

*La Maison-Dieu*, 164, 1985, 7-29

Édith WEBER

## CHANT ET MUSIQUE DES RÉFORMÉS FRANÇAIS

### *LE PSAUTIER HUGUENOT\**

**L**E Psautier huguenot — avec ses paraphrases françaises de Clément Marot (1496-1544) et de Théodore de Bèze (1519-1605) et quelques essais maladroits de Jean Calvin (1509-1564) — appartient au patrimoine littéraire, musical et spirituel, d'expression française. Il a été adapté en de nombreuses langues étrangères. De nos jours, il est encore chanté, chaque dimanche par l'assemblée, au culte. La langue a évolué ; les textes ont été modifiés et actualisés, mais les mélodies restent inchangées depuis plus de quatre siècles.

A partir de 1562, ces timbres (mélodies) de Psaumes deviendront le signe de ralliement des réformés, des réfugiés, des camisards, des galériens, des fidèles. Depuis la Réforme, ils représentent l'identité religieuse et hymnologique des protestants, au même titre que le choral est

---

\* Dans le cadre de cette contribution, il est impossible de traiter à fond le *Psautier huguenot*, sa problématique littéraire, psychologique et musicale, son histoire, les sources de ses mélodies et leur exploitation ultérieure. On trouvera de plus amples renseignements dans mon ouvrage paru chez Champion, sous le titre « *La musique protestante de langue française* ».

l'apanage des luthériens. Ces mélodies sont dotées d'un solide pouvoir d'associations d'idées ; lors de la Révocation de l'Édit de Nantes (1685), elles ont été exportées dans les pays du Refuge : Suisse, Allemagne, Hollande...

A notre époque, les timbres ont été exploités comme principe structurel par les musiciens ; depuis le Concile de Vatican II (et après quelques tentatives antérieures), ils ont été récupérés, adaptés à de nouveaux textes (généralement sans parenté sémantique avec le prototype), à l'usage catholique.

Le Psautier huguenot, dont l'essor a été entravé par les Guerres de Religion, a été constitué (pour les paraphrases françaises et les mélodies) entre 1539 — date du premier recueil expérimental<sup>1</sup> et 1562 — date du recueil officiel, avec 125 mélodies pour 150 Psaumes<sup>2</sup>. Ce volume paru à Genève constitue le *corpus* de référence et notre héritage hymnologique, qui s'est maintenu jusqu'à nos jours.

Cette pérennité du répertoire est liée au problème des sources des mélodies ; elle est entretenue par l'utilisation de ce patrimoine musical repris par les compositeurs pour des formations vocales et instrumentales.

S'il est indéniable que la musique huguenote est toujours vivante et ancrée dans la tradition, il ne faut pas oublier qu'elle a été constituée progressivement et que la musique — dans l'entourage des réformateurs — a fait, à des degrés divers, l'objet de divergences et de convergences.

Dès 1524 en Allemagne et en Alsace, dès 1539 en Suisse et à Strasbourg<sup>3</sup>, le débat a porté sur le rôle du chant, sur la priorité du Verbe sur la musique, sur l'utilisation de la langue vernaculaire au culte, sur la nature des sources des mélodies chantées par les fidèles et — un peu plus tard — sur l'intervention de l'orgue à l'église.

---

1. *Aulcuns Pseaulmes et cantiques mys en chant*. A Strasbourg, 1539. Réimpression phototypographique précédée d'un avant-propos par D. Deletra, Genève, chez A. Jullien libraire au Bourg-de-Four, 1919. La dernière édition du *Larousse de la musique* indique, par erreur, « mys en français » au lieu de « mys en chant ».

2. *Les 150 Pseaulmes de David*,... Genève, 1562.

3. Lors du séjour de Calvin, réfugié à Strasbourg, dès 1538.

Par delà les divergences, un dénominateur commun s'est dégagé pour la musique humaniste<sup>4</sup>, pour la musique réformée, pour la musique catholique remise en question par la Contre-réforme et le Concile de Trente (1545-1563), aussi bien en France qu'en Suisse<sup>5</sup>, qu'en Angleterre<sup>6</sup>, qu'en Allemagne<sup>7</sup> ou qu'en Italie<sup>8</sup> : il s'agit de l'*intelligibilité du texte* qui conditionnera la facture mélodique et l'esthétique musicale des Psaumes.

L'histoire du Psautier huguenot à travers sa triple problématique : littéraire, psychologique et musicale, et à travers son contexte historique, sociologique et religieux, démontrera que ce répertoire, achevé en 1562, sera cultivé jusqu'à nos jours avec une double destination culturelle et fonctionnelle (à l'église), culturelle et artistique (au concert).

Trois repères chronologiques importants marquent la genèse du Psautier huguenot : en 1538 Jean Calvin, exilé

4. Cf. Weber (Édith), *La musique mesurée à l'Antique en Allemagne*, Paris, Klincksieck, 1974, 2 vol., 1016 p.

5. Selon l'expression de Claude Goudimel : « *harmonie consonante au Verbe* ». Le P. Marin Mersenne (1588-1648) précisera dans ses *Quaestiones* (col. 1565) : « *Ut litera quae musicae anima esse debet distinctius audiatur.* »

6. L'Archevêque Cranmer énoncera le principe « *One syllable, one note* » Une syllabe, une note ; par extension : une syllabe par accord, dans le contexte de la musique polyphonique du 16<sup>e</sup> siècle.

7. Cf. L. Osiander, dans la préface du recueil de 1586 (*50 geistliche Gesenge*) : « *Also gesetzt dass eine ganze christliche Gemein durchaus mitsingen kann* » (mis en musique de telle manière que toute une assemblée chrétienne puisse absolument participer au chant). Il s'agit du choral chanté au culte, harmonisé à 4 voix, avec la mélodie placée systématiquement au soprano, où elle est nettement perceptible, marquant un progrès considérable par rapport au *Tenorlied*, forme autochtone provenant du 15<sup>e</sup> siècle

Joachim à Burck (Burgk) abonde dans le même sens : « *Ich habe mich beflissen die Wort also unter die Noten zu bringen, das fast eine jedere Syllable jre Noten habe und die vier Stimmen die Wort gleich singen, dass der Zuhörer die Wort deutlich vernehmen kann.* »

8. On trouve la même préoccupation chez les Pères du Concile de Trente : « *Toute la musique exécutée dans l'Église ne devrait pas être composée pour le vain plaisir de l'ouïe, mais de manière que les paroles puissent être perçues de tous, en sorte que les fidèles soient amenés au désir de l'harmonie céleste* » (Canon 8, 10. Septembre 1563).

de Genève, appelé par les Réformateurs strasbourgeois Martin Bucer (1491-1551) et Wolfgang Capiton (1478-1541), s'installe dans la capitale alsacienne. Il profitera de ce séjour pour parfaire son éducation liturgique. En 1539, il élabore à titre expérimental un petit recueil « *Aulcuns Pseaulmes et cantiques mys en chant* »<sup>9</sup> avec des textes paraphrasés, versifiés, rimés et strophiques de 18 *Psaumes* plus le *Cantique de Siméon* et les *Dix Commandements* qui se chantent sur des mélodies locales de Mathias Greiter, Wolfgang Dachstein... (composées pour le chant de textes en langue allemande). Enfin, en 1562, le *Psautier huguenot* complet est achevé à Genève. Il sera favorisé par l'essor de l'imprimerie et largement diffusé, car — dans la seule année 1562 — plus de 30 000 exemplaires seront vendus, mais il sera entravé par le contexte historique et religieux que l'on sait.



## PROBLÉMATIQUE

La problématique des réformateurs, des poètes et des musiciens du 16<sup>e</sup> siècle, d'ailleurs reprise par les Pères du Concile de Vatican II, a consisté à rechercher un répertoire en langue vernaculaire, à forger un répertoire hymnologique fonctionnel adapté aux exigences pratiques du culte, destiné à la participation active des fidèles. Ils auront à résoudre trois problèmes d'ordre littéraire, psychologique et musical.

### 1. Le problème littéraire

Le problème d'ordre littéraire concerne la composition de paraphrases françaises pour les 150 *Psaumes*, le *Canti-*

---

9. *Unicum* à la Bayerische Staatsbibliothek de Munich. Contient 18 *Psaumes*, le *Cantique de Siméon*, Les *Dix Commandements*. Les *Psaumes* n<sup>os</sup> 25, 36, 46, 91 et 138, versifiés, rimés et strophiques, sont de Jean Calvin ainsi que le *cantique de Siméon* et les *Dix Commandements*.

que de Siméon, les 10 Commandements, l'Oraison dominicale et quelques prières, en langue vernaculaire. Sur ce point, Jean Calvin et Martin Bucer se rejoignent : Calvin souhaite que les « oraisons se fassent en langue commune et connue du peuple » et il ajoute : « car une linote, un rossignol, un papegay chanteront bien ; mais ce sera sans entendre. Or, le propre don de l'homme est de chanter en sachant ce qu'il dit » (1542). Dès 1524, Martin Bucer avait lancé le débat : « Nous n'admettons aucune prière, ni aucun chant qui ne soit tiré des Ecritures et, puisque prières et chants doivent contribuer à rendre les gens meilleurs, nous ne tolérons que la langue allemande pour que le laïc puisse en toute connaissance de cause dire « Amen » (1524, *Grund und Ursach der Neuerung*)<sup>10</sup>.

En Suisse, U. Zwingli (1484-1531) prône aussi l'usage de la langue allemande pour la liturgie et les cérémonies (cf. *Action oder Bruch des Nachtmahls*). Quant à Martin Luther (1483-1546), favorable à la langue du peuple, il ne supprime pas radicalement le latin à cause de la jeunesse : « Je ne veux absolument pas que la langue latine disparaisse du culte, je pense surtout à la jeunesse »<sup>11</sup>. Il a rédigé en latin la « *Formula Missae et Communionis* » (1523), et dans sa *Deutsche Messe und Ordnung des Gottesdienstes* (1526), il maintient la terminologie latine pour l'ordonnance liturgique et pour la théorie musicale.

La solution au problème littéraire interviendra progressivement. En 1533, sept Psaumes sont versifiés et se chantent sur des mélodies préexistantes, et Clément Marot commence ses paraphrases. En 1539, paraît le premier recueil français strasbourgeois qui marque le début de l'hymnologie réformée. En 1541, est édité à Anvers un volume avec des *Psalmes de David translatez de plusieurs auteurs* (dont Clément Marot) qui se chantent sur des

10. Cité d'après Gérold (Théodore), *Les plus anciennes mélodies de l'Église protestante de Strasbourg et leurs auteurs*. Paris, Alcan, 1928. A Strasbourg, la première messe en allemand a été célébrée en la Cathédrale, le 15 février 1524.

11. « *In keinem Weg soll die lateinische Sprache aus dem Gottesdienst gar wegkommen, denn es ist mir alles um die Jugend zu tun.* »

mélodies connues ; ces airs de chansons, qui seront ainsi repris à l'usage religieux, suscitent des discussions comme ce fut aussi le cas du côté catholique, lors de la Contre-Réforme (par exemple, les messes *L'Homme armé*). En 1542, Clément Marot installé à Genève continue ses versifications (à la fin de l'année). En 1550, Théodore de Bèze, qui est à Lausanne, à la demande de Calvin, paraphrase les Psaumes restants qui, en 1562, passeront de « octante trois » à cent cinquante, soit quarante-neuf de Marot et cent un de Théodore de Bèze. Cette date marque la solution au problème littéraire.

## 2. Le problème psychologique

Le problème d'ordre psychologique concerne la recherche d'un idiome littéraire et musical, qui ne dépayse pas les fidèles habitués jusqu'à la Réforme au chant grégorien en latin exécuté par les chantres de la *Schola*<sup>12</sup>. La solution consistera à exploiter des textes connus et des mélodies existantes, à les adapter, puis à créer, au fur et à mesure, un nouveau répertoire en langue française avec des mélodies spécifiques afin que, par leur chant actif, les fidèles puissent participer au culte. Dans cette perspective, il s'agit aussi d'établir une priorité entre le verbe et la musique. Pour Martin Luther : « Le pouvoir d'édification revient d'abord aux paroles. Le musique est la "servante du verbe" ; elle se justifie comme "*ancilla theologiae*" (servante de la théologie). Elle est un "don de Dieu". » Pour Jean Calvin<sup>13</sup>, la primauté revient au texte. Le chant intervient comme « ornement », il assume un rôle secondaire : « Et certes si le chant est accommodé à telle gravité qu'il convient d'avoir devant Dieu et devant ses Anges, c'est un ornement pour donner plus de grâce et de dignité aux louanges de Dieu... » Calvin accepte la musique

12. A l'époque mérovingienne, puis carolingienne (début de la notation musicale), il fallait environ dix ans à un chantre pour apprendre par cœur le répertoire (à la *Schola*).

13. *Institution de la Religion chrétienne* (1<sup>re</sup> édition : 1536).

au culte, mais il distingue deux parties : « à savoir la lettre ou subject et matière, secondement le chant ou la mélodie ».

### 3. Le problème musical

Le troisième problème d'ordre musical concerne la recherche de mélodies et d'une esthétique fonctionnelle en conformité avec les idées nouvelles. Elle est soumise au même impératif : ne pas dépayser ou dérouter les fidèles, c'est ce qui explique l'interférence de la musique religieuse et profane antérieure et contemporaine, c'est-à-dire l'emprunt d'hymnes du plain-chant médiéval, de chansons connues et même de danses à succès. Cette notion d'emprunt, courante dès le Moyen-Age, est admise par Luther qui estime que « le diable ne doit pas garder les belles mélodies pour lui ». En revanche, Calvin insiste sur le chant qui doit être « ni léger, ni volage » et qui doit « avoir poids et majesté »<sup>14</sup>. Il en est de même de P. Viret, à Lausanne, qui précise : « Nous ne voulons pas admettre une musique lascive et lubrique au Temple de Dieu ». D'une manière générale, le chant des Psaumes est accepté. Dans ses *Propos de Table (Tischreden)*<sup>15</sup>, Martin Luther estime que « la musique donne vie (anime) aux paroles et rejoint l'affirmation de Théodore Agrippa d'Aubigné : « Tels vers de peu de grâce à les lire et à les prononcer, en ont beaucoup à être chantés ». La solution au problème musical consistera d'abord à emprunter des airs, puis à créer des mélodies.

Les paraphrases françaises des *Psaumes de David* ayant été fournies en plusieurs étapes (18, puis 83, enfin 150), il incombera aux musiciens de doter ces textes strophiques et versifiés de mélodies fonctionnelles, c'est-à-dire adaptées au chant des fidèles, favorisant la perception et l'intelligibi-

14. Les Pères du Concile de Trente critiqueront les emprunts à la musique profane (chansons licencieuses).

15. Cf. *Tischreden (Propos de table)*, 968, 3815, 7034... « *Die Noten machen den Text lebendig* ».

lité du texte ainsi que la mémorisation ; il appartiendra alors aux compositeurs de la Réforme de traiter polyphoniquement ces timbres, en style contrapunctique (contrepoint « note contre note » ou contrepoint fleuri), afin de permettre aux familles de les chanter (à la place des chansons licencieuses) ; sur ce point, il n'y a aucune controverse, les réformateurs français, suisses, strasbourgeois, allemands et les Pères du Concile de Trente sont unanimes à condamner ces chansons pernicieuses et ces diaboliques chansons d'amour, selon l'expression de Bucer<sup>16</sup>. Les musiciens tiendront compte des formules mélodiques « dans l'air » et de la musique que l'on pouvait entendre au 16<sup>e</sup> siècle, à l'église, dans la rue, à la maison : la musique catholique antérieure (hymnes du plain-chant), les motets, les chansons, les messes issues de l'École franco-flamande du 15<sup>e</sup> siècle, les chansons et les danses polyphoniques de la Renaissance, la musique humaniste et scolaire à ses débuts<sup>17</sup> (*Odes* d'Horace, entre autres).

## *HISTORIQUE ET GENÈSE DU PSAUTIER HUGUENOT*

### 1. La genèse

En 1533, sept psaumes versifiés et rimés sont chantés sur des mélodies préexistantes et empruntées. Rien n'empêche

---

16. ... « Malheureusement, le malin a tourné les choses ainsi que la musique, cet art admirable et ce don de Dieu sert presque uniquement à la luxure et le péché en est d'autant plus grand que l'art est un merveilleux don de Dieu et qu'il émeut plus profondément notre cœur et notre âme. Ainsi on ne peut être qu'effrayé quand on pense à tout le mal que peuvent faire à la jeunesse les diaboliques chansons d'amour (teufflische Bullelied). Malheur à tous ceux qui laissent chanter des chansons pareilles à leurs enfants, à leurs domestiques et autres personnes sur lesquelles ils exercent une autorité et qui prennent plaisir à les écouter » (cf. *Gesangbuch* — recueil officiel Strasbourg, 1541).

17. Cf. Weber (Édith), *La musique mesurée à l'Antique en Allemagne...* (chapitre V sq.).

d'écrire des paraphrases strophiques et de les chanter sur une mélodie antérieure. En 1539, paraît le recueil strasbourgeois de Calvin « *Aulcuns Pseaumes et cantiques mys en chant* » (à une voix) qui comprend 18 Psaumes, le *Cantique de Siméon*, les *Dix Commandements* (sur des mélodies locales).

Pour l'harmonisation des mélodies, il suffira de reprendre les styles en usage : contrepoint fleuri avec entrées successives et imitations hérité du 15<sup>e</sup> siècle, contrepoint « note contre note » (*nota contra notam*), avec des accords et la mélodie (*cantus firmus*) confiée au ténor, puis au soprano (16<sup>e</sup> siècle) selon le mode d'harmonisation provenant de la « musique mesurée à l'Antique » et de l'ode humaniste (également repris dans certains chorals luthériens), ou le style plus élaboré du motet. Les versions polyphoniques sont destinées, d'une part au chant d'Eglise, d'autre part au chant « ès-maisons », « *pour s'esjouir en Dieu* ». Elles doivent supplanter les chansons lascives condamnées par les réformateurs français, puis par les Pères du Concile de Trente. La même mélodie peut être traitée dans ces divers styles par un ou plusieurs compositeurs. Un contresens selon lequel J. Calvin serait « allergique » au chant à plusieurs voix (« harmonisé ») est dû à une erreur d'interprétation de la fin du texte suivant : « ... mais il se faut toujours donner garde que les aureilles ne soient plus attentives à l'*harmonie* du chant, que les esprits au sens spirituel des paroles... » or, « harmonie » — dans la langue du 16<sup>e</sup> siècle —, a le sens de « *beau chant* » (et non d'« harmonisation »).

Pour chaque psaume, il faudra distinguer : le poète (auteur de la paraphrase), le « mélodiste » (auteur de la mélodie, plus difficile à identifier), l'harmonisateur (auteur de l'harmonisation). La numérotation des Psaumes correspond à la numérotation hébraïque et protestante. Lorsqu'on évoque les cent cinquante Psaumes, il n'y en a pas cinquante de Clément Marot et cent de Théodore de Bèze, plus le cantique de Siméon, ce qui ferait 151, mais quarante-neuf de Marot (plus son cantique de *Siméon*).

## 2. L'évolution

Quelques dates essentielles donneront quelques jalons : les thèses de Luther, affichées en 1517, sont connues en France dès 1519. En 1533, à l'occasion de la rentrée universitaire, à Paris, Calvin suggère au Recteur Cop de prononcer un discours favorable aux thèses de Luther. En 1536, Calvin fait imprimer la première édition de *l'Institution de la Religion Chrétienne* qui contient, entre autres, sa prise de position vis-à-vis du chant d'Église, de la musique, de la langue vernaculaire au culte, et surtout à propos des oraisons qui doivent se faire « dans la langue du peuple ». En 1538, il doit quitter Genève et se rend à Strasbourg où il est appelé par les réformateurs Martin Bucer et Wolfgang Capiton. Il profite de ce séjour pour parfaire son éducation liturgique. Dans la capitale alsacienne, l'assemblée a, très vite, chanté en allemand, ce qui est attesté par une lettre d'un Anversois venu à Strasbourg.

En 1539, J. Calvin y élabore le premier recueil déjà signalé « *Aulcuns Psaumes et cantiques mys en chant* ». Ce petit recueil « expérimental » contient 18 Psaumes et 3 Cantiques. La versification assez maladroite ne se maintiendra pas ; les textes sont chantés sur des mélodies allemandes et posent un problème prosodique.

En 1542, Clément Marot, installé à Genève, poursuit ses paraphrases françaises. J. Calvin publie, la même année, *La Forme des Prières et chants ecclésiastiques...* avec d'une part des mélodies de Psaumes, d'autre part une *épître au lecteur* où il précisera sa position : « Quant est des prières publiques, il y en a de deux espèces. Les unes se font par simples paroles, les autres avec chant. Et ce n'est pas chose inventée depuis peu de temps, car dès la première origine de l'Église cela a été comme il appert par les histoires. Et même Saint-Paul ne parle pas seulement de prier de bouche, mais aussi de chanter. Et à la vérité, nous connaissons par expérience que le chant a grande force et vigueur d'émouvoir et enflamber le cœur des hommes pour invoquer et louer Dieu d'un zèle plus véhément et ardent ». Ensuite, Théodore de Bèze, installé à Lausanne, paraphrase les Psaumes restants. De « *octante trois* » en 1551, le

Psautier huguenot atteindra rapidement les « cent cinquante ». Sa diffusion sera favorisée par l'essor de l'imprimerie et de l'imprimerie musicale, mais entravée par les Guerres de Religion. Plusieurs recueils sont édités entre 1545 et 1559 à Strasbourg, Paris, Lyon, Genève.

### 3. Le recueil officiel de 1562

Le corpus complet des cent cinquante Psaumes (avec cent vingt-cinq mélodies) paraît à Genève en 1562, sous le titre : *Les (cent cinquante) Pseaumes (de David) mis en rime françoise par Clément Marot et Théodore de Bèze...* Ensuite, les grands musiciens de la Réforme tels que Claude Goudimel, Claude Le Jeune entre autres, composeront des versions allant de quatre à huit voix, du contrepoint simple au style plus élaboré de motet. Depuis 1562, ces mélodies, provenant de sources antérieures au 16<sup>e</sup> siècle et de compositions originales, serviront de prétexte à de nombreuses œuvres.

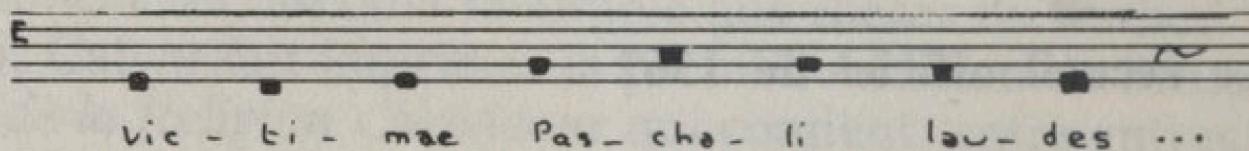
## SOURCES DES MÉLODIES

Compte tenu des impératifs d'ordre littéraire, psychologique et musical, trois sources coexistent : *emprunt au répertoire catholique existant* (hymnes) — à cet égard, il se passera un processus curieux, des paraphrases françaises du 16<sup>e</sup> siècle seront dotées d'une mélodie grégorienne antérieure ; mais après le Concile de Vatican II, le modèle catholique primitif est oublié et la référence porte sur la version protestante du 16<sup>e</sup> siècle ; *emprunt au répertoire profane existant* (chansons et danses à succès) ; *compositions originales*.

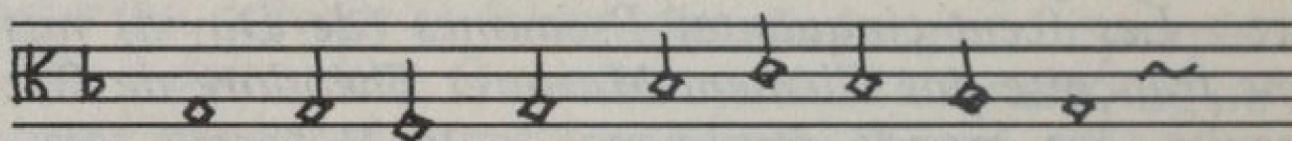
### 1. Emprunt au répertoire catholique existant

Les emprunts au répertoire catholique existant se justifient donc par la nécessité d'utiliser des tournures

familiales et de respecter le style musical en usage. Par exemple, le *psaume LXXX* (numérotation hébraïque et protestante) *O Pasteur d'Israël écoute* (par la suite : *O berger d'Israël écoute*) emprunte sa mélodie à la séquence *Victimae Paschali laudes* attribuée à Wipo (milieu du 11<sup>e</sup> siècle) :



*Incipit du modèle : Victimae Paschali laudes*  
ex. 1



*Incipit du Psaume LXXX : O Pasteur d'Israël...*  
ex. 2

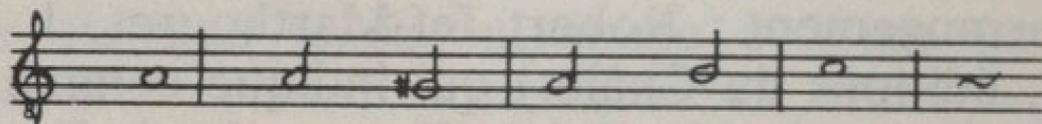
Par rapport au modèle, la première note a été dédoublée, car la version française contient une syllabe de plus que l'original, et le Psaume commençant par un monosyllabe « O » sera mieux attaqué par les fidèles. Le patron mélodique a subi un traitement rythmique par rapport aux valeurs égales du modèle primitif.

D'autres emprunts seront effectués. La mélodie du *Lauda Sion Salvatorem* sera adaptée au *Psaume LV, Exauce ô Dieu ma prière*<sup>18</sup>... Ces adaptations s'opèrent en jouant sur le nombre de syllabes et sur le nombre de notes, par ajout de notes, par dédoublement, par adjonction de monosyllabes. Les contemporains ont vraisemblablement reconnu ce processus d'emprunt. En 1616, un catholique — auteur des *Rossignols Sauvages* — mentionne : « ... les protestants / qui nous (aux catholiques) ont ravi la note / pour mettre sus leur erreur huguenote. » En fait, depuis le Concile de Vatican II (et même déjà avant) les Catholiques — à leur tour — empruntent des mélodies huguenotes pour des textes (généralement sans parenté sémantique) qu'elles

18. Cf. Weber (Édith), *La musique protestante de langue française*, Paris, H. Champion, 1979, chapitre V, entre autres.

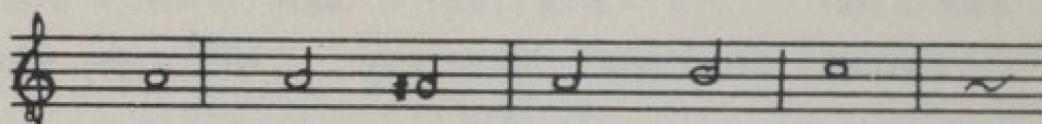


répertoire destiné à contrebalancer le succès des Psaumes protestants, avec le texte d'Antoine Godeau (1605-1672) et l'arrangement musical d'A. Lardenois (musicien nîmois) : *Quand l'esprit accablé.*



O sei- gneur que de gens

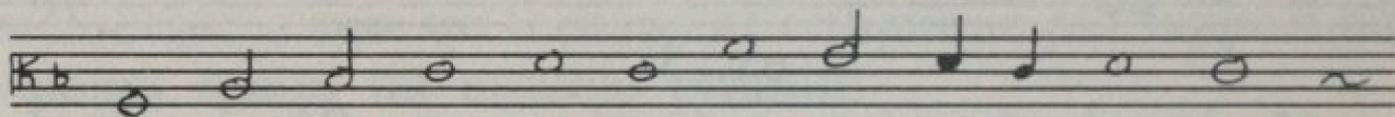
ex. 4 a) *Psaume II (Réforme)*



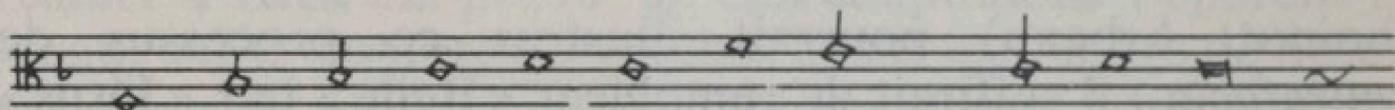
Quand l'es- prit ac- ca- blé

ex. 4 b) *Psaume IV (Contre-Réforme)*

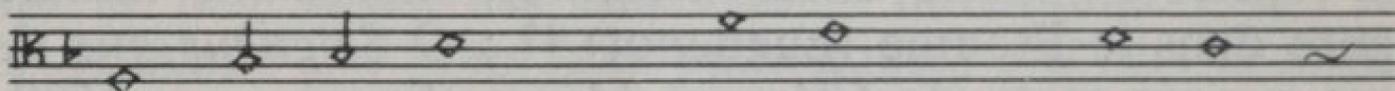
La chanson suivante a été empruntée intégralement. Le parallélisme est constant entre *Quand vous voudrez faire une amye (chanson)* et *Une pastourelle gentille* (chant de Noël) et le Psaume 138 *Il faut que de tous mes esprits* (devenu : *Il faut grand Dieu que de mon cœur, la sainte ardeur Te glorifie.*) La chanson (ténor) date de 1529-1530 ; le Psaume, de 1548, 1549 (Lyon), 1551, 1554 (Genève) :



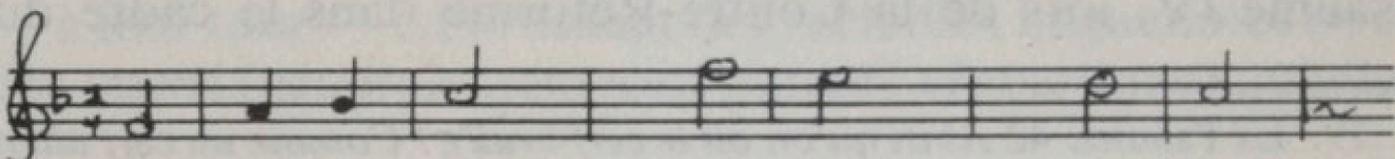
1529 Quand vous voudrez faire un(e) a - my - - - e ...  
chanson  
Cl. MAROT



chant un(e) pas- tou- rel(le) gen - - - til- le ...  
de Noël



1548  
Ps. 138 Il faut que de tous mes es- prits ...



1938 Il faut grand Dieu que de mon cœur ...

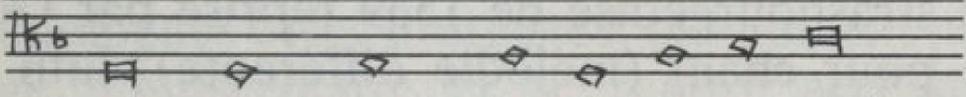
ex. 5 *Psaume CXXXVIII*

La mélodie originelle a été simplifiée par suppression des ornements et des notes de passage ; le squelette mélodique a été maintenu. (Projections, auditions : chanson ; Ps. 138, Marot-Goudimel, style note contre note, puis contrepoint fleuri ; version d'Arthur Honegger (1941) qui exploite cette mélodie comme principe structurel et la traite canoniquement.)

### 3. Compositions originales

Les compositions originales se rencontrent surtout à Strasbourg, dès le début de la Réforme. Dans cette ville, le chant est monodique ; un chantre entraîne les fidèles. Voici l'évolution et le sort d'une de ces mélodies du chantre Matthias Greiter (v. 1490-1550). Elle provient du *Teutsch Kirchenampt* (Strasbourg, 1525) et véhicule deux paraphrases différentes (de J. Calvin et Cl. Marot) pour le Psaume 36 : *En moy le secret pensement — Du Maling le meschant vouloir*, le Psaume 68 *Que Dieu se montre seulement* (dit « Psaume des Batailles ») selon la numérotation protestante et hébraïque, et le choral *O Mensch beweine dein Sünde gross* (O homme pleure tes lourds péchés)<sup>20</sup>.

Modèle Ps. 119 Es sind doch selig al-le die . . .



Ps. 36 En moy le secret pensement ...

Ps. 36 Du ma - ling le mes - chant vouloir ...

Ps. 68 Que Dieu se montre seulement ...

CHORAL O Mensch be - weine dein Sünde gross ...

ex. 6

20. Cf. Weber (Édith), *La mélodie du Psaume 68 Que Dieu se montre seulement et du choral O Mensch, beweine dein Sünde gross*. In : *Positions luthériennes*, 26<sup>e</sup> année, n° 4, oct.-déc. 1978, pp. 337-349.

et : *Contribution à l'hymnologie comparée : la mélodie du Psaume LXVIII « Que Dieu se montre seulement » et du choral O Mensch beweine dein Sünde gross au 16<sup>e</sup> siècle*. In : *Etudes grégoriennes*, abbaye de Solesmes, 1979, pp. 225-246.

Démonstration  
(diapositives et cassette)

1525/6	Ps. 119	(Beati immaculati) <i>Es sind doch selig alle die...</i>
1539	Ps. 36	<i>En moy le secret pensement...</i>
1542	Ps. 36	<i>Du Maling le meschant vouloir...</i>
1562	Ps. 68	<i>Que Dieu se montre seulement...</i>
1546	Choral	<i>O Mensch bewein dein Sünde gross</i> (Othmayr)
v. 1717-1733	Choral	Pour orgue (J.-S. Bach) <sup>21</sup> .

Cette mélodie a été utilisée dans la tradition française pour les Psaumes 36 et 68 ; dans la tradition allemande pour le choral *O Mensch bewein dein Sünde gross*, qui est resté fidèle au modèle avec deux fins différenciées, alors que les psaumes, depuis le recueil de 1542, se chantent avec deux finales alignées et identiques (la version de 1539 était encore une « copie conforme »).

A côté des musiciens strasbourgeois, les chantres de Genève et Lausanne ont composé des mélodies, par exemple Loys Bourgeois, chantre à Saint-Pierre de Genève, auteur de la mélodie du Psaume LI *Miséricorde ô povre vicieux* (audition : versions de Goudimel et de R. Crassot). Pour contrebalancer le succès des chansons licencieuses, le répertoire comprend aussi des « saintes chansonnettes » accompagnées au luth, c'est le cas du Psaume 137, *Estans assis aux rives aquatiques*, sur une mélodie strasbourgeoise de 1539 reprise par Goudimel et adaptée pour chant (mélodie différente), luth (commentaires décoratifs) et viole de gambe (mélodie originelle) par Certon-Morlaye (audition). De nos jours, les Catholiques ont adapté à ce timbre des paroles assez proches du texte du Psaume « *Au bord des eaux de la cité païenne...* » (texte de A. Ory, réalisation de P. Doury, fiche G 142, éd. musicales du Levain, Paris).

Les mélodies du Psautier huguenot ont été forgées entre 1539 (à partir de mélodies allemandes) et 1562. Le *corpus* comprend les timbres empruntés et les timbres originaux

21. Cf. disque Vogue C 25001 : évolution de ce timbre.

composés pour la circonstance. Après l'expérience strasbourgeoise qui a commencé dès 1524, après le mémoire de Calvin sur l'organisation de l'Église de Genève et sur l'expérience qui doit être tentée dans cette ville<sup>22</sup>, le répertoire augmente régulièrement grâce aux emprunts. Ce procédé, courant au Moyen-Age, appelle la discussion au 16<sup>e</sup> siècle : si Luther prétend que « le diable ne doit pas garder les belles mélodies pour lui », Jean Calvin, en 1542, souhaite qu'il « y ait grande différence entre la musique qu'on fait pour réjouir les hommes à table et en leur maison, et entre les Psaumes qui se chantent en l'Église en la présence de Dieu et de ses anges ». Il dissocie la musique profane et la musique religieuse.

Quant à l'emprunt à la musique religieuse (chant grégorien) catholique, dans son *Institution de la Religion chrétienne*, dès 1545, Calvin s'en prend aux « chants et mélodies composés au plaisir des oreilles seulement comme sont tous les fringots et fredons de la Papisterie ». Pour sa part, Luther n'écarte pas immédiatement le chant grégorien et le *recto tono* ; il introduit cependant le choral chanté par toute l'assistance, J.-S. Bach (1685-1750) disposera de plus de cinq mille mélodies de chorals luthériens ; en revanche, le Psautier huguenot (avec ses 125 mélodies pour 150 Psaumes) n'évoluera plus sur le plan de la création mélodique, mais ce *corpus* sera repris sur le plan harmonique, depuis le 16<sup>e</sup> siècle jusqu'à nos jours.

Les mélodies se maintiennent ; les textes seront adaptés par les hymnologues et les liturgistes, qui doivent préserver cet héritage multiséculaire et se rendre accessible aux

---

22. Jean Calvin précise à propos du chant dans le culte (à Genève) : « L'autre part est des *pseaulmes* que nous désirons estre chantés en l'esglise comme nous en avons l'exemple en l'esglise ancienne et mesme le tesmoignage de S. Paul qui dict estre bon de chanter en la congrégation de bouche et de cueur. Nous ne pouvons concepvoyr l'avancement et edification qu'on procedera, sinon après l'avoyr expérimenté. Certes, comme nous faysons, les oraysons des fidelles sont si froides que cela nous doyt tourner à grand honte et confusion. Les *pseaulmes* nous pourront inciter à eslever noz cueurs à Dieu et nous esmouvoyr à ung ardeur tant de l'invoquer que de exalter par louange la gloire de son nom ».

fidèles à une époque donnée. Ils auront deux problèmes à résoudre : d'une part l'actualisation de la langue en supprimant et en remplaçant les expressions archaïques et désuètes, en modernisant l'orthographe (ce sera l'œuvre de Valentin Conrart (mort en 1675) publiée en 1677 par La Bastide, de Benedict Pictet en 1705 et, plus proches de nous, de Ph. Poincenot de Ch. Dombre, dès 1934 pour le recueil *Louange et Prière*, de R.-L. Piachaud, en Suisse pour le *Psautier romand* en 1936, de Roger Chapal pour *Nos cœurs te chantent*) en 1970 ; d'autre part, la préservation des mélodies originelles, certaines ayant été « retouchées » au 19<sup>e</sup> siècle. La solution interviendra en retournant aux mélodies primitives de 1562.

A la fin du 19<sup>e</sup> siècle et au 20<sup>e</sup> siècle, les volumes se succèdent, par exemple : *Psaumes et Cantiques* (1895), *Psautier romand* (1937), *Louange et Prière* (1938), *Recueil de Cantiques-Gesangbuch* (Strasbourg, 1952), *Psaumes et cantiques et textes pour le culte* (Suisse, 1976), recueil élaboré par la Région Rhône-Alpes (E.R.F., 1977 et supplément 1981), *Nos Cœurs te Chantent* (1979). A ces publications s'ajoutent le *Corpus* dressé par Pierre Pidoux et publié en 1962 : *Le Psautier huguenot du 16<sup>e</sup> siècle : Mélodies et documents* et le bilan de notre patrimoine hymnologique issu de la Réforme, qui se poursuit actuellement à la Sorbonne et à la Bibliothèque du Protestantisme Français à Paris (Équipe de recherche sur le patrimoine musical).

Les musiciens, depuis la Réforme, mais surtout à partir du 17<sup>e</sup> siècle (J.-P. Sweelinck, van Noordt...), puis au 20<sup>e</sup> siècle, soucieux de redonner vie à cet héritage, au culte et au concert, auront à résoudre deux problèmes : l'un d'ordre mélodique, l'autre harmonique et philologique en tenant compte de l'esthétique prévalant à leur époque. Le problème mélodique concerne l'utilisation des timbres huguenots. La solution se fera dans le respect du patron mélodique imposé, donc des sources mélodiques avec éventuellement actualisation du texte, compte tenu de la mentalité du XX<sup>e</sup> siècle. Le second problème concerne le langage harmonique de notre temps, en rapport avec la sensibilité contemporaine et la perception de la musique.

La solution interviendra avec des paraphrases, des variations, des œuvres chorales et instrumentales (orgue entre autres) présentant le *cantus firmus* originel (la mélodie) avec des commentaires décoratifs et dans le langage de notre époque.

Ces préoccupations sont partagées par des compositeurs généralement protestants, en Suisse et en France : Arthur Honegger (1892-1955), Henri Gagnebin (1886-1978), Pierre Segond, Pierre Pidoux, Roger Vuataz, Frank Martin, Georges Migot (1891-1976), Marie-Louise Girod, Alexandre Cellier (1883-1968) (audition : Ps. 149 *Chantez à Dieu chanson nouvelle*, thème et variations orgue et trompette).



Deux problèmes ont été survolés, d'un côté le problème des sources des mélodies et de la constitution du Psautier huguenot entre 1539 et 1562, de l'autre côté le problème de l'exploitation de ce patrimoine hymnologique issu de la Réforme et repris par les musiciens du XVI<sup>e</sup> siècle à nos jours. Les solutions sont intervenues progressivement et sont liées premièrement à l'utilisation de ces mélodies dans le cadre du culte, en tant que *musique fonctionnelle* (Église), deuxièmement à l'utilisation de ces mélodies de psaumes dans le cadre du concert, en tant que *musique plus artistique*.

S'il est indéniable que la musique huguenote est toujours vivante, il ne faut pas oublier qu'elle a fait l'objet — à des degrés divers — de discussions relatives au rôle du chant, à la participation des fidèles (et non de la schola grégorienne) facilitée et conditionnée par la langue vernaculaire. En ce sens, les réformateurs et leurs musiciens ont fait œuvre durable, et contribué au maintien des mélodies auxquelles les Catholiques s'intéressent également. Il importe donc que les hymnologues s'efforcent de protéger et de diffuser les timbres huguenots, de continuer à les utiliser aux cultes en tant que partie indispensable de la liturgie, et au concert en tant que *principe compositionnel*, avec un grand pouvoir émotionnel d'association d'idées.

Grâce aux musiciens, le Psautier huguenot atteint non seulement les fidèles, mais encore le public des salles de concert ou des concerts spirituels. En dépit de convergences et divergences de vues entre les Réformateurs (Luther se sert de la musique comme moyen d'édification au service de la théologie ; Calvin admet la musique sous certaines conditions, U. Zwingli rejette la musique, puis l'accepte), les mélodies des Psaumes frappent par leur extraordinaire vitalité, plus de quatre siècles après leur genèse. Elles demeurent une réalité musicale et artistique solidement ancrée dans la tradition, appartenant au patrimoine hymnologique réformé et représentant l'identité musicale protestante.

Édith WEBER

### ANNEXES

#### I. Sources des mélodies du psautier français (Cl. Marot — Th. De Bèze)

1. EMPRUNT AU RÉPERTOIRE CATHOLIQUE ANTÉRIEUR À LA RÉFORME  
*Victimae Paschali laudes* → Ps. 80 0 *Berger d'Israël*  
 (extraits) (pasteur)

2. EMPRUNT AU RÉPERTOIRE PROFANE EXISTANT

a) danse, chanson « *Belle qui tiens ma vie* »

— mélodie : bouche fermée

T. ARBEAU — flûte à bec et tambourin, texte

— paroles : harmonisation

b) chanson 1529/30 « *Quand vous voudrez faire une amie* »  
 psaume 138 « *Il faut que de tous mes esprits* »

— unisson

Cl. GOUDIMEL — note contre note 1564/65 (c.f. 'T)

— contrepoint fleuri 1568/80 (c.f.S)

A. HONEGGER — voix, trompette, orgue (piano), 1941  
 (canon) (cf. « *Peuple où s'avance le Seigneur* »)

1. c.f. = *cantus firmus* T = tenor S = Soprano.

## 3. MÉLODIES ORIGINALES (CRÉATIONS)

## A. RÉPERTOIRES ALLEMAND ET FRANÇAIS

- a) Psaume allemand 119 *Es sind doch selig alle die...*  
(*Beati immaculati*)

M. GREITER, 1525

- b) Psaume français 36 *En moy le secret pensement*  
1539, unisson même mélodie, copie  
conforme unisson, texte  
de Calvin

- b) Psaume français 36 *Du maling le meschant*  
1562, GOUDIMEL *vouloir*  
texte de Cl. Marot,  
c.f. soprano

- d) Psaume français 68 *Que Dieu se montre*  
1568/80, GOUDIMEL *seulement*  
texte de Th. de Beze  
imitations, c.f. au ténor

- e) Choral allemand *O Mensch beweine*  
1546, K. OTHMAYR *dein Sünde gross*  
texte : S. Heyden

- f) Orgue (prélude) *O Mensch beweine*  
v. 1717-1733 *dein Sünde gross*  
J.-S. BACH (extraits)

## B. RÉPERTOIRE FRANÇAIS

- a) Mélodie de Loys BOURGEOIS, 1551, *Misericorde, ô povre*  
Psaume 51 *vicieux*

Cl. GOUDIMEL note contre  
note

R. CRASSOT

- b) Mélodie strasbourgeoise, 1542, 1545... *Estans assis aux*  
Psaume 137 *rives aquatiques*

GOUDIMEL (texte Cl. MAROT)

↓

MORLAYE-CERTON voix, gambe, luth

« saintes chansonnettes »

- c) exploitation moderne  
 Psaume 149 *Chantez à Dieu chanson nouvelle*  
 Variations 1961, trompette et orgue  
 Alexandre CELLIER

## II. Exploitation catholique des mélodies du psautier huguenot (XX<sup>e</sup> siècle)

Modèle : Psaume 138 *Il faut que de tous mes esprits*  
 cf. 2b) MAROT  
 trompette et orgue ( $\pm$  improvisation)  
 ⇒ *Peuple où s'avance le Seigneur*

Modèle : Psaume 42 *Ainsi que la biche rée*  
 de BEZE  
 flûte et orgue  
 (Ainsi qu'on oit le cerf bruire)  
 ⇒ (Comme un cerf altéré brame)  
*Nous allons manger ensemble*  
 (sans parenté sémantique).

★

### Bibliographie sommaire

PIDOUX (Pierre), *Le Psautier huguenot du 16<sup>e</sup> siècle; Mélodies et documents. I Les mélodies, II Documents et bibliographie.* Kassel, Bâle, Baerenreiter, 1962.

WEBER (Édith), *Chants des Églises protestantes et expression populaire.*

In : *Ethnologie française*, XI, 1981, 3, pp. 263-270.

— *La musique protestante de langue française*, Paris, Honoré Champion, 1979, 200 p.

— *La musique protestante en langue allemande.* Id., 1980, 262 p.

- *La Réforme en Allemagne et en France*. In *Encyclopédie des musiques sacrées, II*, Paris, éd. Labergerie, 1969, pp. 341-372.
- *La Réforme*. In : *Histoire de la Musique*, Paris, Bordas, 1982, pp. 181-196.

### Discographie sommaire

*Chantres et musiciens de la réforme*, SM 33 64.

Claude GOUDIMEL, 6 *Psaumes*, Messe « *Le bien que j'ai* », ERATO, Stu 70678.

*Psaumes polyphoniques de Goudimel à nos jours*, VOGUE CV 25001

(concerne l'exploitation des timbres du 16<sup>e</sup> au 20<sup>e</sup> siècle. Disque commémoratif; colloque Coligny).

*Psautier Huguenot (le)*, VOGUE CONTREPOINT, MC 20 160.