



De Luther à Paul Gerhardt

Alain Bideau

► **To cite this version:**

Alain Bideau. : Constantes et nouveautés dans le chant religieux. Etudes Germaniques, Klincksieck, 2002, 3/2002 (57), pp.489-502. <halshs-00985192>

HAL Id: halshs-00985192

<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00985192>

Submitted on 29 Apr 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

De Luther à Paul Gerhardt

Constantes et nouveautés dans le chant religieux

par Alain BIDEAU

Le cantique luthérien, plus que toute autre musique religieuse, résulte d'une démarche personnelle et affective. Il n'est peut-être pas inutile de rappeler brièvement ici sa genèse, car elle explique l'étonnante fortune de ce qu'on appelle en allemand *Kirchenlied*.

Une démarche personnelle, disions-nous, car le cantique luthérien est à l'origine, indiscutablement, l'œuvre d'un homme, Martin Luther, qui souligne à de nombreuses reprises son amour « bouillonnant »¹ pour la musique² ainsi que les vertus qu'il lui prête. La musique selon lui fait fuir le diable (« musica diabolum fugat »), ce qui la place tout près de la valeur suprême qu'est la théologie.³ Cette double qualité mérite d'être soulignée: outre sa beauté, la musique possède une dimension éminemment pédagogique: elle permet que la Parole divine soit mémorisée par les fidèles.⁴ Le chant est une aide précieuse pour retenir un texte, qu'il s'agisse de métrique grecque ou latine comme cela se faisait dans certaines universités, ou du message évangélique... C'est ainsi que Luther compose deux

¹ « Abundabat et ebullit sic affectus meus in musicam », WA Br 5, p. 639.

² « Musicam semper amavi », WA Tr 5, 6248. Dans la *Praefatio zu den Symphoniae iucundae* (WA 50, p. 368 sq.), Luther reprend la même argumentation.

³ Cf. fragment *περι τῆς μουσικῆς*, WA 30, II, p. 696 : « Proximum locum do Musicae post theologiam ». Le propos est le même dans une lettre à Ludwig Senfl d'octobre 1530, WA Br 5 1727, p. 639.

cantiques sur le décalogue, *Dies sind die heylgen zehn Gebot et Mensch wiltu leben seliglich*. Dans la *Fastenpostille* de 1525, il insiste sur la nécessité de prêcher mais aussi de chanter la parole divine : « Gottes wort will gepredigt und gesungen seyn, das verstand werde und weysheyt gebe ».⁵

Cette volonté didactique est suffisamment forte pour que Luther n'hésite pas à reprendre à son compte des mélodies déjà connues, qu'elles soient religieuses ou profanes. (Concernant ces dernières, il estime qu'il n'y a aucune raison de laisser au diable toutes les belles mélodies : « der Gesang und die Noten sind köstlich, Schade were es, das sie solten untergehen »⁶). Ce procédé permet en quelque sorte de gagner du temps et d'assimiler plus rapidement un texte nouveau.

Or c'est précisément de cela qu'il s'agit : « chantez un chant nouveau »⁷ écrit Luther, qui cite le psaume 96, dans la préface du recueil édité par Valentin Babst en 1545. Et c'est un chant nouveau d'une combativité ostensible, un chant agressif qu'a entonné Luther en 1523 en composant *Ein neues lyed wyr heben an*. Ce cantique, le premier sans doute qu'il ait écrit, relate la mort courageuse de deux moines des Pays-Bas convertis à ses idées; il le fait en termes qui excluent toute ambiguïté, et maint autre de ses cantiques ne laisse planer aucun doute sur l'intention polémique de leur auteur. Voilà donc, dès l'origine, une littérature passionnée, enracinée dans un contexte confessionnel, et promise à un bel avenir: Luther va en effet lancer un appel vibrant à composer d'autres cantiques, s'adressant, comme dans la *Formula Missae et Communionis*, aux « poètes allemands ». Et il va être entendu: en quelques dizaines d'années, des dizaines, des centaines de recueils voient le jour, comportant en tout plusieurs milliers de cantiques. Le rythme des créations va rester soutenu : selon Friedrich Blume, qui cite des chiffres précis, plus de 20 000 cantiques voient le jour entre 1525 et 1750, dont plusieurs milliers entre 1525 et 1543.⁸

⁴ « [...] Psalmos vernaculos condere [...], quo verbum dei vel cantu inter populi maneat », lettre à Spalatin de 1523, WA Br 3 698, p. 220.

⁵ *Fastenpostille*, WA 17 II, p. 120.

⁶ *Die Vorrede zu der Sammlung der Begräbniskieder 1542*, WA 35, p. 478

⁷ « Cantate Domino canticum novum », *Vorlesung über Jesaja*, WA 25, p. 272.

Le cadre formel

Une typologie précise du cantique luthérien de la première moitié du XVI^e siècle est chose délicate, eu égard à l'ampleur du corpus qu'il faudrait prendre en considération, mais il importe d'en dégager les caractéristiques essentielles afin de mieux appréhender les modifications qu'il va subir par la suite.

Une première remarque s'impose: le cantique luthérien est un genre littéraire qui se définit d'abord par la forme, donnée de façon extrêmement précise. Le cantique est constitué d'une mélodie le plus souvent assez simple, harmonisée à l'origine note contre note: à chaque temps correspond donc en principe une syllabe, la phrase musicale correspondant quant à elle au vers. Il résulte de ces constantes (qui, de fait, ainsi que Luther l'avait souhaité, permettent à la fois l'exécution par des chanteurs occasionnels et la mémorisation par l'assemblée) un type de vers bien défini. Ce vers comporte un nombre fixe de syllabes (ce qui peut paraître évident pour la poésie française mais ne l'est nullement pour le vers allemand, dans lequel le poids des syllabes compte souvent autant que leur nombre), d'où son nom de vers isosyllabique. De plus, il n'est pas rare que la mélodie préexiste au texte, d'où une contrainte ou à tout le moins un paramètre supplémentaire. Or le choix de la mélodie induit *ipso facto* celui du type de strophe choisi, puisque la mélodie conditionne non seulement le nombre de vers par strophe mais aussi le nombre de syllabes par vers ainsi que la nature de la rime, masculine (accentuée) ou féminine (non accentuée). Il y a plus: en choisissant une mélodie que les fidèles identifient à celle d'un cantique bien connu, l'auteur du texte se rapproche doublement de ce dernier. À la similitude formelle s'ajoute un rapprochement par le sens, ces deux dimensions n'échappant sans doute pas aux contemporains pour qui, rappelons-le, le cantique n'existe qu'associé à une mélodie et chanté lors des célébrations, tout au moins à l'origine.

⁸ F. BLUME, *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*, 2^e édition, Kassel 1965.

De là découle une seconde dimension: la destination du cantique (le chant d'assemblée) induit une thématique assez clairement définie qui va de l'adaptation de psaumes et de textes bibliques à la vulgarisation et à l'explication de grands thèmes évangéliques comme le baptême, la résurrection ou le décalogue. Le cantique est ainsi tout entier caractérisé par sa fonction, fonction fixée elle-même par la pratique religieuse et la volonté d'affirmer et de prolonger la foi du croyant. Cela n'exclut pas, et c'est heureux pour qui étudie le cantique luthérien, des changements significatifs au fil des décennies, dont il convient de se demander dans quelle mesure ils reflètent d'autres évolutions.

Le terminus *a quo* de notre étude étant donné de façon évidente, il restait à déterminer un terminus *ad quem*. Face à l'ampleur du corpus à prendre en compte, il fallait faire un choix. Nous avons choisi de ne pas trop nous écarter du cantique luthérien, laissant de côté les textes des psautiers huguenots, des Frères moraves ou, plus tard, des recueils piétistes. Opter pour une mise en regard de Luther et de Gerhardt, sans pour autant exclure d'autres auteurs, permettait à la fois de prendre en considération plus d'un siècle de cantiques et de poursuivre une longue tradition. Dès le début du XVIII^e siècle en effet, soit assez peu après la mort de Gerhardt, on a rapproché des cantiques du Réformateur ceux de Paul Gerhardt, et vu en ces deux auteurs les deux plus grands représentants du cantique luthérien⁹. Cette tradition a au moins deux origines distinctes, l'une historique et biographique, l'autre plus littéraire.

On sait en effet combien Gerhardt a souffert de son engagement luthérien dans le Berlin réformé du Grand-Électeur. Il a notamment refusé de promettre de ne plus polémiquer avec les calvinistes, tout en sachant que Friedrich Wilhelm en faisait la condition *sine qua non* de son maintien au poste de Pasteur de Sankt Nicolai. Malgré le soutien (et l'intervention) de ses paroissiens, il finit par quitter Berlin et devint donc, aux yeux de ceux qui avaient suivi ces péripéties puis de la postérité, une

⁹ C'est ainsi qu'en 1682, dans sa préface à une nouvelle édition des cantiques de Gerhardt, le prédicateur Feuerlein utilise, pour caractériser les cantiques de Gerhardt, des qualificatifs réservés d'ordinaire à Luther. En 1707, un certain Feustking, dans sa préface à une édition des œuvres de Gerhardt, écrit que si l'auteur avait vécu du temps de Luther, il aurait été « son soutien et son collaborateur ». Lire à ce sujet l'article de H.- H. KRUMMACHER in: *Deutsche Dichter des 17. Jahrhunderts*, édité par H. STEINHAGEN et B. von WIESE, Berlin 1984, p. 270.

victime de ses engagements religieux et un disciple particulièrement ardent de Luther. Depuis plusieurs années déjà, donc bien avant son arrivée à Berlin, ses œuvres sont publiées, entre autres, dans un recueil remanié et réédité de nombreuses fois, la *Praxis Pietatis Melica* de Crüger. Dès l'édition de 1653, Gerhardt en est le premier auteur par le nombre de ses cantiques. Notons au passage qu'aujourd'hui encore, Gerhardt est l'auteur qui, dans les recueils luthériens, fournit le plus de cantiques après Luther. Dans certaines éditions, il arrive qu'il soit plus représenté. La comparaison de ces deux auteurs n'a donc rien d'original en soi. Elle est toutefois des plus instructives si l'on prend soin de ne pas en rester aux lieux communs et aux apparences, dans la mesure où elle reflète l'évolution du cantique luthérien.

« Wir-lied » et « ich-lied »

Très tôt, les commentateurs ont souligné une différence de taille: le cantique de Luther est celui du « nous » (et du « vous »), les cantiques de Gerhardt sont ceux du « je » (et du « tu »). On peut souscrire globalement à cette analyse... à condition de l'affiner. De fait, on constate que dès le premier vers Luther emploie la première personne du pluriel dans quinze de ses trente-six cantiques, soit presque une fois sur deux. Si l'on prend en compte l'ensemble de chaque cantique, la proportion est bien plus forte: en fait, seuls six cantiques sont rédigés à une autre personne. Si certains sont rédigés à la première personne du singulier, c'est parce que le texte dont s'inspire Luther (un psaume par exemple) l'est également. Luther écrit bien pour une assemblée, pour des fidèles qui chantent ensemble, dans un contexte où l'appartenance à un groupe, à une église (au sens étymologique également) est fondamentale.

En ce qui concerne Gerhardt, la situation est fort différente. Pour indiquer combien les accents personnels sont fréquents chez ce dernier, on pourrait se contenter d'évoquer *Ich bin ein Gast auf Erden*, *Ich steh an deiner Krippen hier* ou encore *Geh aus, mein Herz, und suche Freude*. Mais il y a plus: pas moins de seize cantiques de Gerhardt commencent par « *ich* », et cinquante autres, dès le

premier vers, utilisent la première (ou la seconde) personne du singulier, pronoms personnels et adjectifs possessifs confondus. Le pronom personnel « ich » constitue près de 2 % du lexique des cantiques de Gerhardt (sans compter les occurrences des adjectifs possessifs...), ce qui est considérable. C'est presque trois fois la proportion que l'on rencontre chez Luther, et cette évolution est générale: dans l'anthologie du cantique du XVII^e siècle de Fischer et Tümpel, ce ne sont pas moins de 173 textes qui commencent par « ich » sur un total d'environ 3000 cantiques; cela représente près de 6%...

Chez Gerhardt comme chez Johann Heermann et leurs contemporains, chaque chrétien établit un lien intime, « passionnel », avec le Christ, dans toute l'acception du terme. C'est ce qu'illustrent de façon éclatante les cantiques sur la Passion comme par exemple *An das Angesicht*¹⁰, de Paul Gerhardt. Dans le dernier de ces sept *Salve* inspirés de textes d'Arnoul de Louvain (ces cantiques, tout comme leur modèle, commencent par « *salve* », et les cantiques correspondants sont souvent appelés « *Salve-Lieder* »), la rencontre se fait sur le mode du partage, de l'inversion même: le Crucifié cesse d'être la seule victime des péchés de l'humanité: c'est le chrétien qui est à plaindre, c'est lui qui implore un regard. Le Christ en croix a le pouvoir de lui venir en aide; le chiasme des quatre premiers vers en est l'illustration stylistique:

*Nun, was du, Herr, erduldet,
Ist alles meine Last,
Ich hab es selbst verschuldet,
Was du getragen hast!
Schau her, hier steh ich Armer,
Der Zorn verdienet hat,
Gib mir, o mein Erbarmer,
Den Anblick deiner Gnad.*

Un cantique célèbre de Johann Heermann, publié en 1630, reprend très précisément cette thématique. Il s'agit de *Herzliebster Jesu, was hast du verbochen*, que l'on retrouve dans d'innombrables *Gesangbücher*. Les premières strophes reprennent de façon classique le thème de Jésus expiant les péchés de l'humanité : « Was ist wohl die Ursach solcher Plagen ? / Ach, meine Sünden

¹⁰ Titre du fameux cantique plus couramment désigné par son premier vers: « O Haupt voll Blut und Wunden », CS 24.

haben dich geschlagen ». Mais ensuite, le croyant se dit près à tout supporter pour compenser les souffrances du Sauveur, en espérant que ce dernier ne le rejettera pas : « in Gnaden wirst du dies mir annehmen / wirst mich nicht beschämen ». Dans *O Haupt voll Blut und Wunden*, on assiste pour ainsi dire à une fusion entre le chrétien et le Christ sur la croix: non seulement le chrétien se sent personnellement responsable de la Passion du Christ, mais il souhaite le prendre dans ses bras et l'aider à mourir: par ce retournement complet, par ce croisement, qui renvoient symboliquement à la croix, le chrétien se met à la place du Christ. Voilà qui n'est guère concevable pour Luther et ses contemporains. Un siècle plus tard, après par exemple Arndt et le *Paradiß-Gärtlein*¹¹ d'une part, que Gerhardt connaît bien et dont il s'inspire largement, après les drames individuels et collectifs de la guerre de Trente Ans de l'autre, l'homme du milieu du XVII^e siècle s'exprime de façon plus individuelle; les repères ne sont plus les mêmes. Le passage du pluriel au singulier, tel qu'il se manifeste du XVI^e au XVII^e siècle, est symptomatique de cette individuation. Plus qu'une rupture, c'est le reflet d'une mutation plus générale dont le cantique n'est qu'une manifestation parmi d'autres. D'ailleurs les changements profonds qui affectent la société et les mentalités dépassent largement le cadre grammatical. Le lexique du cantique subit lui aussi des modifications profondes.

Un vocabulaire nouveau

Il n'est pas étonnant de constater que leur dimension individuelle se retrouve dans l'emploi fréquent des termes appartenant au registre affectif, et en tout premier lieu de « *Herz* » et de « *Seele* ». Ces deux termes constituent jusqu'à 1,6% des recueils du XVII^e siècle. Il s'agit là d'un décompte manuel et nécessairement imparfait. Concernant Gerhardt, dont nous avons pu appréhender l'œuvre, de

¹¹ Cet ouvrage, destiné à l'édification du chrétien, paraît en 1612, quelques années à peine après l'œuvre principale d'Arndt, *Vom wahren Christentum*.

dimension somme toute assez modeste,¹² avec les moyens que fournit l'informatique, nous disposons de chiffres précis: *Herz* et *Seele* représentent respectivement 0,66 % et 0,2 %, figurant à la deuxième et à la 20^e place des termes significatifs. Ils ne constituent chez Luther que 0,47 % et 0,07 % des cantiques; la différence est tout de même sensible. Mais il y a plus: le cœur s'oppose le plus souvent, chez Luther, au corps, et constitue de façon un peu vague le siège des pensées et de sentiments, tout comme « *Seele* » d'ailleurs, et c'est à peu près le seul contexte dans lequel il apparaisse. Chez Gerhardt en revanche, on découvre un foisonnement de termes composés aux références multiples. On en compte une vingtaine, de « *Herzensgrund* » et « *Herzeleid* » – utilisés respectivement douze et dix fois – à « *Herzensfinternis* » (les ténèbres du cœur), « *Herzensweh* » (ou « *Herzensros* ». Ces derniers sont certes plus originaux mais n'en restent pas moins dans la continuité des cantiques luthériens des origines: « *Herzensrose* » justement pourrait bien renvoyer (discrètement) au sceau que Luther utilisa dès 1516. Et si « *Herz* » est en seconde position des termes significatifs chez Gerhardt, avec 395 occurrences (sans compter les composés), il figure tout de même chez Luther en... huitième position. On relève donc ici, à côté d'une évolution indéniable, une affinité non moins réelle. L'émergence de composés, extrêmement fréquents au XVII^e siècle et très rares chez Luther par exemple, ne doit pas masquer une continuité certaine.

Ainsi « *Himmel* » est un terme fréquemment utilisé tant par Luther, où il arrive en 23^e position (soit 0,3 % des termes employés), que par Gerhardt, chez qui il figure en 32^e position, ce qui représente 0,16 %. Mais alors que chez Luther il désigne de façon à peu près constante le lieu où séjournent Dieu, le Christ ou les anges, comme dans *Vom Himmel hoch*, on rencontre chez Gerhardt une multiplicité de sens qui est encore renforcée par une grande variété de termes composés: le ciel est à la fois l'au-delà au sens large, un lieu météorologique ou physique, et une sorte de superlatif. Les composés reflètent cette polysémie: Gerhardt en utilise près de trente, qui vont de « *Himmelsblum* » à « *Himmelslicht* » (et « *Himmelsschatz* » en passant par « *Himmelspforte* », « *Himmelssohn* », « *Himmelsson* » ou encore « *Himmelszelt* ». La fréquence du radical « *Himmel* » s'établit alors à 0,26 %

¹² Nous connaissons 137 cantiques de Gerhardt, dont la longueur varie de quelques vers à vingt-neuf strophes de dix vers.

de l'ensemble de l'œuvre de Gerhardt, ce qui se rapproche nettement de l'utilisation du mot par Luther. Et l'on peut faire les mêmes observations pour « *Sünde* » par exemple (dix-huit composés) ou pour « *Tod* » (douze composés), pour « *Welt* » (huit composés) ou « *Leben* » (huit composés également), même si les composés sont alors moins fréquents

Il ne faut pas perdre de vue que ces remarques et ces chiffres sont à prendre avec discernement; l'absence presque totale de composés chez Luther doit ainsi être relativisée. En effet, Luther emploie encore assez fréquemment des tournures associant un substantif à un complément au génitif, ou juxtaposant simplement deux termes, alors que Gerhardt, un siècle plus tard, aura recours à un composé. Là où Luther écrit encore par exemple « *hilff yhm aus der sunden not* »¹³, Gerhardt préférera « *Sündenschuld* » (quatre occurrences) ou « *Sündenleben* ». De même, Luther écrit « *Er wand zu myr das vater hertz* »¹⁴, alors qu'on rencontre (six fois) « *Vaterherz* » chez Gerhardt. Il subsiste cependant une différence quantitative et surtout qualitative: Gerhardt a fréquemment recours à des termes consacrés qui font partie du fonds lexical de base du cantique, comme « *Jammertal* » (trois occurrences) ou *Himmelssaal* (six occurrences), mais également à des créations originales – pour autant qu'on puisse en juger – comme « *Weltskribenten* », « *Herzensmacht* », « *Herzensfreud* », « *Weltgewicht* », « *Himmelslust* », « *Freudenquell* », « *Windessausen* », etc.¹⁵ Heermann emploie assez couramment des composés formés sur « Gnade »: « *Gnadensonne* », « *Gnadenschein* », « *Gnaden tür* ». Chez Rist, on trouve « *Himmelsleben* », « *Wundernacht* », « *Glaubensgrund* », « *Freudenzeit* » ou « *Freudenzelt* », enfin le fameux « *Donnerwort* ».¹⁶

Joie céleste et joie sur terre

L'ensemble représente un peu moins de 60 000 mots.

¹³ *Nun freut euch...*, str. 5, vers 5, WA 5.

¹⁴ *Ibid.*, str. 4, vers 5.

¹⁵ Il faut rappeler ici que de telles considérations restent sujettes à caution ; parler de néologismes reste hasardeux dans la mesure où il n'existe pas de base de données rassemblant un nombre significatif de cantiques, d'où des méthodes de travail un peu désuètes dont il faut reconnaître les limites...

¹⁶ *O Ewigkeit, du Donnerwort*, qui date de 1642.

Si l'on se penche un peu plus encore sur ces termes composés, (figures usuelles et néologismes confondus), on constate que l'une des séries les plus fournies a pour radical un terme très peu attesté chez Luther: il s'agit de « *Freude* », qui donne lieu à de nombreuses créations au cours du XVII^e siècle ainsi qu'en attestent les exemples qui précèdent. Chez Gerhardt, on ne rencontre pas moins de vingt-trois composés de « *Freude* » comme « *Freudenkerze* », « *Freudenlicht* », « *Freudenmär* », « *Freudensonn* », ou encore « *Freudenströme* ». « *Freude* » figure chez Gerhardt en 6^e position quant à la fréquence et ... en 203^e position chez Luther (5 occurrences).

De fait, bien des cantiques de Gerhardt portent la trace de cette joie, une joie marquée le plus souvent par l'attente de l'au-delà. La joie est l'un des attributs fréquents du Christ, appelé « *Freudenquell* », « *Freudensonne* » dans nombre de cantiques du XVII^e siècle. Le Christ ressuscité siège sur un « trône de joie » (« *Freudenthron* ») et son Paradis est une « tente de joie » (« *Freudenzelt* »). Mais il y a plus significatif: la joie et la réjouissance (« *sich freuen* » apparaît près de 30 fois chez Gerhardt) sont données au poète dès ce monde. L'un des textes les plus connus de Gerhardt¹⁷, *Geh aus, mein Herz, und suche Freud*, sur lequel nous reviendrons, décrit longuement le bonheur et la joie qui règnent ici-bas. Il invite chacun, presque personnellement (comme tant d'autres, il est rédigé à la première personne du singulier), à chercher la joie que la nature nous offre. Force est de constater que cette joie n'est qu'un reflet, une promesse de la joie de l'au-delà, ainsi que les sept strophes de la fin le soulignent avec insistance. L'opposition – très baroque – entre l'ici-bas et l'au-delà est dépassée, la joie du croyant permet dès maintenant de goûter au bonheur céleste et de l'attendre avec confiance. Quel contraste avec par exemple *Mitten wyr im Leben sind / Mit dem tod umbfangen*¹⁸, qui montre l'homme en proie à la souffrance et à la détresse! L'intention est bien la même: amener le fidèle à se tourner vers Dieu et à vivre pieusement. Mais alors que Luther décrit ce qui menace l'homme pour l'inciter à se rapprocher de Dieu, Gerhardt rappelle que la Nature est l'œuvre du Créateur et constitue une promesse du bonheur céleste.

¹⁷ C'est le seul, avec *Nun ruhen alle Wälder*, à figurer dans l'*Anthologie de la poésie allemande* de la Pléiade (Gallimard, 1993), et à être donc accessible aux lecteurs qui ne maîtrisent pas l'allemand.

¹⁸ Luther, WA 24.

Une autre différence se manifeste ici: le cantique de Luther, celui du XVI^e siècle, on l'a dit souvent et à juste titre, est un cantique conçu pour l'assemblée des fidèles, tandis que celui du XVII^e siècle est également à usage individuel. Le croyant fait partie de l'église, mais il le fait moins ostensiblement, sans le proclamer avec la même vigueur que le protestant des débuts, plus personnellement. Le sentiment religieux devient peu à peu l'affaire de chacun, et maint recueil de cantiques est conçu expressément en vue de la « piété domestique », la « *Hausandacht* ». Du vivant même de Gerhardt, et indiscutablement avec son accord, le terme d'« Andacht » remplace ou accompagne celui de « Lied ». Ebeling, cantor de l'église Sankt Nicolai, publie les cantiques de son collègue Gerhardt sous le titre de « *Geistliche Andachten* ». Feustking, un peu plus tard, (en 1707), précise: *Pauli Gerhardi Geistreiche Hauß-und Kirchenlieder*. Quant aux cantiques de Heermann, ils s'intitulent bien souvent « Andachtslied », ou « andächtiges Lied ».

On constate ainsi que chez Gerhardt par exemple, la joie est premièrement l'affaire de chacun. Dans *Geh aus, mein Herz*, dont il vient d'être question, c'est « pour moi » que la nature s'est parée de ses plus beaux atours, ou plutôt « pour moi et pour toi, mon cœur »: c'est peut-être ce regard sur le moi intérieur, ce dialogue avec soi-même, qui est le plus nouveau. Aucun repli sur soi pourtant: la beauté de la nature suscite immédiatement le chant de louange qui, lui, est tourné vers l'ensemble des fidèles.

Cet enthousiasme, qui tranche quelque peu avec le ton de bien des cantiques de Luther, est pourtant dans la continuité de l'œuvre du Réformateur. Rappelons que chanter la louange de Dieu était l'une des fonctions assignées au cantique, et que Luther justifiait ce projet par les Psaumes et donc par l'autorité biblique. Ce n'est pas un hasard si « singen » arrive en 10^e position dans ses trente-six cantiques, avec 0,44 % des occurrences. Par ailleurs, on retrouve dans certaines paroles de Luther au sujet de la musique un enthousiasme qui n'a rien à envier à celui de Gerhardt devant le « jardin céleste » dont la Nature est une image. Mais ces réflexions figurent dans les préfaces que Luther a rédigées pour les recueils de cantiques, ou ont été rapportées par les commensaux de Luther dans les fameux « propos de

table ». Les cantiques n'en sont souvent qu'un écho atténué, mais qui n'aura pas échappé au lecteur attentif qu'a été Gerhardt.

Un cantique destiné à chaque chrétien

La parenté semble donc réelle, même s'il ne s'agit pas d'une filiation. Le contexte a bel et bien changé. À l'enthousiasme des débuts ont succédé des revers et parfois des reculs (territoriaux ou religieux), et le cantique n'a pas échappé à ces vicissitudes. On peut voir comme une réaction au durcissement doctrinal cette émergence de cantiques d'inspiration nouvelle. Arndt, dans *Vom wahren Christentum*,¹⁹ propose de privilégier une foi « fertile » (« fruchtbringend »), fondée sur une relation individuelle à Dieu, à la foi « morte » et aux controverses des théologiens. Il faut citer également les *Meditationes Sanctorum Patrum* de Moller, et maint cantique du XVII^e siècle se rapproche de *l'unio mystica*, notamment ceux sur la Passion. On remarquera d'ailleurs que Luther n'a pas écrit d'authentique cantique sur la Passion, alors que le XVII^e siècle en a vu naître tant. Gerhardt par exemple en a rédigé seize si l'on en croit le regroupement par catégories effectué par les éditeurs de *Gesangbücher*. De plus, certains de ces cantiques sont d'une longueur impressionnante²⁰.

Cette dimension individuelle trouve également à s'exprimer de façon toute particulière dans les cantiques qui constituent en général la première partie des *Gesangbücher*: ceux qui traitent de l'Avent et de Noël. Dans ce domaine aussi, des changements ont eu lieu. Dans les premiers cantiques, les images et le lexique sont assez conventionnels, l'intention catéchétique à peine voilée. Chez Luther par exemple, les cantiques de la Nativité reprennent fréquemment les Évangiles. Toute dimension affective n'est pas absente, mais elle caractérise de préférence le lien entre le Père et le Fils. Un siècle plus tard, les cantiques ne suivent plus d'aussi près le Nouveau Testament et l'enfant nouveau-né est représenté

¹⁹ *Vom wahren Christentum* paraît dès 1606.

d'abord dans toute sa fragilité d'être humain. C'est parfois le chrétien qui est censé le protéger – en attendant d'être sauvé par lui. Le lexique s'étoffe et le chrétien voudrait accueillir comme il se doit le divin nourrisson. On assiste parfois à une sorte d'osmose qui n'est pas sans rappeler celle que l'on rencontre dans les cantiques sur la Passion. Mais ici, l'Enfant n'est que douceur et amour; les diminutifs, les qualificatifs du registre affectif prédominent: süß, lieb, zart, etc.

Quel contraste (mais cette époque n'est-elle pas précisément celle des antagonismes?) avec les vicissitudes de la guerre! Celles-ci ne sont d'ailleurs pas sans incidences sur le lexique du cantique: « Regiment », « Ranzion », « Kompanie » font leur apparition, tout comme d'ailleurs « Majestät », « Reputation » ou « Komet », que les cantiques du XVI^e siècle n'utilisaient pas.

Cela dit, ces temps sombres ont encore d'autres conséquences sur le cantique: lorsque les humains ne songent qu'à s'entretuer (que l'on pense aux sonnets de Gryphius, à Grimmelshausen...), mieux vaut peut-être se tourner vers la Nature. Les poètes de « l'ordre floral de la Pegnitz » réunis autour de Harsdörffer, Klaj et Birken à Nuremberg, s'adonnent à la *Schäferdichtung*. Certains cantiques semblent les suivre. Mais les affinités ne sont qu'apparentes. *Geh aus, mein Herz*, se présente certes comme une louange des beautés de la Nature. Rien ne manque au tableau idyllique brossé tout au long des six premières strophes, ni le vert feuillage des arbres, ni les fleurs les plus raffinées, ni le rossignol, ni même les « cris de joie des pâtres »... Pourtant la perspective eschatologique n'est pas oubliée; au contraire. Si la nature est si belle, c'est parce qu'elle est le reflet du « jardin céleste » et de ses splendeurs. En louant cette beauté, Gerhardt glorifie l'œuvre du Créateur. Mais la Nature fonctionne aussi comme une métaphore: « permets que je sois la fleur de ton jardin », écrit Gerhardt, « et que verdissent mon corps et mon âme ».²¹ Le cantique rappelle que c'est Dieu qui sauve le pécheur et que le chrétien fait partie du « plan de salut » divin; les préoccupations du pasteur ne sont pas loin. Ce cantique ne saurait décidément être appréhendé que dans son intégralité...

²⁰ *O Mensch, beweine deine Sünd* (CS 14) comporte ainsi 29 strophes de 12 vers...

²¹ « Verleih, daß zu deinem Ruhm / Ich deines Gartens schöne Blum / Und Pflanze möge bleiben / [...] / Und lass mich bis zur letzten Reis / An Leib und Seele grünen », CS 40.

Car le cantique luthérien de Paul Gerhardt, une fois de plus emblématique, reste clairement destiné aux fidèles, individuellement mais aussi réunis au sein de l'Église. C'est là sans doute qu'il faut voir la particularité de cet auteur mal connu. Tout en ayant recours à bon nombre des outils de la poésie de son époque (rimes, assonances, allitérations, métaphores, la place manque pour entrer dans les détails²²), Gerhardt reste constamment en charge de ses paroissiens. Le poète ne prend jamais totalement la place du pasteur, et du pasteur exemplaire ainsi qu'on l'a vu. Il y a là un paradoxe intéressant. Bien des contemporains de Gerhardt ont été plus célèbres et plus admirés. Dach, Harsdörffer, Rist (pasteur également, né la même année), Gryphius enfin ont été comblés d'honneurs et de gloire. Lui ne fut pas « poetus laureatus » et ses cantiques, longtemps, sont restés cantonnés dans un périmètre assez restreint. L'image que propose de lui Günter Grass dans *Une rencontre en Westphalie (Das Treffen in Telgte)* est sans doute assez proche de la réalité : réservé, consciencieux, vertueux – ce n'est pas lui qui s'adonne à de coupables ébats dans les bras des filles de ferme. Pourtant, hormis Gryphius qui constitue un cas particulier tant son œuvre est diverse, ces poètes sont surtout connus des seuls spécialistes. Bien des auteurs de cantiques, infiniment plus prolifiques que Gerhardt, sont de leur côté tombés en désuétude. Gerhardt reste d'actualité, en tout cas en Allemagne, et pas seulement au sein des Églises protestantes. Ses cantiques sont régulièrement réédités et font l'objet d'études publiées par des éditeurs qui ont pignon sur rue. En France toutefois, il bénéficie au mieux d'une brève notice dans les bons dictionnaires, et de grandes encyclopédies l'ignorent.

On est en droit de s'interroger sur les raisons de cette pérennité, et il se pourrait bien que la réponse soit à chercher ailleurs que dans les cantiques à proprement parler. Il est vrai que Gerhardt fait preuve, cela a souvent été relevé, d'une réelle habileté à l'intérieur du cadre rigide que constitue la forme cantique. Il le fait plus que d'autres, sait plus souvent trouver un ton personnel qui dépasse les conventions du genre. En ce sens, il est légitime de lui accorder une place de choix lorsqu'il s'agit

d'explorer le cantique luthérien qu'il a illustré. Mais cela n'aurait pas suffi à lui conférer le statut qui est le sien. Si Gerhardt est parvenu jusqu'à nous, on peut penser que c'est autant par son œuvre que grâce à son histoire. Son œuvre a été reconnue par ceux qui le côtoyaient et notamment par les deux cantors de l'église où il officia près de dix ans. Crüger puis Ebeling ont édité les cantiques de Gerhardt, le premier lui offrant la consécration d'un grand *Gesangbuch*. Par la suite, les démêlés qu'eut Gerhardt avec le Grand-Électeur lui conférèrent l'aura d'un luthérien hors pair (parler de martyr serait irrévérencieux, mais peut-être pas impertinent). C'est d'ailleurs à ce titre sûrement que l'ardent luthérien que fut Jean-Sébastien Bach, en un temps où l'on ne parlait pourtant guère de Gerhardt, a mis en musique tant de ses textes.²³

Profondément ancré en un XVII^e siècle où la religion, on le voit, est omniprésente, Gerhardt obtient grâce à sa fidélité luthérienne le droit de durer. Nous avons pris l'habitude depuis quelques décennies, et parfois à bon escient, de faire preuve de méfiance et de condescendance à l'endroit de toute littérature « engagée ». Le cantique en général, et Gerhardt en particulier, méritent sans doute plus que ce scepticisme en l'occurrence anachronique. Placés au confluent de la poésie et de la dévotion, ils constituent un objet d'étude à part entière dans la mesure où ils réalisent une synthèse réussie entre littérature et religion, entre parole d'ici-bas et louange de l'au-delà.

²² Nous nous penchons longuement sur cet aspect de l'œuvre de Gerhardt dans notre thèse, *Paul Gerhardt, pasteur et poète*, à paraître en juin chez Peter Lang.

²³ Le recueil dit de Leipzig, dont Bach s'est beaucoup servi, ne faisait aux cantiques de Gerhardt qu'une place assez restreinte.