

Poésie et musique à la Renaissance

Gœury – 979-10-231-1642-7

Cahiers V. L. Saubnier | 32



À l'heure où un volume croissant de sources et d'instruments de recherche renouvelle notre connaissance de la culture poético-musicale de la Renaissance, les savoirs littéraires et musicologiques ont tout intérêt à croiser leurs regards sur un objet commun, la poésie chantée. C'est ici dans la plus grande diversité de leurs aspects et de leurs manifestations que les relations entre poésie et musique sont examinées, dans le cas de la France, sur l'ensemble d'un siècle brillant et inventif.

Comment ces objets particuliers, le livre de poésie à chanter, le recueil de chansons, de chansons musicales ou de cantiques, portent-ils, à partir de Marot et parallèlement à la diffusion manuscrite, une ambition sonore nouvelle au début de l'époque moderne, et quel rôle cette part sonore peut-elle jouer dans les évolutions successives des premières poétiques modernes ? Comment l'immense et polymorphe chantier de la langue française du XVI^e siècle, dont se saisissent grammairiens, typographes et poètes, travaille-t-il les aspects les plus mécanisables des deux langages pour tenter de les faire coïncider, « à plus haut sens », et au bénéfice de quels idéaux ? Comment ces plongées dans la matière sonore, qui absorbaient autant Du Bellay, Louise Labé, Ronsard ou Baïf, que Le Jeune, Goudimel, Janequin ou Muret, inspirent-elles d'abord, dans les années 1550, puis contribuent-elles ensuite aux ambitions harmoniques de la politique de Charles IX (création de l'Académie de musique et de poésie en 1570) ? Musiciens et poètes, sans toujours la formaliser de manière aussi volontariste que dans le cas des vers mesurés, mettent en œuvre une véritable approche commune du sonore poétique.

Illustration : Hans Holbein, dit Holbein le Jeune, *Les Ambassadeurs* (détail), huile sur chêne, 1533, Londres, National Gallery © 2015. The National Gallery, London/Photo Scala, Florence



POÉSIE ET MUSIQUE À LA RENAISSANCE

CENTRE V. L. SAULNIER

Dernières parutions

- 24 : *Jacques-Auguste de Thou. Écriture et condition robine* (2007)
- 25 : *Le Théâtre de la curiosité (XVI^e-XVII^e siècles)* (2008)
- 26 : *Les Méditations cosmographiques de la Renaissance* (2009)
- 27 : *La Renaissance de Lucrèce* (2010)
- 28 : *Contes et discours bigarrés* (2011)
- 29 : *La Poésie à la cour de François I^{er}* (2012)
- 30 : *L'Expérience du vers en France à la Renaissance* (2013)
- 31 : *L'Unité du genre humain. Race et histoire à la Renaissance* (2014)

Cahiers V. L. Saulnier

32

Poésie et musique à la Renaissance

sous la direction d'Olivier Millet
& d'Alice Tacaille



Ouvrage publié avec le concours de l'université Paris-Sorbonne

Les PUPS, désormais SUP, sont un service général
de la faculté des Lettres de Sorbonne Université.

© Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2015
© Sorbonne Université Presses, 2020

ISBN papier : 978-2-84050-984-4

PDF complet : 979-10-231-1631-1

Tirés à part en pdf :

Ouverture – 979-10-231-1632-8

Choné – 979-10-231-1633-5

Giroit – 979-10-231-1634-2

Vignes – 979-10-231-1635-9

Collarile & Maira – 979-10-231-1636-6

Halévy – 979-10-231-1637-3

Bettens – 979-10-231-1638-0

His – 979-10-231-1639-7

Khattabi & Lionetto – 979-10-231-1640-3

Rouget – 979-10-231-1641-0

Gœury – 979-10-231-1642-7

Programmes musicaux – 979-10-231-1643-4

Mise en page Compo Meca Publishing
d'après le graphisme de Patrick VAN DIEREN
Adaptation numérique 3d2s (Paris)

SUP

Maison de la Recherche

Sorbonne Université

28, rue Serpente

75006 Paris

tél. : (33)(0)1 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

<https://sup.sorbonne-universite.fr>

« MIS EN LUMIERE SOUBS ESPÉRANCE DE LES CHANTER »,
OU L'HISTOIRE MALHEUREUSE DES *SAINCTS CANTIQUES*
DE THÉODORE DE BÈZE

Julien Gœury

Je ne suis pas Musicien, mais bien ami de la Musique
(Simon Goulart)

Si l'on envisage la liste des pièces en vers français que Théodore de Bèze a publiées sous son nom, au cours de sa très longue carrière, on constate qu'elle se déroule sur près d'un demi-siècle. Elle conduit en effet de la tragédie de l'*Abraham sacrifiant* (Genève, 1550) jusqu'au recueil des *Saincts Cantiques recueillis tant du Vieil que du Nouveau Testament* (Genève, 1595). Mais dans ce long intervalle, on relève une série de publications dont le nombre est très restreint et le rythme de publication plutôt erratique. Si l'on s'en tient au domaine lyrique (musicalisé ou non), on doit évidemment citer la contribution décisive du pasteur au psautier de Genève (publiée par étapes entre 1551 et 1562), ainsi que quelques pièces mineures : une ode pénitentielle publiée à Genève en 1554 dans le recueil de Guillaume Guérout et Simon Du Bosc¹, une paraphrase des Proverbes de Salomon publiée à Lausanne en 1562², et une autre ode pénitentielle publiée pour sa part à Genève en 1574³, après avoir sans doute longtemps circulé de façon manuscrite.

Cet aperçu rapide permet de souligner plusieurs choses : la rareté de cette production en vers français, surtout si l'on met en regard celle du poète latin,

- 1 « Ode chantée au Seigneur par Theodore de Beze affligé d'une grieve maladie », dans *Suyte du premier livre des chansons spirituelles contenant cinq chansons spirituelles composées par cinq escoliers detenus prisonniers à Lyon pour le tesmoignage de nostre Seigneur Iesus Christ, en l'an 1553, au moys de juing & qui depuis souffrirent mort cruelle soudenans constamment la querelle de l'Evangile. Davantage y avons adiousté quelques autres chansons spirituelles*, [Genève], [G. Guerout et S. Du Bosc], 1554.
- 2 *Les Vertus de la femme fidèle et bonne mesnagère, comme il est contenu aux Proverbes de Salomon, chapitre XXXI*, Lausanne, J. Rivery, 1556.
- 3 « Ode chantée au Seigneur par T[héodore] d[e] B[èze] » (« La seray-je tousjours en moy »), dans *Poemes chrestiens de B[ernard] de Montmeja, & autres divers auteurs*, Genève, J. Stoer, 1574.

toujours très actif au cours de la même période ; la position très marginale des *Saincts Cantiques*, qui se présentent, en 1595, comme le véritable chant du cygne d'un pasteur poète n'ayant pas publié de recueil de vers français inédit sous son nom depuis le psautier intégral de 1562 ; et enfin la grande constance de de Bèze en la matière, puisqu'on a là affaire à deux recueils de chants d'église, exclusivement empruntés au répertoire biblique, et destinés à composer (pour l'un) ou à compléter (pour l'autre) le répertoire hymnologique francophone en usage dans les assemblées. Psaumes et cantiques sont en effet des poèmes strophiques dont les principes d'harmonisation sont rigoureusement analogues : syllabisme strict, lignes mélodiques facilement mémorisables, découpées en phrases successives, le plus souvent calquées sur des formules type que l'on retrouve dans les huit modes du chant d'église.

190

Or, à la différence notoire du psautier de Genève, ce petit recueil de dix-sept cantiques, « mis en lumière sous l'espérance de les chanter⁴ », pour reprendre la formule du registre de la Compagnie des pasteurs, disparaît assez vite de la circulation, et cela pour la simple raison que ces cantiques ne furent justement jamais chantés dans les assemblées, sinon à titre exceptionnel : ni dans le temple de Threadneedle Street, l'église française de Londres, où de Bèze envoie pourtant douze exemplaires de son petit recueil, pour le mettre à l'essai dès sa publication en 1595, ni dans celle de Genève, après la valse-hésitation de 1596-1597, ni même dans les Églises de France, qui en repoussent *sine die* l'utilisation, lors du synode national de Montpellier, en mai 1598, quatre ans après avoir pourtant directement sollicité de Bèze. Le recueil, qui a bien obtenu une autorisation d'impression à Genève en février 1595, n'obtiendra jamais cette seconde autorisation d'usage, quelle qu'en fût la portée exacte. Et en dépit de quelques concessions faites par les autorités ecclésiastiques genevoises d'une part (apprentissage réservé aux enfants dans la salle du collège, ou bien chant réservé aux catéchumènes) et françaises d'autre part (autorisation de chant, mais dans le seul cercle familial), le recueil tombe très vite dans l'oubli, parce qu'il est littéralement resté « hors d'usage », et cela pour des raisons qui restent en grande partie à expliquer.

Une des preuves sans doute les plus manifestes de cet échec se repère à la lecture de la préface des *Cantiques sacrés sur les principales solennités des chrétiens*, publiés à Genève en 1705 par le pasteur Benedict Pictet⁵. Ce dernier oublie en

4 *Registres de la Compagnie des pasteurs de Genève*, éd. Gabriella Cahier, Michel Grandjean, Marie-Claude Junod, Genève, Droz, t. VII, 1595-1599, 1984, p. 70, n. 73 (désormais *RCP*).

5 Au sujet de la dernière grande figure, après Théodore de Bèze et Simon Goulart, de ces pasteurs genevois impliqués dans le champ littéraire et musical, voir Eugène Budé (*Vie de B. Pictet, théologien genevois. 1655-1724*, Lausanne, Bridel, 1874), qui ne nous apprend cependant pas grand-chose concernant ses ambitions en matière de poésie lyrique.

effet tout bonnement de citer son illustre prédécesseur, au moment même de justifier une entreprise qu'il présente comme entièrement novatrice :

J'y ay encore remarqué que la plus part des communions Chrétiennes ont des Cantiques, non seulement l'Eglise Romaine ; mais encore les Eglises Lutherienne, les Eglises Reformées Allemandes, et Angloises, l'Eglise Française de Berlin, et l'Eglise Italienne qui s'assemble à Genève ; a quoy j'ay ajoûté, que toutes nos Eglises chantent le Cantique de Simeon. On ne sera donc pas surpris, si on en a composé quelques autres, qu'on donne au public pour l'edification de plusieurs ames pieuses, qui souhaitoient qu'on travaillât à cet ouvrage⁶.

Il ne s'agit pas ici de chercher à réhabiliter ce recueil méconnu, qui demeure le parent pauvre des études littéraires et musicologiques béziennes⁷, mais plutôt d'étudier les pratiques d'intervention d'un pasteur, doublé d'un homme de lettres, dans le champ poétique et musical⁸ genevois, et accessoirement de répondre à une question : quel type de *musicien* était de Bèze ? Pour ce faire, on entend reconstituer la chaîne de publication du recueil, qui implique des participants variés et un régime d'autorisation partagé entre le texte et la mélodie, puis s'interroger sur les conditions de mise en chant d'un tel recueil, avant de revenir sur la confrontation entre le musicien « amateur » qu'est de Bèze et le musicien « professionnel » qu'est François Gras, dont l'intervention méconnue jette un éclairage décisif sur les préoccupations et les compétences du pasteur, ainsi que sur certaines tensions à l'intérieur du champ musical ecclésiastique genevois au tournant du siècle.

LA CHAÎNE DE PUBLICATION DES *SAINCTS CANTIQUES*

De Bèze, qui n'est certes pas le premier à se livrer à un travail de paraphrase en vers (musicalisé) des cantiques de l'Ancien et du Nouveau Testament, ne cherche pas à s'inscrire dans une histoire, qu'il n'ignore sans doute pas, mais avec laquelle

6 *Cantiques sacrez pour les principales solennitez des chretiens, Nouvelle Edition, Corrigée et Augmentée*, Londres, P. Vaillant, 1707 [Genève, 1705], Préface, n.p.

7 Emmanuel-Orentin Douen est sans doute le premier à consacrer quelques pages (assez désinvoltes) aux *Saints Cantiques* (Clément Marot et le psautier huguenot, Paris, Imprimerie nationale, 1878, t. I, p. 664-667). Pierre Pidoux fournit pour sa part dans *Le Psautier huguenot du XVI^e siècle. Mélodies et documents* (Bâle, Baerenreiter, 1962) de précieux éléments sur le recueil. On y trouve la retranscription des neuf mélodies anonymes (t. I, *Les Mélodies*, p. 227-231), les grandes étapes de la réalisation du recueil, documents à l'appui (t. II, *Documents et bibliographies*, p. 167-169), ainsi que quelques éléments bibliographiques concernant l'articulation des pratiques d'écriture sur le texte biblique (*ibid.*, p. 169-170). Il revient ensuite logiquement à Jacques Pineaux d'accorder au recueil une série d'analyses (*La Poésie des protestants de langue française [1559-1598]*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 274 et *passim*).

8 Sur la distinction entre les deux catégories, voir François Mouret, « Champ poétique et champ musical à la Renaissance », dans Pierre Citti et Muriel Détrie (dir.), *Le Champ littéraire*, Paris, Vrin, 1992, p. 13-19.

il entend prendre ses distances afin de défendre la spécificité de son entreprise⁹. Au commencement, il y a donc une requête ecclésiastique, qui reconduit, dans un contexte très différent, les conditions dans lesquelles il avait déjà lui-même entrepris la paraphrase des psaumes à partir de 1550. Ce n'est plus cependant Calvin et l'Église de Genève qui le sollicitent ici directement, mais bien les Églises de France, au cours du synode national qui se déroule à Montauban en juin 1594¹⁰. Une telle démarche peut surprendre, même si les synodes sont bien les lieux où s'expriment officiellement sollicitations, encouragements ou bien réprimandes concernant les travaux d'écriture bibliques (en prose ou en vers), en particulier lorsqu'ils peuvent impliquer des modifications du rituel. On peut à cet égard supposer soit que de Bèze ne peut (ou ne veut) donner l'impression de « s'auto-saisir » d'un tel projet, soit que la Compagnie des pasteurs, *a priori* réticente à l'adjonction d'un tel recueil au répertoire hymnologique en usage, l'oblige à effectuer ce qui ressemblerait à une opération de contournement. Rien ne permet cependant de privilégier une des deux hypothèses. Ce qui est néanmoins notable, c'est que le poète se place ici dans une situation d'hétéronomie absolue. Il se retire à dessein toute initiative dans la conception d'un recueil réduit à sa valeur d'usage (être chanté dans les assemblées) et donc entièrement placé sous contrôle ecclésiastique à toutes les étapes de sa réalisation.

Quoi qu'il en soit, on peut supposer que de Bèze a déjà entrepris, avant l'injonction amicale de juin 1594, ce travail de paraphrase, dont il évoque le projet dès 1581, au moment de la publication de sa propre traduction française d'une version en prose de ces mêmes cantiques bibliques. Cela permet d'ailleurs de jeter un éclairage utile sur la manière dont il a toujours coordonné ses différents travaux d'écriture (en prose et en vers ; en français et en latin) sur le texte des psaumes et des cantiques. Il commence ainsi par ajouter un recueil de quatorze cantiques en prose latine (*paraphrasis et interpretatio*) dans la deuxième édition de sa paraphrase en vers latins du psautier, qui est publiée à Genève en 1580¹¹, tout en faisant le projet d'ajouter une paraphrase en vers latins des cantiques¹². Dès l'année suivante, il publie donc

9 C'est la raison pour laquelle cette étude, qui prend comme objet le seul recueil musicalisé de Théodore de Bèze, ne revient pas sur l'histoire des recueils de cantiques en vers, dont J. Pineaux offre un aperçu très bien informé (*La Poésie des protestants de langue française, op. cit.*, p. 237 sq.).

10 « Monsieur de Beze sera prié, au nom de la Compagnie, de traduire en Rime Française les Cantiques de la Bible, pour les chanter dans l'Eglise avec les Pseaumes » (*Tous les synodes nationaux [...]*, La Haye, C. Delo, 1710, 2 vol., t. 1, 2^{nde} pagination, p. 185).

11 *Psalmorum sacrorum libri quinque, vario carminum genere latine expressi, et argumentis, atque Paraphrasi illustrati. Secunda editio tum auctior quatuordecim Canticis, ex aliis utriusque Testamenti libris excerptis, itidemque argumentis, et Paraphrasi simili explicatis*, Genevae, [J. Berjon], 1580.

12 S'il renonce apparemment à composer lui-même une telle paraphrase en vers latins des cantiques, il publie néanmoins en 1590 une nouvelle édition des psaumes en vers latins (*CL. Psalmorum Davidis et aliorum prophetarum libri quinque*, Genevae, J. Stoer, 1590), où

chez le même imprimeur une traduction française du recueil en question, cantiques compris¹³. Et dans la version légèrement remaniée de l'épître liminaire, adressée au comte de Huntingdon, il justifie longuement son entreprise et dévoile cette fois-ci le projet – pour l'instant repoussé *sine die* – d'offrir une paraphrase en vers français de ces mêmes cantiques, sans qu'il soit question à cette date de mise en chant, et donc d'un usage proprement ecclésiastique du futur recueil :

En outre d'autant que avec ce beau livre de Pseaumes il se trouve en divers endroits de l'Escriture de si beaux Cantiques [...] j'ay aussi inseré au bout de ceste impression un nombre d'iceux Cantiques, auxquels j'ay suivi le mesme style et procédure que j'avoÿ fait aux Pseaumes. Seulement quant à la Poesie je n'y ay point touché pour cest heure, en partie par faute d'assez bon loisir, en partie aussi pour la grandeur du sujet et du style, qui m'a semblé mériter que l'on y pense plus longuement quand il plaira à Dieu¹⁴.

Qu'il ait été longuement mûri dans le secret de son cabinet de travail depuis 1581, voire dans les années qui précèdent, ou bien réalisé en quelques mois après l'injonction du synode de Montauban, le recueil des *Saincts Cantiques*, qui sont désormais au nombre de dix-sept¹⁵, est soumis par de Bèze le 21 février 1595 à la Compagnie des pasteurs¹⁶, avec comme seule justification « l'avis et exhortation » du synode de juin 1594. Une fois l'autorisation d'imprimer obtenue, le recueil est aussitôt publié chez Mathieu Berjon, qui vient de reprendre l'imprimerie familiale¹⁷. Dans cette édition¹⁸, chacun des dix-sept cantiques, pourvu d'une

figure un recueil de dix-sept cantiques composés par Louis Des Masures, Jean Jaquemot et Scèveole de Sainte-Marthe (*XVII. Cantica sacra Veteris et Novi Testamenti, vario carminum genere a Ludovico Masurio Nervio et aliis poetis doctiss. expressa*). Figure également dans ce recueil sa propre version en vers latins du Cantique des Cantiques.

- 13 Aux quatorze cantiques de 1580, il en ajoute désormais un quinzième : « Contre moy tu t'es courroucé » (Is xii).
- 14 *Les Pseaumes de David et les cantiques de la Bible, avec les argumens et la paraphrase de Theodore de Beze. Le tout traduit de nouveau de latin en françois. Jointe aussi la rime françoise des pseaumes*, Genève, J. Berjon, 1581, Genève, ép. lim., n.p.
- 15 Aux quinze cantiques de 1581, il en ajoute encore deux nouveaux en 1595 : le « formulaire de la foi » (« Éternel mon Dieu, me voici », Dt xxvi, 3), qu'il place en tête, et un cantique de Doctrine (« Voici que dit David », II Sam xxiii). On trouve en annexe de l'article d'Olivier Millet consacré à « La distinction de la prose et de la poésie dans la disposition typographique des Bibles latines de la Renaissance (1505-1557) » (Marie-Christine Gomez-Géraud [dir.], *Biblia. Les Bibles en latin au temps des Réformes*, Paris, PUPS, 2008, p. 191-209) une liste des cantiques bibliques permettant de recontextualiser les choix opérés par de Bèze (voir p. 206-207).
- 16 *RCP*, VII, p. 6.
- 17 De Bèze a d'abord travaillé avec Jacques I^{er} Berjon (1541?-1594), avant de publier les *Saincts Cantiques* chez son fils, Mathieu Berjon, dont c'est apparemment la première publication.
- 18 *Les Saincts Cantiques recueillis tant du Vieil que du Nouveau Testament. Mis en rime françoise par Theodore de Besze* (Genève, M. Berjon, 1595). Un exemplaire, conservé à la bibliothèque universitaire de Berne (ZB Bong VI 114 : 6) est disponible en ligne sur le site *e-rara*. Il semble qu'il y ait eu d'autres éditions du même recueil entre 1596 et 1598, dont les dates ont été simplement modifiées au composeur.

mélodie notée, est accompagné d'un bref « argument et usage » et du texte biblique en prose française situé en marge. Publié sans préface, avertissement ou autre épître liminaire, le livre prend la forme d'un petit recueil de chants ecclésiastiques, dont la circulation est autorisée, mais dont l'usage demeure soumis à des restrictions. On peut même considérer, sans en apporter la preuve, qu'il aurait pour ainsi dire la valeur d'un tirage « privé », seulement destiné à une phase d'expérimentation sous contrôle ecclésiastique¹⁹.

THÉODORE DE BÈZE, PAROLIER OU MUSIQUIER ?

194

Si l'on s'en tient aux documents disponibles, de Bèze semble avoir travaillé sur les cantiques comme il l'avait déjà fait au cours de la dernière étape de la réalisation du psautier de Genève, courant 1561, à cette différence près que, cette fois-ci, il ne trouve pas (ou qu'il ne cherche pas, du moins dans un premier temps) de musicien(s) susceptible(s) de collaborer avec lui. Il se charge alors lui-même de la mise en chant, ce qu'il revendique dans sa correspondance avec l'Église de Londres²⁰ et ce que vient ensuite confirmer la Compagnie des pasteurs quelques semaines plus tard, en octobre 1595²¹. On a donc ici affaire à un pasteur à la fois poète et musicien, ce qui mérite tout de même d'être souligné, non seulement parce qu'ils ne sont pas si nombreux que cela dans l'aire francophone, mais parce que cela n'est pas sans influencer sur des controverses savantes concernant l'harmonisation des psaumes, qui ne sont pas totalement réglées²².

On est donc en droit de présenter de Bèze comme un « musicien », mais l'examen attentif des mélodies notées du recueil de 1595 oblige néanmoins à plus de prudence, ne serait-ce que dans l'usage du terme. Si l'on s'en tient à ce que l'auteur nous indique, on a apparemment affaire à une technique

19 C'est d'ailleurs au sujet de cette édition que de Bèze fait cette remarque dans sa correspondance avec l'Église de Londres : « estant le livre si petit que j'auroy honte den faire présent à d'autres qu'à mes privés amis » (extrait d'une correspondance inédite, cité par P. Pidoux, *Le Psautier huguenot*, *op. cit.*, t. II, p. 167).

20 « Au surplus, Dieu m'ayant fait cette faveur de mettre en rime et en musique les saints Cantiques de la Bible, le moins mal que j'ay peu... » (*ibid.*).

21 « Le 31 octobre, fut parlé en la Compagnie des cantiques nouvellement traduits et mis en rime et musique par M. de Besze » (*RCP*, t. VII, p. 23).

22 L'étude des *Saints Cantiques* fait forcément resurgir l'hypothèse, soulevée à la fin du XIX^e siècle par E.-O. Douen (*Clément Marot et le psautier huguenot*, *op. cit.*, t. I, p. 667-668), selon laquelle de Bèze aurait lui-même contribué à la mise en chant d'un certain nombre des derniers psaumes ajoutés en 1562 ; une hypothèse réfutée plus tard par P. Pidoux, l'inventeur de Davantes (voir à ce sujet Cl. Marot et Th. de Bèze, *Les Psaumes en vers français avec leurs mélodies : fac-similé de l'édition genevoise de Michel Blanchier, 1562*, publié avec une introduction de P. Pidoux, Genève, Droz, 1986, et, à l'aboutissement de ses nombreux travaux sur la question, *Franc, Bourgeois, Davantès. Leur contribution à la création des mélodies du Psautier de Genève. Matériaux rassemblés, classés et analysés par P. Pidoux*, mémoire dactylographié inédit, Genève, 1993).

de mise en chant assez hétérogène, puisque sept cantiques tirent directement leur mélodie du psautier de Genève (références notées à l'appui), alors que neuf autres bénéficient pour leur part de mélodies « originales » (guillemets de rigueur), qui demeurent anonymes, mais qui sont donc tacitement attribuées à l'auteur du recueil²³. Or une telle reclassification binaire est un peu trompeuse, non seulement parce que la ligne de partage entre mélodies « empruntées » et mélodies « originales » est loin d'être aussi clairement fixée, mais parce que ces deux catégories sont elles-mêmes susceptibles d'être soumises à la critique.

Gpe 1. mélodies « empruntées »		
1 « Formulaire de la foi » (Dt xxvi,3)	AAbb en 8s.	Ps. 9/1547 (Marot-Bourgeois)
2 Moïse (Ex xv)	aabCCb en 8s.	Ps. 55/1562 (de Bèze-An.) + anal. avec le Ps. 17/1551 (de Bèze-Bourgeois) ²⁴
4 Déborah (Jg v, 1-32)	AAbccb ²⁵ en 8 s.	Ps. 83/1562 (de Bèze-An.)
6 David (II Sam 1, 19-27)	aaBBCC en 8 s.	Ps. 80/1562 (de Bèze-An.)
12 Ezechias (Is xxxviii, 10-20)	ABBA en 8 s.	Ps. 142/1562 (de Bèze-An.) + anal. avec le ps. 100/1562 (de Bèze-An.) et le Ps. 131/1551 (de Bèze-Bourgeois) ²⁶
13 Jonas (Jon II, 2-10)	ABAB en 8 s.	Ps. 134/1551 (de Bèze-Bourgeois)
16 Zacharie (Lc 1, 68-79)	AABBcDDc en 7 s.	Ps. 150/1562 (de Bèze-An.)

Un examen rapide de ce premier groupe de sept cantiques oblige en effet à préciser que deux des mélodies empruntées au psautier de Genève (cantiques 2 et 12) sont elles-mêmes issues de l'adaptation de mélodies antérieures à 1562. La mélodie du Psaume 55 est en effet élaborée à partir de celle du Psaume 17 et la mélodie du Psaume 142 à partir de celles des Psaumes 100 et 131. Or il faut tenir compte de ce cheminement mélodique pour avoir une idée plus précise des choix opérés par de Bèze. Si l'on rapporte ainsi les sept cantiques sans mélodies propres aux sept psaumes qui leur offrent explicitement la leur dans le recueil, on constate d'une part qu'on a affaire à six psaumes traduits par de Bèze lui-même et un seul par Marot; et d'autre part qu'on a affaire à cinq mélodies « anonymes » de 1562 et à deux autres de Louis Bourgeois datant de 1551. Si l'on rapporte maintenant les sept cantiques aux huit mélodies du psautier de Genève qui servent de modèles directs et indirects (en opérant une lecture musicale plus approfondie), on constate qu'on a désormais affaire à sept psaumes traduits par de Bèze lui-même et à un seul par Marot; et d'autre part qu'on a affaire à quatre mélodies anonymes de 1562 et à quatre autres de Bourgeois. La présence des psaumes déjà traduits par de Bèze est donc toujours très nettement majoritaire

²³ Cela fait un total de seize cantiques, car le dix-septième et dernier, celui de Siméon, est pour sa part repris dans sa version originale (texte de Marot, musique de Bourgeois). C'est la raison pour laquelle on ne le prend pas en considération ici.

²⁴ Voir E. O. Douen (*Clément Marot et le psautier huguenot*, op. cit., t. I, p. 649).

²⁵ À noter que la strophe 8 du cantique modifie la répartition en genre (AAbCCb).

²⁶ Voir E. O. Douen (*Clément Marot et le psautier huguenot*, op. cit., t. I, p. 649-650).

dans cet ensemble, même proportionnellement. L'auteur des cantiques va donc majoritairement puiser dans ses propres répertoires strophiques, sans que le choix du musicien paraisse décisif, ce qui ne veut pas dire que le choix de l'air ne le soit pas, évidemment, mais il est impossible de trancher en l'état. Quant à supposer que de Bèze ait pu lui-même contribuer aux mélodies anonymes de 1562 qu'il reprend en 1595, c'est une hypothèse qui mérite sans doute d'être soulevée.

En ce qui concerne maintenant le second groupe, réunissant les neuf cantiques bénéficiant de mélodies dites « originales » composées par de Bèze lui-même, on constate facilement qu'elles n'en sont pas vraiment, du moins au sens où l'on pourrait l'entendre aujourd'hui de façon un peu abusive. On repère en effet un certain nombre d'analogies mélodiques, que les études d'Emmanuel-Orentin Douen et de Pierre Pidoux signalaient déjà (sans trop se contredire sur ce point), et que de nouveaux coups de sonde informatiques suffisent amplement à confirmer²⁷.

196

Gpe 2. Mélodies « originales »		
3 Moïse (Dt xxxii, 1-43)	aBaBccdd en 10 s.	anal. avec le Ps. 12/1551 (Marot-Bourgeois) ²⁸
5 Anne (I Sam II, 1-10)	AbAbcc en 8 s.	anal. avec le Ps. 30/1551 (de Bèze-Bourgeois) ²⁹
7 David (II Sam VII, 18-29)	ABABCdCd ³⁰ en 8 s.	anal. avec le Ps. 30/1551 (de Bèze-Bourgeois) ³¹
8 David (II Sam xxii)	ABBacc en 12 s.	anal. avec un air de Susato ³²
9 Isaïe (Is v, 1-7)	abbaccDD, en 12 s.	
10 Isaïe (Is xii)	AABBCC en 8 s.	anal. avec le Ps. 30/1551 (de Bèze-Bourgeois) ³³
11 Isaïe (Is xxvi, 1-21)	AbAbCDCD ³⁴ en 8 s.	anal. avec le Ps. 30/1551 (de Bèze-Bourgeois) ³⁵ , le Ps. 7/1551 (Marot-Bourgeois) et le Ps. 13/1549 (Marot-Bourgeois)
14 Habakuk (Hab III, 1-19)	AbbAcc en 10 s.	
15 Marie (Lc I, 46-55)	aa en 12 s.	

À partir des analogies repérées par échantillonnage des partitions, on repère en effet dans ce groupe la présence d'au moins six mélodies du psautier de Genève, dont l'une (celle du Psaume 30) se fait même entendre dans quatre

27 De telles analyses musicologiques, même effectuées à partir d'outils informatiques dédiés, n'auraient pu être ébauchées sans l'aide précieuse d'Alice Tacaille, que je tiens à remercier pour son aide. Il va de soi que les mélodies des *Saints Cantiques* restent encore à analyser systématiquement de façon à pouvoir statuer sur la nature et l'étendue du travail de centonisation pratiqué par Th. de Bèze avec plus ou moins d'habileté.

28 Voir P. Pidoux, *Le Psautier huguenot du XVI^e siècle*, op. cit., t. I, p. 227.

29 *Ibid.*

30 À noter que le premier quatrain, disposé en AABB, déroge à cette disposition systématiquement reconduite par la suite.

31 Voir P. Pidoux, *Le Psautier huguenot du XVI^e siècle*, op. cit., t. I, p. 227.

32 Voir E. O. Douen, *Clément Marot et le psautier huguenot*, op. cit., t. I, p. 666.

33 Voir P. Pidoux, *Le Psautier huguenot du XVI^e siècle*, op. cit., t. I, p. 227.

34 À noter que la strophe 18 est fautive, puisqu'il lui manque un vers (*BBaCDCD).

35 Voir P. Pidoux, *Le Psautier huguenot du XVI^e siècle*, op. cit., t. I, p. 227.

cantiques distincts, et cela principalement à l'attaque du chant, ce qui est loin d'être indifférent quand on sait que le principal souci de de Bèze est d'en faciliter l'appropriation par les fidèles. On peut également noter que sur les neuf cantiques en question, trois ont été versifiés en alexandrins (une solution métrique que seul le Psaume 89 – d'ailleurs traduit par de Bèze – actualisait pour sa part dans le psautier de 1562) et deux autres en décasyllabes. Ce sont là des choix d'autant plus remarquables que le vers long se prête moins bien que d'autres à la mise en musique et/ou qu'il ne va pas dans le sens d'un travail d'harmonisation³⁶.

Afin de faciliter la mise en chant de ses cantiques, de Bèze en appelle donc à sa propre mémoire musicale, en même temps qu'à celle du *vulgum pecus*, le « commun peuple, assez malpropre à bien entonner³⁷ », pour reprendre sa propre formule, une formule reprise par d'autres depuis plusieurs décennies afin de justifier la même pratique³⁸. Au moment de composer ses mélodies, de Bèze est donc largement conduit à reprendre les artefacts d'un modèle antérieur, puis à les recomposer par centonisation, sans pour autant se livrer à un exercice de glose par ornementation, comme c'est le cas pour d'autres musiciens avant lui, incontestablement plus expérimentés. Il ne faudrait cependant pas vouloir opposer d'une part le de Bèze *parolier*, qui vient placer ses propres vers inédits sur un certain nombre de mélodies préexistantes (celles du psautier de Genève en l'occurrence), ce qui l'inscrit dans la famille des *contrefaiteurs*; et d'autre part le de Bèze *musiquier* (pour reprendre le néologisme de Boris Vian³⁹) qui vient placer ses propres mélodies « originales » sur un certain nombre de ses propres vers inédits, ce qui l'inscrit alors dans la famille des *auteurs-compositeurs*.

On peut considérer que les techniques de copie intégrale ou de centonisation des mélodies du psautier de Genève interviennent dans le recueil à l'échelle des seize cantiques de 1595 comme les variantes graduées d'une même pratique. Celle-ci ne traduit pas d'abord le manque de compétence du pasteur en matière de composition musicale, parce qu'elle relève en réalité d'une préoccupation

36 J. Pineaux, commentant certains choix effectués par Ch. de Navières et Th. de Bèze, met judicieusement en relation l'allongement du vers et la réduction de la strophe (*La Poésie des protestants...*, *op. cit.*, p. 282).

37 *RCP*, t. VII, Annexe n° 45, p. 274.

38 Voir le titre à rallonge du propre recueil de cantiques (sur des arguments non bibliques) composés par Louis Des Masures et harmonisés par Claude Goudimel : *Vingtsix Cantiques chantés au Seigneur, par Louïs des Masures Tourmisien. Mis en musique à quatre parties. Desquels plusieurs se peuvent chanter sur le chant commun d'aucuns Pseaumes de David, pour l'usage de ceux qui n'entendent pas la musique. A quoy il a adjousté des Prières pour dire ou chanter devant et apres le repas. Plus un Hymne latin, et des semblables prières pour la table faites en vers latins. Le tout mis en musique*, Lyon, J. de Tournes, 1564.

39 Boris Vian, *En avant la zizique... et par ici les gros sous*, Paris, Le Livre contemporain, 1958, p. 13. Si le substantif *musiquier* n'est pas en usage à l'époque moderne, le verbe *musiquer* s'emploie déjà pour sa part au double sens de « faire de la musique » (c'est-à-dire pratiquer un instrument) et de « mettre en musique ».

unique : inscrire le recueil dans un univers mélodique immédiatement interprétable, en tant qu'il a depuis longtemps colonisé l'univers mental des fidèles. Cela constitue une chance (celle d'une territorialisation mélodique immédiate du nouveau recueil dont il cherche à imposer immédiatement l'usage) et non un risque (celle de concurrencer le psautier de Genève sur le terrain mélodique dans le cadre même des rituels). Mais cela n'empêche pas pour autant un certain nombre de problèmes d'apparaître. Ils ne concernent pas le recours à des techniques de composition communément admises (contrefaçon ou centonisation), mais bien apparemment la qualité du résultat obtenu, ce que les démêlés de de Bèze avec les autorités ecclésiastiques, ainsi que l'intervention manquée d'un musicien « professionnel » dans cette affaire, permettent de mieux apprécier.

MUSICIEN « AMATEUR » ET MUSICIEN « PROFESSIONNEL »

Théodore de Bèze n'est pas le seul « musicien » à être intervenu sur le texte en vers de ses cantiques. Les archives genevoises font en effet état d'un échange épistolaire entretenu avec un musicien français nommé François Gras, sur lequel on ne sait quasiment rien, sinon qu'il était originaire d'Auvergne, qu'il exerçait la profession de juriste et qu'il a sans doute publié à Lyon des recueils de musique, aujourd'hui disparus⁴⁰. Ce qu'on peut dire maintenant concernant son intervention dans cette affaire, c'est qu'au moment où le projet de chanter ces cantiques dans les assemblées (que ce soit donc en France, en Angleterre ou bien à Genève) commence à s'enliser sérieusement (c'est-à-dire au cours de l'année 1596), de Bèze entre en contact, au nom de la Compagnie des pasteurs, avec ce musicien, dont la réputation est très difficile à établir, mais qui ne semble pas avoir à cette date de liens privilégiés avec Genève. De Bèze lui propose, sans doute contre rétribution, de composer des mélodies originales, qui viendraient se substituer à un certain nombre de ses propres mélodies jugées faibles et/ou maladroitement, mais sans toucher au texte⁴¹. François Gras accepte la proposition et il envoie à de Bèze, en février 1597, le résultat de son travail accompagné d'une lettre, dont l'intérêt est capital à plus d'un titre⁴².

40 Les éléments biographiques sur François Gras sont le fruit des recherches de Laurent Guillo, auteur de la notice Wikipedia. Laurent Guillo, *Les Éditions musicales de la Renaissance lyonnaise*, Paris, Klincksieck, 1991 ; *id.*, « Notes sur la librairie musicale à Lyon et à Genève au XVI^e siècle », *Fontes Artis Musicae*, 36, 1989, p. 116-135.

41 On ne sait rien de la prise de contact entre les deux hommes, car la première lettre envoyée par de Bèze à Gras, dans laquelle il devait préciser la nature et les causes de sa requête, n'a pas été retrouvée.

42 Lettre de François Gras à Th. de Bèze, 24 février 1597, dans Th. de Bèze, *Correspondance*, éd. Kevin Bovier, Alain Dufour, Hervé Genton, avec Béatrice Nicollier-De Weck, compilé par

Cette lettre nous permet d'abord de mieux apprécier les raisons qui ont conduit de Bèze à faire appel à un musicien « professionnel ». François Gras explique en effet qu'il a fait tout son possible pour rendre le chant des cantiques « doux et facile à chanter, et [qu'il a] évité nuances et cadances estrangieres et empruntees d'autres tons que de leurs voisins⁴³ ». La critique met ainsi bien en cause le travail du précédent musicien, soit de Bèze lui-même, dont les faiblesses ou les fautes de composition sont ici soulignées sans ambages.

Cette lettre nous permet ensuite de comprendre la nature du travail entrepris par François Gras, qu'il faut bien envisager à deux échelles. Ce dernier affirme en effet avoir composé seize mélodies « de chascun des huit tons⁴⁴ », à partir d'une division exacte du corpus⁴⁵. C'est là une proposition musicale ambitieuse (parce qu'elle embrasse la totalité modale) et susceptible d'attirer les musiciens polyphonistes. Ce sont ces mélodies qu'il envoie pour examen à Genève, accompagnées de cette lettre, non sans évoquer en même temps un projet d'harmonisation à cinq parties, qu'il se dit prêt à entreprendre lui-même, après avoir pourtant émis quelques doutes sur ses propres compétences en la matière, ce qui relève sans doute du *topos* de modestie. On a donc affaire à deux projets étroitement imbriqués, dont l'un est déjà réalisé (le « chant commun », ou monodique) et l'autre livrable d'ici dix-huit mois selon lui (l'harmonisation à cinq parties), soit deux types de musique, dont la nécessité et l'usage ne sont évidemment pas les mêmes⁴⁶. Le « chant commun », monodique, répond à la commande de de Bèze. Il doit être présenté à la Compagnie des pasteurs et il est bien d'abord destiné à un usage liturgique, même si un usage privé n'est pas exclu. Il peut être alors immédiatement intégré dans une réédition éventuelle du recueil des *Saints Cantiques*⁴⁷. Quant au chant à cinq parties, qui constitue une harmonisation du précédent, il sert pour sa part exclusivement les ambitions artistiques du musicien, sans répondre à la moindre nécessité ecclésiastique. Il est d'ailleurs susceptible d'être présenté au roi de France, en compagnie d'une série de psaumes harmonisés⁴⁸ et il est destiné pour sa part à

Hippolyte Aubert, Genève, Droz, t. XXXVIII (1597), 2014, p. 15-18 (j'ai pu consulter une copie intégrale grâce à Hervé Genton avant qu'elle ne paraisse).

43 *Ibid.*, p. 17. L'édition citée retranscrit « nuances » là où il faut sans doute comprendre « nuances » (de l'ancien français *muer*).

44 *Ibid.*, p. 16.

45 Il faut comprendre que le musicien exclut logiquement le cantique de Siméon, qui ne fait pas partie des cantiques « originaux ». Voir n. 23.

46 Pour plus de détails sur cette question, voir, entre autres, Pierre Bonnifet, « Comment faut-il chanter les psaumes ? », dans Ilana Zinguer et Myriam Yardeni (dir.), *Les Deux Réformes chrétiennes. Propagation et diffusion*, Leiden, Brill, 2014, p. 426-442 et Édith Weber, *La Musique protestante de langue française*, Paris, Champion, 1979, p. 151-163.

47 On reviendra plus loin sur cette question épineuse des rééditions du recueil après 1595.

48 « Et si le temps le me permet, j'avanceray l'œuvre afin de les presenter composés à cinq parties au Roy nostre sire, pour accompagner quarante six psalmes du prophete royal

un usage domestique et privé⁴⁹, dans l'entourage de la cour, « es maisons » comme on dit couramment, c'est-à-dire chez les gens cultivés de la noblesse et d'une classe bourgeoise élargie qui apprécie la musique polyphonique.

Cette lettre permet enfin de mieux préciser les points de friction qui subsistent entre les deux hommes, et qui vont servir de prétexte à de Bèze afin de couper court à cette collaboration, quelques jours seulement après avoir reçu la lettre en question. Comme on l'a déjà souligné, François Gras entend bien intervenir sur la totalité des seize mélodies, en renonçant donc aux mélodies empruntées au psautier de Genève, ce qu'il justifie (« Que si vous y entremeslés des chants (commu[n]s) à des psalmes du prophete royal David, vous pervertiriés l'ordre que je y ay tenu à la confection desdits huicts tons⁵⁰ »); alors que, de son côté, de Bèze entend au contraire conserver ces mélodies, en reprenant l'argument déjà évoqué plus haut : « Peut estre toutefois qu'ayant esgard à la pluspart du commun peuple, assez malpropre a bien entonner, le chant de quelques uns – qui se rapporte à certains pseumes au chant desquels on est accoustumé – sera retenu pour éviter confusion, ce que ne trouverez mauvais, s'il vous plaist, si ainsi il advient⁵¹ ». Très pragmatique, de Bèze fait peu de cas de l'architecture mélodique conçue par François Gras. Seule compte à ses yeux la capacité de ces cantiques à être immédiatement chantés. En substituant à quelques mélodies familières à l'oreille, mais maladroitement composées, des mélodies sans doute virtuoses, mais totalement étrangères à l'oreille des fidèles, François Gras ne fait que déplacer le problème et ne répond plus à la requête qui lui a été faite. D'où cette fin de non-recevoir.

Quelles leçons tirer de ces échanges et de cette négociation largement biaisée entre le pasteur et le musicien ? Que ce sont bien les défauts de certaines des mélodies conçues par de Bèze lui-même (absence de variété modale, maladresses de composition), et non la dépendance du recueil vis-à-vis des mélodies du psautier de Genève, qui posent problème. Il ne s'agit donc pas d'une affaire de principe (relevant des affaires de l'Église, puisqu'elle supposerait un monopole mélodique qui n'existe pas), mais bien d'une affaire de pratique musicale (supposant de la part de la Compagnie des pasteurs une capacité de jugement concernant les qualités ou les défauts propres à une mélodie, dont la capacité à être chantée, plus que l'originalité ou la beauté intrinsèque, est sans doute prise en considération).

David, que j'ay mis en musique à cinq, six et huict parties sur le chant commun desdits psalmes » (*Correspondance*, éd. cit., t. XVIII [1577], p. 17).

49 Faut-il rappeler les fortes paroles de Calvin dans l'*Institution*, qui dénonce « Tous les fredons de la papisterie, et tout ce qu'ils appellent musique rompue et chose faite, et chants à quatre parties, ne conviennent nullement à la majesté de l'Église » (éd. de 1560, III, 20, 32) ?

50 *Correspondance*, éd. cit., t. XVIII, p. 17.

51 *RCP*, t. VII, Annexe n° 45, p. 274.

On comprend dès lors que les derniers épisodes documentés, qui se déroulent au cours du printemps (11 et 18 mars) et de l'été (8 juillet et 1^{er} août) 1597, ne concernent plus que les corrections nécessaires et suffisantes, susceptibles d'être apportées aux mélodies incriminées, c'est-à-dire celles de de Bèze, après que les mélodies de François Gras, aujourd'hui disparues, furent apparemment passées par pertes et profits⁵². Et il appartient donc à de Bèze d'apporter lui-même ces corrections, avec l'aide de Simon Goulart⁵³ et de quelques musiciens genevois bénévoles⁵⁴. Que ces corrections tonales aient été effectuées, on peut le supposer, puisqu'une nouvelle demande d'autorisation de chant (restreinte aux catéchumènes) est relayée auprès de la Compagnie des pasteurs le 1^{er} août 1597⁵⁵. Maintenant, le silence complet qui entoure le recueil après cette date, permet facilement de conclure qu'il n'a plus été question de lui accorder la moindre reconnaissance sur le plan institutionnel⁵⁶.

Il existe pourtant bien, après 1595, d'autres éditions des *Saints Cantiques*, presque exclusivement publiées à Genève (Matthieu Berjon) et La Rochelle (Jérôme Haultin). Leur statut demeure assez difficile à préciser. Il faut sans doute plus parler de rémanence (nouvelles émissions et reformatages variés⁵⁷) que de résurgence éditoriale (véritables rééditions). Cette inscription en pointillé dans le paysage éditorial réformé entre 1595 et 1620⁵⁸ agit en trompe-l'œil, parce qu'elle ne fait que refléter les pratiques commerciales des libraires-imprimeurs sans remettre en question le destin inéluctable d'un recueil littéralement « hors d'usage ». Il demeure néanmoins difficile de statuer, dans ce maquis éditorial,

52 Même si la réponse de de Bèze (9 mars 1597) et le procès verbal de la réunion de la Compagnie des pasteurs qui suit immédiatement (11 mars) peuvent laisser croire que certaines mélodies de Fr. Gras ont été conservées, aucune réédition du recueil n'en apporte cependant la confirmation.

53 *RCP*, t. VII, p. 62.

54 *Ibid.*, p. 70.

55 *Ibid.*, n. 73, p. 70.

56 Seules les autorités ecclésiastiques françaises reviennent sur la question lors du synode de Montpellier en mai 1598 pour réaffirmer qu'on ne fera « aucun changement dans la Liturgie de nos Eglises » avant d'autoriser un usage privé et public du recueil en dehors du rituel (*Tous les Synodes nationaux [...], op. cit.*, t. I, p. 219). Cette ordonnance, valable jusqu'au prochain synode, ne sera pourtant jamais évoquée lors du synode de Gergeau [Jargeau] en mai 1601, au cours duquel il n'est jamais question des cantiques.

57 Voir en particulier le recueil publié en 1597 par Matthieu Berjon : *Les Pseaumes de David et les saints cantiques de la Bible, ensemble les arguments et la paraphrase de Theodore de Besze. Avec la rime françoise des Pseaumes et cantiques nouvellement mise en lumiere. Et les prieres ecclésiastiques* (Genève, M. Berjon, 1597). Plus volumineux, il réunit en effet les paraphrases, en prose et en vers, des psaumes et des cantiques, assortis des prières ecclésiastiques. Il représente l'aboutissement du travail accompli depuis la première édition française de 1581, dont Théodore de Bèze reprend d'ailleurs l'épître liminaire, une nouvelle fois remaniée. Publié sans mélodies notées, le recueil est réservé à un usage privé qui n'interfère pas avec les rituels en usage.

58 On trouvera dans la *Bibliographie des psaumes imprimés en vers français*, de Jean-Daniel Candeaux, Betty T. Chambers et Jean-Michel Noilly, à paraître à la librairie Droz, un état des lieux bibliographique complet concernant les cantiques de Théodore de Bèze.

sur la question soulevée plus haut, celle des corrections apportées, semble-t-il, par de Bèze, aux mélodies de 1595 de façon à recevoir l'aval des autorités de Genève. Selon l'hypothèse la plus probable, les rééditions susceptibles de faire figurer ces corrections (c'est-à-dire celles qui sont publiées à partir de l'automne 1597), ne portent pas la trace de telles modifications dans les mélodies notées⁵⁹, ce qui apporterait donc la preuve définitive d'une déconnexion entre les ultimes démarches de de Bèze (qui visent une reconnaissance institutionnelle doublée d'une intégration dans les rituels) et la volonté des libraires de faire accéder les cantiques de de Bèze au marché du livre biblique, sans se préoccuper des usages publics ou privés d'un tel recueil, d'ailleurs publié avec ou sans mélodies notées. Même s'il n'est pas question de remettre en cause cette hypothèse, on relèvera cependant qu'il existe bien quelques modifications entre les mélodies notées de l'édition genevoise de 1595 et, par exemple, celle de La Rochelle de 1597⁶⁰. Il y a cependant de grandes chances que ces corrections très discrètes, qui restent à mettre au jour systématiquement, ne soient pas dues à l'initiative des Genevois, mais bien des Rochelais eux-mêmes, et plus particulièrement des musiciens susceptibles d'avoir aidé l'imprimeur à transcrire les partitions originales. C'est alors l'occasion de corriger quelques coquilles dans la mélodie, de la même façon qu'on corrige parfois des coquilles dans le texte sans en référer à l'auteur. Au vu des vérifications en cours, on peut affirmer sans trop de risques qu'il n'existe qu'une seule version « autorisée » par de Bèze (texte et mélodies) des *Saints Cantiques*, mais il faut aussitôt ajouter que certaines rééditions – en l'occurrence rochelaises – corrigent certaines mélodies. Cela n'interfère cependant plus avec des processus d'autorisation institutionnels définitivement interrompus à Genève à partir de l'été 1597 et en France à partir du printemps 1598. Seul reste un recueil qui vient compléter utilement le corpus des paraphrases bibliques en tous genres du pasteur de Genève.

Deux aspects paraissent particulièrement dignes d'intérêt dans cette histoire malheureuse du recueil des *Saints Cantiques*. D'abord, le fait qu'on ait affaire à un double régime d'autorisation : d'une part une autorisation d'impression, qui se fonde sur l'examen du texte, et d'autre part une autorisation d'usage, qui se fonde sur l'examen de la mélodie. Et dans les deux cas, l'objectivité apparente des critères d'appréciation (conformité de la paraphrase biblique d'une part et capacité à être chanté d'autre part) dissimule en réalité des choix ecclésiastiques plus complexes, dont de Bèze semble avoir ici fait les frais pour des raisons qui demeurent très difficiles à préciser. Le degré de résistance

59 Voir P. Pidoux (*Le Psautier huguenot, op. cit.*, II, p. 170) qui reconnaît n'avoir fait qu'un sondage partiel dans les exemplaires disponibles.

60 La plus manifeste se trouve dans la deuxième mesure du cantique 11.

institutionnelle à l'introduction de ce nouveau recueil de chants ecclésiastiques est en effet trop important (à Genève en tout cas) pour ne pas faire entrer en considération d'autres facteurs que ces quelques maladresses modales assez faciles à corriger. En 1595, de Bèze est âgé de soixante-seize ans. Et même s'il ne meurt qu'en 1605, son rôle dans les institutions de l'Église s'amenuit d'année en année. Le recueil des *Saints Cantiques* constitue à cet égard le dernier projet d'envergure porté par le pasteur et l'on peut considérer que la Compagnie des pasteurs, déjà très conservatrice en matière de rituels, n'a sans doute jamais vu d'un très bon œil l'ajout d'un tel recueil, dont la place demeure d'ailleurs difficile à envisager dans un temps liturgique qui n'est pas extensible à l'infini. Ces débats concernant les mélodies ne constituent donc sans doute en partie qu'un leurre, dissimulant d'autres débats sur les rituels, mais qui ne se sont pas explicités. Parce qu'elles ne peuvent donner une fin de non-recevoir aux ambitions d'un homme d'Église de la stature de de Bèze, les autorités genevoises pourraient alors avoir usé d'une stratégie de diversion dissimulant les véritables enjeux, ce qui expliquerait d'ailleurs l'intervention du synode de Montauban dans cette affaire. Quant au rôle joué par Simon Goulart, qui exerce à la même époque un véritable magistère sur le champ poétique et musical genevois⁶¹, il reste malheureusement impossible à préciser, mais son silence est assourdissant.

Le second aspect remarquable dans ce dossier malheureusement incomplet en l'absence des partitions de François Gras, concerne justement la double ambition du musicien français : celle de concevoir, à partir du corpus des seize cantiques de de Bèze un jeu de mélodies qui embrasse la totalité modale, et celle de composer simultanément le chant commun (pour la Compagnie des pasteurs) et son harmonisation (pour la présenter à Henri IV), ce qui constitue un cas de figure intéressant, même dans une période aussi dynamique du point de vue des pratiques musicales. Cela permet aussi d'apprécier la façon dont le champ musical se joue plus facilement des fractures confessionnelles que le champ poétique à la même époque.

Quant à savoir quelle sorte de « musicien » aurait été de Bèze, la question est évidemment mal posée, ne serait-ce que parce que la pauvreté du lexique empêche de préciser la réalité de pratiques très diverses. De Bèze n'est évidemment pas « musicien » comme le sont François Gras et ses confrères, moins parce qu'il ne serait pas un musicien « professionnel » (la catégorie est de toute façon anachronique), que parce que ce n'est pas un « homme docte en l'art de musique », pour reprendre une formule du même François Gras.

61 Parmi d'autres articles permettant de mieux prendre en considération les rôles multiples occupés par le pasteur genevois, voir en particulier Annie Cœurdevey, « Simon Goulart, mélomane et contrefacteur », dans Olivier Pot (dir.), *Simon Goulart. Un pasteur aux intérêts vastes comme le monde*, Genève, Droz, 2013, p. 453-468.

Cela ne l'empêche pas de « musiquer » sans être musicien, comme d'autres ont toujours « versifié » sans être poètes, c'est-à-dire sans être doctes en l'art de poésie. Il ne s'agit pas là d'une différence de statut social, mais plutôt de compétence acquise, revendiquée et reconnue par ses pairs. Les interventions de de Bèze dans le champ musical genevois, au même titre que celles de Simon Goulart à la même époque (qui se mêle de tout, sauf apparemment de composer de la musique), ne sont donc pas vraiment celles d'un « musicien », mais bien d'un « ami de la musique », pour reprendre la formule du même Simon Goulart dans la préface d'un recueil musical de 1597⁶². On la retiendra volontiers, en espérant seulement que la muse ne répliquera pas aussitôt, en paraphrasant la parole attribuée à Voltaire, qui n'a jamais épargné Genève : « Mon Dieu, gardez-moi de mes amis, quant à mes ennemis, je m'en occupe... ».

62 Extraits de la préface des *Cinquante pseumes de David, avec la musique à cinq parties d'Orlande de Lasso* (Heidelberg [Genève], Commelin et J. II de Tournes, 1597), cités par A. Cœurdevey (*ibid.*, p. 467).

ASSOCIATION V.L. SAULNIER

Fondateur : Robert AULOTTE †

CONSEIL D'ADMINISTRATION

Présidente honoraire : Nicole CAZAURAN

Président : Olivier MILLET

Vice-présidente : Isabelle PANTIN

Secrétaire général : Alexandre TARRÊTE

Trésorière : Marie-Claire THOMINE

Autres membres du CA : Guillaume BERTHON, Jean CÉARD, Véronique FERRER,
Frank LESTRINGANT, Catherine MAGNIEN-SIMONIN, Anne-Pascale POUHEY-MOUNOU.

267

MEMBRES DE L'ASSOCIATION V. L. SAULNIER

Yoshiko AIDA-JINNO

Jacqueline ALLEMAND

Louise AMAZAN

Shotaro ARAKI

Jean-Claude ARNOULD

Soledad ARREDONDO

Blandine BAILLARD-PERONA

Lison BASELIS - BITOUN

Jean-Dominique BEAUDIN

Yvonne BELLENGER

Guillaume BERTHON

Alessandro BERTOLINO

Olivier BETTENS

Michel BIDEAUX

Michail BITZILEKIS

Denis BJAÏ

Andrée BLANCHART

Claude BLUM

Sylviane BOKDAM

Françoise BONALI-FIQUET

Florence BOUCHET

Bénédicte BOUDOU

Christophe BOURGEOIS

Thérèse BOUYER

Barbara C. BOWEN

Jean BRUNEL

Emmanuel BURON

Emmanuel BURY

Christine de BUZON

Marie-Pierre CAMUS

Sergio CAPPELLO

Nicole CAZAURAN

Hélène CAZES

Jean CÉARD

Nadia CERNOGORA

Annie CHARON
 Françoise CHARPENTIER
 Sylvie CHARRIER
 Pascale CHIRON
 Michel CHOPARD
 Christophe CLAVEL
 Michèle CLÉMENT
 Andrée COMPAROT
 Tom CONLEY
 Marie-Dominique COUZINET
 Antoine CORON
 Richard CRESCENZO
 Silvia D'AMICO
 James DAUPHINE
 Hugues DAUSSY
 Nathalie DAUVOIS
 Colette DEMAIZIERE
 Guy et Geneviève DEMERSON
 Marie-Luce DEMONET
 Adeline DESBOIS
 Robert DESCIMON
 Diane DESROSIERS
 Sylvie DESWARTE-ROSA
 Florence DOBBY-POIRSON
 Véronique DOMINGUEZ-GUILLAUME
 Claude-Gilbert DUBOIS
 Véronique DUCHÉ-GAVET
 Alain DUFOUR
 Jean DUPÈBE
 Max ENGAMMARE
 Véronique FERRER
 Marie Madeleine FONTAINE
 Marie-Madeleine FRAGONARD
 Perrine GALAND-HALLYN
 Isabelle GARNIER
 André GENDRE
 Franco GIACONE
 Violaine GIACOMOTTO-CHARRA
 Jean-Eudes GIROT
 Julien GOEURY
 Alex GORDON
 Rosanna GORRIS
 Geneviève GUILLEMINOT-CHRÉTIEN
 Akira HAMADA
 Valérie HAYAERT
 Nathalie HERVÉ
 Jacqueline HEURTEFEU
 Francis HIGMAN
 Brenton HOBART
 Grégoire HOLTZ
 Mireille HUCHON
 Nina HUGOT
 Thomas HUNKELER
 Michiko ISHIGAMI-IAGOLNITZER
 Aya IWASHITA-KAJIRO
 Alberte JACQUETIN-GAUDET
 Myriam JACQUEMIER
 Michel JEANNERET
 Jean JEHASSE
 Arlette JOUANNA
 Elsa KAMMERER
 José KANY-TURPIN
 Edith KARAGIANNIS-MAZEAUD
 Nicolas KIÈS
 Abdenaïm KSIBI
 Eva KUSHNER
 Jean-Claude LABORIE
 Claude La CHARITÉ
 Sabine LARDON
 Jean LARMAT
 Christiane LAUVERGNAT-GAGNIÈRE
 Madeleine LAZARD
 Julien LEBRETON
 Nicolas LE CADET
 Jean LECOINTE
 Sylvie LEFÈVRE
 Thérèse Vân Dung Le Flanche
 Marie-Dominique LEGRAND
 Virginie LEROUX
 Frank LESTRINGANT

Adeline LIONETTO-HESTERS
Catherine MAGNIEN-SIMONIN
Michel MAGNIEN
Daniela MAURI
Viviane MELLINGHOFF-BOURGERIE
Daniel MÉNAGER
Bruno MÉNIEL
Romain MENINI
Jean MESNARD
Olivier MILLET
Mariangela MIOTTI
Shiro MIYASHITA
Jean-Charles MONFERRAN
Véronique MONTAGNE
Alain MOTHU
Pascale MOUNIER
Catherine MÜLLER
Emmanuel NAYA
Jacques Paul NOËL
Anna OGINO
Isabelle PANTIN
Stéphane PARTIOT
Olivier PÉDEFLOUS
Bruno PETEY-GIRARD
Loris PETRIS
Christine PIGNÉ
Aude PLUVINAGE
Gilles POLIZZI
Anne-Pascale POUHEY-MOUNOU
Marie-Hélène PRAT-SERVET
Sandra PROVINI
Suciu RADU
Elise RAJCHENBACH-TELLER
Anne REACH-NGO
Josiane RIEU

François RIGOLOTT
Yves RONNET
Michèle ROSELLINI
François ROUDAUT
Dorine ROUILLER
Natacha SALLIOT
Zoé SAMARAS
Anne SCHOYSMAN
Gilbert SCHRENCK
Pierre SERVET
Claire SICARD
Joo-Kyoung SOHN
Lionello SOZZI
Alice TACAILLE
Kaoru TAKAHASHI
Setsuko TAKESHITA
Alexandre TARRÊTE
Jean-Claude TERNAUX
Louis TERREAUX
Claude THIRY
Marie-Claire THOMINE-BICHARD
Trung TRAN
Angeliki TRIANTAFYLLOU
Caroline TROTOT
George Hugo TUCKER
Toshinori UETANI
Ivana VELIMIRAC
Maurice-François VERDIER
Eliane VIENNOT
Laurent-Henri VIGNAUD
Jean VIGNES
Ruxandra VULCAN
Edith WEBER
Estelle ZIERCHER

ACTIVITÉS DE L'ASSOCIATION V.L. SAULNIER

2015 : « Paris carrefour culturel européen 1480-1530 ». Responsable : Olivier Millet (Paris-Sorbonne) en collaboration avec Luigi-Alberto Sanchi (Institut d'histoire du droit [CNRS], et l'Institut de recherche et d'histoire des textes [CNRS]).

L'époque concernée, séminale mais également en partie obliérée par les crises du siècle de la Réforme, est celle des décennies qui correspondent culturellement à l'essor des courants humanistes à Paris et politiquement aux premières guerres d'Italie, jusqu'au tournant des années 1530, marqué par la nomination des premiers lecteurs royaux (1530) puis par la crise religieuse des Placards (1534-1535). Il s'agira donc de mieux cerner une époque à cheval sur deux « siècles », souvent étudiés, pour des raisons institutionnelles et bibliographiques, par des spécialistes de domaines distincts. Le rôle de carrefour de Paris est une dimension majeure de la vie intellectuelle et culturelle européenne à cette époque, en raison notamment du prestige et du rôle de l'Université, des voyages de savants français en Italie (comme Lefèvre d'Étaples), de la venue à Paris d'humanistes italiens ou internationaux (comme Érasme) et d'étudiants qui en repartiront, dans des directions très diverses, munis de leur expérience parisienne, et de l'attrait exercé par la cour royale. On essaiera de camper le décor, en particulier celui du Quartier latin, de montrer le fonctionnement de ses institutions (Université, collèges, ordres religieux) et la production et les réseaux des imprimeurs (souvent d'origine germanique), et de situer l'activité des écrivains et des poètes et de leurs mécènes. Certains protagonistes (ou futurs protagonistes) de la vie culturelle et religieuse internationale, qui se croisent alors et connaissent une étape parisienne de leur carrière, seront étudiés pour eux-mêmes, mais toujours dans leur rapport avec le moment chronologique et le lieu parisiens auxquels le colloque est consacré. On s'attachera à l'examen critique des traditions historiographiques concernant ces institutions, ces lieux et ces personnages en les soumettant au renouvellement en cours des recherches savantes. Il s'agira de répondre à la question de savoir en quoi la présence à Paris, dans les conditions de l'époque considérée, a modifié un parcours, une biographie, une doctrine, ou encore affecté l'environnement parisien, et comment les différents apports des uns et des autres ont interagi entre

eux dans ce contexte précis, de manière à situer Paris comme carrefour, lieu attractif et de rayonnement, dans le paysage culturel de l'Europe humaniste.

2016 : « Îles et “insulaires” (xv^e-xviii^e siècles) ». Responsables : Frank Lestringant et Alexandre Tarrête.

272

Les îles ont été souvent décrites et cartographiées. Au xv^e siècle, grâce à Christophe Buondelmonti, les îles de l'archipel grec deviennent le modèle que l'on retrouve plus tard chez Rabelais, et deux siècles après encore chez Swift. À partir de cet ouvrage, maintes fois recopié, varié, glosé, se développe un genre, l'*Isolario*, ou Insulaire, c'est-à-dire la collection d'îles, ou l'atlas d'îles, dont les exemples se multiplient jusqu'au xviii^e siècle, tantôt manuscrits et tantôt imprimés, en Italie d'abord, puis dans tous les pays d'Europe, de l'Espagne à la Hollande. L'un des Insulaires les plus connus est celui du cosmographe André Thevet, élaboré vers 1586 et demeuré inachevé, riche de quelque trois cents cartes d'îles et étendu à toutes les mers du globe. Parallèlement, l'attention continue de se porter sur Lucien de Samosate dont l'*Histoire vraie* n'en finit pas d'être relue, pour alimenter les voyages de Pantagruel puis ceux de Gulliver. À partir de l'examen de ce genre, nous voudrions esquisser une réflexion sur la diversité et la relativité non seulement des formes du savoir géographique, mais plus généralement des formes littéraires, histoire, encyclopédie, dictionnaires, récits de voyages, fictions viatiques ou poésie.

TABLE DES MATIÈRES

Ouverture	7
Frank Lestringant	
La voix chantée de Pierre Gringore.....	13
Paulette Choné	
La poésie française et les premiers recueils de chansons publiés par Pierre Attaignant (1528-1534)	25
Jean-Eudes Girot	
De Ronsard à Louise Labé: les amours de Poésie et de Musique.....	45
Jean Vignes	
Ronsard et son rapport à la musique: du Supplément musical à la préface des <i>Meslanges</i> (1552-1560)	67
Luigi Collarile & Daniel Maira	
<i>Mirelaridon don don</i> : La poétique des tralalas dans la chanson française entre 1520 et 1550	89
Olivier Halévy	
Le grand mariage des rimes, sous le regard de Poésie et Musique.....	103
Olivier Bettens	
Vers mesurés et « mesure » musicale: ce que disent les répertoires.....	123
Isabelle His	
Le livre de musique: une source poétique et musicale pour l'étude de la mascarade.....	141
Nahéma Khattabi & Adeline Lionetto	
Daniel Drouin et le <i>Recueil de chansons d'Amours</i> (1575).....	169
François Rouget	
« Mis en lumiere sous espérance de les chanter », ou l'histoire malheureuse des <i>Saincts Cantiques</i> de Théodore de Bèze	189
Julien Gœury	

PROGRAMMES MUSICAUX

Textes et notes	209
Partitions.....	247
Index nominum.....	261
Index rerum	265
Membres de l'association V.L. Saulnier.....	267
Activités de l'association V.L. Saulnier.....	271
Tables des matières.....	273