***Leçons de Ténèbres***

A l’époque baroque, pendant le Carême, théâtres et salles de concert étaient fermés en signe de pénitence. Les compositeurs s’exprimaient alors exclusivement dans la musique liturgique, livrant des œuvres d’une grande sobriété en même temps que d’une extraordinaire puissance expressive. Les *Leçons de Ténèbres* sont des partitions composées pour les offices des trois derniers jours de la semaine sainte, qui conclut le Carême avant la fête de Pâques.

Les textes utilisés, tirés des Lamentations de Jérémie, se rapportent à la solitude de Jésus avant sa crucifixion. Les musiques bouleversantes composées par Couperin sur ce thème étaient selon le rituel de l’office, qui se tenait à la nuit tombée. Au terme de chaque pièce, un des cierges qui éclairaient l’église était éteint, symbolisant l’abandon progressif du Christ par ses disciples. C’est une fois l’église plongée dans l’obscurité totale que retentissait le terrible *Miserere* implorant le pardon divin.

Spécialiste de ce répertoire singulier, Le Poème Harmonique, qui a déjà reconstitué ce cérémonial spectaculaire pour des musiques de Charpentier, Lalande et Cavalieri, nous le propose avec celles de Nivers, Couperin et Clérambault, dans un concert à l’atmosphère unique et prégnante.

*« (…) Comme personne n’a gueres plus composé que moy dans plusieurs genres,*

 *J’espere que ma Famille trouvera dans mes Portefeuilles de quoy me faire regretter,*

 *si les regrets nous servent a quelque chose après la Vie ; mais il fau du moins*

*avoir cette idée pour tacher de meriter une immortalité chimérique*

*ou presque tous les Hommes aspirent. »*

François Couperin, Quatrième Livre, 1730

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

 « Il n’y a rien à dire de sa vie », dit Philippe Beaussant, son biographe, de **François Couperin** (1668-1733). Comme Bach, il appartenait à une dynastie de musiciens, qui tint, entre autres, l’orgue de l’église Saint-Gervais, à Paris, du xviie au xixe siècle. Avec la génération du père (Charles) et de l’oncle (Louis) de François, les Couperin accédèrent aux plus hautes charges de la cour. François, par sa carrière et l’importance de son œuvre gravé, est le plus éminent membre de cette dynastie — raison pour laquelle on le surnomme parfois « le grand ». Il devint en effet organiste du roi, sur concours, à l’âge de 25 ans, et presque aussitôt, maître de musique des enfants de France ; il occupa ces charges jusqu’à sa mort, les cumulant encore, après 1717, avec celle d’ordinaire de la musique de chambre du roi, en survivance du fils de d’Anglebert.

Son œuvre publié reflète fidèlement ses fonctions. Pas plus que Bach, il n’aborda l’opéra, et très peu les genres vocaux profanes : on ne conserve de lui que quelques airs et une seule cantate. On peut distinguer trois ensembles dans son œuvre. Le premier et le plus important est celui de la musique pour clavier, c’est-à-dire, essentiellement, de clavecin, outre les *Pièces d’orgue consistantes en deux messes,* publiées à 22 ans, en 1690. De fait, comme ses contemporains, Couperin n’a pas beaucoup composé pour cet instrument : l’improvisation était au cœur de l’art des organistes. Et puis la demande en pièces de clavecin était forte dans la bonne société parisienne du siècle des Lumières. Couperin fut aussi un maître recherché ; ses préoccupations pédagogiques se manifestent dans *L’Art de toucher le clavecin* (1717). Il finit par publier, tardivement, pas moins de quatre livres de *Pièces de clavecin* (1713, 1717, 1722, 1730), divisés en vingt-sept « ordres », qui constituent l’un des sommets de la littérature pour clavier, et qu’on ne cessa jamais de tenir en estime : Brahms les réédita au xixe siècle, les pianistes du xxe les jouèrent, Richard Strauss les orchestra.

Le second ensemble est constitué par la musique de chambre ; Couperin se vantait d’avoir le premier importé la mode d’Italie, c’est-à-dire la forme de la sonate, qu’il avait naturalisée en « sonade », et le style de Corelli. Nullement partisan, il promut tout au long de sa vie la réunion des goûts français et italien, entre lesquels la querelle faisait alors rage ; en témoignent les *Concerts royaux* (1722), les *Goûts réunis* et *L’Apothéose de Corelli* (1724), *L’Apothéose de Lully* (1725) et *Les Nations* (1726). Ses *Pièces de viole* (1728), à part, sont certainement la plus originale de ses œuvres.

Enfin, Couperin est l’auteur de musique vocale sacrée, dont le chef-d’œuvre est incontestablement les *Leçons de Ténèbres*, outre de nombreux motets pour une ou plusieurs voix, mais aucun à grand chœur (du moins n’en a-t-on conservé aucun) : dans tous les genres, Couperin sera resté le maître de l’intime.

Dans la « Préface » du *Second Livre* de *Pièces de clavecin*, Couperin affirme que sa parution a été retardée, entre autres, par « la composition de neuf leçons de Ténèbres à une, et à deux voix, dont les trois du premier jour sont déjà gravées et en vente ». On peut donc affirmer que les *Leçons* ont été composées, gravées et publiées entre le *Premier* et le *Second livre*, c’est-à-dire entre 1713 et 1717. Toute datation plus précise serait hasardeuse.

Sur les circonstances de composition des *Leçons*, on ne sait rien de plus que ce qu’en dit Couperin lui-même. Dans l’« Avertissement » de l’édition originale, il fait référence aux « dames religieuses de L\*\*\* ». Tous les auteurs s’accordent pour identifier L\*\*\* à Longchamp : les offices de Ténèbres de cette abbaye étaient fort courus au xviiie siècle, comme aujourd’hui les courses de l’hippodrome qui se dresse à son emplacement. Les offices de Ténèbres de l’abbaye de Longchamp étaient notamment connus pour avoir transformé en spectacle mondain la liturgie du *sacrum triduum*. Cette période correspond aux jeudi, vendredi et samedi saints ; or les offices, qui auraient dû avoir lieu très tôt le matin, ces jours-là, trop tôt, étaient déplacés à la veille au soir ; d’où le fait qu’on parle de leçons de Ténèbres du mercredi, du jeudi et du vendredi saints. Contre ces pratiques mondaines, les imprécations de Lecerf de la Viéville sont restées célèbres : « les couvents des Théatins et des Feuillants, ainsi que l’abbaye de Longchamp avaient fait de leur église un opéra ». Mais les *Leçons* de Couperin n’ont pas nécessairement été commandées par Longchamp. L’auteur dit que c’est celles du vendredi qui l’avaient été ; or celles qu’il publie sont celles du mercredi. Qu’il ait eu le projet de les faire exécuter à Longchamp, comme les précédentes, c’est évident ; mais les *Leçons* du mercredi ne sont pas une œuvre de commande. Notons que la publication n’eut probablement pas beaucoup de succès, car elle n’est apparemment conservée qu’en deux exemplaires dans le monde, à la Bibliothèque nationale de France. Les leçons du jeudi et du vendredi que Couperin se proposait de publier si celles du mercredi réussissaient ne parurent donc jamais, hélas – ou bien faut-il espérer qu’on en retrouve un exemplaire un jour ?

Sur la tradition liturgique française et les offices de Ténèbres de l’âge classique, on consultera avec grand profit l’ouvrage de référence de Sébastien Gaudelus. La leçon qu’en tirera le musicien d’aujourd’hui est qu’il est bien téméraire de vouloir reconstituer tout ou partie de la liturgie des offices de Ténèbres, quelque séduisante qu’apparaisse l’idée. La seule certitude est que les *Leçons de Ténèbres*, c’est-à-dire une mise en musique des *Lamentations de Jérémie* (pour celles du mercredi : La 1, 1-14), étaient interprétées à la suite, avec des répons, qui pouvaient être psalmodiés ou mis en musique – mais Couperin n’en a pas laissé.

De manière assez exceptionnelle, Couperin indique les instruments qu’il souhaite pour la basse continue : il suffit d’un instrument à clavier, auquel on pourra joindre une basse d’archet, car « cela fera bien ». Le choix de l’orgue ou du clavecin devait dépendre du lieu, car parfois, il n’y avait pas d’orgue, ou bien il devait se taire pendant la semaine sainte ; celui de la basse de viole ou de la basse de violon devait dépendre des musiciens disponibles. Il semble néanmoins que Couperin ait eu une préférence pour l’orgue et la viole, qui sont mentionnés en premier dans l’ « Avertissement », et qui figurent seuls au début de la *Deuxième leçon*, où Couperin propose une partie obligée de viole distincte de la basse continue à l’orgue. Dans cet enregistrement, Le Poème harmonique ajoute à ces instruments le théorbe, continûment utilisé par la Chapelle royale, par exemple, au xviiie siècle – probablement comme instrument de 16’, comme le serait plus tard la contrebasse.

La beauté des *Leçons* de Couperin réside dans la tension, qui est un aussi un équilibre, entre leur concentration classique et la tentation lyrique qu’on y décèle, la tentation de l’Italie. D’un côté, Couperin se contente de l’effectif français traditionnel, extrêmement réduit : une ou deux voix et basse continue ; il n’use qu’avec parcimonie des mélismes qui ornent traditionnellement les lettres hébraïques qui ouvrent chaque verset ; *si* mineur y est souvent moins pathétique que mélancolique ; tout semble reposer sur la déclamation la plus claire des *Lamentations*. Mais d’un autre côté, Couperin donne dans le théâtre : l’emploi de la tonalité lugubre de *fa* mineur, à peu près inédite dans la musique sacrée française à cette date, et qui devait sonner de manière extrêmement dure dans les tempéraments en usage à l’époque, exprime de manière particulièrement vivace les « gémissements » et « l’amertume » du verset « Viae Sion lugent ». Dans les trois leçons, Couperin recourt beaucoup plus que de coutume à la septième diminuée, qui est encore un effet harmonique spécial, ainsi qu’au chromatisme le plus audacieux (le chromatisme est alors italien comme il sera wagnérien à la fin du xixe siècle : il heurte en tout cas les oreilles délicates). Dans la *Troisième leçon* à deux voix, surtout, Couperin s’abandonne quasi systématiquement au lyrisme, à l’italianité : non content de jouer de toutes les possibilités que lui offrent, comme dans la sonate en trio, les deux voix égales de dessus, il propose une audace harmonique différente pour chacune des lettres hébraïques, à part *Jod*, qui repose sur une marche descendante traditionnelle. Couperin utilise en effet, dans *Lamed* et *Mem*, des croisements de voix (bien avant le fameux premier numéro du *Stabat mater* de Pergolèse), auxquels s’ajoute, dans *Caph*, une marche ascendante qui culmine dans l’extrême aigu, avant de nous perdre dans le labyrinthe harmonique de *Nun*. Tous moyens qui s’apparentent, sur un texte dénué de sens – les lettres de l’alphabet –, à l’expression d’un sublime purement musical.

\*\*\*

**Nicolas Clérambault** (1676-1749) est sans doute le plus méconnu des grands compositeurs français du xviiie siècle. Il fut pourtant l’un des plus universels, et aborda tous les genres. Fils d’un des vingt-quatre violons du roi, il fut lui-même organiste ; élève de Raison et de Moreau, il succéda à Nivers comme organiste de Saint-Sulpice et de la maison royale de Saint-Cyr. Ses livres de clavecin (1702) et d’orgue (*ca*. 1710) ainsi que ses motets (*ca*. 1733) et ses divertissements (1745) imprimés reflètent ses fonctions, mais c’est surtout comme compositeur de 25 cantates que Clérambault connut la gloire au xviiie siècle, du *Premier livre* (1710), qui comprenait la plus fameuse d’entre elles, *Orphée*, jusqu’aux *Francs-maçons* (1743), cantate apologétique : Clérambault fit en effet partie de la loge Coustos-Villeroy, comme Guignon ou Jélyotte. Une grande partie de son œuvre est cependant restée manuscrite : des sonates instrumentales, près d’une centaine de motets, un oratorio, des airs spirituels commencent seulement à être redécouverts et à révéler l’importance de ce compositeur apollinien, de cet artisan de la réunion des goûts français et italien, de ce musicien des Lumières.

Pendant la semaine sainte, outre les *Lamentations de Jérémie*, on chantait le *Miserere* (Ps 50 ou 51 selon la tradition) ; on se souvient de Mozart retranscrivant de mémoire, sitôt entendu, celui d’Allegri, qui n’était joué à la chapelle Sixtine qu’une fois l’an. Celui de Clérambault, intitulé « Pseaume 50.e Miserere a 3 Parties » (C. 116), n’est hélas conservé que par des manuscrits de mauvaise qualité. Il s’agit pourtant d’un de ses motets les plus remarquables. D’abord par ses proportions : avec environ 700 mesures, c’est le plus long d’entre eux, après les deux versions du *Te Deum* (C. 138 et C. 155). Écrit pour un chœur de femmes à trois parties et basse continue, on imagine volontiers que Clérambault l’a composé pour les demoiselles de Saint-Cyr, sans qu’on en ait la certitude ; dans cet enregistrement, Le Poème harmonique utilise trois voix de femmes solistes, qui suffisent à l’interpréter. Comme dans les *Leçons* de Couperin, ces trois parties sont égales, c’est-à-dire de même tessiture : trois dessus. L’écriture chorale est donc particulière, très différente par exemple de celle que l’on rencontre dans les nombreux motets français pour trois voix d’hommes (haute-contre, taille et basse) ; elle favorise aussi bien des consonances angéliques qu’à l’inverse, des dissonances d’autant plus intenses qu’elles sont proches par la tessiture et le timbre. Ainsi, dans le chœur d’ouverture, Clérambault, fait frotter les trois voix pour un effet pathétique très italien. Le motet fait alterner passages choraux et solistes, ménageant entre les versets des contrastes suffisamment importants pour donner de la variété, sinon une tonalité dramatique à l’œuvre. Après être passée tant par le tendre que par le lugubre, elle culmine dans un dernier chœur assez virtuose, qui illustre les fumées du sacrifice s’élevant vers Dieu.

Julien Dubruque