

Bach, c'est Tout, mais encore ? (via Matthäus Passion)

En guise d'introduction, je vais orienter notre regard sur le portrait de Bach que les commerçants ont apposé sur leur vitrine. Nous sommes interloqués d'y voir une petite partition d'un canon tenu à la main par Bach sur lequel est écrit *Canon triplex à 6 vocum*. Quelques notes de musique, c'est simple et décoratif ! Un petit signe à une 2^{ème} mesure signifie les départs des autres voix. Mais au fait, où sont les 6 voix ? Je n'en vois que 3 ! Après étude, on s'aperçoit qu'il y a deux regards : le mien qui voit telle et telle note mais aussi celui de Bach qui les voit dans l'autre sens. Il modifie ses clefs et on a le canon complet. Tout Bach est dans ce tableau. Sa musique est visible mais a un côté inversé. Comme si le message était de dire que l'art était une articulation avec l'autre côté du monde. S'il nous fallait une autre preuve, vous regarderez que sur la marge de droite, il y a une transparence telle du papier que l'on y voit le bleu du manteau de Bach ; voudrait-il encore nous dire que sa musique est transparente à ce qui est caché derrière ? Alors entrons dans les partitions de Bach et aujourd'hui, celle de la *Passion selon Saint Matthieu*.

Très rapidement l'historique. En 1727 a lieu la création à Saint Thomas de Leipzig et sa version définitive en 1736. À l'ouest, il y avait la tribune d'orgue devant lequel il y avait les chanteurs et sur les côtés, comme en surplomb de cette tribune, il y avait, côté nord, les vents et, côté sud, les cordes. La Passion n'a été reprise qu'en 1829 par Mendelssohn. 100 ans d'attente. Très belle partition avec en rouge, les paroles évangéliques. Bach serait-il un vrai croyant ?

La théologie de Bach

Ce que je vous présente aujourd'hui est comme une manière de résumer l'Univers. Bach n'a écrit aucun livre, seulement de la musique. Donc il faut y entrer de la même manière que pour le canon triplex. C'est une musique intérieure donc ésotérique qui ne livre ses secrets qu'en y entrant ; et c'était le sens de mon introduction, bien sûr.

J'ai beaucoup hésité avant de présenter un ordre des choses toujours humiliant pour l'œuvre qui propose son infini. « *Jesu, juva* », « Jésus, aide » comme l'écrivait Bach en début de ses partitions ! Alors que nous dit Bach que l'on appelé le 5^{ème} évangéliste ?

Dès le chœur d'entrée, la masse est telle que le message doit être important ! Et qu'y entend-on, un dialogue entre 2 chœurs, l'un nommé la fille de Sion et l'autre, le peuple des croyants qui pose des questions toutes simples : où aller, que faire, etc. Evidemment cela signifie que c'est nous qui posons les questions. Ainsi, je ne savais pas que j'écoutais une œuvre dans laquelle j'allais être partie prenante. Je ne suis pas spectateur à un oratorio de Händel, Bach ne l'a pas voulu. D'ailleurs, les fidèles de Saint Thomas ne pouvaient pas voir les musiciens, mais seulement entendre une spatialisation, donc... des voix. Le dialogue des 2 chœurs se fait dans un contexte spécial. En dessous, une basse répétée comme une expression de l'Éternité, fondement du monde et grande stabilité. Au-dessus, il ajoute un choral d'orgue devenu *cantus firmus* qu'est le chant grégorien n°2 d'Allemagne sur l'Agneau de Dieu. Ici un message extraordinaire: le chœur est en mi mineur, mais ce *cantus firmus* est comme en sol majeur, il n'a jamais de sensible ré#. Oui, il est indépendant de la terre, voici le message, il est le chant du ciel et la musique expérimente son rapport à la terre.

Et donc, entre les deux éternités d'en haut et d'en bas, le chaos terrestre qui se pose des questions sur le fait d'aller ou non à Jérusalem. On entend comme des vagues, la houle dans ce rythme de sicilienne.

Bien sûr, on se posera la question de savoir pourquoi Bach choisit de faire cette telle masse au début. C'est qu'il applique le « *en to pan* » néoplatonicien, Plotin, Proclus, c'est-à-dire le rapport du Principe unificateur « Dieu » à la multiplicité des mouvements du monde. C'est pourquoi « Bach, c'est Tout » avec un grand T est le « *pan* » grec et le thème du festival. Et pour en revenir à ce premier chœur disant l'Ordre du monde, curieux début pour une Passion qui ne se lamente pas sur une crucifixion, mais qui me mets, moi, croyant, en position d'aller à Jérusalem. Et après s'être posé des questions, dans les deux dernières mesures,

les deux chœurs enfin d'accord se rejoignent et c'est la seule fois qu'il y a une verticalité, donc un accord au sens propre et figuré. Bon, alors on y va, on prend le chemin de Jésus, quoi!

Tout au long de la Passion, nous entendrons plusieurs formes musicales.

1) du côté de l'action :

Nous entendrons l'évangéliste avec un accompagnement en notes courtes qui démontrent ce côté provisoire de la condition humaine habitant le monde du fini ;

à l'inverse, nous entendrons le halo des cordes qui joueront des accords longs sous les paroles de Jésus pour montrer l'aspect de l'Eternité qui l'habite, comme un Christ en gloire sur les tympanes de cathédrale... sauf à un endroit : « *du sagest* » à Judas, « tu l'as dit ».

Oui, ce n'est pas la parole de Dieu !

Nous entendrons des chants de foule nommés *turba*, très incisifs. Mais on notera que ces moments déclamatoires sont toujours courts car on n'est pas au théâtre ni à l'opéra. Tous sont suivis immédiatement d'une méditation. Quelle forme prend cette méditation ?

2) du côté de la méditation :

Cela peut être un choral. Il faut savoir que ces chorals étaient connus des fidèles, ce qui permet à Bach de passer le message suivant : vous êtes le priant qui prenez position en face de ce qui vient d'être dit. Et en effet le texte d'un choral reprend un mot qui vient d'être dit par l'Évangéliste pour se l'approprier. Par exemple, quand les 11 disciples, pas 12, ont dit « *Herr bin'ichs* », « Seigneur, est-ce moi ? » le choral répond « *Ich bins* », « c'est moi », répondant à la place des disciples. Le choral n'est donc pas une pause, il est une prise en compte de la tragédie. Notez que le 12^{ème} « *bin'ichs* » manquant de Judas sera dit plus tard par lui-même. Il n'a pas été oublié par le librettiste Picander. Ces chorals sont chantés sur une harmonie renouvelée, non habituelle pour les fidèles, procédé qui a été repris au XX^{ème} siècle avec Duruflé dans son Requiem harmonisant du grégorien.

Nous nous appesantirons un instant sur le texte du choral « *O Haupt* », texte très connu de Paulus Gerhardt et venant d'un texte latin de l'abbaye de Clairvaux ou Louvain. Bach le met en musique 5 fois et pas dans l'ordre des strophes, tout simplement parce que le texte doit correspondre encore aux mots qui viennent d'être dit par l'évangéliste. Et comme le choral est chanté par le peuple des croyants, c'est comme si moi j'étais acteur à côté de Pierre, de Jésus ou de Judas. Très forte impression. Alors vous savez maintenant que les 4 premiers (n°15,17, 44 et 54), quand on les transpose une quarte au-dessous, cela fait une tonalité de B-A-C-H, noms de tonalités en allemand : si bémol, la, do, si bécarre. Voilà une des signatures du chef d'œuvre toujours bien cachée. Mais curieusement, il y a le 5^{ème} choral écrit sur la même mélodie, le n°62. Et celui ne peut être intégré à B-A-C-H-. Alors là, tout est résolu, il n'y a ni dièse, ni bémol, tout est simple dans ce remerciement du croyant. En effet, si on lit bien la fin du texte, la mort du croyant et de Jésus est conjuguée ensemble puisque la mort y est maintenant bienvenue. Autrement dit, c'est ma mort d'accord, donc, ce sera ma résurrection aussi. La résurrection est en nous, et non comme un acte magique à contempler de l'extérieur. La signature B-A-C-H alors s'est retirée devant ce point capital.

Hormis le choral, cette méditation peut être faite par un arioso suivi d'un air. C'est par les ariosos que l'on devient acteur. En effet l'arioso, c'est le soliste, donc le croyant, moi, le priant à l'église qui reprend un mot de l'évangéliste, le fait sien avec l'orchestration de l'air et pendant lequel je médite. Il y a donc glissement progressif de l'action à la méditation sans rupture type récitatif de commentaire et air avec reprise. D'ailleurs les airs sont de manière omniprésente faite par le sujet, le « je », qui médite avec un vocabulaire d'intimité démontrant la proximité du croyant et de Jésus. Un exemple parmi d'autres de cette participation à la Passion de Jésus : l'air n°41 chante les deniers de Judas qu'ils jettent dans le temple. Et cet air est chanté par un baryton, la voix même de Judas. Mais au fait, que je sache, juste avant l'air, l'Évangéliste avait dit que Judas s'était suicidé !! Bach était beaucoup trop fin pour faire une incohérence. Le message est : serions-nous nous-mêmes Judas qui reprenons son scénario ?

Continuons. La plupart du temps, il y a un *da capo*. Classiquement le but d'un air à *da capo* est de rétablir l'équilibre, de faire un air cohérent. Ici c'est bien une reprise du premier texte mais qu'il essaye souvent sur une autre musique et plus courte. Chez Bach le prêcheur, il n'est pas question de faire retomber la tension et de laisser le fidèle dans un repos théologiquement impossible à ce moment. Il faut donc garder une tension qui ne sera résolue qu'à la fin. Quel modernisme par rapport au formalisme händelien.

Enfin, la méditation peut se faire par l'intervention des 2 chœurs, le peuple des croyants comme référence universelle au chœur I, les filles de Sion, nous, au chœur II et, d'où le fait que c'est ce dernier qui pose les questions. Il manifeste par l'écriture que nous sommes aussi des acteurs de ces questions. Notons que quand l'entente est faite, les deux chœurs dans un unisson comme dans « *warlich* » où il s'agit de dire « vraiment, il était le fils de Dieu ». Un exemple parmi d'autres. Par exemple, quand tout le monde chante « *Gottes Sohn* », « fils de Dieu », ils chantent tous la même note, montrant l'unité que donne Jésus. Enfin, ils se réunissent pour dire la résurrection de Jésus, en partant de la basse jusqu'à la soprano pour montrer la résurrection implicite.

Ces chœurs ne se confondent pas avec la *turba*, où les chœurs jouent les personnages de l'Evangile : les disciples, les pharisiens, etc. Notons que cette *turba* dit qu'il faut crucifier Jésus avec l'idée de bas en haut comme la résurrection, ici l'image de la montée du bois de la croix. Pour Bach le théologien, la réalisation serait-elle incluse dans la crucifixion ?

Dernier appel à la méditation : le grand chœur de la fin de la première partie dit que les disciples se dispersent. Aux deux dernières mesures, l'orchestre s'évanouit 'dans la nature' et Bach laisse une mesure de silence. Oui, Jésus est seul. Mais c'est nous qui expérimentons ce silence, nous faisons partie de ce silence comme celui demandé à la fin du 1^{er} acte de Parsifal pour lequel Wagner demande de ne pas applaudir. La place de Jésus est la nôtre. D'où le silence demandé ce dimanche.

Comment aussi ne pas être ému par le fait que, quand tout est fini, tous les solistes un par un, plus les chœurs réunis souhaitent repos à Jésus. Tout est accompli, nous avons fait notre devoir. Bach nous montre la Totalité au sens grec réunie dans la paix du monde. Pour ceux qui font de la théologie, voir le phénomène de Convergence du père Pierre Teilhard de Chardin.

La rhétorique

Nous sommes là dans une constante du baroque. Donc je prendrai quelques exemples sans m'appesantir tellement le procédé est connu.

- « Le voile se déchire » en 2 parties : donc il y a des arpèges montants et descendants à la voix, « *von oben an* », « depuis le haut » et là, forcément les notes en descendent « *bis unten aus* », « jusqu'en bas » un *do* très grave évidemment.
- La préposition « *Denn* », « car » souvent très aigu comme pour alerter les auditeurs de même que les mots qui en général sont à bien écouter
- « Les tombes s'ouvrirent », « *Gräber* » avec un chromatisme ascendant de la basse : forcément, ça vient de la terre et la soudaineté est exprimée par un « *täten* » montant.
- « *schlafen* » : les saints qui dorment s'expriment forcément par des notes longues.
- « *und gingen aus* », « sortirent de la tombe » : montée rapide.
- « *erschrecken* » : les soldats sont saisis de frayeur. Donc Bach y fait monter la voix dans une zone difficile.

Mais aussi une rhétorique musicale :

- des mélismes sur des mots vivants
- des notes longues sur les mots de mort
- des notes longues quand il traite du repos, de Jésus, du « bras » de Dieu.
- des fausses relations sur des mots anormaux ou dit hypocritement
- le cœur de Jésus qui bat à la basse d'un air pendant que les priants dorment
- au moment du baiser de Judas, la cadence vient trop tôt et cela sonne dissonant.

- les faux témoins qui chantent exactement les mêmes notes comme des gens qui répètent ce qu'on leur a dit.
- les imitations à l'orchestre des coups de fouet, imitation des larmes comme celle du sang qui coule. C'est infini... mais l'air d'après, c'est la même rythmique avec la viole pour dire la « douce croix », mais transfigurée dans la douceur, douceur française de la viole choisie par Bach en lien avec les coups de fouet avant.

Les affects

Un autre moyen choisi par Bach est évidemment la prise en compte des affects baroques comme cela était la coutume. Mais là encore nous allons voir qu'il va faire évoluer la chose. Un affect est un sentiment dont il est dit qu'on doit le stimuler uniquement par les notes et rythmes. Pas de cris et soupirs à la XIX^{ème} et XX^{ème} siècles ! Certes les leipzigois dont l'opéra était fermé depuis 6 ans affluent à Saint Thomas pour quérir un frisson, mais Bach le transformera clairement en expérience spirituelle.

Nous pouvons faire la liste de ces affects mais j'insisterai sur quelques aspects. Selon la théorie des affects, on fait UN affect à UN moment donné. Donc s'appliquera le précepte « *prima le parole dopo la musica* » c'est-à-dire que l'orchestre applique et exprime le mot écrit à telle ou telle mesure et c'est son rôle. Notons que cela ne veut absolument pas dire comme les petits baroqueux le disent qu'il faut que le chanteur sur-articule.

Cependant, il est un moment dans le n°27 où Bach dépasse le baroque. Il pose 2 affects en même temps. D'un côté le chœur des disciples qui se cachent lâchement d'arbre en arbre pendant que l'on entend en plus la plainte des liens qui enferment Jésus. Mozart confirmera cela avec la possibilité pour l'orchestre de dire même autre chose que le texte. Quand par exemple Elvire veut se venger de Don Giovanni, l'orchestre a un *instrumentarium* et un phrasé disant son amour qu'elle ne dit pas du tout dans le texte. Fini le précepte baroque ! Autre modernisme inauguré par Bach dans ce n°27 nous constatons que toute la communauté des croyants se réunit avec les 2 chœurs pour demander au tonnerre de venger le traître. Ce procédé-là, jamais aucun allemand ne l'avait fait de cette manière vénitienne mais utilisé à fins théologiques. L'effet est immédiat et saisissant. Et la langue allemande est évidemment très imagée.

Autre procédé théologiquement intéressant (c'est la seule chose qui intéresse Bach) : dans le n°35, on vacille entre la patience demandée par le fait de se taire et la vengeance plus active. On est à cent lieues des airs à commentaires doloristes. Quand le fidèle qui a le texte sur son banc à Saint Thomas entend cela, il se dit : « mais au fait c'est MA question ». Non seulement Bach fait rentrer l'auditeur dans le processus (donc à terme celui de la mort et de la résurrection, soyons clairs), mais il nous fait rentrer dans un modernisme incroyable, car c'est la même alternative que nous pourrions avoir aujourd'hui face à la barbarie. Toutes les Passions écrites jusque-là étaient faites en distance du drame ; Bach nous y fait rentrer, nous fait questionner.

Cette dualité en nous est reprise un peu plus tard avec le plus fabuleux air de Bach « *Erbarne dich* » qui est dans la plainte et le plus véhément n°42 « *Gebt mir meiner* ». Dans l' « *Erbarne dich* », le pleur de l'âme est au violon dans une ornementation liquide comme les larmes et c'est extraordinaire. La voix d'alto essaye de l'imiter, le fait un peu mais pas beaucoup. L'homme est-il à ce point en contact avec son âme ? Non bien sûr. Il dit qu'il fait ce qu'il peut pour comprendre. Trop subtil, le Bach.

La musique est du côté de Dieu.

Si Bach pense la musique comme reflet de l'harmonie du Cosmos, il devra mettre en œuvre le nombre d'or qui, nous dit Pythagore, donne santé et beauté à sa vision. Pour nous, quand nous écoutons du Bach, nous ressentons équilibre, sérénité et beauté. En fait nous ressentons ce nombre d'or sans pouvoir le formuler ! Comment cela se fait-il ? Mais bien sûr c'est ésotérique car il faut rentrer à l'intérieur de la partition pour le constater. L'ignorant dira de Bach « ha c'est joli », mais nous, nous rentrons dans la gnose, la connaissance. Rentrons dans les voies qui nous sont ouvertes.

Le chœur final a 128 mesures. Quand on le divise par le 1,618, on tombe sur 80 qui correspond à la totalité des parties A et B du chœur. Cette partie AB est la proportion dorée de A'. Dans le chœur d'entrée, 90 mesures dont la proportion dorée tombe à 56 mesures qui signent la fin de la partie A ! L'air n°13 « *Ich will* » est de 78 mesures dont la proportion dorée est à 48 mesures somme des parties A et B. L'air n°39 « *Erbarme dich* » est à 54 mesures dont la proportion dorée est à 33, somme des 2 premières parties de l'air. Dans l'air n°8 « *Blute nur* », il y a 73 mesures dont le nombre d'or est 46, la somme des parties A et B. Et forcément dans l'air le plus équilibré car paisible qu'est « *Mache dich* » n°65, il y a 81 mesures dont la proportion dorée est à 51, début du *da capo* encore.

Enfin, nous ne pouvons éviter l'air « *Aus Liebe* » n°49. Il y a la proportion dorée à la mesure 46, mais il y a aussi un nombre d'or à l'intérieur de chaque section. Où cela va-t-il aller, ce nombre d'or dans le nombre d'or comme une perspective vers l'infini ? Comme « la vache qui rit » ? C'est la mise en abîme : à force de section dorée dans une section dorée, on touche le centre, Le principe divin. Mais cet air a une caractéristique grandiose : coincé entre les éclairs et le tonnerre dont je viens de parler, il est l'œil de ce cyclone, l'ouverture du ciel bleu à la manière de la perspective des plafonds des églises baroques allemandes. Ce n'est pas ici le chant du priant, c'est le chant de l'âme au ciel. On est l'autre côté du monde. Empruntant un procédé technique à Vivaldi, il n'y a plus de basse instrumentale que l'on pourrait qualifier de terrestre; tout est allégé. Seuls jouent les instruments du souffle. Or je vous rappelle que souffle et Esprit se dit en grec de la même façon : *pneuma*. A cet air « *Aus Liebe* », nous sommes donc dans le monde pneumatique, le monde de l'Esprit.

Cela devient cumulatif et montre la perfection fondamentale de la musique, transmettrice de l'harmonie universelle. Entrer dans la musique est entrer dans le Principe créateur pour Bach.

D'autres symboliques numériques plus simples font partie du figuralisme mais sont bien sûr encore cachées, le plus célèbre étant le 9a, une ligne de chœur des disciples. Le récitatif le précédant fait dire à Jésus : « l'un d'entre vous va me trahir ». Le petit chœur répond : « Seigneur est-ce moi ? » Mais maintenant comptez le nombre de « *Herr bin'ichs* » : il y en a 11... eh oui, Judas se tait. Mieux encore, il y en a 3 à la soprano, à l'alto et au ténor et 2 seulement à la basse... puisque Judas est chanté par un baryton dans la Passion. Tout cela était caché dans la musique sans que l'on nous le dise. Que veut nous dire le compositeur par-là ? Qu'il y a un niveau extérieur à la musique mais aussi un niveau caché.

Mais il y a aussi les 9 notes de basse quand il est question de la 9^{ème} heure, les 39 notes de basse quand il s'agit du psaume 39, les 33 notes de la basse quand le rideau du temple se déchire, correspondant aux 33 ans de la vie de Jésus. (Notez théologiquement que si le voile se déchire, cela veut dire que le voile du Saint des Saints tombant, il montre l'Arche d'Alliance, c'est le Dieu qui se fait voir. La résurrection est dans la mort, pas après la mort.) Notons aussi les 30 notes de la voix pour dire que Judas jette les 30 deniers dans le temple dans le début de l'air n°42, etc. Certes on ne saura jamais ce qui est de l'ordre du hasard et de la volonté, mais...

Entre autres choses cachées, il y a aussi les motifs en forme de croix. Par exemple, dans le n°52, les motifs descendants et montants sont nombreux... à se croiser ! Ou la mesure 4 de l'air n°54 « *susse Kreuz* », « douce croix » ou le mot « *kreuziget* » dit par Jésus dans le n°2.

Enfin je vous avais déjà dit une des signatures de Bach que nous avons chanté au concert, les 4 chorals. Mais il y en a d'autres. Comme les lettres BACH sont 1,2,3 et 8 = 14, on verra alors qu'il y a 14 chorals (12 + 2 à l'intérieur d'un air) ou 14 interventions séparées de Jésus. Lisez-le comme vous voulez.

Quel but Bach poursuit-il ?

Le chœur d'entrée ne se lamente pas sur Jésus, mais sur nous qui ne voyons rien ! Donc fi du spectacle, il s'agit de comprendre à la façon des pèlerins d'Emmaüs en Luc 12 : « *alors ils le reconnurent mais Jésus disparut à leurs regards. Ils se dirent l'un à l'autre : notre cœur n'était-il pas tout brulant lorsqu'il nous parlait sur la route et qu'Il nous faisait comprendre les Ecritures* ». Bref, le point le plus important pour Bach est qu'à la différence d'une théologie scholastique, Jésus n'est pas venu pour nous, mais qu'il EST EN NOUS, comme l'ont ressenti les Pèlerins d'Emmaüs. Rappelez-vous que sur le manuscrit, les paroles d'Évangile sont en rouge.

Intimité absolue de ce Jésus. Pour Bach cette résurrection a lieu *hic et nunc* dans son texte musical ! Si la résurrection est une régénération de notre être, examinons l'air n°60, celui qui est le seul à avoir un *da capo* classique avec repos et sans tension. Les hautbois sont d'abord en train de jouer un glas funèbre sur une mélodie avec des trilles. Puis quand la basse dit que l'on est dans les bras de Jésus (notes longues des bras allongés - *Armen* - sur la croix), alors les hautbois avec la même mélodie mais dans d'autres tonalités deviennent joyeux. La résurrection a eu lieu, là devant moi, en moi puisque je suis le priant. Ah oui, les opposants en avaient parlé, mais les croyants l'ont vécu; c'est une expérience spirituelle dans la musique qui est manifestée là. De même l'air « *aus Liebe* » est une telle expérience spirituelle qu'il renverse les croyants et leur fait comprendre ce qui se passe. On appelle ça la théologie de la Grâce. De même que le silence de Jésus à son procès renverse Pilate de l'opinion qu'il avait juste avant.

Mais qu'est-ce qui est ressuscité en nous ? Tout l'homme jusqu'au fin fond et je vais vous dire comment. En effet, je vous ai dit que le Christ était toujours accompagné de la Gloire des cordes, reflet de la vie éternelle. Elles accompagnent un homme dans sa solitude, même sans son Dieu dans le « mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné ». Bien sûr on entendra là que Jésus a vécu la condition humaine jusqu'au bout, cela veut dire que même le Dieu connu de l'homme (= *Eli, Adonai*) n'a pas fait comme Jésus voulait. Il a été seul. On pourrait ajouter aussi que sans doute légitimement, Jésus ne voulait pas souffrir ni mourir mais seulement construire le Royaume de Dieu. Même cet espoir aussi a été déçu. La prise de pouvoir tant de Jésus que du Dieu a été refusée. Déception collective, déception personnelle ; mais la résurrection atteindra cet homme-là même le plus déçu, le plus abandonné, signifiée par cette gloire des cordes à ce moment. La Déesse, le Principe, le Père de toutes choses « *Père je remets mon esprit entre tes mains* », est toujours ailleurs que ce que l'on pense, en fait au plus profond de la condition humaine.

Conclusion

Mais une chose nous intrigue. Bach écrit la musique profane comme la musique sacrée. Seul le rapport à un texte sacré fait la différence. Mais si la beauté est aussi dans les Concertos brandebourgeois, c'est que pour Bach, Dieu est partout ou comme disaient les alchimistes, le monde est UN, c'est *l'Unus Mundus*; ou comme disaient les néoplatoniciens « *en to pan* », un le Tout. La multiplicité des phénomènes du monde reflète la déité. C'est pourquoi le festival a écrit: « Bach, c'est Tout » avec un grand T. autrement dit, le Tout de la manifestation multiple est une expression de l'union mystique et initiatique au Logos, au Dieu. En ce sens, Bach est plutôt médiévisite que du côté des Lumières du XVIII^{ème} siècle. On a retrouvé chez lui des livres d'un disciple de maître Eckhart. Bref, la Passion pour Bach est une vision du monde absolument non tragique. La passion du Christ est un événement inexprimablement douloureux, mais elle est aussi un mystère – un mystère est ce que l'on n'a jamais fini de comprendre – mystère par lequel se révèle le lien de Dieu avec l'homme que d'autres nommeront amour. J'ajouterai que le drame de l'homme sera plutôt de ne pas comprendre cela. L'homme doit faire le pont, c'est son devoir. Il doit être pontife. *Soli Deo Gloria*, comme l'écrivait Bach à la fin de ces partitions.

Gaël de KERRET

pour son Libre-cours donné le mardi 2 juillet 2016
dans le cadre du 7^{ème} Festival Valloire baroque « Bach, c'est Tout » (25 juillet – 3 août 2016)
www.festivalvalloirebaroque.com