

MYTHES CHRETIENS

1. Cain et Abel, un mythe qui inspire les compositeurs

Il primo Omicidio d'Alessandro Scarlatti de 1707, *la Mort d'Abel* de Kreutzer de 1810 sont deux œuvres méconnues ; elles sont aussi le sujet de deux enregistrements qui dévoilent **la force du mythe primordial de Cain**, à la fois tueur maudit et homme rongé par la culpabilité. Un Macbeth des origines, que la jalousie a conduit au crime... Or le contexte de Cain, agriculteur assidu est la victime éprouvée de la double faveur : celle de ses parents qui lui préfèrent Abel, celle de Dieu qui refuse son offrande. Derrière le mythe et son acte sanglant, Cain incarne le danger du fanatisme, la question de la nature et de l'autorité parentale, et aussi la lutte primitive des frères, donc l'origine de la violence chez les hommes. Il est vrai que pour expliquer cela, la faute commise par le couple original, Adam et Eve, entraîne une série de malédictions dont leur fils « indigne » Cain paye le prix.

Une histoire familiale. Le meurtre d'Abel par son frère aîné, Cain, rongé par la jalousie est le premier homicide de l'histoire humaine. Il s'agit moins de regretter l'acte barbare (leur mère Eve exprime la déploration de cette perte) que de souligner après coup, le remords et l'implosion intérieure qui tiraille et détruit l'âme du meurtrier : la culpabilité le rend humain. C'est l'âme maudite portée par la haine, jalouse du Juste ou du préféré de ses parents, une âme sombre et instinctive qui malgré le cynisme de cette confrontation fatale, inscrit le meurtre et la violence dans l'histoire humaine. Dans la mythologie égyptienne, Osiris et Seth, mais aussi dans celle romaine, Rémus et Romulus (qui tue son frère également) incarnent aussi une rivalité cruelle et fatale entre les frères. Par une étrangère parenté entre les mythes, Romulus enterre son frère sous l'Aventin avec l'hommage rendu aux victimes regrettées, comme Caïn ensevelit son frère comme pour expier le crime qu'il vient de commettre. Dans la tradition musulmane, un corbeau indique à Cain dévasté par le remord devant le corps de son cadet mort, comment l'enterrer : ainsi s'inscrit l'acte d'ensevelir ses mort qui est l'indice de la civilisation chez les premiers hommes. Le rite d'inhumation, emblème des civilisations évoluées se fixe alors. Cain repentí serait le fondateur des rites funéraires.

La violence humaine. L'histoire pose clairement aussi l'antagonisme entre les frères et la faute qui incombe aux parents, en particulier à la mère : passive, non déterminée ni foncièrement juste, Eve a créé le contexte et la genèse du meurtre à venir. La préférence au dernier est une maladresse vécue comme une injustice qui peut donc conduire au meurtre symbolique ou réel (comme ici). C'est donc aussi le problème de l'éducation qui se profile aussi, aux côtés du sacrifice (Abel), de la jalousie haineuse et destructive (Cain).

Dans la tradition chrétienne, Dieu a marqué sa préférence pour les éleveurs pasteurs comme Abel, dépréciant le travail des agricultures sédentaires comme Caïn. L'offrande végétale issue du sol que propose Cain ne trouve pas grâce aux yeux de Yahvé, ainsi est-elle écartée à la différence de celle de son frère Abel qui tue l'animal élevé pour satisfaire le Seigneur. Car Dieu avait écarté tout produit venant de la terre, depuis la chute d'Adam et d'Eve, les parents maudits, chassé du Paradis. En trahissant la confiance divine, le couple originel s'est maudit lui-même et sa condition de cultivateurs sédentaires, a été condamnée. Cain est sacrifié : il incarne aux yeux divins, le mal à punir.

Dans sa fureur qui prolonge la folie de ses parents à se fantasmer dieux à la place de Dieux (orgueil distillé par le serpent), Caïn est aussi la préfiguration du fanatique, prêt à tuer pour que le fantasme devienne réalité. Or le fantasme ne doit pas être réalisé mais un jeu pour l'imagination sans quoi l'homme qui le défend tombe dans la folie et le meurtre comme dans le cas de Caïn. Quel enfant n'a pas rêvé d'être secrètement le fils ou la fille d'un roi ? Au noyau familial et aux parents ensuite de reconstruire dans la réalité, le roman familial... discernant et nommant ce qui relève chez lui du fantasme et du réel.

Chez les peintres comme les musiciens, Caïn revêt une peau de bête comme Héraclès, référence à son animalité primitive qui n'a pas évolué. Sans la préférence divine entretenue par l'autorité des parents, le mythe de Caïn renvoie aux origines de la violence. Le meurtre qu'il a commis, le rend nomade, condamné à l'errance (un Wotan qui traîne sa croix). C'est le sauvage violent opposé à l'aimable et doux Abel. Saint-Augustin fait de Cain et Abel, l'allégorie du Bien et du Mal.

2. Judith

Juditha triumphans devicta Holofernis barbarie, numéro RV 644 dans le catalogue de Vivaldi, est un oratorio d'A. Vivaldi, le seul à nous être parvenu des quatre qui ont été composés par le musicien vénitien. Le livret, œuvre de Jacopo Cassetti, se fonde sur le récit biblique du livre de Judith.

L'œuvre a été composée et représentée à Venise en 1716 à l'Ospedale della Pietà.

Le travail avait été commandé pour célébrer la victoire de la République de Venise sur les Turcs et la reconquête de l'île de Corfou. En juillet 1716, les Turcs y avaient débarqué et avaient assiégé l'île. La population résista à l'occupation, et en août, Venise signa une alliance avec le Saint-Empire romain germanique. Juditha triumphans est aujourd'hui considéré comme l'hymne vénitien

Juditha triumphans fut mise en scène à la Pietà en novembre et connut un grand succès. L'histoire de Judith et sa victoire contre l'envahisseur Holoferne était une allégorie de Venise vaincue et envahie par les Turcs. Le général vainqueur, von der Schulenburg, était présent à la représentation.

Partition

Tous les personnages, masculins et féminins, étaient interprétés par les jeunes filles de l'Ospedale. Il s'agissait de :

- Judith, mezzo-soprano, une jeune veuve de Béthulie
- Vagaus, soprano, eunuque, serviteur d'Holoferne
- Holoferne, mezzo-soprano, général assyrien
- Abra, mezzo-soprano, esclave de Juditha
- Ozias, mezzo-soprano, grand-prêtre de Béthulie

Un chœur féminin chante la partie des soldats assyriens et des femmes de Béthulie.

Le manuscrit fut retrouvé en 1926 et conservé parmi les manuscrits de Turin

Synopsis

Le roi assyrien Nabuchodonosor envoie une armée contre Israël pour exiger qu'on lui paie les tributs en retard. Sous le commandement du général Holopherne, les Assyriens ont assiégé la ville de Béthulie qu'ils veulent conquérir. Judith une jeune veuve juive, va implorer la pitié du conquérant assyrien. Il tombe amoureux d'elle, qui feint de l'aimer elle aussi. Après avoir festoyé et bu tant et plus de vin, Holopherne s'assoupit. Judith alors lui coupe la tête, s'enfuit du camp ennemi et retourne victorieuse à Béthulie.

Cassetti fit de nombreuses simplifications par rapport au récit biblique. Ainsi Ozias est un grand-prêtre au lieu du gouverneur, le chef des Ammonites est complètement ignoré et la visite de Judith aux Assyriens est seulement évoquée.

La Betulia liberata (La Béthulie libérée) K. 118/74 est un oratorio de Wolfgang Amadeus Mozart composé en 1771 pour Padoue lors du premier voyage en Italie, sur un livret de Pietro Metastasio, inspiré du Livre de Judith de la Bible.

Historique

On ne connaît que très partiellement les circonstances de la composition de cet oratorio. Leopold Mozart et son fils sont partis de Vienne pour leur premier voyage en Italie et sont arrivés à Padoue le 13,03,1771. Ce même jour, Wolfgang a reçu une commande pour écrire un oratorio pour la ville de Padoue. Le 14, Leopold écrit à son épouse depuis Vicence et l'informe que Wolfgang doit écrire un oratorio pour Padoue, qu'il remettra quand il voudra. Le 19,07,1771, Leopold écrit de Salzbourg au comte Gian Luca Pallavicini à Bologne, lui disant que l'oratorio a été commandé par Don Giuseppe Ximenes, Prince d'Aragon. Ximenes était un amateur de musique et un personnage important dans le monde musical de Padoue. On peut penser que Mozart a terminé l'oratorio après son retour à Salzbourg. On ne sait pas si le manuscrit a été envoyé à Padoue ni si l'œuvre a été

exécutée. De manière certaine, une *Betulia liberata* du compositeur Giuseppe Calegari a été jouée à Padoue en 1771. Il est possible que la composition de Calegari ait remplacé celle de Mozart qui soit n'aurait pas été acceptée soit serait arrivée trop tard.

Il était habituel en Italie à cette époque de remplacer les opéras par des oratorios au moment du Carême. L'oratorio devenait une espèce d'opera seria sans costumes ni effets scéniques.

Le livret de Métastase ne se centre pas sur les personnages de Judith ou d'Holopherne mais sur la conversion du prince ammonite Achior, qui rejoint le camp des juifs. Dans la première partie, Judith quitte la Béthulie. Dans la seconde, elle apparaît inspirée par Dieu. Achior doute du récit de Judith jusqu'à ce elle présente la tête d'Holopherne.

Synopsis

Première partie

Les Israélites se sont réfugiés dans la ville de Béthulie pour résister au siège d'une armée assyrienne. Afin de mieux connaître son ennemi, Holopherne, chef des Assyriens, demande à Achior de devenir ami des Israélites et Achior répond qu'ils ne peuvent être vaincus tant qu'ils restent fidèles à leur dieu. Holopherne, qui n'admet aucun autre dieu que Nabuchodonosor, bannit Achior vers Béthulie.

Dans Béthulie, Ozias se révolte. Il y a ceux qui croient que, pour éviter les effets terribles du siège assyrien (coupure de l'approvisionnement en eau, etc.), il serait mieux de se soumettre plutôt que de continuer à résister. Ozias demande cinq jours de plus; sûrement que Dieu les sauvera. Judith, quand elle entend cela, interrompt le deuil de son mari, Manassé, qui est mort d'un coup de soleil en surveillant la récolte d'orge. Elle veut faire comprendre à Ozias et aux Bethuliens que c'est une erreur de désespérer de la grâce de Dieu et de le défier en fixant des limites. Et elle leur dit qu'elle a conçu un plan risqué pour mettre fin au siège; ils doivent la retrouver à la porte le soir même.

À la porte, Ozias est surpris de voir Judith habillée, parfumée et ornée de pierres précieuses. Elle annonce qu'elle quitte la ville avec une seule servante. Ozias est horrifié en pensant à ce qui pourrait arriver, mais décide de faire confiance à Judith et lui dit au revoir.

Deuxième partie

Bien qu'ils meurent de faim, Ozias et Achior trouvent assez d'énergie pour entamer une discussion théologique. Achior ne comprend pas pourquoi Ozias et les Israélites sont heureux de croire en un Dieu unique; Ozias s'oppose à l'idée qu'un dieu ne peut être parfait que s'il est unique. Amital entre, toujours préoccupé par la morale de la Béthulie. Il est interrompu par une grande agitation du côté de la porte: Judith est de retour.

Judith explique que, pendant la nuit, elle est allée au camp des Assyriens et qu'elle a été acceptée dans la tente d'Holopherne. Là, elle a attendu que son ennemi ait mangé et se soit enivré. Après avoir ramassé son épée, elle a coupé la tête en deux coups. Aucun détail scabreux n'est épargné: « Le tronc séparé est tombé sur un sol ensanglanté. J'ai couvert la tête à demi-vivante tremblante sous la main qui la protégeait ». Pour prouver la vérité de son histoire, elle tire brusquement la tête coupée d'un sac que porte sa servante. Achior le reconnaît de suite et s'évanouit, mais bientôt il récupère ses esprits et répudie sa religion polythéiste. L'oratorio s'achève avec le chœur des gens de Béthulie qui adressent une prière à leur Dieu.

3. Salomé

Dès les premières notes sinueuses qui s'élèvent, le décor est planté : un ciel d'Orient très lourd où la menace pèse, bien réelle, derrière ces sonorités capiteuses. Pas besoin de prélude ni d'Ouverture pour cela : Richard Strauss nous plonge d'emblée dans le vif du drame, comme si celui-ci avait d'ailleurs commencé lorsque le rideau s'ouvre. Objet de toutes les obsessions du garde Narraboth : la beauté de la princesse Salomé, une beauté dangereuse, dont la naïveté perverse verse peu à peu un goût de sexe et de sang sur l'opéra. Figure marquante de l'Évangile selon Saint Matthieu, cette Salomé biblique est d'abord ici celle d'Oscar Wilde, dont Strauss restitue les éthers décadents par une écriture faite de raffinements contournés et de force primale, à l'image de la scène finale, apothéose d'un crescendo implacable dans sa montée serrée : un grand cri d'effroi qui brise net ce jardin des perversions.

Résumé

L'action se déroule à Tibérias, en Galilée au début de notre ère. S'échappant du banquet du roi Hérode, époux en secondes noces de sa mère Hérodiad, la princesse Salomé trouve refuge sur la terrasse : de là, elle entend la voix du prophète Jochanaan s'élever d'une citerne, qui profère menaces et imprécations. Malgré l'interdiction d'Hérode de l'approcher, Salomé parvient à rencontrer le prophète à qui elle confesse son brûlant désir charnel – elle veut toucher son corps et embrasser sa bouche ; Jochanaan la maudit et la repousse violemment. Au roi Hérode, qui lui a juré de satisfaire la moindre de ses volontés si elle dansait pour elle, Salomé réclame très naïvement qu'on lui donne, sur un plateau d'argent, la tête du prophète : rien ne la fera changer d'avis – pas même la promesse de mille richesses offertes par Hérode. En possession de la tête ensanglantée du prophète, Salomé embrasse voluptueusement sa bouche, dans une scène où sa passion et son désir confinent à l'hystérie. Horrifié, Hérode la fait tuer.

La pièce de Wilde (1893) et l'opéra de Strauss (1905) marquent l'apogée des courants littéraires, picturaux et musicaux qui explorent le thème de Salomé depuis le Moyen-Âge. La différence entre les deux œuvres est toutefois notable. À l'inverse du texte wildien qui joue verbalement sur un implicite à la Maeterlinck et sur l'étrangeté des métaphores, l'opéra de Strauss exprime brutalement ce que suggère la pièce : la primauté crue du corps sur les constructions esthétiques. D'un côté, le texte de Wilde ressortit à la poésie et à un mode de composition supposant une diction caractérisée par une fascination pour l'indicible ; de l'autre, il est mis en voix dans un opéra qui le tire du côté d'un expressionnisme spectaculaire dévoilant tout mystère. On avancera toutefois que les deux œuvres se rencontrent sur un point essentiel, l'enjeu, dans les deux cas, étant celui du silence et de l'au-delà du langage.

La femme fatale

Le peintre symboliste Gustave Moreau a immortalisé le destin de la fille d'Hérodiade. Après avoir dansé dans la salle du festin d'Hérode, Salomé demande la tête de Saint Jean-Baptiste. Elle pointe le doigt vers la tête du

prophète en lévitation tandis que Hérodiade se tient derrière elle. Peinture de Gustave Moreau (1826-1898), vers 1876. Paris, Musée Gustave Moreau.

AVEC SALOMÉ (1905), RICHARD STRAUSS S'EST IMPOSÉ COMME L'UN DES PLUS GRANDS MAÎTRES DE L'ART LYRIQUE. LE MYTHE DE LA FEMME FATALE CHER À L'ART FIN-DE-SIÈCLE Y INTERFÈRE AVEC DES EXPÉRIMENTATIONS DRAMATURGIQUES ET MUSICALES HARDIES. L'AUTEUR Y PARVIENT SANS EFFORT À L'IDÉALE ET DIFFICILE SYMBIOSE ENTRE TEXTE ET MUSIQUE QUI RESTE L'APANAGE DES PLUS GRANDS.

Une synthèse entre opéra et poème symphonique

Après Heldenleben et Zarathustra, Strauss avait quelque chose de nouveau à dire en musique: la pièce de Wilde en fut le prétexte, l'art de l'image sonore du musicien s'adaptant sur mesure à l'imagerie verbale du poète pour faire surgir de la fosse d'orchestre l'ambiance spectrale, les reflets «métalliques» de la lune ou des boucliers, le mélange très oriental de langueur et de violence, le dérèglement graduel des deux personnages principaux (Salomé, bien sûr, mais aussi Hérode, excentrique, pusillanime, érotomane). L'impressionnant orchestre de 102 musiciens (adjoignant au grand orchestre de Wagner tam-tam, tambour à grelots, xylophone, castagnettes, glockenspiel, célesta, harmonium et orgue...) défraya la chronique – certains critiques suggérant à Strauss d'y incorporer pour son prochain opéra locomotives, cornes de brume et obusiers... Pour le maître incontesté du poème symphonique, l'orchestre était l'acteur essentiel du drame, mais sans lourdeur, dans une permanente interaction entre les parties chantées et la symphonie. La distanciation de Strauss vis-à-vis de son sujet est gage d'objectivité et d'efficacité optimum: ainsi des éléments thématiques de la première scène et du coloris donné par l'harmonium et le célesta qui décrivent à dessein, d'une façon absolument schématique, froide et objective, le merveilleux scintillement d'une nuit de l'Orient. Un critique ironisait sur le fait qu'il s'agissait cette fois d'un poème symphonique ayant pour titre implicite Hystérie: la remarque est plus sensée qu'il n'y paraît à première vue, car dans Salomé, Strauss s'est approprié le genre lyrique en y greffant tout ce que l'expérience du poème symphonique pouvait y apporter en matière de caractérisation des personnages, des situations et du cadre. Bien entendu, le concept de leitmotive est au cœur de l'entreprise. Mais l'expérience du poème

symphonique le conduit à affiner l'héritage un peu mécaniste de Wagner en la matière. Avec Strauss, non seulement le leitmotive se métamorphose, soumis à une permanente évolution au fil des besoins et des situations de chaque ouvrage, mais il devient polymorphe: il n'y a plus un seul leitmotive, mais de nombreux éléments thématiques, harmoniques ou instrumentaux sont associés à un personnage et forment une véritable « grappe » de leitmotive. Suivant les circonstances, un leitmotive peut consister en une simple tonalité... Pour faire saisir la coquetterie nonchalante de la princesse qui s'ennuie, il suffit de trois accords qui s'appellent mutuellement: (« Ah, le Prophète... »). Le terme d'« éclairage » résume parfaitement ce processus. Chaque personnage est placé par Strauss dans l'éclairage idéalement approprié; la pièce de Wilde tout entière est en quelque sorte recomposée et mise en valeur par ce jeu de lumière – il est permis de douter qu'elle ait pu survivre si elle n'avait pas connu avec Strauss une seconde naissance. Il fallait en effet un « héros » tel que Strauss pour conférer au texte un peu ampoulé de Wilde la puissance dramatique irrésistible sous-entendue plus que traduite par le texte. Assurément, le Maître allemand a fait bien plus que de « mettre en musique » un tel sujet (comme Massenet avait pu le faire en son excellente Hérodiade, centrée quant à elle sur la mère de Salomé): il a su extraire du prétexte assez formel de Wilde une véritable psychanalyse purement musicale de l'hystérie et de l'érotisme (un exploit qu'il renouvellerait bientôt dans Elektra). Strauss ne possédait pas seulement d'extraordinaires moyens musicaux, c'était aussi un psychologue d'une stature toute « viennoise » (c'était le temps de Freud et de Jung) qui faisait preuve d'une imparable intuition en matière de psychologie. Elle lui a permis de retremper la trame un brin compassée du drame de Wilde en l'immergeant dans une coulée de lave passionnelle très réaliste, d'une exceptionnelle portée psychanalytique.

3. MARTYRS ET NATIVITE

Le Martyre de saint Sébastien est une musique pour ballet avec voix solistes et chœur mixte de Debussy. Composée en 1910-11 pour une commande de la danseuse Ida Rubinstein sur un texte de D'Annunzio, une chorégraphie de Michel Fokine avec des décors et costumes de Léon Bakst. Basé sur un mystère du Moyen Âge relatant la légende du martyr romain saint Sébastien, l'œuvre

originale comportait cinq actes pour une durée de cinq heures. De nos jours cette partition est interprétée en concert sous la forme d'extraits intitulés *Fragments symphoniques*, réorchestrés par André Caplet

En novembre 1910, **Gabriele D'Annunzio** sollicite le compositeur français pour travailler à l'élaboration d'une œuvre commune. À l'intention d'Ida Rubinstein. Fasciné par le sujet dans lequel « le culte d'Adonis rejoint celui de Jésus », Debussy se lance dans la composition musicale de son œuvre. De son côté André Caplet réalise, avec l'assentiment du compositeur, une « composition orchestrale » qu'il appelle « *Fragments symphoniques* ».

Composé de cinq « mansions » (selon la terminologie médiévale, la mansion est un décor servant de cadre à une scène), le poème de Gabriele D'Annunzio est rédigé en octosyllabes sans rimes (3 938 octosyllabes en tout). La première mansion intitulée « La cour des lis » annonce le thème de la Croix. Sébastien, ami de l'empereur Dioclétien, proclame sa foi. La seconde mansion évoque les noirs enchantements de « La chambre magique ». Dans la troisième mansion, « Le concile des faux dieux », l'empereur se heurte au refus de Sébastien de se voir couronner devant les dieux. Dans « Le laurier blessé », Sébastien, condamné à être criblé de flèches, exige de ses archers qu'ils respectent les ordres de l'empereur. Intitulée « Le paradis », la dernière mansion montre l'ascension du saint. Debussy déclare au sujet du dernier acte : « Je pense avoir réalisé tout ce que j'ai ressenti, éprouvé à la pensée de l'Ascension. »

Momentanément « mise à l'Index » sur l'initiative de l'archevêque de Paris, l'œuvre reçoit un accueil mitigé de la part de la critique. Gênée par la longueur excessive du poème et la rhétorique emphatique de l'auteur italien. Même si l'art de Debussy s'accorde étroitement avec la sensualité mystique qui émane du poème.

Nativité du Seigneur, Messiaen

Olivier Messiaen (1908–1992)

Olivier Messiaen fut l'une des figures emblématiques de la musique européenne du XXe siècle. Son langage musical extrêmement personnel était fermement ancré dans l'univers naturel, la musique des cultures occidentales, et surtout dans son catholicisme fervent. Pianiste de talent,

Messiaen entra au Conservatoire de Paris en 1919, à un âge remarquablement précoce, et en 1927, il intégra la classe d'orgue de Marcel Dupré, alors même qu'il ne s'était jamais assis à un orgue. Pendant son premier cours, Dupré fit une démonstration sur l'instrument, et la semaine suivante, quand Messiaen revint, il avait appris par coeur la Fantaisie en ut mineur de Bach et la joua remarquablement bien. En 1931, il fut nommé organiste en l'Église de la Sainte-Trinité de Paris ; sa candidature avait bénéficié du soutien de Charles Tournemire et Charles-Marie Widor, deux des plus éminents organistes de la ville. Il devait occuper ce poste pendant plus de soixante ans, jusqu'à sa mort.

La Nativité assura à Messiaen une réputation de visionnaire en matière de composition pour orgue. C'est l'un des grands ouvrages qu'il écrivit pour cet instrument et dont la série culmina avec le monumental Livre du Saint Sacrement (1984)—l'une de ses nombreuses oeuvres de la maturité où transparaît clairement sa passion pour les chants d'oiseaux (qu'il transcrivait en notation musicale). On peut faire remonter la constitution de son style suprêmement personnel à la période qu'il passa au Conservatoire : Dupré avait démontré les possibilités virtuoses de l'orgue, Paul Dukas (le professeur de composition de Messiaen) souligna l'utilisation de la modalité, et Maurice Emmanuel (son professeur d'histoire de la musique) défendait la liberté rythmique. Bien des années plus tard, Messiaen devait se décrire comme un musicien—sa profession -, un rhythmologue—sa spécialité - et un ornithologue—sa passion.

On peut voir la musique de La Nativité comme une synthèse des innovations qui avaient occupé Messiaen pendant les années précédentes. Dans la longue préface de la partition publiée, le compositeur formule ses Modes à transposition limitée—des gammes spéciales qui constituent la base des harmonies aux coloris intenses du cycle. Tout aussi significative est l'utilisation que fait Messiaen du rythme, qui est noté avec précision mais dont il émane néanmoins une impression d'extrême flexibilité. Il arrive souvent que les rythmes dérivent des deçî-tâlas hindous et de la fluidité du chant grégorien, mais il est rare que l'on rencontre un passage écrit dans une mesure « conventionnelle ».

Chaque mouvement de La Nativité sert de commentaire musical à un aspect différent du récit de Noël. Le nombre de mouvements symbolise les neuf

mois de la gestation de l'Enfant Jésus.

4. FEMMES BIBLIQUES

a. Dalila

Récit biblique

Samson l'Israélite aime Dalila dans la vallée de Sorek. Les princes des Philistins, ennemis d'Israël, proposent à Dalila chacun mille et cent sicles d'argent si elle découvre le secret de la grande force de Samson². Elle essaie par trois fois de lui soutirer ce secret mais à chaque fois, Samson lui ment. Lorsque Dalila lui demande pour la quatrième fois de partager avec elle son secret, Samson s'impatiente et cède en lui révélant que sa force vient de sa chevelure de nazir car il est consacré et dévoué à Dieu.

Dalila le trahit alors. Elle envoie chercher les princes philistins pour leur annoncer qu'elle connaît le secret de la force de Samson. Ils lui versent l'argent promis. Dalila endort Samson sur ses genoux et lui coupe ses sept tresses. Samson perd sa force⁵ et le secours de Dieu. Les Philistins le saisissent, lui crèvent les yeux et le jettent dans la prison de Gaza.

Le récit biblique de Samson et Dalila est l'un des plus célèbres de l'Ancien Testament. Tout concourt à rendre passionnante cette histoire d'amour et de trahison.

À cette époque de l'histoire d'Israël, certaines tribus sont sous la domination des Philistins. Samson est le fils de Manoach, de la tribu de Dan. La femme de Manoach, jusqu'alors stérile, apprend de l'ange de Dieu qu'elle enfantera un fils qui délivrera Israël des Philistins. Cet enfant devra être consacré à Dieu, dès sa naissance. En tant que « Nazir », Samson est donc soumis à des lois qui impliquent notamment que le rasoir ne passe jamais sur sa tête et qu'il ne consomme jamais d'alcool.

a. Marie Madeleine

Marie de Magdala, Marie Madeleine ou Madeleine, appelée Marie la Magdaléenne dans les [Évangiles](#), est une [disciple](#) de [Jésus](#) qui le suit jusqu'à ses derniers jours, assiste à sa [Résurrection](#) et qui a donné naissance à une importante figure du [christianisme](#). Elle est citée au moins douze fois dans les

quatre [évangiles canoniques](#), plus que la plupart des [apôtres](#) L'[Évangile selon Jean](#), écrit au plus tôt vers 90-95, en fait la première personne à avoir vu Jésus après sa Résurrection, chargée d'avertir les [apôtres](#). Ce motif est repris dans une fin ajoutée au [IV^e siècle](#) à l'[Évangile selon Marc](#).

Une figure qui fascine

Apôtre, prêcheuse, pécheresse repentie, ascète, mystique... On a tout dit de Marie-Madeleine, visage ou personnage qui depuis longtemps fascine ou fait rêver. Parce qu'elle est une belle figure de femme. Parce qu'elle est pécheresse repentie. Parce que les évangiles la montrent proche de Jésus. Mais pourquoi donc cette proximité, qui en a fait gamberger plus d'un, surtout après la lecture de quelques apocryphes un peu croustillants. Mais qu'en est-il vraiment ?

Délivrée de sept démons !

Marie-Madeleine est souvent nommée dans les évangiles. Et il serait intéressant de voir quels textes reviennent à la mémoire quand on parle d'elle et que l'on fait d'elle le portrait contrasté évoqué plus haut. Parmi ces textes figurerait sûrement celui, un peu énigmatique, de Luc : Jésus, dit-il, passait à travers villes et villages, proclamant la Bonne Nouvelle du règne de Dieu. Les Douze l'accompagnaient, ainsi que des femmes qu'il avait délivrées d'esprits mauvais et guéries de leurs maladies : Marie, appelée Madeleine (qui avait été libérée de sept démons), Jeanne, femme de Kouza, l'intendant d'Hérode, Suzanne, et beaucoup d'autres, qui les aidaient de leurs ressources (Luc 8, 1-3).

Une cohorte de femmes suit Jésus, montrant sa liberté de relation, dans une société qui supportait peu une telle proximité. D'autant que si l'une ou l'autre de ces femmes appartient à la bonne ou à la haute société, plusieurs portent encore la trace de la misère ou de la détresse qui les a marquées. C'est le cas de Marie-Madeleine, libérée de sept démons !

Pécheresse publique ?

Bien-sûr il faut se souvenir qu'au temps de Jésus, la maladie, la fièvre, la possession diabolique, étaient autant d'aspects, comme le péché, de la rupture avec le monde de Dieu. On ne parlerait plus ainsi aujourd'hui. Aussi demeurons-nous avec nos questions sur ce que pouvaient signifier ces sept démons. Le rapprochement dès lors avec la femme pécheresse

qui intervient chez Simon le pharisien, dans le même évangile de Luc (Luc 7, 36-38), est tentant. Jésus est à table chez Simon le pharisien. Entre une femme, qui se jette aux pieds de Jésus et pleure, puis essuie les pieds de Jésus de ses cheveux, avant de verser sur eux un flacon de parfum rare. Chacun se rengorge en sa dignité, et murmure au scandale...

Cette femme n'est pas nommée et demeure ainsi - pour toujours - anonyme. Mais il était tentant d'y voir Marie-Madeleine, qui devient dès lors la prostituée que beaucoup imaginent. Et ses sept démons sont identifiés ! Mais tout repose sur l'imagination. Car nulle part cela n'est dit !

3. La Reine de Saba

La reine de Saba arriva à Jérusalem accompagnée d'une grande suite, « avec des chameaux portant des épices, et beaucoup d'or et de pierres précieuses » (premier Livre des rois 10:2). « Jamais après n'arriva une telle abondance d'épices » ([livre des Chroniques 9 :1-9](#)) que celles qu'elle donna à Salomon. Durant sa visite, elle posa au roi de nombreuses questions auxquelles ce dernier répondit correctement. Ils échangèrent des cadeaux, après quoi elle retourna dans son pays

L'utilisation du terme *hid dot* ou « énigmes » (premier Livre des rois 10:1), un mot d'emprunt araméen qui n'apparaît pas avant le VI^e siècle av. J.-C., révèle l'origine tardive du texte

La reine de Saba était la souveraine d'une ville située quelque part en Ethiopie ou au Yemen, Selon les sources, elle apparaît comme une très belle reine douée d'une grande sagesse ou bien comme une attirante magicienne. L'histoire de sa visite au roi Salomon est racontée dans le Livre de Rois.

Sur ce récit de la Bible, les commentateurs anciens et modernes ont essayé toutes sortes d'hypothèses. Ils ont d'abord cherché quel était le nom de la reine qui diffère selon les sources; les uns l'ont appelée Makéda, d'autres Balkis au Yemen Baqama. Lorsque les Abyssins se convertirent au catholicisme, ils prétendirent rattacher à cette reine la maison royale qui régnait sur eux. Ils soutinrent qu'elle s'appelait, conformément à l'écriture, Neghesta-Azeb, la reine du Midi, et qu'elle appartenait à leur race. Dans la Bible elle porte le nom de Sheba ou reine du Midi.

Elle fut attirée par la réputation de sagesse de Salomon fils de David, roi de Jérusalem, et se rendit en Israël à l'époque où Salomon venait d'achever son palais, c'est-à-dire à l'époque de sa plus grande gloire. Après qu'ils se furent fait de mutuels présents, la reine retourna dans ses Etats.

Pendant son séjour à Jérusalem elle serait devenue, dit-on, la femme de Salomon ; elle retourna enceinte dans son pays, elle y accoucha d'un fils qu'elle envoya plus tard à Jérusalem, pour y être élevé auprès de Salomon, son père. Il y passa plusieurs années; il fut oint et sacré dans le Temple, et, en mémoire de son aïeul, il prit le nom de David. Etant de retour et parvenu à la couronne, il introduisit la religion des Juifs dans ses Etats, et c'est de là, toujours d'après les Abyssins, que sont venues tant de cérémonies juives qui se conservent encore parmi les Abyssins ou Ethiopiens.