

## *Jean OCKEGHEM*

« A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu: voyelles.  
Je dirai quelque jour vos naissances latentes... »

Arthur Rimbaud

C'est un fait historique que les civilisation débordent dans le temps les Etats qui les ont vu naître ou qui en ont favorisé l'éclosion. Le duché de Bourgogne disparaît officiellement en 1477 avec la mort, aux portes de Nancy, de celui qui fut, pendant une décennie, un des plus puissants princes d'Europe, Charles le Téméraire. La Bourgogne ducale est annexée au domaine royal de Louis XI, roi de France. N'empêche que la très effervescente activité artistique et musicale suscitée par les Ducs de Bourgogne, continua à produire de grands créateurs et d'innombrables chefs-d'oeuvre tout au long du siècle qui suivit.

La plupart de ces artistes venaient en effet du Nord, de ces terres particulièrement fécondes qui, aujourd'hui, constituent grosso modo la Belgique et le Nord de la France. C'est le cas de Jean Ockeghem qui naquit vers 1410 dans le Hainaut Occidental, à Saint-Ghislain, non loin de Mons, patrie, un siècle plus tard, du grand Roland de Lassus.<sup>(1)</sup> Pour l'époque, il bénéficia d'une longévité exceptionnelle, ne disparaissant qu'à l'extrême fin du XVe siècle, après avoir exercé une influence musicale profonde sur tous ses contemporains dont l'estime universelle ne laisse guère de doute.

C'est ainsi qu'Erasmus le qualifia de « Prince de la musique », Guillaume Cretin l'appela affectueusement « notre bon père et maître » et que Josquin lui dédia une de ses oeuvres les plus émouvantes sur un texte de Jean Molinet:

**« Nymphes des bois, déesses des fontaines,  
Chantres experts de toutes nations,  
Changez vos voix fort claires et haultaines,  
En cris tranchants et lamentations...**

**Et plorez grosses larmes d'oeil.  
Perdu avez vostre bon père.  
Requiescat in pace. Amen. »**

Nonobstant cette unanimité dans les louanges, Ockeghem fut en définitive un homme de paradoxe.

A l'opposé de la plupart de ses contemporains, il séjourna peu à l'étranger, préférant se fixer pendant près d'un demi-siècle à la cour des rois de France, successivement Charles VII, Louis XI et Charles VIII, dont il fut le maître de chapelle. Malgré sa longue vie et une production que l'on peut supposer abondante, rares sont ses oeuvres parvenues jusqu'à nous: à peine une douzaine de messes, une poignée de motets et une vingtaine de chansons de cour.

Mais ces quelques pages suffisent pour nous permettre de découvrir un esprit actif et complexe qui, s'il reste en partie attaché aux formes traditionnelles, se montre à la fois fasciné par les aspects techniques de l'écriture musicale et inspiré par une espèce de mysticisme profond qui le pousse à innover tant sur le plan formel que sur celui de l'expression.<sup>(2)</sup>

Jusqu'aux abords de la deuxième moitié du XXe siècle, il semble que la musicologie internationale ait surtout retenu ses prouesses techniques: un **Deo Gratias**, hélas perdu, composé de 36 voix et considéré déjà à l'époque comme la huitième merveille du monde et la **Missa cujusvis toni** qui, grâce à d'habiles permutations de clés, peut être chantée dans tous les modes d'églises sans modification du texte musical.

Quels que soient les mérites de cette virtuosité technique, le plaisir que nous pouvons prendre à l'écoute des oeuvres d'Ockeghem se situe à un autre niveau; non que technique et expressivité soient étrangères l'une à l'autre, mais au contraire, qu'elles sont à ce point consubstantielles- les deux faces d'une même réalité, en quelque sorte- qu'en privilégier indûment l'une par rapport à l'autre compromet irrémédiablement la fragile évidence qui est le propre de tout chef-d'oeuvre véritable.

On trouve le nom d'Ockeghem dans les fiches de paye de Charles VII, pour la première fois en 1453. Le hasard fait bien les choses: c'est également l'année au cours de laquelle les Anglais sont définitivement boutés hors de France (à l'exception de Calais). Une ère nouvelle s'ouvre au pouvoir royal français, confirmée par l'effondrement de la Bourgogne en 1477. Rapidement, de nouvelles institutions sont créées pour structurer et renforcer l'autorité nouvellement acquise.

Si le nombre de soldats à la solde des rois de France s'accroît rapidement, divers documents comptables témoignent également de l'élargissement des effectifs des chapelles royales. S'étant de toute évidence créé une réputation particulièrement flatteuse à cet égard, Ockeghem est engagé d'abord comme chanteur; mais c'est en tant que compositeur qu'il verra ce contrat ponctuel transformé en contrat à durée indéterminée.

En tant que maître de la chapelle royale, Ockeghem est chargé de recruter chanteurs et instrumentistes. Ceux-ci seront triés sur le volet: tout naturellement poussé par son besoin expressif et grâce aux moyens accrus mis à sa disposition, Ockeghem va chercher à rassembler des chanteurs aux voix nettement plus diversifiées qu'auparavant, en spécialisant les rôles et les tessitures. C'est ainsi qu'au cours de la seconde moitié du XVe siècle va s'effectuer la transition généralisée et définitive de l'écriture de trois à quatre voix et davantage. Celles-ci seront d'ailleurs désormais qualifiées, du haut en bas, de cantus, altus, ténor et bassus, se rapprochant ainsi des terminologie et acception modernes. En particulier, le contenu du terme « ténor » se modifie progressivement: de l'ancienne « teneur » qui reprenait en longues notes soutenues les mélodies du chant grégorien (cantus firmus) au « ténor » actuel qualifiant à la fois une tessiture musicale et un timbre vocal spécifiques.

Cette réforme dans l'organisation des voix va évidemment déboucher sur des possibilités expressives nouvelles. Le champ harmonique va s'élargir, permettant des écarts plus importants entre les différentes parties chantées. Aussi, celles-ci vont-elles acquérir une autonomie plus marquée les unes par rapport aux autres. Ockeghem en tirera les conclusions expressives logiques: il va abandonner la coutume de privilégier une des voix par rapport aux autres. Ainsi prendra-t-il ses distances à l'égard d'un sentiment religieux précis - la tradition catholique, stricto sensu, incarnée dans la voix privilégiée du ténor porteur du « verbe » liturgique pour ouvrir la voie à une religiosité plus large, à un mysticisme plus diffus.

Tout, dans son écriture, y contribue. Alors que ses prédécesseurs avaient recours à de nombreuses cadences (3) à l'intérieur d'un même morceau, Ockeghem y renonce au profit de lignes mélodiques continues s'engendrant les unes les autres dans un véritable déferlement des voix qui donne inmanquablement l'impression d'un grand fleuve tranquille, profond, infini et cependant recueilli. Toute monotonie est déjouée par de subtiles variations de la texture vocale et de la structure rythmique. Parfois, Ockeghem réussit même des

effets dramatiques nouveaux en augmentant la tension rythmique de l'écriture, par exemple par l'introduction de rythmes pointés.

La **Missa « Caput »** illustre parfaitement ce propos. Composé sur un cantus firmus préexistant que l'on retrouve comme motif de tête de ses différentes parties (d'où l'appellation « caput »: tête), la musique coule de source dans un miroitement de voyelles éclatées aux « rythmes planants propres à faire voguer l'esprit dans les hautes sphères de l'oraison, de la contemplation, de l'adoration » (selon la belle expression du musicologue belge Charles Van de Borren).

Quant aux motets, leurs textes moins conformes à la tradition donnent l'occasion à Ockeghem de faire preuve de sa maîtrise absolue des nouveaux moyens expressifs qu'il a lui-même largement contribué à développer. De la tendre supplication pleine de retenue du **Salve Regina**, à la mobilité mélodique et rythmique de **l'Alma redemptoris mater**, en passant par la poignante splendeur des enchaînements harmoniques **d'Intermerata Dei mater**, la musique d'Ockeghem nous bouleverse par une puissance expressive dont on ne retrouvera l'équivalent pictural qu'un siècle plus tard avec la technique du clair-obscur d'un Caravage.

A ce stade, on peut se demander si la tendance marquée d'Ockeghem pour une virtuosité technique, essentiellement fondée sur des chiffres et des rapports numériques, n'est pas moins paradoxale qu'on aurait pu le penser à première vue.

N'oublions pas, en effet, que dans l'Antiquité, Pythagore (VI<sup>ème</sup> siècle avant J.-C.) avait développé de subtiles considérations touchant à l'organisation cachée de l'univers- et plus particulièrement de la musique- sur base d'une véritable mystique du nombre et de ses complexes agencements. Or, si notre compositeur se montre certes moins cosmopolite que la plupart de ses collègues contemporains, il n'en reste pas moins totalement immergé dans une époque qui, en toutes choses, s'inspire chaque jour d'avantage des faits et gestes de l'Antiquité.

Dans les oeuvres que l'on rattache à la fin de sa vie, Ockeghem va aller jusqu'à exclure tout recours à des schémas préétablis tels que mélodie grégorienne ou chanson populaire pour créer ses propres thèmes musicaux. Sans doute peut-on y voir une nouvelle affirmation du sentiment individuel croissant en rapport avec l'évolution générale des idées de l'époque.

Dernier point à souligner au sujet d'Ockeghem, et non des moindres: il est un des premiers, sinon le premier, à introduire un procédé expressif nouveau qui fera fortune au cours des siècles suivants: l'illustration musicale du texte lorsque, par exemple, il écrit une série de notes ascendantes sur les paroles « Et ascendit in coelum », descendantes sur le mot « Sedet » ou encore dans les tessitures supérieures sur le texte « Pleni sunt coeli ».

Cette volonté de traduire littéralement sur le plan musical le sens des mots constituera un des grands leviers de la profonde révolution musicale qui balayera l'Europe tout entière lorsque les compositeurs abandonneront progressivement les stéréotypes liturgiques au profit de la subjectivité des textes profanes des grands poètes lyriques au tournant des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles.

**J. SALKIN**

(1) Jusqu'ici, on pensait qu'Ockeghem était né en Flandre. Les récents travaux de Daniel Van Overstraeten ont établi sans conteste possible les origines précises de notre compositeur.

(2) A cet égard, il n'est pas impossible qu'Ockeghem ait été influencé par une confrérie mystique contemporaine, les Frères de la Vie Commune, qui s'inspirait des écrits de Jan Van Ruysbroeck et de Thomas a Kempis (L'imitation de Jesus-Christ).

(3) Cadence: certains enchaînements d'accords qui introduisent dans le discours musical un caractère de ponctuation grammaticale plus ou moins conclusive. Par exemple, l'accord parfait (ou cadence parfaite) qui correspond au point final, est le plus conclusif de tous, l'immense majorité des morceaux musicaux s'achevant sur celui-ci.