

 [HTTP://ORCID.ORG/0000-0002-4826-5396](http://ORCID.ORG/0000-0002-4826-5396)

ISABELLE FABRE

Université Paris-Nanterre, CSLF

ifabre@parisnanterre.fr

## La mélancolie marotique. Sur une rime du Psaume 137

Marot's Melancholy. About a Rime from Ps. 137 Paraphrase

**Abstract:** Marot's Psalm paraphrases have been widely hailed as a major poetic achievement in French Renaissance poetry. Although Marot wants to stay as close as possible to his biblical source, his rendering of Ps. 137 stands out due to some of its metrical features and tone, as shaped by the initial rime *aquatiques-melancoliques*, which is totally absent from earlier translations. Far from being ornamental, such an innovative move imparts a new reading to the text, reworking some of its features while thoroughly rephrasing the expression of loss that pervades the entire poem. Engaging in a close exegetical reading of the text, the article aims at showing how Marot achieves to convey a deeper poetic meaning in addressing one of the most violent, excruciating songs of the Psalter, thus turning its bitter harshness into a meditative piece of sorts and a genuine masterpiece, testifying to both his spiritual commitment and his aesthetic position.

**Keywords:** Marot, French Renaissance poetry, Psalm paraphrases, melancholy

**Mots-clés :** Marot, poésie de la Renaissance, paraphrases des Psaumes, mélancolie

Melancholia Marota. O jednym z rymów w parafrazie psalmu 137

**Abstrakt:** Parafrazy psalmów Marota zostały powszechnie uznane za jedno z najważniejszych osiągnięć poetyckich francuskiej poezji renesansowej. Choć Marot stara się pozostać jak najbliżej biblijnego źródła, jego interpretacja psalmu 137 wyróżnia się pewnymi cechami metrycznymi i tonem, jaki nadaje mu początkowy rym *aquatiques-melancoliques*, całkowicie nieobecny we wcześniejszych przekładach psalmów. Takie nowatorskie posunięcie nie tylko nie jest zwykłym ozdobnikiem, lecz nadaje tekstowi nowe znaczenie, zmieniając niektóre jego cechy i przede wszystkim gruntownie przeformułując wyrażenie straty, które przenika cały poemat. Podejmując ścisłą lekturę egzegetyczną tekstu, niniejszy artykuł ma na celu ukazanie, w jaki sposób Marotowi udało się przekazać głębsze poetyckie znaczenie w odniesieniu do jednej z najbardziej gwałtownych i bolesnych pieśni psalterza, przekształcając w ten sposób jej gorzką surowość w swego rodzaju utwór medytacyjny i tworząc prawdziwe arcydzieło, świadczące zarówno o jego duchowym zaangażowaniu, jak i trosce o estetyczny walor tekstu.

**Słowa kluczowe:** Marot, poezja renesansu, parafrazy psalmów, melancholia

Clément Marot n'est pas un poète de la mélancolie. Du moins n'en cultive-t-il pas la posture : poète de cour héritier de Villon plus que de Charles d'Orléans, il revêt volontiers le masque du bouffon, de l'amoureux primesautier ou du prédicateur – autant de rôles qui laissent peu de place à l'expression d'une humeur pourtant associée, dès la fin du Moyen Âge, à la rêverie poétique et à la profondeur de l'inspiration<sup>1</sup>. Dans son œuvre abondante, on relève une vingtaine d'occurrences du terme « mélancolie » et de ses dérivés. Moisson peu significative ? Un examen attentif a montré qu'elles forment pourtant un réseau structurant, à la richesse connotative particulièrement dense et variée<sup>2</sup>. Sans revenir sur les acquis de cette étude, on voudrait insister ici sur un cas particulier, celui de la paraphrase versifiée du Psaume 137, telle qu'elle paraît en 1541 aux presses d'Estienne Roffet, dans la première édition autorisée ou plutôt assumée par Marot d'un choix de trente Psaumes « mis en françoys » (Marot 1541). L'œuvre n'est pas isolée ; elle est un peu dans l'air du temps : dans les années 1530, traduire les Psaumes relevait d'un « geste humaniste », avant d'être le signe d'un ralliement confessionnel<sup>3</sup>. D'autres poètes du temps s'y sont essayés avec plus ou moins de bonheur, mais seule la « translation » de Marot complétée par Théodore de Bèze connaîtra un succès durable, au point de recevoir l'*imprimatur* de Calvin<sup>4</sup> : ce sera le Psautier de Genève, considéré encore aujourd'hui comme le socle du culte réformé.

L'intérêt des Psaumes marotiques est depuis longtemps reconnu<sup>5</sup>. Ils constituent un manifeste poétique autant que religieux. Leur variété métrique et l'invention que Marot y déploie n'ont d'égaux que leur fidélité à la lettre du texte biblique. Marot ne lisait pas l'hébreu, mais il fréquentait des cercles lettrés – l'entourage de Marguerite de Navarre, la cour de Renée de France à Ferrare – et connaissait les travaux des philologues hébraïsants qui, tels Lefèvre d'Étaples, Bucer et Olivétan<sup>6</sup>, donnaient indirectement accès au texte massorétique. Pourtant, sa version du Psaume 137 étonne par sa liberté : tout en restant dans le moule formel du psaume, Marot innove et renouvelle la poétique du texte au point de le faire *entendre* autrement. L'emploi du terme « mélancolique » en constitue la matrice, tant sur le plan de la versification que de celui de l'herméneutique. Telle sera

<sup>1</sup> Voir en particulier l'anthologie Galderisi 1995 ainsi que les monographies : Klibansky, Panofsky, Saxl 1989 ; Starobinski 2012 et Pigeaud 2005.

<sup>2</sup> On en rend compte dans une version amplifiée de cet article, à paraître dans la revue *BHR* (*Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, Genève, Droz).

<sup>3</sup> Selon l'expression de Max Engammare [éd.] 2019, Introduction, p. x. Voir aussi Jeanneret 1965.

<sup>4</sup> L'édition de 1542, *La forme des prières et chantz ecclesiastiques*, parue à Genève aux presses de Jean Girard, contient trente psaumes de Marot mêlés à des traductions de Calvin ainsi qu'une importante préface pour le chant des Psaumes qui *de facto* « autorise » Marot. L'année suivante, le Réformateur plaidera au Conseil de Genève pour que le poète obtienne une pension afin de poursuivre son œuvre. Cf. Engammare [éd.] 2019, Introduction, xl. Voir aussi Millet 1997, 463–476.

<sup>5</sup> Depuis le travail pionnier de Philipp-August Becker (Becker 1921), repris et nuancé par Michel Jeanneret (Jeanneret 1969) et plus récemment par Dick Wursten (Wursten 2010).

<sup>6</sup> Le *Quincuplex Psalterium* de Jacques Lefèvre d'Étaples (1509) contient les trois versions traditionnellement attribuées à saint Jérôme, ainsi que le texte de la *Vetus Latina* et la traduction de Lefèvre lui-même. La Bible dite d'Olivétan paraît à Neuchâtel chez Pierre de Vingle en 1535. Bucer publie la première édition de son commentaire (*Psalmorum quinque libri*) en 1529 ; il le révisé en 1532, puis une 3<sup>e</sup> édition paraît en 1554 chez Robert Estienne. Nous nous appuyons sur cette dernière édition.

notre hypothèse. Elle orientera dans les pages qui suivent notre exégèse littéraire qui suivra dans un premier temps le déroulé linéaire du poème pour en relever et commenter les détails les plus pertinents, puis en explorera les images et le dispositif énonciatif, afin de mieux faire valoir sa singularité, celle d'un chant où la mélancolie se situe au principe d'une expressivité intériorisée, entre l'affliction et la haine, le cri et le silence.

Entrons d'abord dans la matière du psaume. Il faut le lire, ou plutôt l'entendre d'un seul tenant pour entrevoir sa tonalité complexe, en même temps que sa dynamique :

- Estans assis aux rives aquatiques  
 De Babylon, plorions mélancoliques,  
 Nous souvenans du pays de Sion :  
 Et au milieu de l'habitation, 2  
 Où de regrets tant de pleurs espondismes,  
 Aux saules verds nos harpes nous pendismes.
- Lors ceux qui là captifs nous emmenerent, 3  
 De les sonner fort nous importunerent,  
 Et de Sion les chansons reciter :  
 Las, dismes-nous, qui pourroit inciter 4  
 Nos tristes cœurs à chanter la louange  
 De nostre Dieu en une terre estrange ?
- Or toutesfois puisse oublier ma dextre 5  
 L'art de harper, avant qu'on te voye estre,  
 Jerusalem, hors de mon souvenir.  
 Ma langue puisse à mon palais tenir, 6  
 Si je t'oublye, et si jamais ay joye,  
 Tant que premier ta delivrance j'oye.
- Mais donc, Seigneur, en ta mémoire imprime 7  
 Les fils d'Edom, qui sur Jerosolyme  
 Crioyent au jour que l'on la destruisoit,  
 Souviennetoy que chacun d'eux disoit,  
 A sac, à sac, qu'elle soit embrasee,  
 Et jusqu'au pied des fondemens rasee.
- Aussi seras, Babylon, mise en cendre : 8  
 Et tres-heureux qui te saura bien rendre  
 Le mal dont trop de pres nous viens toucher :  
 Heureux celuy qui viendra arracher 9  
 Les tiens enfans de ta mamelle impure,  
 Pour les froisser contre la pierre dure<sup>7</sup>.

Un premier constat s'impose : la rime inaugurale « mélancoliques »-« aquatiques », que Marot n'emploie nulle part ailleurs dans son œuvre, constitue un écart significatif par rapport au texte biblique qui insiste sur la posture des locuteurs

<sup>7</sup> Texte de l'édition Engammare 2019, 441-442.

(*sedimus et flevimus* dans les versions hiéronimiennes) mais ne dit rien de leurs affects. On remarque que ni Olivétan ni Bucer n'introduisent le terme dans leurs versions respectives<sup>8</sup> ; on n'en trouve pas trace non plus dans les translations médiévales que nous avons pu consulter<sup>9</sup>. L'innovation est donc marotique ; c'est un écart délibéré au principe du respect de la lettre qui à son tour commande l'emploi du latinisme « aquatique », emprunt tardif du français au latin (fin XIII<sup>e</sup> s.). Faut-il y voir une épithète de nature, telle la « pierre dure » du v. 9, procédé que Michel Jeanneret assimile à du remplissage (Jeanneret 1969, 68) ? Le syntagme « rives aquatiques » s'entend plutôt comme une périphrase expressive, où le pluriel, loin de répondre à un souci de précision géographique – les *flumina* désignent les branches de l'Euphrate et les canaux qui traversent Babylone –, est mis au service de l'universalité de l'évocation. On songe aux « lieux aquatiques » qui désignent indifféremment cours d'eau, marécages et étangs dans le *Compost et calendrier des bergiers* de 1493<sup>10</sup> ou au paysage lacustre devant lequel se détache la *Melancholia* de Dürer (1514)<sup>11</sup>. Le module du vers décasyllabique, en imposant le rejet du déterminant (« de Babylone »), va dans le même sens : dans le bref espace d'un vers, les « rives aquatiques » perdent leur ancrage référentiel ; elles sont de tous les temps, et de toutes les contrées.

À compter de ce point, la mélancolie semble se diffuser dans l'ensemble du texte. Son champ lexical est renforcé par l'ajout au v. 2 d'une proposition relative à valeur intensive (« où de regrets tant de pleurs espadismes ») là où le Psautier gallican se contentait d'une notation visuelle (*In salicibus in medio eius suspendimus organa nostra*). L'amplification marotique creuse l'image et la fige : les « harpes » suspendues aux « saules verts » soulignent l'immobilité de la scène – comme chez Dürer, et contrairement à Cranach qui insiste sur le mouvement – ; elles leur prêtent aussi leurs voix ou leurs cordes – *organa* peut désigner tout type d'instrument de musique – pour pleurer. Participe aussi de ce renforcement pathétique l'expansion du v. 4 (*Quomodo cantabimus canticum Domini in terra aliena?*) avec l'exclamatif « las » et le syntagme « tristes cœurs » ; ces derniers disparaissent de l'édition de 1542, qui renforce la dimension

<sup>8</sup> Bucer : « Ad flumina Babylonis consedimus, & fleuimus dum recordaremur Siion » (Bucer 1554, 449). Bible d'Olivétan : « Nous avons esté assis auprès des fleuves de Babylone, et avons plouré quand nous avions souvenance de Zion » (La Bible, 1535, Olivétan [trad.], f. 172<sup>v</sup>°).

<sup>9</sup> Dans la *Bible du XIII<sup>e</sup> siècle* (première traduction intégrale de la Vulgate en langue romane, vers 1226–1250) : « Nos seimes seur les flueves de Babyloine et plorames iluec quant nos nos recordasmes de toi » (BnF, fr. 899, f. 267<sup>v</sup>°). Le *Psautier d'Oxford*, plus ancien, n'est pas moins littéral : « Sur les flums de Babilone, iluec seimes e plorames, dementres que nus recordiums de Syon » (Short 2015, 126). Sur les traductions médiévales du Psautier, voir la synthèse de Vladimir Agrigoroaei (Agrigoroaei 2017, 139–158).

<sup>10</sup> « Je me tiens en lieux aquatiques / C'est le plus beau de mon desduit / Je y treuve tousjours pratiques / Et si n'en maine point grant bruit », dit le Héron Fauve (Champion 1926, 14).

<sup>11</sup> L'absence de cours d'eau ou de lac dans les représentations ultérieures, telle la *Mélancolie* de Lucas Cranach l'Ancien (1532, conservée au Musée d'Unterlinden), est compensée par un paysage au caractère escarpé et rocheux : s'il manque bien les « rives aquatiques », la « roche dure » de Marot n'est pas loin. Pour une confrontation des deux tableaux, voir le compte-rendu de Claire Sicard, « Cranach, Dürer et la mélancolie. Une conférence d'Yves Hersant (2011) », en ligne (<https://clairesicard.hypotheses.org/222>, accès : 1.04.2022).

confessionnelle texte, mais au prix d'une nouvelle infidélité qui, en nivelant la syntaxe, en affadit les accents :

Las, dismes nous, comment pourrions chanter  
Du Seigneur Dieu, **que nostre terre honnore,**  
En terre estrange, **ou point on ne l'adore** ? (je souligne)<sup>12</sup>

Dès lors on n'entend plus la voix des persécuteurs – l'injonction était pourtant rendue au discours direct tant en hébreu que chez Jérôme, Bucer et Olivétan<sup>13</sup> – mais bien celle de leurs victimes, qui n'ont en définitive d'autres interlocuteurs que la nature environnante. Leur plainte est engloutie par les eaux, absorbée par la solitude ; elle fait entendre en creux les cantiques et les « chansons » d'un Temple désormais détruit : aux louanges du culte divin succède, dans la bouche des Lévites captifs, un chant de deuil et de nostalgie, celle de Sion, la ville de Dieu, la ville lointaine et perdue.

Notons enfin, pour clore ces remarques préliminaires, que, dans les deux dernières strophes, Marot ne recule pas devant la violence des images. Fidèle à son esthétique, il ne les euphémise pas, mais les met au contraire en évidence. On remarque la rime « embrasee »-« rasee » (v. 8) dont se souviendra Agrippa d'Aubigné<sup>14</sup>, l'usage du singulier (« contre la pierre dure »<sup>15</sup>) qui intensifie, ainsi que l'emploi, toujours au singulier, du mot « mamelle » dans le syntagme « mamelle impure » (v. 9), remplacé malencontreusement par « mains impures » dans les éditions de 1543, 1551 et 1556, ce qui constitue un recul par rapport à la version initiale : le premier trait, plus incisif, était le bon. Le corps des mères ainsi exposé – il était implicite dans la ville personnifiée (*filia Babylonis*, « fille de Babylone »<sup>16</sup>, en écho à la Jérusalem féminine des *Lamentations* de Jérémie) mais Marot va plus loin et donne vie à la figure – prépare l'emploi du verbe « froisser » dans son sens étymologique de « briser violemment, mettre en pièces »<sup>17</sup> (c'est celui de la *Chanson de Roland* : « Fruisset l'acer e la teste e les os », Bédier 1922, v. 2289) déjà archaïque pour l'époque. Marot a pu l'emprunter à Olivétan<sup>18</sup>. L'image des petits corps fracassés surgit dans l'esprit du lecteur ; elle le saisit et le glace. On peut y voir, avec l'adjectif « mélancolique », la signature stylistique de Marot, comme une marque apposée au fer rouge en ouverture et clôture du Psaume.

<sup>12</sup> Par contre, on ne voit pas en quoi le choix du décasyllabe et des rimes plates renforcerait la tonalité mélancolique du poème, comme l'affirme Catherine Reuben, qui y voit un effet « lourd et triste » (Reuben 2000, 158).

<sup>13</sup> Jérôme, *Psalmi juxta LXX* (Jérôme 1983, 940) : « Cantate nobis de canticis Sion ». Bucer : « Canite nobis de cantilenis Siion » (Bucer 1554, 449). Olivétan souligne les prises de parole par des notations didascaliques (« ...disans : "Chantez nous quelque chansonnette de Zion", Et nous respondions... » [La Bible 1535, Olivétan (trad.), f. 173r<sup>o</sup>]).

<sup>14</sup> *Les Tragiques, Jugement*, v. 255–256, cité par Jeanneret 1969, 117.

<sup>15</sup> Syntagme repris à l'identique dans la paraphrase du Ps. 91 : « contre les pierres dures » (Marot 1543).

<sup>16</sup> Chez Jérôme et Olivétan. Bucer préfère restituer le sens : « O Urbs Babel... ».

<sup>17</sup> Du latin tardif *\*frustiare*, dérivé de *frustum*, « morceau, fragment ». Cf. Rey 1992, t. 1, 848.

<sup>18</sup> « Bienheureux sera celui qui prendra tes enfans et les froissera a la pierre » (La Bible, 1535, Olivétan [trad.], f. 173<sup>o</sup>).

Voyons maintenant, en prenant un peu de recul, ce qu'il en est de la dynamique du poème et de sa profondeur herméneutique. Plusieurs registres s'y succèdent dans un mouvement de gradation : introspection et déploration caractérisent les deux premières strophes, où les locuteurs forment le conflit intérieur qui les habite et le tourment qu'ils endurent, tourment accru par le sadisme des geôliers qui, en les invitant à chanter les louanges d'un Dieu qui n'a pas su les protéger, interpelle une foi jugée caduque : un Dieu vaincu n'a pas de louange à recevoir, sinon par dérision. On a vu ce que la force poétique de ces strophes devait à l'expression de la mélancolie. Mais taire les « chansons de Sion » en présence des artisans de sa destruction implique une fidélité plus grande que celle de la simple proclamation hymnique. Elle implique le « silence des pleurs » en tant qu'il « veillerait ici sur la mémoire de ce qui ne doit pas se dire, et encore moins se chanter [...] sous peine d'être galvaudé ou outragé, et de disparaître bientôt dans le grand *tohu bohu* de l'insignifiance », comme l'écrit la philosophe Catherine Chalier (Chalier 2003, 141). Le chant sacré doit être tu par fidélité à une mémoire et pour faire œuvre de mémoire. Tel est le sens de l'invocation de la strophe 3 (« Or toutesfois puisse oublier ma dextre... Ma langue puisse à mon palais tenir »). La parole s'accompagne d'un serment solennel : le locuteur – au singulier : l'engagement ne vaut que pour soi – mime un geste d'auto-strangulation (cf. Zenger 1996, 49) ; l'étouffement qui en résulte colle sa langue à son palais, menace d'éteindre la voix, de l'étouffer dans l'intériorité qui l'abrite. La parole virtuellement retournée contre celui-là même qui l'énonce dit la force de la mémoire et de la fidélité ; elle porte aussi une assurance, celle de ne pas oublier « l'art de harper ». Marot qui suit ici Bucer explicite le sens du verset (*oblivioni detur dextera mea*)<sup>19</sup>. La précision n'est pas anodine : l'art n'est pas près de disparaître, puisque l'oubli n'est pas de mise ! Et pourtant la harpe suspendue aux saules est bien le signe d'un silence, de ce qui ne peut pas se dire.

Pour que le chant puisse jaillir à nouveau, il faut que la mémoire ne soit plus celle des hommes, mais celle de Dieu même, et que cette mémoire soit assez vive, ainsi que la fidélité qui l'inspire, pour remettre l'histoire en marche en apportant la « joie » de la « délivrance ». D'où la véhémence de l'injonction qui ouvre la strophe 4 – énoncé à double face, la supplication (« Mais donc, Seigneur, en ta mémoire imprime... ») ouvrant sur une imprécation (« A sac, à sac, qu'elle soit embrasée... ! ») mais c'est la voix de l'autre qui la prend en charge. La strophe 5 nous ramène enfin à une modalité assertive (« Aussi seras, Babylon, mise en cendre... »). C'est le ton de la confiance et de la confession de foi, sur laquelle débouche la « dynamique théocentrique » du Psaume (Zenger 1996, 49).

Or sur le plan de l'énonciation première du texte s'opère un étrange renversement. Plus on avance dans le poème, plus la voix du locuteur s'affermi, plus son chant prend du relief et de l'amplitude. On a vu plus haut les moyens lexicaux que cela implique. Reste à en préciser les conséquences sur le plan de la poétique. Il nous faut pour cela faire un dernier détour. Ce sera aussi l'occasion d'avancer un nouvel hypotexte à la version de Marot. Au Chant VII de l'*Inferno*,

<sup>19</sup> Bucer : *obliviscatur artis suae dextera mea*. Cf. Jeanneret 1969, 65 et Reuben 2000, 109.

Dante dépeint le cinquième Cercle où les Coléreux sont immergés dans les eaux bourbeuses du Styx. Parcourant cet espace « entre le sec et le mouillé » (*tra la ripa secca e'l mézzo*, v. 128), Virgile signale à l'attention du poète une autre catégorie de damnés « qui soupirent et font pulluler cette onde jusqu'en haut » (v. 118–119). Ce sont les *accidiosi* dont la parole est à l'image de ce dont littéralement ils se gavent (*ingozzare*) :

Plantés dans la boue ils disent : « Nous étions tristes  
dans l'air doux que le soleil réjouit,  
ayant en nous les fumées chagrines :  
à présent nous nous attristons dans la boue noire ».  
Cet hymne ils le gargouillent dans leur gorge,  
car ils ne peuvent le dire par mots entiers<sup>20</sup>.

L'acédie est synonyme d' « aphonie spirituelle ». Elle tarit la parole et l'assèche. « Prisonniers du limon », les acédiés en sont réduits à des borborygmes. « Seul le poète peut percevoir l'informe murmure qu'ils font entendre », remarque Jean Starobinski (2012, 54).

Et c'est bien le cas de Marot, plongé avec le Psalmiste dans l'enfer de Babylone. En proie à la mélancolie, il pourrait lui aussi s'enfoncer dans ses eaux bourbeuses, dénaturant sa voix et son chant. En quoi il se montrerait fort mauvais poète, à l'instar d'un Sagon dont il raille les « rithmasseries »<sup>21</sup>, ou de tel autre dont il se moque dans l'une de ses épigrammes :

Bien ressembles à la grenoille  
Non pas que tu soys aquatique,  
Mais comme en l'eau elle barbouille,  
Si fays tu en l'Art Poëtique<sup>22</sup>.

Tel n'est pas le sort qui l'attend. Car à cette voix « barbouillée », il en oppose une autre, celle du nouveau-né dont les vagissements sont au principe même de la louange, comme l'exprime le Psaume 8 :

En tout se void ta grand' vertu parfaite,  
Jusqu'à la bouche aux enfans qu'on allaicte :  
Et rends par là confus et abbatu  
Tout ennemi, qui nie ta vertu<sup>23</sup>.

L'image du nourrisson qu'on allaicte vient de Bucer, qui la tient de David Kimhi<sup>24</sup>. Elle traduit l'hébreu *ôlalim* (*infantes*), qu'on retrouve au v. 9 du Psaume 137. Les traductions de Jérôme employaient le substantif *parvulos*, gommant ainsi le lien entre les deux pièces. C'est Bucer qui le restitue, ouvrant le chemin à Marot. L'*infans* nourri au bon lait proclame la puissance divine ; sa bouche

<sup>20</sup> « Fitti nel limo dicono : “Tristi fummo / ne l'aere dolce che dal sol s'allega, / portando dentro accidioso fummo : / or ci attristiam ne la belletta negra”. / Quest'inno si gorgoglian ne la strozza, / ché dir nol posson con parola integra » (v. 121–126) (Dante 1992, 81), trad. J. Risset.

<sup>21</sup> *Epistre du valet de Marot contre Sagon*, v. 190 (Marot 2014, 146).

<sup>22</sup> *Epigramme I, 18 A Maistre Grenoille, Poète ignorant* (Marot 2014, 212).

<sup>23</sup> Marot, Bèze 2019, 29.

<sup>24</sup> Bucer 1554, 64. Cf. Roussel 1997, 436–437.

est un rempart contre l'Ennemi. Mais une « mamelle impure » le prive de cette « vertu » : il n'est plus que discours épars, paroles disloquées, *membra disjecta* jetés au hasard sur la page. Comment distinguer l'un de l'autre, le bon sein du mauvais ? En rapportant les mots – les vers – à leur vrai « fondement » (autre terme, l'hébreu *yasad*, commun aux Ps. 8 et 137, et commenté par Bucer) qu'est l'œuvre « limée » du poète, la seule à incarner un langage du « cœur », naturel, simple et transparent, loin des artifices du « haut style » et de la « parole fardée »<sup>25</sup> – la seule en définitive à se conformer, dans la pratique de l'art, aux principes de la bonne doctrine, tant religieuse que poétique.

On a pu dire du Psaume 137 que c'était « l'un des plus tristes du psautier » (Reuben 2000, 158 et 235). C'est aussi l'un des plus violents. Rangé dans la catégorie des *Feindpsalmen* (« Psalms of Divine Wrath ») par l'exégèse historico-critique (cf. Zenger 1996), il est souvent, par le fait même, amputé de son dernier verset, le plus choquant pour nos sensibilités modernes. Loin d'esquiver la difficulté, Marot l'assume, la fait sienne et la revendique. Son geste est celui d'un poète qui, saisissant la cohérence profonde du texte, choisit de lui rester fidèle tout en l'entendant autrement, dans le ton mélancolique qu'impose la rime liminaire et qui en restitue à la fois la violence et l'accablement, l'obscurité et la lumière. En cela, sa version est un manifeste – celui d'un écrivain meurtri, ayant connu deux fois les chemins de l'exil, mais resté fidèle à sa foi et à son esthétique, une esthétique de l'*enfance* qui trahit l'urgence du dire mais tourne le dos aux mensonges de la rhétorique et à leur « faincte douceur »<sup>26</sup>.

## Bibliographie (References)

### Sources primaires

- Bédier, Joseph (éd.). 1922. *La Chanson de Roland*. Paris : H. Piazza.
- Bucer, Martin. 1554. *Psalmorum quinque libri*. Paris : Robert Estienne.
- Champion, Pierre. 1926. *Compost et kalendrier des bergiers* (fac-similé de l'édition de Paris, Guy Marchant, 1493). Paris : Éditions des quatre chemins.
- Dante, Alighieri. 1992. *La divine comédie, L'Enfer*, trad. J. Risset. Paris : GF-Flammarion.
- Galderisi, Claudio (éd.). 1995. *Charles d'Orléans. L'Écolier de mélancolie*. Paris : Le Livre de Poche.
- Jérôme, st. 1983. *Biblia sacra iuxta Vulgatam versionem*. 4<sup>e</sup> édition. Stuttgart : Deutsche Bibelgesellschaft.
- La Bible*. 1535, trad. Pierre Olivétan. Neuchâtel : Pierre de Vingle.
- La Bible du XIII<sup>e</sup> siècle*. 1226–1250. Paris : BnF, fr. 899.
- La forme des prieres et chantz ecclesiastiques*. 1542. Genève : Jean Girard.
- Lefèvre d'Étaples, Jacques. 1509. *Quincuplex Psalterium*. Paris : Henri Estienne.
- Marot, Clément. 1541. *Trente Pseaulmes de David, mis en françoys par Clement*

<sup>25</sup> Cf. Defaux 1996.

<sup>26</sup> Marot, *L'Enfer*, v. 241 (Marot 2014, 26).



- Marot, valet de chambre du Roy*. Paris : Estienne Roffet.
- Marot, Clément. 1543. *Cinquante psaumes*. Genève.
- Marot, Clément. 2014. *Œuvres poétiques complètes*, t. 2, éd. Gérard Defaux. Paris : Classiques Garnier.
- Marot, Clément et Bèze, Théodore de. 2019. *Les Pseaumes mis en rime française, t. 1 : texte de 1562*, éd. Max Engammare. Genève : Droz.
- Short, Ian. 2015. *The Oxford Psalter. Bodleian MS Douce 320*. Oxford : Anglo-Norman Text Society.

#### Sources secondaires

- Agrigoroaci, Vladimir. 2017. *Les traductions en vers du Psautier au Moyen Âge et à la Renaissance* [dans :] Claude Galderisi, Jean-Claude Vincensini, *La traduction entre Moyen Âge et Renaissance. Médiations, auto-traductions et traductions secondes*. Turnhout : Brepols, 139–158.
- Becker, Philipp-August. 1921. *Clément Marots Psalmenübersetzung*. Leipzig : Teubner.
- Chalier, Catherine. 2003. *Traité des larmes*. Paris : Albin Michel.
- Defaux, Gérard. 1996. « Clément Marot le “despourveü” ». *Littératures*, n° 35 : 25–50.
- Jeanneret, Michel. 1965. « Marot traducteur des Psaumes entre le néo-platonisme et la Réforme ». *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, t. 27 : 629–643.
- Jeanneret, Michel. 1969. *Poésie et tradition biblique au XVI<sup>e</sup> siècle. Recherches stylistiques sur les paraphrases des psaumes de Marot à Malherbe*. Paris : José Corti.
- Klibansky, Raymond, Panofsky, Erwin, Saxl, Fritz. 1989. *Saturne et la Mélancolie*. Paris : Gallimard.
- Millet, Olivier. 1997. *Marot et Calvin : chanter les Psaumes* [dans :] *Clément Marot, prince des poètes français. Actes du Colloque international de Cahors en Quercy, 1996*, éd. Gérard Defaux. Paris : Champion, 463–476.
- Pigeaud, Jackie. 2005. *De la mélancolie. Fragments de poésie et d'histoire*. Paris : Dilecta.
- Reuben, Catherine. 2000. *La traduction des Psaumes de David par Clément Marot. Aspects poétiques et théologiques*. Paris : Champion.
- Rey, Alain. 1992. *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris : Le Robert.
- Roussel, Bernard. 1997. *Les Psaumes : le texte massorétique, les vers de Clément Marot* [dans :] *Clément Marot, prince des poètes français. Actes du Colloque international de Cahors en Quercy, 1996*, éd. Gérard Defaux. Paris : Champion, 436–437.
- Starobinski, Jean. 2012. *L'Encre de la mélancolie*. Paris : Seuil.
- Wursten, Dick. 2010. *Clément Marot and Religion: A Reassessment in the Light of his Psalm Paraphrases*. Leyde : Brill.
- Zenger, Erich. 1996. *A God of Vengeance? Understanding the Psalms of Divine Wrath*. Louisville : Westminster John Knox Press.