

LE PIÉTISME, LA MUSIQUE ET LA LITURGIE EN ALLEMAGNE AUX XVII^e ET XVIII^e SIÈCLES

LE MOT piétisme, qui peut couvrir des réalités très diverses, est pris ici dans un cadre historique et géographique précis, celui de l'Allemagne luthérienne des XVII^e et XVIII^e siècles. Sans rupture avec les Églises officielles, ce piétisme s'est voulu un renouveau des pratiques de piété. L'attachement à la musique comme instrument de prière y apparaît essentiel. Il est tout à la fois prolongation des choix du Réformateur et objet d'une expérimentation psychologique. Essentielle à toute liturgie collective, la musique fournit l'instrument d'une vie « dévote » à chaque chrétien dans son particulier comme dans sa vie familiale.

Qu'est-ce que le piétisme ?

Il est difficile de définir le piétisme dans la mesure où sa présence est dénoncée dans les mouvements les plus divers et où les frontières qu'on lui donne restent toujours incertaines. La logique voudrait qu'on s'en approche à travers la notion de piété à qui il doit son nom. Un nuage permanent de confusion entoure toutefois un mouvement spirituel sur lequel les uns portent un regard systématiquement

critique alors que d'autres y voient une des formes récurrentes du réveil religieux. On peut s'amuser à confronter ici deux définitions qui nous viennent l'une et l'autre de cette Allemagne du Nord où le piétisme, quelle que soit par ailleurs la matière que l'on met sous ce nom, a été le plus actif.

Professeur de poétique à Leipzig à la fin du XVII^e siècle, Joachim Feller ne cache pas ses sympathies : « Qu'est-ce qu'un piétiste ? Celui qui étudie la parole de Dieu/et qui, selon cette parole, mène aussi une sainte vie. » Ce qui n'est pas autre chose, notons-le, que la définition de la vocation de tout chrétien « ordinaire ». De son côté, le roi de Prusse, Frédéric II, affiche une méfiance toute voltairienne devant la secte ; pour lui, les piétistes sont « des Jansénistes protestants à qui il manque le tombeau d'un diacre Paris ». Il est difficile de concilier deux points de vue aussi opposés. Tout au plus y subodore-t-on un parfum d'élection particulière, de « meilleur que toi », dont les racines ne sont probablement pas étrangères au besoin de réconfort et de certitude que peut engendrer une approche rigide de la théologie de la prédestination.

De fait, les études sur le piétisme sont, pour la plupart, marquées par la difficulté de lui donner une étiquette indiscutable et des parentés certaines. Tour à tour sont invoqués un cousinage avec le quiétisme ou le jansénisme français, un retour aux sources de la Réforme, le mode d'expression naturel d'une piété « baroque », les difficultés d'être des Églises officielles ou des rémanences de la mystique rhénane. On a quelque peu l'impression d'être en présence d'un « je-ne-sais-quoi » sentimental dont le ciment, étranger au cadre dogmatique, relèverait de la notion d'*enthousiasm* au sens anglais du terme qui, rappelons-le, n'a pas outre-Manche la valeur positive dont elle est chargée en français.

Jakob Philipp Spener

Il semble bien que le meilleur terrain où l'on puisse saisir de façon objective la nature du phénomène est dans sa

version allemande et luthérienne. Elle nous présente en effet une forme historique que garantissent des textes. Dans ce cadre particulier, le piétisme a un parrain et un acte de naissance ; le parrain se nomme Jakob Philipp Spener. Il est né à Ribeauvillé, en Alsace, en 1635, a fait ses études à Strasbourg avant de prendre en charge une des paroisses de Francfort-sur-le-Main. Appelé à devenir chapelain de la cour de Saxe à Dresde, il y manifeste un franc-parler et une candeur qui ne sont pas du goût du prince-électeur ; il passe à Berlin où il est recteur de l'église Saint-Nicolas ; en 1694, il participe à la création de l'université de Halle qui restera longtemps la citadelle du piétisme militant ; il meurt en 1705.

Écrivain fécond, il est l'auteur d'un recueil de *Pia Desideria*, publié à Francfort en 1675 qui constitue en quelque sorte l'acte de baptême du mouvement spirituel qui lui doit son nom. Dans un premier temps, il s'agissait d'une simple préface à une réédition des « sermons pour les dimanches de l'année » d'un théologien du siècle précédent, Johann Arndt ; l'ouvrage était ainsi lié au déroulement du cycle liturgique. Devait suivre une édition indépendante dont le titre *Pia Desideria : oder Hertzliches Verlangen nach Gottgefälliger Besserung der wahren Evangelischen Kirchen* (Désirs du cœur pour l'amélioration due à Dieu des Églises vraiment évangéliques) est en lui-même tout un programme. Le livre se divise en trois parties : un constat de la perversion du monde conduit à la perspective d'un état meilleur, possible dans l'unité en Dieu, pour déboucher sur la liste des propositions qui permettront d'atteindre un tel avènement : le rappel du sacerdoce universel des croyants est lié à l'idée d'une théologie œcuménique plus axée sur la pratique de la piété que sur les spéculations intellectuelles, le tout conduisant naturellement à une prédication essentiellement tournée vers la conversion des âmes.

Un des points essentiels de la doctrine de Spener est son insistance sur la nécessité de réunions où les chrétiens d'une ville ou d'un quartier pourront se retrouver dans une communauté de dévotion et prolonger ainsi l'effet du service divin liturgique. Cette notion qui lui a été inspirée par

la lecture de saint Paul (1 Co 14) le conduira à créer un *Collegium pietatis* en marge de sa paroisse de Francfort.

Aussi simple et droite qu'elle paraisse, la carrière de Spener est déjà marquée du signe de l'ambiguïté. Cet homme calme et pieux, respectueux de toutes les autorités, ne s'est jamais posé en réformateur de son Église ; il n'en a pas moins provoqué la réaction irritée des théologiens luthériens ; soumis en 1695 à l'examen de la faculté de théologie de Wittemberg, ses ouvrages ont fait l'objet d'une condamnation formelle, les éminents docteurs de cette faculté n'y ayant pas relevé moins de deux cent soixante-quatre « erreurs graves ».

Le fait est que la démarche de Spener s'inscrit dans un débat qui secoue l'Europe de la seconde moitié du XVII^e siècle. L'orthodoxie rigoureuse de ses censeurs a pu légitimement s'inquiéter des contacts qu'il a eus à Genève avec le Français Jean Labadie. Cet ex-jésuite, qui s'était frotté au père Surin et s'en proclamait l'héritier, avait quitté la Compagnie pour se rapprocher des jansénistes avant de passer au calvinisme genevois. C'est à cette époque de relative orthodoxie que Spener l'avait rencontré ; mais depuis, son chemin d'enfant perdu l'avait conduit à un pur labadisme, une « communauté des saints » que toutes les Églises étaient d'accord pour rejeter.

Qui plus est, les *Pia Desideria* offraient un reflet des lectures de Spener et les idées de certains des auteurs dont il s'inspirait étaient regardées avec méfiance dans les milieux orthodoxes. Il semble que cela ait été le cas pour le *Wächte-stimme aus dem verwüsteten Zion* (Paroles du veilleur de la Sion désolée) de Théophil Grossgebauer qu'il a lu avant d'écrire ses *Pieux Désirs*. Il en allait de même pour Johann Arndt dont les ouvrages, précédant les *Pia Desideria* d'une cinquantaine d'années, leur a donné naissance ; si ses *Vier Bücher vom Wahren Christentum* (Quatre livres de la vérité chrétienne) de 1605 ou son *Paradiesgärtlein voller christlicher Tugenden* (Petit jardin du paradis rempli des vertus chrétiennes) de 1612 ont été très tôt considérés comme des classiques de la littérature dévotionnelle n'appelant aucune critique, il n'en était pas de même pour son travail d'éditeur des textes de Thomas

a Kempis et de Johann Tauler. Dans la mesure où elle établissait un pont entre le piétisme naissant et la littérature mystique rhénane, cette réflexion n'était pas vue d'un bon œil par les autorités luthériennes les plus strictes qui se montraient méfiantes à l'égard de textes profondément marqués par la tradition du monachisme médiéval.

Praxis pietatis

En fait, l'activité de Spener prend place dans un courant qui marque les différentes Églises, et plus particulièrement l'Église luthérienne dès le début du XVII^e siècle. Une idée domine : l'enseignement du Christ doit échapper aux pesanteurs communes à toutes les organisations ecclésiales, la rigidité doctrinale et sa sœur, la ratiocination théologique ; c'est à ces conditions que le chrétien fidèle pourra éviter l'atonie spirituelle et entrer dans une *praxis pietatis* dont les Églises instituées ont trop souvent perdu le secret. On peut remarquer au passage que cette définition s'applique tout aussi bien aux efforts que feront, quarante ans plus tard, les deux frères Wesley pour enseigner aux membres de l'Église anglicane une *méthode* (le mot méthodiste n'a pas d'autre origine) pour mieux vivre leur christianisme sans quitter le cadre de leur Église.

C'est justement dans l'organisation de cette communauté chrétienne préconisée par Spener que se trouve la source de la résistance que lui opposent les tenants de l'orthodoxie rigoureuse. La notion d'*ecclesiola in ecclesia* sur laquelle il fonde sa pratique évoque trop l'idée de conventicule qui a toujours provoqué la méfiance des Églises constituées. De telles organisations leur semblent les menacer d'une part dans leur rôle de gardiennes d'une vérité théologique précise, invariante, dont une des raisons d'être est d'assurer la cohérence de la communauté, d'autre part dans leur fonction de gestionnaires du lieu privilégié où cette même communauté se regroupe régulièrement tant pour la prière où elle s'adresse à Dieu que pour le sermon où elle peut et doit écouter la parole de Dieu. Dans une

telle optique, les positions de Spener menacent tout autant le pasteur qui risque de perdre le contrôle de réunions auxquelles il ne serait éventuellement pas invité que le troupeau des fidèles lui-même exposé, dans la ferveur sous-jacente à ces réunions « spontanées », à glisser vers un on-ne-sait-quoi dogmatique ; le risque étant augmenté par la tentation, naturelle au sein d'un petit groupe fervent, d'un « séparatisme des élus ». Dans cette double perspective, la pensée piétiste pouvait apparaître comme un éventuel élément de dislocation de la communauté qu'elle se donnait à cœur de vivifier.

De fait, Spener posait le problème sur un tout autre plan. Peu soucieux de fonctionnement hiérarchique, il limite son discours à la *praxis pietatis*, allant chercher l'instrument d'une régénération de la « vie dévote » dans une série d'exercices de piété qui mettront en jeu, entre autres choses, un équilibre nouveau de la parole et de la musique. Dans ce domaine, il ne fera que se conduire en parfait disciple de Martin Luther.

Nous nous trouvons ici devant un phénomène particulier à l'Allemagne luthérienne. Passionné par la musique, Luther l'a naturellement intégrée dans son processus spirituel. Cet attachement personnel a donné une couleur particulière à sa réforme ; il est à la source d'un immense flot musical où brillent les noms d'un Schütz, d'un Buxtehude, d'un Haendel et de bien d'autres, mais surtout ceux des membres de l'innombrable tribu des Bach.

La musique dans la pensée de Luther

Luther est probablement le premier des grands spirituels à ne pas hésiter à reconnaître la voix de Dieu dans la musique des hommes. Elle est en fait un élément nécessaire de sa vie avant même qu'il lui définisse une place précise dans le service, liturgique ou éducatif, de l'Église qu'il fonde. Alors que la tradition des Pères ne cesse d'hésiter entre la louange d'un chant qui s'inscrit dans une cosmogonie angélique et la condamnation de ce même chant,

inutile parce que mondain et porteur de distractions, Luther adhère entièrement à la musique : « elle apaise le cœur et le prépare à la Parole et à la Vérité divine. » La louange est ici à double détente et concerne deux fonctions : l'une d'apaisement, à caractère psychosomatique ; l'autre d'utilité spirituelle, qui est d'ouvrir l'âme de l'homme au souffle de l'Esprit de Dieu.

Du coup est écartée l'inquiétude culpabilisante de saint Augustin devant le « plaisir pris ». Pour Luther, ce plaisir est légitime. L'effet de la musique sur l'âme possède une vertu première, étrangère et antérieure à sa fonction de porteuse, directe ou indirecte, d'un texte ; l'harmonie doit être aimée pour elle-même parce qu'elle a le pouvoir de libérer l'homme asservi à la peur. Sujet à ce qu'il appelle « mélancolie » et qu'on qualifierait aujourd'hui d'angoisse, Luther est sensible au pouvoir curatif de la musique qui « chasse beaucoup de tribulations et de mauvaises pensées ».

L'image idéale du musicien est pour lui la figure de David : avec les psaumes, il est le chantre de la gloire et de la miséricorde de Dieu ; mais il a commencé sa carrière en médecin de l'esprit, calmant par son chant et par le jeu de sa harpe les crises de neurasthénie furieuse du roi Saül. « Pour un esprit plongé dans la tristesse et l'affliction, il n'est point de consolation supérieure à la musique, qui rafraîchit l'âme et lui rend la paix. »

Luther n'hésite pas à placer cette quête de l'équilibre sous le signe de la lutte contre Satan, un personnage qu'il a toujours pris très au sérieux. « Le diable est un esprit triste et il afflige les hommes ; aussi ne peut-il souffrir que l'on soit joyeux. Il fuit au plus vite lorsqu'il entend la musique et il ne reste jamais lorsqu'on chante, surtout de pieux cantiques. » On touche ici, à travers la notion de résistance à la tentation, le domaine de la piété personnelle. La musique y apparaît comme un moyen actif, issu du plus intime de l'être, disponible à tous les instants, qui peut et doit entrer dans la panoplie du combattant chrétien. La musique, celle de la voix en tout cas, porte en elle-même sa pureté. Don de Dieu à l'homme que celui-ci Lui retourne dans un poème de louange, elle est une forme tangible de

la grâce. La musique est bonne sans limitation et efficace par sa nature même ; son affectation à de « pieux cantiques » ne fait qu'en augmenter la valeur.

Sa vocation de réformateur fait de Luther l'homme d'un combat politique tout autant que spirituel. Il doit organiser sa cité chrétienne, donner à l'Église qui naît de sa révolte des cérémonies dignes d'elle. Le mouvement l'entraîne, il lui faut créer un nouvel ordre des cérémonies. Et dans ce geste, il place la musique au centre de sa nouvelle liturgie.

L'instrument musical d'une Église

« Les textes de l'Écriture Sainte sont certes en eux-mêmes la plus agréable des musiques, qui apporte consolation et vie dans la détresse de la mort et peut vraiment réjouir le cœur. Mais quand il s'y ajoute une mélodie douce et chaleureuse, alors ce chant reçoit une force nouvelle et pénètre plus profondément dans le cœur. » Parlant ainsi, trente ans après la mort du Réformateur, Johann Matthesius, un pasteur de Bohême, se fait l'écho de sa parole. « C'est un des meilleurs arts : les notes donnent la vie au texte. » Dans cette perspective, la musique devient un instrument d'écoute de la parole de Dieu, au même rang que la prédication et la lecture. Pénétrant par le sens de l'ouïe au plus intime de l'homme, elle le met tout entier en résonance avec le message que le pasteur a annoncé du haut de la chaire.

Que la musique soit bonne, parce qu'elle est belle et parce qu'elle aide à vivre, ne fait pas de doute. Mais elle a aussi une vocation précise dans le fonctionnement de l'Église ; elle est entre autres un instrument de pédagogie. « La musique est une demi-discipline et maîtresse d'école ; elle rend les gens plus aimables et plus doux, plus modestes et plus intelligents. Un maître d'école doit être un habile musicien, autrement je ne ferais nul cas de lui ; nous ne devrions pas conférer à des jeunes gens le grade de prédicateur, si d'avance ils ne sont pas bien exercés et instruits dans la connaissance de la musique. »

La parenté entre les fonctions du prédicateur et du musicien, la charge éducative qui sera imposée au *Cantor* sont déjà indiquées ici. Ainsi qu'est énoncée la raison première de cette exigence d'une connaissance de l'harmonie. « La musique est un don de Dieu ; elle est alliée de près à la théologie. »

Dans ce « discours de la méthode pour faire fleurir la vertu de piété » que sont les *Pia Desideria* de Spener, nous verrons mettre en pratique tout ce que Luther écrit sur la valeur de la musique comme instrument spirituel.

Liturgie luthérienne

La nature même du sacrifice de la messe est au centre de la volonté réformatrice de Luther. Dans ce domaine, ses attaques contre les positions romaines sont d'une violence extrême. Curieusement, cette hostilité de fond ne s'étend pas aux problèmes de forme sur lesquels il fait preuve d'une tolérance qui tranche sur la position des autres réformes : « Qu'on dise la messe en allemand chez les Allemands, voilà ce qui me plaît assez, mais qu'on veuille en faire une contrainte, quelque chose d'obligatoire, cela est excessif... J'appelle de mes vœux une messe en langue vernaculaire plus que je ne la promets, car je ne suis pas à la hauteur de cette tâche, qui exige à la fois la musique et l'esprit ; en attendant je permets à chacun d'abonder dans son propre sens... ». Aussi, les traces des anciennes liturgies seront-elles souvent fort longues à disparaître. À l'époque de Spener, à celle de Bach qui lui est postérieure de quelques décennies, il n'est pas difficile de retrouver, dans l'office luthérien, la structure générale et des pans entiers de la messe romaine. Il suffit, pour s'en rendre compte, de suivre dans le détail le déroulement de l'office solennel, tel qu'il était célébré un jour de grande fête dans une paroisse de Francfort ou de Leipzig.

Après un prélude à l'orgue, la cérémonie débutait sur un motet chanté par le chœur en latin ou en allemand. Suivaient, également confiés au chœur, les deux éléments

habituels de la *Missa brevis*, le *Kyrie* chanté en grec et le *Gloria* en latin ; une collecte terminait cette avant-messe.

Une liturgie de la parole

Commençait alors la liturgie de la parole divine. La lecture psalmodiée de l'épître et de l'évangile du jour en constituait la base fondamentale. Notons au passage que les textes de l'Écriture retenus, les « péricopes », qui donnaient à la fête du jour sa tonalité spirituelle, étaient le plus souvent identiques à ceux de la messe romaine, Luther ayant conservé l'ordonnance des textes des anciens lectionnaires. Entre la lecture de l'épître et celle de l'évangile se plaçait, soit le chant de la litanie pendant l'Avent et le Carême, soit un *Graduallied* qui était généralement l'occasion d'introduire un choral choisi en fonction des lectures.

Cette lecture des Écritures ouvrait tout naturellement le chemin à une liturgie de l'affirmation de la foi, qui mettait en jeu la communauté tout entière. Cet acte essentiel se déroulait en trois temps. Tout d'abord se faisait entendre la « musique », ce que nous appelons aujourd'hui la cantate. Accordée au contenu des lectures, souvent centrée autour d'un choral, celle-ci variait de dimanche à dimanche. Le seul catalogue des cantates qui nous ont été conservées occuperait plusieurs in-folios ; ce n'est pourtant que la partie émergée d'un énorme iceberg. Pour le seul Telemann, le chiffre des cantates d'Église que nous possédons dépasse le millier. Jean-Sébastien Bach, pour sa part, en a composé plus de six cents dont un tiers seulement a été sauvé par les soins d'un conseil paroissial conscient de la valeur exceptionnelle de cet héritage. Doués d'un moindre génie ou victimes du manque d'intérêt de leur communauté, des centaines de musiciens d'Église sont tombés dans l'oubli. On est d'ailleurs en droit de penser que tous, les célèbres aussi bien que les oubliés, avaient en commun la conscience de travailler moins en musiciens soucieux d'une gloire actuelle ou posthume qu'en ouvriers

de leur Église chargés d'ouvrir le cœur des fidèles à la parole de Dieu. *Soli Deo gloria* comme l'écrivaient Bach et Haendel en tête de leurs partitions.

Faisant une large part à l'orgue et aux instruments, la cantate se présentait comme une succession de récitatifs, d'arias et de chœurs. Religieuse par vocation, elle n'en mettait pas moins en œuvre les mêmes moyens d'expression que l'opéra. De ce fait, elle demandait un gros travail à des exécutants qui n'étaient pas des professionnels et provoquait l'émoi de certaines autorités ecclésiastiques plus inquiètes de ce parfum mondain que Luther lui-même ne l'aurait été. On verra ainsi les fabriciens de Saint-Thomas exiger de Jean-Sébastien Bach que la musique qu'il composera « ne paraisse pas sortir d'un théâtre, mais bien plutôt qu'elle incite les auditeurs à la piété ». Engagement que Bach prendra en toute honnêteté et qu'il ne pourra pas tenir car, pas plus que ses contemporains, il ne connaît d'autre langage de l'émotion que celui qu'ont mis au point les compositeurs du théâtre lyrique.

Après la « musique », l'ensemble des fidèles va entonner le Credo allemand, *Wir glauben all in einen Gott* (Nous croyons tous en un seul Dieu). Puis viendra enfin, pièce centrale du service, le sermon. Dans l'Europe du XVII^e siècle, la tradition des longs sermons est une règle de toutes les Églises. Un prêche d'une heure n'a rien pour étonner ; en dessous de cette durée, les fidèles se seraient vraisemblablement sentis frustrés. Dans ce domaine, l'écrit a suivi la parole ; pour satisfaire une demande qui nous étonne aujourd'hui, les libraires-éditeurs se sont empressés d'imprimer des volumes entiers de sermons. Plusieurs recueils de ce genre figuraient dans la bibliothèque de Bach et l'on peut imaginer que, bon fonctionnaire de son église, il allait souvent y chercher la matière spirituelle de ses cantates.

À la lecture, les textes parlés perdent leur force affective. Tous les sermons imprimés du monde ne pourront jamais avoir le même impact qu'une phrase vigoureuse, qu'un appel direct au cœur des auditeurs. Nous ne sommes donc pas en mesure d'apprécier l'effet d'une prédication vieille de trois cents ans. Notons toutefois que la parole de

Luther lui-même s'est très longtemps maintenue dans les églises allemandes ; nous savons que certains prédicateurs, peu sûrs d'eux-mêmes ou soucieux de fidélité, utilisaient encore à l'époque de Bach une anthologie de ses sermons publiée en 1545 sous le titre de *Kirchenpostille*.

Le sermon fini, un hymne entonné par la congrégation tout entière mettait un terme collectif à la célébration de la parole. Celle-ci s'était fait entendre sous une triple forme, lecture des textes saints, commentaire musical et prêche. Tous les moyens disponibles avaient ainsi été mis en œuvre pour l'édification et le réconfort intellectuel du peuple chrétien.

Une liturgie eucharistique

Comparée à tous les soins dont étaient entourés l'exposé de la parole de Dieu et son commentaire, la seconde partie de l'office, son versant eucharistique, apparaît simple. Précédée par le chant d'un *Sanctus*, pour lequel le latin avait souvent gardé ses droits, la prière eucharistique se déroulait sans faste musical. Il semble bien que le texte en ait varié d'une église à l'autre. À l'évidence, c'est sur ce point que la liturgie luthérienne devait se trouver le plus loin de la liturgie ancienne. Compte tenu d'une part de l'importance du différent théologique qui oppose les Églises sur la nature propre du sacrifice de la messe, d'autre part de la volonté commune de se reporter aux paroles mêmes de l'Écriture, force est de constater qu'une certaine parenté des textes a pu souvent dissimuler de très sérieux désaccords d'interprétation, les mots de la prière ayant moins changé que le non-dit qui se cache sous la forme canonique.

Après que le prêtre a récité la prière dominicale, les fidèles se préparaient à recevoir la communion sous les deux espèces. Quel que soit le désaccord des théologiens sur la nature de la présence eucharistique, il n'affecte pas l'importance du moment où le chrétien rencontre le Christ son Rédempteur dans un geste personnel. Il était donc tout

naturel que cette partie de l'office soit entourée d'un appareil à la fois solennel et plein de tendresse. On faisait appel une seconde fois à la « musique » : une deuxième cantate, ou tout au moins la seconde partie de la cantate du jour, préparait le fidèle à la communion et l'accompagnait dans sa démarche.

Après avoir reçu les saintes espèces, la communauté chantait sa reconnaissance ; le prêtre disait une oraison-collecte et la cérémonie se terminait par une bénédiction et le chant d'un hymne d'action de grâces. Le dernier mot appartenait à l'orgue qui concluait ainsi l'office comme il l'avait ouvert. Cette toccata de sortie prenait souvent comme thème de variations le principal choral du jour. Cette pièce d'orgue était considérée comme une ultime prière et il était de mauvais ton de quitter sa place avant l'organiste.

Il va de soi qu'il s'agit ici d'une liturgie de fête dans une église riche et fervente. La durée totale d'un tel office devait atteindre deux heures et demi. À l'évidence, l'importance du fait musical variait, d'une paroisse à l'autre, en fonction de la richesse des paroissiens, de l'intérêt qu'ils apportaient à la beauté des cérémonies, des désirs du conseil de fabrique, et surtout de la qualité du *Cantor*.

Quelle que soit toutefois la plus ou moins grande richesse du cérémonial, un élément reste constant. Répartie par type d'interventions, la cérémonie est marquée d'une part par l'intérêt apporté aux compositions musicales « savantes », orgue et chant élaboré, et, d'autre part, par l'importance des éléments de prière canonique répétée d'un dimanche à l'autre comparés aux éléments « libres » que sont la prédication et le chant. D'autant que ces deux éléments sont ici complémentaires, la fonction de la musique-cantate étant de renforcer le propos du sermon en lui donnant une forme sensible indépendante du jeu du raisonnement.

La cantate apparaît ainsi comme un complément musical du sermon ; il lui faut donc s'accorder au texte des lectures et au prêche du pasteur. On imagine facilement que des conflits puissent à l'occasion opposer le pasteur et le *Cantor*. Non pas tant sur le plan hiérarchique : la supériorité

rité d'une des fonctions sur l'autre est bien établie. Mais plutôt dans un désaccord né de la diversité de leurs approches respectives. L'un apparaît comme le révélateur officiel d'une foi qui s'exprime en termes rationnels ; l'autre mobilise à travers la musique, langage irrationnel par définition, le peuple chrétien qu'il unit dans la louange du Seigneur. Instruire et sensibiliser, deux missions complémentaires. L'efficacité conjointe des officiants exige qu'ils aient quelque part un élément de langage commun. C'est ici qu'intervient l'extraordinaire instrument créé par Luther, le choral.

Grandeur du choral

Le choral est un admirable outil liturgique et dévotionnel. Il tient sa valeur fondamentale de ce qu'il est la matière première unique de plusieurs formes de prière. Cantique, il réunit les voix de la communauté de la façon la plus simple. Les fidèles « chantant » y trouvent une substance honnête et facile à retenir, qui ne demande ni science musicale, ni effort de la mémoire. Homophonie, construction strophique, harmonies et rythmes réguliers, tout est réuni pour donner un support universel à l'expression d'une assemblée où se rejoignent dans la prière les différentes composantes sociales du peuple chrétien.

Mais ce cantique de forme élémentaire est en même temps un tissu que pourront utiliser et enrichir les musiciens les plus savants. Traité selon les règles d'un art éventuellement complexe, il devient, pour les fidèles « écoutant », l'instrument de leur contemplation et de leur prière individuelle.

La force de l'instrument merveilleux qu'est le choral réside dans son mode d'emploi. Chacun d'entre eux, et ils se comptent par centaines, a son code génétique. Il est affecté, de façon précise et invariable, à une fête, une cérémonie, un temps de l'année, une circonstance de la vie, une catégorie d'émotion ; il lui appartient de susciter et de transmettre tel ou tel type de sentiment. Tout à la fois

immuable et créature des circonstances, sa place spécifique est identique dans les recueils de chorals des diverses congrégations luthériennes. Dès lors que la mémoire du fidèle a identifié une mélodie, sa prière en est dirigée et il rejoint la communauté comme par un effet réflexe. Les chorals constituent en quelque sorte ce que Marcel Beaufils appelait le blason de la piété allemande ¹.

Cette codification concerne tout aussi bien la version ornée du choral que sa version simple. Elle établit un pont de signification entre l'acte collectif du chant et celui, individuel, de l'écoute. C'est ici que l'orgue se doit d'entrer en scène et de travailler « sur » le choral. La signification thématique procure au fidèle une direction pour son écoute. Ce qu'il entend, le jeu complexe de l'organiste, fait écho à la simplicité du choral qu'il a chanté ; une forme de prière vient compléter l'autre, moins active qu'elle, mais tout aussi collective.

Problèmes de langage

À l'époque de Spener et quelles que soient les réserves formulées par les conseils paroissiaux, la structure musicale des cantates les apparente le plus souvent à l'univers de l'opéra. En ce qui concerne leur texte, une distinction s'impose entre les paroles des chorals, généralement plus anciens que la cantate, et les divers récitatifs, arias et chœurs, composés pour la circonstance. Les premiers appartiennent au répertoire des cantiques ; bon nombre d'entre eux remontent aux premières décennies de la Réforme ; quelques-uns sont l'œuvre de Luther lui-même, d'autres sont des traductions d'hymnes et de poèmes latins plus anciens encore. Malgré certains archaïsmes, leur qualité littéraire est le plus souvent d'une belle tenue.

La lecture des autres nous semble aujourd'hui bien ingrate et il est de bon ton d'afficher le plus grand mépris

1. M. BEAUFILS, *Comment l'Allemagne est devenue musicienne*, Paris, Laffont, 1983.

pour ce genre de littérature. Certains musicologues vont jusqu'à laisser entendre que Bach et ses contemporains étaient indifférents aux textes qu'ils traitaient et qu'ils ont construit leurs musiques les plus sublimes sur des vers proches de la débilité mentale.

Le problème n'est pas nouveau. Dans sa *Critica musica* (Hambourg 1725), Johann Mattheson critique le travail d'un « praticien d'aujourd'hui d'ailleurs excellent », dont il cite un extrait de cantate. Jean-Sébastien Bach n'est pas nommé mais il est impossible de s'y tromper et de pas reconnaître les premiers vers de sa cantate BWV 21 *Ich hatte kein Bekümmerniss*. L'auteur donc, nous est-il dit, « répète sans ennui : "Je, je, je, j'avais beaucoup de tourments, j'avais beaucoup de tourments, en mon cœur, en mon cœur. J'avais beaucoup de tourments :/ en mon cœur :/ :/ J'avais beaucoup de tourments, en mon cœur :/ J'avais beaucoup de tourments :/ en mon cœur :/ :/ :/ J'avais beaucoup de tourments, en mon cœur :/" Et cela continue ainsi : "Soupirs, larmes, chagrin, détresse (pause) soupirs, larmes, quête angoissée, peur et mort (pause) rongent mon cœur oppressé, etc. *Item*. Viens, mon Jésus, et apaise (pause) et réjouis de ton regard (pause) Viens, mon Jésus (pause) Viens, mon Jésus, et apaise, et... de ton regard, cette âme, etc." »

Mattheson est le contemporain presque exact de Bach pour qui il n'a pas une très grande sympathie. En 1749, un an avant la mort du *Cantor* de Saint-Thomas, il lui reprochera encore une grossièreté de langage « indigne d'un maître de chapelle ». S'il s'est surtout occupé d'opéras et de littérature, il n'en a pas moins, lui aussi, composé des cantates d'église et connaît les difficultés du genre. À l'évidence, il ne s'agit pas tant pour lui de décrier le style de l'opéra avec ses coupures et ses redites que de caricaturer une exagération sentimentale qui l'alourdit et le dénature. Ce qu'il raille, c'est la facilité d'une certaine rhétorique « des pleurs et des soupirs » qui va fournir en effets lyriques un grand nombre de poètes religieux de son temps.

Il serait très exagéré de rendre le piétisme seul responsable de ces attendrissements littéraires. Dans l'Europe entière, le siècle se veut sensible et ne dédaigne pas les

effusions larmoyantes. Mais il faut bien reconnaître que le phénomène se fera particulièrement sentir dans les milieux luthériens de l'Allemagne du Nord. Il serait cependant vain d'établir une liste des poètes ayant fourni des textes de cantates ou d'oratorios et que l'on pourrait considérer comme responsables du mouvement. Ils sont, pour la plupart, tombés dans un oubli profond et, de toute façon, leur rhétorique nous est devenue trop étrangère pour que nous puissions y retrouver une spécificité « piétiste » plus ou moins affirmée.

Un nom mérite toutefois qu'on s'y arrête, dans la mesure où sa production poétique a été abondamment utilisée par les musiciens. En termes de calendrier (1680-1747), Bartold Heinrich Brockes est le contemporain de Bach et de Haendel. Ce patricien de Hambourg est un « honnête homme » qui tient son rang dans le sénat de sa ville. Écrivain occasionnel, il publie en 1712 un poème de la Passion, *Der für die Sünden der Welt gemartete und sterbende Jesus* (Jésus torturé et mourant pour le monde) qui connaîtra le plus grand succès. Cette Passion sera mise en musique de façon répétée pendant vingt ans. S'y attacheront entre autres Keiser (1712), Telemann (1716), Haendel (1717), Mattheson (1718), Stölzel (1720), Fasch (1723) ; Bach lui-même en incorporera des fragments dans sa *Passion selon saint Jean*.

L'œuvre de Brockes ne se limite pas à cette Passion. Publié en 1721 à Hambourg, un recueil de poésies, *Irdisches Vergnügen in Gott* (Divertissements terrestres en Dieu) connaîtra plusieurs éditions et inspirera à George-Frédéric Haendel une de ses compositions les plus touchantes et les plus mystérieuses, ces *Neun Deutsche Arien*, qui ne fut, semble-t-il, jamais exécutée en public et dont il conserva soigneusement le manuscrit toute sa vie. Ajoutons à ce palmarès que la traduction par Brockes des *Seasons* de James Thomson est à l'origine, dans l'adaptation de F. W. Zachariae, des *Tageszeiten* de Telemann (1759) et, dans celle de Gottfried van Swieten, des *Jahreszeiten* de Joseph Haydn (1798). L'ensemble forme un tel massif que l'on ne peut éviter d'attacher quelque importance à l'œuvre du poète de seconde zone qu'est Brockes et de se deman-

der ce qui justifie exactement l'accusation de piétisme qui est généralement formulée à son égard.

Surabondance des adjectifs, multiplication des synonymes, la première chose qui frappe le lecteur est une fâcheuse tendance au délayage. À l'évidence, Brockes tire à la ligne ; ce dont aucun musicien ne semble d'ailleurs s'être plaint ; multipliées, les images donnent autant de points d'ancrage au travail musical. À l'examen, force est de constater que le goût des larmes et des gémissements, qui a attiré la hargne de la critique, a moins de poids chez lui qu'une certaine approche de la nature, admirée dans ses détails et rapportée dans son ensemble à la gloire de son créateur, qui n'est pas très éloignée du panthéisme vaguement spiritualisé du *Vicaire Savoyard*. Il ne faudrait toutefois pas en conclure à une quelconque langueur de la foi et de la piété. Brockes est aussi fermement attaché à tous les détails de son Credo que le plus exigeant de ses contemporains. Les surenchères verbales de sa grande *Passion* sont dans le droit fil du christocentrisme de Luther. Le moindre des supplices auxquels se soumet Jésus, sa mort sur la croix sont les facteurs essentiels du salut de chaque homme et de l'humanité tout entière. Seul le langage peut être taxé d'excès ; la pensée est d'une orthodoxie rigoureuse.

C'est dans cette optique qu'il faut lire le texte – on n'ose pas dire le livret – des innombrables oratorios de la Passion qui ont nourri la dévotion des contemporains de Spener. Ce que nous avons pu observer dans le déroulement liturgique de l'office divin est plus évident encore dans ces récits paraliturgiques de l'événement par excellence. À quelques rares exceptions près, on n'entend jamais le texte des Écritures ; il est supposé connu par cœur. Si le Christ occupe de droit la place centrale, le dispositif de la Passion est mis en place pour le fidèle qui assiste au spectacle de son salut. Si, par moments, l'oratorio se contente de commenter le mystère, sa vraie vocation est de provoquer la contemplation et la prière ; l'effusion dévote doit s'imposer au fidèle sans laisser place à aucun autre sentiment. Dans ce contexte, le vocabulaire de l'amour s'impose comme le seul possible ; on ne peut craindre d'en faire trop.

Les surenchères verbales les plus excessives resteront toujours en deçà de la réalité. À ce jeu paradoxal, le poète médiocre (ou qui du moins nous semble tel) a toutes les chances de gagner.

Schütz et la naissance de l'oratorio allemand

Il n'en a pas toujours été de même. L'examen de l'œuvre de Schütz nous permet d'assister aux premiers pas de la Passion-oratorio telle que la connaîtra le siècle de Bach. Heinrich Schütz est né en 1585, cent ans avant Bach, cinquante ans avant Spener. Dès 1609, nous le trouvons à Venise où il reçoit l'enseignement de Giovanni Gabrieli. Ce premier séjour italien dure quatre ans ; vingt ans plus tard, un autre suivra au cours duquel Schütz, déjà célèbre, aura l'occasion d'approcher Monteverdi.

D'Italie, notre homme a rapporté la notion, toute fraîche encore, d'oratorio. Elle va lui ouvrir une nouvelle approche du récit évangélique. À la base, il reste fidèle à la technique traditionnelle de lecture à plusieurs voix des récits évangéliques de la Passion : une récitation de ton ecclésiastique que viennent couper, le moment venu, les soli des protagonistes, les *colloquentes* dont le Christ est le plus important ; les interventions de la *turba*, la foule, sont confiées au chœur. Pour un catholique, cette forme restera très longtemps la seule possible. Dans la mesure où elle a une affectation liturgique précise dans le cadre la semaine sainte, on n'attend pas d'elle une particulière valeur musicale ajoutée.

Nous retrouvons cette construction dans les six « Histoires sacrées » ; à trois Passions où le récit de Matthieu, de Luc et de Jean est scrupuleusement suivi s'ajoutent des compilations des évangiles, les *Sept Paroles du Christ en croix* qui constituent une véritable *Summa Passionis*, et deux récits, la Nativité et la Résurrection. L'évolution de la technique de Schütz au cours de sa longue carrière mérite l'attention.

Jeune encore, entre ses deux séjours italiens, il compose en 1623 *Die Historie des Aufstehung Christi* (Histoire de

la Résurrection du Christ) qui est le premier oratorio de l'histoire de la musique allemande. L'œuvre est étrange ; elle emploie des moyens matériels faibles ; l'orgue, éventuellement soutenu par un ensemble de violes, y tient le premier rôle. Pour le récit proprement dit de l'Évangile, Schütz reste très près du ton ecclésiastique primitif. Curieusement, toutes les interventions individuelles des *colloquantes*, le Christ, l'Ange, Marie-Madeleine, sont chantées à deux parties, en *bicinum*. Rien qui puisse ressembler à une aria, mais plutôt un récitatif varié dont les inflexions sont très marquées et soulignent la moindre intention du texte saint. Un geste musical d'une grande tendresse souligne particulièrement les paroles propres à toucher l'affectivité de l'auditeur. Constamment entretenue, la tension a quelque chose d'halluciné. On ne peut s'empêcher de penser aux grandes sculptures dont, à la même époque, Le Bernin orne les églises de Rome. L'émotion offerte est identique à celle que nous font observer, à Santa Maria della Vittoria, la sainte Thérèse extasiée, pâmée et toute offerte à l'assaut du chérubin de l'amour divin, ou, à San Lorenzo in Lucina, le docteur Fonseca, égrenant un chapelet de ses doigts crispés, le regard aveuglément tendu vers le Saint-Sacrement. Ainsi Le Bernin brutalisant notre œil pour nous faire saisir l'ineffable, ainsi Schütz nous saisissant par l'oreille pour nous jeter dans le mystère.

Quarante ans plus tard, en 1660, le musicien donne son oratorio de Noël, *Die Weihnachtshistorie*. Nous sommes loin de la simplicité des moyens de son premier oratorio. Riche et variée, l'instrumentation vise à caractériser les personnages et les épisodes. Le ton même du récit évangélique est nuancé, le compositeur précisant qu'il doit suivre « simplement la mesure d'un récit intelligible » ; par moments, il est plus proche du récitatif d'opéra que du ton ecclésiastique ; les *colloquantes* sont devenus de véritables personnages ; ils chantent comme ils le feraient sur une scène profane en répétant éventuellement des fragments de leur texte. Si celui-ci n'a subi aucune altération formelle, il n'en est pas moins devenu le support objectif d'un plaisir de l'oreille. Cette italianisation du discours est compensée par le soin que Schütz apporte à un rendu presque expression-

niste des sentiments. Technique d'opéra peut-être, mais utilisée par un homme de ferveur qui se donne à cœur de provoquer ses auditeurs à la prière.

C'est un vieillard qui s'attaquera, à trois reprises, à la lourde tâche de dire en musique le mystère de la Passion du Christ. La première surprise est de constater qu'il abandonne ici la plupart des innovations musicales qui marquaient son oratorio de Noël. Plus d'instruments, même pas d'orgue, le récit se déroule *a capella*. On voit se conforter l'affectation vocale des intervenants, ténor pour le récitant, basse pour le Christ. Les personnages secondaires ont un caractère bien déterminé. Le récitatif de l'évangéliste est libre ; c'est sur ce terrain que les progrès expressifs de Schütz sont le plus sensibles. Seule intervention étrangère au récit évangélique, un chœur bref permet au fidèle de s'associer par la prière au spectacle prodigieux qui vient de lui être présenté.

On est tenté de mettre cette austérité sur le compte de l'âge de Schütz, qui a plus de quatre-vingts ans lorsqu'il termine la dernière de ses Passions. Rien pourtant ne marque un affaiblissement de la force créatrice ; il semble donc plus indiqué d'y voir la marque de l'émerveillement dont, en bon fils de Luther, le musicien est saisi devant la croix, cette balance dressée sur le Calvaire où le poids de la douleur consentie d'un Dieu équilibre avec exactitude les péchés des hommes. Tout ornement musical est inutile devant la splendeur de cet *admirabile commercium*.

À l'aube de la naissance du piétisme officiel, Schütz, de cinquante ans l'aîné de Spener, présente déjà tout l'attachement à la personne du Christ, toute la violence des sentiments où l'on voudra voir et critiquer la marque d'une nouvelle forme de piété. Il lui suffit d'avoir tenté d'exprimer au mieux de ses pouvoirs de musicien la sensibilité du Réformateur.

Liturgies de l'intimité

Nous nous sommes limités jusqu'ici à observer les manifestations d'une piété communautaire. Il nous faut mainte-

nant élargir le débat. Ce qui est vrai du chant de la congrégation peut et doit l'être aussi du chant individuel dans le cadre des liturgies de l'intimité. La tradition chrétienne n'a jamais voulu confiner l'exercice de la prière, individuelle ou collective, dans le cadre étroit d'une cérémonie ou d'un lieu particuliers. Sur ce point, la doctrine luthérienne est parfaitement conforme à la tradition et fort claire. La communauté familiale fait écho à la communauté d'église ; elles se servent réciproquement de modèles. Le pasteur doit être le père de tous les membres de sa paroisse ; la main de Dieu repose sur le père de famille qui exerce chez lui un véritable sacerdoce, comme tant de saints de la Bible qui n'ont reçu d'autre élection que celle même de leur patriarcat. Le foyer domestique (n'oublions jamais la force extraordinaire du *Heim* germanique qui n'a pas son égal en français) est un temple, comme l'église est la maison du peuple de Dieu ; ils sont l'un et l'autre les lieux d'une convivialité sacrée. Il est donc logique que la prière familiale soit mise en mouvement par des moyens de même nature que ceux de la prière paroissiale. Comme la musique savante est exclue par sa complexité et par ses dimensions, le choral et le cantique seront donc, avec la lecture, les instruments des liturgies domestiques.

Toute famille luthérienne possédait son recueil de chorals. La richesse du contenu, un double classement qui couvre aussi bien les temps de l'année que la diversité des circonstances de la vie, la simplicité de mélodies accessibles aux moins musiciens, tout était réuni pour en faire l'instrument idéal de la piété familiale. Nous avons vu qu'un usage répétitif et codifié en avait fait l'armature des liturgies communautaires. C'est peut-être par réaction contre ce caractère solennel que se sont développés parallèlement des recueils de cantiques, dont les mélodies, moins régulières et moins carrées, se rapprochaient de la chanson profane.

Ces cantiques n'ont jamais appartenu au monde des liturgies organisées, mais plutôt à celui d'une veillée familiale qu'il est facile d'imaginer. Le père, la mère a fait une lecture de la Bible ou d'un auteur spirituel ; on sort un luth ou une guitare pour accompagner le chant du soliste.

Attendrissant et familier, le spectacle n'appartient pas à la seule Allemagne luthérienne. C'est celui d'une piété des simples qui pourrait avoir été peint, action musicale en moins, par le calviniste Vermeer ou par le catholique Le Nain.

Seul ici le cantique mérite un intérêt particulier. Tous les pays d'Europe sont alors familiers de ces chansons profanes auxquelles on a surimposé des paroles pieuses, et les fredons des religieuses les plus austères ont parfois d'étranges relents de galanterie. Nos recueils sont différents dans la mesure où les mélodies sont originales et composées parfois par les plus grands. Tel est le cas pour le plus connu, le *Schemelli Gesangbuch*, qui paraît à Leipzig à l'occasion de la foire de Pâques 1736. La préface du volume fait état de 954 « chants et arias pleins de spiritualité ». Les responsables en sont le prédicateur du château-couvent de Naumburg-Weitz et son *Cantor*, Georg Christian Schemelli lui-même. On y trouve, mêlés les uns aux autres, des textes de chorals traditionnels éventuellement présentés sur des mélodies neuves et des pièces nouvelles dont il faut chercher l'origine dans les « collèges de piété » qui se sont multipliés autour de Spener.

D'autres recueils similaires avaient précédé le *Schemelli Gesangbuch*. Si celui-ci nous intéresse tout particulièrement, c'est que « les mélodies qui se trouvent dans ce livre de cantiques sont de son honneur Monsieur Jean-Sébastien Bach, maître de la chapelle princière de Saxe et directeur des chants de Leipzig ; elles ont été en partie composées par lui, en partie retravaillées à la basse continue et elles sont imprimées au début de chaque nouveau chant ». À dire vrai, le recueil ne compte que soixante-neuf mélodies et leur attribution au seul Bach fait l'objet de discussions entre musicologues. Il n'en est pas moins vrai que Bach les a toutes connues et « retravaillées ».

Une comparaison devient alors possible entre deux états musicaux d'un même texte. Le *Schemelli* nous offre (n° 61 du recueil) la version-cantique du *Liebster Gott, wenn werd ich sterben* (Seigneur bien-aimé, quand viendra ma dernière heure ?) de Caspar Neumann, sur lequel Bach avait construit, une dizaine d'années plus tôt, sa cantate homo-

nyme BWV 8. La différence d'esprit entre les deux mélodies est frappante. La complexité du traitement en chœur dans la cantate fait place à une mélodie toute simple, presque joyeuse, traduisant sans effort cette acceptation sereine de la mort qui est une des constantes de la religion bachienne.

Le Bach officiel ne semble pas avoir porté un très grand intérêt à ce genre de compositions. Il en va tout autrement du Bach intime. Il suffit d'écouter les quelques mélodies qu'il a soigneusement notées dans le *Petit Livre de Clavier* de sa femme Anna-Magdalena. Transcriptions d'arias de ses propres cantates ou copies d'œuvres d'autrui, comme le ravissant *Bist du bei mir*, ils mêlent tout naturellement les images de l'amour et de la mort et témoignent d'une volonté d'intégrer la prière la plus grave dans la douceur de l'intimité familiale qui nous ramène au cœur de la spiritualité de Spener.

De nouvelles formes de piété collective

Paroisse d'une part, famille de l'autre, le schéma reste incomplet de cette vie sociale que la dévotion devrait cerner de toute part. C'est pour combler cette lacune que Spener avait voulu créer, avec son *Collegium pietatis*, un lieu de réunion où des fidèles se réuniraient dans un climat de concentration spirituelle. Il ne semble pas que, dans son projet primitif, il se soit particulièrement soucié de l'apport de la musique. Ce sont les musiciens eux-mêmes qui, sans avoir une idée bien précise de la portée spirituelle de leur démarche, deviendront de leur propre chef les auxiliaires naturels de son mouvement.

L'histoire des célèbres *Abendmusiken* de Lubeck éclaire bien le processus. Ils sont nés vers 1650, d'une initiative de Franz Tunder, le beau-père de Buxtehude et son prédécesseur. Des commerçants de Lubeck se rendant à la Bourse avaient pris l'habitude de faire escale à l'église Sainte-Marie ; Tunder prit celle de se mettre à l'orgue, tout d'abord pour leur distraction – ainsi le précise la chronique – puis

pour leur édification. La nouvelle institution avait déjà pris de l'importance lorsque Buxtehude la prit en charge et en fit la gloire. En 1752, un successeur de Buxtehude nous décrit le fonctionnement des *Abendmusiken* au temps de leur splendeur. Nous apprenons qu'on y faisait appel aux chanteurs les plus célèbres, qu'on y avait même employé des « dames italiennes » et que la matière en était un véritable *Drama per musica* sur un sujet biblique construit suivant les règles de la poétique théâtrale, et dont les cinq actes étaient répartis sur autant de dimanches consécutifs. Pour conclure que ces concerts ne pouvaient être considérés comme des éléments du culte public puisqu'ils ne se terminaient pas sur le dispositif liturgique, l'hymne « Louange au Seigneur ! Tout est accompli » et le *Benedicamus Domino*. Peu favorable à l'institution, le commentateur s'interroge : « S'agit-il de l'intérêt des musiciens ou de la gloire de Dieu et ne plairait-il pas plus au Seigneur que les ressources utilisées pour ces *Abendmusiken* l'aient été pour de la vraie musique d'église, ce qui serait meilleur et plus important – Ceci est une question à laquelle je laisse à d'autres le soin de répondre. »

La question n'en était pas une pour Buxtehude. Ce qu'il offrait aux fidèles de Sainte-Marie n'était peut-être pas une « vraie » musique d'église, mais c'était à coup sûr une musique de dévotion. Il suffit pour s'en convaincre de lire *in extenso* le titre de l'œuvre avec laquelle il ouvre en 1680 son cycle de « musiques du soir ». *Die Hochzeit des Lamms* : « les Noces de l'Agneau et la Joie avec laquelle y est reçue l'Épouse sous la figure des cinq Vierges Sages, et l'éviction des Impies sous la figure des cinq Vierges Folles, tel qu'il est raconté par l'Époux de l'Âme, le Christ lui-même, dans Matthieu au chapitre 25 et dans d'autres passages des Écritures, pour la Consolation Intérieure de l'Âme et la plus Douce Joie des Fidèles et de ceux qui vivent dans l'Attente de l'Époux de leur Âme, et pour la Déconfiture des Impies. L'une et l'autre à la Plus Grande Gloire de Dieu et dans le juste Esprit du Christ... »

Dames italiennes ou pas, aucun doute n'est possible sur les intentions du musicien. Aucune distance spirituelle ne

sépare le Leipzig où opère Spener du Lubeck de Buxtehude. Même si ce dernier ignore encore les *Pia Desideria* et l'existence du *Collegium pietatis*, le but recherché est le même : apporter un réconfort de tendresse aux âmes fidèles, les placer dans un climat où la prière leur deviendra naturelle.

La piété comme état affectif

Partons d'une apparente incohérence en passant d'un coup aux premières années du II^e siècle. Quelques lignes du *Pasteur* d'Hermas semblent fonder la notion d'un climat d'harmonie nécessaire au développement de la prière, préfigurant ainsi la pensée de Luther et de Spener. « Revêts-toi donc de la gaieté (Si 26, 4) qui plaît toujours à Dieu et qu'il accueille favorablement : fais-en tes délices. Tout homme gai fait le bien, pense le bien et méprise la tristesse. L'homme triste fait toujours le mal. D'abord, il fait le mal parce qu'il attriste l'Esprit Saint donné joyeux à l'homme... Jamais la prière de l'homme triste n'a la force de monter à l'autel de Dieu. Pourquoi, dis-je, la prière d'un homme triste ne monte-t-elle pas à l'autel ? – Parce que, dit-il, la tristesse siège dans son cœur. Mêlée à la prière, la tristesse ne lui permet pas de monter pure à l'autel. Le vinaigre et le vin, mêlés, n'ont plus le même agrément ; de même, la tristesse mêlée à l'Esprit Saint, n'est pas capable de la même prière ². » Quelques lignes plus haut, en tête de chapitre, Hermas donnait la clef de son conseil : « Éloigne de toi la tristesse car elle est sœur du doute et de la colère. »

Le mot employé par Hermas pour désigner la gaieté, *hilaritas*, a fait une honorable carrière dans les lettres latines. Il est attesté chez Cicéron et chez Sénèque. Plus tard, saint Augustin l'emploie pour louer la suavité des ser-

2. HERMAS, *Le Pasteur*, Préceptes X, 42, 3, R. Joly éd., Paris, Éd. du Cerf, coll. « Sources chrétiennes » 53 bis, 1968, p. 191.

mons de saint Ambroise ou pour désigner la vertu d'affabilité qui fait le bon catéchiste.

Plus importante est la permanence de la conception de la gaieté comme antidote contre la tristesse. Nous la retrouvons dans la *Somme Théologique*. Moraliste plus que psychologue, saint Thomas inscrit le problème dans un ensemble de considérations sur les passions (*Summa* I-II, q.23 seq). Pour lui comme pour Hermas, la fonction de la gaieté ou de la joie est une fonction de lumière puisqu'elle dissipe les ténèbres des passions négatives, le doute, la colère, la tristesse. Moins soucieux d'un exposé détaillé, Luther donnera à la tristesse un nom propre, celui de Satan.

Il semble qu'il faille écarter l'idée que le Réformateur aurait pu connaître le texte d'Hermas, vieux de près de quinze cents ans et dont les rares manuscrits étaient conservés en Grèce. Par contre, le moine studieux qu'il avait été s'était nourri de saint Augustin et de saint Thomas ; ce qui assurait la liaison entre son discours et les textes les plus anciens. Le parallélisme entre l'éloge de la gaieté chez Hermas et l'éloge de la musique chez Luther est fondé sur la même capacité d'embrasser dans un même regard le désordre psychologique et le combat moral. La tristesse est doublement dangereuse : de ce qu'elle freine l'impulsion naturelle de l'homme vers l'action ; de ce qu'elle atrophie en lui la faculté de communiquer avec les autres et avec Dieu.

La démarche dépasse de beaucoup le cadre thérapeutique que suggérait l'image biblique du jeune David calmant de son chant les fureurs de Saül. En posant comme principe que la tristesse est une forme du Mal, elle ouvre le champ au problème moral. La gaieté pour l'un, pour l'autre la forme tangible de la gaieté qu'est la musique deviennent des éléments de lutte contre cette *acedia*, qui a été longtemps considérée comme un des vices profonds de l'homme.

Cette conception spirituelle ouvre le domaine de la thymique ; la notion d'humeur accède à la légitimité. Nous pouvons l'appliquer à une démarche spirituelle et faire entrer dans notre réflexion une définition issue de la psychiatrie moderne. La thymie est une humeur, un état affec-

tif de base qui donne à chacune de nos pensées, à chacun de nos actes, une tonalité agréable ou désagréable. Cette notion de tonalité affective peut être considérée comme le point de départ de la quête piétiste, qui toutefois la subordonnera toujours à la distinction fondamentale du bien et du mal. Il s'agit en effet pour Spener et ses disciples de créer, dans des creux de vie soigneusement aménagés, un climat favorable à une vie spirituelle plus intense.

Ce qui s'inscrit dans une tradition chrétienne de tous les temps. Du discours de saint François d'Assise à Frère Léon sur la joie chrétienne à celui de saint François de Sales sur la vie dévote, la continuité est entière et se poursuit jusqu'à Spener ; les seules différences sont de formulation, dont une a une grande importance pour notre propos : toute une partie du discours de la mystique rhénane se retrouve chez les piétistes. Comme en témoigne ce titre d'un recueil de cantiques publié à Lubeck en 1678 : *Klahre Andeutung und wahre Anleitung...* « Une claire Exposition et une vraie Instruction sur l'Imitation du Christ, dans le refus des Vanités du monde et la Fermeté dans les épreuves par la Grâce de la Douceur divine ; tirée des trois livres de Thomas à Kempis... à l'usage et pour la dévotion des fidèles chrétiens protestants ». Ce titre suggère l'idée d'un programme dévotionnel où la vie chrétienne serait littéralement ancrée dans la douceur divine. Notons en passant que l'un des auteurs du recueil se nomme Peter Zachow. Ce nom peu courant suggère une éventuelle parenté avec Friedrich Zachow, organiste à Halle, ville piétiste s'il en fut, et maître de George-Frédéric Haendel.

En marge de cette filière qui conduit au piétisme, un nom mérite d'être cité, celui de saint Philippe Neri. Le fondateur de l'Oratoire est peut-être le seul homme d'Église à avoir aimé la musique avec autant d'abandon que Luther. Ses disciples nous ont laissé de lui l'image d'un homme de sourire. L'un d'eux, le cardinal Valier, a dédié au souvenir de ce « Socrate chrétien » un dialogue platonicien, *Philippe ou la Joie chrétienne*. Dans une « vigne » de la campagne romaine où Philippe et ses amis jouissent de la douceur d'un soir d'été et se plaisent à dire les beautés de la joie chrétienne, on voit se former une idée assez précise

et pleine de charme de ce que peut être une tonalité musicale de la dévotion.

George Frédéric Haendel

Ce climat presque physique de sérénité est celui que nous retrouvons chez Schütz, chez Bach, chez Buxtehude, dès qu'ils font passer au premier plan leur émotion personnelle et qu'ils parlent le langage de l'intimité. Toutefois, le plus grand musicien du piétisme, s'il est comme eux d'origine allemande et luthérienne, n'a pas craint les chemins de traverse. Le moins qu'on puisse dire de George Frédéric Haendel, c'est qu'il a pratiqué un vaste œcuménisme musical. Luthérien avec Zachow à Halle, il servira l'Église catholique à Rome avant de devenir un bon paroissien de Saint-George, Hanover Square à Londres. Au passage, il aura touché des orgues calvinistes et composé une poignée de cantiques pour les frères Wesley. Sa dévotion personnelle est profonde, ancrée dans la Bible, mais totalement dénuée d'affectation théologique précise. Autant de traits que l'on peut attendre d'un disciple de Spener.

Ce qui l'intègre à la communauté piétiste est toutefois d'un autre ordre. Cet homme lourd s'accorde très bien à la sensibilité à fleur de peau d'un Brockes. De toutes les approches musicales de la *Passion* du Hambourgeois, la sienne est la plus fidèle ; elle adhère à cet étrange mélange de dévotion authentique et de pathos sentimental qui marque toute l'œuvre de Brockes. Plus élaborées, moins directes, les *Deutsche Arien* tiennent un peu la place occupée dans celle de Bach par les petites arias du *Clavierbüchlein*, témoignage d'abandon du combattant qui quitte pour quelques instants la solennité des cérémonies officielles.

C'est avec le *Messie* que Haendel donnera au piétisme son œuvre majeure. Le principe même de l'élaboration est dans le droit fil de la pratique d'un *Collegium pietatis*. Le texte saint est présenté dans son état brut sans aucun commentaire théologique qui en restreindrait le champ d'ap-

plication. Il est exposé par un laïc qui se confère ainsi un ministère de prédication. Le Haendel du *Messie* vise tout à la fois l'enseignement et l'édification, proclamant bien haut qu'il n'a pas tant cherché à distraire ses auditeurs qu'à les rendre meilleurs. L'acte musical s'est ici transformé, devenant tout à la fois un prodigieux sermon et un exercice pratique de « contemplation auditive ».

Le mot épiphanie, révélation, n'est pas trop fort mais il ne suffit pas à tout expliquer. Haendel est musicien avant tout et c'est son écriture de musicien qui lui permet de placer son œuvre dans un climat mental de stabilité ; il faudrait ajouter de paix et de joie intime. Il n'est pas difficile d'identifier les qualités spécifiques de la musique haendélienne : l'aisance mélodique, la solidité de l'assise rythmique, une façon toute particulière de conforter l'une par l'autre, le goût instinctif des tonalités franches et son complément, une méfiance des ambiguïtés tonales qui pourraient venir troubler le bien-être spirituel des auditeurs. À quoi vient s'ajouter ce qui ne se mesure ni ne s'analyse, le génie.

Toute cette simplicité du langage qui fait parfois mépriser Haendel est pour lui le moyen d'établir une tonalité psychique où devient naturelle l'affirmation heureuse d'une foi que rien ne peut ébranler et qui permet à la souffrance elle-même de se résoudre en sereine acceptation.

La prière est devenue mouvement spontané de l'être tout entier.

En guise de (fausse) conclusion

Nous avons indiqué au début de cet article combien la notion de piétisme était fluente et difficile à cerner. Nous attachant à ce qu'on peut considérer comme sa forme la plus indiscutable, la poussée spirituelle provoquée dans l'Allemagne des XVII^e et XVIII^e siècles par les écrits de Arndt et de Spener, nous avons tenté de montrer qu'il était impossible d'y voir une quelconque rupture avec l'orthodoxie luthérienne ; à l'évidence, elle n'a jamais voulu être autre

chose qu'un retour aux sources mêmes de la piété du Réformateur. Cette filiation apparaissant particulièrement marquée dans le recours à la musique comme élément support de la dévotion.

Même si on donne ainsi des bornes historiques et géographiques au phénomène piétiste, on ne peut le couper du reste du monde. Force est de lui reconnaître tout à la fois des parallèles dans l'Europe de son temps et des dérivées dans les décennies qui suivent son apogée. Il ne saurait être question d'analyser en détail de tels phénomènes. Quelques indications peuvent toutefois n'être pas inutiles, ne serait-ce qu'à titre d'invitations à de plus amples réflexions.

Les paraliturgies ont existé de tout temps. Leur développement spectaculaire au XVII^e siècle est un phénomène qu'il faut lier au renouveau des énergies religieuses qu'a engendré la double réforme, protestante et catholique. Les thèmes principaux de ces paraliturgies varient toutefois en fonction de la division et de la dispersion des Églises. Nous avons ainsi vu la communauté luthérienne suivre son fondateur dans la violence de son attachement à la Passion du Christ. Un tour d'horizon européen révèle que ce thème n'est pas particulier à la Réforme allemande. Sous des formes diverses, nous le retrouvons dans les processions espagnoles, dans les cérémonies de la Semaine Sainte en Italie ou en France.

Le monde catholique latin y ajoute toute une série de dévotions porteuses de cérémonies collectives ; au premier rang vient le culte eucharistique, Quarante-heures et Fête-Dieu ; auquel il faut ajouter les manifestations de la piété mariale, le culte des reliques et toute une collection de pèlerinages à attaches plus ou moins locales. Une différence essentielle sépare toutefois ces paraliturgies catholiques de leurs équivalents luthériens. Elles ont le plus souvent un caractère populaire et se traduisent par un élargissement festif de la communauté de base à laquelle sont venus se joindre les membres d'autres communautés et, à la rigueur, des « chrétiens d'habitude » pour qui la fête ou le pèlerinage sont des occasions de découvrir un enthousiasme religieux oublié. Cette tendance à l'extraversion est étrangère au phénomène piétiste d'une *ecclesiola in ecclesia* où des

chrétiens fervents rechercheront une intensification de leur sentiment religieux par le repliement sur une communauté élective, au risque de creuser un fossé entre le peuple des élus et la foule de ceux qui sont restés « à l'extérieur ».

Les grandes manifestations collectives de l'Église catholique sont rarement porteuses d'une création musicale de haut niveau ; cette observation d'évidence connaît pourtant certaines exceptions. On peut noter ici, dans la Naples du XVIII^e siècle, l'existence des « Stabat » en milieu franciscain, cérémonies où l'adoration de la croix s'est longtemps accompagnée de l'exécution des *Stabat Mater* de Scarlatti puis de Pergolèse. On est en droit de se demander ce qui aurait pu sortir de l'idée première d'oratorio, quand Philippe Neri réunissait quelques amis pour aller chanter tout uniment les louanges du Seigneur sur les collines et dans les églises de Rome.

Fondée en 1694 par un disciple de Spener, August Francke, l'université de Halle avait pour objectif de donner une forme intellectuelle plus précise au message piétiste. La notoriété de Francke, antérieure à cette fondation, venait de son activité à Leipzig au sein d'un groupe de « philobiblistes » où l'on affirmait la supériorité d'une approche directe de l'Écriture sur toutes les formes de la spéculation théologique. Sous son influence, Halle deviendra un foyer spirituel intense. George Frédéric Haendel, qui y fut inscrit comme étudiant, lui doit probablement la tonalité particulière de sa religion personnelle, foi ardente, attachement à la Bible, indifférence à la théologie et tolérance œcuménique, qui fait de lui le musicien « piétiste » par excellence.

L'université de Halle bénéficiera dans un premier temps de la protection de l'électeur Frédéric III de Brandebourg. Francke lui avait donné pour mission de « transformer le monde en transformant les hommes ». Elle répondra à cet appel en étant tout à la fois un centre d'études fort actif et le support d'opérations à caractère pratique, impression de bibles à bon marché, expériences missionnaires, contacts avec les autres Églises issues de la Réforme. Mais l'anti-dogmatiste qui faisait la force de l'université de Halle devait devenir une des causes de sa ruine. Plusieurs mou-

vements séparatistes devaient y trouver leur point de départ en un jeu d'aventures spirituelles long et complexe qui fait regretter la fervente simplicité des premiers disciples de Spener.

Le choc d'une *Aufklärung* que la pensée piétiste a contribué à préparer, et l'hostilité de Frédéric II à toute religion qui ne serait pas parfaitement rationaliste, mettront fin à l'essor du piétisme. Paradoxalement, l'influence ultérieure du mouvement se fera surtout sentir à travers ses versions hétérodoxes. Le cas le plus curieux est celui de la communauté de Herrnhut que le comte Zinzendorf a fondée en 1727 en récupérant les débris de l'ancienne Église morave. Ronald Knox a consacré à cette aventure un chapitre de son *Enthusiasm*³.

On y voit comment l'écho des pratiques d'une Église marginale a pu séduire un Novalis ou un Friedrich von Schlegel et devenir le ferment de leur conversion au catholicisme. Installés à Vienne dans les premières décennies du siècle suivant, ils grefferont leur expérience sur la pratique quelque peu endormie de leur pays d'adoption et contribueront à un sursaut de la sensibilité religieuse. Ainsi se dessine une liaison entre la dévotion piétiste et un catholicisme romantique dont témoignent, dans des domaines différents, un Schleiermacher ou un Beethoven.

Les cheminements de l'idée piétiste au XIX^e siècle seront des plus divers. Dans les milieux du protestantisme orthodoxe, ils provoqueront de nombreux mouvements que l'on nommera les « Réveils ». À l'opposé, l'indifférence de l'Église anglicane à la « méthode » proposée par John Wesley provoquera une rupture et sera ainsi à l'origine d'un christianisme populaire, le méthodisme, qui prendra une place énorme dans l'Angleterre industrielle naissante et qui, dans la foulée, envahira les États-Unis.

Si le catholicisme français est resté au XVIII^e siècle assez étranger aux façons du piétisme allemand, il s'en rapprochera au siècle suivant par le développement de certaines pratiques de piété. Confrontée à un problème de déchris-

3. R. KNOX, *Enthusiasm*, Oxford University Press, 1950.

tianisation sociale, à connotations politiques, une partie du clergé français – il faudrait ici souligner le nom de Mgr de Ségur – multiplie les dévotions « de petite communauté », mois de Marie, chapelets, retraites collectives. Ces pratiques visent la sensibilité plus que l'intelligence. Replié sur lui-même, le groupe se veut foyer de prière intense. Génie musical en moins, on n'est pas loin des *Collèges de piété* de Spener. Et d'ailleurs, ni d'un côté ni de l'autre, l'idée ne viendrait aux participants de séparer leur petite communauté, *ecclesiola*, de l'*ecclesia*, l'unique Église et mère, à laquelle leur foi et leurs prières sont arrimées.

C'est bien là l'assiette fondamentale du piétisme. À longueur d'histoire, la même interrogation lui est répétée sous deux formes contradictoires mais complémentaires : « Êtes-vous fidèles ? » et : « Pourquoi vous séparez-vous ? », à laquelle il ne peut opposer qu'une réponse unique, souvent mal entendue : « Ma fidélité est assurée, mais il me faut réveiller par la prière un monde qui dort comme les apôtres dormaient pendant l'agonie du Christ ». Une histoire du piétisme ne sera jamais qu'un chapitre de l'histoire de l'orthodoxie.

Jean-François LABIE.

SUR LES MUSICIENS CITÉS, ON POURRA ENTRE AUTRES CONSULTER :

G. CANTAGREL, *Bach en son temps*, Paris, Fayard, 1997.

K. J. SNYDER, *Dietrich Buxtehude*, New York, Schirmer Books, 1987.

J.-F. LABIE, *George Frédéric Haendel*, Paris, Laffont, 1980.

M. GREGOR-DELLIN, *Heinrich Schütz*, Paris, Fayard, 1984.