

VÉRONIQUE FERRER
Université de Bordeaux

La chanson spirituelle au temps de la Réforme (1533–1591)

Abstract

The spiritual song in the time of the Reformation

This article aims at drawing the history of spiritual songs of the Reformation from the first works by Mathieu Malingre (1533) to *L'Uranie* attributed to Odet de La Noue (1591), including: *Chansons spirituelles* (1548) by Guillaume Guérout, as well as the *Chansonnier huguenot* (1555) and its reissues. By examining first of all devotional and exhortative songs, it shows how little by little this spiritual poetry gives up its formal and musical ambitions to serve, in a militant way, the Reformation ideas and beliefs.

Key words: Spiritual songs, Reformation, private devotion, music, confessional engagement.

Entre le chant luthérien et le cantique spirituel catholique, la chanson évangélique puis réformée occupe une place discrète dans la production religieuse du XVI^e siècle¹. Il est vrai qu'elle fut concurrencée dès l'origine par l'officialisation progressive des Psaumes comme pilier de la liturgie réformée et comme livre de prières, ainsi que par leur instauration en modèle poétique absolu. En marge de cette institutionnalisation de la dévotion réformée, paraissent dès les années 1530 des recueils de chansons spirituelles. La critique s'accorde pour attribuer la paternité du genre en milieu réformé à Matthieu Malingre, auteur masqué de *Plusieurs belles et bonnes chansons, que les chrestiens peuvent chanter en grande affection de cœur : pour et affin de soulager leurs esperitz et de leur donner repos en Dieu*, [Neuchâtel], [Pierre de Vingle], 1533. D'autres recueils viennent compléter et enrichir cette première publication anonyme jusqu'à modifier sa teneur spirituelle². L'inspiration dévotionnelle le cède parfois à une verve satirique et

¹ Sur la question, voir l'essai d'Anne Ullberg, *Au chemin de salvation : la chanson spirituelle réformée* (1533–1678), Uppsala Universiteit, Uppsala, 2008.

² *Noels nouveaux*, [Neuchâtel], [Pierre de Vingle], 1533 (Matthieu Malingre) ; *Chansons nouvelles montrant plusieurs erreurs et faulsetez, desquelles le pauvre monde est rempli par les ministres de Satan*, [Neuchâtel], [Pierre de Vingle], 1534 (5 chansons à caractère satirique) ; *Chansons nouvelles*

polémique, ajoutant ainsi à l'hybridité d'une forme qui prend ses origines dans le répertoire profane. La chanson spirituelle repose en effet sur la technique du *contrafactum*, déjà utilisée par les poètes du XIII^e siècle, par les Rhétoriciens et par Clément Marot, technique qui consiste à substituer des vers pieux aux paroles des chansons d'amour profane à la mode, sans changer les formes strophiques ni parfois les rimes³ : selon Denise Launay, « il s'agit d'un procédé très simple, qui vise à utiliser à des fins moralisatrices, pédagogiques ou pastorales, des chansons profanes bien connues du public. Pour en expurger les paroles et travestir en Cantique ou en Chanson spirituelle la poésie amoureuse ou galante, il suffit d'y changer quelques mots, à condition de respecter le nombre de syllabes et même éventuellement la rime »⁴. A de rares exceptions près, comme Guillaume Guérault ou Eustorg de Beaulieu, les recueils ne comportent pas de partitions : seul est indiqué le timbre d'une chanson déjà existante. L'invention du procédé du *contrafactum* remonterait aux Pères, si l'on en croit la préface du recueil *L'Uranie* :

Theodoret, ancien Theologien [...] raconte que [...] Harmonius composa des chansons profanes accommodees à de la musique fort douce, dont plusieurs furent seduitz et tirez à perdition. Mais Dieu [...] suscita en même temps un excellent personnage nommé Ephraim, lequel [...] changea la lettre meschante des chansons d'Harmonius, et y appliqua un sens spirituel et à la louange de Dieu, remédiant (dit Theodoret) joyeusement et utilement en mal que ce poete lascif avoit fait⁵.

Les Pères auraient donc déjà expérimenté les vertus morales de la récupération religieuse des mélodies populaires. Leurs successeurs exploitent à leur tour le procédé en l'intégrant à un programme d'édification et de purification des mœurs.

demontrantz plusieurs erreurs et faulsetez, desquelles le paovre monde est remply par les ministres de Satan, Genève, 1535 (chansons engagées) ; *Chansons demontrant les erreurs et abuz du temps present, lesquelles le fidele pourra chanter au lieu des chansons vaines et pleines de mensonges*, [Genève], [Jean Girard], 1542 (surtout chansons satiriques) ; *Chanson spirituelle sur la sainte Cene de nostre Seigneur, avec le devis consolatif d'un Chrestien affligé, et un d'Eglogue rustic d'un pastoureau chrestien. Et la confession d'un chascun fidelle*, Lyon, 1545 [Mathieu Malingre ?] ; Eustorg de Beaulieu, *La chrestienne Resjouissance*, Genève, 1546 (160 chansons) ; Marguerite de Navarre, *Les Chansons spirituelles*, in *Marguerites de la Marguerite des Princesses*, Lyon, Jean de Tournes, 1547 ; Guillaume Guérault, *Chansons spirituelles, composées par Guillaume Guérault et mises en musique par Didier Lupi Second, nouvellement reveues et corrigées, outre les précédentes impressions*, Paris, N. Du Chemin, 1559 [1^{ère} édition 1548] ; *Recueil de chansons spirituelles tant vieilles que nouvelles, avec le chant sur chascune : afin que le Chrestien se puisse esjouir en son Dieu et l'honorer : au lieu que les infidelles le desohonrent par leurs chansons mondaines et impudiques*, [Genève], 1555 (2 parties : 1. chansons en forme de prières ; 2. chansons satiriques et polémiques) ; *Chansons spirituelles à l'honneur et louange de Dieu et à l'édification du prochain*. Reveues et corrigées, [S. l.], 1569 [1^{ère} éd. 1555] ; Etienne de Malescot, *Cantiques des chansons spirituelles pour la consolation des fidèles affligés en France avec un petit catéchisme*, Pons, Th. Portau, 1590 ; *L'Uranie ou Nouveau recueil de chansons spirituelles et chrestiennes, comprises en cinq livres et accommodees pour la plupart au chant des Pseaumes de David*, [Genève], Jacques Chouët, 1591 (divisé en cinq livres, contenant chacun 25 chansons dévotionnelles).

³ A vrai dire, ce procédé avait déjà été éprouvé dès le XIII^e siècle par Gautier de Coinci par exemple, dont certaines de ses *Chansons à la Vierge* sont imitées de chansons de trouvères.

⁴ D. Launay, *La Musique religieuse en France du concile de Trente à 1804*, Paris, Klincksieck, 1993.

⁵ *L'Uranie ou Nouveau recueil de chansons spirituelles et chrestiennes*, 1591, op. cit. Préface.

Dans le vaste corpus illustrant cette production singulière, on ne s'intéressera qu'aux chansons dévotionnelles ou exhortatives entrant dans le projet de diffusion de la Réforme, en particulier : les chansons de Mathieu Malingre (1533), de Guillaume Guéroult (1548), l'anthologie de 1555 et ses rééditions, enfin le recueil *L'Uranie*, attribué à Odet de la Noue. Après avoir examiné les circonstances qui présidèrent à la naissance du genre, je voudrais suivre l'évolution de la chanson spirituelle en milieu réformé pour m'attacher à la singularité de cette expression chantée de la foi.

De la diffusion de la parole à l'exercice de piété

Avant l'arrivée de Calvin à Genève, la chanson spirituelle avait commencé à prendre son essor sur le modèle fécond du cantique allemand, largement encouragé par Luther. Les différents courants réformateurs étaient favorables à l'introduction du chant en langue vulgaire, destiné à répandre l'Écriture auprès de tous. Luther va plus loin en l'assimilant à une véritable prédication sonore qui permet de libérer la Parole écrite et de faire pénétrer « plus profondément dans les cœurs » le message divin⁶. Sous l'influence de l'entreprise luthérienne, les premiers recueils de chansons spirituelles semblent vouloir combler une vacance laissée par la liturgie réformée que rédigea Guillaume Farel en 1528 : *La manière et fasson qu'on tient es lieux que Dieu de sa grace a visités*. La publication conjointe des *Noelz nouveaux* de Mathieu Malingre et de *La manière et fasson* de Farel confirmerait l'amorce tardive d'une réflexion sur le chant. Ce n'est du reste qu'en 1537 que Calvin et Farel proposent au conseil de Genève d'introduire dans le culte le chant des psaumes en langue vulgaire. Si les premières chansons permettent momentanément de pallier un vide culturel, elles sont vite détrônées par l'institution au profit des psaumes, dont l'usage devient exclusif dans le culte public. Calvin justifie sa réticence à l'égard des chansons spirituelles en invoquant leur inspiration humaine alors que les psaumes sont directement issus de Dieu. Le réformateur genevois invite donc dans le cadre liturgique à un strict usage de la prière davidique, dans l'espace poétique à une fidèle imitation de ses versets :

Parquoy quand nous aurons bien circui par tout pour cercher çà et là, nous ne trouvons meilleures chansons ne plus propres pour ce faire, que les Pseaumes de David, lesquels le saint Esprit luy a dictés et faits. Et pourtant, quand nous les chantons, nous sommes certains que Dieu nous met en la bouche les paroles, comme si luy mesme chantoit en nous, pour exalter sa gloire⁷.

Cette mise à l'écart officielle de la chanson spirituelle d'extraction humaine ne l'empêche pas de se développer suivant des ambitions renouvelées : non pas pour voir au culte, sauf pour les premières, mais contribuer à la diffusion de la Réforme

⁶ Voir P. Veit, « Le chant, la Réforme et la Bible », *Le Temps des Réformes et la Bible*, Paris, Beauchesne, 1989, p. 659–681.

⁷ Voir l'épître de Calvin en tête des éditions du Psautier huguenot à partir de 1543 (« A tous chrestiens, et amateurs de la Parole de Dieu »), publiée par Gérard Defaux dans son édition des *Cinquante Pseaumes de David* de Clément Marot (Paris, Champion, 1995), p. 319.

en révélant le message du Christ, structurer la piété privée du fidèle en fournissant des formulaires de prières et des modèles de louange à Dieu, accompagner enfin l'apprentissage spirituel du croyant avec des abrégés de leçons théologiques, voire des sermons poétiques. Comme l'affirme l'auteur de la *Chanson spirituelle sur la sainte Cene* (1545), Malingre probablement, « il faut que nous nous esvertuons toujours à toute heure, en tous lieux et par tous moyens de publier, accroistre, augmenter, et semer, ceste divine parole »⁸. Le poète prêche d'exemple : sa chanson cristallise la mission qu'il assigne à ses lecteurs/chanteurs, mais il pousse à son comble l'entreprise en mêlant aux paroles des extraits de l'*Institution* de Calvin. Dans ces conditions, la chanson devient l'instrument poétique et musical de vulgarisation d'un traité théologique.

Le chant constitue de fait un auxiliaire privilégié de la diffusion des Écritures et de l'édification du fidèle. Selon une théorie qui remonte aux Pères, à Augustin en particulier, reprise par Luther et Calvin, la mélodie touche les sentiments du cœur, aidant à sa transformation. Dans les épîtres bien connues de 1542 et 1543, Calvin élabore une théorie de la fonction émotionnelle de la musique : la parole ne saurait se suffire à elle-même sans une mélodie sobre et monodique, seule capable d'enflammer les cœurs et de les élever vers Dieu, de soulager les esprits en restaurant leur confiance en lui⁹ : « nous cognoissons par experience, que le chant a grande force et vigueur d'esmouvoir et enflamber le cœur des hommes, pour invoquer et louer Dieu d'un zele plus vehement et ardent »¹⁰. Le poète ne pourra en effet contribuer à la « réformation » des cœurs que s'il mêle la musique à la parole, et le fidèle n'atteindra l'état dévotionnel adéquat qu'en chantant sa foi. Avant la mise au point théorique de Calvin, Malingre répercute cette nécessité d'articuler la chant à la piété pour rendre son exercice plus efficace. Nul hasard donc s'il donne, dans ses recueils, des indications très précises sur la manière de chanter : « en grande affection de cœur », mais un « cœur contrit » pour être « au plus pres de l'esperit de Jesus-Christ, contenu es saintes Escritures » :

Recordes vous que Dieu veult l'humble cœur
En foy contrict. Note cela chanteur.

La chanson exige un état dévotionnel préalable, l'humilité et la sincérité, pour que la transformation du cœur et l'élévation de l'esprit parviennent à leur pleine réalisation. Elle pose ainsi les cadres d'une piété dynamique dont l'horizon est autant la régénérescence de l'être que son éducation spirituelle : elle enseigne par sa force agissante.

Les auteurs de chansons spirituelles ont peu à peu pris conscience de l'articulation problématique entre mélodie profane et prière à Dieu. Si, dans un premier temps, l'union des deux registres pouvait servir les ambitions de la Réforme, elle a très vite révélé ses limites dès lors qu'elle s'est vue plus étroitement liée à l'exercice de piété. Certains recueils proposent ainsi des musiques originales, adaptées

⁸ Voir M. Malingre, *Chanson spirituelle sur la Sainte Cene* (1545), Préface.

⁹ Voir Ch. Grosse, « L'esthétique du chant dans la piété calviniste au premier temps de la Réforme (1536–1545) », *Revue de l'histoire des religions*, 227, 1, 2010, p. 13–31.

¹⁰ J. Calvin, *Épître de 1543*, p. 318–319.

à la teneur religieuse des poèmes. Didier Lupi Second, qui met en musique les chansons spirituelles de Guillaume Guérout en 1548, souligne à l'ouverture du volume la nécessité d'accorder la mélodie aux paroles :

Esprits desirans le soulas
 De la Musique harmonieuse,
 Pour retirer vos cœurs des laqs
 De tristesse trop ennuyeuse :
 Prenés joye solatieuse
 Dedans cest ouvrage petit,
 Qui de pensée soucieuse
 Peut bien contenter l'appetit.
 Mais s'il n'a ceste gayeté,
 Qui ne sert qu'à lasciveté,
 N'en formés ja pourtant complainte :
 Car mieux convient la gravité,
 Pour exprimer la majesté,
 Qui gist en l'escriture sainte¹¹.

Il justifie la gravité de la mélodie par l'argument de la majesté des Ecritures de même qu'il réserve définitivement la gaieté de l'air aux sujets légers. Dans la lignée des prescriptions musicales de Calvin, les poètes vont peu à peu abandonner les timbres profanes comme les mélodies originales : les textes se chanteront désormais sur les musiques du Psautier huguenot. Si le chansonnier de 1555 offre encore des timbres profanes, les ajouts ultérieurs accusent ce recentrement sur les Psaumes que l'*Uranie* finit par systématiser.

L'évolution de la chanson spirituelle

L'allégeance de la chanson spirituelle aux Psaumes est déjà manifeste dans le recueil de Guérout. Alors que Beaulieu en 1546 ou Marguerite de Navarre en 1547 s'attachaient à traduire l'amour divin et la foi en Christ dans une langue biblique reconnaissable mais déconfessionnalisée, Guillaume Guérout imprime d'emblée une coloration psalmique à ses chansons, fût-ce en conservant un lexique neutre. Il compose ses textes sur le modèle des prières de louange davidiques sans qu'ils soient à proprement parler des paraphrases. Tout en célébrant Dieu, sa toute-puissance comme sa miséricorde infinie, il invite le fidèle à chanter le los divin en convoquant explicitement le parangon psalmique. Ainsi dans « Chantez à Dieu chansons nouvelles » :

Louez tous son nom, sa hauteesse,
 Au son de fluste et de tambour,
 Et sur la harpe chanteresse
 Chantés luy Psalmes chacun jour,
 Car l'Eternel ayme
 La gent qui le clame
 Son Roy son appuy,

¹¹ G. Guérout, *Chansons spirituelles* (1548), op. cit., Vers liminaires de Didier Lupi Second.

Voire et glorifie
L'humble qui se fie,
Et s'attend à luy¹².

Le Chansonnier de 1555 privilégie aussi la louange à Dieu plutôt que la diffusion de la parole, qui caractérisait plus volontiers les premiers temps de la Réforme sous l'influence manifeste de Luther. Dans la piété calviniste, la glorification divine occupe le rang supérieur dans la hiérarchie très stricte des exercices de piété : « C'est le principal sacrifice, que le sacrifice de louange et aussi c'est le vray tesmoignage de pieté »¹³. Expression la plus authentique de la foi du croyant donc, à condition que la louange soit foncièrement désintéressée¹⁴ et qu'elle procède « d'un cœur entier et non fardé »¹⁵, de « l'humble cœur / En foy contrict », disait déjà Malingre dans ses *Noelz*. Les titres comme les préfaces cèdent désormais la première place à la louange et à l'édification du prochain, quitte à sacrifier les remarques sur la mélodie et l'inspiration.

La préface du Chansonnier de 1555 accentue aussi l'ancrage biblique de la chanson spirituelle en réintroduisant des versets au cœur de la parole humaine du poète, en mettant en avant le modèle davidique qu'il convient d'imiter, en rappelant avec force la nécessité de substituer les cantiques spirituels aux chansons lascives et profanes. Si cette dernière invitation figurait déjà dans les recueils de 1533, elle s'inscrit en 1555 dans le programme de réforme des mœurs et de la morale qu'a lancé Calvin. La réédition de 1569 renchérit sur la discrimination des chants qui sert de base à une radicalisation confessionnelle entre les véritables fidèles et les mondains condamnés :

David nous enseigne quelles chansons doivent chanter les vrais chrestiens pour s'esjouir selon Dieu [...]. Au lieu donc de paistre nostre esprit de chansons lubriques et infames, excitions-les plustost à chanter chansons pudiques, honnestes et saintes : afin que nous soyons discernéz d'avec les mondains¹⁶.

L'empreinte calvinienne se marque encore dans le recueil de 1591, *L'Uranie*, où le poète procède, avant de justifier la publication de chansons spirituelles, à un éloge des psaumes moyennant le rejet des chansons profanes :

Et premierement, par une faveur du tout spéciale envers son Eglise en ces derniers temps, il a voulu que celui qui avoit esté des premiers à publier des chansons folles et lascives, venant à faire comme amende honorable devant tous les fidèles, ait mis heureusement la main à la traduction en vers françois d'une partie des vrais Odes ou Chansons spirituelles de l'Eglise, qui sont les Psaumes de David, ayant esté secondé depuis bien à propos par un autre excellent personnage. On ne sçauroit dire combien ce labour a fait de fruit et converti d'âmes à Dieu, qui par avant ne pensoyent au monde¹⁷.

¹² Ibid., Strophe 2, p. 3.

¹³ J. Calvin, *Commentaires sur les Pseaumes*, Genève, Conrad Badius, 1558, p. 415.

¹⁴ Ibid., p. 887.

¹⁵ Ibid., p. 704.

¹⁶ *Chansons spirituelles à l'honneur et louange de Dieu*, 1569, op. cit., p. 2.

¹⁷ *L'Uranie*, 1591, op. cit., Préface, p. XXXVII.

Au terme de ce discours convenu, le poète tente de légitimer la composition marginale de chansons spirituelles :

D'avantage, pour accroissement de consolations ont esté publiées presque d'années en années beaucoup de saintes poésies pour emouvoir tant plus les cœurs, et les eslever au ciel. [...] Outre cest excellent thresor des Psaumes de David, il a semblé bon à plusieurs et en divers temps et lieux, de publier quelques Odes spirituelles appropriées au temps, et contenant diverses meditations, pour le soulagement et contentement des consciences¹⁸.

En somme, celles-ci se proposent d'accompagner l'action des psaumes dans la dynamique du salut : élever les cœurs à Dieu, soulager les consciences, consoler les fidèles. Le poète reprend en termes calvinistes les ambitions des premières chansons (« soulager les esprits » et « donner repos en Dieu », disait-on en 1533¹⁹). La préface de 1591 répète en écho les mots de l'épître de Calvin à l'édition des Psaumes de 1543, dont on retrouve la substance : la condamnation des chansons mondaines, l'éloge des psaumes et les bienfaits spirituels du chant. Somme toute, le poète tente de légitimer sa production marginale par le discours officiel des psaumes.

La doxa calviniste tend à changer au fil des décennies l'identité des chansons spirituelles. A mesure que les recueils s'amplifient, les variantes des pièces existantes ainsi que les inédits révèlent un durcissement des positions théologiques et une professionnalisation du langage de la foi. Alors que les mélodies restent immuables, les textes s'acclimatent aux changements des temps. Au moment fort des persécutions et des guerres, le langage de la foi se crispe, se décante et s'affirme pour mieux répondre aux besoins des fidèles.

Vers la professionnalisation du langage de la foi

Support de piété et instrument d'édification, la chanson n'en a pas moins donné lieu à l'exploitation de ses potentialités militantes. Les *Noels* de 1533 envisageaient déjà le chant comme l'auxiliaire du combat spirituel qui se joue au cœur des croyants. Les chansons de 1542 inscrivent plus ouvertement la lutte sur le plan confessionnel : le combat intérieur se change en affrontement contre l'adversaire, non pas uniquement dans les chansons polémiques, mais au cœur même des pièces spirituelles, qui cèdent une plus grande place aux ennemis de Dieu, à l'imitation des psaumes. La louange pure compose désormais avec des prières de requête, où le fidèle appelle de ses vœux la colère divine sur ses ennemis :

Seigneur delivre ton Eglise
De ceux qui par fausse entreprise
Se bande pour la ruiner,
Et pour ta parole exterminer,
Deschasse, ô Dieu, tous heretiques,
Tous seducteurs, traistres iniques,
Troubleurs de paix, machinans faux
Contre tes serviteurs loyaux.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ *S'ensuyvent plusieurs belles et bonnes chansons*, 1533, op. cit., Préface.

Il n'est pas rare que l'invective contamine la langue de la dévotion :

Chasse de nous tous idolatres
 Obstinez, et opiniastres,
 Tous enchanteurs, devins, sorciers,
 Tous chiens, pourceaux, mauvais ouvriers.
 Tous loups ravissants, hypocrites,
 Et tous prescheurs de faux merites²⁰.

Les poèmes mettent en scène des couples antinomiques, propres à figurer la confrontation du juste et de l'impie : le Christ et l'Antéchrist, les saints et les hypocrites, l'opresseur et l'affligé. Les auteurs prennent soin de distinguer « les vrais chrestiens », « les vrais prescheurs de ta parole », animés par la « vraye foi », des « mondains », « faux pasteurs », « mercenaires », « mutins », « seditieux », « blasphémateurs execrables », « tyrans », « meurtriers insatiables », gouvernés par « l'iniquité ». Voilà autant de marqueurs lexicaux qui confessionnalisent la langue de la dévotion. Au fil des recueils, les poètes adoptent un langage crypté, où chaque mot fait sens pour les seuls initiés, une langue d'emprunt, formée d'un agrégat d'expressions ou d'images bibliques, qui reviennent d'une pièce à l'autre comme une signature collective. Les poètes reprennent en écho les formules de cette langue de Canaan, artefact stylistique servant d'identifiant confessionnel dans un espace littéraire chrétien en proie à la division.

Au cœur des persécutions, chanter revient donc à publier sa colère ou à clamer sa révolte ; elle sert aussi à résister spirituellement et à combattre la pression des adversaires.

Or chantez chantez fideles,
 Ne cessez point de chanter :
 Les saintes louanges belles
 De Dieu vous faut reciter.
 Pour les cruels maux qu'ordonne
 Ce faux damné Antechrist.
 Ne nions devant personne,
 Nostre sauveur Jesus Christ²¹.

La dégradation du contexte historique révèle la pertinence d'une poésie dévotionnelle propre à consolider la foi, à consoler le fidèle, à résister à l'offensive catholique et à préserver la cohésion d'une communauté menacée. La chanson spirituelle épouse à son tour les ambitions de la littérature de piété dans son ensemble, à savoir lutter contre l'apostasie en expansion au gré des épreuves ou des défaites, ranimer le cœur des fidèles tentés par la conversion et rappeler, fût-ce en abrégé, les principes doctrinaux dont on requiert du croyant une application assidue. La transformation de la chanson spirituelle à partir des années 1560 répond à une urgence existentielle aussi bien qu'historique : affronter par une vie spirituelle intense les déboires de l'actualité. Il faut s'armer contre les persécutions et les oppressions, redonner sens à des croyances que le réel nie avec la dernière énergie.

²⁰ *Chansonnier* de 1569, op. cit., p. 3.

²¹ *Ibid.*, p. 97.

D’où la nécessité de rappeler les grands thèmes de la spiritualité calvinienne, marquée au chiffre de l’épreuve, de l’affliction et du martyr : la justification par la foi, la gratuité de la grâce, les bienfaits des épreuves, une eschatologie gratifiante, l’humiliation de soi et la repentance. Ces deux derniers s’épanouissent surtout dans la confession des péchés qui occupe une place significative dans le recueil de 1569, soit sous la forme exhortative :

Nettoyons-nous, sauvons nos consciences,
 Reconnoissans devant Dieu nos offenses
 Presentons nous en toute affection,
 Au Seigneur plein de compassion²²,

soit sous la forme d’une prière personnelle adressée à Dieu :

Voy par pitié ta povre creature
 Et sa nature,
 Mon Dieu, mon Roy, car je t’ay offensé,
 Et contre toy tant fait, dit, que pensé :
 Pardonne moy mon mal et forfaiture,
 Pleine d’ordure²³.

Toute la spiritualité réformée s’articule autour de l’humiliation de soi et de la repentance, conditions préalables à l’action de l’Esprit et à l’élévation des cœurs. Les exercices de piété, qu’ils soient cultuels, sacramentels ou privés, ne trouvent sens que dans le mouvement de sanctification du fidèle qui repose sur une repentance continuelle. C’est ce que répètent à l’envi les chansons en espérant imprimer de pareilles leçons, grâce au chant, dans l’esprit des fidèles mieux que ne le ferait sans doute le temps circonscrit du culte. Dans une langue accessible, avec une orthographe simplifiée, des images frappantes, un vocabulaire concret, les chansons spirituelles véhiculent un savoir-faire dévotionnel qu’elles donnent en partage aux générations futures pour assurer la survivance d’une identité.

Le recueil d’Odet de la Noue, *L’Uranie*, échappe pourtant à cette évolution. Il semble nourrir des ambitions poétiques plus hautes que celles de ses prédécesseurs. S’il garde l’esprit de ses aînés, les oraisons et les louanges qu’il propose accusent l’influence très nette de la grande poésie réformée contemporaine, Chaudieu, mais surtout Du Bartas, dont il emprunte les périphrases et les images. Les chansons de *L’Uranie* puisent dans les forces vives de la poésie ornementale de *La Semaine*, s’inscrivant elle-même dans le prolongement de la poésie de la Pléiade, qu’elles accommodent aux thèmes bibliques et doctrinaux pour inventer des pièces originales, loin de la simplicité prisée des chansonniers. A titre d’exemple, quelques vers louant la Création :

Il est plus aisé de comprendre
 Le rien de ce rien dont tu fis
 Les elemens, merveilleux fils,
 Et père de ce qui s’engendre.
 Je trouve plus facile encore

²² Ibid., p. 15.

²³ Ibid., p. 39.

De comprendre en un seul moment
 Les desseins du haut firmament
 Et l'estre de la blanche Aurore²⁴ (I, 4).

Le poète enfle les proportions de la louange par une poétique de l'amplification et de la *varietas*, étrangère à la poésie des chansons spirituelles. Les poèmes prennent une ampleur inaccoutumée et cultivent le décasyllabe de préférence aux vers courts, qui étaient par tradition fort appréciés dans les chansons. La parataxe laisse place à une syntaxe articulée qui privilégie les subordonnées, propres à donner un mouvement continu à la prière. Sans sacrifier leur identité doctrinale sur laquelle elles restent néanmoins discrètes, les chansons de *L'Uranie* renouent avec une poésie élaborée et une langue fleurie, qui rompt avec l'idéal de simplicité et le modèle davidique, mis à l'honneur dans les autres recueils. L'expression de la foi reste tributaire de contraintes poétiques qui réorientent la finalité et la spécificité du recueil. A l'écart des bruits de la cité, *L'Uranie* dépolitise la foi en revenant à une langue neutre, en cultivant l'ornement et en amplifiant la syntaxe. Mis à part les incontournables identifiants doctrinaux (la foy seule, la gratuité de ta grace), on peine à trouver dans la langue les indices d'un ancrage confessionnel ou le ralliement explicite à l'éloquence biblique. Du coup, La Noue remotive le sens de la chanson spirituelle qui s'était précisément dégradée en chanson polémique ou militante, en la ramenant à un dialogue immédiat avec Dieu. Le recueil de 1591 offre donc l'exemple, en milieu réformé, d'une expression presque déconfessionnalisée de la foi, où les lois de la poésie reprennent leurs droits sur les exigences de la dévotion. Le cas est assez rare pour le souligner.

Mis à part cette exception à la règle, il faut convenir que l'évolution de la chanson spirituelle en milieu réformé reste tributaire du durcissement confessionnel qui caractérise le siècle. Il existe de fait un rapport inextricable entre la situation politique des Eglises réformées de France et l'évolution des chansons spirituelles : les remous de l'histoire affectent le langage de la piété et l'obligent à s'engager à sa mesure dans un processus de construction confessionnelle qui affecte la littérature religieuse dans son ensemble, qu'elle soit spirituelle ou polémique. On peut le déplorer, car cette confessionnalisation uniformise le langage poétique, le bride aussi, en étouffant les audaces et la variété. Les premières chansons spirituelles, surtout celles de Marguerite de Navarre, de Beaulieu et de Guérout, constituent de véritables expériences poétiques ou musicales qui laissent place ensuite à une poésie moins ambitieuse et moins originale, toute dévouée à la mission communautaire qu'elle s'est assignée.

²⁴ *L'Uranie*, 1591, op. cit., I, 4.