

7  
(2012)

ISSN 1897-3035

Studia  
Litteraria  
Universitatis  
Iagellonicae  
Cracoviensis

Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego

Studia  
Litteraria  
Universitatis  
Iagellonicae  
Cracoviensis



# Redaktor Naczelna

Prof. dr hab. Regina Bochenek-Franczakowa – Instytut Filologii Romańskiej UJ

## Rada Naukowa

Prof. dr hab. Marta Gibińska-Marzec – Instytut Filologii Angielskiej UJ

Prof. dr Jan Herman – Katholieke Universiteit, Leuven

Dr hab. Celina Juda, prof. UJ – Instytut Filologii Słowiańskiej UJ

Prof. dr Andreas Hoefele – University of München

Prof. dr hab. Maria Kłańska – Instytut Filologii Germańskiej UJ

Prof. dr hab. Barbara Michalak-Pikulska – Instytut Filologii Orientalnej UJ

Prof. dr Dymitr Segal – Hebrew University of Jerusalem

Prof. dr Boika Sokolova – Notre Dame University, London

Prof. dr hab. Jerzy Styka – Instytut Filologii Klasycznej UJ

Prof. dr hab. Wasilij Szczukin – Instytut Filologii Wschodniosłowiańskiej UJ



7  
(2012)

Studia  
Litteraria  
Universitatis  
Iagellonicae  
Cracoviensis

Edenda curavit Regina Bochenek-Franczakowa

Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego

RECENZENCI

*Dr hab. Jan Miernowski, prof. UW*

*Dr hab. Ewa Łukaszuk, prof. UW*

*Dr hab. Paul Martin Langer, prof. UP*

*Dr hab. Tatiana Stepnowska, prof. UŁ*

*Prof. dr hab. Piotr Fast*

*Prof. zw. dr hab. Izabella Malej*

*Dr hab. Elżbieta Katarzyna Dzikowska, prof. UŁ*

*Prof. dr hab. Anna Kalewska*

*Prof. dr hab. Krzysztof Jarosz*

*Prof. zw. dr hab. Józef Smaga*

*Dr hab. Tomasz Swoboda, prof. UG*

PROJEKT OKŁADKI

*Paweł Bigos*

© Copyright by Regina Bochenek-Franczakowa & Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego

Wydanie I, Kraków 2012

All rights reserved

Niniejszy utwór ani żaden jego fragment nie może być reprodukowany, przetwarzany i rozpowszechniany w jakikolwiek sposób za pomocą urządzeń elektronicznych, mechanicznych, kopiujących, nagrywających i innych oraz nie może być przechowywany w żadnym systemie informatycznym bez uprzedniej pisemnej zgody Wydawcy.

Książka dofinansowana przez Uniwersytet Jagielloński ze środków Wydziału Filologicznego

ISSN 1897-3035 (wersja papierowa)

ISSN 2084-3933 (wersja elektroniczna)

Nakład 200 egz.

Pierwotną wersją czasopisma „Studia Litteraria Universitatis Iagellonicae Cracoviensis” (ISSN 2084-3933) jest wersja online publikowana kwartalnie w internecie na stronie [www.wuj.pl](http://www.wuj.pl) w dziale Czasopisma.



[www.wuj.pl](http://www.wuj.pl)

Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego

Redakcja: ul. Michałowskiego 9/2, 31-126 Kraków

tel. 12-631-18-81, 12-631-18-82, fax 12-631-18-83

Dystrybucja: tel. 12-631-01-97, tel./fax 12-631-01-98

tel. kom. 506-006-674, e-mail: [sprzedaz@wuj.pl](mailto:sprzedaz@wuj.pl)

Konto: PEKAO SA, nr 80 1240 4722 1111 0000 4856 3325

# SPIS TREŚCI – INDEX RERUM

## Zeszyt 1. **Les langages de la foi : la poésie spirituelle en France et en Pologne (XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles)**

Véronique Ferrer, Barbara Marczuk, Introduction .....	7
Jean Vignes, La réécriture protestante du <i>Psautier</i> de Baïf : les <i>Pseaumes en vers mezurez</i> d'Odet de La Noue sur une musique de Claude Le Jeune (1 <sup>e</sup> partie) .....	9
Isabelle Garnier, La réécriture protestante du <i>Psautier</i> de Baïf : les <i>Pseaumes en vers mezurez</i> d'Odet de La Noue sur une musique de Claude Le Jeune (2 <sup>e</sup> partie) .....	25
Véronique Ferrer, La chanson spirituelle au temps de la Réforme (1533–1591) .....	43

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<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>. 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 spirituelle<sup>2</sup>. L'inspiration dévotionnelle le cède parfois à une verve satirique et

---

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

<sup>2</sup> *Noels nouveaux*, [Neuchâtel], [Pierre de Vingle], 1533 (Matthieu Malingre) ; *Chansons nouvelles montrant plusieurs erreurs et faulsetez, desquelles le pauvre monde est remply 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<sup>e</sup> 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 rimes<sup>3</sup> : 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 »<sup>4</sup>. 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 fait<sup>5</sup>.

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 fiddle*, 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<sup>ère</sup> 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<sup>ère</sup> 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).

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

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

<sup>5</sup> *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 divin<sup>6</sup>. 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 gloire<sup>7</sup>.

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

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

<sup>7</sup> 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 »<sup>8</sup>. 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 lui<sup>9</sup> : « 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 »<sup>10</sup>. 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

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

<sup>9</sup> 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.

<sup>10</sup> 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'écriture sainte<sup>11</sup>.

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,

<sup>11</sup> 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 luy<sup>12</sup>.

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 »<sup>13</sup>. Expression la plus authentique de la foi du croyant donc, à condition que la louange soit foncièrement désintéressée<sup>14</sup> et qu'elle procède « d'un cœur entier et non fardé »<sup>15</sup>, 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 discernés d'avec les mondains<sup>16</sup>.

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 monde<sup>17</sup>.

<sup>12</sup> Ibid., Strophe 2, p. 3.

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

<sup>14</sup> Ibid., p. 887.

<sup>15</sup> Ibid., p. 704.

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

<sup>17</sup> *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 consciences<sup>18</sup>.

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 1533<sup>19</sup>). 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.

<sup>18</sup> Ibid.

<sup>19</sup> *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 merites<sup>20</sup>.

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 Christ<sup>21</sup>.

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.

<sup>20</sup> *Chansonnier* de 1569, op. cit., p. 3.

<sup>21</sup> *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 compassion<sup>22</sup>,

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’ordure<sup>23</sup>.

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

<sup>22</sup> Ibid., p. 15.

<sup>23</sup> Ibid., p. 39.

De comprendre en un seul moment  
 Les desseins du haut firmament  
 Et l'estre de la blanche Aurore<sup>24</sup> (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.

<sup>24</sup> *L'Uranie*, 1591, op. cit., I, 4.



ISABELLE GARNIER  
Université Jean Moulin – Lyon 3  
GADGES CEDFL

## La réécriture protestante du *Psautier* de Baïf : les *Pseaumes en vers mezurez* d'Odet de La Noue sur une musique de Claude Le Jeune (2<sup>e</sup> partie)

### Abstract

The protestant rewriting of de Baïf's *Psalms*: les *Pseaumes en vers mezurez* by Odet de La Noue with Claude Le Jeune's music (2<sup>nd</sup> part)

Isabelle Garnier, starting from the recurrence of the holy name « grand Dieu » to refer to God, compares La Noue's paraphrase to Marot's and Baïf's texts, and defines it on both theological and poetical levels as a kind of musical epexegetis, which led the singer to the core of reformed faith.

Key words: Renaissance, Book of Psalms, protestant music, God's Name.

A la lecture des premiers psaumes de La Noue, on est d'abord frappé par la récurrence d'un nom divin : *grand Dieu*. Absente des textes sources du psautier (tant hébraïque que grec ou latin), cette locution a été introduite par Marot dans sa traduction<sup>1</sup>. Est-ce à dire que La Noue a simplement voulu « marotiser » le psautier en vers mesurés de Baïf, ce qui rejoindrait en quelque sorte les analyses de Michel Jeanneret et de Jean Vignes sur le travail de La Noue<sup>2</sup> ? De fait, son vocabulaire est largement marotique : La Noue réagence les termes de Marot dans sa traduction sans se limiter au psaume particulier où ils apparaissent chez le Quercynois. Aux exemples déjà relevés par la critique, on pourrait en ajouter bien d'autres, dont quelques-uns nourriront la suite de ce travail. Mais mon hypothèse

---

<sup>1</sup> Voir I. Garnier-Mathez, « Traduction et connivence : Marot, paraphraste *évangélique* des psaumes de David », dans *Les Paraphrases bibliques aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, Actes du colloque de Bordeaux, 22, 23 et 24 septembre 2004, V. Ferrer et A. Mantero (éd.), Genève, Droz, T.H.R., 2006, p. 241–264.

<sup>2</sup> Voir l'introduction d'I. His et J. Vignes à Claude Le Jeune, *Pseaumes en vers mezurez* (1606), I. His (éd.), Turnhout (Belgique), Brepols, et Tours, Centre d'Etudes Supérieures de la Renaissance (CESR), Collection « Epitome musical » (Musica Gallica), 2007, p. xxxii–xxxvi.

est que la récurrence de *grand Dieu* dans la version de La Noue, loin de n'être qu'un « marotisme » de plus, est un indice majeur, susceptible de nous éclairer sur les intentions du nouveau traducteur.

Après une enquête approfondie sur l'usage des noms divins dans les *Pseaumes en vers mezurez* de 1606, comparés sur ce point à d'autres traductions, j'envisagerai certains procédés stylistiques mis en œuvre par le paraphraste, pour caractériser plus finement la démarche à la fois théologique et poétique de La Noue ; je relirai enfin ces éléments linguistiques à l'aune de la musicalité du texte. Les psautiers de référence pour évaluer la spécificité du travail de La Noue seront principalement celui de Marot, pionnier incontesté à la notoriété absolue, et celui de Baïf mis en musique par Le Jeune, dont il reprend la structure des vers mesurés.

### Un usage renouvelé des noms divins

Le texte du psautier est régulièrement émaillé de noms divins : les adresses à Dieu dans la prière alternent avec les mentions de Dieu dans l'énoncé. Dans le psautier hébraïque, deux noms coexistent : Elohim et le tétragramme YHWH<sup>3</sup> ; dans le texte latin, ce sont *Deus* et *Dominus* ; en français, *Dieu* et *Seigneur*, dont l'emploi et la distribution varient selon les traducteurs. Baïf, pour sa part, emploiera de façon non arbitraire « Dieu pour le premier [Elohim] et Seigneur pour le deuxième » dans son psautier en vers mesurés<sup>4</sup>.

Comparons les différentes traductions du psaume I, dont Jean Vignes a montré la valeur programmatique des paraphrases successives réalisées au cours du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>5</sup>. Dans le verset 2, le premier où apparaît le nom de Dieu, Lefèvre d'Étaples emploie *seigneur dieu*, Baïf, le *bon Seigneur*, Desportes, *Seigneur*. Marot introduit *l'Éternel* et La Noue se distingue avec *grand Dieu*<sup>6</sup> :

<u>Psalterium Hebraicum / Gallicum</u> Sed in lége <i>domini</i> voluntas eius : & in lége eius meditabitur die ac nocte.	
Lefèvre d'Étaples (1523) Mais en la loy du <i>seigneur dieu</i> est sa volonte : & en sa loy pensera jour et nuit.	Marot (1543) Mais nuit, et jour, la Loy contemple, et prise De <i>l'Éternel</i> , et en est desireux: Certainement cestuy là est heureux.

<sup>3</sup> Sur la répartition de ces noms dans l'Ancien Testament, voir E. Dhorme, « Introduction », dans *Bible, Ancien Testament*, t. II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1959, p. CXXI.

<sup>4</sup> S. Maser, « Baïf, traducteur des psaumes », *BHR*, XXXVIII, p. 285–297 (ici p. 294). Voir du même auteur, « Comment Baïf traduit les psaumes », *Revue de Littérature comparée*, LIII, 1979, p. 502–520 (surtout p. 518).

<sup>5</sup> « „D'un heur vraiment parfait cet homme a jouissance...”. La paraphrase du Psaume I par Desportes et ses devanciers », dans *Philippe Desportes, poète profane, poète sacré*, actes du colloque international de Chartres, 14–16 septembre 2006, F. Rouget et B. Petey-Girard (éd.), Paris, Champion, 2008, Collection « Colloques, Congrès et Conférences », n° 63, p. 223–260.

<sup>6</sup> Tout soulignement est mien dans l'ensemble des citations.

Baïf (Psautier B, vers mesurés, 1573) Mais dont le cœur est en la loi du <i>bon seigneur</i> , Et nuit et jour songe en sa loi.	Baïf (Psautier C, vers rimés, 1587) Mais de qui le vouloir est en la loi <i>divine</i> , Qu'il repense et repense et de jour et de nuit.
Desportes (1598) Mais la loy du <i>Seigneur</i> sa volonté contante, Ceste loy jour et nuict est tout son pensement.	La Noue ( <i>Pseaumes en vers mezurez</i> , éd. 1606) Es lois du <i>grand Dieu</i> , pour tou-jours est son déduit, Les lit et suit tant jour que nuit.

Ces rapprochements illustrent l'infinie variété des choix qui président à la transcription du nom de Dieu, choix qui à ce stade n'apparaissent pas spécifiquement liés à la sensibilité religieuse du traducteur. Ils sont aussi une incitation à la prudence quant à la valeur théologique que l'on peut leur accorder à des options lexicales dont l'interprétation devra être corroborée par d'autres indices.

### Le martèlement de *grand Dieu* par La Noue

L'on sait que Marot, dans ses *Cinquante Pseaumes*, a enrichi le nom *Dieu* d'un appareil d'épithètes variées, sans équivalent dans le texte source : il construit *grand Dieu* et *haut Dieu* à partir d'adjectifs laudatifs récurrents ; il reprend *vray Dieu* et *seul Dieu* aux textes du réseau de Marguerite de Navarre, saturés des épithètes *vray* et *seul* valorisant la théologie évangélique<sup>7</sup>.

Si le fidèle s'est habitué à ces amplifications du nom de Dieu dans les paraphrases françaises, elles ne deviennent pourtant pas systématiques. Ainsi dans le texte de Baïf, l'on ne relève aucune qualification directe du nom *Dieu*, et très rarement du mot *Seigneur*<sup>8</sup>. Tout au plus s'autorise-t-il la reprise du marotique *Sire* adressé à Dieu. On peut mettre ce trait stylistique en regard de la réflexion livrée par le poète sur le nom de Dieu dans les Mimes :

Le nom de Dieu en vain ne queste.  
Car ce ne t'est pas chose preste  
En le questant d'y arriver.  
Quoy que soit qui quelque nom porte  
Un meilleur le nomme en la sorte.  
Qui peut le nom de Dieu trouver ?

Dieu, n'est pas son nom veritable.  
Mais c'est un signe remarquable  
Que nous reconnissons qu'il est.  
Le nommer c'est chose impossible :  
Ne cherchon ce qui n'est loisible :  
Adoron Dieu comme il luy plaist<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> On ne les trouve ni dans les autres poèmes de Marot, ni dans les textes évangéliques contemporains. Comme je l'ai montré, la récurrence de ces noms divins participe du projet des Évangéliques de restaurer la proximité spirituelle du chrétien avec Dieu créateur et rédempteur, en jouant à la fois de l'intimité affective et de la propagande doctrinale : voir I. Garnier-Mathez, *L'Épithète et la congnissance. Écriture concertée chez les Évangéliques français (1523–1534)*, Genève, Droz, T.H.R., 2005.

<sup>8</sup> On l'observe à quatre reprises (*bon, secourable, benign*).

<sup>9</sup> J.-A. Baïf, *Mimes, enseignemens et proverbes* (1581), II, 2659–2670, J. Vignes (éd.), Genève, Droz, 1992, p. 273.

« Le nommer », c'est pourtant ce que tente de faire La Noue, qui accompagne une fois sur trois le nom de *Dieu* d'une épithète (16 sur 46 : 34,8%), en formant trois fois sur quatre l'expression *grand Dieu*. Après la variété marotique et l'appauvrissement lexical de la traduction de Baïf, on trouve chez La Noue une situation médiane : moindre inventivité que Marot et aucune reprise des noms divins marotiques comme *Sire, l'Eternel, l'Immortel* ; prédominance de *Dieu* préféré à *Seigneur* (comme chez Marot et à l'inverse de Baïf) ; présence d'épithètes auprès de Dieu, susceptibles de donner naissance à de nouveaux noms divins comme chez Marot. Les dix premiers psaumes traduits par La Noue totalisent ainsi douze occurrences du nom divin *grand Dieu*, soit plus d'une par psaume<sup>10</sup>. Cette fréquence est douze fois supérieure à l'usage marotique pour ces mêmes psaumes<sup>11</sup>.

La répartition des noms divins dans les dix premiers psaumes de nos trois traductions françaises de référence est analogue à celle que l'on peut établir à partir du psautier *Gallicum* (que reprendra la Vulgate) : les 67 occurrences de ces noms dans les dix premiers psaumes de la Vulgate se retrouvent presque intégralement chez Baïf et avec la même localisation (66), à 92% chez Marot, avec un peu plus de liberté (62), et à 83% seulement chez La Noue (55). Compte tenu de la légère raréfaction des noms divins chez La Noue (8 sur 10), la fréquence de *grand Dieu* n'en est que plus remarquable, puisqu'elle concerne un nombre d'occurrences restreint<sup>12</sup>.

Un autre élément confirme le rôle éminent prêté à la locution *grand Dieu* ; c'est la première employée par La Noue pour nommer Dieu, dès le début du psaume I :

Combien a d'heur l'homme dont le cœur cherchant le bien,  
Refuit le conseil des malins :  
Ses pieds du pervers vont delaisant les chemins,  
Moqueurs luy sont tous moins que rien :  
Es lois du *grand Dieu*, pour tou-jours est son déduit,  
Les lit et suit tant jour que nuit.

*Grand Dieu* revient en mêmes vers et place (v. 5, syllabes 4 et 5) au début du psaume II de La Noue, avec un parallélisme sans équivalent chez Marot (*Dieu*) ni chez Baïf (*Seigneur*) :

Pourquoy méne tant tou-le monde de bruit ?  
Et desseins de neant brasse sans fruit ?  
Les roys ja ligués ici vont s'élevans,  
Conseil tienent or' les princes et grans  
Contre le *grand Dieu*, ains contre son oint.

<sup>10</sup> On relève aussi un *Dieu bon et grand*, et on n'en trouve plus ensuite que pour le CXXXVI, dernier des psaumes traduits par La Noue pour la musique de Le Jeune, et qui présente une structure particulière (sept occurrences de *grand Dieu* avec effet de refrain).

<sup>11</sup> Dans les dix premiers psaumes de Marot, seul le VII comporte une occurrence de *grand Dieu* ; la suite du psautier en compte quatre (ps. XXXIII, XLVI, L, CXVIII), soit en moyenne une occurrence pour dix psaumes traduits.

<sup>12</sup> Isabelle His nous suggère que *grand Dieu* pourrait aussi avoir été préféré pour des raisons prosodiques, parce qu'il offre la combinaison relativement peu fréquente de deux syllabes longues successives.

Avec le psaume III, l'expression intervient sous forme d'apostrophe dès le vers 1 : « *Grand Dieu* léve toy ; sauve moy Dieu des cieus ». Ces trois premières occurrences attestent le soin qui préside aux insertions du nom divin dans l'ensemble du bref psautier de La Noue. *Grand Dieu* se retrouve en position d'allocutaire au vers 1 du psaume VII, avec une variante amplificatoire (« En toy, *Dieu bon et grand* »). Le début et la fin des psaumes VIII (« *Grand Dieu* nostre seigneur », « *Grand Dieu*, seul souverain ») et IX (« C'est à ce coup *grand Dieu*, que je chanteray », « *Grand Dieu*, d'éfroy si subit épouvante les ») présentent un procédé analogue de mise en valeur par la position, tandis que les deux premiers vers du psaume X font résonner le nom divin dans une question angoissée : « Pourquoi te tiens tu loin, / *Seigneur grand Dieu* ? ».

La fréquence de *grand Dieu* et sa mise en valeur à l'*incipit*, sans équivalent dans les psautiers de référence (Marot, Bèze, Baïf), semble une spécificité de la paraphrase de La Noue<sup>13</sup>. Pour mieux en mesurer l'importance, voyons quelle place occupe ce nom divin dans la littérature du temps.

### Au-delà des clivages confessionnels : *grand Dieu* dans la littérature du XVI<sup>e</sup> siècle

L'expression *grand Dieu*, lancée discrètement par Marot, envahit le psautier huguenot par l'entremise de Théodore de Bèze. Ce nom divin se trouve alors sur toutes les lèvres :

Bref, du grand Dieu des hauts cieus  
Louez le nom precieux<sup>14</sup>.

Bèze lui-même, dans *Abraham sacrifiant* (1550), s'attache « à chanter l'excellence / De ce grand Dieu, dont la magnificence / Et hault & bas se presente à noz yeux »<sup>15</sup>, et, dans la préface, il admoneste Ronsard et ses amis de consacrer leur plume à « magnifier la bonté de ce grand Dieu »<sup>16</sup>.

Faut-il pour autant considérer *grand Dieu*, abondamment utilisé dans les textes réformés, comme un nom divin spécifiquement protestant ? En réalité, l'innutrition marotique, substrat commun aux écritures catholiques et réformées, a fait de l'expression un élément du patrimoine religieux des deux confessions. Les poètes de la Pléiade (Du Bellay, Jodelle, Belleau) l'emploient fréquemment :

<sup>13</sup> À côté de *Dieu, Seigneur, Seigneur Dieu* communs aux deux, les noms divins des *incipit* de Marot (*l'Éternel, Dieu, Seigneur, Sire, vray Dieu, Seigneur Dieu, haut Dieu*) sont plus variés que ceux de Bèze dans la suite du psautier (*l'Éternel*).

<sup>14</sup> Th. de Bèze, *Pseaumes mis en vers français (1551–1562)*, P. Pidoux (éd.), Genève, Droz, 1984, p. 251, ps. CXXXVI, verset 26. La Noue traduit aussi ce psaume et conserve l'expression : « Celebrés le *grand Dieu* des cieus » (v. 101).

<sup>15</sup> *Abraham sacrifiant*, M. Soulié et J.-D. Baudin (éd.), Paris, Champion, 2006, p. 45, v. 103–105.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 34.

O *grand Dieu souverain*, dont la divinité,  
Chrestiens, nous adorons dessous triple unité<sup>17</sup>.

T'oyant ce jour parler du *grand Dieu*, dont l'essence  
En se meslant par tout, anime l'univers,  
Je me souhaite avoir et mille et mille vers  
Que docte j'ay cent foys sacrez à sa puissance<sup>18</sup>.

Ronsard, le chef de la « bande », utilise aussi ce nom divin, par exemple dans son poème liminaire au traité d'Edmond Auger, *Des sacremens de l'Eglise Catholique* :

Il n'appartient à tous sacrer à la memoire  
De ce *grand Dieu des Dieux* la vertu & victoire [...]  
Il faut que tout ainsi qu'une source fertile,  
Un parler emmiellé, ce *grand Dieu* luy distille :  
Car on ne peut parler de Dieu aucunement,  
Sans qu'il en soit l'auteur et le commencement<sup>19</sup>.

On le retrouve à maintes reprises dans le *Discours des Misères de ce temps*, notamment pour galvaniser les soldats catholiques face aux attaques des huguenots, en les plaçant sous la bannière du *grand Dieu* :

Je dy pour ce *grand Dieu* qui bastit tout de rien,  
Qui jadis affligea le peuple Egyptian  
[...]  
Pour ce *grand Dieu*, soldars, les armes avés prises  
Qui favorisera vous et vos entreprises  
Comme il fist Josué par le peuple estranger :  
Car Dieu ne laisse point ses amys au danger.  
*Dieu tout grand et tout bon* qui habites les nues,  
[...]<sup>20</sup>.

Relevons que La Noue, dans l'apostrophe du psaume VII, « En toy, Dieu bon et grand », joue des mêmes qualificatifs que l'amplification ronsardienne « tout grand et tout bon ».

Toutefois, quand le champion des catholiques reprend l'expression *grand Dieu* pour « confondre » le prédicant dans la *Responce aux injures*, l'on peut se demander s'il n'en fait pas un usage ironique – un otage dans la polémique théologique des guerres de religion ? :

Toutesfois brevement il me plaist de respondre  
A quelqu'un de tes points, lesquels je veux confondre :  
Et si tu as soucy d'ouyr la verité,

<sup>17</sup> J. Du Bellay, « Hymne chrestien » (posthume), dans *Œuvres poétiques*, H. Chamard (éd.), Paris, S.T.F.M., 1987, t. V, p. 407, v. 1–2.

<sup>18</sup> E. Jodelle, *A Mme Marguerite sœur du Roy Henry Deuxiesme*, E. Balmas (éd.), Paris, Gallimard, 1965, t. I, p. 163. Voir aussi R. Belleau, « L'Innocence prisonniere » dans *Œuvres complètes*, G. Demerson (éd.), Paris, Champion, t. I, p. 255.

<sup>19</sup> P. Ronsard, *Œuvres complètes*, P. Laumonier (éd.), Paris, S.T.F.M., t. XVIII, p. 327.

<sup>20</sup> Ibid., t. XI, p. 105, v. 811–812 et 823–827.

Je jure du *grand Dieu* l'immense deité  
Que je te diray vray, sans fard ny sans injure<sup>21</sup>.

Et les protestants se placent à leur tour sous la bannière du *grand Dieu* quand ils ripostent au poète catholique de la *Continuation* (« C'est Dieu qui les conduit », v. 28) :

Pourtant, quand nous aurions noz bandes surnommées,  
LES BANDES QUE CONDUICT LE GRAND DIEU DES ARMÉES,  
Ce ne seroit à tort, car luy seul nous maintient,  
Et de notre bon droit la querelle soustient<sup>22</sup>.

Agrippa d'Aubigné, quand il entrera en lice, émaillera ses *Tragiques* de ce nom divin<sup>23</sup> ; il l'insère aussi pour clore sa version du psaume III (dans le même recueil que les vers de La Noue que nous étudions) :

Grand Dieu qui vit et vivra  
Tant que le siècle sera<sup>24</sup>.

L'usage de *grand Dieu* ne paraît donc pas marqué confessionnellement à la fin du xvi<sup>e</sup> siècle. La concentration et la multiplication des occurrences de ce nom divin n'en sont pas moins une spécificité remarquable de la paraphrase de La Noue, qu'il faut tenter d'expliquer. Pourquoi, notamment, avoir préféré *grand Dieu* à son rival lexical, *l'Eternel* ?

### La fortune de *l'Eternel*

Alors que *grand Dieu* est entré dans la langue religieuse du xvi<sup>e</sup> siècle par le truchement du psautier marotique à partir de la combinaison de deux lexèmes présents dans le texte source, la dénomination *l'Eternel* est une innovation lexicale due à Pierre-Robert Olivetan, cousin de Calvin, dans sa traduction de la Bible<sup>25</sup>. Marot la reprend régulièrement à son compte quand il entreprend la versification des Psaumes :

O qui est fort, si ce n'est l'Eternel ?<sup>26</sup>  
Le Dieu, le fort, l'Eternel parlera<sup>27</sup>.

<sup>21</sup> Ibid., t. XI, p. 120, v. 63–67. Voir I. Garnier-Mathez, « Héritage marotique et parler protestant dans les *Discours des Misères de ce Temps*. Mentions, emprunts et subversion », dans *Ronsard, poète militant*, V. Duché (éd.), Paris, CNED-PUF, 2009, p. 66–91.

<sup>22</sup> *Response aux calomnies contenues en la Suite du Discours sur les Misères de ce temps*, J. Pineaux (éd.), *La polémique protestante contre Ronsard*, Paris, S.T.F.M.-Didier, 1973, t. I, p. 72, v. 117–120 (graphie majuscule originale).

<sup>23</sup> Voir I. Garnier-Mathez, « De la connivence évangélique au slogan théologique : *Seul, seulle, seulement* dans *Les Tragiques* », *Albineana*, 20, 2008, p. 37–58.

<sup>24</sup> *Pseaumes en vers mezurez...*, op. cit., p. 36.

<sup>25</sup> *La Bible qui est toute la sainte escripture. En laquelle sont contenus le Vieil Testament et le Nouveau, translatez en francoys. Le Vieil, de Lhebrew : et le Nouveau, du Grec*, Neuchâtel, Pierre de Vingle, 1535.

<sup>26</sup> C. Marot, *Cinquante Pseaumes de David*, G. Defaux (éd.), Paris, Champion, 1995, ps. XVIII, p. 165, v. 76.

<sup>27</sup> Ibid., ps. L, p. 180, v. 1.

Cette expression constitue ainsi l'un des noms divins originaux et récurrents du psautier huguenot, Bèze, comme Marot, la valorisant souvent dès l'*incipit* :

A l'Eternel j'ay requis un seul point<sup>28</sup>.

Ô Eternel, declare moy ma fin<sup>29</sup>.

Or soit loué l'Eternel<sup>30</sup>.

On trouve dès lors ce nom divin avec une grande fréquence dans des textes réformés de genres très variés (traités didactiques en prose, recueils poétiques, récits de voyage...) <sup>31</sup>. *Les Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné (1616) n'en comptent pas moins de vingt-deux occurrences, dont neuf dans le dernier livre, « Juge-ment », avec une vigoureuse apostrophe dès le premier vers : « Baisse donc, Eternel, tes hauts cieux pour descendre ».

Un indice révélateur de la corrélation entre l'emploi de ce nom divin réformé et l'âpreté des tensions confessionnelles est la réception du terme par les écrivains catholiques : en témoigne le sort qui lui est réservé dans leurs écrits. Après l'avoir utilisé pour célébrer l'évangélique Marguerite de Navarre dans le *Tombeau* français qui lui est consacré en 1550<sup>32</sup>, les poètes de la Pléiade le reprennent dans leurs œuvres individuelles de cette décennie, c'est-à-dire avant les guerres civiles : Du Bellay en 1550 dans les poèmes chrétiens de *L'Olive*<sup>33</sup>, Ronsard dans les *Odes* la même année<sup>34</sup>, puis souvent dans ses autres recueils (comme les *Hymnes* en 1556)<sup>35</sup>, Baïf dans la « Prière à Dieu pour la santé du Roy » en 1559<sup>36</sup>, etc.

Pourtant, en 1562, Ronsard dénonce l'usage de ce nom divin dans *La Remonstrance*, et il en fait un tic du langage protestant : « Parler de l'Eternel, du Seigneur, & de Christ »<sup>37</sup>. Il semble alors le réserver à des tours qui miment et moquent l'adversaire<sup>38</sup>. Avec le durcissement du conflit, *l'Eternel* devient trop connoté pour que les auteurs catholiques continuent à l'insérer dans leurs écrits. Tout se passe comme si le rôle polémique joué par Ronsard au service du camp catholique avait

<sup>28</sup> Th. de Bèze, op. cit., ps. XXVII (1551), p. 34, v. 13.

<sup>29</sup> Ibid., ps. XXXIX (1551), p. 54, v. 13.

<sup>30</sup> Ibid., ps. CL (1562), p. 275, v. 1.

<sup>31</sup> Voir I. Garnier, « Quelques marqueurs linguistiques de l'identité réformée dans la littérature française du xvi<sup>e</sup> siècle », Actes du colloque international *Anthropologie historique du protestantisme moderne*, organisé par O. Christin (U. Neuchâtel) et Y. Krumenacker (U. Lyon 3), Université de Neuchâtel, 19–20 avril 2012, à paraître.

<sup>32</sup> Voir ibid.

<sup>33</sup> *L'Olive*, CXIII : « Si notre vie est moins qu'une journée / En l'eternel [...] » (v. 1–2).

<sup>34</sup> C'est la première occurrence chez Ronsard : « La pensée sainte / De l'Eternel gouverne en equité / Ce monde limité » (*Odes*, 1550, op. cit., t. II, p. 171, v. 34–36).

<sup>35</sup> P. Ronsard, « Epître au Cardinal de Lorraine », *Second Livre des Hymnes* (1556) : « Pour leur gaigner le cœur, imitant l'Eternel / Qui se daigna vestir d'un habit corporel », op. cit., VIII, p. 331, v. 65. Comme le note J.M. Hanks, *Ronsard and Biblical Tradition*, Paris, G. Narr, Tübingen, et J.-M. Place, 1982, p. 18 : « L'Eternel is one of Ronsard's most frequently used biblical names for God ».

<sup>36</sup> « Eternel Tout-puissant, sous qui branle le monde, / O Dieu, qui de clemence et de douceur abonde », *Euvres en rime*, Ch. Marty-Laveaux (éd.), Paris, Lemerre, s.d., t. IV, p. 268, v. 1–2.

<sup>37</sup> *Remonstrance au peuple de France...*, op. cit., t. XI, p. 74, v. 202.

<sup>38</sup> Voir I. Garnier, « Quelques marqueurs linguistiques... », op. cit.



eu une incidence sur la confessionnalisation des termes qu'il stigmatise<sup>39</sup>. Après les *Discours des Misères de ce temps* en effet, *l'Eternel* semble disparaître des nouveaux textes de Ronsard, mais aussi de ceux de ses amis catholiques. Ainsi, *l'Eternel* est absent de la traduction manuscrite (remarquablement fidèle) des cent cinquante psaumes par Baïf, réalisée entre 1567 et 1573, « en intention de servir aux bons catholiques contre les psalmes des haeretiques »<sup>40</sup> : il y évite avec soin ce qui peut rappeler le psautier huguenot, en particulier l'un de ses traits spécifiques, l'usage de noms divins créés par les traducteurs évangéliques et réformés pour accroître l'intimité du fidèle avec Dieu, comme *l'Eternel* ou *grand Dieu*.

Une quinzaine d'années plus tard, Desportes, ami intime de Baïf, entame un nouveau psautier destiné aux catholiques à la demande d'Henri III. La volonté du roi, qui a fait brûler les livres « hérétiques » en 1584, est probablement de « fournir aux fidèles français de l'Eglise de Rome un équivalent du *Psautier huguenot* »<sup>41</sup>. Il est notable que les cinq premiers psaumes édités en 1587 ne comportent pas une seule occurrence de *l'Eternel*<sup>42</sup>. Toutefois l'hébraïsant Blaise de Vigenère ouvre la voie au retour de ce nom divin dans les paraphrases catholiques avec ses *Psaumes pénitentiels de David, Tournez en prose mesurée* (Paris, L'Angelier, 1587)<sup>43</sup>. Quand Desportes, devenu aumônier d'Henri IV après la chute d'Henri III, parachève sa propre traduction, le nom divin *l'Eternel* s'y révèle omniprésent : le psautier, qui paraît par étapes entre 1591 et 1606, compte 110 occurrences en 150 psaumes, et en particulier six dans les psaumes I à XIV, correspondant aux quinze premiers de La Noue. Cette particularité lexicale, au cœur d'une période d'apaisement relatif, peut s'interpréter comme un geste irénique.

### « *Grand Dieu, seul souverain* » (La Noue, psaume VIII)

C'est exactement au même moment (entre 1591 et 1606), que La Noue s'attache à traduire à nouveaux frais nos quinze psaumes pour la musique composée par Le Jeune sur le texte de Baïf. Mais le nom *l'Eternel* n'y est pas attesté : faut-il voir dans ce choix une volonté de se démarquer du psautier de Desportes<sup>44</sup> ?

L'adoption d'un nom divin donné au détriment d'un autre prend sens dans un contexte politico-religieux donné (marqué par la plus ou moins grande tolérance de chaque communauté confessionnelle envers l'autre), tout autant qu'en relation

<sup>39</sup> Voir I. Garnier-Mathez, « Héritage marotique... », op. cit.

<sup>40</sup> Voir *supra* la première partie de ce travail par Jean Vignes.

<sup>41</sup> Ph. Desportes, *Les CL. Pseaumes de David en vers françois*, B. Petey-Girard (éd.), Paris, STFM, 2006, « Présentation », p. 7.

<sup>42</sup> XXXVII, L, LXXXVII, LXXXIX, CXXXVIII.

<sup>43</sup> Voir les psaumes VII, 18, et XXVII, 7, repris dans *Le Psautier de David, torné en prose mesurée ou vers libres*, Paris, A. L'Angelier, 1588 (éd. P. Blum-Cuny, Paris, Le Miroir volant, 1991). Jean Vignes avait déjà relevé « une traduction œcuménique, une tentative de conciliation » dans le psaume I de Vigenère (voir « „D'un heur vrayment parfait cet homme a jouissance", La paraphrase du Psaume I par Desportes et ses devanciers », op. cit.

<sup>44</sup> *Grand Dieu* relaye *l'Eternel* dans plusieurs psaumes de Desportes, mais n'apparaît que de façon secondaire (29 occurrences contre 110). L'unique occurrence des quinze premiers psaumes apparaît au psaume X (1601), op. cit., p. 183, v. 40.

au projet personnel du paraphraste. Le geste de La Noue pourrait sembler moins irénique que celui du catholique Desportes, proposant à ses lecteurs de prier *l'Eternel* comme leurs frères réformés, mais il ne l'est peut-être pas moins : choisir *grand Dieu*, c'est adopter le nom divin le plus neutre possible, et écarter *vray Dieu* ou *Dieu seul* dont les épithètes, si souvent brandies par les controversistes, rappellent les dissensions théologiques ; choisir *grand Dieu*, c'est aussi rappeler aux protestants un nom divin familier, intériorisé par l'entremise du psautier huguenot, et proposer aux catholiques un nom moins marqué confessionnellement que *l'Eternel* stigmatisé par Ronsard, un nom issu du socle spirituel commun et de l'héritage marotique, déjà maintes fois repris par les poètes catholiques, ceux de la Pléiade notamment.

Ainsi, le parti-pris lexical de La Noue, dans une courte série de psaumes destinés à être chantés, représente un choix *poétique* autant que *théologique* : il signe une prise de distance par rapport au psautier contemporain de Desportes, pour offrir aux protestants sous Henri IV un texte qui retrouve d'autres accents du psautier huguenot, sur la musique composée par Le Jeune pour le texte de Baïf ; cependant, mais sans contradiction, il représente une nouvelle proposition irénique : même s'il a eu plus de faveur du côté réformé, le nom divin lancé par Marot a été repris par les deux camps, et peut ainsi être chanté par les catholiques dans la période d'apaisement qui suit l'Edit de Nantes.

L'analyse des procédés stylistiques employés par La Noue apportera des éléments complémentaires pour caractériser plus précisément son entreprise.

## L'épexégèse : de Marot à La Noue

Selon Michel Jeanneret, dans l'œuvre de La Noue « remanieur de Baïf », « de nombreuses variantes obéissent à des intentions souvent difficiles à dégager », avec une « tendance à mitiger les audaces » de la version baïffienne ; La Noue, parce qu'il « se dispense de suivre le mot à mot de l'original », se permet « des développements personnels » (comme tel ajout « apparemment immotivé » dans le psaume VI) et « la traduction cède le pas à l'interprétation » : « ces libertés [...] nous éloignent de la littéralité de Baïf »<sup>45</sup>. Voyons comment le travail d'amplification de La Noue, exploitant certains procédés de réécriture hérités de Marot, témoigne d'une intention didactique et d'une visée théologique cohérentes.

Dans le psautier de Marot, on relevait des divergences lexicales avec les traductions en prose (celles de Lefèvre d'Étaples, 1530, et d'Olivet, 1535) non imputables à la versification et, d'autre part, des éléments de convergence théologique avec les traités évangéliques, voire réformateurs. Leur analyse m'a permis d'identifier les fonctions de l'amplification paraphrastique dans les *Cinquante psaumes*, fonctions souvent convergentes, que l'on peut résumer ainsi<sup>46</sup> : exprimer avec clarté et musicalité un élément doctrinal sous-jacent au texte source et

<sup>45</sup> M. Jeanneret, *Poésie et tradition biblique au XVI<sup>e</sup> siècle ; les paraphrases des Psaumes de Marot à Malherbe*, Paris, José Corti, 1969, p. 241–244.

<sup>46</sup> Voir I. Garnier-Mathez, « Traduction et connivence... », op. cit., p. 263.

aux traductions antérieures en prose ; exhorter à une relation personnelle, renouvelée, avec Dieu ; condenser l'interprétation des chrétiens hébraïsants, en dévoilant la portée christologique du psaume, ou en suggérant une lecture spécifiquement *évangélique*. Ces fonctions s'exercent par le biais de deux figures complémentaires qui s'appuient le plus souvent sur l'épithète, l'*emphasis* et l'*épexégèse*.

L'*emphasis*, abondamment utilisée dans l'Ancien Testament<sup>47</sup>, se caractérise par la simultanéité d'au moins deux niveaux de lecture, faisant surgir un énoncé second. Comme l'écrit Quintilien, elle « donne à entendre au-delà de ce que les seuls mots expriment »<sup>48</sup>. De nombreux adjectifs ajoutés par Marot par rapport aux textes sources (latin, prose française) relèvent de ce procédé : dans le psaume II, « esleu » signale la lecture christologique annoncée par l'argument du psaume (« Icy voit-on comment David, & son Royaume, sont vraye figure, & indubitable Prophetie de Iesus Christ, & de son Regne ») :

Et je, qui suis le Roy qui lui ay pleu,  
Racompteray sa sentence donnée :  
C'est, qu'il m'a dit : tu es mon Fils *esleu*,  
Engendré t'ay ceste heureuse journée<sup>49</sup>.

Cette interprétation sera confirmée par les *Commentaires de M. Jean Calvin sur le livre des psaumes* en 1561<sup>50</sup>. Et la traduction de La Noue, à la différence de celle de Baïf, renoue avec elle :

Le seigneur des cieus [...]
   
Dira, c'est mon roy, mon saint, *mon éleu*,
   
Que sacrer au mont de Sion j'ay voulu.
   
Je publieray l'Edit du seigneur qui m'a dit
   
Et tu es mon fis, et ce jour *pour vray* je t'ay engendré.

Si on reconnaît une *emphasis* dans les vers de La Noue, elle est peut-être redevable autant de la paraphrase marotique que de l'exégèse calvinienne, et sans être véritablement novatrice, elle est mise en relief par « pour vray ».

Venons-en au second procédé. Le terme *épexégèse*, tiré du grec patristique, renvoie à l'explication théologique qui vient clarifier une interprétation<sup>51</sup> ; en linguistique, c'est aussi le procédé qui introduit une assertion adjacente auprès d'un

<sup>47</sup> Voir O. Millet, *Calvin et la dynamique de la parole*, Paris, Champion, 1992 ; l'auteur souligne : « Dans l'*emphasis* biblique, il n'y a jamais d'exagération, et l'insistance est plus suggestive qu'explicite » (p. 381).

<sup>48</sup> Quintilien, *Institution oratoire*, VIII, 3, 87, p. 83–84. Quintilien en distingue « deux sortes, qui signifient, l'une plus qu'elle ne dit, l'autre, même ce qu'elle ne dit pas » (p. 84). Pierre Fabri n'opère pas cette distinction : « Emphasis, c'est quand dessoubz aulcun dict, aultre sentence peut être entendue » (*Le grand et vray art de pleine rhétorique*, Paris, S. Gruel, 1521 ; éd. A. Héron, Rouen, 1889–1890 ; Genève, Slatkine Reprints, 1969, p. 193).

<sup>49</sup> Ps. II, 7, op. cit., p. 103.

<sup>50</sup> Genève, Conrad Badius, 1561, p. 7. Voir I. Garnier-Mathez, « Traduction et connivence... », op. cit., p. 262.

<sup>51</sup> Le terme *epexégésis* renvoie à l'explication complémentaire qui vient clarifier ou détailler un commentaire, une interprétation : voir G.W.H. Lampe, article « ἐπεξηγήσις », *A Patristic Greek Lexicon*, Oxford, Oxford University Press, 1961, p. 514.

terme de l'assertion principale<sup>52</sup>. Ce que j'ai appelé *épithète épexégétique* dans les textes évangéliques, notamment chez Marot, laisse ainsi entendre une voix derrière la caractérisation adjectivale : l'épithète ou son équivalent syntaxique, la relative explicative, introduit un commentaire didactique, plus ou moins implicite. Prenons l'exemple du psaume IV :

<p><i>Gallicum et Romanum</i> (et Vulgate IV, 9) : <i>In pace in idipsum dormiam et requiescam, quoniam tu Domine singulariter in spe constitui me.</i></p> <p><i>Hebraicum</i> (IV, 8) : <i>In pace simul requiescam et dormiam quia tu domine specialiter securum habitare fecisti me.</i></p>	<p>Lefèvre d'Étaples : Je dormiray &amp; reposeray ensemble avec eux en paix. Car toy seigneur dieu tu m'as <i>singulierement</i> constitué en liberté &amp; <i>seureté</i>.</p> <p>Olivetain : car Seigneur toy <i>seul</i> me feras habiter <i>seurement</i>.</p> <p>Marot : Si qu'en paix, et en <i>seurté</i> bonne Coucheray, et reposeray. Car Seigneur, ta bonté l'ordonne: Et <i>elle seulle</i> espoir me donne, Que <i>seur, et seul</i> regnant seray.</p>
<p>Baïf : En paix avec eux <i>ferme</i> repos j'aurai Couchant et dormant : puisque <i>le seul</i> tu es, Seigneur, qui dois en tout bon espoir Plein d'assurance m'asseoir et planter.</p>	<p>La Noue : Donc iray-je en paix, loin de l'aversité, Tousjours repozant dormir à <i>seureté</i> : Car c'est toy, <i>grand Dieu, toy qui peus tout</i>, Par qui défendu je suis jusqu'au bout.</p>

La notion clé de « sûreté » en Dieu, qui apparaît à la fin du verset dans les traductions en prose (établies d'après la version *Hebraicum*), est mise en valeur par Marot, et nos deux poètes à sa suite, au début du verset. Elle est valorisée par la rime chez La Noue (*seureté*), et glosée par une épithète épexégétique (*ferme*) chez Baïf : « ferme repos » peut rappeler la notion de *ferme foi*, fondée sur l'assurance et la confiance en Dieu, abondamment mise en exergue par Marot comme par les réformés<sup>53</sup>.

Pour la deuxième partie du verset, Marot propose une ample paraphrase avec deux occurrences de l'épithète *seul(e)*, récurrente dans le discours évangélique<sup>54</sup>, l'une pour qualifier Dieu (sa bonté), l'autre référant à l'orant, dans le binôme paronymique *seur et seul* (complété par la figure dérivative, *seureté*, et le polyp-tote). C'est la seconde occurrence qui est épexégétique : parce que le fidèle croit en Dieu seul et en son action unique pour lui, il « se trouve bien de se fier en Dieu »<sup>55</sup> et bénéficiera seul, à l'exclusion des impies, de la paix divine ; dans la lecture christologique du cercle de Marguerite de Navarre, le « seul regnant »,

<sup>52</sup> On appelle *épexégèse* « un groupe de mots ou proposition en apposition à un mot », et l'on dit *épexégétique* ce « qui a le caractère de l'épexégèse », *Grand Larousse de la Langue française*, article « épexégèse », t. 2, p. 1682.

<sup>53</sup> *Ferme*, récurrent dans les psaumes de Marot (« Quand je l'exalte & prie en ferme foy », ps. XVIII, v. 7), apparaît avec la même valeur dans le psaume IV de La Noue : « Pozant dessus luy ferme l'espoir ».

<sup>54</sup> Voir I. Garnier-Mathez, *L'Épithète et la connivence...*, op. cit., p. 125–156.

<sup>55</sup> C. Marot, *Cinquante Pseaumes*, Argument du quatrième Pseaume, op. cit., p. 106.

c'est le Christ, modèle du fidèle. Ce sens second, qui pour les initiés se superpose à l'énoncé, est une *emphasis*.

Baïf, plus sobre, revient à une traduction proche de la prose d'Olivetan, qui avait introduit le nom divin *Dieu seul* sous forme pronominale, *toy seul*, sans contrepartie dans la source latine : « le seul tu es ». Ce faisant, son vers prend à nouveau une connotation réformée assez inattendue<sup>56</sup>.

La Noue, peut-être pour se démarquer, prend un parti différent et abandonne *seul*, au profit d'une glose épexégétique, qui développe la notion d'omnipotence divine sous-jacente dans le texte, corollaire de la confiance du fidèle dans la protection du *grand Dieu* : le nom divin est enchâssé entre deux occurrences du pronom de deuxième personne ; la relative épexégétique et le nom divin se valorisent alors mutuellement : « c'est toy, grand Dieu, toy qui peus tout ».

L'épithète ou la relative épexégétique (et plus largement toute proposition adjacente) nous renseignent ainsi sur la méditation théologique qui a nourri l'élaboration de la paraphrase : il faut comprendre l'intervention du traducteur comme l'explicitation de sa démarche spirituelle. On en a une illustration dans un autre passage du psaume IV, où une proposition consécutive, sans équivalent chez Marot ni Baïf, révèle l'absolue confiance de La Noue, et partant, du fidèle de peu de mérite, dans la bonté divine envers l'*éleu* :

Puis qu'en sa bonté Dieu dezire entre tous,  
 Pour toy me choisir *il sera bien si dous*  
*Qu'*il viendra des Cieus pront m'exaucer  
 Dés que ma vois je luy viendray hausser.

L'épexégèse sert ainsi à valoriser des notions clés de la théologie évangélique et réformée, comme on le voit encore dans le psaume IV à propos de l'humilité de l'orant ; avec l'« humble oraison » ajoutée au vers 4 avant l'« umble cœur » de la strophe 3, La Noue reprend une locution introduite par Marot au psaume X<sup>57</sup> :

Marot, IV, 1  Quand je t'invocque, hélas es- coute, O Dieu de ma cause, et raison, Mon cueur serré, au large bouté, De ta pitié ne me reboute, Mais exaulce mon <i>oraison</i> .	La Noue IV, 1 Enten de mes plaints les doulou- reuse' vois, Toy Dieu de mon droit puis veuill' à chasque fois, Mon cœur rélargir hors sa prizon, Ainsi que porte mon <i>humble orai- zon</i> .	Marot, X, 17  O Seigneur, donc, s'il te plaist tu orras Ton povre peuple, en ceste aspre saison : Et bon courage & espoir luy don- ras, Prestant l'oreille à son <i>humble oraison</i> .
---	--	--

<sup>56</sup> On s'est souvent interrogé sur les motivations de la collaboration poético-musicale du catholique Baïf et du protestant Le Jeune (voir *supra* la contribution de Jean Vignes, p. 18–22). On peut émettre l'hypothèse – qui reste à étayer par une analyse plus large – que certaines connotations théologiques de la paraphrase de Baïf entrent en résonance avec la sensibilité calviniste.

<sup>57</sup> « Humble oraison » est présente aussi dans le psaume CXXX de Baïf, également mis en musique par Le Jeune.

L'épithète épexégétique témoigne de la sorte bien souvent de l'orientation confessionnelle du traducteur, par la mise en relief d'un élément implicite dans l'original, vers lequel le paraphraste souhaite spécifiquement orienter le fidèle, qui chante le psaume magnifié par la polyphonie de Le Jeune.

## Musicalité et transparence

Dans leur introduction aux *Psaumes en vers mesurés*, Isabelle His et Jean Vignes ont montré que les quinze premiers psaumes de Baïf mis en musique par Le Jeune devaient constituer à l'origine un véritable cycle poétique et musical soigneusement structuré, et ils se sont interrogés sur ce qui avait pu motiver la limitation du cycle aux quinze premières pièces. Outre les raisons diverses qu'ils invoquent<sup>58</sup>, on notera que Marot avait lui-même traduit ces psaumes I à XV en continuité dans les *Trente premiers pseumes* (il avait négligé les deux suivants, et poursuivi sa tâche d'abord avec le XIX puis avec le XVIII)<sup>59</sup>. Le choix des quinze premiers psaumes peut ainsi se justifier aussi par la préexistence d'une série marotique continue rassemblant les mêmes textes, série avec laquelle il s'agirait, en quelque sorte, de rivaliser.

Au cœur de ce groupe de quinze psaumes, dont les pièces VII, VIII, IX forment le centre géométrique, La Noue introduit un nouvel effet, d'ordre poétique et musical, pour mieux faire chanter le nom de Dieu. Si le thème du chant est omniprésent dans le psautier de David, il trouve à se manifester par des procédés renouvelés dans la paraphrase de La Noue. Substituant un simple « dizant » au « chanterai » de Baïf, La Noue offre à la musique de Le Jeune des vers dont les jeux de sonorité miment le chant et suffisent à l'illustrer :

Dizant par tou-que ton nom  
Est bien *grand*, et de *grand* renom (VII)<sup>60</sup>.

Ces deux vers de clôture du psaume VII sont doublement liés aux deux premiers du psaume suivant, cœur géométrique de la série. D'une part, la double occurrence de la même épithète, *grand*, est reprise en écho d'une pièce à l'autre ; d'autre part, cette épithète constitue précisément celle du nom divin qui ouvre le psaume suivant. *Grand Dieu* bénéficie de la sorte d'un nouvel effet d'enchâssement du nom divin, sans équivalent chez Marot et Baïf :

*Grand Dieu* nostre seigneur,  
Combien ici ton nom a *grand* honneur ! (VIII)

À la fin du psaume VIII, La Noue, comme la Bible hébraïque, comme Marot et Baïf, insère une reprise des premiers vers, à valeur de refrain. Un double effet de symétrie se fait jour : interne au psaume avec la reprise du nom divin en ouverture et en clôture du psaume ; inter-psalmique et propre au recueil de La Noue, avec

<sup>58</sup> Voir l'introduction citée, p. xix–xx.

<sup>59</sup> Voir C. Marot, *Cinquante Pseumes*, op. cit., p. 101–125.

<sup>60</sup> Un tableau en appendice replace dans leur contexte les fragments illustrant la démonstration, en regard du texte de Baïf.

la reprise du nom divin en même place, au premier vers et quatre vers avant la fin dans les deux psaumes consécutifs du cœur de la traduction. Le poète va plus loin ; il introduit en apposition à *grand Dieu* le syntagme *seul Souverain*, dont l'épithète fait le lien avec le début du psaume suivant, où elle apparaît à trois reprises :

C'est à ce coup *grand Dieu*, que je chanteray,  
 Ton renom de bon cœur :  
 Tous les terribles faits je raconteray,  
 Dont tu es *seul* auteur.  
 En toy, Seigneur, tou-gaillard réjouir me veus,  
*Seul tu es ma chanson* :  
 Maint beau cantique saint je diray, joyeus,  
 En l'honneur de ton Nom :  
 Pour ce que les ennemis qui vouloyent ma mort :  
 Tost à fuir se sont mis :  
 Qu'au *seul* abord de ton œil j'ay veu sans éfort,  
 Leurs milliers déconfis (IX).

Parallèlement, les deux premiers vers du psaume IX amplifient le chant des deux pièces précédentes, en condensant sur deux vers consécutifs les termes clés de la louange : « *grand Dieu*, que je chanteray, / Ton renom ». De part et d'autre du verbe *chanter*, résonnent le nom divin emblématique de ce court psautier, et le syntagme « ton renom », qui reprend, par la double figure de répétition avec variation et de dérivation, la jointure opérée entre les psaumes VII et VIII (« de grand renom », « ton nom »), sans équivalent chez Baïf. Tout semble donc minutieusement agencé. Les psaumes héritant de la polyphonie de Le Jeune apparaissent ainsi comme une série très cohérente, destinée à être chantée en continuité : « *Seul tu es ma chanson* ». Notre traducteur n'est pas seulement théologien dans son emploi des épithètes épexégétiques : poète musicien, il offre aussi, à l'insar de Marot, une véritable « paraphrase musicalisée »<sup>61</sup>.

Le cœur de la série n'est toutefois pas le seul à bénéficier d'une écriture aussi sophistiquée. On observe souvent un travail analogue dans la première moitié de la traduction, en particulier à la fin du psaume V, qui conjugue aussi musicalité et épexégèse :

De moy *grand Dieu*, de ta douceur tout assuré,  
*T'adorer seul, te prier seul*, je m'en iray  
 A ta maison, à ce saint temple ou de long temps  
 Tu nous entens.

La vocation essentielle de la paraphrase de La Noue s'exprime déjà dans ces vers : louer Dieu de toute la profondeur du cœur, l'harmonie des mots redoublant la polyphonie de Le Jeune. Après l'apostrophe confiante au *grand Dieu*, des parallélismes syntaxiques variés valorisent l'idée exprimée : La Noue exploite le rythme des vers de Baïf pour mettre en valeur le mot *seul* à la fin de chaque mesure ; on retrouve là l'effet d'épexégèse conjoint à l'*emphasis* que nous avons

<sup>61</sup> Voir I. Garnier-Mathez, « Traduction et connivence... », op. cit., p. 247.

vue dans le psaume IV de Marot (« seul et seul regnant seray »). Le fidèle prie le seul Dieu et il est seul, dans le secret, pour le prier. La Noue multiplie les échos sonores : à l'allitération en [s] et l'assonance en [eu] (*douceur, assuré, saint, seul*) fait suite la reprise phonique *temple, temps, entens*, soulignée par la rime : par une sorte de mise en abyme du travail poétique et musical, producteur d'un surplus de sens religieux, on entend la prière monter vers Dieu.

Musicalité, brièveté, transparence : toutes les qualités sont réunies pour inscrire ces vers dans la mémoire du fidèle et peut-être remplacer sur ses lèvres les versions moins fluides qu'il chantait auparavant, à commencer par celle de Baïf. L'esthétique de la répétition qui caractérise déjà le psautier hébraïque est encore amplifiée dans la paraphrase de La Noue. Elle est mise au service d'objectifs interdépendants et complémentaires. Outre la nécessité d'ajouter l'ornement de la rime aux vers mesurés (comme l'a rappelé Jean Vignes dans la première partie de ce travail), il s'agit bien de ramener le psautier mis en musique par Le Jeune dans le giron protestant. Le recours constant à l'épexégèse signale un effort didactique orienté vers quelques points clés de la théologie réformée. L'insistance sur la vocation du texte à être *chanté* et l'extrême soin apporté à la musicalité du vers sont en parfaite harmonie avec la fonction même de cette paraphrase qui est d'accompagner une polyphonie préexistante. Le psautier de La Noue représente un cas rare et passionnant de ce qu'on pourrait appeler un *contrafactum* transconfessionnel. Témoigne-t-il aussi d'une émulation avec Desportes, dans l'ambition d'offrir à la France réconciliée d'Henri IV un psautier prosélyte ?



## Appendice : Extraits comparés des psaumes VII à IX

<i>Baïf</i>	<i>La Noue</i>
Psaume VII, v. 53–56 (dernier v.)  Au Seigneur m'en irai rendre l'honneur que dois Pour la grande équité qu'en ma faveur il fait : <i>Et des psaumes je chanterai</i> Au saint nom du Seigneur très-haut.	Psaume VII, v. 91–96 (dernier v.)  Lors gay d'estre à recoy, Par ta faveur, Seigneur, Franc des ceps de l'é moy, J'en sacreray l'honneur. <i>Dizant par tou-que ton nom</i> Est bien <i>grand</i> , et de <i>grand</i> renom.
Psaume VIII, v. 1–2 et 16–17 (dernier v.)  Seigneur notre Seigneur, ô comme <i>grand</i> est ton illustre nom Sur terre en général : toi qui ta gloire élèves sur le ciel ! [...] Seigneur notre Seigneur ô comme <i>grand</i> est ton illustre nom Sur terre en général. O comme <i>grand</i> est ton illustre nom.	Psaume VIII, v. 1–4 et 31–34 (dernier v.)  <i>Grand Dieu</i> nostre seigneur, Combien ici ton nom a <i>grand</i> honneur ! Combien fais tu paroir, Par su' le Ciel ton glorieus pouvoir ! [...] <i>Grand Dieu, seul souverain,</i> Toy qui tou-tiens sous ta puissante main, O combien se fait voir Par l'univers ton glorieus pouvoir !
Psaume IX, v. 1–12 et 75–78 (dernier v.)  Faut que de tout mon cœur le Seigneur je loue : Il me faut le <i>chanter</i> . Tous tes terribles faits je dénombrerai Tes miracles comptant. Grande ferai l'allégresse, et m'égaierai Sautelant tout en toi : O très-haut, sonnerai quelque jeu gaillard <i>En l'honneur de ton nom.</i> Ainsi que mes ennemis s'en iront chassés, Culbutés en arrière, Eux s'en iront trébuchant et devant ta face Ils seront déconfits. [...] Mets dessus elles de toi une telle peur, Qu'en se bien connaissant Les gentils et païens sachent bien qu'ils sont Des humains, et rien plus.	Psaume IX, v. 1–12 et 69–72 (dernier v.)  C'est à ce coup <i>grand Dieu</i> , que je <i>chanteray</i> , (v.1) Ton renom de bon cœur : Tous les terribles faits je raconteray, Dont tu es <i>seul</i> auteur. En toy, Seigneur, tou-gaillard réjouir me veus, <i>Seul tu es ma chanson :</i> <i>Maint beau cantique saint je diray</i> , joyeus, <i>En l'honneur de ton Nom :</i> Pour ce que les énemis qui vouloyent ma mort : Tost à fuir se sont mis : Qu'au <i>seul</i> abord de ton œil j'ay veu sans éfort, Leurs milliers déconfis. [...] <i>Grand Dieu</i> , d'éfroy si subit épouvante les Qu'ils tressaillent confus : Qu'ils sachent tous qu'i' ne sont que chétis foiblets, Vrais humains et rien plus.

JEAN VIGNES  
Université Paris Diderot, EA CERILAC

## La réécriture protestante du *Psautier* de Baïf : les *Pseaumes en vers mezurez* d'Odet de La Noue sur une musique de Claude Le Jeune (1<sup>e</sup> partie)

### Abstract

The protestant rewriting of de Baïf's Psalms: les *Pseaumes en vers mezurez* by Odet de La Noue with Claude Le Jeune's music (1<sup>st</sup> part)

Jean-Antoine de Baïf is the first catholic poet who achieves a complete translation of the David's Book of Psalms specifically created to be set to music in order to challenge Marot and Bèze's own translation adopted by Calvinists. Baïf's first fifteen psalms are set to music by the composer Claude Le Jeune around 1570. After that, the protestant poet Odet de La Noue releases a new text for Le Jeune's music. How does this Calvinist poet adopt the Psalter when rewriting a paraphrase claimed to be a catholic one?

Jean Vignes presents the political and musical context of La Noue's work, and introduces the major steps of the creation process of Baïf and La Noue's works, as well as their intentions and goals.

Key words: Renaissance, Book of Psalms, protestant music.

L'histoire étrange et compliquée que nous allons tenter de raconter commence avec l'extraordinaire succès des paraphrases du psautier réalisées par Clément Marot entre 1527 et 1543<sup>1</sup>. Ces réécritures versifiées, complétées après la mort de Marot par celles de Théodore de Bèze, n'ont pas seulement connu d'innombrables éditions. Aussitôt mises en musique par de nombreux compositeurs, elles ont surtout offert à l'Eglise calviniste les cantiques nécessaires à l'expression collective de sa foi en même temps qu'un instrument de propagande efficace, en France et dans toute l'Europe. Ce qui va d'abord nous intéresser, en dépit des condamnations répétées de la Sorbonne et des décrets du Concile de Trente, le succès des Psaumes de Marot génère, durant plus d'un siècle, un large mouve-

---

<sup>1</sup> Une première traduction séparée du psaume VI, sans date, semble publiée entre 1527 et 1531. Les *Cinquante psaumes en françois* [Genève, Jean Gérard] paraissent en 1543. Voir C. Marot, *Cinquante psaumes de David*, Gérard Defaux (éd.), Paris, Champion, 1995.

ment d'émulation, y compris du côté de la majorité catholique, consciente du rôle joué par le Psautier dans le prosélytisme huguenot, et désireuse de n'être pas en reste. Alors que le chanoine Jean Poitevin n'hésite pas à se poser explicitement en continuateur de Marot, à une date où le divorce confessionnel n'est pas encore consommé (*Les cent psalmes de David qui restaient à traduire en rithme française*, Poitiers, 1550), plusieurs recueils collectifs voient le jour, dans lesquels des poètes mineurs, protestants ou catholiques modérés, conjuguent leurs efforts pour parachever plus ou moins habilement le psautier inachevé<sup>2</sup>.

Mais tout change en 1561 avec l'échec du colloque de Poissy et le début des troubles civils ; la traduction Marot-Poitevin, éditée dix fois entre 1550 et 1561 à Lyon, Paris et Rouen, cesse aussitôt d'être réimprimée. Les Protestants se lancent à partir de 1562 dans une entreprise de diffusion massive du Psautier de Genève, qui devient un instrument de la propagande calviniste<sup>3</sup>. Dès lors, c'est un esprit de concurrence interconfessionnelle qui inspire les nouvelles paraphrases catholiques, entreprises dans le contexte des guerres de religion.

Jean-Antoine de Baïf semble le premier poète catholique à réaliser une traduction complète du psautier destinée à être mise en musique pour rivaliser avec la traduction de Marot et Bèze que se sont appropriée les calvinistes. Cette traduction est demeurée manuscrite mais elle a été partiellement mise en musique par le compositeur Claude Le Jeune vers 1570 (?). Puis les psaumes mis en musique ont fait l'objet autour de 1600 (?) d'un patient travail de réécriture attribué au poète protestant Odet de La Noue. Nous possédons ainsi un document très précieux pour l'histoire poétique, envisagée d'un point de vue confessionnel : la réécriture protestante d'un texte qui se voulait vecteur de la dévotion catholique. Comment un poète calviniste se réapproprie-t-il le psautier en récrivant entièrement une paraphrase qui se proclamait « catholique » ?

Pour examiner ce travail, il convient d'abord de présenter successivement les étapes du processus de création, les deux séries de textes que nous serons amenés à comparer, les intentions auxquelles ils répondent et leurs enjeux respectifs. C'est ce à quoi je me consacrerai dans cette première étude ; Isabelle Garnier la prolongera en envisageant à nouveaux frais l'étrange et passionnant travail poétique d'Odet de La Noue.

<sup>2</sup> Voir M. Jeanneret, *Poésie et tradition biblique au XVI<sup>e</sup> siècle ; les paraphrases des Psaumes de Marot à Malherbe*, Paris, José Corti, 1969, p. 130.

<sup>3</sup> On a dénombré « plus de soixante-dix éditions différentes » du Psautier de Genève entre 1562 et 1564 ; jamais aucun livre n'avait joui en si peu de temps d'une telle diffusion. « On sait par des sources d'archives que le 27 janvier 1562, 27 400 exemplaires du Psautier de Genève avaient déjà été imprimés. Ce chiffre tout-à-fait considérable, qui ne prend pas en compte les éditions parisiennes, lyonnaises ni normandes, suggère une production totale située entre 50 et 80 000 exemplaires. En 1563 et 1564, le nombre d'éditions baisse mais reste important : de l'ordre de vingt-cinq en 1563 et quinze en 1564 », [http://fr.wikipedia.org/wiki/Psautier\\_de\\_Gen%C3%A8ve](http://fr.wikipedia.org/wiki/Psautier_de_Gen%C3%A8ve). Consulté le 12.04.2012.

## Le *Psautier de David*, œuvre manuscrite en vers mesurés de Jean-Antoine de Baïf

Le premier texte sur lequel nous nous penchons est une traduction complète des 150 psaumes réalisée par Baïf en « vers mesurés » non rimés, entre 1567 et 1573. L'œuvre, jamais imprimée au XVI<sup>e</sup> siècle, nous a été transmise dans un précieux manuscrit autographe, le ms fr. 19140 de la Bibliothèque nationale de France<sup>4</sup>. On lit en guise d'explicit ce titre complet :

Psautier de David Prophète et Roi bienaimé de Dieu. / Dieu merci. / Achevé de revoir par la troisième revue transcrit jusques 151, par moi Jean Antoine de Baïf de ma propre main. / Composé en vers mesurés français pour les premisses de telle nouveauté. / Qu'il soit en l'honneur de notre Dieu à jamais. / Ce XXIII jour de novembre à XI heures devant midi l'an de Notre Seigneur Jésus Christ, MDLXXIII (f. 120 v°).

Il s'agit donc du manuscrit de travail d'un texte achevé, que Baïf dit avoir relu trois fois, et sur lequel il a porté de nombreuses corrections autographes. Le manuscrit présente à la suite, aux ff. 123–185, une première ébauche de ce même *Psautier* en vers mesurés, commencée en 1567. Baïf a abandonné cette première version en 1569 pour tout reprendre au propre avec un système graphique amélioré. On appelle généralement « *Psautier A* » cette ébauche comportant les 67 premiers psaumes et le début du 68<sup>e</sup>, et « *Psautier B* » le texte complet achevé en 1573 auquel nous nous intéressons<sup>5</sup>. Texte remarquable à maints égards, à commencer par sa forme insolite : c'est la première œuvre d'une telle ampleur réalisée en vers mesurés à l'antique, non rimés, dans une graphie spécifique destinée à faciliter la détermination des quantités syllabiques. Comment interpréter ce projet ?

## Les intentions de Baïf : le succès musical du *Psautier* Marot-Bèze et la riposte catholique

Dans un article de 1977, « Pourquoi Baïf a-t-il traduit les Psaumes<sup>6</sup> ? », Simone Maser avait tenté une première synthèse des motivations du traducteur, qui prolongeait les analyses pionnières de Frances Yates<sup>7</sup> et de Michel Jeanneret. Sans exclure « un facteur de mode », elle soulignait surtout la foi du poète et son souci

<sup>4</sup> Le manuscrit BnF 19140 comporte aussi d'autres œuvres dont il ne sera question ici que de façon incidente : une autre traduction complète du *Psautier*, cette fois en vers rimés, terminée en 1587, et trois livres de *Chansonnettes mesurées*, le premier incomplet.

<sup>5</sup> Baïf n'a publié lui-même aucune de ses paraphrases des Psaumes. En attendant l'édition critique en préparation (éd. Champion), on consultera la reproduction photographique du ms. (*Etrènes de poésie françoëze an vers mezurez. Psautier en vers mesurés. Manuscrit Bibliothèque Nationale ms. fr. 19140*, Genève, Slatkine, 1972) ou l'excellente édition en ligne réalisée par Olivier Betens (site virga.org). Pour une bibliographie plus complète, voir J. Vignes, *Jean-Antoine de Baïf*, Bibliographie des écrivains français, n° 16, Paris–Rome, Mémimi, 1999.

<sup>6</sup> *Revue de l'Univ. d'Ottawa*, XLVII, 1977, p. 463–468.

<sup>7</sup> F.A. Yates, *The French Academies of the Sixteenth Century*, London, University of London, The Warburg Institute, 1947. Traduction française: *Les Académies en France au XVI<sup>e</sup> siècle*, traduit de l'anglais par Thierry Chaucheyras, Paris, PUF, collection Questions, 1996.

probable de faire de ses paraphrases un instrument de pacification du royaume, au service de la politique royale, l'union de la poésie et de la musique étant censée faire descendre du Ciel l'harmonie perdue.

Pour nuancer cette lecture irénique devenue traditionnelle, et bien comprendre les intentions de Baïf, revenons au contexte musical et politique de l'année 1567 qui voit Baïf s'engager dans ce travail.

Il faut redire d'abord l'extraordinaire succès musical des Psaumes de Marot et de Bèze<sup>8</sup> : outre les mises en musique anonymes du Psautier de Genève (attribuées aujourd'hui à Loys Bourgeois, Guillaume Franc et Pierre Davantès), les meilleurs compositeurs français se sont presque tous intéressés aux Psaumes de Marot dans les années 1545–1565 et en ont proposé des versions polyphoniques concurrentes, destinées au culte privé : 50 psaumes mis en musique par Certon sont publiés dès 1545 et 1555 ; 82 psaumes mis en musique par Janequin paraissent en 1549 et 1559 ; Goudimel publie dès 1551 un *Premier livre contenant huit pseumes de David traductz par Clément Marot* ; il augmente son travail en 1557, 1559, 1560, 1562, et publie enfin *Les 150 Pseumes de David nouvellement mis en musique* à Paris en 1564, puis à Genève en 1565 ; ce volume connaîtra un succès sans précédent (il sera réédité jusqu'en 1762). On note que tous les compositeurs mobilisés en 1552 pour réaliser le « supplément musical » des *Amours* de Ronsard ont contribué aussi, avant et après, avec plus de constance, au succès musical du psautier de Marot. La même année 1552 voit encore paraître l'harmonisation et mise en tablature de luth de 21 psaumes par Adrian Le Roy.

Après le privilège royal octroyé par Charles IX en janvier 1562 aux *Cent cinquante pseumes de David mis en rime francoise par Clement Marot et Theodore de Bèze*, mis en musique par Philibert Jambe de Fer, les harmonisations du psautier vont encore se multiplier : paraissent à Lyon en 1564 et 1565, outre les harmonisations par Jambe de Fer des mélodies officielles du psautier de Genève (deux éditions, dédiées au roi Charles IX et saluant sa tolérance), celles de Richard Crassot et de Hugues Sureau ; à Orléans en 1565 celle de Jean Servin ; à Paris en 1564, Claude Le Jeune, qui va nous intéresser, publie lui-même une première mise en musique de *Dix pseumes* de Marot. Après *Les 150 Pseumes [...] mis en musique* par Goudimel (1564), déjà cités, suivent en 1565 et 1566 les *Sixiesme, Septiesme et Huitiesme Livres de Pseumes de David mis en musique en forme de motets* du même Goudimel ; en 1567, Adrian Le Roy publie une réduction au luth des *Pseumes* de Goudimel qui atteste leur succès dans la société parisienne. Une nouvelle harmonisation à quatre voix, paraît sous la plume de Pierre Santerre (Poitiers, Nicolas Logerois, 1567, musique perdue). Aucune œuvre poétique en français n'a jamais connu un tel succès auprès des compositeurs. Or ce n'est pas une œuvre anodine, et ce n'est plus une œuvre neutre d'un point de vue confessionnel : le psautier de Marot, joint à celui de Bèze, est devenu dans les mêmes années le fer de lance de la propagande religieuse de l'Eglise de Genève, l'étendard des Huguenots.

<sup>8</sup> Pour une vue d'ensemble les mises en musique des Psaumes de Marot et Bèze, voir l'article « Psautier de Genève » cité à la note 3.

Sur le plan politique, d'autre part, le mois de septembre 1567 est marqué par la « Surprise de Meaux », tentative avortée du prince de Condé et des protestants de s'emparer de la famille royale pour libérer Charles IX des influences étrangères et obtenir un statut plus favorable. L'échec de ce complot déclenche la Deuxième guerre de religion. Craignant des représailles, les Huguenots rebelles prennent le contrôle de plusieurs villes et lèvent une armée de 30 000 hommes avec des renforts allemands venus du Palatinat ; ils vont assiéger Paris pendant plus d'un mois. A Nîmes, de nombreux catholiques, prêtres et laïcs, sont massacrés par les protestants : c'est la Michelade.

C'est dans ce contexte à la fois musical et politique très particulier que Jean-Antoine de Baïf, fidèle sujet du roi catholique Charles IX, entame sa traduction en vers mesurés du psautier. Tentative irénique de pacification des esprits ou plutôt œuvre de combat ? Nous ne disposons pas d'une préface ou d'une dédicace qui expliciterait les intentions de Baïf dans la composition de son psautier en vers mesurés. On peut cependant les déduire assez facilement de plusieurs documents contemporains ou postérieurs.

D'une part, Baïf écrit de sa propre main, en tête de sa première version du psautier (dite A), qu'il l'entreprend « en intention de servir aux bons catholiques contre les psalmes des haeretiques » (f. 123 r<sup>o</sup>).

D'autre part, en 1573, une fois le travail achevé, Baïf rédige une lettre latine au pape Grégoire XIII, où il présente sa traduction comme un moyen efficace de lutte contre l'hérésie : il explique qu'une nouvelle traduction, à la fois littérale et conforme au dogme catholique, pourrait enrayer le succès des paraphrases huguenotes, et il demande l'autorisation de la publier et de la faire mettre en musique<sup>9</sup>.

Enfin, lorsque Baïf dédiera au roi Henri III en 1587 un échantillon du recueil de psaumes rimés qu'il vient d'achever, le poète tient encore le même langage : il les a composés

à fin que nous catholiques ussions de quoi combatre spirituellement ceux qui se sont départis de notre Eglise, et de quoi nous consoler & fortifier en l'union d'icelle. Car encores que les leur[s] ussent eu quelque vogue au commencement parmi nous, ils furent en fin rejettez pour la haine que leur acquirent ceux qui en abuserent pour s'animer à mal faire : comme l'on peut abuser de la meilleure et plus sainte chose du monde.

Et Baïf d'insister sur sa détermination : rien ne saurait le détourner de son entreprise, pas même l'« aplaudissement gagné » par « celui qui court entre nos adversaires »<sup>10</sup> – comprenons : le psautier de Marot et Bèze.

Cette motivation n'est pas propre à Baïf, même s'il semble le premier à y avoir consacré un tel zèle. Deux de ses bons amis, Blaise de Vigenère et Philippe Desportes, proches d'Henri III et familiers de son Académie, réaliseront après Baïf, avec des intentions similaires, une nouvelle traduction complète du psautier. Le texte le plus éclairant pour comprendre leur projet commun est probablement la

<sup>9</sup> Voir L. Dorez, « Une lettre latine de J.-A. de Baïf », *R.H.L.F.*, I, 1894, p. 159–161.

<sup>10</sup> Dédicace à Henri III de la *Paraphrase sur les sept Pseaumes penitencielles par J. Antoine de Baïf*, s.l.n.d. (vers 1587), reproduite par A. Cioranescu, « Une nouvelle version des *Psaumes* de Baïf », dans *Mélanges d'histoire littéraire et de bibliographie offerts à Jean Bonnerot*, Paris, Nizet, 1954, p. 94.

préface des *Hymnes ecclésiastiques* (1578) du poète hébraïsant Guy Le Fèvre de La Boderie. Sa propre démarche repose sur une analyse du succès des psaumes de Marot, envisagés moins en tant que textes poétiques ou religieux que comme œuvres musicales efficaces. On sait en effet que l'humanisme de la Renaissance, héritier d'Augustin, de Boèce et du néoplatonisme ficinien, prête à la musique des effets quasi miraculeux sur l'âme humaine, et mise tout particulièrement sur la force des mots mis en valeur par l'harmonie du chant. Telle est pour Le Fèvre la véritable origine du succès des psaumes calvinistes : c'est « par la douceur de la musique & du chant melodieux que l'on y a adjousté [qu'ils] ont alleché & distrait » une partie des fidèles, au moins aussi efficacement que « les assemblées & presches de la Religion pretendue reformée »<sup>11</sup>. La traduction des hymnes ecclésiastiques en vue de leur mise en musique est donc envisagée comme « un remede & contrepoison »<sup>12</sup>, dont l'application paraît d'autant plus urgente que beaucoup sont déjà atteints par le venin hérétique. Le Fèvre souligne enfin la vocation musicale de ses propres hymnes : pour « regagner par la douceur des vers & du chant ceux qui pour le plaisir de l'aureille & de la musique seroyent debandez du giron de l'Eglise », il espère que ses vers se trouveront « dignes de quelques bons musiciens qui leur attacheront des ailes pour les faire voler par la bouche des hommes ». Même discours sous la plume de Baïf, présentant au roi ses psaumes rimés : « J'espere dans peu de temps les vous presenter accompagnés et parés de leur propre musique, ou mes amis me faudront »<sup>13</sup>.

De 1567 à 1587, Baïf semble donc animé d'une ambition constante : substituer au psautier marotique un équivalent plus rigoureusement orthodoxe, bénéficiant, si possible, de la caution de Rome. Cet espoir prolonge la proposition faite par certains évêques français (notamment Jean de Montluc, évêque de Valence) à la

<sup>11</sup> G. Le Fèvre de La Boderie, *Les Hymnes ecclésiastiques selon le cours de l'année avec autres cantiques spirituels. Seconde édition par le commandement du Roy*, Paris, R. Le Mangnier, 1582, extrait de la dédicace à Henri III datée du 20 septembre 1578. On lit un discours comparable sous la plume du controversiste catholique Florimond de Roemond, témoignage d'autant plus intéressant que celui-ci, né vers 1540 à Agen, avait grandi dans une famille réformée : « Le serpent était caché dans les fleurs et sous le chant, ou plutôt enchantement nouveau, mille pernicieuses nouveautés se glissaient dans les âmes. Il faut confesser qu'il n'y a rien qui ait tant facilité l'entrée aux nouveautés de ces nouvelles religions, ni qui leur ait acquis l'oreille de la peu caute populace que le nouveau chant, doux et chatouilleux de ces psaumes rimés : ça a été la chaîne et le cordage duquel Luther et Calvin se sont servis pour attirer à soi les pierres dont ils ont bâti et fondé les murs de leur nouvelle Babylone. [...] C'est de ce millésime [1553, date à laquelle on aurait commencé à chanter les psaumes selon lui] qu'on peut prendre la date de l'Eglise de Calvin ». Ailleurs, F. Roemond dénonce à propos des psaumes réformés la « mignardise lascive » et les « airs pétulants de leur musique chromatique aux airs infiniment doux et plaisants dans leur diversité » (F. Roemond, *Histoire de la naissance, progresz, et décadence de l'hérésie de ce siècle*, Bordeaux, Simon Millanges, 1605, cité par M. Chevallier, « Les Psaumes dans la spiritualité réformée », dans C. Coulot, R. Heyer et J. Joubert, *Les Psaumes de la liturgie à la littérature*, Strasbourg, Presses Universitaires, 2006, p. 160).

<sup>12</sup> L'expression rappelle le libelle du catholique Artus Désiré intitulé *Le Contrepoison des cinquante-deux chansons de Cl. Marot faulsement intitulées par luy Psalmes de David. Plus adjousté de nouveau certains passages des œuvres dudict Marot, par lesquels, on cognoistra l'heresie d'iceluy*, Paris, 1561.

<sup>13</sup> Dédicace au roi Henri III, citée dans A. Cioranescu, « Une nouvelle version des Psaumes de Baïf », dans *Mélanges d'histoire littéraire et de bibliographie offerts à Jean Bonnerot*, op. cit., p. 94.

dernière session du Concile de Trente (décembre 1563), suggérant de permettre aux catholiques de chanter le psautier dans leur langue<sup>14</sup>. Comme d'autres, Baïf affecte d'ignorer que cette proposition a été rejetée, et que toutes les traductions de la Bible en langue vulgaire ont été mises à l'index en 1559. Les privilèges accordés en 1561 et 1562 par Charles IX pour l'impression de psaumes français<sup>15</sup> constituent probablement, sous Charles IX, un encouragement à négliger les décrets tridentins, tout comme l'échec du Concile provincial de Reims (automne 1564), qui visait à favoriser l'adoption de ces décrets par l'Eglise de France, mais n'aboutit à aucun résultat concret : évêques et abbés restent libres de procéder à des réformes à leur convenance, et l'application des décisions tridentines est reportée *sine die*<sup>16</sup>.

Par ailleurs, même si le projet de Baïf contrevient aux interdits formulés par le Concile de Trente quant à la traduction de l'Écriture, il rejoint pourtant dans une large mesure l'esprit de la Réforme Catholique<sup>17</sup> : il s'agit, pour l'Eglise romaine, au lieu de s'arc-bouter dans un vain immobilisme, de concurrencer la Réforme en lui empruntant ce qu'elle a de meilleur – le renouvellement de la piété individuelle et collective par un retour aux textes fondateurs (du moins à certains d'entre eux) et par la pratique d'un chant choral intelligible aux fidèles, rassemblant la communauté dans l'expression de sa foi. Ce sont ces principes qui semblent guider le travail du traducteur.

## La mise en œuvre : le travail du traducteur

Une précieuse note autographe de Baïf à la fin du manuscrit du Psautier B nous renseigne sur les outils de travail auxquels il recourt afin de s'approcher au plus près de ce que Marot appelait la « vérité hébraïque », sans pour autant contrevénir à l'orthodoxie :

Je me suis aidé des versions hébraïques des doctes et catholiques traducteurs et docteurs, Sanctes Pagninus, Félix Pratense, Jean Campense, François Vatable, qui a fait des annotations tirées des commentaires des Hébreux. Je prie les savants et bons m'avertir et me

<sup>14</sup> Voir A. Tallon, *La France et le Concile de Trente*, Rome, École française de Rome, 1997 (appendice).

<sup>15</sup> Profitant de son voyage à Paris pour assister au Colloque de Poissy, Bèze avait obtenu un privilège royal au nom du marchand-libraire lyonnais Antoine I Vincent, pour l'impression et la vente du psautier complet avec ses mélodies (Saint-Germain en Laye, 19 octobre 1561, avec confirmation le 26 décembre). Jambe de Fer obtient un privilège similaire le 16 janvier 1562 pour *Les CL pseaumes de David, mis en rime françoise par Clement Marot et Theodore de Bèze : avec les dix commandements de la loy...*, Lyon, Antoine Cercia et Pierre de Mia, 1564 ; réédité la même année : *Les cent cinquante pseaumes de David [...] reveus et corrigés par l'auteur mesme pour la seconde edition*, Lyon, Philibert Jambe de Fer, Pierre Cussonel et Martin La Roche, 1564.

<sup>16</sup> Voir Th. Gousset, *Les Actes de la province ecclésiastique de Reims*, Reims, 1844, t. III, p. 153–154 ; et Th. Amalou, *Une concorde urbaine : Senlis au temps des Réformes (vers 1520–vers 1580)*, Limoges, Pulim, 2007, p. 212.

<sup>17</sup> Je rejoins ici R.P. Bermingham, « Les psaumes mesurés de J.-A. de Baïf : la poétique païenne au service de la Contre-Réforme », *Renaissance and Reformation, Renaissance et Réforme*, Ontario, Canada, Guelph, t. XI, 1, fév. 1987, p. 41–57.



radresser si en quelque lieu par mégarde j'ai failli. J'ai bonne espérance et volonté de l'amender. Dieu m'en donne la grâce. Bons aidez-moi (f. 120 v<sup>o</sup>).

A la lumière de ces indications, plusieurs études philologiques approfondies ont précisé la méthode du traducteur : toutes convergent pour souligner son souci de fidélité. Michel Jeanneret et Simone Maser<sup>18</sup>, s'appuyant sur des exemples différents, arrivent aux mêmes conclusions : en résumé, Baïf est un traducteur extrêmement scrupuleux. Partant de la traduction latine de Vatable, il tente de la restituer au mot près. Il essaye même « d'adopter la syntaxe hébraïque telle qu'elle lui apparaît à travers les traductions latines » faites par les hébraïsants<sup>19</sup>. Cette « quête de littéralité » l'amène à favoriser la parataxe, aux dépens de la syntaxe habituelle et, parfois, de la lisibilité. « Baïf n'intervient pas pour donner une construction française à sa traduction [ni] pour rendre le texte plus clair »<sup>20</sup>.

Simone Maser termine son étude de 1979 en s'étonnant « que Baïf, qui s'intéressait à la musique, n'ait pas cherché à rendre la forme de la poésie hébraïque, qui était destinée à être chantée »<sup>21</sup>. L'étude d'Elisabeth C.W. Coppedge aboutit la conclusion inverse, qui semble plus juste : comparant les traductions de Marot et de Baïf, elle observe que si les deux poètes recourent à des versions latines érudites plutôt qu'à l'original hébreu qu'ils ne lisent pas dans le texte, ils n'en cherchent pas moins, par des moyens divers, à trouver un équivalent de la scansion lyrique propre à l'original<sup>22</sup>. En réalité, chacun de ces jugements attire l'attention sur un point particulier : s'il est vrai que Baïf n'a pas tenté de restituer les formes poétiques spécifiques de la poésie hébraïque, il a bien cherché un équivalent dans les formes prosodiques de la poésie lyrique gréco-romaine<sup>23</sup>.

## La technique du vers mesuré à l'antique

La vocation musicale du projet de Baïf induit l'adoption d'une forme poétique particulière, que Baïf présente comme une invention : son Psautier est « composé en vers mesurés français pour les premisses de telle nouveauté » (f. 120 v<sup>o</sup>). Il souligne ainsi l'innovation technique qu'illustre son projet. Bien que d'autres

<sup>18</sup> M. Jeanneret, op. cit. ; S. Maser, *Le vocabulaire biblique dans les Psaumes de Baïf*, Thèse de l'Université de Grenoble III, 1973. Voir aussi les trois articles de S. Maser : « Baïf traducteur des Psaumes », *B.H.R.*, XXXVIII, 1976, p. 285–297 : l'article souligne le sérieux et le scrupule de Baïf traducteur, ainsi que sa « neutralité » ; « Les hébraïsmes dans la traduction des psaumes de Baïf », *Travaux de linguistique et de littérature*, Paris, XV, 2, 1977, p. 7–19 ; « Comment Baïf traduit les Psaumes », *Revue de littérature comparée*, LIII, 1979, p. 502–520. Dans ce dernier article, S. Maser étudie verset par verset les trois versions des psaumes 1 et 20. La conclusion souligne la fidélité quasi littérale de la traduction, qui s'exerce toutefois, selon elle, aux dépens de la musicalité, critique qui paraît aujourd'hui datée : les performances réalisées ces dernières années par Olivier Bettens ont prouvé de façon éblouissante la réussite rythmique de cette poésie mesurée.

<sup>19</sup> S. Maser, op. cit., 1979, p. 517.

<sup>20</sup> S. Maser, op. cit., 1976, p. 288.

<sup>21</sup> S. Maser, op. cit., 1979, p. 520.

<sup>22</sup> *The Psalms of Clement Marot and Baïf. A Discussion of Translation and Poetry in Sixteenth Century France* (Thèse), New York University, 1975. Dissertation abstracts, 36, octobre 1975, 2239A.

<sup>23</sup> Voir R.P. Bermingham, op. cit.

poètes aient écrit avant lui des vers mesurés en italien puis en français, notamment dans les années 1550<sup>24</sup>, ceux de Baïf constituent bien une *invention* par la fonction esthétique nouvelle qu'il leur prête, au service d'une union plus étroite de la poésie et de la musique :

[...] cherchant d'orner la France  
 Je prin de Courville acointance,  
 Maître de l'art de bien chanter:  
 Qui me fit, **pour l'art de Musique**  
**Reformer à la mode antique,**  
**Les vers mesurés inventer**<sup>25</sup>.

Dans la perspective platonicienne d'une soumission de la musique au verbe, Baïf a en effet conçu, en « acointance » avec le luthiste et chanteur Joachim Thibaut de Courville, un système original destiné à assurer au poète la maîtrise rythmique du chant, en réservant au musicien les seuls choix harmoniques et mélodiques. Ce système de la poésie et de la musique mesurées à l'antique instaure donc un nouveau type de collaboration entre poètes et musiciens, dont bénéficieront à la fois texte et musique, grâce à l'exacte coïncidence de leurs rythmes : aux syllabes longues et brèves disposées par le poète selon les schémas prosodiques empruntés aux Anciens répondront les valeurs longues et brèves de la partition (blanches / noires, ou rondes / blanches), ce parallélisme rigoureux, joint à l'écriture verticale (homophonique) de la musique, favorisant l'intelligibilité des paroles chantées. C'est ainsi le texte (rédigé dans une graphie phonétique spécialement constituée par Baïf à cette intention<sup>26</sup>), qui dicte ses lois rythmiques à la forme musicale, en un système qui permet de concilier les richesses harmoniques de la polyphonie et l'intelligibilité du poème.

A cet égard également, le projet de Baïf semble rejoindre les récentes préconisations du Concile de Trente en matière de chant religieux : le 8<sup>e</sup> canon de la XXII<sup>e</sup> session du Concile (10 septembre 1562) n'admettait le chant polyphonique qu'à la condition expresse qu'il ménage l'intelligibilité du texte, « *ut verba ab omnibus percipi possint* » (afin que les paroles pussent être perçues de tous<sup>27</sup>). Le système de la musique mesurée à l'antique, privilégiant très largement l'écriture musicale homophonique, répondait ainsi aux recommandations tridentines.

<sup>24</sup> Voir J. Vignes, « Brève histoire du vers mesuré français au XVI<sup>e</sup> siècle », *Albineana*, 17, *Musique, poésie et vers mesurés autour d'Agrippa d'Aubigné*, études réunies et présentées par M.-M. Fragonard et J. Vignes, 2005, p. 15–43.

<sup>25</sup> J.-A. de Baïf, « A son Livre », *Neuf livres des Poemes*, éd. critique sous la dir. de J. Vignes dans *Œuvres complètes*, Paris, Champion, 2002, t. 1, p. 521–522, v. 133–138.

<sup>26</sup> Baïf met en œuvre pour ses vers mesurés une graphie spécifique censée lever toute ambiguïté sur les quantités syllabiques et permettre de déterminer avec certitude le rythme prosodique du vers. On trouvera une analyse complète de ce système sur le site d'Olivier Bettens (virga.org).

<sup>27</sup> Cité par E. Weber, *Le Concile de Trente (1545–1563) et la musique. De la Réforme à la Contre-Réforme*, 2<sup>e</sup> édition, Paris, Champion, 2008, p. 164. Voir aussi, p. 114–117, et p. 162–166, « Le problème de la polyphonie », « Le problème de l'intelligibilité ».

## La collaboration de Baïf avec les compositeurs

Dès l'origine du projet, Baïf entretient des liens privilégiés avec plusieurs compositeurs susceptibles de réaliser la mise en œuvre musicale de son psautier. Deux précieux témoignages ont permis d'identifier les collaborateurs de Baïf.

D'une part, selon Jean Vauquelin de La Fresnaye, Thibault de Courville aurait lui-même travaillé sur les psaumes mesurés de Baïf<sup>28</sup>. Il est effectivement probable que Courville, co-fondateur avec Baïf de l'Académie de Poésie et de Musique, fut l'un des premiers, sinon le premier à travailler avec lui sur ce psautier. Mais les statuts de l'Académie interdisaient la diffusion imprimée des œuvres réalisées en son sein : c'est peut-être la raison pour laquelle Courville n'a publié aucune de ses compositions ; rien ne nous a été transmis de la musique qu'il a pu écrire sur ces Psaumes.

C'est donc le deuxième témoignage qui s'avère décisif. Marin Mersenne affirme que deux célèbres musiciens ont mis en musique les psaumes français et latins de Baïf : Jacques Mauduit (dont il reproduit quelques partitions) et Claude Le Jeune.

*Alios versus Gallicos, & Latinos musica redditos vide apud Claudium Junium, qui quidem sunt a Baïfo compositi, sed ab haeretico de la Noue immutati, quapropter cave. (Voyez chez Claude Le Jeune d'autres vers français et latins mis en musique, qui ont été composés par Baïf, mais remaniés par l'hérétique Odet de La Noue, donc méfiez-vous...)*<sup>29</sup>.

Sur la foi de ce témoignage, Mathieu Augé-Chiquet a le premier identifié dans l'œuvre de Le Jeune les psaumes en question<sup>30</sup> : on les trouve dans le recueil posthume des *Pseaumes en vers mezurez* auquel nous allons maintenant nous intéresser.

## Le recueil de Le Jeune

Le volume in-4° intitulé *Pseaumes en vers mezurez, mis en musique à 2, 3, 4, 5, 6, 7 et 8 parties* (Paris, Pierre Ballard, 1606)<sup>31</sup> est une œuvre complexe, à la fois homogène (puisque toutes les pièces sont des psaumes ou des prières, écrits et mis en musique selon les principes de la musique mesurée à l'antique) et hétérogène : le recueil réunit des pièces en français et en latin, écrites par divers poètes (principalement les protestants La Noue et d'Aubigné), parfois remaniées, et mises en musique par Le Jeune à différents moments de sa carrière. Sans reprendre ici

<sup>28</sup> *Art poetique françois*, G. Pélissier (éd.), Paris, Garnier, 1885, p. 94–95, II, v. 569–580.

<sup>29</sup> M. Mersenne, *Quaestiones in Genesim*, Paris, S. Cramoisy, 1623, col. 1605.

<sup>30</sup> Voir M. Augé-Chiquet, *La vie, les idées et l'œuvre de J.A. de Baïf*, Paris–Toulouse, Hachette-Privat, 1909, p. 408–410. Cette attribution est admise par toute la critique récente : voir F.A. Yates, *The French Academies of the Sixteenth Century*, op. cit., p. 66–67 ; M. Jeanneret, op. cit., p. 241–242.

<sup>31</sup> Bibl. Sainte-Geneviève, Rés V. 421–426. Voir l'édition moderne à laquelle nous nous référons dans les pages qui suivent : C. Le Jeune, *Pseaumes en vers mezurez* (1606), édités par Isabelle His, Turnhout (Belgique), Brepols, et Tours, Centre d'Etudes Supérieures de la Renaissance (CESR), Collection « Epitome musical » (*Musica Gallica*), 2007.

l'analyse complète du recueil, nous nous focaliserons sur ce qu'on peut considérer comme son « noyau dur », un ensemble formé par les quinze premiers psaumes paraphrasés en français, classés par ordre numérique, et manifestement composés à partir des psaumes mesurés de Baïf, puisqu'ils épousent le schéma rythmique. Certes, cette filiation ne saute pas aux yeux. D'une part, les textes ont été entièrement réécrits plutôt que « remaniés » comme on a coutume de l'écrire ; la comparaison des *incipit*<sup>32</sup> permet de mesurer la différence : les traductions ont été refaites pour y introduire des rimes ; ce ne sont plus des vers mesurés à l'antique mais des vers mesurés rimés. D'autre part, le nombre de syllabes des traductions et ce qu'on a pu appeler leur « métrique profonde » sont identiques, mais les formes strophiques peuvent être très différentes<sup>33</sup>.

La musique de Le Jeune pour ces quinze premiers psaumes, si elle date bien des années 1570, constitue l'une des premières œuvres illustrant ce que nous appelons la « musique mesurée à l'antique », l'une des plus ambitieuses aussi : on a montré ailleurs<sup>34</sup> que la mise en musique des quinze premiers psaumes par Le Jeune semble former un « cycle » musical cohérent, construit symétriquement<sup>35</sup>. La disposition musicale de ces quinze psaumes, qui fait une place remarquable au chiffre 9<sup>36</sup>, pourrait indiquer que l'œuvre fut d'abord conçue comme un présent ou un hommage au roi Charles IX<sup>37</sup>.

S'il est aujourd'hui admis que ces quinze pièces que nous étudions marient une musique d'abord écrite par Le Jeune sur les Psaumes de Baïf et des textes écrits plus tard par La Noue sur cette musique, cette étrange combinaison pose néanmoins plusieurs questions épineuses.

D'abord, on peut s'étonner qu'un musicien réputé calviniste se soit associé au projet de Baïf. L'hypothèse ancienne de Michel Jeanneret selon laquelle Le Jeune aurait travaillé sur les psaumes de Baïf « remaniés au préalable » par La Noue est invalidée par l'analyse musicologique<sup>38</sup>. On admet aujourd'hui que Le Jeune

<sup>32</sup> Voir le tableau fourni dans l'édition citée, p. xxii.

<sup>33</sup> Voir le même tableau.

<sup>34</sup> Voir *ibid.*, p. xviii.

<sup>35</sup> Le fait que le centre de symétrie de ce petit ensemble soit le psaume 8, lui-même construit symétriquement, tend à renforcer notre hypothèse : on y remarque la reprise finale du verset initial, exploitant la même musique, et un double système symétrique de variation de l'effectif :

*Première partie : quatre voix, trois voix, quatre voix*

*Seconde partie : quatre voix, trois voix, quatre voix.*

Sur ces effets de symétrie, voir aussi plus loin la contribution d'Isabelle Garnier. Mais la mise en recueil de 1606 compromet (perturbe ?) la lisibilité de ce cycle puisque les quinze pièces qui le composent se mêlent à des pièces d'origine différente : une version latine du psaume II (pièce n° 3 du recueil) et la paraphrase du psaume III par Agrippa d'Aubigné (pièce n° 5).

<sup>36</sup> Neuf psaumes présentent une polyphonie continue ; les quinze psaumes se répartissent en groupes ternaires selon un schéma symétrique 3-9-3. Voir l'Introduction de l'édition citée, par I. His et J. Vignes, p. xxi.

<sup>37</sup> Baïf, qui dédie ses *Euvres en rime* à Charles IX, y compose neuf livres de *Poemes*, neuf livres d'*Amours*, neuf *Devis des Dieux*. Sur la valeur attachée par Baïf à ce chiffre, voir J. Vignes, Introduction des *Euvres complètes* de Baïf, Paris, Champion, 2002, t. I, p. 73–74.

<sup>38</sup> M. Jeanneret, *op. cit.*, p. 210. La comparaison de la musique et de la prosodie montre que Le Jeune a travaillé sur les originaux non rimés (voir D. Lamothe, « Claude Le Jeune : les *Pseaumes*

a entrepris de mettre en musique le psautier de Baïf, puis semble s'être arrêté en chemin. Il est tentant d'attribuer cet abandon à une évolution de la position religieuse du musicien. Comme beaucoup de calvinistes à la cour, par exemple Condé, Le Jeune n'a pas rompu d'emblée avec le catholicisme (ce qui lui a permis de composer motets et messes) ; jusqu'en 1572, il a même pu espérer un compromis avec les catholiques (compromis que la reine mère elle-même appelait de ses vœux) ou une réconciliation autour de quelques principes évangéliques ; c'est à cette époque qu'il aurait travaillé sur les psaumes de Baïf. Isabelle His note que son œuvre est alors marquée par la « cohabitation entre des répertoires huguenots en français (de très nombreux psaumes polyphoniques, ainsi que des chansons spirituelles ou chansons morales) et des répertoires catholiques en latin (une messe, un *Magnificat* et plusieurs motets) »<sup>39</sup> ; on est tenté d'ajouter : et un répertoire catholique en français (ces premiers psaumes de Baïf).

On peut même imaginer au début des années 1570 une sorte de parenté spirituelle entre les deux hommes : Baïf compte plusieurs amis protestants ; il ne s'est pas encore engagé comme Ronsard dans la polémique anti-protestante ; il a composé des *Chansons spirituelles* mises en musique en 1562 par Adrian Le Roy ; il paraphrase l'Écriture en langue vulgaire en dépit des décrets du concile. Cette relative audace le rapproche des poètes et musiciens protestants, et on peut conjecturer une sympathie de Le Jeune pour ce catholique ouvert, aux idées apparemment proches des siennes, proches aussi de celles qu'avait exprimées Calvin (dans sa préface aux *Cinquante Pseaumes* traduits par Marot, 1543) sur les effets spirituels de la musique conjointe aux paroles<sup>40</sup>. F. Yates, M. Jeanneret et I. His vont jusqu'à supposer que l'Académie, unissant catholiques et protestants dans la pratique musicale et le chant des Psaumes, visait à favoriser un véritable œcuménisme, voire « l'exercice de la tolérance »<sup>41</sup>.

Mais cette relative ouverture mutuelle, autorisant une collaboration, semble définitivement compromise après la Saint-Barthélemy : Baïf y félicite Catherine de Médicis pour sa victoire contre la rébellion huguenote ; Le Jeune évolue vers un protestantisme plus affirmé qui le conduit à délaisser le psautier de Baïf pour revenir aux psaumes de Marot et de Bèze, avant d'exploiter ceux d'Aubigné à la fin du siècle. Cette évolution expliquerait à la fois le petit nombre de Psaumes de Baïf mis en musique par Le Jeune (seulement les quinze premiers, le CXXX et le CXXXVI), le fait qu'il ne les ait pas publiés de son vivant, et qu'il ne semble pas s'être intéressé au psautier rimé composé par Baïf entre 1573 et 1587, texte pourtant destiné, lui aussi, à être mis en musique.

---

*en vers mesurez* », Claude Le Jeune et son temps en France et dans les Etats de Savoie, 1530–1600, Actes du colloque international de Chambéry, nov. 1991, M.-Th. Bouquet-Boyer et P. Bonniffet (éd.), Berne, Peter Lang, 1996, p. 64–69). Voir aussi notre réfutation dans l'édition citée, p. xxviii–xxix.

<sup>39</sup> I. His, « La Paix religieuse en musique », livret du CD Claude Le Jeune, *Muze honorons l'illustre & grand Henry*, Les Pages et les Chantres, CMBV, dir. O. Schneebeli, Alpha, 2002, p. 11.

<sup>40</sup> Voir Francis Higman, « Du Psautier de Genève à l'Académie de Baïf : fortune d'une esthétique calvinienne », *Psaume*, 1995, n° 10, p. 1–26.

<sup>41</sup> M. Jeanneret, op. cit., p. 305–308. Voir aussi I. His, « La Paix religieuse en musique », op. cit., p. 13–15.

Quoi qu'il en soit, les psaumes de Baïf mis en musique par Le Jeune sont une œuvre perdue, dont ne subsiste aucune trace manuscrite ou imprimée. On ne peut qu'en déduire l'existence et en rêver la restitution. La seule œuvre authentique dont nous disposons aujourd'hui est donc le recueil des *Pseaumes en vers mezurez, mis en musique à 2, 3, 4, 5, 6, 7 et 8 parties*, dont la polyphonie s'accompagne d'un nouveau texte attribué au soldat protestant Odet de La Noue.

Il n'y a pas lieu de revenir sur cette attribution, que confirme ce que nous savons par ailleurs de l'œuvre de La Noue et de ses liens étroits avec Le Jeune<sup>42</sup>. Plus délicate est la question de la date de ce travail. Il est difficile de savoir si la réécriture du texte a été précédée ou suivie d'un remaniement de la musique par Le Jeune, avant ou après sa mort en 1600. En l'absence d'argument décisif, il faut s'en tenir à une fourchette de datation très large, entre la fin de la captivité de La Noue (1591) et la publication du recueil en 1606<sup>43</sup>.

La question la plus intéressante est celle des motivations qui ont pu justifier ce difficile travail de réécriture. Il faut distinguer des raisons esthétiques et des raisons religieuses, qui paraissent indépendantes mais nullement exclusives les unes des autres. On ne peut s'en tenir à des motivations religieuses pour expliquer le geste de La Noue puisqu'il a également récrit dans les mêmes années et selon les mêmes principes les *Chansonnettes mesurées* de Baïf, poèmes érotiques sans enjeu théologique.

En premier lieu, les goûts poétiques ont évolué depuis les beaux jours de l'Académie : dans sa forme originelle en vers mesurés non rimés, le produit de la collaboration Baïf-Le Jeune illustre une esthétique humaniste antiquisante désormais passée de mode. Même dans les milieux érudits catholiques, la réputation de Baïf et de ses vers mesurés a perdu de son lustre après sa mort en 1589. Avant la fin du siècle, Scévole de Sainte-Marthe et Nicolas Rapin ont dénoncé son « stile ferré »<sup>44</sup>. *Les Recherches de la France* (1607) d'Etienne Pasquier constatent et amplifient encore ce discrédit : alors que lui-même avait d'abord applaudi la collaboration Baïf-Le Jeune, il prétend maintenant que les vers mesurés de Baïf connurent un échec complet et immédiat :

non seulement il ne fut suivy d'aucun : mais au contraire descouragea un chacun de s'y employer. D'autant que tout ce qu'il en fit estoit tant despourveu de cette nayfveté, qui doit accompagner nos œuvres, qu'aussi-tost que cette sienne Poésie vist la lumiere, elle mourut comme un avorton<sup>45</sup>.

Mais c'est la suite du même chapitre des *Recherches* qui donne la justification principale de la réécriture des vers mesurés : « la douceur de la rime, explique Pasquier, s'est tellement insinuée dedans nos esprits, que quelques uns estimerent que pour rendre telle maniere de vers agreable, il y falloit encore adjoûter par

<sup>42</sup> Voir C. Le Jeune, *Pseaumes...*, op. cit., p. xxiv–xxviii.

<sup>43</sup> Voir *ibid.*, p. xxviii–xxix.

<sup>44</sup> Voir *Les Œuvres de Scevole de Sainte Marthe*, Poitiers, 1599, 3<sup>e</sup> feuillet liminaire, r<sup>o</sup>–v<sup>o</sup>, v. 17–20 ; *Œuvres complètes* de N. Rapin, J. Brunel (éd.), Genève, Droz, t. 1, p. 504–505 et t. 3, p. 97–102.

<sup>45</sup> *Les Recherches de la France*, M.-M. Fragonard et F. Roudaut (éd.), Paris, Champion, 1996, t. II, p. 1465.

supplément la rime au bout des mots ». Un second témoignage plus tardif précise encore cette exigence : Mersenne, séduit par les expériences de vers mesurés rimés menées sous Henri IV, reproche à Baïf d'avoir ôté la rime des vers, « sans laquelle il semble que les François et les autres nations<sup>46</sup> ne les peuvent quasi souffrir, à raison de leur rudesse [ou de leur étrangeté (addition manuscrite de Mersenne dans son exemplaire)] »<sup>47</sup>. Mersenne reformule ailleurs cette préférence commune à toute sa génération : « les vers rimez ont tellement acoustumé nos oreilles à la cadence de la rime, qu'elles ne reçoivent nul plaisir des vers mesurez, si [...] ils ne sont rimez. [...] Il seroit plus à propos de n'oster pas la rime de nos vers, et d'y ajouter la mesure des vers Grecs et Latins »<sup>48</sup>.

C'est à ce travail, ou plus exactement au travail inverse, que se livre La Noue : partant d'un texte qui adoptait « la mesure des vers grecs et latins », il en conservera la prosodie mise en valeur par la musique de Le Jeune, tout en y « adjoust[ant] par supplément la rime au bout des mots » selon la formule de Pasquier. C'est là, assurément, la motivation majeure de la réécriture. Le travail de La Noue constitue donc moins un « remaniement » du texte de Baïf (comme on l'a écrit jusqu'ici) qu'un *contrafactum*, une « parodie » au sens musical du terme (composition de nouvelles paroles sur une musique vocale préexistante). Mais par rapport aux *contrafacta* usuels comme La Noue en a composés durant sa captivité, il ajoute encore deux difficultés : d'une part, à la contrainte formelle du texte premier (la mesure à l'antique), il joint la contrainte seconde de la rime ; d'autre part, il s'astreint dans le même temps à la fidélité requise d'un traducteur du psautier. Son travail est comparable à celui de Marot traduisant le psaume X dans le moule formel de la chanson XIV de *L'Adolescence clémentine* mise en musique par Sermisy<sup>49</sup>. Mais La Noue assume une contrainte de plus que Marot : la mesure à l'antique.

Cette première justification, purement esthétique, n'exclut pas, parallèlement, des préoccupations d'ordre religieux. Dans la seconde moitié de sa carrière, Le Jeune travaille dans et pour un milieu protestant, qui tient Baïf, à juste titre, pour un ennemi de la Cause réformée et qui ne saurait participer à la diffusion de son œuvre religieuse. Les psaumes de Le Jeune ne peuvent revoir le jour dans ce milieu qu'avec un texte entièrement transformé. La réécriture s'impose comme une réappropriation du corpus par l'Église calviniste. C'est cet aspect du travail de La Noue qu'envisage Isabelle Garnier dans l'article suivant.

<sup>46</sup> Cette quasi-universalité de la rime a été précisée plus haut par Mersenne : « nous experimentons que ceux du Levant usent de rimes dans leurs vers, comme l'on void parmy les Persans, les Hebreux, et les Turcs, de sorte qu'il seroit plus à propos de n'oster pas la rime de nos vers » (P. Mersenne, *Harmonie universelle*, Paris, S. Cramoisy, 1636, p. 387).

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 393.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 386–387.

<sup>49</sup> Le psaume CIV de Marot épouse pareillement la musique de la chanson III de *L'Adolescence*.

**Tableau synoptique : les *Pseaumes en vers mezurez* d'Odet de La Noue issus des psaumes en vers mesurés de Baïf**

Ps.	Incipit Baïf ms. 19140	Incipit <i>Pseaumes en vers mezurez</i> (1606)	Forme prosodique à l'antique	Versification (1606)	Système musical
I	Les heurs du prudhomme	Combien a d'heur l'homme	18 distiques iambiques	3 sixains abbacc	Continu
II	Pourquoi nations se ramassent émus	Pourquoi mené tant tou le monde	Dimètres anapestiques	Rimes plates	Continu
III	Seigneur, qu'ils sont crus mes ennemis	O Dieu ! qu'ils sont creus mes ennemis	Dimètres anapestiques	Rimes plates	Continu
IV	Au temps que crierai veuille m'ouïr	Enten de mes plaints les douloureuses vois	7 strophes alcaïques	8 quatrains (11/11/9/10) rimes plates	4 couplets de 8 vers
V	Prête l'oreille à ma complainte	L'oreille ô Dieu veuille hélas tendre	11 tercets ioniques	12 quatrains (12/12/12/4) rimes plates	4 couplets de 12 vers
VI	Sire, en ton courroux ne me viens...	Tourne ailleurs ta rigueur	10 distiques élégiaques vers dactyliques	10 quatrains (6/9/7/7) rimes plates	Continu
VII	O Seigneur souverain	En toy Dieu bon et grand	14 strophes asclépiades B	16 sixains ababcc (6/6/6/6/7/8)	8 couplets de 12 vers
VIII	Seigneur notre Seigneur	Grand Dieu nostre seigneur	17 tétramètres antispastiques	34 vers (6/ 4+6) rimes plates	Continu
IX	Faut que de tout mon cœur le Seigneur	C'est à ce coup grand Dieu	39 distiques : tétramètre dactylique et dimètre trochaïque	18 quatrains abab (6+5/6/6+5/6)	6 couplets de 12 vers
X	Pourquoi te tiens tu loin de nous	Pourquoy te tiens tu loin, Seigneur	42 trimètres scazons	21 quatrains abab (5/7/5/7)	Continu
XI	J'espère en Dieu seul...	Moy qui vois en Dieu mon apuy...	6 strophes saphiques (4 v.)	6 quatrains 3x(5+6)/5 rimes plates	3 couplets de 8 vers
XII	Garde-nous, souverain Seigneur	Vien Seigneur, done nous secours	9 strophes de 5 vers glyconiens	8 quintils ababb (8/8/8/8/7)	4 couplets de 10 vers
XIII	Jusqu'à quand serai-je mis	Jusqu'à quand tout en courous	12 distiques : dimètre trochaïque et trimètre iambique cadencés	12 distiques (7/5+6) rimes plates	Continu
XIII	En son âme le sot méchant pense...	Dans soy pense le sot méchant	16 tétramètres cadencés	8 quatrains abab (8/7/8/7)	Continu
XV	Seigneur, qui dedans ton pavillon	Qui pourra Seigneur en bone pais	13 tétramètres non-cadencés d'ioniques + 1 pentamètre non-cadencé.	7 quatrains abab 6 x (9/7/9/7) 1 x (9/7/9/11)	Continu



CXXX	Vers toy Seigneur dous, pressé de maint maleur	D'en bas devers toi j'ai crié, ô Seigneur	5 strophes alcaïques	4 quatrains (11/11/9/10) rimes plates	2 couplets de 8 vers
CXXXVI	Loué tous / ce Dieu qui est dous	Le Seigneur louez : il est bon	34 vers galliam- biques	Distiques rimes plates	Continu

