étant prise en charge par la pièce.

Nous disposons, grâce à la notice accompagnant l'enregistrement des Arts Florissants, dirigé par William Christie, du fac-similé du programme édité à l'occasion de la création de l'œuvre.

Le titre en est :

David et Jonathas, tragédie en musique, qui sera représentée sur le théâtre du Collège de Louis le Grand, le XXVIII Février »

Ce programme est organisé de la manière suivante :

Sujet du Prologue : Résumé introductif.

Acteurs du Prologue :

- Saül, roi des Israélites
- L'Ombre de Samuel
- Une Pythonisse
- Troupe de démons

Prologue: Texte des 5 scènes, comprenant quelques didascalies concernant les apparitions, déplacements, etc....

Sujet de la tragédie : Résumé notifiant les références de la source biblique, et le lieu de l'action.

La scène est proche des montagnes de Gelboë, entre le camp de Saül et celui des Philistins

Acteurs :

- Saül, roi des Israélite
- Achis, roi des Philistins
- Jonathas, fils de Saül
- David, persécuté par Saül
- Joabel, un des chefs de l'armée des Philistins, ennemi de David
- Troupes de guerriers et de captifs, de peuples et de pasteurs que David a délivrés
- Chœurs de la suite de Saül, d'Achis, de David, de Jonathas et de Joabel.

David et Jonathas, tragédie : Résumés - suivis du texte - des 5 actes de la tragédie, avec didascalies.

Trois constatations s'imposent :

- La distribution ne comporte que des rôles masculins
- Le Prologue est nettement séparé de la tragédie elle-même, constituant une sorte de grande introduction à l'ensemble tragédie théâtrale/tragédie lyrique.

Il situe d'emblée Saül comme le personnage central de cet ensemble. Personnage présenté dès son apparition en proie à l'angoisse qui génère et nourrit le drame, et ne le quittera pas.

- Les didascalies mettent l'accent sur la théâtralité implicite du texte, qui n'affiche aucune prétention autre que d'être le meilleur porteur qui soit

pour la musique. Que le sujet en soit noble, héroïque, touchant, à l'instar des grandes tragédies cornéliennes ou raciniennes n'autorise pas le dramaturge à oublier que l'émotion, dans l'opéra, naît de la justesse entre le sens et le son du mot, puis de la fusion entre la musicalité du texte et la musique du compositeur. C'est dire que le poète est appelé à collaborer avec le compositeur en acceptant de s'effacer devant lui. On écrit à propos du père Bretonneau, qui consacra une grande partie de sa vie à l'édition des sermons de ses confrères : « *Il fallait être comme il l'était, l'homme de tous les génies pour y réussir, l'homme du désintéressement le plus profond pour s'y consacrer* »¹. Comprenons donc ce qui pourrait nous sembler des faiblesses dans le « poème », comme l'expression assumée de ce désintéressement. Et rappelons-nous que le langage du 17^e siècle n'est plus le nôtre. Au-delà d'une formulation désuète, on trouvera dans ce livret, pour peu qu'on y consente, l'expression d'une vie intense et profondément émouvante.

Suivant en cela l'exemple de Quinault, le poète de Lully, Bretonneau fait alterner librement alexandrins et octosyllabes, monologues, dialogues et chœurs. Charpentier en use à sa guise, ménageant répétitions, retours ou symétries dans une perspective musicale qui assure à l'opéra cohérence et solidité. Par ailleurs, le parti pris d'intériorisation du livret amène le compositeur à réduire la place et la longueur des récits qui, familiers aux oreilles du 17^e siècle, semblent souvent quelque peu monotones à celles de nos contemporains. L'impact émotionnel de *David et Jonathas* s'en trouve heureusement renforcé.

2.5 Formation vocale et instrumentale

La distribution, nous l'avons noté, ne comporte que des rôles masculins. Ce qui ne veut pas dire que la voix féminine en soit exclue. Le rôle de

¹ Catherine Cessac, *Marc-Antoine Charpentier*, Fayard, 2004, p.225.

Jonathas, (Dessus) tenu à la création par un jeune garçon n'ayant pas encore mué, est de nos jours confié à une Soprano.

Le rôle de **David (Haute-Contre)**, est écrit pour la voix typiquement française d'un Ténor aigu, qui garde, même dans les tessitures les plus hautes, son caractère masculin, à la différence du Contreténor, de caractère beaucoup plus ambigu. (On pourra constater cette différence en comparant, parmi les enregistrements disponibles actuellement, la version de William Christie où le rôle est tenu par un Contreténor, avec celle d'Anthony Walker, confié à un Ténor aigu.)

Des trois **Basses** qui figurent dans la distribution, l'une correspond dans notre nomenclature moderne à un **Baryton (Saül)**, l'autre à un **Baryton-Basse (Achis)**, la troisième enfin à une **Basse profonde (L'Ombre de Samuel)**. Trois tessitures, trois couleurs, adaptées chacune au personnage auquel elles sont attribuées.

Joabel (Taille) est un Ténor. Le livret d'origine le nomme Joadab.

L'ambiguïté de la voix de **Contreténor** se prête enfin parfaitement à l'étrangeté maléfique de la **Pythonisse**.

Préoccupé par son drame personnel, chacun des personnages est en même temps impliqué dans un drame collectif auquel participent guerriers, peuple, bergers ou captifs. Leurs voix s'expriment à travers le **Chœur**, tour à tour enthousiaste, joyeux, impatient, désolé... en des formations sans cesse renouvelées sur la base du traditionnel chœur mixte à 4 voix : Dessus, Hautes-contre, Tailles et Basses. (En termes modernes : Sopranos, Altos, Ténors et Basses).

L'effet acoustique dont Charpentier use à plusieurs reprises en faisant chanter hors scène des chœurs « que l'on entend mais qu'on ne voit pas » est, dramatiquement et musicalement, particulièrement efficace.

La **formation instrumentale** repose elle aussi, en sus de l'indispensable Continuo², sur une orchestration à 4 parties de cordes (Dessus de violon, Hautes-contre de violon, Tailles de violon et Basses de violon) à laquelle s'ajoutent 2 parties de flûtes et 2 parties de hautbois. Trompettes, Basson et percussion sont généralement ajoutés sans être mentionnés sur la partition, aux passages qui les requièrent naturellement.

Les orchestres « baroques » ne sauraient se penser – et cela depuis une trentaine d'années déjà – sans utiliser des instruments d'époque (ou des copies d'instruments d'époque). La sonorité particulière qui s'en dégage fait désormais partie constituante d'une musique qui ne cesse d'attirer les « fans » auxquels de multiples groupes offrent actuellement un immense répertoire. L'orchestre des Antipodes dirigé par Anthony Walker, plus récent que celui que dirige William Christie avec l'orchestre des Arts Florissants, en donne une remarquable illustration.

2.6 Symphonies et Danses

a) Symphonies

L'Ouverture qui précède le Prologue ne déroge en rien aux habitudes de l'époque, n'ayant d'autre prétention que « d'ouvrir » le spectacle, sans pour autant s'y rattacher dramatiquement. La plupart des Ouvertures de ce genre sont généralement interchangeables.

Il n'en est pas de même des pièces d'orchestre qui introduisent chacun des 5 actes de la tragédie. Directement reliées à la scène qui va suivre, elles mettent le spectateur en situation. Ainsi la « Marche triomphante » de l'Acte I annonce-t-elle la célébration du héros, et les « Bruits d'armes »

² Groupe instrumental formé au minimum d'un instrument polyphonique (clavecin, orgue, luth...) et d'un instrument mélodique soutenant la ligne de Basse (Basse de viole, Basson,)

de l'Acte V donnent-ils à imaginer la bataille qui se livre à l'extérieur. Moins conventionnel et plus développé, le douloureux Prélude de l'Acte IV dresse un magnifique portique à l'intense prière que David adresse au Seigneur en témoignage de sa fidélité. Plus obliquement, le Prélude de l'Acte II et la Sinfonie d'ouverture de l'Acte III, l'un et l'autre fondés sur l'opposition entre des sections contrastées (masse, vitesse, couleur...) semblent signifier métaphoriquement l'opposition entre les personnages qu'ils annoncent : Joabel et David, d'une part ; Saül et Achis d'autre part.

À l'exception du Prélude de l'Acte IV, notons la remarquable brièveté de ces pièces, allusives plus que descriptives, d'une très élégante efficacité.

b) Danses

Les **Danses**, part indispensable de la tragédie lyrique française, n'ont apparemment guère leur place dans un sujet biblique tel que *David et Jonathas*. En vérité, cette place y est réduite au minimum. Charpentier les situe en fin d'acte, comme une sorte de signature gestuelle qui doit en fin de compte beaucoup moins à l'usage qu'à une nécessité musicale et dramatique :

Grâce et gratitude des captifs délivrés par David dans le **Menuet** fermant le premier acte ;

Ressassement envoûtant de l'invitation aux Plaisirs dans la **Chaconne** du deuxième acte ;

Gigue goguenarde des amis de Joabel répétant après lui, en conclusion du troisième acte, que « pour perdre un ennemi tout doit être permis » ;

Rigaudon et **Bourrée** populaires entraînant les guerriers à la bataille à la fin du quatrième acte ; Chœur des triomphants, enfin, qui ne saurait se concevoir sans les grands mouvements d'ensemble qui signent la fin d'un

spectacle qui se veut aussi divertissant qu'instructif, aussi éblouissant qu'émouvant.

3) Guide d'écoute

3.1 Préliminaires

a) Ce qu'il est bon de savoir à propos du sujet

« ... Outre la tragédie de *Saül* qui a été représentée en vers latins, il y en avait une en vers français, intitulée *David et Jonathas*, et comme ces vers ont été mis en musique, c'est avec raison qu'on a donné le nom d'opéra à cet ouvrage ».³

Ainsi le *Mercurie galant* de Mars 1688 rend-il compte, avec force éloges de ces deux ouvrages, conçus comme indissociables l'un de l'autre, et représentés au Collège de Jésuites Louis le Grand de Paris le 28 Février 1688.

Indissociables, puisqu'après le Prologue (musical) alternaient jusqu'à la fin de la représentation un acte de la tragédie latine, suivi d'un acte de la tragédie chantée. À la parole revenait l'exposé de l'action. À la musique l'expression lyrique des états intérieurs des personnages.

De nos jours, la dissociation est consommée. Ce qui rend la compréhension du texte parfois obscure, le livret faisant allusion à des événements « supposés » connus, mais dont nous n'avons pas toujours la clef.

Tentons de combler sommairement ces manques.

L'Écriture sainte (Samuel, 28), nous rapporte que Saül, premier roi d'Israël, doutant (avec raison) du secours de l'Éternel dans la guerre qu'il se préparait à soutenir contre les Philistins, et n'obtenant aucune réponse du Ciel qu'il implorait, se résolut à consulter une nécromancienne, sous une fausse identité, pour faire parler les Enfers et connaître ce à quoi il était promis.

Lorsqu'il avait accepté la couronne des mains du vieux et sage Samuel, juge et prophète, ce jeune roi savait-il ce que pesaient les décrets divins

dans l'exercice de la royauté ? À ces décrets il avait naguère désobéi, et l'obsèdent désormais la conscience de sa faute, et l'angoisse des désastreuses conséquences de sa désobéissance.

Le **Prologue** musical évoque successivement l'expression désespérée de son désarroi, son brutal retournement lorsqu'il décide de s'en remettre aux Enfers, les pratiques de magie noire de la sorcière, l'apparition de l'Ombre de Samuel, ses sinistres prophéties, enfin la soumission révoltée du roi au destin qui vient de lui être révélé.

La bataille prévue, perdue d'avance pour Israël, puisque le secours du Seigneur lui est désormais refusé, a donc toutes les chances d'être gagnée par les Philistins, que doit conduire - et c'est là le nœud du drame - le jeune israélite David, que la jalousie de Saül a forcé à l'exil. Exil que David supporte mal, d'autant plus qu'il est resté profondément attaché à Saül, et surtout à son fils Jonathas, qu'il aime comme un frère.

L'**Acte I** oppose les louanges enthousiastes adressées à David par les troupes rassemblées de guerriers (Philistins), de pasteurs (habitants de la région) et de captifs (qu'il a récemment vaincus, mais épargnés), au déshonneur du héros, qui craint de devoir combattre, et peut-être d'être conduit à tuer ceux qu'il n'a cessé d'aimer. Achis, le roi des Philistins vient alors lui proposer de négocier la paix avec Saül. Ce que David accepte avec un immense soulagement.

Mais c'était sans compter avec la jalousie de Joabel, l'un des chefs de l'armée des Philistins, et prétendument ami de David, qui, lui, pousse Achis à la guerre : David pourrait y perdre la vie et laisser ainsi le champ libre à ses propres ambitions politiques.

L'**Acte II** oppose à son tour le sombre ressentiment de Joabel à la joie des retrouvailles entre David et Jonathas, se félicitant (imprudemment) du retour de la paix.

³ Cité par Catherine Cessac, *Marc-Antoine Charpentier*, Fayard, p.227.

Joabel, connaissant la fragilité de Saül, s'est employé à perdre David auprès de lui : David est un traître, qui feignant de désirer la paix, n'attend que l'occasion de se retourner contre lui.

Saül, profondément déstabilisé par les prophéties de Samuel lui annonçant sa mort, celle de son fils, et la future royauté de David, se voyant abandonné de Dieu, n'est que trop disposé au soupçon. Les insinuations de Joabel trouvent en lui un terrain on ne peut plus favorable. Il s'empresse d'y adhérer.

L'**Acte III**, centre du drame, met aux prises Achis, qui défend David, et Saül, qui l'accuse. Au fil d'un récit poignant, se dévoile l'ampleur devenue malade de l'angoisse du roi. Son fils bien-aimé, Jonathas, ne s'est-il pas ligué avec David pour consommer sa perte ? À qui se fier ? Qui croire ? Au cours d'une tragique confrontation, Saül, sourd aux protestations de David comme aux supplications de Jonathas, devient la proie d'une véritable paranoïa : tout se ligue contre lui, le Ciel, son propre fils, mais surtout David, sur qui se fixe sa haine. Il le poursuit comme un criminel lorsque, désespérant de se faire entendre, celui-ci se retire. Joabel de son côté, se félicite du succès de sa calomnieuse entreprise.

C'en est fait de la paix entrevue. Saül, d'autant plus persuadé de la trahison de David qu'Achis l'a défendu, s'apprête, contre toute raison, à déclarer la guerre, qu'il sait pourtant perdue, aux Philistins. David et Jonathas, impuissants, sentent la catastrophe approcher.

L'**Acte IV** met en scène leurs adieux. Plus lucide que son ami, David sait qu'ils n'échapperont pas à leur destin. Ils échangent des serments de fidélité. Jonathas, dans un monologue magnifique, exprime son déchirement entre le devoir filial et l'amour qui le lie à David. De son côté Achis, poussé par Joabel et influencé par le désir d'en découdre de ses troupes, se décide finalement à aller au combat.

La bataille a lieu. La catastrophe annoncée se réalise. L'action, dans ce dernier acte, reprend ses droits sur scène :

L'**Acte V** s'ouvre sur le spectacle de Jonathas, blessé, porté sur les bras d'une Troupe de Gardes, et disposé à offrir sa vie en faveur de son père. Saül, ivre de désespoir, de plus en plus délirant, pense d'abord à se tuer, puis, repris par l'obsession de sa haine contre David, court à une illusoire vengeance. David, prévenu de la blessure de Jonathas, survient pour l'assister. Mais Jonathas meurt entre ses bras et son corps est emporté par les gardes tandis que les Troupes des deux amis reprennent en chœur la sublime déploration de David : « Jamais Amour plus fidèle et plus tendre eut-il un sort plus malheureux ? »

Saül, qui s'est frappé lui-même, lance une dernière imprécation à l'adresse de David avant de mourir à son tour. Joabel a été tué dans la bataille. Achis apprend à David qu'il est élu roi d'Israël : la prophétie s'est réalisée. Écrasé de chagrin, le nouveau roi laisse se dérouler sans lui les scènes de triomphe qui consacrent sa gloire et son règne.⁴

b) Ce qu'il est bon de savoir à propos de la musique.

Dans la « dispute » qui n'a cessé d'occuper depuis ses débuts les amateurs d'opéra entre les tenants de la primauté de la musique et celle du texte, on sait quels furent les choix divergents, dès la fin du 17^e siècle, entre le goût français et le goût italien. *David et Jonathas*, de toute évidence, relève du goût français et, s'il se différencie par son statut particulier de la tragédie lulliste,⁵ il n'en reprend pas moins les éléments musicaux essentiels. Je veux parler des aspects complémentaires qu'offrent aux compositeurs français la continuité d'un **Récit fondé sur la linéarité du texte théâtral**, et la discontinuité produite par la **succession de scènes fortement contrastées**.

⁴ Sur les aspects historiques et politiques de cette tragédie biblique, se reporter au texte de Marie-Jeanne Coutagne : « David et Jonathan : histoires bibliques pour aujourd'hui. »

⁵ Ce sujet est traité par Marion Lafouge dans son article « *David et Jonathas*, une tragédie lyrique pas comme les autres »

Le Récit de la tragédie lyrique française est **syllabique**, et sa caractéristique principale est de glisser si habilement d'une forme à une autre que les « coutures » y sont souvent invisibles.

La forme la plus simple du **Récit** est l'énoncé linéaire du texte, dans une version proche de la parole, respectant fidèlement les règles de la syntaxe et de la prosodie, et ne comprenant aucune répétition de mots ou de phrases, aucune scansion métrique répétitive, aucun plan harmonique défini. Cet énoncé, soutenu par un discret accompagnement du Continuo⁶ qui ne doit en aucun cas gêner la compréhension du texte, se révèle, à une observation attentive, extrêmement subtil, et capable d'en traduire toutes les nuances expressives par le modelé de l'intonation, la courbe spécifique des figures mélodiques, la variété du débit, l'introduction de silences.....

Ailleurs, le récit, toujours accompagné du seul continuo, s'est inscrit dans des carrures mesurées⁷, au plan tonal soigneusement réglé, sans cependant rien perdre de son naturel, même si quelques phrases, notamment en fin de strophe, sont parfois répétées. Ailleurs encore, le continuo s'est enrichi de deux parties de violons, de deux parties de flûtes, ou d'un ensemble complet de cordes. Simultanément, le récit a pu prendre un tour plus expressif et plus dramatique, ou s'est organisé en périodes, formant alors un morceau autonome, détachable de l'ensemble, et plus développé.

Contrairement à l'opéra italien, où la distinction entre Récit et Air est clairement établie, la tragédie lyrique, par les continus glissements d'une forme à l'autre rend les catégorisations non seulement difficiles, mais souvent inadéquates. Au reste, les compositeurs français désignent-ils leurs pièces plus volontiers par leur caractère que par leur forme.

⁶ Groupe instrumental formé au minimum d'un instrument polyphonique (clavecin, orgue, luth....) et d'un instrument mélodique soutenant la ligne de Basse (Basse de viole, Basson,)

⁷ Une carrure est un groupe de quelques mesures (généralement quatre) correspondant à un membre de phrase, dont la répétition imprime à un air, ou à une danse, une structure symétrique.

Le souci de l'ajustement de l'expression musicale à celle des « passions », on le sait, est à la base de l'esthétique vocale baroque, en Italie comme en France. Évident pour la musique vocale, ce souci l'est tout autant pour la musique instrumentale pure : la musique doit signifier, ébranler les passions, toucher, peindre. Les « Symphonies », dans la tragédie lyrique, remplissent pleinement ce rôle.

Reste que le **principe** du récit syllabique, quelque forme qu'il prenne, quelque mobilité interne que lui confère le compositeur, (changements fréquents de mesure, de rythme, d'harmonie, de couleur instrumentale ou vocale, alternance de solistes et de chœurs, de petits et grands groupes....) peut provoquer (surtout à l'écoute seule) le risque d'une certaine monotonie.

D'où la nécessité de **contrastes** affirmés au **cours des scènes** comme **entre les différentes scènes** : gloire et solitude de David (Acte I) dépit haineux de Joabel et bonheur radieux des amis (Acte II) autorité butée et désarroi de Saül (Acte III), souvenir de la félicité passée et désespoir présent de Jonathas (Acte IV)....

L'auteur du livret use de ces contrastes avec un remarquable sens de la dramaturgie. La musique de Charpentier, nourrie de son expérience italienne, saura en jouer avec la plus grande efficacité. N'oublions cependant jamais que la tragédie lyrique est, avant tout, du théâtre. Sa force expressive est donc intimement liée à l'**interprétation vocale et théâtrale** et à la **mise en scène**. Écouter un enregistrement de l'œuvre requiert l'exercice d'une imagination visuelle qui supplée – ou qui prépare – à la représentation « live », seule capable de rendre justice à l'opéra. On peut compter sur le talent éprouvé de William Christie pour donner à la représentation aixoise toute sa charge de vitalité, de variété et d'émotion.

c) Enregistrements

Il existe actuellement trois enregistrements de *David et Jonathas*. Le *David et Jonathan* de l'orchestre des Antipodes, dirigé par Anthony Walker, (ABC Classics, 2008) souffre d'une mauvaise prononciation de la

langue française, mais a en revanche d'incontestables mérites. Le premier – il est essentiel - est d'avoir confié le rôle de David à une voix masculine de **Haute-Contre** et non, comme dans les autres enregistrements, à un Contreténor⁸. Le rôle y est chanté dans un excellent français par le ténor suédois Anders Dahlin, qui fait actuellement une très belle carrière en France. Son second mérite – et il est également d'importance – est d'avoir été capté en « live », lors d'un spectacle. Il y gagne énormément en vitalité et en naturel.

Restent une version dirigée par Michel Corboz avec L'English Bach Festival Baroque Orchestra, réalisée à Lyon en 1981 et publiée par Erato, très musicale, mais à notre avis n'ayant pas encore tout à fait intégré le style baroque, et celle de William Christie, avec Les Arts Florissants, (Harmonia Mundi, 1988-1998). Dans la mesure du possible, il serait souhaitable de disposer des enregistrements de Walker et de Christie, que l'on pourra fructueusement comparer. Mais quoi qu'il en soit des enregistrements, il est de toute façon indispensable que les élèves aient sous les yeux le texte des passages qui seront examinés plus en détail que d'autres au cours de l'écoute. Non que l'élément musical soit second, mais il ne prend son sens plein qu'en rapport direct avec ce qui est énoncé.⁹

d) Terminologie des formes.

Toute catégorisation formelle des pièces se succédant dans l'opéra français baroque ne peut être, nous l'avons souligné, que contestable. Le guide d'écoute proposé ici y aura pourtant recours pour plusieurs raisons :

⁸ Cf. A. Perroux *L'opéra, mode d'emploi* (L'Avant-scène opéra, Paris 2003, p.58 et 60) « **Le Contre-ténor** est une spécialité anglaise, remise à la mode au 20^e siècle par Alfred Deller. Il s'agit d'un homme ayant développé sa voix de fausset de manière à pouvoir évoluer dans une tessiture de contralto, voire de mezzo-soprano.(.....) **La Haute-contre** est une spécialité française. Il s'agit d'un ténor aigu, qui jongle avec sa voix mixte pour conférer jeunesse et virilité aux héros de l'opéra baroque français »

⁹ La partition est disponible gratuitement sur Internet. (Free score). Le texte figure intégralement dans les notices accompagnant les CD.

Pour faciliter la reconnaissance des épisodes successifs d'une scène, souvent si bien « cousus » entre eux qu'on n'a pas forcément conscience d'être passé de l'un à l'autre.

Pour mettre en évidence l'extrême mobilité d'un discours qui se tient toujours au plus près de la situation théâtrale.

Enfin, pour donner à voir la rigueur d'une architecture qui n'a certes pas à être perçue, mais qui donne à l'édifice toute sa solidité.

Convenons donc de ce que nous entendrons par les termes suivants :

Le terme de **Récit** correspond à la description qui en a été donnée plus haut (cf. 3.1 b « Ce qu'il est bon de savoir à propos de la musique »). Lorsque, tout en gardant ses caractéristiques essentielles, il s'inscrit passagèrement dans une scansion métrique, on le nommera **Récit mesuré**.

L'**Air** désigne ici une pièce mesurée, (qui peut changer de mesure en cours de route), dont les phrases musicales se coulent sur la syntaxe du livret, (que l'on nommait à l'époque « poème »). La fin des strophes est souvent soumise à de multiples répétitions textuelles, illustrées musicalement de façon toujours renouvelée. L'air peut être accompagné du simple continuo, d'un continuo enrichi de deux dessus (violons, flûtes ou hautbois), du continuo et de l'ensemble des cordes (à 4 parties), ou de la totalité de l'effectif instrumental. Comme nous le soulignons plus haut, son caractère importe plus que sa forme dans l'esprit des compositeurs. Sa simplicité, d'où tout effet de virtuosité est banni, le différencie fondamentalement de l'Aria des *opera seria* italiens de l'époque.

Lorsque la situation théâtrale le commande, le récit ou l'air sont **dialogués**. Le dialogue devient un **Duo** si les deux personnages chantent simultanément.

Lorsque les phrases musicales de l'air sont organisées en carrures régulières, généralement de 8 mesures, il s'agira d'un **Air mesuré**, propre à être dansé.

On réservera la dénomination d'**Arioso** aux morceaux de caractère dramatique ou lyrique développés, organisés mélodiquement et harmoniquement de façon à ce que soit clairement perçue leur structure

et qu'ils forment un tout autonome, détachable de l'ensemble. L'accompagnement orchestral est dans l'arioso l'un des éléments essentiels de l'expression.

3.2. Parcours commenté

a) Prologue

Ouverture à la française. Walker, CD 1, 1

Composée traditionnellement de 2 mouvements : Lent, avec un rythme pointé, majestueux
Vif, plus léger et fugué¹⁰

Scène I, Saül, seul. W. CD1, 2

Grand monologue en 3 épisodes contrastés :
Premier épisode

Où suis-je.... **Arioso.** Saül est perdu, terrorisé par la perspective de la vengeance divine qu'a causée sa désobéissance aux décrets du Ciel. L'orchestre (4 parties de cordes avec sourdine et continuo) accompagne sur un rythme implacable, figure de l'implacable destin qui l'attend, son récit haché et angoissé.

Fuyons, fuyons.... Brève illustration instrumentale de l'idée de fuite, interrompant la marche inexorable de l'orchestre.

Que dis-je.... Reprise du rythme et de la couleur orchestrale du début. Comment se rassurer ? Le Ciel consentira-t-il à parler ?

Second épisode

Hélas ! rien ne répond !..... désespéré,... confus....

¹⁰ Le style fugué est caractérisé par des entrées successives des différentes voix, qui se superposent progressivement les unes aux autres en reprenant la même formule mélodique (le « sujet »).

Récit, continuo seul. Des silences dramatiques mettent en valeur les paroles balbutiantes de Saül.

Troisième épisode

Ah ! cessez vains remords....

Changement brusque et total de climat : Devant le silence du Ciel, Saül se détermine, en désespoir de cause, bravant sa propre interdiction, à consulter « les Enfers ».

L'**Air** est bref, rapide, énergique, emporté. L'orchestre au complet (cordes sans sourdines, flûtes et hautbois) réitère les fins de phrases, comme un assentiment de l'instrumental à ce qui vient d'être énoncé vocalement.

Scène II, Saül et la Pythonisse W. CD1, 3

Bref dialogue détendu entre les deux personnages (transition nécessaire entre deux scènes tendues). Illustration du « glissement » du **Récit** à un embryon d'**Air** (*Après de mortelles alarmes*), repris en **Duo**.

Scène III. Grande scène de magie noire de la Pythonisse. W. CD1, 4

Premier épisode (Invocation pour faire sortir les démons des Enfers)

Alterance entre des passages **d'orchestre** descriptifs et le **Récit** qu'ils annoncent :

Orchestre rapide et impétueux : prépare l'adresse au *Tonnerre, Orages, Vents*

Lent et sombre : celle des *nuages, de la nuit, des ombres*.

Agité, notes répétées : celle des *tremblements de terre*

Désordonné, pressé : suscite la **pantomime** des démons qui sortent des Enfers

Second épisode (Invocation à l'Ombre qui va prophétiser)

Arioso. Atmosphère de solennité rituelle. L'orchestre lent, lourd, sinistre, fait écho à la voix. L'appel est repris à la fin

de l'air, comme un refrain qui structure le morceau en une forme tripartite :

Ombre, ombre, ombre, c'est moi qui vous appelle

En vain dans le séjour des morts....

Ombre, ombre, ombre, c'est moi qui vous appelle

Troisième épisode (L'Ombre n'apparaissant pas, la Pythonisse insiste)

Retour du système d'**alternance**

Sur un rythme énergique de l'orchestre, nouvelle **pantomime** des démons, « qui témoignent à la Pythonisse que rien ne paraît »

Est-ce imaginable ? En proie à une violente colère, la Pythonisse invective à plusieurs reprises la mort, dans un environnement orchestral très agité. (**Récit**)

Revient alors, insistant, l'appel déjà deux fois prononcé, provoquant enfin l'apparition de l'ombre de Samuel.

Ombre, ombre, ombre, c'est moi qui vous appelle

Quatrième et dernier épisode

La **pantomime** des démons figure leur fuite, au son d'un orchestre désordonné

Le **Récit** qui clôt la scène *Une subite horreur....* met en présence Saül et l'ombre de Samuel, devant le regard horrifié de la Pythonisse, réalisant alors ce qui va se passer.

Scène IV. L'ombre de Samuel, s'adressant à Saül. La Pythonisse, présente, n'intervient pas.

Grand **Arioso** accompagné d'un groupe compact de cordes graves. W. CD1, 5

Mécontent d'être dérangé dans son repos, et interrogé par Saül qui cherche du réconfort, Samuel (ou plutôt son Ombre) prophétise : la tessiture très grave de la voix, la lenteur du tempo, la solennité de la déclamation, les longs silences ménagés entre les phrases rendent très

impressionnant son discours : abandonné de Dieu, Saül est condamné à périr ainsi que ses enfants, et à perdre son trône. Telle est la sentence divine.

Scène V. Saül et la Pythonisse, spectatrice de son désespoir. W. CD1, 6

Là encore, le glissement entre le **Récit** et l'**Air** s'opère naturellement.

Saül, écrasé par les décrets du Ciel, se révolte d'abord (*Et la Terre et l'Enfer conspirent contre moi !*) en un récit dramatique où le mot « Tonne » est illustré par l'une de ces figures vocalisées de rigueur dans l'écriture musicale de l'époque sur tous les mots évoquant un mouvement rapide (« Vole », « Cours » etc....). Sourd à l'appel effrayé de la Pythonisse (*Seigneur....*), il se lance dans un **Air** emporté, où apparaît en clair la haine jalouse qu'il voue à David, nœud du drame qui va se dérouler au cours des 5 actes de la tragédie.

b) Acte I (lieu situé entre le camp de Saül et celui des Philistins).

Scène I. Trois Troupes (chœurs) y sont rassemblées autour de David :

des guerriers (Philistins)

des pasteurs (habitants de la région que David a délivrés des ravages de la guerre)

des captifs (vaincus auxquels il a laissé la liberté).

Il est fêté comme héros et libérateur.

Chaque groupe s'exprime à son tour, selon un procédé utilisant presque systématiquement l'alternance soliste (ou petit groupe de solistes) et chœur. Les derniers vers de chaque strophe sont très abondamment répétés, avec un grand luxe de variété dans la composition vocale et instrumentale.

Selon Catherine Cessac¹¹ « louanges excessives, aspect conventionnel de l'organisation musicale : nous sommes dans le monde officiel, où la célébration du héros, comme celle de Louis XIV dans les prologues des tragédies lyriques, obéit aux mêmes procédés rhétoriques de l'hyperbole ».

Marche triomphante (orchestre martial) W. CD1, 7

Solistes dialoguant avec le chœur W. CD1, 8

Premier épisode, mené par **un guerrier** (Taille)

Célébration du libérateur par les trois groupes réunis, accompagnés par l'orchestre

Insistance sur le vers final de la strophe : *L'amour, le seul amour nous soumet à ses lois.*

Second épisode, pastoral, mené par **une bergère** (Dessus)

Hommage à l'origine de David, berger avant de devenir guerrier.

Simplicité et innocence sont évoquées par :

l'allègement de l'orchestre, l'apparition des flûtes, le choix des seules tessitures aiguës pour les voix, la disparition du chœur.

Insistance sur les deux vers terminant la strophe :

Ah ! peut-être avec moins de gloire / Ce berger vivait plus heureux

Troisième épisode, mené par **un autre guerrier** (Baryton)

Célébration du courage et de la force de David.

Retour au style du premier épisode.

Faisant suite à une allusion à son combat victorieux contre Goliath, insistance du chœur sur les deux derniers vers de la strophe :

Non, non, le reste de la Terre / n'eût point coûté plus d'efforts à son bras

Quatrième épisode

Brève intervention de **deux captives** (Dessus), et reprise de la quasi totalité de l'épisode 3.

Scène II. David, s'adressant aux troupes rassemblées W. CD1, 9

Récit : David a besoin d'un moment de solitude. Il convie ceux qui viennent de chanter sa gloire à se rendre « au pied des autels » pour remercier le Seigneur de son soutien dans la bataille. Il les rejoindra plus tard.

Scène III. David, seul W. CD1, 10

Ce long monologue, d'une bouleversante intensité, se déroule en trois temps.

Premier épisode.

Si la guerre entre Israélites et Philistins doit avoir lieu, David se verra acculé à devoir frapper son propre peuple : Saül, dont il est le gendre et qu'il respecte, Jonathas, qu'il aime. Il se sait innocent, mais se sent coupable. Son déchirement s'exprime dans un grand **Arioso**, sorte de Lamento précédé d'une vaste introduction de l'orchestre conduite par une longue ligne erratique, sinieuse, quasi-vocale des premiers violons.

La pièce peut se diviser elle-même en deux parties, commandées par le texte.

Dans la première partie, qui a trait à Saül, chacune des phrases qu'il s'adresse à lui-même, dans une sorte de méditation douloureuse, est ponctuée par un écho de l'orchestre, dont l'expression purement musicale prolonge et approfondit l'expression.

La seconde partie a trait à Jonathas, aux serments d'amitié qui lient les deux jeunes gens. L'orchestre, ici, superpose son chant à celui de David, dans une fusion musicale qui figure métaphoriquement la fusion de leurs cœurs.

¹¹ Catherine Cessac, *Ibid.*, p.234

Suit un bref **intermède orchestral**, rapide, emporté, peignant son trouble et son agitation.

Second épisode

Avec le seul soutien du continuo, comme en réponse à l'agitation intérieure évoquée par l'orchestre, ce passage, commencé comme un **Récit mesuré**, se charge insensiblement d'un lyrisme prenant. Très bref, il donne à voir David prenant peu à peu conscience du piège auquel il ne saurait échapper. Constat répété deux fois, et incluant lui-même des redites significatives:

*Quoi qu'ordonne le sort, vaincu, victorieux,
moi-même je péris, moi-même je péris, (redite plus intense) ou je
perds ce que j'aime
ou je perds, (redite découragée)
ou je perds ce que j'aime (redite conclusive)*

Troisième épisode. W. CD1, 11

David adresse alors à Dieu une intense **Prière** pour qu'il arrête, s'il se peut, le cours du malheur, ou qu'il accorde au moins son secours à Jonathas, serait-ce au prix de sa propre vie.

L'écriture contrapuntique¹² des cordes avec sourdines, l'orgue remplaçant le clavecin, le tempo retenu, la reprise insistante de l'imploration donnent à cette scène un caractère recueilli, religieux, où l'on retrouve le grand Charpentier des œuvres de musique sacrée.

Scène IV. Achis, accompagné des troupes, s'adresse à David. W. CD1, 12

Trois épisodes à nouveau.

Premier épisode

Arrivée en fanfare du roi des Philistins, qui se félicite de pouvoir compter sur David pour conduire ses troupes aux combats. Son **Air**, accompagné du continuo et de deux parties de violons est

¹² L'écriture contrapuntique superpose et entrelace les différentes parties d'un orchestre ou d'un chœur, créant une texture mobile et riche à l'intérieur de laquelle se produisent des décalages, des dissonances, des imitations, propices à l'expression.

carré, direct, très « militaire » et désigne un personnage tout d'une pièce, très éloigné des tourments de son interlocuteur.

Cependant, (**Récit**) il doit rencontrer prochainement Saül en vue d'une possible paix : que David en décide, son choix sera celui d'Achis.

Second épisode

Sur un ton joyeux, dans un **Air** également très simple accompagné par les flûtes, David opte pour la paix : *Aisément un grand cœur oublie le soin fatal de se venger*

Troisième épisode.

Retour du climat officiel du début de l'acte.

Achis conduit un **Chœur final** à la gloire de David :

Goûtez les fruits d'une illustre victoire / Triomphez, héros glorieux

Menuet. (dansé)

c) Acte II.

Prélude W.CD1, 13

Scène I Joabel, David. Chœur de la suite de Jonathas, (hors scène). W.CD1, 14

Deux projets opposés chez les deux interlocuteurs :

Joabel (**Air** avec continuo) veut persuader David qu'un héros se doit de voler sans cesse à la victoire. On sait dans quelles malveillantes intentions. David (**Air** avec continuo et flûtes) trop heureux de croire en une paix qui le réconciliera avec Saül et le réunira à Jonathas réplique paisiblement qu'*entre la paix et la victoire, un héros peut se partager.*

C'est alors que se fait entendre, hors scène, le **Chœur** de la suite de Jonathas, (deux dessus et tailles) alerte et joyeux, invitant les Plaisirs à le suivre. Les départs successifs des voix en imitation figurent avec à-propos l'ébranlement progressif des groupes invités à se mettre en mouvement.

Ce qui donne à David l'occasion, dans un bref **Récit**, de prendre congé de Joabel pour rejoindre Jonathas.

Scène II. Joabel seul. Chœurs de la suite de Jonathas et de celle de David, (hors scène). W. CD1, 15

Opposition interne, à nouveau, entre le dépit haineux de Joabel, qui s'exprime dans un **Air** emporté et violent accompagné et ponctué par l'orchestre, (*Dépit jaloux, haine cruelle*) et la joie radieuse des **Chœurs** de la suite de Jonathas (deux dessus et tailles) et de celle de David (deux dessus). Toujours hors scène, les deux chœurs dialoguent en invitant les heureux amis à s'abandonner sans crainte à leur bonheur. Joabel, exaspéré par l'accueil qui leur est fait annonce dans un bref **Récit** son projet de monter Saül contre David, et se retire après une reprise de l'air de la haine qui ouvrait la scène.

Cette reprise, identique musicalement, ne l'est pas expressivement, car la symétrie formelle ne rend pas compte du temps chargé d'événements qui s'est écoulé entre le début et la fin de la scène. C'est par l'interprétation que sera marquée cette différence.

Structure de la scène :

Air de Joabel

Chœurs alternés de David et de Jonathas - Bref récit de Joabel - Chœurs groupés

Récit et Air de Joabel.

Scène III David et Jonathas, entourés des troupes de leurs suites. W. CD1, 16

Les deux amis se sont retrouvés. Le bonheur des retrouvailles et l'échange des serments de fidélité sont sanctionnés par une grande **chaconne**¹³ célébrant les charmes de la paix. David, Jonathas, solistes détachés des

¹³ Une chaconne se compose de variations élaborées à partir d'une Basse contrainte inlassablement répétée. (La Basse de la chaconne de notre opéra se répète 17 fois). Cette Basse est constituée par une formule harmonique de 4 ou 8 mesures, toujours identique, originellement associée à la danse. Elle n'a pas vocation à être perçue, mais au contraire, à passer inaperçue grâce à l'habileté et l'imagination du compositeur qui s'astreint à ce « challenge », très en vogue à la fin du 17^e siècle.

groupes, trios de dessus, chœur de bergers, s'invitent mutuellement à « *jouir des plaisirs les plus doux* », dans des formations vocales aux couleurs sans cesse renouvelées. Un long **postlude instrumental**, en prolongement de la chaconne, clôt ce second acte.

d) Acte III

Symphonie d'ouverture W. CD 2, 1

Scène I Saül et Achis discutent des conditions d'une possible paix : W. CD 2, 2

Saül, (**Récit**) persuadé que David est un traître, pose comme condition qu'il lui soit livré.

Achis, (**Air**, continuo et 2 dessus), sûr de son innocence, s'y refuse. David n'a-t-il pas laissé naguère la vie sauve à Saül, alors qu'il aurait pu *lui ravir et le sceptre et le jour* ?

Saül (**Récit**) ne peut lui pardonner d'être un rebelle, alors qu'il en a fait son gendre et l'a élevé aux plus hautes fonctions.

Le **Récit dialogué et mesuré** entre les deux chefs se mue insensiblement en **Duo** (continuo seul) où sur la même musique ils affirment des vérités contraires :

Saül : *Après tant de faveurs, il fut toujours rebelle*

Achis : *Après tant de rigueurs, il est toujours fidèle.*

La scène s'achève sur la sortie d'Achis, qui annonce à Saül la prochaine arrivée de David.

Scène II. Saül, seul. W. CD2, 3

Resté seul, Saül poursuit l'amère méditation commencée dès le Prologue. Pourquoi tant de haine, tant de trahisons, tant de coups pour le perdre ? L'**Arioso** qui ouvre cette scène est de toute beauté. L'entrée de la voix est préparée par un prélude contrapuntique des cordes avec sourdines qui crée d'emblée un climat de tristesse désolée. Au fur et à mesure qu'entrent les 5 pupitres de l'orchestre, la texture s'épaissit. Elle accompagne ensuite la voix dans son parcours haché sans jamais la

lâcher, la soutenant ou lui faisant écho, comme le ferait une main secourable.

Le châtement divin, Saül est pourtant bien obligé de l'accepter – et même de l'approuver – puisqu'il a offensé le Ciel (**Récit**)

. *Ingrat ! le Ciel punit une mortelle offense.
Confus et soumis à sa loi, ton cœur lui-même approuve
une juste vengeance
et te condamne malgré toi.*

Mais, brusquement, le doute s'installe : un bref **intermède d'orchestre** figure, avec ses silences éloquents, la nouvelle angoisse qui saisit Saül. Qui s'apprête à le trahir ? Jonathas, qu'il a vu avec David ?

Cette insoutenable idée s'exprime dans un **Récitatif mesuré**, très vite remplacé par un **Air** (continuo et deux dessus) :

*Non, non, ne l'accusons point de ce dessein barbare :
Il est trop généreux, et je l'ai trop aimé.*

Le traître, l'ennemi caché qui veut le frapper ne peut être que David. (**Récit**)

Comme dans le Prologue, la décision finale est soudaine, impétueuse, irréfléchie.

Elle se manifeste dans un **Air** qui clôt cette scène dramatique, un air emporté, fiévreux, accompagné par un orchestre vindicatif.

Troublons tout, je ne puis autrement m'en défendre

Mais on est roi : il sied de faire preuve d'un courage digne de son rang. Le ton change, devient martial, assuré :

Et puisqu'il faut périr, périssons noblement

Telles sont les dernières paroles d'un Saül déterminé à tout tenter, même le pire, pour se délivrer de son angoisse.

Cette scène offre un exemple typique de la manière française de considérer le rapport au texte dans la tragédie lyrique, (on pense bien sûr à Lully) qui peut la faire entendre comme un immense récitatif, les airs n'étant jamais conçus que comme une extension musicale du récit, de

degré différent, mais de même nature. Ce qui faisait dire à Goldoni¹⁴, cent ans plus tard (mais le principe du rapport texte/musique n'avait guère changé) :

« J'attendais les airs (...) Les danseurs paraissent ; je crois l'acte fini, pas un air ; j'en parle à mon voisin, il se moque de moi et m'assure qu'il y en avait eu six dans les différentes scènes que j'avais entendues. Comment, dis-je, je ne suis pas sourd ; les instruments ont toujours accompagné les voix (...) mais j'ai tout pris pour du récitatif »

Deux cents ans plus tard, ne fit-on pas le même reproche au plus français de nos compositeurs, Claude Debussy ?

Scène III. Saül, David, Jonathas. (Joabel assiste à la scène sans intervenir.) W. CD 2, 4

La confrontation entre Saül et les deux amis est saisissante. Là encore, c'est la vérité théâtrale qui conduit l'expression musicale, dans des formes variant sans cesse, et toujours en rapport direct avec la situation dramatique.

Jonathas s'inquiète de savoir comment Saül s'apprête à recevoir David. Le **Récit** se transforme insensiblement en **Air** lorsqu'il expose à son père son tourment :

Seigneur, puis-je l'aimer sans devenir coupable ?

Sans lui répondre, Saül s'adresse d'un ton provocateur à David (**Air**, continuo et deux dessus) : Un héros tel que lui ne souhaite-t-il pas continuer à collectionner les victoires ?

Toujours victorieux, pourquoi quitter les armes ?

La paix pour un héros a-t-elle tant de charmes ?

David l'assure (**Air**, continuo et deux flûtes) qu'il ne souhaite rien d'autre que de retrouver sa confiance et son amitié :

Il n'est point à mon cœur de triomphe plus doux

Assurance que Saül, persuadé de sa trahison, rejette violemment (**Récit**).

Barbare ! en ce moment il n'est rien qui t'arrête

¹⁴ Goldoni, *Mémoires*, III, 1787, p.38. Cité par James R. Anthony, *La Musique en France à l'époque baroque*, Harmoniques-Flammarion, 1981, p.115.

Ta main, à me frapper, ta main est-elle prête ?

Nouvelle protestation de David, à laquelle se joint Jonathas (**Air en dialogue**, puis **Duo**) : l'un et l'autre sont prêts à donner leur vie pour Saül. Mais celui-ci ne veut rien entendre. Dans un **Récit** haletant et précipité, aveuglé par son angoisse, il cherche même à convaincre Jonathas de la perfidie de son ami, au point de lui tendre son épée pour qu'il tue David à sa place. Le refus horrifié de Jonathas met le comble à son délire. David, le voyant imperméable à tout raisonnement, se retire. Saül le poursuit dans l'intention de le tuer lui-même. (**Air**, continuo et deux dessus), cependant que **Joabel**, resté seul en scène avec ses troupes

(**Scène IV**) se félicite cyniquement de la réussite de ses plans. L'enchaînement entre les deux scènes est d'autant plus fluide que l'**Air** de Joabel prolonge, avec le même rythme, la même instrumentation et le même profil mélodique, celui que vient de chanter Saül.

Jouissons des douceurs d'une heureuse vengeance

Pour perdre un ennemi, tout doit être permis.

Profession de foi que le **Chœur** reprend avec un enthousiasme quelque peu servile, et sur laquelle s'achève l'acte.

e) Acte IV.

Prélude W. CD 2, 5

Créant une atmosphère de recueillement teinté d'une profonde tristesse, cette très belle et très émouvante pièce instrumentale est écrite dans le style contrapuntique que maîtrise si bien Charpentier.

Ses trois parties s'enchaînent sur un modèle tripartite admirable de rigueur formelle :

A (cordes)

B (trio : deux hautbois, basson)

A' (cordes reprenant le motif initial un peu différemment développé).

Scène I. David, seul. W. CD 2, 6

Préparée expressivement, rythmiquement et mélodiquement par le Prélude, la prière que David adresse à Dieu commence par un **Récit mesuré**, de caractère solennel, ponctué par deux dessus en écho. Dieu est tout d'abord pris à témoin : c'est injustement que Saül l'a déclaré rebelle ; son intention était pure.

Tu le sais, lui dit-il.

Avec cette assurance, il pourra affronter Saül, voire Jonathas, tout Israël peut-être. Le récit se transforme en **Air**. La mesure change, le tempo s'accélère, la dernière phrase est répétée avec insistance :

Seigneur, c'est à toi seul que David cherche à plaire.

Scène II. Jonathas, David. W. CD 2, 7

David, qui a compris par l'attitude de Saül que la guerre ne pourrait être évitée, s'est éloigné de Jonathas pour lui épargner le spectacle de sa douleur.

Mais Jonathas le recherche, et le trouve.

Le texte du **Dialogue** de leurs retrouvailles adopte un tour galant et convenu qui semble n'avoir pas beaucoup inspiré Charpentier.

Les deux **Duos** qui suivent, (continuo et deux dessus) sont heureusement, malgré la platitude du texte, plus convaincants :

Regrets des plaisirs passés : (**premier Duo**)

Ah fallait-il jamais nous ravir les plaisirs d'une si douce paix !

Crainte d'avoir à combattre l'un contre l'autre (**Récit**)

Serments mutuels : (**second Duo**)

Parmi de mortelles horreurs, j'irai chercher et sauver ce que j'aime.

Conscient que ce moment ne peut qu'accroître son tourment, David se retire, malgré les efforts de Jonathas pour le retenir. (**Récit**)

Scène III. Jonathas, seul. Chœurs des guerriers israélites et philistins, hors scène. W. CD 2, 8

S'il est vrai que pour le poète, « les chants désespérés sont les chants les plus beaux », ce l'est aussi, sans conteste, pour le compositeur M.A. Charpentier. La douleur de Jonathas, écartelé entre le devoir du à son père et l'amour qu'il voue à David, est rendue avec une intensité sans pathos profondément émouvante. Charpentier lui consacre, après les grands monologues de David (Acte I, sc.3), et Saül (Acte III, sc.2) l'une de ses plus belles pages.

La structure tripartite y est particulièrement claire :

Partie A (Arioso)

Exposée en préambule par l'ensemble des cordes avec sourdine, la mélodie s'élève par degrés conjoints comme une plainte douloureuse, répétée une seconde fois plus douloureusement encore, avant de retomber, comme épuisée, plus bas que son point de départ. Rien de plus simple..., rien de plus beau.

A-t-on jamais souffert, a-t-on jamais souffert

Une plus rude peine ?

(Chœur, hors scène)

Pressés d'en découdre, les guerriers s'excitent mutuellement

Courons, courons ; cherchons dans les combats / ou le triomphe ou le trépas

Partie B. Alternance, à deux reprises, d'une phrase de **Récit** suivie d'un **Air** (continuo avec deux dessus). Entendant les cris des guerriers, Jonathas s'affole. David va-t-il périr ?

Comment le secourir ? Mais comment agir sans trahir Saül ?

Ne pourrai-je accorder le devoir et l'amour ?

Partie A' (Arioso)

Reprise l'arioso, suivi du Chœur hors scène.

Scène IV. Achis, Saül W. CD 2, 9

Court **Récit dialogué** entre Saül et Achis, qui s'affrontent verbalement avant le combat et reprennent à leur compte en **Duo** (continuo et deux dessus) le chant guerrier des troupes :

Courons, courons ; cherchons dans les combats / ou le triomphe ou le trépas.

Scène V. Achis, Joabel, Troupes de guerriers W. CD 2, 10

Bref **Récit** et **Air** de Joabel (continuo) encourageant et flattant Achis

Un héros est fait pour la gloire

Celui-ci entraîne ses troupes au combat (**Chœur**) sur la musique guerrière déjà plusieurs fois entendue :

Courons, courons ; cherchons dans les combats / ou le triomphe ou le trépas.

Rigaudon W. CD 2, 11

Bourrée W. CD 2, 12

f) Acte V.

Bruit d'armes W. CD 2, 13

Évocation instrumentale de la bataille, avec trompettes et tambours.

Deux parties : l'appel aux armes (rythmes pointés, élan dynamique, mouvements de masses)

la mêlée : changement de rythme contrepoint entre un groupe fort (3 parties de violons) et un groupe faible (1 partie de basses)

Scène I. Jonathas, blessé

Récit, ponctué d'**interpolations d'orchestre** W. CD 2, 14

Haletant, à bout de forces, Jonathas accourt, s'offrant à Dieu en sacrifice pour que soit épargné Saül. Ses appels entrecoupés émergent avec peine du bruit d'armes environnant.

Scène II. Saül, Jonathas, troupe de gardes. W. CD 2, 15

Saül se précipite aux côtés de son fils mourant. Comment supporter ce spectacle?

À qui s'en prendre? Aux gardes auxquels il l'avait confié ?

Fallait-il que fût frappée cette victime-là, l'être le plus cher à son cœur, pour échapper à la colère divine ?

Son **Récit** revendicateur, ponctué par deux fois par les doléances émues du **chœur** (Hélas !, hélas !), suscite une réponse de Jonathas, (**Air** avec deux flûtes) toute de douceur résignée et de générosité filiale :

Puisque pour vous je n'ai pu vivre

trop heureux, trop heureux de mourir pour vous.

Mais Saül est devenu fou de douleur. Il lui faut à son tour trouver une victime.

Obsédé par la haine qui le possède, il prend l'un des gardes pour David (**Air**, avec deux dessus de violons) et s'apprête à le tuer lorsque, ramené à la réalité, il est empêché de frapper. L'éloquence d'un simple silence suffit à Charpentier pour figurer sa sidération. Quelques phrases décousues (**Récit**) figureront avec le même réalisme expressif le désordre de son esprit, que ponctuée, en écho au début de la scène, les mêmes doléances émues du **Chœur**. (Hélas !, hélas !)

L'instabilité de Saül est ici, comme dans les autres scènes qui lui sont consacrées, figurée par la soudaineté aveugle de la décision qui le pousse à l'action (**Air** avec deux dessus de violons)

Il faut verser du sang / il faut courir aux armes

David, David m'attend au milieu des alarmes

Poursuivons un perfide et vengeons Jonathas

L'intervention désolée de Jonathas (**Récit**) s'affligeant de cette inutile vengeance ne provoque chez son père qu'un surcroît de violence :

Souffrirai-je un ingrat régner en assurance ?

Heureux du moins si je puis aujourd'hui

L'entraîner en tombant et périr avec lui.

On notera comment, dans cette scène comme dans les précédentes, le désordre intérieur de Saül est rendu par une architecture musicale la plus ordonnée et rigoureuse qui soit.

1° épisode

Récit ponctué par le chœur

Air (Jonathas) avec deux flûtes

Air (Saül) avec deux dessus de violons

Récit ponctué par le chœur

2° épisode

Air Saül (1° partie) / Bref récit dialogué Jonathas-Saül / Air Saül (2° partie)

Scène III. Chœur des philistins (Jonathas, blessé, n'intervient pas) W. CD 2, 16

Le chœur chante victoire lorsque survient David, affolé de savoir son ami blessé, et appelant à l'aide.

Scène IV. Les mêmes, plus David W. CD 2, 17

L'**Air en dialogue** des deux amis, accompagné discrètement par le continuo et deux flûtes, est d'une sobriété exemplaire. Au moment de mourir, Jonathas murmure, plus qu'il ne chante, l'un de ces aveux d'amour dont l'extrême retenue recèle une extrême émotion :

Malgré la rigueur de mon sort,... du moins je puis ... vous dire encor que..... je vous aime.

Si l'on a pu, en entendant ces mots se souvenir des ineffables dernières paroles de la Clorinde de Monteverdi, c'est au chœur final du *Jephté* de Carissimi (qu'il recopia de sa main, dit-on, lors de son séjour à Rome) que l'on ne peut manquer de penser en entendant le **chœur** sublime qui termine cette scène. Qui chante ici ? Philistins, Israélites, Gardes ? Peu importe. Chantent tous ceux qui compatissent au malheur de David. Ils l'accompagnent comme on accompagne ceux qui souffrent, et que seule

la chaleur de l'amitié peut reconforter. Ce pourrait être n'importe lequel d'entre nous.

Scène V. Saül, David, Troupes.... W. CD 2, 18

Saül s'est frappé lui-même. Dans un dernier sursaut d'orgueil blessé, il défie David de l'achever. Mais David, bouleversé, s'éloigne. Il ne verra pas Saül, qu'il aime toujours malgré son injustice à son égard et sa folie meurtrière, mourir sous ses yeux.

Scène VI. Achis, David, Troupe de triomphants. W. CD 2, 19

L'opéra pourrait se terminer là. Mais l'histoire du roi David ne fait que commencer. Et elle commence dans la tristesse. À Achis qui vient lui annoncer que Saül, en mourant, lui a cédé l'autorité suprême, David répond :

J'ai perdu ce que j'aime, Seigneur, pour moi tout est perdu.

Volontairement, il ne participera pas au **Chœur** triomphal qui consacre son règne. W. CD 2, 20

Il n'entendra pas les trompettes rehaussant de leur éclat la somptuosité d'un orchestre tout ronflant de tambours.

Comme le dit excellemment Catherine Cessac ¹⁵:

Comme dans la première scène de l'acte I, David est absent et ne profite donc pas des honneurs qu'on lui prodigue. Sa véritable gloire est de servir le Seigneur. Les scènes de triomphe couronnant le début et la fin de la tragédie signifient, en même temps, que la raison d'État doit l'emporter sur les contingences humaines, sur les liens de l'amour, fussent-ils aussi forts, aussi exemplaires que ceux unissant David et Jonathas. C'est pourquoi *David et Jonathas* constitue tout autant un catéchisme politique qu'une tragédie humaine et, comme l'écrit Jean-Louis Martinoty, une leçon d'obéissance – aveugle – qui est aussi apprentissage de la souffrance.

¹⁵ C. Cessac *op.cité*, p.242.

3.3 Éléments bibliographiques

- Catherine Cessac, *Marc-Antoine Charpentier*. Fayard, 2004 (2^e éd.)
- James R. Anthony, *La Musique en France à l'époque baroque*. Flammarion, 1981
- *Regards sur la musique au temps de Louis XIV*. Textes réunis par Jean Duron, Mardaga, 2007
- Philippe Beaussant, *Lully, le, musicien du soleil*. Gallimard, 1992
- Ana Stefanovic, *La Musique comme métaphore : la relation de la musique et du texte dans l'opéra français de Lully à Rameau*. L'Harmattan, 2006.

On pourra consulter avec profit sur Internet le remarquable site consacré à M.A. Charpentier, musicien du baroque : www.charpentier.culture.fr.

4) David et Jonathas : histoires bibliques pour aujourd'hui

4.1 Une histoire et une rédaction complexes.

Le Roi David est à la fois très connu et assez méconnu. Des œuvres picturales, sculpturales surtout, nous l'ont rendu familier, mais au détriment d'une véritable connaissance de son histoire telle que la Bible, l'Ancien Testament¹⁶, nous la transmet.

L'histoire de David est racontée dans les livres communément appelés « historiques », et particulièrement dans les deux Livres de Samuel. (abréviations : 1 ou 2 S)¹⁷

L'opéra de Charpentier, qui inclut la fin du règne de Saül, s'appuie sur 1S, 28 sur 2 S 1 et 2, et il faut ajouter à ces références quelques passages du premier livre dit des « Chroniques » (abréviation Ch : 1 Ch 10 et 12).

Les événements se situent, si on adopte la chronologie habituellement reçue, d'après les indications éparses et les vraisemblances historiques, entre 1030 et 1010¹⁸ environ, avant JC.

L'historicité des événements n'est pas facile à établir. Elle demande une confrontation avec des sources extra bibliques, des recherches historiques plus larges et surtout avec l'archéologie. Les débuts de la royauté sont en particulier très interrogés aujourd'hui, il s'agit comme on va le voir d'une période fondatrice, et les discussions entre chercheurs sont vives.

Les personnages qui nous occupent : Saül, David et Jonathan appartiennent-ils totalement à l'histoire? Rien n'est vraiment sûr. Figures attachantes, elles émergent d'un mélange inextricable de faits rapportés

(et parfois embellis), de traditions religieuses (messianiques surtout), ou politiques, de légendes et de poésie !

Certains textes paraissent, nous le verrons se contredire, cependant l'épopée côtoie la chronique fidèle, et il semble vraisemblable que soient considérés comme historiques : le règne malheureux et controversé de Saül, celui que David exerça sur la tribu de Juda, à Hébron, et plus tard sa royauté à Jérusalem, sur l'ensemble des tribus de Juda et Israël avec ses principales péripéties (sa victoire sur les Philistins et autres voisins, les renversements d'alliances n'y manquent pas), le futur transfert de l'Arche à Jérusalem, l'exécution ensuite des derniers partisans de Saül, l'aventure de David avec Bethsabée et enfin la fin de son règne qui l'opposa à ses fils.

L'instauration d'une royauté s'accompagne en effet de la mise en place d'une administration, et de la constitution (sur le modèle des autres royaumes proche-orientaux) d'une caste (ou classe) de scribes chargés de transcrire les actes constitutionnels et juridiques mais aussi de recueillir les hauts faits du roi et donc de faire office d'historiographes.

Une première rédaction des faits a dû être assez contemporaine sinon de David, du moins de son fils Salomon. Mais les incohérences remarquées dans les textes qui nous occupent témoignent de couches rédactionnelles successives. Il est habituel de souligner que les principaux livres bibliques de l'Ancien Testament ont subi une relecture et une rédaction décisive - qui leur a permis finalement de nous parvenir- lors du retour d'exil à Babylone du peuple d'Israël, donc après 538 av JC.

Ces réécritures cependant, n'ont pas fonction d'abord de faire histoire, mais de donner du sens, pour le peuple d'Israël, puis pour les chrétiens, puisqu'il faut situer alors David dans la lignée qui aboutit à Jésus.

Ces textes sont donc avant tout religieux, ils ont une profondeur théologique et spirituelle, qui est évidemment première pour les

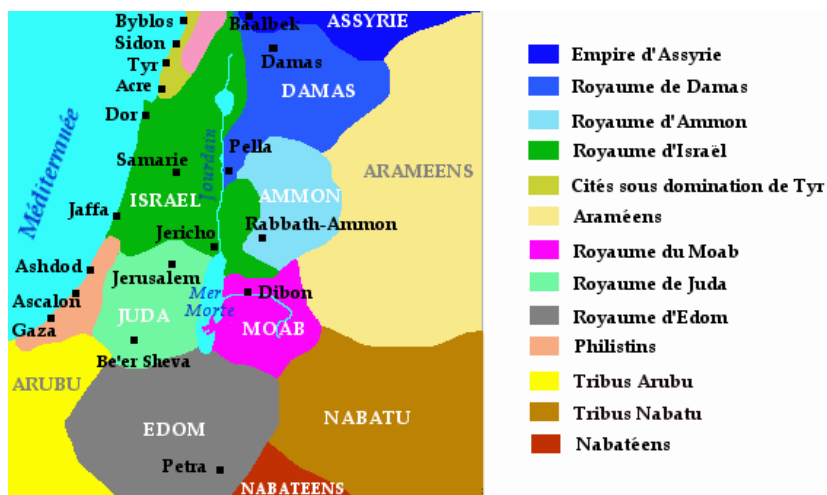
¹⁶ On utilisera ici les appellations habituelles, qui ne sont pas exactes : l' « Ancien testament » commun aux juifs et aux chrétiens, devrait plutôt être nommé le Premier Testament, et le Nouveau Testament, que reconnaissent les seuls chrétiens, le Second Testament. Rappelons aussi que ce que nous nommons « la » Bible, est en réalité un pluriel qui signifie « Les Livres ».

¹⁷ La dénomination des différents livres de la Bible remonte d'abord à la traduction grecque dite des Septante, et à la Vulgate latine.

¹⁸ Il s'agit bien entendu de dates « approchées ».

commanditaires de la pièce latine et de l'opéra de Charpentier, sans que cela exclue les références morales et politiques les plus contemporaines, qui concernent bien sûr le règne de Louis XIV, dont le pouvoir bientôt défini comme « de droit divin »¹⁹, se comprend traditionnellement comme ayant reçu une onction davidique.

C'est dire la difficulté qui est nôtre pour accéder à cette « histoire » : à la complexité de références renvoyant dans l'opéra au 17^e siècle, s'ajoute l'épaisseur du texte biblique, sorte de palimpseste sans cesse réécrit, dont nous ne devons jamais oublier l'éloignement géographique, politique et culturel.



Carte du Proche-Orient ancien au temps de la Royauté de David

¹⁹ Bossuet dont l'œuvre est majeure pour entrer dans cette compréhension, rédige la première partie de sa *Politique tirée des propres Paroles de l'Écriture Sainte* entre 1677 et 1679 ; la seconde partie est un peu plus tardive : entre 1700 et 1701. Bossuet est à l'origine de l'image sacrée que prend la plus haute sphère du pouvoir en France (encore vivace à titre de traces aujourd'hui) et propose David comme modèle du Roi Chrétien, conforme au projet de Dieu !

4.2 Saül, David et Jonathan : des personnages d'exception...

a) Une histoire entre bénédiction et malédiction

Résumons d'abord rapidement les faits ²⁰

Samuel, prophète et juge, fait figure de libérateur du peuple d'Israël, face à la menace philistine.

Mais Samuel est devenu vieux, et la pression des empires proches-d'ailleurs souvent intermittente-, celle des royaumes voisins parfois alliés, souvent hostiles, se faisant sentir, le peuple demande un roi.

Saül cède à cette injonction et confère l'onction à Saül qui s'impose vite par l'ampleur de ses victoires. Samuel dépose son pouvoir. Saül et son fils Jonathan mènent la guerre à nouveau surtout contre les Philistins, mais pour avoir désobéi aux ordres divins, nous y reviendrons, Saül est rejeté par Dieu.

Samuel est alors conduit à donner l'onction au plus jeune des fils de Jessé : David, qui entre au service de Saül et se distingue par sa victoire contre un géant philistin Goliath. La jeune gloire de David éveille la jalousie de Saül au moment même où Jonathan, tombe sous le charme du jeune héros. Jonathan conclut alors une alliance avec lui, se dépouille en sa faveur de son manteau, de son épée, de son casque et de sa ceinture, c'est-à-dire des attributs même de la royauté. (1 S, 18, 3 sq).

Après que Saül a cherché à attirer auprès de lui lors de ses crises de neurasthénie, David dont il apprécie les dons de musicien et de poète, il essaie de l'éliminer, d'autant plus que David est soutenu par le peuple.

²⁰ Nous insistons avant tout sur des faits qui se trouvent constituer la trame dramatique de l'opéra de Charpentier, ou qui en éclairent la compréhension.

Jonathan, conscient de la menace que fait peser son père sur David, lui suggère de fuir. Cette amitié lumineuse renforce l'inimitié de Saül vis-à-vis de David. (1S, 19 1sq).

Malgré la fureur de son père, Jonathan réitère son alliance avec David et sa maison « *au nom de son amour pour lui, car il l'aimait comme lui-même* » (1S, 20, 16 sq). David accepte de se cacher, pour donner le temps à Jonathan d'affronter Saül, qui explose alors de colère, ce qui affecte Jonathan au point qu'il en perd l'appétit pendant plusieurs jours !(1 S, 20, 30 sq). Il conseille à David cependant de fuir encore. David et Jonathan renouvellent une fois de plus leur alliance (1S 23, 15sq).

La vie de David se fait alors errante, et ressemble à celle d'un chef de bande, (1S, 22, 1 sq) que continue de pourchasser Saül. Lors de cette poursuite, David épargne Saül pourtant alors tout proche (1S, 24, 1 sq).

Devant le danger philistin encore une fois imminent, Saül et David se réconcilient (1S, 24, 16sq). Mais Saül qui a enfreint ses propres lois et en a été réduit à consulter les morts (et particulièrement l'âme de Samuel) par l'entremise d'une magicienne (1S, 28, 1 sq), sait que son échec et sa mort sont proches.

Les Philistins tuent Jonathan (1S, 31, 1 sq). Saül est grièvement blessé, il demande alors à son écuyer de l'achever, mais celui-ci refuse : Saül se précipite sur sa propre épée et meurt. (1S 31, 5). C'est sur ce désastre que se termine le premier livre de Samuel.

Le second livre de Samuel raconte alors aussitôt comment David apprend la mort de Saül et de Jonathan. Le chagrin de David est immense et suscite de sa part un douloureux cantique funèbre, un des plus beaux textes de l'Ancien Testament, un des plus poétiques aussi : ce texte précède immédiatement le « sacre » de David à Hébron et le renversement de situation, grâce aux victoires du jeune roi.

b) Élégie de David sur Saül et Jonathan (Bible de Jérusalem):

2 Samuel 1, 17 David entonna cette complainte sur Saül et sur son fils Jonathan.

2 Samuel 1, 18 Il dit (c'est pour apprendre l'arc aux fils de Juda; c'est écrit au Livre du Juste):

2 Samuel 1, 19 "La splendeur d'Israël, sur tes hauteurs, a-t-elle péri? Comment sont tombés les héros?

2 Samuel 1, 20 Ne le publiez pas dans Gat, ne l'annoncez pas dans les rues d'Ashqelôn, que ne se réjouissent les filles des Philistins, que n'exultent les filles des incirconcis!

2 Samuel 1, 21 Montagnes de Gelboé, ni rosée ni pluie sur vous, campagnes traîtresses, puisqu' y fut déshonoré le bouclier des héros!

2 Samuel 1, 22 Le bouclier de Saül n'était pas oint d'huile, mais du sang des blessés, de la graisse des guerriers; l'arc de Jonathan jamais ne recula, ni l'épée de Saül ne revint inutile.

2 Samuel 1, 23 Saül et Jonathan, aimés et charmants, dans la vie et dans la mort ne furent pas séparés. Plus que les aigles ils étaient rapides, plus que les lions ils étaient forts.

2 Samuel 1, 24 Filles d'Israël, pleurez sur Saül, qui vous revêtait d'écarlate et de lin fin, qui accrochait des bijoux d'or à vos vêtements.

2 Samuel 1, 25 Comment sont tombés les héros au milieu du combat? Jonathan, par ta mort je suis navré,

2 Samuel 1, 26 j'ai le cœur serré à cause de toi, mon frère Jonathan. Tu m'étais délicieusement cher, ton amitié m'était plus merveilleuse que l'amour des femmes.

2 Samuel 1, 27 Comment sont tombés les héros, ont péri les armes de guerre?"

c) Un roi négatif et malheureux : la figure tragique de Saül.

Aux origines de notre récit, il y a donc Saül.

Ce dernier appartient à l'une des douze tribus, celle de Benjamin (1Ch 7, 10) au sort parfois difficile (Benjamin a été la cause de la mort de sa mère Rachel), marqué par la figure d'Ehoud (Jg, 3, 15 sq), un gaucher (!) qui incarne donc un symbolisme néfaste, impur, « sinistre » !

L'accession au trône de Saül constitue un récit composite, où sa légitimité fait l'objet de plusieurs versions : Saül se distingue en effet par ses victoires sur les ennemis d'Israël, ce qui constitue une version militaire, mais il existe aussi une version politique, il est porté par la faveur populaire, et une version sacrale qui met en scène Samuel, qui lui confère l'onction. Ces trois versions résumées ici trop brièvement, sont destinées à conforter la légitimité de Saül, et traduisent sans aucun doute les différents courants qui ont contribué à l'élaboration du texte biblique.

Ces trois caractéristiques sont importantes et se retrouveront à propos de la royauté de David. Samuel joue ici un rôle singulier : bien que prophète, juge et dans une certaine mesure visionnaire, il fait figure de transition : il est le « consacrer » de roi tant en ce qui concerne Saül que David. Il constitue aussi de ce fait un recours moral. Samuel à travers son histoire comme dans sa psychologie, garde une connotation positive. Incapable de rendre la fonction de juge héréditaire au bénéfice de ses fils d'ailleurs indignes d'un tel honneur, il est celui par qui la royauté est devenue inévitable et en un sens nécessaire.

Face à lui, Saül se présente comme une personnalité sombre, complexe, ambivalente et finalement tragique.

Sa beauté physique (1S 9, 2), sa taille qui le distingue (1S10, 23), sa famille ancienne et de grande valeur (1S 9, 1 sq), tout montre que celui qui va devenir un chef de guerre est prédisposé à la royauté.

Pourtant, il est fondamentalement celui qui commet une faute, à partir de laquelle son règne ne peut que conduire à une issue mortelle.

Cette faute est plus complexe qu'il n'y paraît à une lecture hâtive.

En effet, Saül accepte la royauté selon les termes où le peuple l'a demandée : « *établissez-nous un roi pour nous juger comme toutes les nations* » (1S8, 6) . Ce point historiquement éclairant pose une difficulté religieuse car Dieu attend d'un roi, s'il faut que le peuple d'Israël en ait un, qu'il ne soit précisément pas « comme celui de toutes les nations » : au-delà de la question de l'élection et de la singularité du destin d'Israël, ce qui doit être refusé c'est d'avoir un chef sur lequel chacun puisse se reposer, surtout puisse déposer le fardeau de ses responsabilités .Or Saül accepte de concevoir son règne sous l'aspect d'une servitude volontairement exigée par le peuple et assumée comme telle par lui ! Écartelé entre le peuple et Dieu , rien d'étonnant à ce qu'il anticipe un peu plus tard sur une décision sans attendre l'accord divin, faisant finalement passer non seulement la volonté du peuple mais tout autant la sienne avant celle de Dieu. Ce qui consomme la rupture entre Samuel et Saül (1S 13, 7 sq).

À partir de là, Saül est celui qui a trahi la confiance de Dieu, il est le « réprouvé ».

Si les succès militaires ne manquent pas, notamment grâce à l'aide de son fils Jonathan, non sans ambivalence (1S14, 36-46), ils sont assombrés par des crises de neurasthénie profonde, de jalousie, de désespoir, voire de folie meurtrière, en particulier à l'encontre de David dont la harpe pourtant parvient parfois à calmer les excès en chassant les « *esprits mauvais* » (1S 16, 23)²¹.

²¹ David incarne une figure quasi analogue à celle d'Orphée et l'association entre les deux personnages connaîtra un certain succès dans la littérature juive tardive. Le Christ ensuite endossera les deux figures, comme on le voit dans certaines fresques primitives des catacombes romaines.



Saül menace David avec sa lance, Bible de Gustave Doré



Rembrandt, Saül calmé par la harpe de David

La question qui hante donc le règne de Saül est celle de la **fidélité** : à Dieu avant tout, mais aussi aux hommes (Jonathan, puis surtout David) à lui-même enfin.

En ce sens, l'épisode qui ouvre l'opéra de Charpentier, la consultation de la magicienne d'Endor (au pied du Thabor), est particulièrement significatif.²²

En effet, Saül a établi un décret royal par lequel il interdisait le recours aux nécromanciens et aux devins, et avait expulsé ceux-ci du pays (1S28, 3).

Bien que la nécromancie soit connue en Israël (2 Rois, 21, 6 ; Is, 8, 19), elle a été régulièrement défendue par la Loi (Lev 19, 31 ; 20, 6 et 27, Deut, 18, 11 etc...). La volonté divine est donc bien explicite.

Dans cet épisode, le narrateur biblique semble, de manière surprenante, accepter la croyance populaire aux revenants, tout en considérant conformément à la tradition que leur évocation est illicite.

Le désespoir et la crédulité de Saül en parfaite contradiction avec la confiance qui devrait encore malgré tout l'animer vis-à-vis de Dieu, comme vis-à-vis de ses propres décisions royales, la supercherie de la femme, sorcière inquiétante et peut-être démoniaque, se combinent en cette évocation du mal mais vont permettre cependant à l'âme de Samuel de se manifester.

Si Saül pèche une fois de plus, y compris contre lui-même, Samuel surgissant du royaume des morts, peut exprimer quand même la volonté divine (1 Ch 10, 13).

²² La question reste ouverte de savoir si les rédacteurs de ces textes bibliques pouvaient avoir connaissance des textes similaires de l'Antiquité grecque. On sait qu'un épisode proche se trouve dans l'*Odyssée* (Chant XI, v 13 sq) : Ulysse consulte les morts et fait apparaître l'âme de Tirésias qui lui annonce son avenir et ses dernières épreuves. Il est certain que pour les spectateurs de l'opéra au 17^e siècle, ce passage entrait en résonance avec l'épisode biblique parallèle.



Saül consulte la sorcière d'Endor, Bible de Gustave doré

L'avenir est alors scellé : la mort pour Saül, mort physique certes, mais aussi mort politique et religieuse, puisque par la mort de Jonathan, la royauté échappe ainsi définitivement à la famille directe de Saül et passe à celle de David.



Mort de Saül, Bible de Gustave Doré

Saül apparaît ici humain, trop humain, proche et tragique.

d) Jonathan, le prince « sacrifié »

Dans l'opéra de Charpentier, les trois figures de Saül, de David et de Jonathan occupent une place aussi importante l'une que l'autre.

Telle n'est pas la version retenue par le texte biblique. Jonathan est aussi une figure de transition, plus discrète encore que Samuel, mais dont le rôle, au second plan, est loin d'être négligeable.

Jonathan apparaît d'abord comme chef de guerre capable de gagner des batailles avant l'ordre explicite de son père Saül. Reconnu coupable de désobéissance (1S14, 36sq), il est cependant sauvé par le peuple à la suite d'une sorte d'ordalie : son sort apparaît donc conforme à la volonté divine.

C'est que Jonathan est celui qui sait saisir l'occasion, qui lit en somme les signes des temps, et c'est pourquoi il va se rallier très vite à David : il se rend compte que le règne douloureux de son père ne peut qu'avoir une fin terrible.

L'amitié entre Saül et Jonathan a donc d'abord une dimension politique : Jonathan est l'héritier légitime, leur alliance, sur laquelle nous reviendrons, qui n'exclut peut-être pas tout à fait un complot commun pour renverser éventuellement Saül²³, vise à assurer la légitimité future de David. Malgré cela, Jonathan reste fondamentalement fidèle à son père, les colères de celui-ci lui sont douloureuses, et il éprouve une réelle affection pour ce roi qui assume de plus en plus la figure du « réprouvé ».

²³ Et ceci en dépit de la loyauté répétée de David vis-à-vis de Saül (cf 1S 23, 15 sq), surtout à la fin du règne de Saül quand il apparaît clairement que le destin de Saül va vers la catastrophe.

Mais sa clairvoyance a compris que l'avenir était du côté de David, auquel il est d'ailleurs apparenté : Saül a offert à David en mariage sa fille Mikal, sœur de Jonathan .Celle-ci, réellement éprise de David (1S 18, 20 sq) sait aussi à l'occasion favoriser la fuite de David devant les menaces de Saül. (1S19, 8 sq)

Jonathan assume donc le rôle d'un jeune prince héritier, loyal et preux, dépossédé de son héritage²⁴ à la fois par les fautes répétées de son père, et par le choix de Dieu, qu'il accepte et dont il va permettre par ses décisions et par sa mort la réalisation. Il est, ce doux prince, celui par qui doit « passer » la promesse, sorte d'intercesseur nécessaire, mais finalement sacrifié.

e) David : l'Élu de Dieu

Issu de la tribu de Juda, fondateur du royaume unifié d'Israël (avec son fils Salomon), il est le héros par excellence de toute l'histoire biblique²⁵

Les sources externes à la Bible sont cependant à son propos assez peu claires. Une unique inscription araméenne du 9^e siècle avant JC semble évoquer un royaume et une « Maison de David » sans pour autant rapporter quelque événement particulier à son propos. Le récit du règne de David est, au demeurant, dans le texte biblique assez déroutant, il comprend surtout deux parties : la première qui concerne son accession au trône (celle qui nous occupe ici) et la seconde celle de sa succession dans la perspective de la fondation du Temple par Salomon.

Comme nous l'avons déjà noté à propos de Saül, le texte enchevêtre plusieurs rédactions qui sont parfois opposées. L'ensemble ne constitue

²⁴ Jonathan a un fils Mippibal, dernier prétendant au trône (2S 9, 10) il sera écarté du pouvoir en raison de sa claudication (2S4, 4) qui l'empêche (? ? ! !) de marcher droit sur le sol et donc dans la vie !!(2S 16 -19)

²⁵ Nous suivons sur ce point l'ouvrage majeur de F.Briquel-Chatonnet et Pierre Bordreuil *Le Temps de la Bible*, Fayard, 2000, particulièrement les pages 191 sq.

donc pas un récit historique, mais plutôt une « suite » inspirée fortement d'idéologie monarchique et théocratique, autant qu'une longue et complexe réflexion théologique, à travers laquelle le personnage de David représente l'unité d'Israël particulièrement après le retour d'exil, qu'il s'agit alors de refonder.

Ainsi, les conditions de l'arrivée de David à la cour de Saül sont loin d'être claires et univoques !

Est-ce la dépression grave dont souffre Saül qui conduit le jeune musicien et poète à parvenir jusqu'au roi pour clamer ses accès de neurasthénie ? Ou bien est-ce la victoire inopinée et éclatante sur le géant Goliath ?

La glose de 1 S 17, 15 qui tente d'harmoniser les deux explications ne convainc pas tout à fait.

S'il semble évident que David surgit tel un inconnu dans l'entourage du roi, il est présenté tour à tour comme un berger (figure essentielle qui court dans toute la Bible et jusqu'au Nouveau Testament), trop jeune pour prendre sa part du combat, mais aussi un homme de guerre, un beau parleur et un bon musicien.

Comment s'y retrouver ?

Seule caractéristique précise : il est un « *jeune homme roux, au beau regard et de belle tournure* » (1S 16 sq) !

Mais est-il bien certain que ce soit David qui ait tué Goliath ? La tradition a retenu cette hypothèse qui a nourri l'histoire de la peinture et de la sculpture. Pourtant, il semble tout autant possible (et sans doute plus probable) que ce soit l'un des écuyers de David (donc déjà à la cour) Elkhanan, fils de Yair, de Bethléem, qui ait occis un dénommé Goliath (2 S 21 15 sq), alors que David n'avait tué qu'un Philistin anonyme ! Ces deux victimes paraissent au cours des rédactions successives, avoir échangé

leur nom et leur arme. L'ennemi de David reçut alors le nom de celui qui fut tué par Elkhanan !



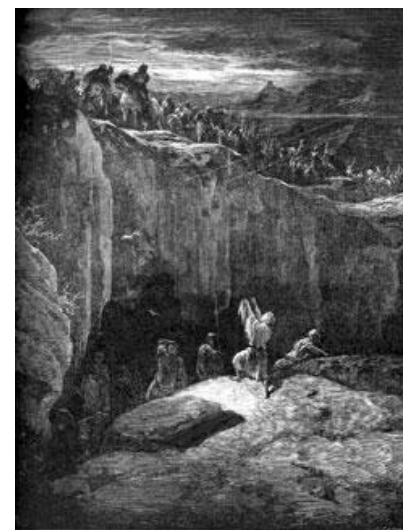
David et Goliath, Bible de Gustave Doré

Ces fluctuations textuelles concernent surtout les débuts de David : au fur et à mesure que le personnage s'impose, les souvenirs deviennent plus précis et aussi plus vraisemblables. La partie de l'histoire qui nous concerne paraît donc entrer dans cette catégorie

Il est admis que David devint chef de guerre et qu'il provoqua par ses succès la jalousie de Saül : gendre du roi et ami de Jonathan, il devint par là un héritier présomptif dont Saül mesure la menace. Les fuites de David, favorisées par Jonathan, témoignent de sa chance comme de son jeune génie. C'est que Dieu n'est jamais absent de cette histoire qui entremêle liberté des hommes et volonté divine, comme on l'a déjà abondamment noté.

Ce qui distingue David avant tout, c'est la loyauté et la fidélité, mais si sa noblesse éclate lors de nombreux épisodes, il est aussi souvent violent, passionné (y compris dans l'amour qu'il porte à ses fils rebelles (2S 15, 30 sq), sensuel (ainsi l'épisode de Bethsabée : 2 S, 11 sq), cependant ce qui le particularise, c'est sa capacité lors de fautes graves d'éprouver un repentir sincère qui ne peut que susciter l'admiration.

En réalité, la figure de David, toujours présentée comme positive, est inséparable de celle de Saül, dont elle représente le **portrait inversé**.



Serment de David à Saül, Bible de Gustave Doré

David, acclamé et soutenu par le peuple qui par là, le choisit, est l'Élu de Dieu qui assume les fonctions de juge et de roi, mais tout autant toutes les harmoniques sacrales de celles-ci : prêtre par excellence, il organisera

le culte ²⁶, et les rites le désigneront alors comme figure messianique, non seulement comme le « *Serviteur* » mais aussi comme « *Fils de Dieu* » par son intronisation (PS 2, 11 ; 2 S 7, 14 etc.), l' « *Oint du Seigneur* ». Les Rois de France, par leur sacre, tâcheront de se comprendre politiquement et symboliquement à partir de cette tradition qui fait leur particularité en Europe, au 17^e siècle singulièrement²⁷.

Dans la Bible, de même que l'huile pénètre le bois, la pierre ou la chair, c'est l'Esprit par lequel Dieu vivifie l'Univers qui pénètre d'abord Saül (1S 10, 6sq ; 11, 16 etc), puis David qui est son véritable héritier, (1S 16, 13) et leur confère la force nécessaire et surnaturelle pour sauver le peuple. Aussi la personne de « l'oint » du seigneur est-elle sacrée et on ne doit pas porter la main sur lui (c'est une des raisons pour lesquelles l'écuyer de Saül refusera de l'achever).

Contrairement à Salomon dont l'image dans la Bible reflète, semble-t-il plus des stéréotypes qu'une réalité vivante, la figure de David conserve comme celle de Saül, toute son humanité.

Il paraît, par delà ses fonctions sacrées, tour à tour condottiere, chef de bande, général d'armée, artiste de cour, roi respecté, mais tout autant politique avisé et parfois retors. Quelquefois contesté, ami d'un roi promis finalement à ne pas régner (Jonathan), héritier d'un roi déchu (Saül), David propose une vision de la royauté qui ne cesse jamais d'être un questionnement, un paradoxe et finalement une sortie des modèles.

C'est pourquoi il reste toujours une personnalité lumineuse et attachante, spécialement par ses affections, et surtout celle qu'il porte à Jonathan.

²⁶ Il en est le chorégraphe, le danseur (2S - ? 15SQ°, le musicien (à la harpe ou à la cithare ??) et surtout le chantre : les Psaumes, comme on le sait, sont, pour la plupart, attribués à David, ils s'en réclament en tous cas !

²⁷ Ceci est sensible même dans l'organisation de certaines pièces au château de Versailles, ainsi une balustrade sépare le Roi de France des autres monarques en raison de cette référence davidique

4.3 David et Jonathan : ou le modèle de l'amitié.



David et Jonathan, Bible de Gustave Doré

Figures gémeillaires

Les figures gémeillaires sont nombreuses dans l'Ancien Testament, et dans une certaine mesure dans le Nouveau Testament.

L'amitié de David et de Jonathan apparaît de ce point de vue comme exemplaire !

David se trouve en effet au centre d'une série de binômes dans lesquels sa figure prend sens : d'abord celui qu'il forme avec Saül, ensuite avec

Jonathan bien sûr, enfin avec son fils Salomon. Trois relations fondamentales : au père, à l'ami (qui est aussi un quasi frère), au fils.

Ces binômes qui ne sont pas inconnus d'autres textes de l'Antiquité déclinent des situations qui structurent la condition humaine²⁸.

C'est pourquoi il faut lire l'histoire de David et de Jonathan à la lumière d'autres figures gémeillaires bibliques qui lui servent en quelque sorte de matrice²⁹.

D'abord, le binôme David-Saül fait signe vers celui que forment Abel et Caïn. Une même expression est employée pour désigner l'échauffement de colère et de rage qu'éprouve par jalousie Caïn à l'endroit d'Abel, et Saül vis-à-vis de David.(1S 18, 8 et Gn 4, 5) : il y a bien une évaluation entre deux hommes, l'un s'estimant moins bien reconnu et moins bien traité que l'autre. De plus, David est berger comme Abel, ce qui renforce le parallèle possible.

Ensuite, un autre binôme peut être ici fondateur, celui d'Esau et Jacob : David est roux, cela suffit pour désigner ce que P. Lefebvre nomme une « gémeillité agitée »³⁰. Esau et Jacob s'affrontent sur une question de droit d'aînesse, David et Saül sur la question de savoir en fin de compte à qui revient le pouvoir. Problèmes parallèles ! D'autant que les deux histoires enchaînent les séparations et retrouvailles successives (1S 20, 41 ; Gn 33, 3sq).

La relation entre David et Jonathan développe autant d'intéressantes harmoniques. Ainsi, le binôme fraternel formé par Ismaël et Isaac, d'autant qu'Ismaël est présenté comme un tireur à l'arc, comme Jonathan (Gn 21, 20).

²⁸ C'est le cas de l'*Illiade* et de l'*Odyssée* (voir notre note 22, ci-dessus), mais surtout de l'épopée mésopotamienne plus ancienne de Gilgamesh, sans doute une source pour le texte biblique : l'amitié de Gilgamesh et d'Enkidu est, elle aussi, paradigmatique.

²⁹ Nous suivons ici les analyses très fines de Philippe Lefebvre in *David et Jonathan*.

Histoire d'un mythe. (R.Courtray dir) éd Beauchesne Paris, 2010, p 63 sq

³⁰ Op cité p 63.

Cela suffit à suggérer que l'histoire de David reprend les anciennes expériences tout en leur donnant une tournure nouvelle.

a) Un « couple » atypique.

En effet, le binôme David et Jonathan présente des caractéristiques propres.

Leur première rencontre est inattendue puisque Jonathan y donne aussitôt à David son titre et son trône, ce geste ne pouvant d'ailleurs être pensé et compris qu'en relation avec la présence de Dieu garant de cet engagement.

C'est dans la suite de ce premier geste qu'il faut en comprendre un autre, quand Jonathan se dépouille de ses vêtements et de tous les attributs de son rang devant David.

On serait peut-être tenté d'y déceler une audacieuse approche amoureuse, pourtant ce qui se joue dans cette scène originale et très surprenante, c'est plutôt un acte politique public, qui transfère la légitimité de l'héritage de Saül vers David. Il s'agit dans ces passages, de faveur royale, et dans la mesure où la relation entre les deux héros a aussi un sens spirituel, elle suppose une parfaite réciprocité.

Ce qui n'exclut nullement une relation exceptionnelle entre les deux protagonistes. En effet, leur amitié est présentée comme proprement miraculeuse, et si leur amour a d'abord un sens politique, celui d'une alliance indéfectible qui dépasse les deux individualités, il est néanmoins bien présent, au-delà de la relation amicale d'abord, fraternelle aussi, puisque née des relations de parenté. Il y a là un subtil équilibre entre l'amitié au sens le plus noble du terme, son inscription sociale et politique et sa profondeur religieuse.

Faut-il en rester là ? Certainement pas, et il est légitime de s'interroger sur certains points difficiles du texte.

La première rencontre fait tomber Jonathan sous le « charme » de David (1S 18, 1-3), et David à plusieurs reprises, y compris dans son cantique funèbre après la mort de Jonathan, évoque cet amour qui était pour lui « plus merveilleux que l'amour des femmes » (2S1, 26). Ce cœur à cœur, cet émoi réciproque des deux hommes doit-il induire une séduction « érotique » ?

Il n'est pas possible de l'exclure totalement, ne serait-ce que parce que les textes bibliques présentent toujours les relations humaines les plus profondes comme concernant la totalité d'une personne, corps et âme. Il y a bien de la tendresse, et en effet une affection hors du commun³¹ entre nos deux héros.

Peut-on aller plus loin et voir dans les textes une confirmation de ce que certains suggèrent ? Malgré des études récentes et tout à fait approfondies, il ne semble pas possible de suivre cette voie tout à fait.

L'alliance entre David et Jonathan reste d'abord religieuse et politique, même si elle n'exclut pas une douceur et une grande palette d'émotions complexes. Cela ne peut complètement attester, nous semble-t-il, l'interprétation d'une relation homosexuelle entre les deux personnages

b) Figures christiques.



Le Christ Ami, icône traditionnelle

³¹ C'est ce caractère d'exception, et donc paradigmatique que les auteurs du Grand Siècle retiendront surtout, en n'excluant ni la dimension politique, essentielle, ni la dimension mystique. L'amitié de nos deux héros se comprend alors pour eux aussi (et sans contradiction) à travers les textes des philosophes et sagesse antiques : ceux d'Aristote ou des Stoïciens.

D'autant que d'autres harmoniques doivent être évoquées. Le binôme David et Jonathan est aussi une référence pour le Nouveau Testament et il structure discrètement la relation entre Jean-Baptiste et Jésus, et aussi bien celle de Jean (assimilé au disciple que Jésus aimait) et Jésus. (chez Saint-Matthieu ou Saint-Luc, mais surtout chez Saint-Jean (Jn, 1, 19sq ; 3, 30 etc..)) Car ces textes évangéliques bien connus des spectateurs de l'opéra de Charpentier, comme de Charpentier lui-même -et de son librettiste-, opèrent une relecture des paires fraternelles ou amicales, au sein desquelles David et Jonathan représentent des figures centrales.

Jésus est compris comme l'héritier du « trône de David son père » (Lc, 1, 32), il en assume bien sûr toute la messianité, et la figure du Christ s'inscrit à son profit, dans la continuité de l'histoire de David et de Jonathan.

D'autant qu'il est impossible d'exclure que Jésus, figure traditionnelle de l'Ami, assume aussi par sa mort la figure de Jonathan. Il faudrait relire en parallèle les passages des livres de Samuel (1 S 20 en particulier) et certains passages de l'évangile de Jean en ce sens : Jn 15 surtout.

De ce fait, de même que le Christ réunit en sa personne les deux rôles fraternels, celui du fils aîné fidèle et celui du fils prodigue (Lc 15, 11sq), on peut aussi remarquer qu'il assume en lui à la fois la figure du Roi- Messie, David, et celle du prince sacrifié, Jonathan

4.4 Pour conclure en quelques mots avec Rembrandt.



Rembrandt, *David et Jonathan* (1642) Musée de l'Ermitage .Saint-Pétersbourg

L'histoire de David et de Jonathan, avec ses ombres et ses lumières ne pouvait qu'inspirer poètes, dramaturges et musiciens. De même de nombreux peintres ont tenté de représenter des épisodes de la vie de David et particulièrement l'amitié avec Jonathan³², la représentation la plus énigmatique et la plus pertinente, symboliquement

³² Et ce, depuis le 13^e siècle, ainsi dans le manuscrit « la Somme le roi », British Library, Add, 28182, f° 6v

et esthétiquement, est certainement celle de Rembrandt (Leyde 1606-Amsterdam 1669).

On sait combien Rembrandt est un lecteur fidèle et assidu de la Bible et particulièrement de l'Ancien Testament. Il est proche, géographiquement et intellectuellement de la communauté juive d'Amsterdam, à qui il demandera de poser pour certaines de ses œuvres majeures (*Les Pèlerins d'Emmaüs* entre autres).

Il réalise en 1642 un tableau que l'on mettra longtemps à identifier clairement : pour certains il s'agit du « retour du fils prodigue », pour d'autres de « la réconciliation de David avec son fils Absalom », d'autres titres ont été avancés sans convaincre! Ce n'est qu'à partir de 1925 que la dénomination de l'œuvre s'impose³³.

Le tableau est particulièrement surprenant : David est présenté de dos, somptueusement habillé, Jonathan visiblement plus âgé, est vêtu d'un long manteau, il est coiffé d'un turban avec une fine aigrette³⁴ ; il entoure affectueusement de ses bras son cadet, dans le dos duquel pend une besace, signe de son prochain départ.

Aux pieds des deux personnages, le carquois et les flèches selon le code convenu pour avertir David de la colère de Saül. Au fond, le rocher Ezel où David a dit à Jonathan de l'attendre. À l'arrière-plan une ville, sans doute Jérusalem (?!), avec un bâtiment qui pourrait faire penser au Temple qui sera construit bien plus tard par le fils de David, Salomon.

La tendresse de la scène, en clair-obscur, renforce l'humanité des personnages et ne peut qu'émouvoir profondément le spectateur.

³³ L'attribution est due au Comte Baudissin, confirmée en 1957 par C. Tümpel. Nous suivons ici le travail de Regis Burnet in *David et Jonathan. Histoire d'un mythe*, (R.Courtray dir) op cité p 261 sq.

³⁴ Les personnages de la communauté juive sont représentés le plus souvent à cette époque, particulièrement chez Rembrandt, avec un turban.

Mais on constate aussitôt aussi les anachronismes et les détails qui font de ce tableau une énigme.

D'abord parce que Jonathan ressemble, comme l'ont noté de nombreux critiques d'art, aux autoportraits du peintre, ensuite parce que David n'a pas (plus) de visage, et que sa longue chevelure attachée par une sorte de diadème lui donne une allure féminine.

Faut-il y voir affleurer ici l'interprétation homosexuelle que nous n'avons pas totalement accréditée ?

Il ne semble pas. Car si Jonathan est Rembrandt, il se pourrait que David soit Saskia, l'épouse tant aimée du peintre disparue prématurément justement l'année où Rembrandt peignit ce tableau.

Du coup, la signification du tableau s'en trouve enrichie. L'œuvre dit sans doute la difficulté du deuil : le chagrin déchirant de la séparation, et la tentative d'une dernière étreinte comme pour arrêter le temps. Ceci est d'ailleurs conforme à la tonalité des épisodes bibliques, comme au texte, bien connu de Rembrandt (il en possédait un exemplaire dans sa bibliothèque), des *Antiquités Juives* (VI, XI, 10 sq) de Flavius Josèphe (vers 37-100) qui rapporte la scène en insistant sur les sentiments des deux protagonistes.

Mais que penser alors de l'anachronisme de la présence du Temple ?

Sans doute faut-il y déceler un sens symbolique : les communautés juives attendaient en effet à l'époque de Rembrandt un « troisième temple », au-delà de la mort définitivement vaincue, capable de réconcilier les hommes entre eux, de les faire se retrouver les uns et les autres, au cœur d'un face-à-face avec l'Éternel. Cette « ouverture du temps » a dû travailler le cœur du peintre.

Malgré la séparation entre David et Jonathan, et la mort (celle de Saskia, comme celle de Jonathan), l'espérance n'est pas absente. Les promesses divines sont inamissibles. Dieu est toujours présent au cœur de l'histoire.

Osons un parallèle : le Temple chez le peintre joue en somme un peu le rôle du Chœur de triomphants prophétisant le rôle messianique de David, à l'ultime fin de l'opéra de Charpentier.

Alors que David vient de crier terrassé par la douleur :

*« J'ai perdu ce que j'aime.
Seigneur, pour moi tout est perdu »,*

le Chœur réplique :

*« Du plus grand des héros chantons la gloire
Trompettes et tambours
Annoncez la victoire
Que toujours sous ses loix on passe d'heureux jours »*

Méditation sur l'amitié et sur la mort, l'épisode de l'amitié de David et Jonathan constitue pour les juifs comme pour les chrétiens (hier comme aujourd'hui) une profonde réflexion théologique et spirituelle sur le salut et sur l'espérance.

4.5 Bibliographie utilisée

a) Bibles et dictionnaires

Bible de Jérusalem, éd DDB/Cerf Paris, 1975

Bible TOB, éd Cerf/Société biblique 1977 (réédition 2011)

La Bible, version L. Segond 21, Société biblique de Genève, Genève 2007

Dictionnaire Biblique Universel, L. Monloubou et F.M. Du Buit (dir), éd
Desclée Paris 1984

Dictionnaire de la Bible éd Bouquins/Robert Laffont 1989

Vocabulaire de Théologie Biblique éd Cerf, 1962

b) Livres divers

-à titre de consultation documentaire

R.P. Tellier *Atlas historique de l'Ancien Testament* Spes, Paris, 1953

Le Monde de la Bible n°7, « David, la harpe et la fronde », janvier-février
1979

-références récentes

« *Bible et Royauté* » in *Cahiers Evangile* N°83, éd Cerf, 1993

Rémi Brague *La Loi de Dieu .Histoire philosophique d'une Alliance.* éd Folio
Essais, Gallimard, 2005.

Françoise Briquel-Chatonnet et Pierre Bordreuil *Le Temps de la Bible* éd
Fayard, Paris Folio 2000

Régis Courtray (dir) *David et Jonathan. Histoire d'un mythe.* éd
Beauchesne, Paris, 2010

Thomas Römer et Loyse Bonjour *L'Homosexualité dans le Proche-Orient
Ancien et la Bible*, éd Labor et Fides, Genève, 2005

5) *David et Jonathas*, une tragédie lyrique pas comme les autres

5.1 Introduction

De la production opératique de Marc-Antoine Charpentier, il ne nous reste, à côté des pastorales comme *Actéon* et des opéras de chambre comme *La Descente d'Orphée aux Enfers*, que deux tragédies en musique, *David et Jonathas*, créée en 1688, et *Médée*, représentée cinq ans plus tard, en 1693. La partition de *David* indique en effet noir sur blanc qu'il s'agit d'une « tragédie mise en musique par Mr. Charpentier », ce qui la range officiellement dans ce genre particulier créé par Lully et son librettiste Quinault. De fait, si l'opéra est à ce moment-là encore très jeune en France – en 1688, il n'existe que depuis une petite quinzaine d'années – il est déjà divisé en différents genres, dont le plus noble et le plus réputé est précisément la tragédie en musique, qui semble à ce moment-là indissociable d'une part de ses créateurs, d'autre part de l'institution à laquelle elle est destinée, l'Académie royale de musique, ancêtre de l'Opéra national.

Or, si *Médée* fut bel et bien représentée à l'Académie royale, *David et Jonathas* est quant à lui une commande des Jésuites pour le théâtre du collège Louis le Grand. Cet illustre établissement religieux avait en effet l'habitude, depuis le début du 17^e siècle, d'agrémenter la cérémonie de remise des prix d'un spectacle comprenant une pièce de théâtre en latin ou en grec entrecoupée d'intermèdes provenant d'une tragédie en musique en français. En l'occurrence, *David et Jonathas* se partageait la scène avec la tragédie latine *Saül*, du père Chamillard. Le spectacle intégral comportait donc 11 actes – 5 pour la tragédie parlée, 5 actes pour la tragédie en musique plus un prologue ouvrant le tout – et se caractérisait par une complémentarité formelle – action parlée d'un côté, chantée et dansée de l'autre – et sémantique des deux œuvres – l'action de la tragédie en musique n'est compréhensible que si l'on connaît la tragédie parlée, plus narrative et circonstanciée. Ce dispositif dramatique particulier est une première anomalie éloignant *David et Jonathas* du modèle archétypal de la tragédie en musique telle qu'on la connaissait jusque-là chez Lully. C'est en tout cas l'indice ou le signe qu'on a là affaire

à une tragédie en musique pas tout à fait comme les autres. Mais pour saisir la distance qui sépare l'œuvre du genre auquel elle est officiellement rattachée, il nous faut d'abord revenir sur ce qu'est exactement une tragédie en musique.

5.2 La tragédie en musique lullyste

La tragédie en musique (on disait alors également « tragédie mise en musique », ou « tragédie » tout court) est une forme d'opéra spécifiquement française dont le premier exemple est *Cadmus et Hermione* de Quinault et Lully, créé en 1673. Son évolution va très vite se confondre avec celle de l'opéra français, bien qu'elle n'en soit pas *stricto sensu* à l'origine – de nombreux exemples l'avaient précédée dans d'autres genres, essentiellement pastoraux (par exemple *Pomone* de Perrin et Cambert, créée en 1671 et considérée comme le premier opéra français). Elle est elle-même le résultat de multiples influences allant du ballet de cour (très en vogue à cette époque) au théâtre à machines, en passant par la tragédie classique et bien sûr l'opéra italien. C'est ce dernier que Mazarin avait tenté d'importer dans les années 1640-1650, sans succès. Mais la volonté de rivaliser avec l'Italie en forgeant un opéra national se concrétise peu à peu grâce aux efforts du poète et librettiste Pierre Perrin, qui, en 1669, convainc Louis XIV de fonder une Académie royale de Musique spécialement conçue pour accueillir et représenter le nouveau genre, et surtout de Lully, qui devient dès 1672 propriétaire du « privilège » de l'Opéra : n'ayant comme ressources financières que les entrées des spectateurs (et non une subvention royale comme la Comédie-Française), l'Opéra possède en effet l'exclusivité de toutes les pièces de théâtre en musique jouées sur le territoire, ce qui signifie que quiconque désire faire représenter un tel spectacle doit en demander (et payer) l'autorisation aux détenteurs du privilège. Ce système de monopole absolu explique la mainmise tout aussi absolue de Lully sur l'opéra français nouveau-né, dont la forme la plus haute et prestigieuse est évidemment la tragédie en musique.

C'est lui en effet qui, avec son fidèle librettiste Quinault, définit pour plus d'un siècle le canon et les conventions du genre. De l'opéra italien, il retient le principe alors inconnu en France d'un drame *entièrement* chanté, donc du récitatif (qu'il adapte à la déclamation française), mais il refuse son esthétique, en particulier le déploiement de virtuosité vocale – les castrats n'auront donc jamais droit de cité en France – et lui intègre en une synthèse originale des éléments spécifiquement français, les ballets et les divertissements : la danse et le spectacle sont donc prédominants, même si le genre se définit explicitement comme une tragédie. Il en reprend d'ailleurs la structure en cinq actes, auxquels s'ajoutent une ouverture « à la française » et un prologue allégorique indépendant de l'action principale, voué en général à célébrer le roi, ses vertus et sa gloire. Tragédie, elle l'est cependant moins par son dénouement, souvent heureux, par ses moyens, spectaculaires, ou par sa finalité essentiellement hédoniste, que par son ambition d'égaliser la grande tragédie déclamée de Corneille et Racine, symbole de la perfection théâtrale. Pour ce faire, elle choisit d'en être le double « en musique », selon une logique que Catherine Kintzler qualifie de « parallélisme inversé »³⁵ : elle en conserve l'unité d'action et les lois générales de la vraisemblance mais se démarque d'elle par une métrique libre, des changements de lieu et surtout par son usage du merveilleux et des machines. Elle montre ainsi ce que la tragédie parlée cache – la violence, les dieux, les monstres, le déchaînement des éléments, les Enfers – et privilégie les intrigues galantes au détriment de la politique.

Ainsi défini, le « modèle lullyste » possède dès son invention une identité assez forte pour que ses conventions continuent de s'imposer aux compositeurs et librettistes jusqu'à la fin du 18^e siècle, Rameau et Gluck compris. On pourrait presque parler à cet égard d'une sorte de « complexe de Lully », cette pression du modèle étant du reste le résultat d'une volonté délibérée de Lully lui-même qui, en tant que propriétaire du privilège de l'Académie royale, avait le pouvoir d'en exclure ou d'en

³⁵ Catherine Kintzler, *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, [1991], rééd. Paris, Minerve, 2006.

empêcher l'accès à certains musiciens jugés dangereux ou « déviants ». C'est le cas de Charpentier, son rival malheureux depuis que Molière lui avait demandé de remplacer l'auteur de la musique du *Bourgeois gentilhomme* pour collaborer à ses comédies-ballets. En homme de théâtre averti, Charpentier multiplie ainsi les expérimentations musico-dramatiques sous la forme d'intermèdes, de pastorales, opéras de chambre et autres divertissements. Mais il lui faudra attendre la mort de Lully pour voir enfin l'une de ses tragédies en musique, *Médée*, être représentée à l'Académie royale... Cela ne l'empêcha pas d'illustrer le genre non seulement ailleurs, hors de l'institution officielle, mais aussi autrement, en s'affranchissant à maints égards du carcan lullyste. La date de *David et Jonathas* n'est d'ailleurs certainement pas anodine, puisque sa création le 25 février 1688 a lieu moins d'un an après la mort du tyrannique *maestro*, et donne à voir, presque comme un défi, une tragédie lyrique à part dans l'histoire du genre. Ce sont ces écarts par rapport au modèle dominant qu'il nous faut à présent examiner.

5.3 *David et Jonathas* : de la tragédie lyrique à l'opéra biblique

La première différence, et la plus évidente, réside dans le choix du sujet, biblique et non galant, amical et filial et non amoureux. La raison en est tout aussi évidente, l'œuvre étant destinée non pas à un public mondain mais à un établissement religieux, soucieux avant tout de délivrer aux élèves un enseignement moral et édifiant. L'intrigue choisie par le père Bretonneau, célèbre prédicateur, est donc inspirée d'un texte sacré – ce qui est en soi audacieux puisque l'idée d'utiliser un sujet biblique pour une œuvre profane était considérée comme proprement scandaleuse³⁶ –, et met l'accent sur la dimension éthique et politique. Les personnages féminins sont absents (ils étaient du reste interdits par le

³⁶ Les sujets bibliques étaient réservés aux oratorios ou à leur homologue français, les « histoires sacrées », telles que la *Mors Saülis* de Charpentier lui-même, version « strictement » religieuse du *David et Jonathas*.

Ratio studiorum des Jésuites), et l'amour est donc remplacé ici par une amitié exemplaire et fraternelle, dont les accents presque amoureux sonnent en réalité davantage comme une concession au genre que comme un thème véritable. Le dénouement est de ce point de vue exemplaire, qui malgré le désespoir de David – « J'ai perdu ce que j'aime / Pour moi tout est perdu » – célèbre la victoire du héros, désormais détenteur de « l'autorité suprême ». L'ambiguïté de cette fin tout autant heureuse que malheureuse participe également de l'ambivalence générique de l'œuvre. De même, si l'on retrouve bien le personnel typique de la tragédie en musique tels que la magicienne, les démons, les ombres ou les Plaisirs, ainsi que le topos de l'Enfer, ils ne s'accompagnent pas ici du recours systématique au merveilleux ni surtout aux machines (ce qu'on appellerait aujourd'hui les effets spéciaux), qui sont pourtant un passage obligé et attendu du genre, voire une condition *sine qua non* du succès.

D'autre part, *David et Jonathas* étant conçu pour fonctionner en binôme avec *Saül*, la tragédie chantée devient de ce fait seconde par rapport à la tragédie parlée qui porte l'essentiel de l'action *stricto sensu*. Cette relative absence d'autonomie a pour effet d'opérer un déplacement quasi mécanique du drame et de l'intérêt dramatique sur la dimension psychologique. D'où l'impression d'une œuvre relativement statique, construite comme une succession de tableaux, en dépit même des mouvements de troupes et des allées et venues des personnages. D'où aussi l'importance des monologues : chacun des trois héros en a au moins un, où il exprime ses doutes, ses dilemmes, sa souffrance. Cet accent sur l'analyse des sentiments, doublé d'un traitement elliptique de l'action proprement dite, confère à l'œuvre un ton volontiers élégiaque, encore accusé par le rôle essentiel du chœur. Cette mélancolie est du reste présente dès le prologue qui, fait remarquable, sinon exceptionnel, n'est pas, comme chez Lully, un prologue allégorique détachable du reste de l'œuvre. Ici comme dans la plupart des opéras italiens, le prologue a une véritable fonction dramatique : il dévoile le contenu du spectacle et annonce grâce à une prophétie la fin de la maison de Saül, ce qui

augmente d'autant l'effet d'ironie tragique de la suite et assombrit encore considérablement un dénouement en apparence triomphal³⁷. Mais surtout le choix d'un prologue à l'italienne resserre et souligne l'unité organique de la tragédie, dont plus aucune composante ne peut sembler gratuite, superflue ou simplement dévolue au divertissement. Il s'agit bien, en ce sens, d'une *tragédie mise en musique*, qui concrétise de toute évidence un projet théâtral ambitieux et cohérent.

Tous les éléments évoqués jusqu'à présent ressortissent donc à des choix dramaturgiques qui rompent discrètement mais sûrement avec le modèle lullyste traditionnel. C'est évidemment encore plus vrai s'agissant de la musique, qui illustre à merveille le style de Charpentier, parisien italianisant, là où Lully le Florentin, devenu Lully en 1661, était paradoxalement devenu le symbole de la musique française. Le guide d'écoute en a souligné les aspects principaux, sur lesquels nous ne reviendrons donc pas ici si ce n'est pour redire, avec Jean Duron, combien cette partition, la seule du genre qui nous soit parvenue complète, a valeur de relique presque sacrée. Elle l'est d'autant plus qu'après *David*, Charpentier ne composera plus d'opéra pour les Jésuites et qu'en 1698, l'évêque d'Arras interdira formellement les opéras de collège, considérés à cause de la présence de la danse et de leur trop grande sensualité, comme une source de corruption potentielle.

Pourtant, cet hapax que représente *David et Jonathas* au sein du genre de la tragédie en musique ne restera pas lettre morte : quelque 44 ans plus tard, en 1732, sera créé *Jephté* de Montéclair, première « tragédie lyrique et biblique » représentée à l'Académie royale – avec le même succès que *David* chez les Jésuites.

³⁷ L'éloge du roi que contient d'ordinaire le prologue lullyste est donc transféré au premier acte, qui commence par un portrait de David sous les traits du prince parfait, héros valeureux aussi bien que charmant.

6) Pistes pédagogiques

David et Jonathas est une œuvre qui pourra être abordée à différents niveaux du cursus scolaire. Pour autant, l'approche sera toujours délicate, dans la mesure où paradoxalement, les choix esthétiques de Charpentier qui à l'analyse, paraissent d'une grande modernité, sont aujourd'hui très éloignés des habitudes d'écoute de la plupart des élèves. Il paraît cependant évident que le sujet de la pièce et le texte du livret constitueront la meilleure entrée et qu'il sera nécessaire de faire appel à l'imagination de notre jeune public afin de lui permettre de visualiser une œuvre dont l'appréciation est indissociable de la représentation. Voici quelques suggestions qui iront dans ce sens :

6.1 Approche par des disciplines extra-musicales :

En Lettres

Pour les plus jeunes, il serait intéressant d'écrire un « synopsis » à partir du livret que l'on trouve facilement sur internet, après que le professeur a lui-même raconté l'histoire complexe de cet opéra. On pourrait accompagner ce résumé d'un schéma mettant en lumière le lien qui relie chaque personnage.

Le professeur peut choisir de lire quelques passages et demander à ses élèves d'en faire une petite improvisation théâtrale.

Il est ensuite possible de choisir un passage du texte et d'essayer de le réécrire dans un langage qui nous est plus familier. Le début du prologue, mettant en scène le roi Saül et la Pythonisse devrait permettre de solliciter l'imagination des enfants. Les premières scènes de l'acte deux, dans lesquelles Joabel tente d'influencer David puis dévoile sa volonté de nuire lorsque celui-ci est sorti, paraissent aussi intéressantes pour ce travail. Ces nouveaux textes seront ensuite mis en scène au sein de la classe, afin que les élèves s'approprient pleinement cette histoire.

Pour les plus audacieux, il serait possible d'analyser un texte d'une chanson de rap, par exemple celle d'un groupe français aujourd'hui disparu, Manau, *La Tribu de Dana* qui met en scène une bataille dans un paysage héroïque fantaisie. Les élèves relèveront l'usage de la rime, la rythmique de la phrase, les mots utilisés et que l'on retrouve dans d'autres textes du même style. Ils sentiront ainsi la « musicalité » nécessaire qui émane du texte et permet au chanteur de mettre en valeur une sorte de mélodie très efficace. On travaillera alors un passage tiré du livret et traité en récitatif. On s'attardera sur la diction puis le récit voire la mise en scène du passage choisi en essayant de retrouver la musicalité des mots.

Pour les plus grands, on commencera par analyser le monologue de Saül qui sert de scène d'introduction à l'opéra. On le comparera à la scène d'introduction d'une tragédie de l'époque, par exemple *Esther* de Jean Racine créée en 1689, un an après *David et Jonathas*. On constatera que la première scène de cette tragédie biblique paraît presque un exercice de style en matière de scène d'exposition alors que le monologue de Saül reste plus flou et donc quelque peu atypique. On se souviendra alors que l'opéra de Charpentier alternait pas à pas, et acte après acte, avec une tragédie en latin *Saül* dont l'exposition a déjà eu lieu dans la pièce latine. Ainsi, on mettra en évidence la complémentarité de ces deux œuvres qui furent indissociables dans leur conception.

Comme pour toute tragédie de l'époque, l'analyse du livret dans son ensemble permettra de rappeler la règle des trois unités en vigueur à cette époque, le traitement des passions et la catharsis qu'il induit à travers les réflexions sur le pouvoir, le devoir et l'honneur opposés à l'amitié. On pourra s'attarder sur le vocabulaire employé, soumis à l'obligation de bienséance qui fige quelque peu le langage et entraîne un jeu musical sur les répétitions, nombreuses dans la musique de Charpentier. On remarquera enfin l'emploi de l'impératif à la première personne du pluriel qui sied si bien aux multiples chœurs, rassemblés sur une homorythmie et un syllabisme quasi constant, faisant écho à l'agitation psychologique plus effective des personnages.

De nombreux passages du texte permettront de s'exercer à la déclamation, en variant les exigences, par exemple passant d'une déclamation que l'on imagine à la manière des oraisons funèbres de Bossuet à une fluidité dont le naturel flatte davantage nos oreilles du 21^e siècle.

On pourra enfin s'attarder sur la scène I de l'acte III. En étudiant ce dialogue, il semble que seule la mise en musique puisse résoudre l'exigence de l'auteur demandée à la fin de cette scène : parler simultanément et être compréhensible. On pourra cependant s'amuser à chercher des solutions à cette difficulté, dans le registre de la voix parlée : aparté, jeu sur l'espace de scène, jeu sur la voix...



Francesco de Rossi Salviati (1510-1563), *David esquivé le coup de Saül* (détail)

En Arts Plastiques

À partir d'un logiciel gratuit de diaporama comme par exemple *Photorécit*, il serait intéressant de demander aux élèves la création d'une bande-annonce de *David et Jonathas* en utilisant l'ouverture de l'opéra comme bande-son et des images relatives au sujet, tirées d'œuvres d'art ou d'un montage à partir de leurs travaux.

Les élèves pourraient construire une maquette d'une des batailles évoquées dans l'opéra et qui mettrait en scène des petites figurines dont les adolescents sont très friands, récupérées et transformées.

Ils pourraient aussi concevoir une affiche pour l'opéra, dans différents styles (montage photo, collage, jeu vidéo, manga...) amenant à une réflexion sur le choix fait par le metteur en scène en matière de décors et de costumes.

On pourra aussi travailler sur les costumes de théâtre de l'époque à partir de gravures ou d'extraits vidéo de film, pourquoi pas *Le Roi danse* de Gérard Corbiau.

L'évocation des bergers tout au long du premier acte est un moyen d'aborder le thème de la nature et de la représentation de scènes pastorales, liée à la religion, à travers la peinture du 17^e siècle.

Par ailleurs, un travail sur les différentes représentations de ce thème biblique, en particulier l'œuvre de Rembrandt, pourra s'inscrire dans la démarche d'une approche historique de la peinture.

En histoire

En sixième, *David et Jonathas* s'inscrit dans l'étude de la Bible et des grands textes fondateurs de nos civilisations. Pour les élèves plus âgés, cet opéra permet d'évoquer les liens entre l'art, l'État et le pouvoir, et ici plus particulièrement, sous l'angle de la monarchie absolue de Louis XIV.

6.2 Approche par l'éducation musicale

Voici quelques idées qui permettront d'aborder l'œuvre dans sa globalité :

Dans l'œuvre de Charpentier, le passage du récitatif à l'air est dicté par le texte du livret et se fait souvent par « glissement » de l'un à l'autre. Ce n'est pas toujours le cas à l'opéra. Cette volonté de coller au plus près des paroles se retrouve d'ailleurs plutôt dans des œuvres du 20^e siècle. On pourrait donc envisager de faire l'écoute comparée d'un extrait d'un air d'un opéra de Mozart où l'on entend clairement la délimitation entre récitatif et Aria, puis un passage de *Pelléas et Mélisande* de Debussy qui se rapproche finalement du parti pris de Charpentier. Cette écoute sera alors l'occasion de redéfinir les mots utilisés dans le langage opératique : récitatif, récit, récit mesuré, arioso, air. On pourrait aussi faire chanter *La Croisade des enfants* de Jacques Higelin qui demande elle aussi le passage d'un registre chanté à un registre parlé et accompagné musicalement, ainsi que l'utilisation sur le refrain, d'un chœur d'enfants. La pratique de cette chanson serait un moyen de faire le lien entre écriture savante et répertoire populaire.

Il serait aussi utile de rappeler les caractéristiques de la musique de danse au 17^e, qui tient une grande place dans la musique française de l'époque. De nombreux passages instrumentaux dans *David et Jonathas* sont des danses, de nombreux arioso en ont le caractère.

Faire entendre la différence de sonorité entre un instrument de l'époque et un instrument d'aujourd'hui permettra d'affiner l'écoute des enfants et les aidera à formuler leur ressenti par rapport au timbre, exercice souvent difficile mais très enrichissant.

On pourrait aussi aborder le problème de la mise en scène d'une partie vocale en imaginant avec les enfants, la mise en espace d'une chanson.

Le travail à partir de quelques passages nous aidera ensuite à aller plus loin dans la découverte de l'œuvre :

Ouverture

L'écoute permettra de déterminer les deux parties qui la composent et de les caractériser par leur tempo et leur rythme propre. Puis on se prêtera à un jeu rythmique, par imitation des formules entendues et tirées de l'ouverture. On scindera la classe en deux groupes et on pourra au choix, inventer une pièce qui jouera sur l'alternance, les contrastes de masse sonore, les intensités, les timbres, ou opter pour une interprétation superposée à l'écoute, ou chaque groupe cherchera à trouver l'esthétique du geste par rapport à la caractéristique du rythme et un timbre percussif approprié à l'intention que l'on veut donner.

Prologue, scène I Saül « Où suis-je, qu'ai-je fait ? »

Pour aborder le début du prologue, on travaillera à partir du texte. À la lecture, on cherchera à qualifier par un seul mot chacun des états d'âme qui anime le personnage. On essaiera ensuite de dire ce texte en pensant au changement qui s'opère dans l'esprit de Saül et qui passe tout à tour du questionnement au désespoir puis à la révolte. On relèvera les mots importants. On écoutera enfin ce passage pour sentir comment Charpentier souligne cette évolution tripartite par un glissement de l'arioso au récit puis à l'air et comment il met en relief les mots qui s'imposaient à la lecture.

Prologue scène III : La Pythonisse « Retirez vous... »

Cette scène nous fait assister à une séance de magie opérée par la Pythonisse. Celle-ci évoque différents éléments naturels pour faire surgir des enfers l'âme des morts. Les élèves pourraient s'amuser à chercher des bruitages qui accompagneraient le texte afin d'obtenir une « bande-son » que le professeur enregistrerait avec le texte, pour obtenir une sorte d'épisode radiophonique d'un feuilleton imaginaire. Ce travail pourrait être complété par l'écoute de la scène comparée à d'autres scènes du

répertoire qui font intervenir des sorcières, comme celles de la scène I de l'acte II de *Didon et Énée* de Purcell ou de l'acte I de *Macbeth* de Verdi.

Prologue scène IV : l'ombre de Samuel « Quelle importune voix... »
On cherchera à dresser le portrait de Samuel à l'écoute du timbre de sa voix et du caractère de l'arioso qui lui est attribué. On pourra comparer ce personnage à la figure du Commandeur de *Don Giovanni* de Mozart dans la fameuse scène qui l'affronte à Don Juan. Ce serait aussi l'occasion de rappeler la pratique qui régit traditionnellement l'attribution d'un rôle en fonction du type de voix et de voir ce qu'il en est dans *David et Jonathas*.

Acte I scène I : Un guerrier « Du plus grand des héros... »
Cette première scène permet la réalisation d'un jeu vocal : Le professeur aura découpé le texte sur des petits papiers de chacun des moments qui jalonnent cette scène. Ainsi morcelé, il sera placé dans un chapeau et tiré au sort. Chaque élève lira le paragraphe qu'il a sous les yeux. Puis une écoute attentive de ce long passage permettra de retrouver les paroles mises en musique. On notera les différents procédés musicaux utilisés (alternance entre un soliste et un petit groupe ou le chœur, évocation pastorale signifiée par l'orchestration, caractère guerrier du jeu sur le mot « non » et contraste avec la douceur du duo des captifs). On procédera alors à une joute vocale entre détenteur du texte, promu soliste qui devra lancer une phrase en variant hauteur, intensité, intonation, reprise par l'ensemble de la classe sous forme de réponse, en respectant cette fois-ci l'ordre imposé par le texte et l'esprit de chaque passage. Il sera possible de chercher une petite mise en scène, si on a un espace suffisant. Ce travail sera complété par une écoute de chant responsorial ou la pratique d'un Gospel.

Acte I scène II et scène III : David « Allez le ciel attend... »
On pourrait chanter le récit de la scène II ou l'air en forme de prière de la scène III de l'acte I en mettant l'accent sur l'expression.

Acte II scène II : Joabel « Dépit jaloux... »
Elle met en relief une immense architecture de forme ABA où alternent un soliste et deux chœurs en coulisse. L'écoute certes un peu longue de ce passage, à réserver aux plus grands, sera axée sur la prise de conscience de cette structure en parfait miroir. Charpentier ici organise une étonnante symétrie à la fois dans le temps et dans l'espace. On pourrait alors demander aux élèves de chercher à travers les siècles d'autres compositeurs qui se sont intéressés à cet aspect, à la fois dans la musique ancienne et dans la musique contemporaine.

Acte IV scène III : Joabel « Achevons... »
Cette scène est un bel exemple d'Aria da capo, traité d'une manière très spécifique au langage de Charpentier. On pourrait commencer par écouter un aria da capo typique, issu du répertoire baroque comme le magnifique « Piangero » de *Giulio Cesare* d'Haendel. L'analyse porterait sur la structure de l'air, précédé du récitatif avec ses deux parties contrastées et la reprise ornementée qui donne à l'interprète une certaine liberté. Elle montrerait la simplicité du plan sur lequel se construit la musique. Puis en écoutant l'air de Jonathas, on établirait un tableau en trois parties, suivant le schéma ABA. On noterait pour chaque partie les contrastes qui s'établissent : ligne mélodique de la partie A, fondée sur le chromatisme dont le caractère douloureux s'oppose à celui de la partie B, plus diatonique ; désespoir de Jonathas qui s'oppose à l'enthousiasme du chœur ; brusque passage de l'air de Jonathas au chœur dans la première partie, qui s'oppose à un glissement du récit à l'air dans la partie B, accentuant l'agitation intérieure du personnage pris par la révolte, avant de s'abandonner à nouveau à la tristesse. On notera ici la complexité de la structure.

Acte V final
Les élèves instrumentistes pourraient jouer un arrangement de la marche triomphante tirée du final de l'acte V. Ce serait l'occasion de réfléchir sur

le phrasé utilisé en musique baroque et de voir, à travers deux interprétations différentes, l'expression qu'il induit.

Récit : Achis « Joignez à vos exploits... »

Le récit qui suit pourrait être traité dans le même esprit en écoutant les respirations imposées par la prosodie et soulignée par la ponctuation de l'accompagnement.

Chœur final « Du plus grand des héros... »

L'écoute du grand chœur final met en évidence le caractère militaire de ce triomphe. On s'attachera à faire remarquer le dynamisme de ce morceau, l'orchestration, le foisonnement provenant des imitations.... On pourrait imaginer un petit jeu à partir du rythme caractéristique de ce passage en intégrant la répétition entêtante et l'effet d'accumulation dû à la multiplication des voix. Ce final rappelle étrangement le duo de Purcell « Sound the trumpet » où l'on retrouve la même imitation de l'instrument par la voix, on pourrait là aussi procéder à une écoute comparative.