

UNIVERSITE DE NEUCHÂTEL. FACULTE DES LETTRES

POÉSIE
ET
TRADITION BIBLIQUE
AU XVI^e SIÈCLE

*Recherches stylistiques sur les paraphrases
des psaumes de Marot à Malherbe*

THESE

présentée à la Faculté des Lettres de
l'UNIVERSITE DE NEUCHÂTEL
pour obtenir le grade de docteur ès lettres

par

MICHEL JEANNERET



LIBRAIRIE JOSÉ CORTI

11, RUE DE MÉDICIS — PARIS

1969

La Faculté des lettres de l'Université de Neuchâtel, sur le rapport de M. Charly Guyot, professeur à l'Université de Neuchâtel et de M. Jean Rousset, professeur à l'Université de Genève, autorise l'impression de la thèse présentée par M. Michel Jeanneret, en laissant à l'auteur la responsabilité des opinions énoncées.

Neuchâtel, le 31 janvier 1969.

Le doyen de la Faculté des lettres :
LOUIS-EDOUARD ROULET.

© Librairie José Corti, 1969
Tous droits de reproduction réservés
N° d'édition : 411
Dépôt légal : 4^e trimestre 1969

POÉSIE ET TRADITION BIBLIQUE
AU XVI^e SIÈCLE

INTRODUCTION

La paraphrase de psaumes connaît, dans l'Europe du xvi^e siècle, une vogue considérable. En France, quelque soixante poètes participent à cet ample mouvement. Le livre que voici analyse leur production d'un point de vue stylistique et, par-delà, situe ses conclusions dans une perspective plus large : il examine l'influence de phénomènes historiques et culturels sur l'œuvre littéraire et contribue à l'élaboration d'une poétique française au xvi^e siècle.

Malgré quelques études, d'ailleurs vieilles, le sujet paraissait ouvert à la recherche. Seul le psautier huguenot, qui ne fait pourtant qu'amorcer un vaste courant, a été l'objet d'enquêtes importantes : Félix Bovet et Orentin Douen ont étudié avec une érudition considérable, entre 1870 et 1880, sa genèse et son rôle dans l'histoire du protestantisme. Pierre Pidoux, plus récemment, a réuni des documents essentiels à la partie musicale du recueil. Ces trois ouvrages sont indispensables, mais ils laissent pendante, néanmoins, la question du style. Mon approche répond donc à des préoccupations nettement différentes et ne doit à ces sources qu'une impulsion de départ. Aussitôt diffusé, le psautier huguenot obtient un succès considérable et lance une mode ; distancés, les catholiques essaient alors de relever le défi par de nombreuses paraphrases versifiées. Quelques auteurs, Marg. Förster, Joseph Vianey, André Vial, ont tenté de mesurer l'étendue de ces expériences ; mais leur dévouement est trop hâtif, leur travail trop succinct pour s'imposer définitivement. Le chercheur est donc livré, pour retrouver les maillons de cette longue chaîne, à des études de détail, à des observations sur tel aspect particulier du sujet, qui revêtent souvent, d'ailleurs, une grande valeur (je pense aux données essentielles mais parsemées contenues dans le livre de Miss F.A. Yates, les articles de E. Droz et de D.P. Walker et le volume, tout récent, de T.C. Cave) ; à l'égard de ces travaux, je signalerai mes dettes en temps et lieu¹.

Outre cette lacune à combler dans l'histoire littéraire de

1. Les ouvrages mentionnés dans ce paragraphe sont tous décrits dans la bibliographie.

la Renaissance française, l'attention portée aux paraphrases de psaumes répond surtout au désir d'expérimenter une méthode particulière d'analyse stylistique. Du moment que les interprètes de David se proposent de mettre en vers un texte conçu (il est en général possible d'établir quelle version du psautier ils ont utilisée), le processus d'élaboration poétique se laisse examiner sans trop d'arbitraire : la comparaison fournit une assise à l'étude d'un style. Elle opère aussi, d'ailleurs, en dehors de la référence aux sources : la confrontation entre elles des paraphrases de divers auteurs, toutes inspirées du même original, permet de distinguer différentes solutions à un problème commun, différents goûts littéraires, différentes conceptions du langage et de la traduction poétiques.

Une enquête qui se consacre ainsi à des réalisations particulières relève de la stylistique ; elle cherche à apprécier des variations personnelles, sans prétendre inventorier les matériaux dont disposent, à tel moment, l'ensemble des auteurs. Vouée à l'examen de facteurs individuels, elle renonce à considérer systématiquement un état de langue. Cela ne signifie pas qu'elle se disperse nécessairement en autant de monographies qu'elle examine d'œuvres : par-delà les options singulières se dégagent, selon un réseau complexe d'affinités, des orientations plus générales, qui permettent de croire à l'existence de données collectives du style.

L'analyse des faits d'écriture, qu'elle se limite à un poète isolé ou porte sur un groupe jugé cohérent, se propose d'embrasser un champ aussi vaste que possible. Elle peut néanmoins s'ordonner autour de quelques domaines fondamentaux : l'étude de la syntaxe montre dans quels cadres sont disposées les idées et quels sont leurs liens ; les matériaux choisis pour formuler le contenu permettent de définir un certain niveau de style ; le langage imagé joue un rôle privilégié ou le cède au contraire à l'expression abstraite ; les ornements poétiques, les figures, donnent à l'œuvre une coloration plus ou moins vive. En dehors de ces centres d'intérêt, qui assurent sa cohésion à la méthode comparative, l'enquête ne gagne rien à être conduite selon un schéma invariable, à l'aide de critères fixes : une description mécanique s'expose à méconnaître la spécificité d'un style, sa saveur particulière. Au lieu de chercher à être complète — le serait-elle jamais ? —, l'analyse vise plutôt à dégager le ou les quelques éléments prépondérants qui confèrent à un poème sa physionomie propre et en garantissent l'homogénéité. Car une œuvre élaborée n'est pas une collection de faits disparates, mais se présente comme un tissu organique dont chaque fil se rattache à l'ensemble, pour concourir à un effet commun. La forme obéit toujours à un certain dynamisme, elle engendre la pensée et, davantage, porte signification par l'apparence même qu'elle se donne. Elle naît de facteurs variables, de tensions obscures et d'intentions avouées, dont elle assure l'équilibre. Elle reflète donc maintes réalités de toute

espèce ; elle ne transmet pas seulement un contenu particulier, aisément intelligible, mais, dans la mesure où elle procède de différents choix, détient toute sorte de valeurs latentes. Elle se prête par conséquent à une interprétation polyvalente, demande à être déchiffrée selon plusieurs registres.

C'est pourquoi les données stylistiques, dans les pages qui suivent, ne seront pas examinées pour elles-mêmes, mais, autant que possible, réintégrées aux circonstances complexes dont elles témoignent. Elles renverront moins, d'ailleurs, à des facteurs individuels qu'à des phénomènes collectifs. Car les poètes, au xvr^e siècle — et à plus forte raison quand il s'agit, comme ici, de *minores* — n'inventent pas chacun leur manière personnelle. Ils se rattachent à de vastes courants, admettent les conventions d'un certain milieu et d'un certain genre, et, à ce titre, apparaissent comme des médiateurs, des interprètes de réalités qui les dépassent. C'est dans cette mesure que les faits d'écriture ouvriront sur des perspectives plus générales.

Les auteurs de paraphrases versifiées des psaumes, entre Marot et Malherbe, seront d'abord étudiés un à un, présenteront peu à peu des affinités et seront répartis en quatre groupes : c'est cette subdivision que refléteront les quatre parties de ce livre. Or cette succession de différentes esthétiques — elle obéit plus ou moins à l'ordre chronologique —, à mesure qu'elle se dégagera des cas particuliers, paraîtra s'appliquer à des phénomènes plus vastes et rendre compte, dans une large mesure, de l'évolution de la poésie religieuse dans son ensemble. La première partie essaiera de montrer comment les paraphrases de psaumes, entre 1535 et 1560, représentent certaines tendances du calvinisme et de l'humanisme chrétien de la première moitié du siècle. La deuxième étape illustrera le déclin des préoccupations spirituelles, en poésie, au profit d'expériences artistiques ou savantes. La troisième marquera le renouveau de la littérature dévote et de la tradition biblique dès 1570 environ. La quatrième, enfin, attestera la désaffection de certaines valeurs sacrées et l'avènement d'ambitions esthétiques nouvelles. Cette qualité représentative des paraphrases est d'autant moins étonnante que l'adaptation de l'original se fait parfois très libre — c'est surtout le cas dans les deux dernières périodes considérées — et s'assimile alors à une création personnelle.

Interrogée d'un point de vue stylistique, la paraphrase s'imposera donc comme témoin de mouvements littéraires qui la dépassent. Mais elle s'inscrit également dans d'autres domaines, ressortit à des préoccupations d'un autre ordre et, à ce titre, nous entraînera vers l'histoire des idées. Les faits d'écriture, au lieu d'obéir à leurs propres lois, paraîtront alors chargés de différentes significations culturelles. Ils refléteront des options religieuses, des conditions sociales ; ils répondront à tel dessein politique, à telle ambition intellectuelle ; ils paraîtront chargés d'un message spirituel ou, à

d'autres moments, obéiront aux conventions de la littérature mondaine ; ils inviteront à examiner les techniques de traduction et, par-delà, le comportement des auteurs devant le texte biblique ; ils permettront de jauger la résistance de la tradition hébraïque au sein d'un renouveau essentiellement profane ; ils sembleront liés aux conditions de la mise en musique et du chant. Pareilles affinités avec des phénomènes hétérogènes se multiplieront au cours de l'enquête, et engageront à quitter souvent le champ étroit de la stylistique et des adaptations du psautier.

Cette démarche du particulier au général, cet élargissement constant des perspectives, à quoi conviaient les matériaux eux-mêmes, devraient justifier le titre de ce livre. Il n'est pas évident qu'une étude des paraphrases de psaumes ait le droit de se présenter comme une introduction à des questions plus amples — l'étendue et l'usage de la tradition biblique, les conditions et les variations de la création poétique au xvi^e siècle. C'est pourtant ce qu'on a tenté de réaliser ici.



Les limites chronologiques qui circonscrivent cette enquête demandent quelques mots d'explication. Clément Marot s'imposait avec évidence comme un point de départ : sa traduction de David donne une impulsion fondamentale à la paraphrase de psaumes au xvi^e siècle ; en outre, il se situe, sous François I^{er}, à l'avènement des courants nouveaux qui illustrent la Renaissance française. Les deux premiers chapitres ne survolent la période antérieure à 1535 que pour dégager mieux, par contraste, la nouveauté du psautier huguenot.

Malherbe, à l'autre extrémité, marque un tournant important : avec lui s'éteint une culture et naît un esprit nouveau. C'est ce qu'admet Mme Leblanc dans son livre récent sur *Les paraphrases françaises des psaumes à la fin de la période baroque*, puisqu'elle commence son étude en 1610 : il était donc naturel que cette date assigne un terme au travail que voici. Elle a été respectée rigoureusement, sauf dans le cas de Malherbe lui-même, dont les adaptations se situent de part et d'autre de 1610 : leur témoignage a paru trop important pour être fractionné artificiellement. Les textes édités après 1610, même rédigés plus tôt, n'ont pas été considérés, à l'exception des psaumes de Certon et de d'Anbigné, largement antérieurs à leur date de publication et liés si étroitement à des modes en vogue à la fin du xvi^e siècle qu'il a paru nécessaire de les intégrer.

A l'intérieur de ces bornes, le champ de l'enquête a été limité à la production imprimée. Une investigation dans le domaine des manuscrits aurait impliqué une tâche énorme et accru un matériel déjà considérable ; d'après quelques sondages, elle n'aurait pas modifié vraiment l'orientation ni les conclusions de ce travail. Une exception, ici encore, a été faite : les psaumes de Baif représentent un moment essentiel

dans l'évolution qui va être décrite et, quoique demeurés partiellement manuscrits, ont été traités avec l'attention qu'ils méritent.

Une fois ces restrictions admises, le dépouillement des recueils imprimés s'est voulu aussi complet que possible. Trois ans de recherches dans les bibliothèques parisiennes, le recours aux catalogues et aux bibliographies disponibles, m'ont mis sur la piste d'un bon nombre de textes négligés ou oubliés. Mais un travail de cet ordre n'est jamais achevé : des paraphrases et des adaptations de psaumes m'ont sans doute échappé, pour deux raisons évidentes. Les bibliothèques provinciales et étrangères recèlent des richesses dont le chercheur isolé ne peut venir à bout. Par ailleurs, l'actualité du psautier est si grande, au xvr^e siècle, et son usage si varié qu'il est illusoire d'en saisir toutes les métamorphoses ; il intervient, en vers ou en prose, dans les contextes les plus inattendus et se dérobe à tout dénombrement exhaustif². L'ouvrage que voici fonde néanmoins ses conclusions sur un échantillon aussi ample que possible.

* *

La dette que j'ai contractée à l'égard de maîtres et d'amis, tout au long de mes recherches, est considérable. J'ai travaillé sous la direction des Professeurs Charly Guyot et Jean Rousset, à qui je dois énormément. J'ai profité des conseils de M. Marcel Raymond et du concours de mon père. Tous quatre ont bien voulu lire mon manuscrit : je leur témoigne ici ma vive reconnaissance. Mon maître de Neuchâtel, le Professeur Jean Rychner, n'a cessé d'être pour moi un soutien et un exemple. En Suisse encore, M. Pierre Pidoux, M. Roger Braunschweig et mon ami Jean-Jacques Eigeldinger m'ont assisté à des moments particuliers de mon travail. En Angleterre, je suis redevable aux avis du Professeur C.A. Mayer et à l'amitié de Mme Odette de Mourgues, du Professeur M.A. Screech, de Dr. Grahame Castor ; enfin, Dr. Terence Cave ne m'a jamais ménagé son aide : il m'a communiqué de nombreuses idées et a lu mon texte avec beaucoup de compétence.

Par sa générosité, le Fonds national suisse de la Recherche scientifique m'a permis de mener à Paris les recherches d'où est sorti ce livre ; je lui exprime toute ma gratitude. Grâce au *Fellowship* que m'a accordé, plus récemment, Gonville and Caius College, à Cambridge, la rédaction de ce travail a atteint son terme dans les meilleures conditions.

* *

2. La rédaction de ce livre était achevée lorsque j'ai découvert dix paraphrases (psaumes 1, 34, 36, 67, 79, 85, 117, 123, 124, 150) in J.D. Colony, *Le Temps de loisir...*, p. 154-164. Il n'est d'ailleurs pas sûr que le recueil, sans date, soit antérieur à 1610.

Puis-je enfin prier le lecteur des pages qui suivent d'avoir constamment à l'esprit ces quelques détails techniques :

— Tous les titres mentionnés en note, où ils figurent sous une forme abrégée, sont repris dans la bibliographie, qui en fournit une description complète. Sont cependant exclus de la bibliographie, et décrits complètement en note, les volumes que je n'ai pu consulter.

— Par souci d'uniformité, j'ai ramené tous les psaumes cités à la numérotation en usage dans les Bibles hébraïques et protestantes, en avance d'une unité, entre les psaumes 10 et 147, par rapport à la tradition issue de la Vulgate. C'est dire que l'ordre indiqué par maints poètes catholiques ou par leurs sources a été altéré et qu'il convient, pour rétablir leur numérotation, de décaler le chiffre donné ici d'une unité. Il arrive que, par inadvertance de l'auteur ou de l'imprimeur, tel numéro d'ordre soit faux dans l'édition utilisée ; ici encore, l'uniformisation a paru s'imposer.

— J'ai conservé l'orthographe originale, ou du moins la graphie en vigueur dans les éditions citées, en appliquant cependant les simplifications habituelles : *i* et *u* sont transcrits selon l'usage moderne ; la cédille a été ajoutée dans tous les cas et l'accent aigu là où la clarté l'exigeait. Les points de suspension sont toujours introduits par moi et indiquent un passage santé dans une citation.

PREMIERE PARTIE

L'AGE DE LA REFORME

DIFFUSION DU PSAUTIER AVANT MAROT

Usage et usure des psaumes latins.

Si l'avènement de l'humanisme, dès 1500 environ, inaugure une période radicalement nouvelle dans les études scripturaires, on ne croit plus, aujourd'hui, que le xvi^e siècle ait redécouvert la Bible après de longs siècles d'une totale ignorance : tout au long du Moyen Age, les Ecritures sont copiées, glosées, adaptées, traduites même en langue vulgaire, et Rome, dans certaines circonstances, en autorise la pratique¹.

Le psautier, pour sa part, occupe parmi les livres de la Bible une place privilégiée : non seulement il fut l'un des premiers à être mis en français mais il connut, surtout dans sa version latine, une vaste diffusion manuscrite² ; un décret du concile de Toulouse (1229) atteste la singularité de son rôle et l'attention particulière dont il jouit :

Nous prohibons aussi qu'on permette aux laïques d'avoir les livres de l'Ancien et du Nouveau Testament, à moins que quelqu'un ne désire, par dévotion, posséder un psautier ou un bréviaire pour le service divin ou les Heures de la bienheureuse Vierge. Mais nous leur défendons très expressément d'avoir, en langue vulgaire, même les livres ci-dessus³.

1. Sur la traduction de la Bible au Moyen Age, cf. Ed. Reuss, *Fragments littéraires...*, *passim* ; S. Berger, *La Bible française au Moyen Age* ; J. Bonnard, *Les traductions de la Bible...*

2. On mesure l'abondance de cette production grâce à l'étude du chanoine V. Leroquais, *Les Psautiers manuscrits...*

3. Cité par E. Petavel, *La Bible en France...*, p. 25. Le terme « psautier » ne désigne pas nécessairement, au Moyen Age, le corpus fixe de cent cinquante psaumes ; il peut s'agir d'un ensemble fragmentaire, ou mêlé de pièces hétérogènes. De même on n'est jamais sûr que « psaume » soit toujours compris dans son sens moderne : le terme est parfois affecté d'une signification plus générale, s'appliquant à d'autres pièces de dévotion.

La tolérance des autorités ecclésiastiques s'explique par la fonction et le rôle que remplissent alors les psaumes : ils sont utilisés, en tant que recueils de piété, dans les pratiques personnelles de dévotion et représentent un des seuls textes de la Bible accessible aux fidèles. Les sept psaumes de la pénitence surtout, dont la vogue semble remonter aux Pères de l'Eglise, interviennent dans les circonstances les plus diverses ; aussi figureront-ils, toujours dans leur version latine, dans les livres d'heures qui, à partir du xiv^e siècle, présideront à la vie religieuse de la plupart des fidèles, pour connaître, au xvi^e siècle, grâce à l'imprimerie, une extraordinaire diffusion. L'usage des psaumes semble même si bien entré dans les mœurs qu'au-delà du domaine du sacré ils pénètrent dans la sphère profane : ils servent, par exemple, de texte de base à l'éducation des enfants : soit, joints à un abécédaire, pour apprendre à lire, soit, commentés, pour l'enseignement de la grammaire ou du latin⁴.

Si, dans des occasions exceptionnelles, on traduit ou on paraphrase le psautier en français⁵, la version de saint Jérôme, les adaptations et les commentaires latins sont bien sûr les plus répandus. Les bouleversements que soulève l'humanisme n'empêcheront d'ailleurs pas que se prolonge, tout à travers le xvi^e siècle, la tradition latine instaurée au Moyen Age : on réédite inlassablement les recueils spirituels, les opuscules édifiants que les Pères ou les théologiens médiévaux ont consacrés aux psaumes, les paraphrases d'un Denys le Chartreux ou d'un Savonarole ; on s'intéresse aux productions contemporaines d'un Jacques Sadolet, d'un Charles de Sainte-Marthe⁶. Bien plus, il ne faut jamais perdre de vue qu'en plein xvi^e siècle, au moment où le psautier huguenot est diffusé dans toutes les terres protestantes d'expression française, où les catholiques s'efforcent de pourvoir leur Eglise d'un recueil équivalent en langue vulgaire, on considère encore la récitation et le chant des psaumes comme les véhicules les plus fidèles de la tradition latine. Ainsi fait Ronsard dans sa préface à la *Franciade* :

4. L'habitude n'était pas perdue au xvi^e siècle : en 1529 paraît le *Vocabulaire du Psautier*, que Ph. Renouard, *Bibliographie des éditions de Simon de Colines*..., p. 146, attribue à Lefèvre d'Étaples. Ce manuel, dédié aux enfants royaux Madeleine de France et son frère le duc d'Angoulême, énumère dans l'ordre alphabétique les mots latins de chaque psaume ; dans une première colonne figurent le genre des substantifs et le numéro d'ordre de leur déclinaison (de leur conjugaison pour les verbes) ; la deuxième colonne restitue le nominatif singulier des substantifs et la 1^{re} pers. sing. du présent de l'indicatif actif des verbes, avec la traduction française en regard ; dans les deux colonnes suivantes sont indiquées les formes paradigmatiques de la déclinaison ou de la conjugaison en question.

5. Cf. *infra* I, 2, 1^{re} section.

6. On appréciera l'importance de cette littérature de dévotion, au xvi^e siècle, en consultant J. Dagens, *Bibliographie*...

Et n'eust esté le chant de nos Eglises, et Psalmes chantez au leuthrin, long temps y a que la langue Romaine se fust esvanouye, comme toutes choses humaines ont leur cours⁷.

D'une exploitation si diverse et abondante, dans une langue qui, par surcroît, complique ou ralentit la compréhension, semble résulter, au début du xvi^e siècle, une grande lassitude ; rien, à la veille de la Réforme, n'est plus usé que les psaumes. Les satiristes, parmi les humanistes, ne trouvent de meilleur exemple que la récitation automatique du psautier pour stigmatiser l'hypocrisie des pratiques traditionnelles. Erasme, dans *L'Eloge de la Folie*, n'épargne pas ses quolibets aux moines qui, dans leur sottise, font crédit à la légende selon laquelle la pratique quotidienne de certains versets des psaumes fait gagner le paradis⁸ ; il les évoque ailleurs « occupés à braire d'un air stupide les psaumes qu'ils ne comprennent pas⁹ ». Chez Rabelais, l'abondance des citations du psautier — on dirait parfois d'inconscientes réminiscences — montre à quel point les esprits étaient saturés ; introduites le plus souvent mal à propos, elles prennent une tournure comique¹⁰ : il suffit de rappeler à quelle affectation Frère Jean soumet les psaumes de la pénitence :

Je vous supplie, commençons, vous et moy, les sept pseaulmes pour veoir si tantost ne serez endormy... Commençant le premier pseaulme, sus le poinct de *Beati quorum* s'endormirent et l'un et l'autre¹¹.

Marguerite de Navarre, enfin, dans sa *Comédie de Mont-de-Marsan*, signale comme un trait caractéristique de la Superstitieuse l'habitude de réciter les cent cinquante psaumes¹². (Dans une autre pièce, *l'Inquisiteur*, un des poèmes de David mis en vers par Marot, compris et chanté à propos, tiendra lieu au contraire, pour Marguerite, de manifeste de la foi nouvelle).

7. *La Franciade, Au lecteur apprentif*, in Ronsard, *Œuvres complètes*, éd. G. Cohen, t. 2, p. 1029.

8. *L'Eloge de la Folie*, p. 103-104.

9. *Ibid.*, p. 146. Cf. aussi p. 149.

10. Par exemple : « Ça, joyeux tironoir, en avant, que je vous espluche à contrepoil ! *Beatus vir qui non abiit*. Je sçay tout cecy par cœur. » (*Quart Livre*, chap. 21, cité d'après Rabelais, *Œuvres complètes*, p. 602). Frère Jean cite ici le début du psaume 1. Cf. aussi *Gargantua*, chap. 38.

11. *Gargantua*, chap. 41, *ibid.*, p. 120. *Beati quorum* est le début du deuxième psaume pénitentiel. E. Huguet, in *Le langage figuré...*, p. 6, cite l'expression « être battu depuis miserere jusques à vitulos » (premier et dernier mot du ps. 51), c'est-à-dire longuement.

12. Cf. vers 53-54, in Marguerite de Navarre, *Théâtre profane*.

Les Evangéliques : Lefèvre d'Etaples et Erasme.

Les poèmes de David, qu'on croit connaître mais qui ont perdu toute saveur, tant on en a abusé, appellent donc plus qu'aucun autre texte antique une réévaluation, un retour aux sources. C'est dire qu'ils s'imposent tout naturellement à l'attention des esprits avancés qui, de la fin du xv^e siècle à l'avènement de la Réforme, s'attachent à restituer un texte sûr pour chacun des livres de la Bible, à en proposer une traduction latine ou française et à purifier le texte sacré de tous matériaux adventices en le situant dans une perspective historique. Tel est le but que se proposent les Evangéliques, dont le nom désigne avec bonheur la préoccupation centrale : pendant les premières décennies du siècle, avant que se dessine la menace d'un divorce confessionnel, ils mènent un dur combat pour assurer une renaissance des études scripturaires et une vaste diffusion de la Bible. On connaît la résistance que leur oppose, entre autres, la Sorbonne, gardienne de la tradition scolastique ; on se souvient d'un Briçonnet, qui a réuni dans son évêché de Meaux, sous les regards bienveillants de Marguerite de Navarre, quelques ardents humanistes, inquiétés ailleurs pour leurs idées nouvelles¹³ — Lefèvre d'Etaples, Farel, Gérard Roussel — et qui voit condamner par la Faculté de Théologie une de ses propositions : « Qu'il est bon et loisible au peuple avoir la Bible et psautier en françois¹⁴ ». Le débat ne se confine pas, d'ailleurs, aux gens d'Eglise : la plupart des humanistes, jusque bien avant dans le xvi^e siècle, ne distinguent pas entre livres saints et textes profanes : ils attendent également de l'antiquité hébraïque et de l'antiquité classique qu'elles rehaussent leur civilisation, qu'elles alimentent leurs connaissances. Du Bellay, par exemple, qui ne pèche pas par excès de piété, ni n'est suspect d'affinités avec la religion nouvelle, approuve la traduction des « Saintes Lettres » et ne semble guère partager...

13. Le portrait que donne Marguerite de Navarre des Evangéliques ne manque pas de charme :

Leurs propoz sont subtilz et neufz,
Ainsi qu'ilz sont jeunes et beaulx.

(*L'Inquisiteur*, v. 374-375, *ibid.*)

J'admets la clé de *L'Inquisiteur* proposée par V.L. Saulnier dans son édition du *Théâtre profane* de Marguerite, p. 38-39.

14. A la même époque, un recueil du très catholique Gringore, les *Heures de nostre dame...*, qui comporte des psaumes français est condamné ; en 1527, le Parlement refuse l'autorisation de le rééditer, à la suite d'un rapport d'un docteur de la Sorbonne ; cela n'empêche d'ailleurs pas le Roi de lui accorder un nouveau privilège. Cf. le relevé des délibérations in P. Lacombe, *Livres d'Heures...*, p. LXXIV-LXXVI et l'article de J. Plattard, *Comment Marot...*

...les superstitieuses raisons de ceux qui soutiennent que les mystères de la Théologie ne doivent être découverts et quasi comme prophanez en langage vulgaire¹⁵.

Mais il n'est pas question d'étudier ici le mouvement humaniste dans son ensemble, ni de montrer combien d'efforts ont été déployés pour la revalorisation et la diffusion de la Bible¹⁶; il suffit, pour mesurer le prix qu'attachent les Évangéliques à une restitution fidèle et à une utilisation consciente et raisonnée des psaumes, d'examiner l'attitude de deux précurseurs, Lefèvre d'Étaples et Erasme, qui ont marqué l'humanisme français d'une part de leur personnalité.

L'un et l'autre se consacrent avec une ardeur égale à la Bible et à la pensée gréco-latine. Dans la carrière de Lefèvre comme éditeur et commentateur de textes viennent se croiser les tendances les plus diverses : pour fournir aux penseurs français, lassés des spéculations de la scolastique, une armature logique plus solide, il traduit et explique Aristote ; mais ses goûts l'orientent vers le néo-platonisme de Florence d'une part, les mystiques de Flandre et de Rhénanie d'autre part, qu'il acclimaterait avec ferveur en France. Au croisement de ces deux orientations surgit, en 1509, une édition savante du psautier, qui se situe à l'origine d'une longue série de commentaires et de traductions des livres sacrés¹⁷. Sans doute guidé par ses contacts avec les maîtres spirituels du Moyen Âge, Lefèvre renonce peu à peu aux études profanes et à la pratique de la philologie pour elle-même, et se consacre à la restitution et la diffusion des vérités chrétiennes élémentaires¹⁸; cet effort trouve son accomplissement en 1530, avec la publication de *La Sainte Bible en françois*...¹⁷. Pareil monument en langue vulgaire marque une nouveauté importante, quoique Lefèvre ne soit pas complètement affranchi de la tradition : il s'en est tenu, le plus souvent, à la leçon de la Vulgate, qu'il n'a pas cherché à améliorer d'après les originaux hébraïque et grec, de sorte que

15. J. Du Bellay, *La Deffence et Illustration*..., I, 4, p. 31.

16. Sur les traductions françaises de la Bible au xvi^e siècle, cf. entre autres S. Berger, *La Bible au seizième siècle* et le bon développement de F. Brunot, in *Histoire de la langue française*..., t. 2, p. 15-26. Sur le début du xvi^e siècle, la référence essentielle reste A. Renaudet, *Préforme*...

17. 1509 : *Quincuplex Psalterium*... (l'attribution de cette édition à Lefèvre est douteuse) ; 1512 : traduction et commentaire latins des Épîtres de Paul ; 1522 : commentaire latin des Évangiles ; 1523 : traduction française du Nouveau Testament ; 1525 : traduction française du psautier ; 1527 : commentaire latin des épîtres catholiques ; 1528 : traduction française de l'Ancien Testament ; 1530 : *La Sainte Bible*...

18. L'intérêt particulier de Lefèvre pour les psaumes pourrait bien s'expliquer, dans une certaine mesure, par ses liens avec la théologie et la mystique de la Préforme ; sur la fonction du psautier dans la pensée spirituelle de la fin du Moyen Âge, cf. *infra* III, 5, 2^e section.

sa version, pour la qualité du texte, ne marque pas sur les éditions médiévales de sérieux progrès¹⁹. La nouveauté, il faut la voir plutôt dans la précision de la traduction, la rigueur de l'interprétation du texte de saint Jérôme, et la disparition des gloses qui encombraient, auparavant, les textes mêmes de la Bible. Olivétan²⁰, cinq ans plus tard, pourra innover plus franchement puisque, réformé, il se sera libéré de conventions que Lefèvre ne pouvait rejeter ; ainsi calquera-t-il sa version des psaumes sur le texte alors le plus sûr, et qui accusait, par rapport à la Vulgate, un net progrès, celui de l'hébraïsant Sanctes Pagninus²¹.

Les préoccupations théologiques de même que la rigueur philologique s'affirment avec une constance plus grande dans la vie d'Érasme ; l'urgence d'un usage populaire et généralisé de la Bible s'y manifeste avec une insistance toute particulière :

Pourquoi paraît-il inconvenant que quelqu'un prononce l'Evangile dans cette langue, où il est né et qu'il comprend : le Français en français, le Breton en breton, le Germain en germanique, l'Indien en indien ? Ce qui me paraît bien plus inconvenant, ou mieux, ridicule, c'est que des gens sans instruction et des femmes, ainsi que des perroquets, marmottent leurs Psaumes et leur Oraison dominicale en latin, alors qu'ils ne comprennent pas ce qu'ils prononcent²². Pour moi, d'accord avec saint Jérôme, je me féliciterais plutôt de la gloire de la croix, je considérerais le résultat comme particulièrement magnifique et triomphal, si toutes les langues, toutes les races la célébraient, si le laboureur, au manche de la charrue, chantait en sa langue quelques couplets des psaumes mystiques, si le tisserand, devant son métier, modulait quelque passage de l'Evangile, soulageant ainsi son travail...²³.

19. Il convient cependant de relever que la réédition de la Bible de 1534 améliore, à l'aide de notes marginales nouvelles, l'état du texte sacré ; la traduction latine de Pagninus, parue en 1528, n'y est sans doute pas étrangère. Sur ces problèmes, cf. E. Laune, *Des secours dont Lefèvre d'Étaples s'est servi...*

20. *La Bible...*, 1535.

21. Edition consultée : *Liber Psalmorum Davidis...*

22. La Sorbonne censura cette proposition en soutenant que la participation aux prières de la communauté et la pureté de l'intention comptaient davantage que la compréhension : « Unde propter talem orantium intentionem, Dei munere affectus inflammetur, illuminetur intellectus... Quae certum est orantes per tales orationes vocales quamvis verba non intelligant, praefendere. » Ou encore : « ...sola verborum intelligentia, quae absque excitatione affectus in Deum, parum effert utilitatis. » (Du Plessis d'Argentré, *Collectio judiciorum de novis erroribus...*, t. 2, p. 53 sqq. : *Determinatio Facultatis [de Paris] super quamplurimis assertionibus Desiderii Erasmi Roterodami* ; p. 61-62).

23. *Paraphrasis in Evangelium Matthaei*, Mayence, 1522, Avertissement au lecteur, cité et traduit par F. Brunot, *Histoire de la langue française...*, t. 2, p. 17-18. Remarquer la récurrence de

Erasmus peut bien se réclamer de saint Jérôme²⁴ et affecter de défendre, au nom du bon sens, une vérité évidente, il atteste, par sa revendication même, l'esprit d'une ère nouvelle ; soucieux, dans le passage cité, de la plus large diffusion possible des Ecritures, il songe, entre autres, aux psaumes, dont l'utilisation, à condition d'être réfléchie, convient à merveille aux besoins spirituels du peuple. C'est ainsi qu'on tend, dans le domaine de la vie religieuse, vers le même progrès que marque, dans la sphère politique et administrative, l'ordonnance de Villers-Cotterets²⁵.

Si le psautier occupe une bonne place dans le programme de Lefèvre et d'Erasmus, il convient d'observer que les deux humanistes, à cause de différences fondamentales dans leur personnalité et leur piété, ne le voient pas dans la même optique et ne lui attribuent pas une importance égale. Erasmus demande à la Bible des enseignements pratiques qu'il puisse appliquer, en toute conscience, dans sa vie quotidienne ; il se méfie de l'expression communautaire de la foi ; novateur intrépide, il a l'ambition de restaurer des pratiques authentiques, au nom de l'intelligence raisonnable, en bannissant la passion. De plus, peu familier avec l'hébreu et la tradition juive, il sent se dérober, dans l'étude de l'Ancien Testament, la rigueur de ses méthodes philologiques ; esprit peu enclin aux effusions lyriques, il ne perçoit guère le charme et la haute qualité spirituelle de la poésie des psaumes²⁶. On comprend mieux, désormais, que pour des raisons à la fois scientifiques et affectives, il s'intéresse avant tout au Nouveau Testament. Les goûts de Lefèvre d'Étaples sont tout autres : il attend de la pratique des Ecritures que, par l'effet d'une lente maturation, elles haussent le chrétien à un niveau spirituel supérieur et le fassent tendre, idéalement, à l'expérience mystique ; sentimentalement attaché aux usages rituels et aux traditions de l'Eglise, il est préoccupé essentiellement des problèmes de la piété individuelle et collective. Il ne songe pas à troubler l'ordre existant, mais voudrait rendre à l'observance régulière sa sincérité et sa profondeur. En outre, pénétré par l'enseignement des néo-platoniciens et des maîtres de la *devotio moderna*, il distingue aisément les ressources de la poésie de David, propice

ce thème — toutes les professions chanteront les psaumes — dans l'*Épître aux Dames de France* de Marot, publiée en tête de ses psaumes dès 1543.

24. Il fait allusion à la fameuse lettre de Paula et Eustochium à Marcella (saint Jérôme, *Lettres*, Paris, 1951, t. 2, p. 100-114).

25. Elle stipule que l'administration, dans le royaume, se fera désormais en français (14 août 1539).

26. C'est ce que suggère A. Renaudet, in *Études érasmiennes...*, p. 30. Erasmus a tout de même consacré quelques études aux psaumes : *Enarratio allegorica in primum Psalmum* (1515) ; *Enarratio in Psalmum II* (1522) ; *Paraphrasis in tertium Psalmum* (1524) ; *In Psalmum quartum concio* (1525) ; *Interpretatio in Psalmum LXXXV* (1528).

aux exercices spirituels les plus intimes. Aussi, percevant dans les psaumes le principe d'une ferveur nouvelle, leur accorde-t-il, dans sa production, une priorité qu'on ne retrouve pas chez Erasme. Cette inclination aura d'ailleurs des répercussions lointaines : on a reconnu depuis longtemps l'influence de Lefèvre sur Marguerite de Navarre ; or tout indique que Marot a entrepris sa traduction des psaumes pour répondre aux goûts et aux préoccupations littéraires et religieuses qui régnaient dans l'entourage de la reine²⁷. D'une certaine religiosité médiévale, où Lefèvre trouve de quoi satisfaire son aptitude à la pensée mystique, aux psaumes de Marot, qui deviendront le signe de ralliement des Huguenots, il semble donc y avoir une continuité ; cette rencontre de deux ères différentes — le Moyen Âge et la Réforme —, c'est dans le milieu des Évangéliques qu'elle se produit, et particulièrement à la cour de Marguerite, et c'est, entre autres, par la fonction privilégiée attribuée aux psaumes qu'elle se réalise.

Dolet et le psautier.

Sans chercher à retrouver, dans le sillage des précurseurs, ou parmi les protégés de la reine de Navarre, toutes les manifestations de l'intérêt que les humanistes français témoignent aux psaumes, on est attiré par l'exemple d'Étienne Dolet ; la sollicitude qu'il apporte à diffuser le psautier vaut la peine qu'on s'y arrête, puisqu'on quitte ici le domaine de la théologie et de la littérature pour examiner la production d'un imprimeur.

Rien, apparemment, ne disposait Dolet à s'intéresser aux poèmes de David. La formation qu'il reçoit à Padoue puis à Toulouse est essentiellement profane, voire a-religieuse : il se laisse gagner au rationalisme de ses maîtres italiens et se prend de passion pour les lettres latines ; au nom de son goût pour la perfection formelle, il entre dans le clan des cicéroniens et s'en fait le champion contre Erasme et les humanistes qui cherchaient à s'affranchir du style oratoire latin²⁸. Son installation à Lyon vient sans doute confirmer son penchant à la libre-pensée : aucun milieu n'est plus favorable, vers 1535, à l'épanouissement d'idées avancées. Bien plus qu'une adhésion prématurée au dogmatisme de la Réforme, on y pratique, parmi les humanistes, un généreux libéralisme intellectuel. Dolet, trop passionné par les lettres antiques pour participer aux querelles théologiques de l'époque, condamne en même temps l'étroitesse de la Sorbonne et l'hérésie luthérienne, proclamant bien haut qu'il ne fait

27. C'est ce que j'ai essayé de montrer dans mon article : *Marot traducteur des Psaumes...*

28. Cf. la lettre à Guillaume Scève, qui sert de préface au *Dialogus de imitatione Ciceroniana...* Sur le problème de l'anticicéronianisme, cf. *infra* III, 5, 4^e section.

« nullement partie de cette secte impie et obstinée » ; pareille indépendance déconcerte à un moment où les problèmes religieux paraissent si insistants, où ils exercent sur les esprits une emprise si forte.

Mais Dolet, précisément, n'a pas dit son dernier mot ; toutes catégoriques que semblent ses premières options, il vient rappeler fort opportunément que, dans le bouillon de culture que représente l'humanisme de la première moitié du xvi^e siècle, les questions sont toujours plus complexes, les attitudes plus subtiles qu'il ne paraît d'abord²⁹. Lui qui avait défendu frénétiquement la cause du latin se met à servir, vers 1540, comme érudit et comme imprimeur, la cause du français. Il fait sortir de ses presses des textes et des traductions en langue vulgaire, et s'engage lui-même dans un vaste traité de rhétorique française ; il n'en écrira que quelques chapitres, mais leur brièveté ne leur enlève en rien la qualité d'ancêtres des arts poétiques modernes et de premier manifeste en faveur de la langue nationale³⁰.

A cet élargissement en répond un autre : alors qu'il avait obéi, dans sa production d'éditeur, à ses goûts tout profanes pour les belles-lettres, voilà que Dolet, en 1542, augmente le nombre de ses publications et en modifie radicalement le caractère en diffusant de la littérature religieuse³¹, des ouvrages de piété populaire, des traductions ou des paraphrases de la Bible qui répondent fidèlement à l'idéal évangélique. De l'*Imitation de Jésus-Christ* au traité le plus séditieux d'Erasme³², des ferventes leçons de Lefèvre à la version nouvelle des psaumes par l'hébraïsant Jean Campensis, Dolet enconrt, au nom d'une pensée religieuse que la loi désormais réproûve, les foudres de la Sorbonne et du Parlement. Mais

29. Cité par M. Chassigne, *Etienne Dolet*, p. 96. Cf. aussi R.L. Christie, *Etienne Dolet*...

30. Le champion de cette idée est bien sûr L. Febvre, in *Le Problème de l'incroyance au seizième siècle*...

31. Le traité devait s'intituler *l'Orateur françois* ; inachevé il fut appelé : *La Manière de bien traduire*... Sur les théories de Dolet quant à la traduction, cf. *infra* I, 7, 3^e section.

32. Avant 1542, la production religieuse de Dolet, pour être modeste, n'est pas inexistante : le *Cato christianus*, réproûvé par les censeurs, est la première publication de l'imprimeur ; on distingue ensuite en 1541 un Nouveau Testament latin et une *Dominicæ precatonis explanatio, cum quibusdam aliis* qui, en appendice, comprenait trois méditations sur les psaumes de Savonarole : *Meditatio in Psalmum Miserere mei, Deus, Hieronymo Savonarola, eiusdem in Psalmum In te Domine speravi, idem in Psalmum Qui regis Israel intende*. Sur les éditions et les traductions de Savonarole en France, cf. *infra* III, 3, 4^e section.

33. *Enchiridion Militis Christiani*, dans la traduction de Louis de Berquin : *Le Chevalier Chrestien. Premierement composé en Latin... et depuis traduit en François*, Lyon, Estienne Dolet, 1542.

c'est l'intérêt témoigné par l'imprimeur aux psaumes qui mérite l'attention ; pendant cette année 1542 paraissent chez lui :

— *Paraphrase c'est a dire claire et briefve interpretation sur les Psalmes de David. Item, aultre interpretation paraphrastique sur l'Ecclesiaste de Salomon. Le tout faict par Campensis.*

— *Psalmes du Royal Prophete David. Fidelement traduicts de Latin en François. Ausquelz est adjouxté son argument, et sommaire à chascun particulierement*³⁴.

— *Les Œuvres de Clement Marot de Cahors, Valet de chambre du Roy...*, comprenant les trente psaumes.

Dolet ne présente pas de texte inédit des psaumes puisque les versions de Campensis, d'Olivétan et de Marot ont déjà été imprimées³⁵ ; mais il garantit à ses publications une certaine nouveauté en les introduisant d'une préface. Il y atteste une connaissance solide des problèmes suscités par l'édition du psautier. Ainsi la paraphrase de Campensis est précédée de remarques toutes techniques : à l'instar des théologiens et des philologues, Dolet s'interroge sur la valeur des titres des psaumes, examine le sens du mystérieux « Selah », « qui estoit ung signe de haulser sa voix : et par ce ung advertissement de plus fort y appliquer son entendement » ; il aborde la question du chant des psaumes dans le monde juif et ajoute une note pertinente sur les différentes désignations hébraïques de Dieu³⁶. Dans l'adresse aux lecteurs en tête des *Psalmes du Royal Prophete David...*, Dolet change de ton pour célébrer plus emphatiquement la perfection du psautier :

Si gens envieux de leur plaisir mondain et addonnés à leur volupté, cherchent les lieux (comme couris de roys et princes, nopces, festins et telles assemblées) où coustumièremment y a ample musique et jeux de tous instruments ; et si font ce pour ung comble de délectation et resjouissance, je ne sçay chose sous le ciel, où ung noble et chrestien esprit puisse trouver plus parfaicte musique, qu'aux divins Psalmes de David³⁷.

Dolet se complait dans cette préface à avouer la qualité poétique des psaumes : « ... tu ne trouveras poete ou autheur plus riche et divin que David ». Il insiste à la fin du recueil,

34. Dolet donne ici le texte de *La Bible...* d'Olivétan, 1535, avec de légères variantes.

35. Le texte de Campensis a paru d'abord en latin : *Psalmorum omnium... paraphrastica interpretatio...*, 1532, puis en français : *Paraphrase, cest a dire, Claire translation...*, 1534. La Bible d'Olivétan est de 1535. Pour les premières éditions des psaumes de Marot, cf. *infra* I, 3, n. 54 à 58.

36. Cette préface a été transcrite par C.A. Mayer in *The Problem...*

37. Cette préface a été transcrite par O. Douen in *Etienne Dolet...*, p. 396-397.

où il présente au lecteur un traité de saint Athanase dont il revendique la traduction³⁸, sur leur utilité dans la vie quotidienne. Quant à sa publication de la version de Marot, il s'en est aussi expliqué : jamais, pense-t-il, on ne pratiquera assez le psautier, c'est pourquoi texte poétique et translation savante ne s'excluent pas :

Et ay ce fait aussi, pour contenter ung chascun : car les ungs se delectent de prose les aultres prennent plaisir à la rithme. Par ainsi, si la prose te plaist, je te fourniray de Psalmes en prose : et si la rithme t'est agreable, je croy que Marot te contentera...³⁹.

La convergence de ces trois préfaces, comme si Dolet en avait médité l'orchestration, ne laisse pas de frapper chez un individu qu'on taxait, peu auparavant, de libre-pensée. Les motifs qui président à cette évolution paraissent très difficiles à démêler⁴⁰. Il semble que, saos avoir ressenti nécessairement le besoin de s'affilier à un parti religieux déterminé, Dolet se soit laissé gagner au vaste mouvement de propagande des Evangéliques : telle est bien, à la même époque, l'attitude de Marot qui, curieux de nouveautés, n'a pas été pour autant aussi calviniste qu'on a cru parfois. L'intervention probable, dans les affaires de Dolet, des Du Bellay⁴¹, protecteurs éclairés des savants, des écrivains et des éditeurs à tendances réformistes, ne fait qu'appuyer cette interprétation. L'épître dédicatoire de l'*Orateur françoys* adressée à Guillaume Du Bellay annonçait d'ailleurs clairement, dès 1540, l'adhésion de l'imprimeur au clan des humanistes favorables au progrès intellectuel et à une certaine diffusion de la culture en langue vulgaire. Ainsi, pour avoir voulu servir la cause de la religion sans s'engager dans une confession ni dans l'autre, c'est-à-dire sans s'être assuré d'aucune protection efficace, Dolet s'attira-t-il la haine des Huguenots et des catholiques : Calvin voit en lui le type de l'athée pernicieux

38. *Opusculum de Sancto Athanasio super Psalms...*

39. Préface d'un tirage à part des trente psaumes : *Les Psalms de David translattés en vers françois par Clément Marot*, signalé par J. Pannier in *Une première édition (?) des psaumes de Marot...*

40. Ni O. Douen, *Etienne Dolet...*, qui conjecture une importante évolution religieuse, ni L. Febvre, *Un cas désespéré ?...*, qui suggère que Dolet ait donné dans l'evhémérisme, n'apportent de preuves décisives.

41. Cette thèse, très vraisemblable, est exprimée par C.A. Mayer, *The Problem...*

42. « Chacun sçait qu'Agrippa, Villeneuve, Dolet, et leurs semblables ont toujours orgueilleusement contenné l'Evangile : en la fin, ils sont tombez en telle rage, que non seulement ils ont desgorgé leurs blasphemes execrables contre Jesus Christ et sa doctrine, mais ont estimé quant à leurs ames, qu'ils ne differoyent en rien des chiens et des pourceaux. » (J. Calvin, *Des Scandalles...*, p. 74). Cette rude condamnation n'empêche pas qu'en novembre

et blasphémateur⁴² ; quant à la Sorbonne, elle allait le surveiller, le poursuivre, le harceler pendant plusieurs années jusqu'au moment où, en 1546, elle disposa d'un nombre suffisant de chefs d'accusation pour le reconnaître coupable et l'envoyer mourir sur le bûcher de la place Maubert.

Peu importe, en définitive, d'établir dans quel état d'esprit Dolet a modifié, en 1542, le caractère de ses publications. Il est plus intéressant ici de constater que, dans une série d'ouvrages destinés à régénérer, par un recours au français et à des textes nouveaux, la piété populaire, les psaumes occupent une place considérable. Avant même que Calvin ne fasse du psautier huguenot une arme entre les mains des protestants, les Evangéliques, dans un esprit tout différent, ont donc préparé le chemin ; l'exemple d'Erasme et surtout de Lefèvre, la production imprimée de Dolet vers la fin de sa carrière l'ont montré clairement.

Calvin et les origines du psautier huguenot.

S'il est essentiel, pour comprendre la genèse du psautier huguenot, de situer les faits dans une longue continuité et d'établir que tout ne commence pas avec Calvin, il convient aussi de définir l'originalité du réformateur et l'esprit nouveau qu'il apporte à diffuser les psaumes. Les traductions antérieures, les déclarations théoriques des humanistes en faveur des poèmes de David manifestaient un intérêt évident mais, plutôt dispersées, ne constituaient guère que des tentatives timides, incapables de satisfaire à un large besoin. En outre, Evangéliques et premiers réformateurs ne semblent pas avoir songé à la mise en musique et à l'emploi communautaire des psaumes ; une singulière coïncidence atteste, en 1533, que le pouvoir du psautier, lourd de virtualités, est encore latent. Cette année-là paraît, sous les presses de Pierre de Vingle, à Neuchâtel, la première liturgie d'inspiration réformée, due, de toute évidence, à Farel⁴³ ; la même année est publié un recueil intitulé *Noelz nouveaulx* qui contient des psaumes en vers français et sera relié au premier⁴⁴ ; or, parmi les prescriptions de Farel sur la manière d'organiser le culte ne figure aucune mention du chant, aucune allusion à un éventuel usage du psautier : poète et réformateur, ici, se croisent sans se rencontrer.

Avec Calvin, au contraire, l'entreprise est concertée et tend à un but bien précis. Dès ses débuts à Genève, avant même d'être investi d'importantes responsabilités, le réformateur envisage l'élaboration d'un recueil poétique et musi-

1541, dans une lettre à Farel, Calvin n'approuve l'impression des psaumes en cours chez Dolet : « Lugduni hoc honi est quod Doletus nunc Psalterium excudit, mox biblia incipiet, ac versionem Olivetani sequetur. » (*J. Calvini opera...*, t. 11, col. 357).

43. [G. Farel], *La manière et façon...*

44. Sur ce recueil, cf. *infra* 1, 2, 3^e section.

cal à l'intention des fidèles. Quelques mois à peine après son arrivée, le 16 janvier 1537, dans un mémoire sur l'organisation de l'Eglise genevoise, il mentionne avec insistance le profit qu'on pourrait tirer des psaumes, et présage ainsi l'avenir :

C'est une chose bien expediente à l'edification de l'esglise de chanter aucuns pseumes en forme d'oraysons publics... L'autre part est des pseaulmes que nous desirons estre chantés en l'esglise, comme nous en avons l'exemple en l'esglise ancienne et mesme le tesmogniage de S. Paul, qui dict estre bon de chanter en la congregation de bouche et de cuer. Nous ne povons concepvoyr l'avancement et edification qui en procedera, sinon apres l'avoyr experimenté. Certes, comme nous faysons, les oraysons des fidelles sont si froides que cela nous doyt tourner à grande honte et confusion. ... Oultre, par cela on pourra cognoestre de quel bien et de quelle consolation le pape et les siens ont privé l'Eglise quant ils ont applicqués les pseaulmes, qui doibvent estre vrayz chants spirituels, à murmurer entre eux sans aucune intelligence ⁴⁵.

La précocité de ces vues montre l'urgence qu'il y avait, aux yeux de Calvin, à organiser, en se servant des psaumes, le chant de l'Eglise. Son expérience, dans les années suivantes, allait confirmer ce besoin.

En avril 1538, le réformateur est prié par le Conseil de Genève de quitter la ville ; appelé par Bucer pour s'occuper des réfugiés français huguenots, il se rend à Strasbourg où la religion nouvelle est implantée depuis une quinzaine d'années. Le refuge qu'y ont trouvé de nombreux exilés en a fait un centre humaniste de première importance ⁴⁶. En outre, les formes du culte y sont établies de longue date. Riche de projets mais démuní d'expérience et de collaboration artistique, Calvin ne pouvait tomber mieux. Il le comprend et se servira abondamment, désormais, des formulaires strasbourgeois pour élaborer une liturgie française. Pour le chant, ce qu'il entrevoyait, ce qu'il souhaitait donner aux protestants francophones, il le trouve réalisé dans plusieurs recueils où des psaumes versifiés en allemand et pourvus de mélodies s'accumulent d'année en année ⁴⁷. L'influence personnelle de Bucer, par ailleurs, marquera Calvin sur bien des points : il perfectionne, à l'école de ce savant, sa connaissance de l'hébreu et découvre la nécessité, dans les commentaires bibli-

45. *Articles baillés par les prescheurs*, extraits des Archives d'Etat de Genève ; cités par P. Pidoux, *Le psautier huguenot...*, t. 2, p. 1.

46. Cf. W.-G. Moore, *La Réforme allemande...* ; S.J. Lenselink, *De Nederlandse...* ; Calvin à Strasbourg...

47. Dès 1524. Cf. F. Hubert, *Die Strassburger liturgischen Ordnungen...*

ques, d'une méthode scientifique rigoureuse ; davantage, il semble devoir au maître strasbourgeois ses thèses, si souvent répétées, sur la valeur invocatoire du chant et sur la puissance de la musique⁴⁸.

Fort du vœu qu'il exprimait en 1537 et de l'exemple des liturgies allemandes, Calvin allait déployer son talent d'organisateur pour permettre l'élaboration du psautier huguenot. En 1539, paraît un recueil vénérable, le premier d'une longue lignée : les *Aulcuns pseaulmes et cantiques mys en chant*⁴⁹ ; la contribution essentielle — treize psaumes sur vingt-deux pièces — est fournie par Clément Marot⁵⁰ ; la manière dont les paraphrases du poète sont venues entre les mains du réformateur demeure un mystère ; on peut conjecturer seulement que les deux hommes se sont peut-être rencontrés et concertés, au début de 1536, à la cour de Ferrare, sous les auspices de Renée de France, ou, à la fin de la même année, à Genève⁵¹. Mais auparavant déjà, en 1533, Marot avait publié son premier psaume, le psaume 6, sous la protection de Marguerite de Navarre puisqu'il figurait dans une réédition du *Miroir de l'ame pecheresse*⁵². Si la tentative de Marot, toute empreinte de l'esprit évangélique, et le dessein de Calvin coïncident, il ne faut donc y reconnaître sans doute, avant 1539 en tout cas, qu'un hasard ou, si l'on préfère, un phénomène d'époque.

Mais la matière que fournissait le poète était mince ; aussi Calvin joint-il au recueil des traductions de psaumes en vers français de sa propre main. Dès décembre 1538, il soumettait ses essais à Farel, installé alors à Neuchâtel, souhaitant qu'il en éprouvât la valeur :

48. Cette découverte revient à S.J. Lenselink, *De Nederlandse...*, p. 158 sqq.

49. Description du recueil in P. Pidoux, *Le psautier huguenot...*, t. 2, p. 3. Toutes les pièces sont anonymes. Attributions certaines : Marot, psaumes 1, 2, 3, 15, 19, 32, 51, 103, 114, 115, 130, 137, 143 ; Calvin, psaumes 25 et 46. Les psaumes 36, 91, 138 sont très vraisemblablement de Calvin. Le psaume 113 (en prose), le *Cantique de Siméon*, les *Dix Commandements* et le *Credo* (en prose) lui sont aussi attribués, mais avec moins de certitude.

50. Un extrait des Archives d'Etat de Genève, cité in P. Pidoux, *Le psautier huguenot...*, t. 2, p. 2, mentionne un recueil intitulé *Saulmes de Clément Marot* qui aurait été publié à Genève, par J. Gérard, avant le 1^{er} mai 1539. Aucune trace n'en a été retrouvée. Cf. aussi C.A. Mayer, *Bibliographie...*, t. 2, n° 74.

51. C'est C.A. Mayer, in *La Religion de Marot*, p. 38-39, qui suggère que Marot aurait passé à Genève sur son chemin de Venise à Lyon, à la fin de son premier exil. Il voyagea en novembre et décembre 1536, époque où Calvin se trouvait à Genève.

52. Il avait paru, antérieurement semble-t-il, en édition séparée : *Le VI^e Pseaulme de David, qui est le premier Pseaulme des sept Pseaulmes translaté en françoys par Clément Marot, Varlet de chambre du Roy nostre sire, au pls (sic) pres de la verité Ebraïque*, S. l. n. d. Cf. C.A. Mayer, *Bibliographie...*, t. 2, n° 8.

Nous vous avons envoyé des psaumes pour qu'ils soient chantés chez vous avant d'arriver là où tu sais. Nous avons décidé, en effet, de les publier sous peu. Du moment que la mélodie allemande me souriait davantage, il m'a bien fallu éprouver ce que je valais en poésie. Ainsi, les psaumes 46 et 25 sont-ils mes premières recrues ; j'en ai composé d'autres dans la suite⁵³.

Ce ne sont pas seulement deux, mais cinq psaumes ou davantage qu'il publia, parmi ceux de Marot, dans les *Aulcuns pseaulmes et cantiques*... Les éditions, désormais, vont se succéder⁵⁴, faisant place à des auteurs nouveaux et aux traductions récentes de Marot, qui, se multipliant et s'imposant par leur qualité⁵⁵, se substitueront, dès 1543, aux cinq pièces de Calvin : le réformateur semble s'être incliné de bonne grâce devant la supériorité poétique de son collaborateur. Il lui revient le mérite, en effet, d'avoir distingué la qualité des vers de Marot, de les avoir couverts, une fois rentré à Genève, de son autorité, d'avoir favorisé leur publication et de les avoir répandus dans les milieux ecclésiastiques, leur garantissant ainsi l'attention des musiciens. Sans son intervention, les psaumes de maître Clément seraient restés d'intéressants essais littéraires et auraient servi, sans doute, au divertissement ou aux exercices de piété de quelque élite intellectuelle : rien de particulier ne les désignait à l'attention de la foule. Mais Calvin envisageait les choses différemment ; il allait accueillir à Genève le poète exilé, hâter son travail de traducteur et organiser la diffusion de ses paraphrases : il n'en fallait pas davantage pour leur assurer un lustre durable.

Le rôle du psautier dans la pensée de Calvin.

En dehors du contexte historique qui explique, en partie, l'intérêt que les psaumes pouvaient revêtir aux yeux de Calvin, il faut relever que le réformateur a motivé son choix à plusieurs reprises, distinguant chaque fois une manière nouvelle de solliciter l'infinie richesse des poèmes de David. Aussi, dans sa préface à la traduction du psautier de Louis Budé⁵⁶, il s'ar-

53. Traduction de l'original latin. Cf. *I. Calvini opera...*, t. 6, p. xxii.

54. Je renonce à donner un tableau complet et une description de toutes les éditions des psaumes de Marot avant et après sa mort : on en trouve tous les éléments dans la *Bibliographie...* de C.A. Mayer et surtout in P. Pidoux, *Le psautier huguenot...*, t. 2. Pour une approche rapide, cf. *infra* I, 3, n. 54 à 58.

55. Sur les apports successifs de psaumes de Marot, cf. *infra* I, 3, 8^e section.

56. L. Budé, *Les Pseaulmes...*, *Preface de Jehan Calvin aux lecteurs fideles, touchant l'utilité des Pseaulmes et de la translation presente*. On consultera avec profit les deux articles de R. Peter, *Calvin et la traduction des psaumes de Louis Budé*, et *Calvin and Louis Budé's translation...*

rête à la vertu morale, à la valeur utilitaire du recueil, reprenant des thèmes déjà développés par les Pères. A l'image du miroir — le psalmiste, comme un chantre universel, réfléchit toutes les dispositions de notre être — s'en ajoute une nouvelle : « Les Pseaumes contiennent comme une anatomie de toutes les affections de l'âme ». Ils ne permettent pas seulement de donner un nom et de trouver un apaisement aux maux que nous nous connaissons, ils invitent à l'introspection et se révèlent ainsi comme des accoucheurs d'âmes : « Les Pseaumes bien médités nous contraignent d'entrer en examen de ce que nous tenons comme ensevely ». Ils contiennent par surcroît de nombreux éléments nécessaires à notre vie spirituelle en nous montrant comment prier, en nous exhortant à solliciter Dieu et à rendre grâces.

Ce point de vue sur l'efficacité morale des psaumes et sur leur fonction dans la piété individuelle ne présente rien d'original : il est de tous les temps et de toutes les confessions. Des motifs plus spécifiques, cependant, interviennent dans le choix de Calvin. Un des postulats de la Réforme, le retour à la Parole révélée, engageait à une certaine réserve à l'égard de la tradition hymnique ; des cantiques nouveaux, par ailleurs, auraient introduit dans le chant sacré une inspiration personnelle peu souhaitable. Il restait donc, pour répondre à la majesté et à la gravité du service divin, à circonscrire le domaine de son choix à la Bible. Or seul le psautier présentait un ensemble adéquat de pièces lyriques, à la fois nombreuses et homogènes, poétiques et édifiantes ; les livres historiques ou prophétiques de l'Ancien Testament contenaient bien quelques textes de même facture, propres au chant d'Eglise, mais, dispersés, ils ne formaient pas une unité suffisante à l'élaboration d'un recueil⁵⁷. Fruits de l'art religieux par excellence, puisqu'à travers David parle le Saint-Esprit, les psaumes semblaient donc s'imposer. C'est ce qu'a exprimé Calvin en 1543 dans une préface à la traduction de Marot :

Or ce que dit saint Augustin est vray, que nul ne peut chanter choses dignes de Dieu, sinon qu'il l'ait reçu d'icelui. Parquoy quand nous aurons bien ciré par tout pour chercher ça et là, nous ne trouverons meilleures chansons ne plus propres pour ce faire, que les Pseaumes de David : lesquels le saint Esprit lui a dictez et faits. Et pourtant, quand nous les chantons, nous sommes certains que Dieu nous met en la bouche les paroles, comme si lui mesme chantoit en nous, pour exalter sa gloire⁵⁸.

57. A la fin de nombreux psautiers huguenots figurent cependant un certain nombre de paraphrases de textes bibliques, mais essentiellement didactiques : le *Cantique de Siméon*, l'*Oraison de Notre Seigneur*, les *Articles de la Foy*, les *Dix Commandements*.

58. *A tous Chrestiens et amateurs de la Parole de Dieu, Salut*, 10 juin 1543 (citée d'après P. Pidoux, *Le psautier huguenot...*, t. 2, p. 20-21), développement de l'*Epistre au Lecteur* de 1542

Si le souci de pourvoir les fidèles d'un ensemble de chants convenable primait toute autre préoccupation, le réformateur éprouvait aussi pour le psautier des affinités personnelles, qu'il s'est plu à avouer dans la préface à son *Commentaire* sur les psaumes⁵⁹. Il développe longuement l'idée que son destin présente avec celui de David de constants rapports ; malgré des différences fondamentales — conditions sociales et intensité de la vie religieuse —, il se sent uni au psalmiste par une communauté d'expériences ; d'ordre biographique d'abord : la pratique des psaumes, avoue Calvin, m'a permis...

... de contempler en luy [David], comme en un miroir, tant les commencemens de ma vocation, que le discours et la continuation de ma charge... Comme il fut prins d'après les bestes, et eslevé au souverain degré de dignité royale, ainsi Dieu de mes petis et has commencemens m'a avancé jusques à m'appeler à ceste charge tant honorable de ministre et prescheur de l'Evangile.

D'ordre intime ensuite : de même que le roi d'Israël a été assailli tout au long de sa carrière d'ennemis étrangers, mais aussi « navré plus grièvement au milieu de son peuple par la malice d'aucuns desloyaux et malheureux », de même le réformateur, après vingt ans de lutte, se sent las de n'avoir recueilli, de l'extérieur, que des témoignages de haine et d'avoir rencontré, au sein même de sa cité, tant de résistance ou d'hostilité :

Mais puisque la condition de David a esté telle, qu'ayant fait beaucoup de plaisir et proufit à son peuple, il a toutesfois sans occasion esté hay de plusieurs, ... quand je me suis veu sans cause estre assailly des haines de ceux lesquels me devoient aider et soulager, ce m'a esté une grande consolation de me conformer à l'exemple d'un tel personnage et si excellent.

Pareille sympathie justifie l'entreprise d'un commentaire : Calvin a conscience d'avoir compris les psaumes profondément, il pense avoir pénétré au cœur même de leur signification :

Et de faict, les lecteurs (comme je pense) recognoistront qu'en déclarant les affections intérieures tant de David que des autres, j'en parle comme de choses desquelles j'ay familière cognoissance.

L'attachement profond que le réformateur éprouve pour les psaumes nous situe au cœur de l'humanisme littéraire : la notion du devenir historique et le respect du passé n'empêchent pas, alors, l'adhésion totale du savant, de l'écrivain, à

(citée *ibid.*, p. 15-17). Le texte sera incorporé, dans sa version de 1543, à la plupart des éditions du psautier huguenot.

59. J. Calvin, *Le Livre des Psaumes*...

son objet⁶⁰. La renaissance implique une co-naissance ; c'est ce que Marot, dans sa traduction des psaumes, nous permettra, à son tour, de vérifier un peu plus loin.

60. Calvin donne l'exemple de cette attitude et la prête à d'autres. Ainsi, à la fin de sa *Preface aux Pseaumes...* de Louis Budé (cf. *supra* n. 56), il loue l'érudition et la précision du traducteur, puis ajoute, à propos de sa mort toute récente : « Ausurplus je ne doute point que Dieu par sa grace ne luy ait adressé cest œuvre en mains pour le conduire à une mort si paisible et heureuse comme a esté la siene. Car alors il monstroït bien qu'il n'avoit pas tellement vacqué aux Pseaumes pour le profit des autres, qu'il ne s'en fust approprié la vertu... On pouvoit bien juger que les meditations qui y sont contenues, luy estoient bien imprimées au cuer, en ce que sentant grandes violences de sa maladie, attendu la jeunesse et forte complexion de l'homme, et qu'il n'avoit esté que six jours au liet, neantmoins il estoit là tout dompté et aussi debonnaire qu'un agneau appresté au sacrifice ».

II

TRADUCTIONS DU PSAUTIER AVANT MAROT

Les techniques médiévales.

La traduction, l'étude et la pratique de la Bible, au Moyen Age, reposent sur une croyance incontestée : le sens littéral des Ecritures n'est qu'une approche des valeurs plus secrètes, plus profondes, que recèle le texte sacré. La signification immédiate d'un passage, saisi dans une perspective historique, se double de résonances morales, symboliques et eschatologiques ; ainsi fonctionne la méthode de la quadruple interprétation, qui fait appel à une herméneutique savante et implique de vastes commentaires¹. Conscients d'une telle richesse et chargés de la transmettre, les traducteurs renoncent le plus souvent à une restitution fidèle de l'original pour y introduire les gloses traditionnelles ou des explications personnelles ; nous y reviendrons.

Sans désavouer aucun des prolongements possibles de l'Ecriture sainte, on peut cependant choisir une méthode différente ; c'est ce qu'explique, dans une préface, le rédacteur du psautier lorrain en prose du ^{xiv}^e siècle² : la multiplicité des significations de la Bible a de quoi effrayer un traducteur :

... quar li Escripture Saincte est plainne de plusours sens et de plusour entendemens que, qui la welt mettre de latin en romans, se il n'i ait lonc temps estudieit et se il n'ait l'usaige et l'entendement de li, il ne la puet veritablement translateir senz erreir.

Au vrai, pour ne pas trahir le langage du Saint-Esprit, il faudrait être soi-même inspiré. Devant une telle responsabilité, la plus grande prudence, donc la plus grande fidélité s'imposent :

1. Sur l'interprétation de la Bible au Moyen Age, cf. B. Smalley, *The study of the Bible in the Middle Ages*.

2. *Le Psautier de Metz*.

... j'ai translateit cest Psaultieir de latin en romans, au plus près, a mon avis, que j'ai peut selonc la veriteit dou lalin, au plus près de la sentence selonc la lettre et selonc la gloze, et de la veriteit des Hebreu selonc la translation saint Jerome, et au plus commun entendement que j'ai peut ; ne riens n'i ai mis ne ajosteit dou mien.

Cette réserve du traducteur n'est pas exceptionnelle : si les versions françaises de la Bible, jusqu'à la fin du xv^e siècle, témoignent en général de la plus grande liberté, plusieurs psautiers tendent au contraire à une restitution fidèle de l'original. Ainsi le psautier en prose d'Oxford³, du xiv^e siècle, dont le texte sera très largement diffusé et s'imposera comme une Vulgate dans la transmission des psaumes en langue vulgaire à travers le Moyen Age, et le psautier de Cambridge, son contemporain ou l'un de ses premiers descendants, s'attachent de si près au latin de saint Jérôme, sans égard à la transposition qu'exige une mise en français, qu'ils présentent de nombreuses tournures maladroites ou obscures⁴. De même, plusieurs traductions en vers visent à la sobriété et écartent autant que possible les interprétations qui viendraient se surajouter à la lettre. Mais le désir de retrouver la vérité du texte original se heurtait à un obstacle majeur : lorsqu'on ne se satisfaisait pas d'utiliser une version immédiatement antérieure, on remontait, au mieux, à l'un des psautiers latins de saint Jérôme⁵ ; par ignorance du grec et surtout de l'hébreu, on était dépourvu de toute méthode critique pour améliorer la connaissance de l'Écriture sainte.

En dehors des psaumes, la Bible en langue vulgaire est le plus souvent répandue sous forme d'adaptations, d'abrégés et d'extraits qui en altèrent entièrement le vrai visage. Tantôt, ce sont les gloses qui passent de la marge dans le texte même et finissent par ne plus s'en distinguer. Tantôt, les auteurs puisent librement dans l'ensemble des livres saints connus les matériaux propices à des constructions nouvelles : on connaît la vogue de l'*Histoire écolâtre* de Pierre le Mangeur, en latin, et de son adaptation française par Guiars

3. *Libri psalmorum, versio antiqua gallica...*

4. Outre les études déjà citées de S. Berger, *La Bible française au Moyen Age...* et de J. Bonnard, *Les traductions de la Bible...*, on consultera, sur les traductions françaises des psaumes au Moyen Age, M. Förster, *Die französischen Psalmenübersetzungen...* et la récente mise au point de R.R. Rains in *Les sept psaumes allégorisés of Christine de Pisan*, chap. 1.

5. Version romaine (vers 385), d'après le texte grec ; version gallicane (vers 389), d'après les *Hexaples* d'Origène ; version hébraïque (vers 395), d'après le texte hébreu. — Dès le Moyen Age, les commentateurs affirment avoir travaillé *ad hebraicam veritatem* et, au xvr^e siècle, Bibles et psautiers passent encore souvent pour être traduits « selon la vérité hebraïque ». Ne nous y trompons pas : à quelques exceptions près, l'expression ne désigne rien d'autre que la Vulgate.

des Moulins, la *Bible historique* ; c'est, dans le premier cas encore plus nettement que dans le second, l'Écriture transformée en récits légendaires, adaptée au goût du jour par des adjonctions et des prélèvements de toute sorte. Sans tenter nécessairement de pareilles recreations, d'autres traducteurs se permettent de singulières libertés ; ainsi Raoul de Presles, qui avait mission de fournir une Bible française à Charles V, précise dans son épître dédicatoire au roi :

Quant a la maniere du translater, la ou je verray qu'il cherra abreviacion, je la ferai, la sustance demourant entiere. Et ou je verrai qu'il ara repeticion d'une meismes chose, si come en Paralipomenon et en Esdras le secont et ailleurs, je ferai remission. Et aussi lairai je a nommer plusieurs noms de gens, de villes et de citez, la ou je verrai que ce ne seroit que charge au liseur, et qu'il non seroit de riens miex edifié⁶.

Il ne s'agit pas, dans une version destinée à l'usage royal, d'esquiver en choisissant le genre de l'adaptation les interdits jetés par Rome sur la Bible en langue vulgaire : c'est par souci d'efficacité, pour faciliter la compréhension, que Raoul de Presles se décide à intervenir et à introduire dans le texte sacré les changements qu'il juge nécessaires.

Les psaumes sont trop populaires pour échapper à de tels développements. On cite en général la vaste paraphrase du psaume 45, *Eructavit cor meum*⁷, comme exemple des interprétations allégoriques et morales auxquelles on soumettait la Bible et des excès où elles pouvaient mener. « Juglerre... sages et dnuiz » (v. 235), inspiré du Saint-Esprit, le roi David élargit démesurément son poème et, en 2168 octosyllabes, chante un épithalame pour les noces du Christ et de l'Eglise. Les moindres éléments de l'original sont prétextes à de vastes déploiements où se côtoient les personnages les plus divers de l'Ancien et du Nouveau Testament⁸. Quant à l'original, c'est à peine si on le distingue, dans certains cas, de la glose environnante.

Pierre Gringore.

La paraphrase des psaumes ne présente donc pas, au Moyen Age, un visage unique. Elle suit parfois sa source latine de si près qu'elle devient obscure ; ailleurs, un flot d'éléments adventices voile l'original plutôt qu'il ne le met en valeur. Cette coexistence de deux méthodes se retrouve au début du

6. Cité par S. Berger, *La Bible française au Moyen Age...*, p. 246.

7. *Eructavit, An old French metrical paraphrase...*

8. L'usage libre des psaumes et de l'histoire de David se poursuit au xvi^e siècle. Ainsi le recueil de G. Michel de Tours, *Le Penser de royal mémoire...*, 1521, met un tel accent sur l'interprétation allégorique que l'original allégué perd tout son caractère spécifique.

xvi^e siècle : avant Marot règnent encore, dans le domaine qui nous occupe, les usages médiévaux. Ainsi le poète Pierre Gringore, dont les psaumes paraissent en 1525, précise, au seuil de son recueil, qu'il a voulu rendre, au-delà de la lettre, le sens spirituel et qu'il s'est conformé, pour éviter toute interprétation personnelle, aux leçons de la tradition :

... Et si [ainsi] dire consens
Que n'ay suyvy totalement la lettre,
Craignant le sens spirituel ohmettre,
Suyvant tousiours la bonne opinion
Des gens lettrez, a leur discretion...⁹.

Outre cette soumission, qui situe Gringore à l'opposé des humanistes, un fait externe, avant même l'examen des textes, rattache l'entreprise du poète au Moyen Âge : ses paraphrases de psaumes ne sont pas publiées pour elles-mêmes, comme on fera au xvi^e siècle, mais figurent, à la place prévue par la coutume, dans un livre d'heures¹⁰ ; il en découle immédiatement que Gringore, malgré son activité littéraire considérable, destine ses traductions à un usage religieux, qu'il vise à l'édification des fidèles¹¹.

La simultanéité, au Moyen Âge, de traductions à tendance

9. *Epistre* [à Renée de Bourbon] d'après l'éd. des *Heures de nostre dame a l'usage de Romme...*, 1544. A la même époque, Pierre Fabri cautionne la quadruple interprétation de la Bible : « Et saint Hierosme dit que es parolles n'est pas l'evangille, mais au sens, et soubz l'escorche est la mouelle. Encore a la sainte escripture tout le texte est exposé en quatre manieres : ... litteralement, ... moralement, ... alegoriquement, ... anagogiquement. » (*Le grand et vrai Art de pleine Rhetorique*, 1^{er} livre, p. 12).

10. Première éd. : *Heures de nostre dame...*, [1525]. Rééd. en 1527. J'utilise pour mon étude l'éd. de 1544, qui présente le même texte : *Heures de nostre dame a l'usage de Romme...* Sur ces différentes éditions, cf. Ch. Oulmont, *La Poésie morale...*, chap. 2, et L. Karl, *Les « Heures de Nostre-Dame »...* Les psaumes sont distribués dans le recueil selon l'usage des livres d'heures, certains revenant deux ou trois fois ; voici, rétablis dans leur ordre habituel, les psaumes traduits par Gringore : 5 à 8, 19, 23 à 25, 27, 32, 38, 40 à 42, 51, 54, 83, 65, 67, 85, 93, 95, 100, 102, 110, 113, 116, 117, 120 à 131, 138, 143, 146 à 150. Le recueil de Gringore intitulé *Ensuyt une paraphrase et devote exposition...* ne présente rien de nouveau. On notera enfin que *Les Menus Propos...*, 1521, contiennent les paraphrases des psaumes 84, 109, 128, 144, adaptations libres, dans un style sensiblement différent de celui des traductions comprises dans les *Heures* ; je ne les étudie pas ici.

11. La présence de psaumes en vers français dans un livre d'heures appelle une remarque générale : pour établir une bibliographie complète des traductions en vers des psaumes au xvi^e siècle, il aurait fallu dépouiller d'innombrables recueils de dévotion, livres d'Eglise, etc., travail que je n'ai pu envisager et qui, même mené à terme, n'aurait sans doute guère modifié l'évolution que je décris.

littérale et de vastes interprétations se retrouve chez Gringore, qui choisit, sans obéir apparemment à un système fixe, tantôt l'une tantôt l'autre de ces techniques. Entre les deux extrêmes s'étend d'ailleurs toute une marge où les variations de sens, les écarts par rapport à la lettre, semblent dépendre de la fantaisie du poète ou des obstacles de la mise en vers plus que d'aucune intention théologique.

Les exemples d'une restitution fidèle, mot pour mot, ne manquent pas :

Vulgate, 95, 8 :

*Hodie si vocem eius audieritis, nolite obdurare corda vestra*¹².

Gringore, 95, 25-26 :

Si voix de luy vous oyez aujourdhuy,
Ne endurcissez voz cueurs...

Contrairement aux auteurs du psautier huguenot, Gringore n'est pas tenté, quand il n'introduit pas de signification nouvelle, de rechercher des apprêts littéraires : la matière brute de l'original transposée en français, le cas échéant, lui suffit. Mais cette discrétion est exceptionnelle ; sans avoir nécessairement l'intention de dégager du texte une interprétation seconde, le poète ne craint pas les approximations, les adjonctions :

Vulgate, 6, 11 :

... Convertantur, et erubescant valde velociter.

Gringore, 6, 39-40 :

Et aux tourmens eternalz soient transmis
Qui de salut, jamais ne firent compte.

Sans que le motif apparaisse clairement, l'équilibre de l'original est rompu : au parallélisme des verbes succède une formulation linéaire où domine l'élément nominal. L'intervention, cependant, ne consiste guère, ici, qu'à paraphraser un texte dont le sens est évident et qui ne subit pas de modification essentielle. Ailleurs — et c'est là que Gringore se distingue radicalement des traducteurs qui le suivent — la restitution de l'original est doublée, sans mise en garde, d'une glose qui en explicite la signification à un niveau différent : la méthode d'interprétation scolastique fait irruption, qui prolonge la portée littérale du texte vers une compréhension

12. La source de Gringore est certainement la Vulgate, que j'utilise ici, puisque le texte en est cité en marge, un verset en regard de chaque strophe.

plus large et plus propice à l'édification des fidèles. Ainsi la valeur messianique de certains psaumes est-elle clairement dégagée :

Vulgate, 110, 7 :

De torrente in via bibet...

Gringore, 110, 29-30 :

Jesus pour boire aussi se abaissera
Du grant torrent de passion mortelle.

Outre les allusions proprement christologiques, les psaumes, dans la version de Gringore, s'appliquent à la vie de l'Eglise et des chrétiens ; il ne s'agit plus ici de valeur prophétique mais de la superposition d'une dimension spirituelle au sens immédiat de l'original :

Vulgate, 23, 5 :

Parasti in conspectu meo mensam...

Gringore, 23, 21-22 :

Et devant moy tu as paré la table
Des sacremens...

Contrairement au but que se proposeront la plupart des traducteurs en vers au XVI^e siècle — restituer, avec le recul historique que cela implique, les propos de David dans l'esprit de leur auteur —, la participation paraît si forte qu'elle appelle une actualisation explicite. Dans la même perspective, les psaumes fournissent des recommandations morales ou se chargent d'une valeur eschatologique : à travers eux, l'Eglise diffuse la bonne parole. Aussi, fidèle à ce programme, Gringore donne-t-il l'impression de forcer la matière de l'original dans des cadres préexistants, de faire pénétrer à tout prix un texte riche et divers dans les lieux communs de la piété. C'est ce que tend à prouver l'adjonction, à la fin de chaque psaume, d'une doxologie, coutume fréquente dans les manuels de dévotion ; à l'exception de la dernière section du recueil, *Vigilles des morts*, tous les psaumes des *Heures* se terminent sur la même strophe fixe :

La gloire soit au pere et filz : aussi
Au saint esperit, es siecles d'excellence
Comme elle estoit et a jamais : ainsy
Soit a tous trols, ung dieu seul en essence.

Même dans les passages de relative fidélité perçue, d'ailleurs, le dessein didactique du poète : l'original se charge, en pas-

sant, de toute sorte de conseils édifiants, de formules proverbiales qui, une nouvelle fois, prouvent la fonction pratique, à l'encontre de toute ambition littéraire, que le traducteur attribue à ses paraphrases.

Gringore n'improvise certainement pas les adjonctions et les interprétations qu'il propose : tributaire d'une longue tradition, il dispose d'une liberté très restreinte. Il n'en reste pas moins que, citant en marge le texte de la Vulgate, il n'envisage pas qu'une traduction littérale soit la condition indispensable de son travail. Encore faut-il examiner comment, indépendamment des idées, il rend la forme des psaumes, et s'il est sensible à la spécificité de leur style.

L'unité de base du psaume, le verset, est respectée dans son autonomie : la strophe lui sert d'équivalent ; l'original latin, cité verset par verset tous les quatre vers, garantit cette correspondance. Au-delà de cette conformité appliquée mécaniquement, les symétries de la poésie hébraïque tendent à disparaître. On sait que les psaumes sont édifiés d'après la loi fondamentale du parallélisme : de manière générale, une idée est exprimée à deux reprises, par deux propositions synonymiques, antithétiques ou complémentaires, formant chacune un stique. Aussi, à défaut d'une récurrence d'assonances ou de rimes, le principe d'équivalence, essentiel dans toute poésie, est assuré par un parallélisme d'ordre sémantique : une rime pour la pensée, si l'on veut. Or, en hébreu comme en traduction, un des charmes majeurs que dégage la poésie des psaumes réside dans cet élément de répétition. Mais Gringore, précisément, laisse échapper ces jeux de symétrie. Les architectures équilibrées de l'original auraient pu le conduire à observer, dans ses quatrains, une forte coupe médiane ou à prévoir, dans certaines couples de vers, des constructions parallèles ; il n'en fait rien : ses strophes sont plutôt informes ; de nombreux enjambements, en outre, privent le vers de son autonomie syntaxique, sémantique ou rythmique.

Un autre caractère du style original se perd :

Vulgate, 110, 6 :

Judicabit in nationibus ; implebit ruinas...

Gringore, 110, 25-27 :

Peuples gentils verront merveilleux signes
Quant jugemens sur eulx exercera :
Lors il fera dé ydoles grandz ruynes...

Les deux propositions latines, parataxiques, fournissent un bon exemple d'une tendance générale : les différents moments du développement, dans un psaume, ne sont pas reliés explicitement aux autres par le réseau de conjonctions qu'utilise le français. Or la paraphrase de Gringore néglige ce trait pour introduire toute sorte de liaisons syntaxiques nou-

velles : dans l'exemple cité se sont insérés une construction subordonnée (*quant*) et un adverbe qui assure la coordination (*lors*) ; non seulement la phrase s'est allongée, mais elle a gagné en complexité. Ce penchant à donner au texte la plus grande cohérence possible à l'aide de relations logiques solides est constant chez Gringore : à la disposition en groupes parallèles et parataxiques succèdent de vastes ensembles syntaxiques, qui, inévitablement, affectent les vers du poète de nombreux prosaïsmes.

Un autre aspect essentiel de l'original échappe complètement à Gringore : le psalmiste s'exprime le plus souvent en termes images ; non qu'il s'ingénie à traduire en symboles subtils les éléments de sa vie spirituelle : c'est plutôt que l'univers tangible participe de son expérience intime, qu'entre l'abstrait et le concret la mentalité hébraïque ne perçoit pas les différences que nous observons. Plusieurs traducteurs du xvi^e siècle prêteront une attention particulière à la richesse métaphorique des psaumes, devinant là une source exceptionnelle de poésie. Gringore y reste insensible : non seulement il renonce à colorer son texte d'aucune notation pittoresque, mais il tend à esquiver les images de l'original. Essentiellement préoccupé par la fonction didactique de ses vers, il s'efforce de ramener à un langage plus discursif les formulations concrètes du psalmiste :

Vulgate, 63, 2 :

... Sitivit in te anima mea ; quam multipliciter tibi caro mea !

Gringore, 63, 5-8 :

De tout mon cueur, ma force et ma pensée
J'ay désiré de gouter ta doulceur
Dont la grandeur quand je l'ay bien pensée
De plus en plus, me cause grand ardeur.

Outre l'allongement de la phrase en une tournure syntaxique très élaborée, on note la transposition en termes abstraits de la représentation personnalisée, concrète, du texte latin ; les charmes de l'image poétique le cèdent à l'efficacité, un peu lourde, d'une explication.

Une des qualités les plus attachantes des psaumes, précisément, réside dans leur densité ; avec les moyens les plus simples, dans une langue aussi économique que possible, David parvient à suggérer des vérités fondamentales ; peu de textes aussi bien que le psautier expriment tant d'idées en si peu de mots. A cela aussi Gringore se montre insensible. La correspondance fixe qu'il respecte entre le verset et sa strophe ne lui permet pas de disposer librement sa matière de sorte que, le plus souvent, il est obligé à des adjonctions non-fonctionnelles, destinées uniquement à remplir la place vacante :

Vulgate, 127, 1 :

Nisi Dominus aedificaverit domum, in vanum laboraverunt qui aedificant eam.

Gringore, 127, 1-4 :

Si le Seigneur la maison ne edifie,
En y mettant de sa grace la main :
Edifiens je le vous certifie
Perdent leur temps, ilz labeurent en vain.

Contraint de prolonger sa phrase sans avoir rien d'important à y introduire, Gringore se trouve réduit à utiliser des chevilles, il admet dans sa version toute sorte d'éléments inorganiques. Une des innovations notoires du psautier huguenot — nous y reviendrons — consistera précisément à chercher l'efficacité la plus grande en n'exprimant que l'essentiel, dans un langage aussi simple et direct que possible.

Il paraît d'ailleurs évident, à examiner le style de Gringore dans les psaumes, que son entreprise ne répond à aucune ambition littéraire ; jamais il ne cherche à séduire le lecteur par une quelconque recherche poétique ; contemporain des Grands Rhétoriciens, il étonne par son dépouillement et sa méfiance à l'égard de toute figure. Faut-il y reconnaître une opposition ouverte aux artifices alors à la mode ? Cela ne paraît pas nécessaire : la différence des genres impliquait une différence d'écriture et il est normal qu'un livre d'heures soit rédigé autrement que la poésie mondaine. Au nivellement du style correspond l'absence de toute recherche métrique : à l'exception du psaume 95, toutes les pièces sont disposées en quatrains de décasyllabes à rimes croisées, sans qu'il soit tenu compte — c'est normal à cette époque — de la répartition des masculines et des féminines¹³.

Cette austérité est peut-être voulue ; les lourdeurs et les maladresses frappent davantage chez un poète qui n'en était pas à sa première œuvre. L'établissement de la rime, par exemple, semble lui causer maintes difficultés, résolues souvent à l'aide de chevilles ou d'autres solutions hâtives et précaires. Ailleurs, on découvre des passages obscurs, tournés si laborieusement qu'on n'en saisit guère la signification. Ici encore, le progrès réalisé par le psautier huguenot sera considérable : la netteté de chaque tournure sera pour lui une condition impérative.

L'étude interne des psaumes de Gringore le rattache donc aux siècles précédents : interprétations à la manière scolastique, indifférence à l'égard des caractères stylistiques de l'original et, par rapport à la source latine, perte de la clarté du

13. La reprise du même schéma strophique est rendue nécessaire par la présence d'une strophe fixe et identique à la fin de chaque psanne : la doxologie.

texte. Ceci ne fait d'ailleurs que confirmer un fait plus général, reconnu depuis longtemps : le poète appartient au xv^e siècle ; les acquisitions de l'humanisme ne semblent pas l'avoir effleuré¹⁴. Les genres littéraires qu'il a utilisés avec prédilection, les thèmes, le plus souvent didactiques ou satiriques, de son œuvre suffiraient à le prouver. De plus, Gringore se montre violemment hostile à toute mise en question de la religion traditionnelle ; porte-parole de l'Eglise, il a attaqué maintes fois les hérétiques luthériens et les novateurs de toute sorte. Jusqu'à sa version des psaumes contient des allusions polémiques : nous sommes encore loin, ici, de l'idéal que définira la Renaissance.

Deux recueils de transition.

Entre les paraphrases archaïsantes de Gringore, en 1525, et le nouveau genre que créent Calvin et Marot s'insèrent deux modestes recueils de psaumes en vers français ; par leur situation dans le temps et par le type de traduction qu'ils présentent, ils s'imposent comme des éléments de transition.

Le livret anonyme intitulé *Noelz nouveaulx*¹⁵, de 1533, semble être l'une des premières publications de la Réforme en Suisse ; les huit psaumes qu'il contient¹⁶, précédés de chants populaires appelés *Noëls*, sont eux-mêmes tournés en cantiques destinés à célébrer la naissance de Christ. Dans certains cas, cette affectation inattendue entraîne un remaniement en profondeur de l'original : on retrouve la liberté des interprétations médiévales, la méthode pratiquée par Gringore. Ailleurs, l'inflexion christologique est superficielle et n'empêche pas une restitution assez fidèle du texte lui-même : dans la paraphrase du psaume 137, la référence à Noël ne dépasse pas le titre ; dans d'autres pièces, elle est limitée à des exhortations disposées avant ou après la traduction et n'empiète en aucun cas sur la matière même de l'original. Ainsi, dans le psaume 100, seule la dernière strophe est nouvelle :

100, 21-24 :

Nobles pasteurs ouvrez pour dieu voz yeux
Et contemplez Jesus Christ en l'estable ;
Laissez plaisirs, folz et delicieux ;
Compte en rendrez, au juge veritable.

Qu'il s'agisse d'un préambule ou, comme ici, d'une sorte d'épilogue, la compréhension du psaume, qui forme le corps de la

14. C'est ce qu'admet Ch. Oulmont, *La Poésie morale...*

15. D'après H.L. Bordier, *Le chansonnier huguenot...*, qui décrit le volume (t. 2, p. 424-426), l'impression serait de Pierre de Vingle, Neuchâtel, et daterait de 1533 ; autre description in M. Honegger, *La chanson spirituelle...*

16. Psaumes 6, 8, 65, 85, 100, 115, 130, 137.

pièce, n'est pas affectée. Au contraire, dans la paraphrase des psalmes 65 et 85, l'interprétation christologique est beaucoup plus envahissante : discrète dans les premières strophes, elle s'installe peu à peu et finit par dominer la signification d'ensemble :

Lefèvre, 85, 8 :

Seigneur dieu monstre nous ta miséricorde : et sy nous donne
ton salutaire¹⁷.

85, 21-24 :

Après qu'aurons longuement soupiré,
Ouvre le sein de ta miséricorde :
Que nous voyons le Christ tant désiré,
Pasteur de paix, et pasteur de concorde.

L'original ne sert plus ici qu'à fournir un mince prétexte au développement ; à la prière de David se substitue un chant de Noël¹⁸.

Le style des quelques psaumes réunis dans les *Noëls nouveaux* peut être ramené aux traits relevés chez Gringore : les indications concrètes ne sont pas reprises pour elles-mêmes, mais affectées d'une signification abstraite ; la densité se perd en paraphrases prolixes où s'accumulent chevilles et répétitions inutiles ; le souci de transmettre un message théologique ou moral l'emporte sur toute recherche poétique. On note un progrès, cependant, par rapport à Gringore : le texte, rédigé en général sans maladresse, est clair et semble écrit avec aisance.

Le recueil collectif intitulé *Psalmes de David, translatez de plusieurs Auteurs, et principalement de Cle. Marot...*, paru en 1541¹⁹, appartient à la préhistoire du psautier huguenot,

17. A défaut de connaître la source exacte utilisée par le rédacteur de ces vers, je cite dans la traduction de Lefèvre d'Étaples, *La Sainte Bible...*, 1530, alors une des plus récentes en français.

18. On peut signaler ici une paraphrase de psaume isolée et anonyme qui présente les mêmes caractères de libre interprétation : *Autre chanson sur le premier Pseaume de David (Incipit : Combien sera l'homme fidelle heureux)*, in *Recueil de plusieurs Chansons spirituelles...*, p. 43-45. Non seulement les adjonctions et les suppressions sont considérables, mais les développements christologiques et les incursions didactiques tendent à recouvrir le texte donné. Cette pièce est contemporaine des *Noëls nouveaux* : sa parenté avec les méthodes d'interprétation alors en cours l'indique et H.L. Bordier, *Le chansonnier huguenot...*, t. 2, p. 424, signale qu'elle figure déjà dans un recueil de 1533, de même provenance que les *Noëls nouveaux*, *Sensuyvent plusieurs belles et bonnes chansons...*

19. Ce volume est décrit in P. Pidoux, *Le psautier huguenot...*, t. 2, p. 7-8 et in C.A. Mayer, *Bibliographie...*, t. 2, p. 44. Les mêmes

puisque y figurent déjà trente pièces de Marot ; mais ce sont les autres paraphrases du volume qui nous intéressent ici : leurs auteurs²⁰, à peine identifiés, souvent connus par une initiale seulement, laissent présager certaines des exigences nouvelles que sont en train de définir Calvin et Marot, encore qu'ils se rattachent, à plusieurs égards, au type de traduction pratiqué au Moyen Âge et au début du xvi^e siècle.

Ces quinze pièces marquent, dans leur ensemble, un progrès notoire : contrairement aux psaumes de Gringore et à ceux des *Noelz nouveaux*, aucune d'elles n'accueille d'interprétation systématiquement nouvelle. Cela ne signifie pas que la valeur littérale de l'original soit désormais restituée mot pour mot. La rigueur et la sobriété que les poètes s'efforceront d'atteindre, après Marot, ne sont esquissées ici que pour être ignorées ailleurs. Deux groupes, en fait, se dessinent : dans le premier²¹ règne une large liberté ; le texte du psaume se trouve abrégé, simplifié, ou au contraire chargé d'éléments adventices, de sorte que sa cohérence est sans cesse menacée. Dans trois pièces, d'ailleurs, Adel et N. sacrifient la restitution du poème de David à des performances techniques qui rappellent les recherches de la Grande Rhétorique : le psaume 128 est construit sur une rime unique ; dans la première version du psaume 133, les rimes sont toutes nasales ; enfin, la strophe du psaume 150 comprend un vers fixe et un refrain. Or les difficultés qu'entraînent de tels raffinements formels sont mal résolues : non seulement le choix des mots semble guidé par l'établissement

auteurs décrivent conjointement un recueil jumeau, de même provenance et, pour ce qui est des psaumes, de contenu identique, qui ne nous intéresse pas ici.

20. Dans l'ordre alphabétique : A (ps. 130) ; Adel (ps. 100, 115, 133 [deux versions], 150) ; D (ps. 142) ; C.D. (ps. 43) ; Del (ps. 113) ; J. Faure (ps. 108) ; Cl. Grolier (ps. 29) ; Cl. L'Escuriel (ps. 117) ; [J. Mesnard] (ps. 120) ; N (ps. 128, 130). — Sur Adel et J. Faure, cf. E. Picot, *Catalogue... [de] la bibliothèque... Rothschild*, t. 4, n° 2737. Sur J. Mesnard, cf. H. Vuilleumier, *Histoire de l'Eglise Réformée du Pays de Vaud...*, t. 1, p. 493-500 et t. 4, p. 636. A ma connaissance, les autres auteurs ne sont pas identifiés. Le ps. 115, signé Adel et le ps. 130, signé A, figurent déjà dans les *Noelz nouveaux*, avec quelques strophes adventices disparues ici. — Les quinze psaumes mentionnés ici figurent également dans le ms. fr. 2336 de la B.N. : cf. H.P. Clive, *The Psalm translations...*

21. Le voisinage des psaumes énumérés dans la note précédente et de psaumes de Marot invite à se demander s'il y avait coordination, en vue de l'élaboration d'un psautier ; le fait que les psaumes 113, 115 et 130 aient été traduits par Marot et par d'autres auteurs tend à montrer le contraire. Il n'est pas non plus possible de dire que le premier recueil de Calvin et Marot, *Aucuns pseaulmes et cantiques...*, 1539, ait influencé les traducteurs examinés ici, puisque certaines pièces sont manifestement antérieures (cf. n. précédente) et que les styles diffèrent. La rencontre qui se produit dans le psautier de 1541 procède sans doute de la vogue des paraphrases de psaumes à cette période plutôt que d'un dessein concerté.

de la rime, d'où plusieurs chevilles et des obscurités, mais les constructions elles-mêmes ne surmontent pas vraiment les obstacles de la mise en vers. Ainsi l'exigence de clarté cède-t-elle ici à des artifices un peu futiles et à la maladresse d'artistes qui dominent mal leur instrument.

Dans le deuxième groupe²², les traducteurs se montrent plus discrets et plus attachés à la lettre de l'original ; malgré quelques écarts dans l'interprétation, quelques additions inattendues, la paraphrase n'apporte guère au texte que des modifications sans grande portée, qui ne compromettent jamais la compréhension de l'ensemble. On se rapproche donc de l'idéal de fidélité du psautier huguenot ; de même, la technique de traduction, la conception du style ne présenteront pas, chez Marot et Bèze, de différences essentielles. C'est dans les nuances qu'il faut chercher la preuve que le recueil de 1541 appartient encore à une période de transition : si le dessein et la démarche fondamentale des poètes équivalent, leur maîtrise est loin de se ressembler. Tandis que Marot s'efforce d'atteindre à un maximum de clarté et de densité, les auteurs du volume collectif ont constamment tendance à allonger leur texte, à céder aux tours les plus prolizes :

Olivétan, 120,2 :

Seigneur delivre mon ame des faulses levres, et de la langue
pleine de fraude.

[J. Mesnard], 120, 5-8 :

Mon Seigneur Dieu, delivre donc mon ame
D'inique hec, et de la langue infame,
Qui par leur dol mensonge et faulseté,
Causent malheurité.

La paraphrase se répand, multiplie les substantifs synonymiques sans gagner beaucoup en valeur suggestive ; encore conserve-t-elle sa cohérence et sa netteté. La sûreté de l'expression est parfois beaucoup moins grande, lorsque nos poètes, à la différence de Marot, se montrent gênés dans le maniement de leurs outils. Mal à l'aise, ils n'évitent pas toujours les tournures obscures :

Adel, 115, 11-12 :

Leurs ydoles, or et argent,
Sont, et œuvres des mains de gent.

A l'inélégance de la construction s'ajoute l'emploi d'archaïsmes qui retardent la pénétration du sens et confirment que les traducteurs de psaumes, avant 1540, disposaient encore de moyens très frustes.

²². Psaumes 133 (deux versions) et 150 de Adel, psaumes 128 et 130 de N.

Les paraphrases de Calvin.

Les cinq psaumes de Calvin paraissent pour la première fois en 1539²³, au moment où l'essentiel des paraphrases de Marot est en gestation ; quoique les uns et les autres soient à peu près contemporains, il semble qu'une étude des vers du réformateur puisse prendre place ici : même si, acquis aux exigences de l'âge nouveau, ils sont affranchis de toute survivance médiévale, l'équilibre et la sûreté qu'atteindra Marot et qui manquent ici invitent à verser les essais de Calvin au rang de la préhistoire du psautier huguenot.

Un des charmes propres à la poésie hébraïque réside dans son emploi de la parataxe : les rapports entre idées, d'une phrase ou d'une proposition à l'autre, sont laissés implicites ; plutôt que sur une construction logique rigoureuse, un psaume repose sur un assemblage d'éléments juxtaposés, dont les significations se superposent au lieu de s'enchaîner. Pas plus que Gringore, Calvin ne se plaît au jaillissement libre, en groupes parallèles, des vers de David ; il s'efforce d'en organiser le développement, d'en expliciter l'armature en termes satisfaisants pour la raison :

Olivétan, 46, 11 :

Desistez, et congnoissez que je suis mesme Dieu, je seray exalté
entre les gens, et exalté eo la terre²⁴.

Calvin, 46, 41-44 :

Pourtant, faict à tous à scavoir,
Qu'il est celuy, qui redoubté,
Doit estre, pour son grand pouvoir,
Et en tout le monde exalté.

23. Cf. *supra* I, 1, 4^e section. Les psaumes en vers de Calvin qui figurent dans les *Aulcuns pseaulmes et cantiques...*, 1539 (psaumes 25 et 46 et, très vraisemblablement, psaumes 36, 91, 138) sont repris dans un recueil postérieur d'après lequel je citerai : *La Forme des Prières...*, 1542, décrit in P. Pidoux, *Le psautier huguenot...*, t. 2, p. 15-18. Les variantes entre l'éd. de 1539 et celle de 1542 sont insignifiantes, sauf au ps. 138 : le changement de mètre (998 998 888 888 devient 888 888 888 888) entraîne des modifications dont Calvin a réduit la portée au minimum ; le passage de la 1^{re} personne du singulier à la 1^{re} personne du pluriel amène cependant une infidélité.

24. Pour des raisons externes et internes, il semble que Calvin ait utilisé *La Bible...*, 1535, d'Olivétan : non seulement cette traduction avait cours dans tous les milieux protestants, mais les textes présentent des analogies. On sait pourtant que le réformateur lisait l'hébreu, pratiquait les commentaires latins et établissait souvent sa propre version du texte sacré, de sorte qu'il faut se garder de limiter ses sources à la seule Bible d'Olivétan. Sur le problème de la version de la Bible utilisée et citée par Calvin, cf. R. Peter, *Calvin and Budé's translation...*

On observe ici un double souci d'ordonner les idées : mis en évidence, *pourtant*, souvent employé dans les psaumes de Calvin, sert à expliciter un rapport de cause à conséquence ; l'introduction du style indirect, ensuite, permet de hiérarchiser en un ensemble complexe les éléments du discours : au lieu que les paroles de Dieu surgissent d'elles-mêmes, elles sont annoncées et perdent ainsi de leur vigueur. Outre la tendance à assurer entre les différents moments du texte de fortes liaisons logiques, se produit ici un bouleversement dans la disposition des termes : le verset original se compose de deux stiques grammaticalement indépendants, dont chacun est à son tour subdivisé en deux groupes parallèles coordonnés par *et*. Cette double symétrie disparaît complètement au profit d'une construction unique où se perdent les balancements de la poésie du psalmiste ; même la coupe médiane, que la structure du quatrain engageait pourtant à rendre, est esquivée. Cette méconnaissance des poids équivalents sur lesquels sont équilibrés les psaumes est constante chez Calvin (au contraire de ce qui se passe chez Marot, où les figures de symétrie de l'original sont savamment exploitées).

A la fonction du parallélisme sur le plan syntaxique correspond, au niveau lexicologique, la fréquence des dittologies ; ici encore Marot montrera la sûreté de son métier en tirant parti de la valeur lyrique des redoublements de mots, des associations synonymiques. Calvin, pour sa part, semble y avoir renoncé systématiquement. Au lieu de déployer des équations verbales qui permettent à une idée de développer ses virtualités métaphoriques, il choisit une construction linéaire, d'où toute récurrence est bannie :

Calvin, 25, 69-70 :

A la grand' destresse, ou je suis,
Plaise toy, Sire, avoir esgard.

Marot, 25, 65-66 :

Tourne à mon tourment ta face,
Voy ma peine et mon souci²⁵.

Les trois parallélismes que ménage Marot, d'ordre sémantique et syntaxique entre les deux vers, phonétique dans le premier, lexicologique dans le second (*peine-souci*), n'ont rien d'équivalent chez Calvin, dont les vers sont plus plans et prosaïques. Rien de plus typique, à ce même point de vue, que l'emploi par le réformateur du participe : à maintes reprises, les deux termes d'une dittologie ou d'un parallélisme, gardés tels quels par Marot, sont disposés dans un rapport de principale à subordonnée, et cette dernière fonction est assurée par un participe :

25. Sur le texte utilisé de Marot, cf. *infra*, p. 51.

Calvin, 46, 9-12 :

... Quand la mer bruyant et tonnant,
Comme par courroux s'enflera,
Et les grandz rochers estonnant
De vagues, les esbranlera.

Marot, 46, 9-12 :

... Voyre deussent les eaux profondes
Bruyre, escumer, enfler leurs undes,
Et par leur superbe pouvoir
Rochers et montaignes mouvoir.

Tandis que chez Marot s'accumulent les synonymes et se dégage, conformément à la lyrique hébraïque, la symétrie de la construction, Calvin rompt le rythme de la phrase en y introduisant, à l'aide du participe, une nuance logique supplémentaire.

L'habitude de décomposer les processus verbaux et d'en analyser les phases se rattache à une tendance plus générale : le réformateur éprouve le besoin d'introduire dans le texte, en général dense et simple, de l'original, des éléments d'explication, comme s'il convenait d'examiner avec un luxe de détails supplémentaires un état, une action, pour en assurer la compréhension. Tandis que le psalmiste laisse implicites certains aspects de son message, Calvin tend à en préciser le sens, quitte à en limiter la portée. L'explicitation peut s'appliquer à des substantifs : « Fais moy congnoistre tes voyes, et m'enseigne tes sentiers » (25,4) écrit Olivétan ; pour rendre l'exhortation morale plus évidente, le réformateur remplace les possessifs par des périphrases :

Calvin, 25, 13-16 :

Fay moy, Seigneur, considerer
Le chemin, que je dois tenir :
La voye, pour bien parvenir,
A te droictement honnorer.

Cette même démarche didactique, qui consiste à choisir une signification particulière dans une expression générale et suggestive de l'original, donne lieu à de nombreuses synecdoques :

Olivétan, 138, 6 :

Car combien que le Seigneur soit hault : toutesfoys il voit les
choses basses, et congnoit de loing les choses eslevees.

Calvin, 138, 19-24 :

En haultesse, pour commander,
Le Seigneur est assis es Cieulx,

Neantmoins encline les yeulx,
Pour l'humble et petit regarder ;
Le superbe en son jugement,
De loing voit, par contemnement.

Les désignations génériques du psaume sont ramenées à des représentations plus précises, qui orientent l'attention du lecteur et confèrent au texte une valeur pédagogique immédiate. La plupart des traducteurs qui suivent Calvin tendront eux aussi à fixer en images plus limitées les larges évocations de l'original, mais leurs desseins didactiques seront moins systématiques, moins voyants.

Il faut reconnaître sans doute une démarche du même ordre dans le goût du réformateur pour les tournures abstraites, aux dépens du langage métaphorique des psaumes : l'expérience spirituelle que David exprime à l'aide de références matérielles est souvent traduite en termes plus théoriques et intellectuels, s'adressant à la raison plutôt qu'à l'imagination. Cette prééminence d'expressions abstraites correspond, comme plus haut la pratique de l'explicitation, à une tendance largement répandue en français ; il n'empêche que Calvin, plus que ses contemporains, se plaît à dépouiller l'original de son vocabulaire métaphorique : là où Olivétan, Marot et d'autres, conformément à la vision concrète du psaume, se servent d'une représentation homogène : « Affin que tu ne hurte ton pied contre la pierre » (Olivétan, 91, 12), il scinde l'image dont il conserve un terme, et transpose l'autre à un niveau abstrait :

Calvin, 91, 47-48 :

... Qu'à rencontre, ou empeschement,
Jamais tes piedz, ne heurteront.

Calvin, d'ailleurs, se soucie peu d'élégance littéraire ; on en trouve la preuve, par exemple, dans ses rimes, qui sont dépourvues de toute originalité ; ainsi, sur les dix-huit rimes du psaume 138, douze sont très pauvres : sept assonent en *é* et cinq sont formées sur une terminaison du futur. La correspondance entre strophe et verset biblique n'est pas assurée régulièrement ; à cette dissymétrie entre le fond et la forme s'ajoute la présence de nombreux enjambements qui nuisent à la qualité poétique du texte et surtout au chant, auquel conviennent mal les longs ensembles syntaxiques. Il est vrai que Calvin avait à résoudre une difficulté supplémentaire : tout laisse croire qu'il a rédigé ses textes en fonction de mélodies strasbourgeoises choisies au préalable²⁶ ; il devait donc se sou-

26. « Quia magis arridebat melodia Germanica, coactus sum experiri quid carmine valerem » écrivait Calvin à Farel le 29 décembre 1538. (Texte cité par P. Pidoux, *Le psautier huguenot...*, t. 2, p. 2). Sur ce problème, cf. P. Pidoux et M. Jenny, *Untersuchungen zu den « Aulcuns Pseaulmes et cantiques... »*.

mettre à une forme donnée ; ceci explique qu'à l'exception du psaume 36, il n'use que de rimes masculines, et sans doute d'autres éléments, dans son écriture, relèvent-ils de cette même circonstance.

Si les traits formels de l'original ne résistent pas à la personnalité du traducteur, qui impose aux psaumes une organisation nouvelle, Calvin n'a pas épargné les soins pour donner du fond une restitution fidèle. Toute interprétation délibérément étrangère au texte donné est repoussée, de sorte que les écarts se situent toujours à l'intérieur des limites raisonnables de la paraphrase. Il est inévitable, cependant, que la mise en vers entraîne certaines transformations, d'autant plus que, poète improvisé, Calvin se heurte parfois à la difficulté de concilier sa volonté d'exactitude et les exigences de la métrique : dans plusieurs passages, on devine un conflit entre une matière donnée et des moules fixes où elle a peine à entrer. Il arrive même que le réformateur s'accorde des libertés surprenantes :

Calvin, 25, 65-68 :

De mon cœur les afflictions
Se dilatent, pour l'enserrer :
Pourtant, tes consolations
Dilate, pour le desserrer.

Ce jeu de mots est imprévu et il semble qu'un Marot, plus rigoureux, ne se serait pas permis de tels divertissements stylistiques. Mais rien de ceci n'infirme la règle générale de fidélité au texte ; des traducteurs qui nous occupent, Calvin est au contraire le premier à situer les psaumes dans une perspective historique et à estimer qu'une restitution littérale s'impose. Il inaugure modestement un idéal dont les chapitres suivants montreront mieux les prolongements.

III

CLEMENT MAROT

Les sources.

Marot entreprend et poursuit sa traduction des psaumes sous l'emprise de deux influences : j'ai montré ailleurs¹ que Marguerite de Navarre a favorisé la tentative du poète, où elle voyait sans doute un prolongement de son œuvre personnelle, et que l'esprit dans lequel Marot envisage ses paraphrases correspond à la spiritualité qui régnait dans l'entourage de la Reine. Plus tard interviendra Calvin qui, nous l'avons dit, encouragera le travail de l'artiste et le diffusera. Cependant, les impulsions extérieures qui semblent avoir dirigé l'attention de Marot vers les psaumes n'altèrent aucunement son originalité : c'est à travers le type de traduction qu'il propose, dans le style qu'il crée, que s'impose sa personnalité.

Le poète a publié un premier psaume en 1533, treize psaumes en 1539 ; sa production se monte à trente pièces en 1541 et à quarante-neuf en 1543². Il en restera là. Sans autre indication, je citerai le texte d'après l'édition de 1543³.

Marot n'a jamais signalé quels textes des psaumes il avait utilisés pour sa mise en vers. On peut écarter d'emblée du rang de ses sources directes la version hébraïque et d'éventuelles traductions grecques : il n'était pas, semble-t-il, en mesure de les lire. Mais le foisonnement de textes latins et français qui se trouvaient alors à disposition suffit à déconcerter le chercheur et à faire douter qu'il existe à ce problème une solution définitive.

1. Cf. *Marot traducteur des Psaumes...*

2. Pour l'apport successif de chacune de ces éditions et le problème des variantes, cf. *infra* I, 3, 8^e section.

3. Cl. Marot, *Cinquante Pseaumes...*, 1543. Contrairement à ce qu'indique le titre, il n'y a en fait que 49 psaumes : la cinquantième pièce est en général fournie par le *Cantique de Siméon* dans la version de Marot.

Les deux témoignages externes qui se présentent n'apportent pas de réponse satisfaisante. Dans ses *Recherches de la France*⁴, Estienne Pasquier écrit à propos de Marot : « Et entre ses traductions il se rendit admirable en celle des 50. Pseaumes de David, aidé de Vatable Professeur du Roy és lettres Hebraïques » ; Florimond de Rémond, qui désigne en Vatable l'instigateur de l'entreprise, confirme cette collaboration⁵. L'indication est tardive et fragmentaire et il peut paraître difficile d'admettre, en outre, que le savant professeur au Collège de France ait admis les erreurs d'interprétation qui se sont glissées dans le texte de Marot⁶. Mais les écarts sérieux d'avec le texte original sont très peu nombreux⁷ et l'idée d'un contact entre Vatable et le poète ne présente rien d'in vraisemblable : outre leur ambition philologique commune — restituer les psaumes dans la vigueur de l'inspiration originale et la pureté de la lettre —, Marot semble avoir suivi les cours du Lecteur royal et il ne dissimule pas, dans l'une de ses épîtres dédicatoires⁸, une allusion à son maître, le seul à qui il se sente obligé au moment de publier ses psaumes :

... Ainsi (ô roy) par les divins espritz
Qui ont soubz toy Hebreïeu langaige appris,
Nous sont jectez les Pseaulmes en lumiere,
Clairs, et au sens de la forme premiere.

(v. 161-164).

L'essor des études hébraïques en général et l'intérêt particulier de Vatable pour les psaumes⁹ peuvent bien avoir influencé ou encouragé l'entreprise du poète ; cependant le contact ne semble pas avoir été assez étroit pour fournir à Marot une vraie source, théologique ou littéraire : ses paraphrases ne présentent pas de ressemblances spéciales avec les *adnotationes* de Vatable¹⁰.

Le second témoignage externe est fourni par La Croix du Maine, le bibliothécaire, d'après lequel Marot « a traduit les

4. Livre VII, chap. 5, p. 614.

5. « Vatable donc luy met en teste de quitter ces vers folatres, et lascifs, et mettre la main à la version des Pseaumes de David ; ne pensant pas luy faire porter la Marote, qu'il porta depuis, ny que cela deust servir de marche-pied à l'Herésie. » (*L'Histoire de la naissance...*, p. 1042).

6. C'est l'opinion de J. Plattard, *Comment Marot...*

7. Cf. *infra* I, 3, 3^e section.

8. Clément Marot, au Roy treschrestien François premier de ce nom..., épître parue pour la première fois in Cl. Marot, *Trente Pseaulmes...*, [1541], recueil décrit in P. Pidoux, *Le psautier huguenot...*, t. 2, p. 8-10 et in C.A. Mayer, *Bibliographie...*, t. 2, p. 45.

9. Cf. *infra* I, 7, 3^e section.

10. Publiées par Robert Estienne avec le texte de S. Pagninus ; éd. consultée : *Liber Psalmorum Davidis...*, 1556.

Psalmes de David, selon la traduction que lui en faisoit en prose François Melin de S. Gelays, et autres hommes doctes de ce temps-là¹¹ ». Faute de pouvoir contrôler cette assertion et de connaître l'éventuelle version du poète-abbé de cour, on ne peut guère tirer parti de cette indication.

A défaut de faits extérieurs probants, il reste le recours à l'étude interne. Celle-ci révèle, au premier sondage, que Marot a usé abondamment de la traduction d'Olivétan, parue en 1535¹² ; chacun de ses psaumes le prouve¹³. Le vingt-quatrième, par exemple :

Olivétan, 24, 1 :

La terre et le contenu d'icelle appartient au Seigneur, aussi le monde, et ceux qui habitent en iceluy. Car celui l'a fondée sur la mer...

Marot, 24, 1-4 :

La terre au Seigneur appartient,
Tout ce qu'en sa rondeur contient,
Et ceux qui habitent en elle ;
Sur mer fondemens luy donna...

Des confrontations aussi évidentes que celle-ci pourraient être multipliées ; aussi, reconnaissant dans Olivétan la source principale de Marot, citerai-je son texte tout au long de l'analyse stylistique qui va suivre : l'ensemble des rapprochements fournira une preuve suffisante de ce que j'avance. Les critiques, à l'exception du plus récent, S.J. Lenselink, ont en général négligé ou mentionné au passage seulement l'influence d'Olivétan¹⁴, dont il s'agit désormais de rétablir l'importance. Mais cette première acquisition n'exclut pas d'autres investigations. Parmi les versions françaises, celle de Lefèvre d'Étaples¹⁵ soulève des problèmes : elle ne semble marquer de son ascendant aucune pièce dans son ensemble, mais affleure clairement dans certains passages, soit que Marot choisisse la leçon qu'elle propose, soit qu'il reprenne les mêmes termes, là où Olivétan s'exprime différemment :

11. *Les Bibliothèques françoises de La Croix du Maine et Du Verdier*, t. 1, p. 156.

12. *La Bible...*, 1535.

13. Je parle ici des sources de Marot en postulant leur emploi constant, sans préjuger de l'influence de traductions ou de commentaires nouveaux sur les variantes du poète. Ce problème sera abordé *infra* I, 3, 8^e section.

14. Cf. surtout J. Plattard, *Comment Marot...* et Ph.-Aug. Becker, *Clément Marots Psalmenübersetzung*. K. Regius, in *Untersuchungen zum Uebersetzerstil Clément Marots*, s'est exposé aux pires méprises en étudiant les psaumes de Marot à partir de la Vulgate ou de Bucer, jamais d'Olivétan.

15. *La Sainte Bible...*

Lefèvre, 4, 8 :

Pour le fruict de leur froment, de leur vin, et de leur buyle.

Olivétan, 4, 8 :

Quand en la saison leur grain, et leur moust ont esté multiptiez.

Marot, 4, 34-35 :

De froment, et bonne vinee,
(Var : De froment, des fruictz, de vinee)
D'huiles, et tout ce qu'il leur fault.

Dans un ensemble de six psaumes¹⁶, on relève chez Marot vingt-six mots ou expressions qui figurent tels quels chez Olivétan et sont tournés autrement par Lefèvre, et quatorze qu'il aurait pu trouver chez Lefèvre, mais certainement pas chez Olivétan. C'est dire que la Bible de 1530 était vraisemblablement utilisée par notre poète, sans qu'on puisse établir exactement dans quelles occasions et à quelle fréquence.

A côté des traductions en langue vulgaire s'en impose une, latine, que Ph.-Aug. Becker a signalée à l'attention¹⁷ : c'est celle du réformateur Bucer, parue en 1529 et complétée d'un commentaire¹⁸, qui marqua dans la restauration des études hébraïques un progrès important ; Vatable en usa, semble-t-il, pour assurer la rigueur scientifique de ses cours et il est possible que Marot s'en soit servi sous son influence. Mais Becker exagère la portée de sa découverte en demandant systématiquement à Bucer la clé des interprétations et des expressions de Marot : tout représentatif qu'il était des tendances nouvelles, le savant strasbourgeois n'était pas le seul susceptible d'inculquer au poète le souci de la littéralité et de la cohérence interne : pareille ambition était partagée par de nombreux contemporains et le privilège d'avoir inspiré et secondé constamment Marot dans sa traduction me paraît revenir malgré tout à Olivétan. L'influence de Bucer est réelle, il ne s'agit pas de le nier, mais elle a été exagérée à la faveur d'une correspondance limitée, quoique frappante, entre les arguments de l'une et l'autre version : le poète s'est servi largement, en effet, des sommaires dont le réformateur avait fait précéder chaque psaume et s'est contenté, à plusieurs reprises, d'en présenter une traduction littérale :

16. 1, 4, 6, 14, 19, 24, 38.

17. *Clément Marots Psalmenübersetzung*.

18. *Sacrorum psalmorum libri quinque...*, nombreuses rééditions et traduction française : *Familière déclaration...* Le commentaire latin, réédité cinq fois, parut sous le pseudonyme de Aretius Felinus pour lui éviter, semble-t-il, la mise à l'index.

Ps. 1, Bucer :

Beatos esse foreque qui repudiatis consiliis improborum, Legi Dei cognoscendae vilaque experimendae sese totos addicunt, miseros vero qui hac deserta, sequuntur illa.

Marot :

Ce pseume chante que ceux sont bien heureux qui, rejectans les mœurs et les conseils des mauvais, s'addonnent à congnoistre et mettre à effect la loy de Dieu, et malheureux caulx qui font au contraire.

Ps. 79, Bucer :

Queritur de calamitate illata Hierosolymis ab Antiocho, contra quem et opem Dei implorat.

Marot :

Il se complaint de la calamité advenue en Hierusalem par Antiochus, contre lequel il demande aussi l'ayde de Dieu.

Si les paraphrases elles-mêmes présentaient avec le latin de Bucer des analogies aussi évidentes, l'hésitation ne serait pas permise ; mais dès qu'on regarde au-delà des arguments, l'influence paraît superficielle et discontinue.

Ainsi en est-il d'une version alors fameuse des psaumes, éditée en 1532, mise en français dès 1534 et réimprimée plusieurs fois : celle de Campensis¹⁹ ; on découvre certaines analogies et S.J. Leuselink en a cité des exemples²⁰, mais elles paraissent relever soit du hasard soit d'un contact rapide et se révèlent insuffisantes à autoriser une conclusion définitive. D'autres sondages il ressort que Marot néglige la Vulgate et qu'il ignore deux psautiers latins, pourtant tout désignés à son attention, puisque parus en 1532 et sortis des mains d'honorables hébraïsants : Thomas de Vio, dit Cajetan²¹ et Ulrich Zwingli²².

Je propose donc de retenir une influence prépondérante d'Olivétan, une utilisation plus discrète de Lefèvre et occasionnelle de Bucer et de Campensis. Mais cette conclusion mériterait d'être nuancée et complétée, car la transposition

19. J. Campensis, *Psalmorum omnium... paraphrastica interpretatio...*, 1532 ; *Paraphrase, cest a dire, Claire translation...*, 1534 ; *Paraphrase c'est a dire claire et briefve interpretation...*, 1542.

20. De Nederlandse... In *The psalm translations...*, H.P. Clive se prononce aussi, mais prudemment, pour une influence de Campensis.

21. *Psalmi Davidici...*

22. *Enchiridion psalmorum, quos sanctae memoriae...*, 1532. L'année suivante, la version de Zwingli paraît à Lyon, sans nom d'auteur : *Enchiridion psalmorum. Borundem ex veritate Hebraica...*

poétique que subit nécessairement une source, lorsqu'elle sert à forger des vers, et l'abondance des psautiers susceptibles d'avoir été consultés accroissent la complexité du problème et la fragilité des solutions.

Respect des formes.

Des psaumes de Gringore et de Calvin, pourtant très différents, s'est dégagé un caractère commun : par souci de cohérence logique, ils soumettent l'original à une complète réorganisation, qui renforce les armatures syntaxiques aux dépens de la disposition symétrique et de la juxtaposition plus lâche sur quoi repose l'original. Au contraire, Marot se propose de restituer, dans la mesure où le français l'y autorise, les caractères formels propres à la poésie hébraïque, ce qui revient, en un mot, à reconnaître l'équilibre des stiques et les lois du parallélisme, et à laisser les différentes parties du texte dans une relative indépendance.

La tentative de conserver les moules dans lesquels est versé l'original se marque d'abord dans la correspondance qu'observe le poète entre le verset biblique et l'unité strophique choisie. Mieux encore, il conserve, au sein de chaque strophe, le poids de chacune des parties constituantes : ainsi un quatrain ou un sizain sont-ils généralement coupés d'une forte césure médiane, conformément à la distribution en deux stiques du vers hébreu. Marot se plaît même tant aux groupements parallèles et symétriques qu'il se laisse parfois aller à en souligner les contours :

Olivétan, 118, 8-9 :

Il vault mieulx avoir espoir au Seigneur, que de se fier aux
hommes : il vault mieulx avoir esperance au Seigneur, que
d'avoir confiance aux princes.

Marot, 118, 29-32 :

Mieux vault avoir en Dieu fiance
Qu'en l'homme, qui est moins que riens ;
Mieux vault avoir en Dieu fiance
Qu'aux princes et grans terriens.

Marot renonce à la légère variation qu'observe Olivétan dans la première moitié de chacun des stiques ; il préfère uniformiser, transformant un parallélisme sémantique en un refrain proprement poétique. Il ne se contente pas toujours, d'ailleurs, de mettre en évidence ce que l'original contient déjà : il lui arrive de se substituer au psalmiste, dont il a si bien assimilé le langage qu'il introduit dans son texte des redoublements nouveaux et crée des parallélismes inédits ; ainsi imprime-t-il ici un rythme binaire à la construction linéaire de sa source :

Olivétan, 38, 6 :

Mes playes sont pourries et corrumpees, a cause de ma folleie.

Marot, 38, 25-30 :

Mes cicatrices puantes
Sont fluantes
De sang de corruption ;
Las ! par ma folle sottie
M'est sortie
Toute ceste infection.

La largeur du moule strophique engageait Marot à innover ; il s'en tient ici à un effet de symétrie, qui lui permet de ne rien ajouter d'important au sens de l'original et de rendre, en même temps, un des caractères formels de la poésie qu'il traduit. Sa manière de respecter le parallélisme ne procède donc pas d'une simple traduction littérale ; au lieu d'y voir une contrainte, Marot intègre les jeux de symétrie à sa propre poétique, comme des éléments vivants ; il a su discerner en eux une ressource féconde de lyrisme et s'efforce de tirer parti de toutes les associations possibles, au niveau des formes et à celui des significations.

Cependant, le poète n'est pas esclave du système ; il sent qu'une exploitation méthodique des procédés de répétition finirait par engendrer une fâcheuse monotonie. Aussi vient-il rompre, ici et là, tel balancement strophique, comme pour piquer l'attention par quelque inopinée dissymétrie. Deux stiques de longueur inégale le conduisent par exemple à organiser exceptionnellement un sizain en 2 + 4 vers. Ailleurs, il brise un schéma syntaxique qui pourrait devenir envahissant. Il s'autorise encore à altérer certaines répétitions de longue haleine pour éviter, sur plusieurs strophes, la récurrence des mêmes rimes. C'est dire que, même une fois trouvé dans le parallélisme un des fondements de son style personnel, Marot sait y introduire un élément de variation, qui atteste la sûreté de son métier.

La mise en français impose en outre certaines limites au maintien des formes originales : ainsi la parataxe dont use généralement l'hébreu semble-t-elle contraire à une des tendances du moyen français et du français moderne, qui consiste à élaborer les idées en ensembles complexes et organiques. Gringore et Calvin ont fourni les premiers exemples de ce penchant généralisé à une syntaxe robuste et Marot lui-même, à propos d'une traduction antérieure à celle des psaumes, avoue son goût pour les ensembles homogènes :

... Entre lesquelles celle de la Metamorphose d'Ovide me sembla la plus belle, tant pour la grande douceur du stile, que pour

le grand nombre de propos tombans de l'un en l'autre, par liaisons si artificielles qu'il semble que tout ne soit qu'un²³.

Voilà ce que les psaumes, justement, ne pouvaient offrir au poète ; aussi se propose-t-il de suppléer à cette carence. Ce que l'original juxtapose en maintenant implicites les relations logiques, Marot le soumet à une analyse préalable, puis tâche de l'organiser, de l'articuler en un tout cohérent²⁴. Il regroupe les idées susceptibles de s'enchaîner, dont il dégage et exprime les rapports réciproques. Au lieu que sa traduction soit cloisonnée et s'ordonne, par un mimétisme artificiel, selon les groupements définis par le psaume, elle conquiert son autonomie au niveau de l'agencement syntaxique, s'organisant d'après un principe interne indépendant. Tandis que de nombreux traducteurs projettent sans discernement dans leur version les articulations (ou l'absence d'articulations) de l'original, Marot tend à en conserver les linéaments tout en adaptant son texte aux exigences de cohésion logique du français. Cette ambition n'entraîne pas en général de vastes remaniements. Il arrive pourtant, dans des cas extrêmes, que le poète sente s'imposer une réorganisation de l'ensemble ; dans ce passage, par exemple, où les images se télescopent, il élague, dégage les idées essentielles, d'où un sérieux gain de clarté :

Olivétan, 110, 3 :

Ton peuple viendra volontiers au jour que tu auras ton exercite
en sainte pompe : ta nativité te sera depuis la matrice comme
du matin vient la rosée.

Marot, 110, 9-12 :

De son bon gré, ta gent bien disposée
Au jour très-sainct de ton sacre courra,
Et, aussi dru qu'au matin chet rosée,
Naistre en tes filz ta jeunesse on verra.

Pareille transformation est exceptionnelle. C'est plutôt au niveau des outils syntaxiques — conjonctions, pronoms... — que se situent les interventions de Marot. L'absence de liens explicites entre idées est suppléée par une abondance de coordinateurs et de subordonneurs de tout ordre, du modeste morphème à la proposition élaborée. Le souci de conférer à chaque élément du discours, dans un ensemble logique, une fonction

23. Marot au Roy, touchant la *Metamorphose*, in Cl. Marot, *Œuvres complètes*, éd. A. Grenier, t. 2, p. 151.

24. A propos de la traduction par Marot de la première Eglogue de Virgile (env. 1512), P. Neuhofer relève également « die Neigung, die innere Relation von Sachverhalten, sei sie nun kausal, konsekutiv, final, oder auch deren Abfolge in der Zeit, der Vorlage gegenüber weiter zu klären » (*Das Adjektiv...*, p. 18).

nette et distincte produit à maintes reprises des groupes solides et complexes, hérissés comme celui-ci de liens grammaticaux :

Marot, 23, 6-10 :

... Et pour son nom par droictz sentiers me meine
Si surement, que quand au vâl viendroye
D'ombre de mort, rien de mal ne craindroye,
Car avec moy tu es à chascune heure,
Puis ta boulette et conduicte m'asseure.

Ces conjonctions, le filet serré des relations qui font de cette phrase un tout, sont étrangers au langage du psalmiste, c'est vrai, mais le français s'en accommode et la qualité du message poétique n'en souffre pas. Il arrive, ailleurs, que les moyens employés soient plus voyants ou plus lourds et qu'ils ternissent la valeur suggestive de l'original ; mais le doigté de Marot est en général assez subtil pour y remédier.

Plus qu'à l'intérieur des phrases, c'est entre elles que le poète s'efforce d'établir des liaisons explicites. Ainsi les strophes sont-elles souvent introduites par des coordinations qui tracent comme un fil conducteur à travers tout un psaume :

Marot 8, 9-13 :

Mais quand je voy et contemple en courage
Tes cieulx, qui sont de tes doigts hault ouvrage,
Estoilles, lune, et signes differentz
Que tu as faictz et assis en leurs rengz,
Adonc je dy...

Marot en arrive même, ici, à briser le cloisonnement strophique pour sauvegarder, à l'aide d'un enjambement audacieux, le jeu de deux corrélatifs.

La subordination, qui contribue également à hiérarchiser les idées entre elles, intervient aussi souvent que la coordination. Comme il s'agit, à maintes reprises, d'exprimer des faits d'ordre logique ou abstrait, la récurrence des causales et des consécutives est particulièrement fréquente. Il arrive donc que le texte du poète soit surchargé de constructions subordonnées, qu'il perde sa spécificité par excès d'organisation. Mais ici encore Marot sait tempérer les effets :

Marot, 118, 65-68 :

Chastie m'a, je le confesse,
Chastie m'a, puny, batu,
Mais point n'a voulu sa haultesse
Que par mort je fusse abatu.

Ce quatrain montre bien quels sont les deux modes d'expression possibles : dans les deux derniers vers domine un système

syntactique ; dans les précédents au contraire règne l'asyndète : par l'accumulation de termes dépouillés de liaisons explicites, par une enfilade de synonymes d'où se dégage peu à peu une idée complexe, Marot apporte à la construction linéaire qui suit une heureuse diversion. Telle est bien, dans la restitution des formes originales, la conclusion qui se dégage : le poète préserve le plus possible les symétries et la parataxe du psautier, tout en assurant à sa traduction la fluidité et la solidité logique nécessaires.

Respect du sens.

Si l'organisation des idées obéissait à une double orientation — désir de restituer les formes originales et soumission aux exigences contraires de la syntaxe française —, la traduction du message lui-même obéit à un impératif plus exclusif : viser à la plus grande fidélité possible :

Olivétan, 118, 28 :

Tu es mon Dieu, aussi te confesseray je : Tu es mon Dieu, aussi te exalteray je.

Marot, 118, 105-08 :

Tu es le seul Dieu que j'honore,
Aussi sans fin te chanteray ;
Tu es le seul Dieu que j'adore,
Aussi sans fin t'exalteray.

Il est évident que Marot s'efforce ici de limiter la portée de ses innovations et de ses adjonctions en les affectant d'une valeur synonymique. Il se maintient au niveau de style de sa source et tâche de préserver la nudité de l'expression, sachant bien qu'une bonne traduction repose souvent sur des moyens très simples. Il tend à rendre anonyme le développement inévitable que lui impose son cadre strophique, il y introduit le moins d'intention et de signification possible. C'est là que réside la nouveauté essentielle de ses psaumes : quelques années auparavant, Gringore se livrait encore, sur la poésie de David, aux interprétations les plus inattendues. La période qui les sépare est brève, mais elle marque, dans l'histoire des idées, une acquisition fondamentale : la vénération des monuments de l'Antiquité et l'ambition de les restituer scrupuleusement. Marot ne se confond pas avec les théologiens et les exégètes ; il ne s'autorise jamais à projeter sa personnalité ou aucun élément franchement nouveau sur le texte sacré : il s'en remet aux autorités, aux spécialistes, dont il se propose d'imiter la fidélité. Or, au lieu de ressentir comme une gêne cette déférence obligée à l'original, il s'en accommode : c'est là que réside son talent exceptionnel.

Cependant, pareille adéquation n'est pas toujours possible :

l'étendue du moule strophique ou la densité du psaume imposent fréquemment à Marot le recours à la paraphrase :

Olivétan, 8, 10 :

O Eternel nostre Seigneur que ton nom est triumpgant en toute la terre.

Marot, 8, 33-36 :

O nostre Dieu et Seigneur amyable,
Comme à bon droict est grand et admirable
L'excellent bruit de ton nom precieux,
Par tout ce val terrestre spacieux !

Le poète ne se contente pas, ici, de modestes variations synonymiques : il s'affranchit des données lexicologiques et syntaxiques de l'original, il amplifie sa matière, en enrichit le pouvoir évocateur sans dépasser pourtant les limites d'un champ sémantique bien précis, tracées par la source. Tout en développant chacune des données du texte, il conserve les mêmes catégories de signification, dont il maintient la cohérence et la portée générale ; il se montre capable, en un mot, de prendre une pensée à son compte et de lui rendre, après l'avoir absorbée, une expression nouvelle mais équivalente. Une telle démarche paraît évidente chez un traducteur ; elle n'allait pas de soi, cependant, au xvi^e siècle : de nombreux poètes moins heureux, avant et après Marot, en fournissent la preuve.

Une ou deux exceptions viennent bien sûr confirmer cette règle de fidélité : on relève ça et là quelques méprises dans la compréhension du texte. Mais les graves erreurs, où la signification même serait en péril, sont très rares et encore trouvent-elles souvent une justification chez quelque interprète contemporain du poète²⁵. On observe plutôt, de temps en temps, des gauchissements de sens, des ambiguïtés sans grande conséquence ou, plus fréquemment, un mot de transition, une coordination qui, introduits inopinément, tombent à faux. Mais il ne faut voir là que des accidents : le phénomène nouveau, l'intérêt dominant, c'est dans la rencontre d'une fidélité littéraire et d'une haute qualité poétique qu'ils résident.

Représentation et participation.

Poésie spirituelle, parfois morale, les psaumes recourent bien sûr à des termes abstraits, équilibrés cependant de nombreuses références concrètes. Les traducteurs du xvi^e siècle, avant et après Marot, ont généralement abusé, à la faveur d'une tendance générale du français, des ressources de l'abstraction. Notre poète participe de cette orientation commune, mais il manifeste en même temps un goût très vif pour les

25. Cf. *infra* I, 8, 2^e section les accusations d'Artus Desiré.

représentations imagées : phénomène assez rare pour retenir l'attention.

La paraphrase de Marot accueille volontiers les détails précis :

Olivétan, 33, 16 :

Le Roy n'est point sauvé par la grosse armee, le geant n'est point delivré par la grande vertu.

Marot, 33, 75-80 :

Nombre de gendarmes
En assaulx n'allarmes
Ne saulvent le Roy ;
Bras ny hallebarde
L'homme fort ne garde
De mortel desroy.

Les images à peine élaborées du psaume se transforment ici, grâce à un vocabulaire spécialisé, en un tableau plein de vie et de relief. A maintes reprises, le poète se plaît à rehausser de teintes inédites tel trait métaphorique dont le psalmiste avait négligé d'exploiter toutes les virtualités, un aspect de la vie quotidienne, par exemple. De même, Marot s'intéresse à la couleur locale, souvent évanescence dans l'original : il en précise les données ou en modernise les éléments ; ainsi prend-il un plaisir manifeste à énumérer les instruments de musique en termes contemporains :

Olivétan, 33, 2 :

Louez donc le Seigneur par harpe et violle, chantez a luy par instrument de dix cordes.

Marot, 33, 5-10 :

Sur la douce harpe
Pendue en escharpe
Le Seigneur louez ;
De luz, d'espinettes,
Saintes chansonnettes
A son nom jouez.

Il n'y a rien d'excessif, devant cet intérêt pour le concret, à parler d'un certain réalisme. Le poète évite les généralités, il se méfie des désignations génériques pour leur préférer une évocation par le détail frappant, par la métonymie ou la synecdoque. Ainsi, dans la même strophe (79, 5-10), il transforme les « oyseaux du ciel » d'Olivétan en « corbeaux » et les « bestes de la terre » en « animaulx suyvens Boys et plaine champestre ». Un symbole allusif dans l'original, dépouillé de valeur

plastique précise, se charge d'une réalité nouvelle et acquiert ainsi une valeur de représentation autonome :

Olivétan, 23, 5 :

Tu appareilleras la table devant moy, ... et ma coupe est remplie a comble.

Marot, 23, 11-14 :

Tu enrichis de vivres necessaires

Ma table...

Et jusqu'aux bordz pleine tasse me donnes.

L'écart entre les deux versions semble provenir du fait que Marot, au lieu d'envisager le texte donné comme une réalité objective et indifférente, se sent concerné ; il voit lui-même ce que l'original suggère, c'est pourquoi il introduit dans sa représentation des détails supplémentaires ; la qualité picturale de certains vers se situe même souvent bien au-delà des limites usuelles de fidélité que s'est assignées le poète :

Olivétan, 110, 7 :

Il beuvra du fleuve en la voye...

Marot, 110, 25-26 :

Puis en passant au milieu de la plaine,

Des grandz ruisseaux de sang s'abreuvera.

Pour indiquer mieux la signification christologique du passage, Marot transforme la description en une représentation animée. Il ne subit pas indifféremment les données de sa source mais en assume la portée, comme s'il s'efforçait de revivre le moment de leur création. Il se préoccupe peu de rendre l'univers concret des psaumes avec la justesse et l'objectivité de l'archéologue ; il opère plutôt comme un peintre de sujets antiques qui revit par l'imagination telle circonstance et la restitue en un tableau vivant.

Si lui-même participe au récit du psalmiste et lui prête une vie nouvelle, Marot entend que son lecteur à son tour se sente touché. Aussi vise-t-il d'abord à être parfaitement compris ; il s'autorise, quand s'en présente l'occasion, à faciliter l'accès aux psaumes, en précisant ici telle idée, en proposant là une explicitation. Il s'efforce de prévenir les errances de la pensée et dirige l'attention vers les points qu'il juge essentiels. Cette démarche tend à réduire la généralité de l'original, à restreindre ses virtualités en l'immobilisant dans une interprétation particulière. Il ne s'agit pas, pour Marot, d'imposer tel ou tel enseignement, mais d'orienter la compréhension de manière à rendre plus efficace, plus actuel, le message du psaume. Il ne surajoute rien d'étranger au texte, il en exploite plutôt un des

aspects, quitte à en présenter une version partielle. Cette technique de l'explicitation présente des visages très divers, dont il suffira de donner quelques exemples²⁶.

Marot ne se fatigue jamais, dans cette optique, de préciser le déroulement des actions verbales :

Olivétan, 118, 15 :

La voix de resjouissance et de delivrance est es tabernacles
des justes : car la dextre du Seigneur a faict vertu.

Marot, 118, 63-66 :

Aux maisons de mon peuple juste
On n'oyt rien que joye et confort ;
On chante, on dit : Le bras robuste
Du Seigneur a faict grand effort.

Laissée implicite dans l'original, l'action est dégagée d'un contexte qui la contenait virtuellement et se trouve ici explicitée à l'aide de trois verbes. Souvent d'ailleurs un actif, qui nomme plus clairement un procès, se substitue à un verbe d'état ou à un passif. De même un mouvement mal défini par le psalmiste est-il dessiné par Marot avec un soin scrupuleux des détails : l'apport de compléments nouveaux ou le choix de verbes plus spécifiques s'y prêtent bien :

Olivétan, 137, 7 :

O Seigneur aye memoire des enfans de Edom, lesquelz disoient
a la journee de Jerusalem...

Marot, 137, 19-21 :

Mais donc, Seigneur, à ta memoire imprime
Les fitz d'Edom, qui sur Hierosolyme
Crioient, au jour que l'on la detruisoit...

L'exhortation d'une part, l'évocation du passé d'autre part sont douées, dans les trois vers de Marot, d'une valeur descriptive bien supérieure : l'emploi de verbes propres anime le texte et captive l'attention du lecteur. De même qu'il tend à envisager une situation sous un dehors dynamique, le poète considère généralement un processus dans son développement plutôt que dans son achèvement : autre manière de communiquer

26. P. Neuhofer observe la même tendance à l'explicitation dans la traduction de la première Eglogue de Virgile : « Der Drang zur Interpretation mittels erläuternder Einschübe ist kennzeichnend für Marots Uebersetzung. Auf Schritt und Tritt verdeutlicht er und spricht aus, was bei Vergil mitschwingt oder als Selbstverständlichkeit unausgesprochen bleibt. » (*Das Adjektiv...*, p. 18).

à l'original un certain pittoresque et d'en rendre plus accessible le déroulement.

Les images aussi peuvent être explicitées :

Olivétan, 137, 5 :

Si je te metz en oubly Jerusalem que ma dextre soit oubliée.

Marot, 137, 13-15 :

Or, toutefois, puisse oublier ma dextre
L'art de barper, avant qu'on te voye estre,
Hierusalem, hors de mon souvenir.

Marot précise la portée de la proposition principale : ce que l'image primitive suggérait est ainsi réduit à une signification plus limitée, de sorte que le passage ne présente plus aucune équivoque. Poussé plus loin, le procédé entraînerait une perte de la qualité concrète et du pouvoir évocateur de l'original, mais le poète est trop habile pour en venir là.

Dans la même perspective, Marot consacre plusieurs adjonctions à préciser les indications de temps et d'espace que néglige l'original : il introduit ici un adverbe, là un complément circonstanciel ou une subordonnée, il remplace un présent intemporel par un autre temps qui immobilise l'action dans la durée. De même, le poète éprouve fréquemment le besoin d'explicitier une cause, de justifier une affirmation que le psalmiste avait avancée péremptoirement :

Olivétan, 114, 7 :

O terre, tremble pour la presence du Seigneur, pour le Dieu
de Jakob.

Marot, 114, 19-21 :

Devant la face au Seigneur qui tout peult,
Devant le Dieu de Jacob, quand il veult,
Terre tremble craintive.

Marot se propose de légitimer l'exhortation contenue dans le verbe en exprimant clairement les attributs de Dieu : tout se passe comme si l'original, un peu fruste, appelait des motivations plus satisfaisantes.

Les deux données qui viennent d'être dégagées ne sont pas contradictoires : la qualité visuelle et la saveur réaliste d'une part, le penchant à l'explicitation d'autre part relèvent d'une même attitude fondamentale : le traducteur participe aux faits qu'il restitue dans ses vers et il s'efforce de les communiquer au lecteur avec le plus d'efficacité possible.

La paraphrase.

La fidélité de Marot au contenu des psaumes a déjà été établie ; il reste à examiner comment il remplit sa paraphrase. Car une restitution littérale de l'original, à égale densité, est bien sûr impossible ; non seulement la concision du texte, ses formulations allusives et son usage de l'implicite obligent ici et là le traducteur français à expliciter, mais l'instrument même du travail porte en lui la cause de nombreux écaris : faire correspondre une strophe fixe à des unités de longueur variable implique le choix d'un moule assez vaste pour recueillir la substance du plus long des versets de l'original ; c'est dire que les plus courts exigeront un important apport de matière nouvelle²⁷.

A l'intérieur d'un domaine limité où le respect de l'original n'est pas altéré, le traducteur dispose pour peupler sa paraphrase de moyens très divers. Je m'efforcerai de distinguer ici les adjonctions qui favorisent la qualité poétique du contexte, parce que chargées de suggestions nouvelles, de celles qui, privées de toute inspiration, ne font que retarder le développement de la pensée et alourdir l'ensemble. Il peut suffire, pour rehausser la couleur stylistique d'un passage, d'un simple adjectif, porteur d'une signification opportune et intégré au contexte. Les procédés mis en œuvre sont parfois plus complexes :

Olivétan, 110, 5 :

Le Seigneur est a ta dextre, il froissera les Roys au jour de son ire.

Marot, 110, 17-20 :

A ton bras droict Dieu ton Seigneur et pere
T'assistera aux belliqueux arroys,
Là où, pour toy, au jour de sa colere,
Rompra la teste à princes et à roys.

La paraphrase s'enrichit ici d'éléments de toute sorte, choisis pourtant de telle manière qu'ils prolongent le sens de l'original sans le solliciter indûment ; au lieu de dénaturer le texte, ils

27. Résolument hostile au psautier huguenot, Florimond de Rémond en a distingué le point faible : « Comme celui qui veut monter un tertre desrompu, et qui a le panchant trop roide va limaçonant à l'entour, pour arriver plus à l'aise au haut ; aussi ces traducteurs pour achever les couplets qui se fussent trouvez trop courts, et sans mesure, et venir à la rhime, qui leur a fait souvent ronger les ongles, ont esté contraints prendre des detours, et adjoûter des antitheses ineptes, et qui approchent du blasphemé. » (*L'Histoire de la naissance...*, p. 1038).

en deviennent parties organiques tout en lui conférant un intérêt supplémentaire. Les amplifications de Marot reposent souvent sur le redoublement ou le triplement d'une locution unique dans le psaume : il peut s'agir simplement d'une série synonymique ou, de manière plus recherchée, d'un hendiadys, de la réunion des deux parties d'une synecdoque ou de termes organisés en gradation. Mal utilisé, le procédé peut engendrer l'ennui ou paralyser l'élan de la pensée ; lorsqu'il survient à propos, il s'élève au niveau d'une élégante figure de style :

Marot, 8, 25-29 :

Brebis et beufz, et leurs peaulx et leurs laines,
Tous les troupeaulx des haultz monts et des plaines,
En general toutes bestes cherchans
A pasturer par les bois et les champs ;
Oyseaulx de l'air, qui volent et qui chantent...

Cette suite de cinq couples crée un rythme plaisant et tend à donner au passage, par ces nombreux redoublements, une valeur plus générale ; davantage, il semble que ces groupes complémentaires soient doués d'une valeur superlative : au lieu d'exprimer la pluralité par un signifiant explicite (*plusieurs, tous...*), le poète utilise plutôt des dittologies, qui ont l'avantage supplémentaire de suggérer à l'imagination des représentations nouvelles. L'expression des sentiments profite, elle aussi, de cette technique de l'accumulation :

Marot, 38, 106-07 :

Je resve, je me tourmente,
Je lamente...

Cette série de trois verbes n'a rien de pléonastique, rien d'oiseux ; elle prouve au contraire qu'une poésie intense peut se dégager d'une association de termes vaguement synonymiques, groupés en asyndète. Le procédé du redoublement mérite d'ailleurs l'intérêt de Marot à un autre titre : faisant écho au rythme binaire de la strophe, il prolonge au niveau lexicologique le balancement qui domine l'ensemble du texte.

Mais la paraphrase du poète ne s'élabore pas toujours avec autant de bonheur : adjonctions et répétitions ne servent souvent qu'à combler un vide. Sans fonction poétique ni sémantique, elles affaiblissent la vigueur expressive de l'original et font regretter la brièveté, même prosaïque, des sources :

Marot, 6, 13-15 :

Et mon esprit se trouble,
Grandement, et au double,
En extreme soucy.

Contrairement à ce qui se passait plus haut, les termes se succèdent ici sans se compléter ; au lieu de découvrir de nouvelles perspectives, on piétine dans l'uniformité. Les dittologies, qui sont d'autant plus nombreuses qu'elles interviennent, comme un trait de langue très fréquent, dans la plupart des traductions en moyen français, ne se renouvellent pas toujours de manière à suggérer la diversité et la multiplicité :

Marot, 14, 1-5 :

Le fol maling en son cuer dit et croît
Que Dieu n'est point, et corrompt et renverse
Ses mœurs, sa vie, horribles faictz exerce ;
Pas un tout seul ne faict rien bon ne droict,
Ny ne voudroit.

Les redoublements ne font guère ici que réunir des synonymes ou fournir au vers la cheville nécessaire ; ils retardent le développement de la paraphrase et altèrent la concision du psaume.

De même, les adjectifs de Marot manquent souvent d'originalité ; ainsi s'accumulent des épithètes comme *grand*, *beau*, dont la fréquence même affaiblit la valeur signifiante. D'ailleurs, le poète fait grand usage d'adjectifs de nature, qui ne font qu'explicitement une qualité déjà incluse dans le substantif qu'ils accompagnent ; les exemples foisonnent : *dur effort*, *Pierre dure*, *haute puissance*, *puissant empire*... Les qualificatifs, dans chacune de ces paires, ne sont rien, au point de vue de l'expressivité poétique, que des poids morts.

Il n'y a pas besoin d'autres exemples pour établir que les parties inorganiques, les chevilles sont nombreuses dans les paraphrases de Marot. Les procédés de remplissage frappent d'autant plus que certains passages sont serrés et homogènes. Si l'on appelle *densité* la proportion des mots porteurs du sens du texte relativement au nombre des termes qui en supportent l'armature ou qui redisent sans motif une chose connue, on se rend compte que Marot oscille entre deux pôles : tantôt sévissent un abus d'explicitations, un encombrement de morphèmes ou de mots inutiles à l'exposition du sens, tantôt s'affirme un souci de concision, de sobriété et d'expressivité. L'art de la paraphrase consiste à faire triompher ces qualités-là. Même si Marot n'y a pas réussi entièrement, il y a tendu avec une constance que nous ne reconnaitrons pas à beaucoup d'autres traducteurs.

Procédés poétiques.

Marot ne recourt presque jamais aux prestiges de la rhétorique. Il se distingue ainsi, dans ses psaumes, de la plupart de ses contemporains dont les audaces et les excès, en matière de tropes, de figures et de redondances, sont bien connus. C'est le style de ses sources, sans doute, et, plus générale-

ment, une mode répandue au sein de l'humanisme religieux²⁸ qui l'engageait à cultiver, dans ses paraphrases, une pareille austérité. Plus qu'à travers les constructions d'ensemble et les formes prosodiques, c'est dans le choix du vocabulaire que se manifeste le mieux la simplicité des moyens mis en œuvre :

Marot, 4, 11-15 :

Sçachez, puisqu'il le convient dire,
Que Dieu pour son roy gracieux
Entre tous m'a voulu eslire ;
Et si à luy crie et souspire,
Il m'entendra de ses haultz cieulx.

Comme partout ailleurs dans ses psaumes, le poète restreint son matériel lexicologique aux termes les plus simples et les plus courants ; il évite les expressions savantes et les néologismes, les mots rares ou spécialisés ; il semble résolu à limiter son vocabulaire au répertoire du langage quotidien, de l'usage courant, de même qu'il renonce à maintes figures de style. Ce faisant, il paraît se proposer deux buts : le message des psaumes doit se dégager immédiatement, sans que des recherches subtiles soient jamais un obstacle à la compréhension, et la manière de l'original, réputée simple ou même austère, ne doit pas être trahie par des procédés artificiels ou trop voyants. C'est dire que la préoccupation essentielle de Marot n'est pas d'écrire à tout prix de beaux vers. Les matériaux qu'il utilise n'offrent aucune prédisposition à la mise en forme poétique et de nombreux passages de ses psaumes dégagent inévitablement une impression de monotonie, de nivellement littéraire. C'est ici que prend racine l'accusation de prosaïsme, si souvent prononcée contre ses paraphrases ; elle se justifie, à condition qu'on ne reproche pas au poète une maladresse ou une sobriété qui répondent à des intentions précises²⁹.

De surcroît, Marot n'estime pas que ses vues théoriques l'autorisent à produire un texte médiocre, quoique compréhensible. Son parti pris de fidélité et de sobriété n'empêche pas certaines réussites poétiques, d'autant plus remarquables qu'elles ne font appel à aucun procédé exceptionnel :

Olivétan, 38, 7 :

Je suis affligé et humilié moult grandement,
J'ay cheminé tout le jour estant ennuyé.

Marot, 38, 31-36 :

Tant me faict mon mal la guerre,
Que vers terre

28. Cf. *infra* I, 7, 1^{re} et 2^e sections.

Suis courbé totalement :
Avec triste et noire mine
Je chemine
Tout en pleurs journellement.

Pour que l'expression plane de la source s'organise en un tableau saisissant, il n'y a pas besoin, ici, d'une transposition globale : la paraphrase s'enrichit de quelques substantifs, de deux adjectifs et d'un verbe qui sont banals, mais, employés judicieusement, se gravent dans l'imagination.

Avec le soin qu'il apporte aux sonorités, aux rythmes et aux rimes, Marot donne une nouvelle preuve que son art, malgré une recherche fondamentale de dépouillement, ne néglige pas toutes les ressources du langage poétique. Sans déployer jamais un luxe d'inventions extraordinaire, il s'attache simplement à exploiter les qualités mélodiques et harmoniques du vocabulaire, s'efforçant d'établir entre les niveaux phonétique et sémantique des associations suggestives. A maintes reprises, par exemple, des assonances de voyelles d'avant (*i, u*) et des allitérations d'occlusives ou de la liquide *r* viennent compléter de leurs effets sonores un contexte où s'expriment des sentiments de crainte :

Marot, 6, 1-12 :

Ne vueilles pas, ô Sire,
Me reprendre en ton ire,
Moy qui t'ay irrité,
N'en ta fureur terrible
Me punir de l'horrible
Tourment qu'ay merité !

Ains, Seigneur, viens estendre
Sur moy ta pitié tendre,
Car malade me sens.
Santé doncques me donne,
Car mon grand mal estonne
Tous mes os et mes sens.

Exemple étonnant du métier de Marot : à la première strophe, où voyelles et consonnes, qui s'organisent en exclamations bruyantes, s'accordent aux idées de colère et de châtiment, succèdent des sonorités toutes différentes — les nasales dominant — qui soulignent le changement radical de ton et de signification ; la charnière *ains*, qui introduit un changement de rythme, renforce ce contraste. Il n'est pas étonnant, désormais, que le poète accorde aux rimes une attention constante ; il les aime riches et rares et, dans ses moments heureux, satisfait entièrement à cette exigence. Il semble veiller particulièrement à l'effet de ses rimes dans les pièces à mètre bref où elles ont, bien sûr, une importance centrale. Elles lui permettent aussi, parfois, d'insister sur

une des significations du contexte : il a subtilement imaginé, par exemple, de faire rimer tout le psaume 23 en féminines, dont la douceur et la lenteur correspondent admirablement à la tonalité de la pièce, toute de confiance et de sérénité. Enfin, Marot ménage ici et là des rimes intérieures : c'est dire que les apports de la musique verbale ne le laissent pas indifférent.

Les rythmes et les cadences, à leur tour, se conforment souvent à l'inspiration de l'ensemble, tantôt lents, tantôt saccadés, selon les variations du sens ; une telle alternance se manifeste jusqu'à l'intérieur d'une strophe :

Marot, 8, 5-8 :

En tout se veoit ta grand'vertu parfaicte,
Jusqu'à la bouche aux enfans qu'on alaïcte,
Et rendz par là confuz et abbatu
Ton ennemy qui nie ta vertu.

A maintes reprises, dans les passages où s'étale une insipide paraphrase, les qualités métriques et la permanence d'un rythme bien élaboré assurent au texte une certaine valeur poétique. La prochaine section va le montrer plus précisément.

La strophe.

Les quarante-neuf psaumes de Marot présentent quarante et une formes strophiques différentes ; ils se rattachent au genre composite de l'ode, de la chanson ou du cantique et peuvent ainsi se former selon les combinaisons les plus diverses, puisque tous les éléments constitutifs de la strophe appartiennent au choix du poète : le nombre de vers, le ou les mètres, la disposition des rimes. C'est ce qu'exprime Thomas Sebillet à propos des psaumes de Marot :

... la forme de l'un ne l'enseigne point la droite façon des autres : a raison que tu peux faire le Cantique de telle sorte de vers, soient petits ou longs ou meslés, et de telle ryme que tu voudras, maisque avec proportion, encor tant longs et tant cours qu'il te plaira²⁹.

Ce vaste champ ouvert à la fantaisie de l'artiste, cette liberté d'invention admettent pourtant une limite : ils ne s'appliquent qu'à la première strophe, et le reste de la pièce s'organise selon le schéma initial. Outre la persistance, d'une strophe à l'autre, du même nombre de vers et des mêmes rythmes, Marot observe la répartition régulière des rimes masculines et féminines ; chacune de ces conditions est imposée par les exigences de la mise en musique, et particulièrement la reprise

29. *Art poétique...*, livre II, chap. 6.

d'une mélodie identique à chaque strophe. Les poètes et les théoriciens voyaient clairement le problème ; ainsi Du Bellay :

Il y en a qui fort supersticieusement entremeslent les vers masculins avecques les feminins, comme on peut voir aux *Psalmes* traduitz par Marot. Ce qu'il a observé (comme je croy') afin que plus facilement on les peust chanter sans varier la musique, pour la diversité des mesures qui se trouverroint à la fin des vers³⁰.

Et Ronsard :

Si de fortune tu as composé les deux premiers vers masculins, tu feras les deux autres feminins, et paracheveras de mesme mesure le reste de ton Elegie ou Chanson, afin que les musiciens les puissent plus facilement accorder. Quant aux vers lyriques, tu feras le premier coupelet à ta volonté, pourveu que les autres suivent la trace du premier³¹.

Pareille définition d'un genre lyrique universellement répandu paraît aujourd'hui évidente ; elle était si nouvelle, au contraire, vers 1550, que les Arts poétiques ne manquaient pas d'y insister et que le problème de sa paternité soulevait l'intérêt. On reconnaît en général dans les *Odes* de Ronsard parues en 1550 la première application durable de cette technique, pour laquelle le poète a trouvé lui-même une formule fameuse : « ... telle Ode est imparfaite, pour n'estre mesurée, ne propre à la lire...³² ». Seulement, les psaumes de Marot, avec quelque dix ans d'avance, présentent les mêmes caractères puisqu'ils sont rigoureusement « mesurés à la lyre ». Tâchons donc de démêler quels sont les mérites respectifs.

Après le grand épanouissement du lyrisme médiéval, aux XII^e et XIII^e siècles, où la création libre de formes poétiques nouvelles permettait de donner à chaque pièce une physiognomie particulière, les moules strophiques, au déclin du Moyen Âge, se réduisent à quelques figures privilégiées qui tendent à se figer en genres invariables, « comme rondeaux, ballades, vyrelaiz, chanlz royaulx, chansons, et autres telles episseries³³ ». L'attrait de l'inédit le cède, alors, au goût de la recherche technique ; on s'efforce d'enrichir le jeu des rimes et des sonorités, on résout les problèmes formels les plus ardu sans chercher à renouveler les architectures elles-mêmes. Les poètes de la Renaissance vont se consacrer à restaurer en poésie une spontanéité et une simplicité plus grandes : ils rejettent les contraintes outrées et brisent les formes fixes. Une telle révolution, cependant, ne s'accomplit

30. *La Deffence et Illustration...*, II, 9.

31. *Abbrégé de l'Art poétique françois*, 1565, in Ronsard, *Œuvres complètes*, éd. G. Cohen, t. 2, p. 997.

32. *Les Quatre premiers livres des Odes*, Ensemble le *Bocage*. Au lecteur, 1550, *ibid.*, t. 2, p. 972.

33. Du Bellay, *La Deffence et Illustration...*, II, 4.

pas d'un coup ; elle dura, en fait, une cinquantaine d'années : ainsi l'alternance des masculines et des féminines commence à être pratiquée, en de rares occasions, dès le début du siècle, mais elle ne s'imposera qu'avec la Pléiade. Les contemporains de Marot, même s'ils assouplissent le cadre strophique de leurs poèmes, se complaisent encore souvent à un système archaïque de rimes, dont ils aiment, par exemple, tirer parti jusqu'à épuisement, reprenant les mêmes sonorités — deux ou trois seulement — à travers toute une pièce. Les psaumes de notre traducteur n'échappent pas entièrement à ce genre d'expériences : le psaume 22, par exemple, dont la strophe se termine sur un vers court rappelant le refrain médiéval et qui présente un système de rimes enchaînées (AAA**b**, hbb**C**, CCC**d**, ...) se situe encore dans la tradition de la Grande Rhétorique³⁴. Mais il s'en faut que les paraphrases de Marot appartiennent au passé ; elles sont au contraire résolument nouvelles et se situent plutôt au terme d'un long mouvement de rénovation des formes lyriques : les strophes s'organisent selon des schémas métriques simples mais divers, isométriques ou hétérométriques ; les rimes masculines et féminines sont disposées selon un dessin régulier : les caractères de la strophe « mesurée à la lyre », selon la définition de Ronsard, sont si bien réunis que, pour la première fois en français, la forme nouvelle semble présider à l'élaboration d'un recueil dans son ensemble.

Voilà sans doute pourquoi Ph. Martinon pense que les psaumes de Marot « créent presque de toutes pièces le système lyrique moderne³⁵ ». Le recueil des quarante-neuf paraphrases « mesurées à la lyre » marque une date importante dans l'histoire des formes strophiques, c'est vrai, mais l'originalité qu'on lui prête parfois n'est pas absolue : l'artiste ne fait que poursuivre dans son dernier recueil l'effort déjà esquissé dans ses *Chansons* qui, à leur tour, s'inspirent de tendances mal connues mais bien réelles de la poésie populaire. La lyrique profane affiche en effet, bien avant 1550, une liberté, un talent inventif et un goût pour les formes simples qui préfigurent la mode nouvelle. Seulement, aucune conception d'ensemble ne préside à de telles tentatives ; ainsi les poèmes de Marot, avant les psaumes, balancent-ils entre les mondes fixes du Moyen Âge et l'idéal récent d'originalité et de sobriété. Les *Chansons* fournissent un exemple démonstratif : elles se conforment à un dessin strophique « mesuré à la lyre » et la variété des formes y est aussi élevée que dans les psaumes : pour 33 pièces écrites en strophes³⁶, on compte 31 schémas différents, tandis que les 33 premiers

34. Le psaume 37 présente également une forme fixe, la *terza rima*, très utilisée dans l'école marotique mais indépendante de l'héritage médiéval français.

35. Ph. Martinon, *Les Strophes...*, p. XV.

36. Tel est leur nombre parmi les 42 chansons que publie C.A. Mayer in Cl. Marot, *Œuvres lyriques*.

psaumes de la série définitive présentent 30 formes diverses ; cependant, au sein de leur richesse métrique, les *Chansons* organisent leurs rimes selon des figures complexes qui sentent bien fort leur xv^e siècle : dans plusieurs d'entre elles reviennent de strophe en strophe les mêmes rimes ; ou bien celles-ci se disposent d'après le modèle de la ballade ; ailleurs encore, elles sont fratriées, batelées ou couronnées : autant de divertissements que se refusera Marot une fois devenu l'interprète de David.

Si les psaumes de 1543, replacés dans l'histoire, perdent un peu de leur qualité novatrice, il n'en reste pas moins que, situés à une charnière, ils sonnent le glas d'une époque pour ouvrir des voies nouvelles ; la Pléiade, qui s'attribue fièrement l'invention de l'ode française, pourrait bien, en effet, n'avoir rien fait que consacrer la forme déjà appliquée par Marot dans ses paraphrases. Car de l'ode au psaume, à la chanson ou au cantique on reste à l'intérieur du même genre, on respecte la même condition, suffisante et nécessaire : la « mesure à la lyre »³⁷. En publiant en 1550 ses *Quatre premiers livres des Odes*, Ronsard aurait-il essayé de remporter le même succès que Marot³⁸ en coulant une matière profane dans un moule désormais éprouvé et apprécié du public ? Cela paraît vraisemblable³⁹, d'autant plus que l'expérience a tenté de nombreux contemporains : aussitôt les psaumes parus, maints poètes en imitent la forme et les odes se multiplient rapidement. Du côté de Coqueret, cependant, on revendique jalousement l'originalité de la découverte : « Chante moy de ces odes incongues encor' de la Muse Françoisse »⁴⁰, conseille Du Bellay, tandis que Ronsard proclame bien haut sa différence :

Donques, desirant par elle [l'étude des bonnes lettres] m'approprier quelque louange, encores non connue, ni attrapée par mes devanciers, et ne voyant en nos Poëtes François chose qui fust suffisante d'imiter, j'allai voir les étrangers, et me rendi familier d'Horace, contrefaisant sa naïve douceur, dès le même tens que Clement Marot (seule lumière en ses ans de la vulgaire poésie) se travailloit à la poursuite de son Psautier, et

37. Sur la ressemblance ou même l'identité de l'ode et de la chanson d'une part, de l'ode et du psaume d'autre part, je choisis, parmi d'autres, deux témoignages de Barthélemy Aneau : « Vray est que le nom Ode a esté incogneu, comme peregrin, et Grec escorché, et nouvellement inventé entre ceux qui en changeant les noms cuydent deguysier les choses : Mais le nom de chant et chanson est bien cogneu, et receu comme François. » (*Quintil Horatian...*, in [Sebillot], *Art poétique...*, 1555, f^o 99 v^o-100 r^o). Ailleurs, B. Aneau cite en vrac « Psalmes, Peans, et Odes Pindariques » (*Lyon marchant...*).

38. Sur le succès des psaumes de Marot, cf. *infra* I, 5.

39. Sur cette question, cf. P. Laumonier, *Ronsard poète lyrique*.

40. Du Bellay, *La Deffence et Illustration...*, II, 4.

osai, le premier des nostres, enrichir ma langue de ce nom, Ode...⁴¹.

Il n'est pas facile de mesurer le sens exact de cette allusion à Marot ; il en ressort pourtant que la notion d'ode est en relation, aux yeux de Ronsard, avec Horace d'une part et avec les psaumes de Marot d'autre part. Or, dans un passage où l'orgueil parle si haut, citer un nom, lui décerner un compliment, c'est presque acquitter une dette. Même si le poète des *Odes* n'avoue pas explicitement sa dépendance et que la question demeure controversée, l'antériorité de la tentative de Marot et la mention qu'en fait Ronsard suffisent à attribuer au recueil de 1543 un rôle novateur central. D'ailleurs plus tard, lorsque les odes eurent été accueillies à la cour avec autant de chaleur que les psaumes parmi les protestants, la Pléiade ne refusa plus au traducteur de David le titre de précurseur : Jacques Peletier du Mans, dans son *Art poétique*, en 1555, se plaît d'abord à souligner la qualité et l'importance des psaumes :

Je diroe encore de Marot, que nous n'avons james u en France un Poëte de plus eureus naturel : e qu'il n'a u autre defaut, sinon de n'avoer voulu grand'chose : eyant pu tout ce qu'il a voulu : homme inimitable an certaines felicitez e singulieremant an la Traduccion des Seaumes, Euvre pour vivre autant que l'oui e le nanni : tant pour la matiere, que pour la forme : e si je doe dire einsi, tant pour l'ame que pour le cors⁴².

Il propose ensuite cette mise au point définitive, qui efface les oublis de la première Pléiade :

... cete nouveauté [l'ode] se trouva rude au premier : e quasi n'i avoet que le nom invanté. Mes quant a la chose, si nous regardons les Seaumes de Clemant Marot : ce sont vrees Odes, sinon qu'il leur defalhoet le nom, comme aus autres la chose⁴³.

Ce témoignage de Peletier n'a pas été oublié ; la critique contemporaine en a même exagéré la portée, je l'ai dit. L'antériorité de Marot dans le choix de la strophe « mesurée à la lyre » n'a pas, cependant, été appréciée à sa juste valeur. Peu importe le fait historique lui-même ; il s'agit plutôt d'établir que la préférence pour une forme simple et le refus des recherches subtiles de la Grande Rhétorique correspondent à l'orientation générale que le poète a voulu imprimer à ses psaumes : il vise à la sobriété et à la clarté, il tend à un art

41. *Les Quatre premiers livres des Odes...*, Au Lecteur, in Ronsard, *Œuvres complètes*, éd. G. Cohen, t. 2, p. 971.

42. J. Peletier du Mans, *L'Art poétique*, p. 78-79. J'ai renoncé à transcrire toutes les subtilités de l'orthographe phonétique de Peletier.

43. *Ibid.*, p. 176.

efficace et fonctionnel et estime que la création d'un style nouveau mérite bien d'être doublée par l'emploi d'une forme nouvelle.

Il reste à examiner quelques traits de la métrique utilisée dans nos paraphrases. Marot compose des vers de 6, 7, 8 et 10 syllabes dans les pièces isométriques, de 3, 4, 5, 6, 7, 8 et 10 syllabes dans les strophes hétérométriques. Outre une variété considérable, on note l'importance des vers courts, qu'on a reprochés au poète, les déclarant incompatibles avec la majesté ou la gravité de l'inspiration. Pour plusieurs raisons, la condamnation est hâtive. D'abord, un rythme bref, violent et syncopé peut exprimer avec beaucoup de bonheur l'intensité d'un sentiment :

Marot, 3, 1-6 :

O Seigneur, que de gens
A nuyre diligens
Qui me troublent et grevent !
Mon Dieu, que d'ennemys
Qui aux champs se sont mis
Et contre moy s'eslevent !

Il y a plus : Marot savait que ses vers étaient destinés à être chantés⁴⁴. Or, même si sa liberté créatrice demeurerait entière, il ne pouvait ignorer l'idée, très répandue parmi les humanistes, selon laquelle des mètres brefs convenaient particulièrement bien à la mise en musique :

Le chant Lyrique, ou Ode (car autant vaut a dire), se façonne ne plus ne moins que le Cantique, c'est a dire autant variablement et inconstamment : sauf que les plus cours et petis vers y sont plussouvent usités et mieus séans, a cause du Luth ou autre instrument semblable sur lequel l'Ode se doit chanter⁴⁵.

Et on connaît le précepte de Ronsard : « Tels vers [courts] sont merveilleusement propres pour la musique, la lyre, et autres instruments⁴⁶ ». En outre, la poésie religieuse, chez les contemporains de Marot et plus tard, recourt fréquem-

44.

Je veulx icy vous presenter
De quoy sans offence chanter

écrit Marot dans son épître *Aux Dames de France*, in *Cinquante Pseaumes...*, 1543, v. 13-14. Le fait que le poète ait tenu compte des conditions de la mise en musique ne signifie pas qu'il ait composé ses psaumes en les destinant chacun à une mélodie fixée au préalable ; l'argument de J. Rollin, in *Les chansons de Clément Marot*, n'est confirmé par aucun témoignage externe ni aucun fait interne valables.

45. Schillet, *Art poétique...*, II, 6.

46. *Abbrégé de l'art poétique françois*, in *Œuvres complètes*, éd. G. Cohen, t. 2, p. 1005.

ment à des mètres brefs⁴⁷ ; l'adéquation à la mélodie, le goût de la concision et le souvenir de certains rythmes populaires expliquent peut-être cette prédilection, de sorte que le choix de Marot paraît correspondre à un dessein précis.

On peut aller plus loin et se demander si le poète a établi, entre la forme et la signification de chacun de ses psaumes, une correspondance quelconque. Ainsi pourrait-il exister un rapport entre le rythme adopté et l'incipit du poème, sous ses aspects sémantique et syntaxique ; mais on ne découvre, sous cet angle-là, aucune constante. Marot aurait-il alors cherché à rendre, par tel mètre approprié, telle signification générale ? Un tableau des psaumes classés par genres littéraires, établi par les éditeurs de la Bible de Jérusalem⁴⁸, permet d'éviter, pour dégager le thème essentiel de chaque pièce, les appréciations subjectives. Or il se dessine ici des tendances assez cohérentes : parmi les 15 psaumes à caractère hymnique qu'a traduits Marot, 9 sont tournés en octosyllabes (je ne signalerai pas chaque fois qu'il peut s'agir de strophes isométriques ou hétérométriques dans lesquelles domine le mètre en question) ; parmi les 14 psaumes signalés comme des prières individuelles, 12 sont écrits en strophes de 6, 7 ou 8 pieds ; parmi les 9 psaumes didactiques, 7 sont décasyllabiques ; enfin, parmi les 10 psaumes messianiques ou prophétiques traduits par Marot, 9 sont en vers de 10 pieds. Même si ces quelques chiffres ne suffisent pas à révéler les secrets intimes du créateur, on admettra que le poète n'associait pas, en général, n'importe quel mètre à n'importe quel sens.

On aurait pu s'attendre que, soucieux de faire correspondre ses pièces aux exigences du chant, Marot limite le nombre des enjambements ; c'est le contraire qui se produit : les vers qui forment une unité syntaxique autonome sont moins nombreux que les groupes plus vastes, où une même construction s'étend sur toute une partie de la strophe :

Marot, 79, 55-60 :

A noz voisins aussi
En leur sein endurcy,
Sept foyz vueilles leur rendre
Le blasme et deshonneur
Que contre toy, Seigneur,
Ont osé entreprendre.

47. Des quatre poèmes franchement religieux qu'a laissés Ronsard, trois sont tournés en vers courts : l'*Hymne... à St. Blaise* est en heptasyllabes ; l'*Hymne à St. Gervais et St. Protas* et la *Paraphrase sur le Te Deum* sont en octosyllabes.

48. La Sainte Bible traduite en français sous la direction de l'Ecole Biblique de Jérusalem. Les Psaumes..., p. 59-61. L'idéal, bien sûr, eût été de disposer d'un tel tableau établi au xvi^e siècle.

De manière générale, les enjambements ne surviennent pas à des endroits prévus, selon un schéma régulier ; on ne saurait compter, par exemple, qu'un quatrain soit toujours construit en 2 + 2 vers ; malgré la supériorité numérique de la coupe médiane, presque toutes les combinaisons possibles de quatre vers sont exploitées⁴⁹ ; c'est que Marot s'efforce de satisfaire aux exigences du parallélisme tout en variant les rapports réciproques de ses vers, tantôt étanches, tantôt intégrés à une construction plus vaste. Cette ambivalence est conforme à ce que nous observons de la syntaxe du poète : ici il restitue les groupes brefs et les jeux de symétrie de l'original, là il évite les compartimentages trop étroits et dessine de larges ensembles. Nouvelle preuve que l'œuvre littéraire est un système cohérent, dont tous les aspects ont une fonction complémentaire et signifiante.

Variantes.

Les éditions parues du vivant de Marot⁵⁰ présentent, pour les trente premiers psaumes⁵¹, trois états différents⁵² (les dix-neuf derniers psaumes⁵³, imprimés en 1543, quelques mois avant la mort du poète, n'ont pas de variantes) :

A : premier état, représenté dans les recueils de 1539⁵⁴, 1541⁵⁵ et 1542⁵⁶.

B : deuxième état, représenté par une édition de la fin de 1541 ou du début de 1542⁵⁷.

C : troisième état, représenté par l'édition définitive de 1543⁵⁸.

49. Psaume 118 : 1 + 1 + 1 + 1 ; 1 + 1 + 2 ; 1 + 3 ; 2 + 1 + 1 ; 2 + 2 ; 3 + 1 ; 4. Et la variété des figures se multiplierait si on faisait intervenir les demi-vers.

50. Il paraît inutile de s'attarder longuement ici au problème bibliographique : les ouvrages de C.A. Mayer, *Bibliographie...* et de P. Pidoux, *Le psautier huguenot...* sont des guides exemplaires. On consultera aussi Ph.-Aug. Becker, *Clément Marots Psalmenübersetzung...*, qui a entrepris le premier de corriger les données erronées de O. Douen, *Clément Marot...* ; R. Lebègue, *Pour une édition critique...* ; S.J. Lenselink, *De Nederlandse...*

51. Psaumes 1 à 15, 19, 22, 24, 32, 37, 38, 51, 103, 104, 113 à 115, 130, 137, 143.

52. D'une étude hâtive et incomplète il ressort que les mss. ne présentent pas d'états sensiblement différents de ceux que fournissent les imprimés.

53. Psaumes 18, 23, 25, 33, 36, 43, 45, 46, 50, 72, 79, 86, 91, 101, 107, 110, 118, 128, 138.

54. *Aulcuns pseaulmes et cantiques...*

55. *Psalmes de David, translatez de plusieurs Autheurs, et principalement de Cle. Marot...*

56. *La Forme des Prieres...* ; *La maniere de faire prieres...*, décrit in P. Pidoux, *Le psautier huguenot...*, t. 2, p. 14-15 ; *Les Œuvres de Clément Marot...*, 1542. Je citerai cet état du texte d'après *La Forme des Prieres...*

57. *Trente Pseaulmes...*, [1541].

58. *Cinquante Pseaulmes...*

Après la mort du poète se succèdent, à un rythme qui atteindra son intensité la plus grande en 1562, les éditions des psaumes ; mais leur texte ne varie plus⁵⁹. On peut se demander si les deux stades provisoires (A, B) et leur aboutissement (C) présentent vraiment des variantes attribuables à Marot : la grande liberté des éditeurs au xvi^e siècle, les impressions qu'ils composent souvent sans l'approbation ni le contrôle de l'auteur engagent à la prudence. Mais rien de pareil ne semble être arrivé ici : aucune circonstance d'histoire externe ni l'étude des variantes elles-mêmes, qui obéissent à une évolution cohérente, ne suffisent à jeter le discrédit sur l'un des trois états retenus, de sorte qu'on se sent le droit d'en demander compte à Marot et à lui seul.

Si de A à B s'opère un vaste remaniement sur des questions de signification et d'expression, le passage de B à C apporte peu de corrections importantes. Aussi, bien souvent, suffirait-il de confronter la première version (A) à l'état définitif (B—C).

Jusqu'ici, notre étude du texte de Marot s'est reposée entièrement sur C ; cela ne signifie pas que A et B échappent aux conclusions retenues : les traits généraux qui ont été dégagés présentent un caractère permanent que quelques amendements ne suffisent pas à ébranler ; ils viennent au contraire les confirmer. Les variantes vont apporter certaines nuances, disproportionnées aux constantes stylistiques déjà connues.

Un passage dont le sens est évident et qui trouve dès la première rédaction une formulation adéquate n'appelle aucun remaniement. C'est plutôt lorsqu'il est condamné à la paraphrase que Marot hésite et qu'il introduit des variantes : contraint à remplir un moule strophique donné avec une matière insuffisante, plus ou moins réduit à l'improvisation, il s'efforce d'utiliser opportunément sa liberté et de toucher juste :

Olivétan, 14, 4 :

Tous ceux qui font iniquité ne l'ont ilz pas congneu ?

Marot, A, 14, 16-17 :

Ou est leur sens ? ou sont aussi leurs yeulx ?

N'ont ilz congneu, qu'ilz font toute œuvre inique...

59. Sauf quelques variantes attribuables à Bèze ou à quelque autre éditeur. La comparaison du recueil de 1543 et d'un de ceux parus en 1562 (*Les cent et cinquante Pseaumes...*, Paris, Jehan Le Preux) donne des variantes aux passages suivants : ps. 1, v. 7 et 13 ; 6, 24 ; 8, 28 ; 19, 5 ; 24, 18 ; 38, 70 ; 114, 5 ; 137, 29 ; et, pour les dix-neuf psaumes : 33, 71 ; 110, 25-26 ; 118, 49, 84, 85, 91, 94 à 96.

Marot, *B*, 14, 16-17 :

N'ont ilz nul sens, tous ces pernicleux,
Qui font tout mal, et jamais ne se changent ?

Le flottement procède ici de l'embarras qu'éprouve le poète à intervenir sans trahir. Dans d'autres passages, il prend soin de perfectionner la qualité stylistique de son texte ; il améliore une expression prosaïque, supprime une maladresse ou introduit des sonorités plus heureuses. Lorsqu'il rencontre une tournure encore chargée d'un bébraïsme ou d'un latinisme, il s'efforce de lui donner une physionomie plus française ; ailleurs, il rétablit un parallélisme ou un jeu de symétrie qui se perdaient. Il tend même à introduire une résonance poétique dans certains passages trop didactiques :

Marot, *A*, 8, 13-16 :

Adonc je dy, O souverain Dieu, comme
Heureux et grand est l'homme, et filz de l'homme !
Quand de le faire il te print souvenir,
Et dont tu veulx en ton soing le tenir !

Marot, *B-C*, 8, 13-16 :

Adoncq je dy apart moy, ainsi comme
Tout esbahi, et qu'est ce que de l'homme
D'avoir daigné de luy te souvenir,
Et de vouloir en ton soing le tenir ?

Mais, aux yeux de Marot et de ses contemporains, la clarté et la justesse du message comptent bien plus que l'élégance de l'expression. Le style dut-il en souffrir, le poète vise à la limpidité, insistant par exemple sur les articulations, insérant des conjonctions ou des adverbes propres à faciliter la compréhension. Il se montre encore plus rigoureux, bien sûr, lorsqu'il s'agit du sens de l'original : maintes variantes visent à corriger une compréhension fautive ou une interprétation reconnue mauvaise. Mais comment, lui qui ignorait l'hébreu et n'avait guère d'intérêt direct pour les questions d'exégèse et de philologie, a-t-il été conduit à rectifier, dans plusieurs cas, les leçons erronées qu'avait accueillies son premier texte ?

Je vois, pour résoudre ce problème, deux solutions vraisemblables : les corrections d'ordre théologique peuvent provenir d'interventions, amicales ou impératives, de Calvin, ou elles s'expliquent par la publication, en 1540, d'une première révision de la Bible d'Olivétan, baptisée *Bible de l'épée*⁶⁰. Cette seconde explication retient l'attention, puisqu'elle rend compte de la date où paraît le premier groupe de variantes, le plus important : la version *B* ayant paru à la fin de 1541 ou au début de 1542, le poète aurait eu le temps de retoucher ses

60. *La Bible en laquelle sont contenus tous les livres canoniques...*, 1540.

psaumes à la lumière des amendements genevois. Mais la comparaison des textes ne permet pas de retenir cette hypothèse : on ne voit pas que, dans l'élaboration de *B*, Marot se soit jamais inspiré des rectifications apportées à la traduction primitive d'Olivétan. Au contraire, il y a recouru pleinement dans la rédaction des vingt derniers psaumes ; on conjecturera donc que le poète n'a pris connaissance de la *Bible de l'épée* qu'une fois arrivé à Genève, après avoir terminé le premier remaniement de ses trente psaumes et avant d'entreprendre ses vingt dernières paraphrases.

Reste l'ascendant de Calvin. On se rappelle que le poète et le réformateur se sont peut-être rencontrés en 1536 à Ferrare ou à Genève⁶¹ et se sont côtoyés à Genève de décembre 1542 à la fin de 1543. Le premier de ces contacts, qui demeure aléatoire, pourrait à la rigueur justifier, dans les psaumes du début, quelques rapports entre la version de Marot et les interprétations que Calvin mettra au jour plus tard, dans son *Commentaire*. Et le voisinage d'un an dans la citadelle réformée peut expliquer certains traits des vingt derniers psaumes et des variantes de *C*. Mais la réalité va bien au-delà : on s'étonne de découvrir que, dès la version *A* et dans le passage d'un état à l'autre (de *A* à *B* et, plus rarement, de *B* à *C*), un problème d'interprétation est presque toujours résolu conformément à la solution que proposera le réformateur, en 1557, dans son *Commentaire*⁶². Souvent une leçon très répandue, admise par Olivétan et Bucer, est repoussée par Marot au profit de la signification que choisira plus tard Calvin :

Olivétan, 19, 4 :

Il n'y a point de langage, ne de parolles : et si la voix d'iceux
n'est point ouye.

Marot, *ABC*, 19, 13-18 :

Et (il *A*) n'y a nation,
Langue, prolotion,
Tant soit d'estranges lieux,
Qui n'oye bien le son,
La manière et façon
Du langage des cieulx.

D'après Olivétan (et Bucer), les astres n'ont point de langage, et pourtant (verset suivant), ils célèbrent, par leur présence, la gloire de Dieu ; pour Marot, au contraire, la langue des cieux est universelle, il n'y a nation qui ne la comprenne. Or, Calvin, ayant exposé dans son *Commentaire* ces deux interprétations, condamne la première pour retenir la seconde : « il

61. Cf. *supra* I, 1, 4^e section et n. 51.

62. La version latine paraît en 1557 et la traduction française en 1558 : *Le livre des Psaumes*...

n'y a langage, il n'y a paroles, esquelles la voix d'iceux ne soit ouye⁶³ ». On multiplierait aisément les exemples de coïncidences analogues. Les variantes, elles aussi, tendent à corriger le texte dans le sens que Calvin exposera plus tard, et particulièrement dans le passage de A à B, où les données historiques ne permettent pas d'envisager une intervention personnelle du réformateur :

Marot, A, 4, 26-30 :

Vous dictes plusieurs, qui sera-ce,
Qui nous fera tous si beureux,
De veoir David vaincu en place ?
O Seigneur, espans de ta face
Ta clarté sur moy, et sur eulx.

Marot, B, 4, 26-30 :

Plusieurs gens dient, qui sera ce
Qui force biens nous fera veoir ?
Et crient, Seigneur, par ta grace
Espands la clarté de ta face
Dessus nous, fais nous en avoir.

Marot, C, 4, 26-30 :

Plusieurs gens disent : Qui sera ce
Qui nous fera veoir force biens ?
O Seigneur, par ta sainte grace
Vueilles la clarté de ta face
Eslever sur moy et les miens.

L'exemple est frappant : de A à B et de B à C, Marot s'achemine vers la lecture que proposera Calvin dans le *Commentaire* : les premiers vers de A représentent une interprétation courante à l'époque : « Aucuns estiment que David se complaint yci de la cruelle malice de ses ennemis⁶⁴ », explique le réformateur, qui condamne cette leçon, pensant que David évoque ici les « diverses cupiditez dont presque tout le monde est transporté » : c'est bien le sens que Marot admet dans B. En outre, selon A, le psalmiste invoque la grâce de Dieu sur lui et ses ennemis ; selon B, ce sont les « gens profanes » qui implorent eux-mêmes la bénédiction divine. Or, Calvin ne s'accommode ni de l'une ni de l'autre de ces versions : pour lui s'opposent les mondains qui « s'arrestent du tout aux biens caduques et transitoires » et ceux qui, comme David, n'aspirent qu'à « la seule faveur de Dieu » : telle est précisément l'interprétation de Marot dans C.

Le problème embarrasse d'autant plus qu'il resurgit partout.

63. *Ibid.*, t. 1, p. 145, col. 2.

64. *Ibid.*, t. 1, p. 23, col. 1.

Du moment que les contacts directs n'offrent pas d'explication satisfaisante, les analogies pourraient provenir d'une source commune. Le commentaire de Bucer, paru en 1529⁶⁵, que Calvin a certainement lu⁶⁶ et que Marot connaissait peut-être, aurait pu jouer ce rôle ; mais il présente souvent des leçons différentes du *consensus* Marot-Calvin. Ainsi le problème reste ouvert : le poète tend à donner à ses paraphrases un sens qui se rapproche de plus en plus des interprétations du réformateur, mais les données propres à expliquer le phénomène semblent pour le moment faire défaut.

Les variantes des psaumes, à y regarder de près, sont exemplaires : elles rappellent le souci essentiel de Marot : rester fidèle à l'original, et témoignent que l'établissement de significations justes détient toujours la priorité sur la recherche d'ornements poétiques.

Originalité du style des psaumes.

Pour montrer à quel point Marot renouvelle son style dans ses paraphrases de psaumes, il paraît opportun d'examiner quelques-uns de ses autres poèmes religieux ; la confrontation de deux modes d'écriture permettra d'apprécier mieux la place à part réservée par le poète aux œuvres de David.

Deux traductions en vers français de pièces néo-latines invitent d'abord à la comparaison : l'identité de certains thèmes et un champ lexicologique équivalent assurent une base au rapprochement. Il s'agit des *Tristes vers de Philippes Béroalde sur le jour de Vendredy Sainct, translatez de latin en françois* et de *l'Oraison contemplative devant le Crucifix*⁶⁷, parus l'un et l'autre dans *l'Adolescence clémentine* (1532)⁶⁸, donc antérieurs aux psaumes. Le souci de fidélité qui domine dans l'élaboration de ces derniers n'est pas absent des deux traductions qui nous occupent : la seconde pièce et tout le début de la première restituent scrupuleusement la syntaxe et les significations de l'original latin. Cependant, à la fin des *Tristes vers* se dessine brusquement un écart entre Béroalde et son interprète : les 45 derniers hexamètres du texte donné sont abrégés en 26 décasyllabes, comme si Marot visait soudain à la plus forte densité possible :

65. *Sacrorum psalmorum libri quinque...*

66. Cf. Jehan Calvin aux fidèles et débonnaires lecteurs. Salut, en tête de *Le livre des Psaumes...*, t. 1, p. v.

67. R. Lebègue, in *La source d'un poème religieux de Marot*, a signalé la source de cette traduction : *Ennea ad hospitalem Christum* par Barthélémy de Loches, 1520.

68. Je cite des fragments de ces poèmes et de la pièce latine de Béroalde d'après le texte donné par V.L. Saulnier dans son édition de *L'Adolescence clémentine*.

Béroalde, 89-91 :

Sudificus boreas rapit huc, notus humidus illuc,
Hinc euri versat rabies ac circius illinc,
Afflictamque rotant infesto turbine venti.

Marot, 132-33 :

De tous les ventz à dextre et à senestre
Est agitée.

Cette réduction inattendue trahit une certaine instabilité : le respect du texte, au lieu de s'élever au niveau d'un principe comme dans les psaumes, s'applique ici librement, au gré de la fantaisie de l'interprète. Une différence plus constante entre les paraphrases de psaumes et les deux pièces qui nous intéressent réside dans le recours très ample que Marot fait ici aux ressources de la rhétorique : il ne néglige aucune des figures que lui lègue sa source — et un poème néo-latin en abonde ; il se plaît même à insérer ici une métaphore nouvelle, là une hyperbole ou une anaphore. Il s'attarde en outre à l'évocation des couleurs, des matières ou des sentiments violents, souligne avec insistance l'aspect concret et pittoresque de l'original. Ses phrases, périodiques et souples, équilibrées, rappellent les subtils balancements de l'art oratoire latin. Bref, à l'austérité des psaumes répond la magnificence des formes, à l'économie des moyens, la prolixité. La confrontation de deux passages, consacrés chacun à une prière, illustre bien cette différence de ton :

Béroalde-Marot, 159-68 :

Donc congnoissant le bien de mort amère,
Doux Jésuschrist, né d'une Vierge mère,
S'il est ainsi que ton pouvoir honore,
S'il est ainsi que de bon cueur t'adore,
S'il est ainsi que j'ensuive ta loy,
S'il est ainsi que je vive en ta foy,
Et, comme croy, qu'es aux cieulx triumpant,
Secours (hélas !) ung chacun tien enfant,
Si qu'en vivant soit en santé la vie,
Et en mourant aux cieulx l'âme ravie.

Psaume 10, 57-63 :

O Seigneur donc, s'il te plaist tu orras
Mon povre peuple en ceste aspre saison :
Et bon courage et espoir luy donras,
Prestant l'oreille à son humble oraison,
Qui est de faire aux plus petis raison,
Droict aux foulez, si que l'homme de terre
Ne vienne plus leur faire paour ne guerre.

Le premier texte, avec sa construction complexe et ses orne-

ments un peu lourds, tend à cultiver la virtuosité de l'expression sans chercher à donner à l'idée la tournure la plus claire et la plus directe ; le fragment du psaume 10, par contre, renonce à tout artifice pour restituer littéralement le texte sacré, même au prix d'inélégants prosaïsmes. Dans un cas Marot accumule les effets oratoires, dans l'autre il contrôle jalousement chacun de ses termes et s'interdit d'impressionner le lecteur par aucune recherche formelle.

Hors du domaine des traductions, on peut examiner comment s'exprime le poète lorsqu'il crée librement. Pour assurer quelque vraisemblance à la comparaison, j'ai choisi trois poèmes religieux originaux et confronté à chacun d'eux un psaume dont le système strophique fût à peu près équivalent et un autre qui traitât le même thème. Il s'agit du *Cantique de la Roynne sur la maladie et convalescence du Roy*, du *Chant nuptial du Roy d'Escoce et de Madame Magdelene Première Fille de France* et enfin de la *Complaincte d'une Niepce, sur la Mort de sa Tante*⁶⁹.

L'usage de la rime indique une première différence : tandis que, dans les psaumes, elle se répartit sur deux ou, au plus, trois vers, se renouvelant donc rapidement, elle est répétée le plus souvent trois ou quatre fois dans les poèmes originaux qui nous occupent ; elle est intégrée à des ensembles plus longs et plus complexes, du type de la ballade ou se prête, dans la première pièce citée, à l'artifice de l'enchaînement. La syntaxe présente aussi des caractères bien distincts :

Cantique..., 13-16 :

Ne soit (hélas) ce myen larmoyant oeil
Si malheureux que de veoir au sercueil
Jecter celluy qui en si doux accueil
M'a couronnée.

Psaume 6, 25-30 :

Car en la mort cruelle
Il n'est de toy nouvelle,
Memoire ne renom ;
Qui penses tu qui die,
Qui loue et psalmodie
En la fosse ton nom ?

Le même thème est coulé dans des moules stylistiques très différents : le quatrain du *Cantique* se développe en une construction unique, à l'aide de plusieurs subordonnées et au prix d'enjambements assez audacieux ; au contraire le fragment du psaume 6 obéit à une organisation plus cloisonnée. Cette observation peut être généralisée : dans ses pièces originales,

69. Cf. Cl. Marot, *Œuvres lyriques*, éd. C.A. Mayer, respectivement p. 297-302, 314-318, 131-133.

Marot utilise une syntaxe assez ample, qui s'essouffle moins vite que dans les psaumes et franchit plus librement les limites du vers. Les deux passages cités illustrent une autre différence : le premier contient trois représentations imagées, tandis que le second se situe au niveau de l'abstraction et de la généralisation ; le phénomène se vérifie sur une plus large échelle : dans ses créations personnelles, le poète exploite volontiers les ressources du concret ; dans ses psaumes, au contraire, il s'adresse à la raison autant qu'à l'imagination. Sur le motif commun des larmes, on perçoit d'autres divergences :

Complainte..., 48-55 :

Maintenant fault qu'en larmes on se baigne.
Pourquoy cela ? pour de vostre Compaignie
Pleurer la mort. Mort l'est venu saisir !
Pleure Rouen, pleure ce desplaisir !
En douleur soit tant plaisante demeure !
Et qui aura de soy trister desir,
Vienne avec moy qui n'ay aultre plaisir,
Fors seulement l'attente que je meure.

Psaume 38, 43-48 :

Je qui souloye estre habile,
Suis debile,
Cassé de corps, pieds et mains,
Si que de la douleur forte
Qu'au cuer porte
Je jecte cris inhumains.

Dans le fragment de la *Complainte* se succèdent les figures de rhétorique : exclamations et interrogations, hyperboles, antithèses, personnifications, reprises de toute sorte. Cette accumulation d'artifices oratoires n'est pas exceptionnelle ; on peut donc y reconnaître une tendance assez répandue chez Marot, à laquelle il a su renoncer complètement sous l'emprise du style particulier des psaumes et des exigences nouvelles que celui-ci impliquait. L'emploi des adjectifs, de part et d'autre, présente les mêmes différences : si, numériquement, il s'en trouve davantage dans les paraphrases, leur qualité stylistique est moindre : ce sont souvent des adjectifs de nature qui alourdissent le texte sans suggérer rien de nouveau ; au contraire, les qualificatifs des pièces originales, affectés de significations riches et précises, montrent un artiste plus soucieux de plaire et d'exploiter les procédés habituels de la poésie.

Les comparaisons qui ont été esquissées permettent de dégager mieux l'originalité fondamentale des psaumes de Marot⁷⁰ :

70. J. Vianey a eu le mérite d'y insister il y a bien longtemps :
« Le premier auteur lyrique français » des temps modernes et

pour conserver autant que possible les caractères propres au texte donné, l'interprète de David simplifie sa manière et tâche d'établir les bases d'un style austère, capable d'exprimer sans fard des idées et des émotions d'ordre religieux. Mais il ne renonce pas aveuglément aux prestiges de la poésie : les sections précédentes ont montré que, malgré la recherche de fidélité, les exigences de la mise en vers et de la clarté sont toujours satisfaites. Bien plus, Marot tire parti des contraintes, il revit les propos du psalmiste et y fait participer ses lecteurs. Aucun traducteur, parmi ceux que nous étudierons, n'a su réaliser un tel équilibre entre l'effacement nécessaire et l'engagement qui donne vie ; en vérité, à peine inaugurée, la paraphrase en vers des psaumes atteint son apogée.

"celui qui a guidé les autres", c'est l'auteur des *Trente Psaumes* de 1542, des *Cinquante Psaumes* de 1543. Ce petit recueil contenait en germe toutes les nouveautés, et la plus féconde était peut-être qu'avec Marot le lyrisme abandonnait les formes prétentieuses chères aux Rhétoriciens pour se retremper aux sources vivifiantes de la poésie populaire. » (*La Bible dans la poésie française...*, in *Revue des Cours et Conférences*, 23^e année, 28.II.1922, p. 495).

IV

THEODORE DE BEZE

Les psaumes dans la vie de Bèze.

Malgré le succès immédiat et la large diffusion des paraphrases de Marot¹, les protestants ne disposaient pas, en 1550, d'un psaume de plus qu'en 1543². Pourtant la besogne pressait, car le psautier, même tronqué, avait pris dans la vie et la foi des Huguenots une place considérable. Il ne manquait à Calvin qu'un poète, qui sache écrire et qui, surtout, soit qualifié dans le domaine théologique. Théodore de Bèze allait remplir ce rôle³.

Lorsqu'il arrive à Genève en 1548, tout récemment converti, Bèze dispose en poésie d'une assez longue expérience et d'une grande autorité. « Car je confesse que de mon naturel j'ay tousjours pris plaisir à la poésie, et ne m'en puis encores repentir », écrit-il dans sa préface à l'*Abraham sacrifiant*, pour ajouter aussitôt : « mais bien ay-je regret d'avoir employé ce peu de grâce que Dieu m'a donné en cest endroit, en choses desquelles la seule souvenance me fait maintenant rougir ». C'est à ses œuvres de jeunesse, ses *Poemata*, qu'il fait allusion ; toute sa vie, il regrettera d'avoir publié ces pièces languoureuses ou mordantes, licencieuses ou adulatrices, témoins des erreurs d'un jeune homme brillant et mondain⁴. Si l'essen-

1. Cf. *infra* I, 5, 1^{re} section.

2. Les catholiques avaient été plus prompts : cf. *infra* I, 6, 1^{re} section.

3. Pour la biographie de Bèze, cf. P.-F. Geisendorf, *Théodore de Bèze* ; pour les problèmes bibliographiques, cf. F. Gardy, *Bibliographie...*

4. Longtemps les adversaires du protestantisme tirèrent parti de ce recueil pour suspecter la bonne foi de Bèze. Ainsi le très catholique Florimond de Rémond ne fait pas mystère des charmes de cette poésie : « Cet homme esgala la douceur, et mignardise des Catulles, et Tibules. Se peut-il voir rien de plus mignard que le pied de sa Maistresse, l'agraffe du réseul qui voiloit sa gorge,

tiel des vers écrits avant la fuite pour Genève est en latin, Bèze a rédigé aussi quelques textes en français qui se situent presque toujours à l'opposé de l'esthétique définie par Marot dans ses psaumes ; cette plainte alambiquée sur la mort de Monsieur d'Orléans, troisième fils de François I^{er}, le prouve :

Car puis qu'il ha mon ame avec la sienne,
Conclure fault que sa mort est la mienne :
Seroit ce point pource qu'il n'est pas mort,
Et par ainsi je me plains a tort ?
Car puis que j'ay son esprit et le mien,
Conclure fault que mon vivre est le sien.
S'il est ainsi, hélas, comment mourray ?
S'il n'est ainsi, comment vivre pourray ?⁵

Devenu protestant et traducteur des psaumes, Bèze reniera une bonne part de son œuvre profane et transformera complètement son style ; le bouleversement spirituel de 1548 se marque jusque dans les nuances de l'écriture du poète ; il lui restera pourtant, de ses premiers essais, une certaine dextérité, dont il tirera profit dans ses paraphrases, pour autant qu'elle ne le conduise à aucun excès.

Comme avec Marot, Calvin s'intéresse activement au travail de Bèze ; la première impulsion, cependant, ne provient pas de lui :

Mais il arriva un jour que Calvin, passant voir Bèze et ne le trouvant pas chez lui, découvrit sur sa table de nuit le psaume 16, *Conserua me Domine*, rédigé en vers français : il l'emporta avec lui, à l'insu de Bèze, et le donna à lire à ses collègues ; cet échantillon leur plut tant qu'ils engagèrent Bèze à ne pas différer davantage de traduire de la sorte le reste des psaumes⁶.

Dès ce moment — ceci se passe sans doute en 1549 — le réformateur, assuré de la compétence de Bèze, le presse de poursuivre son travail⁷ et attend de lui qu'il achève promptement le

et autres gentilleses qu'on void dans ses Poèmes ? » (*L'Histoire de la naissance...*, p. 1045).

5. *Complainte au nom d'une dame, sur le trespas de feu monsieur d'Orléans*, v. 111-118, in *Tumuli Francisci Valesii, Primi, Christianiss. Francorum Regis, et duorum eius liberorum, Francisci, Carolique...*, Paris, Conrad Badius, 1547. De nombreux fragments de ce recueil sont cités par E. Droz, in *Notes sur Théodore de Bèze*. M. Richter, in *La Poetica di Théodore de Bèze...*, cite aussi ces premiers poèmes français pour montrer comment ils préparent la manière et surtout la pensée de Bèze après sa conversion.

6. *Oratio Gasparis Laurentii, Professoris in Academia Genevensi, de Clarissimi Theologi D. Bezae obitu*, Genève, 1606. Cité par P. Pidoux, *Le psautier huguenot...*, t. 2, p. 49 (traduit du latin).

7. « Estant aussi induit particulièrement par deffunct de bonne et sainte memoire Jean Calvin, je me mis des-lors à en traduire

psautier protestant. La demande était si grande qu'aussitôt écrits, les poèmes seraient publiés, sans attendre l'achèvement de l'ensemble ; en janvier 1551 déjà, Calvin se faisait pressant⁸ :

Excuse-moi auprès de notre ami Bèze de ne pas lui écrire pour le moment... Si quelques psaumes sont prêts, pas besoin qu'ils attendent les suivants. Tu lui demanderas donc qu'il en envoie au moins quelques-uns par retour du courrier⁹.

Au moment où s'élabore, entre Bèze et Calvin, le projet de compléter la traduction de Marot, intervient un troisième personnage dont le rôle n'est pas clair. En 1524, Gastoué signalait la ressemblance étonnante, et unique en son genre, du psaume 16 dans la traduction de des Masures et dans la version de Bèze¹⁰. Or ce rapprochement ne paraît pas gratuit : au début de 1550, Louis des Masures¹¹, secrétaire du Cardinal de Lorraine, s'arrête, sur son chemin de Rome en France, à Lausanne et Genève, sans doute par curiosité pour la foi nouvelle, à laquelle il allait se convertir officiellement une dizaine d'années plus tard. Il rencontre Bèze qui, reconnaissant en lui une future recrue et, mieux encore, un collaborateur, le recommande à Calvin :

Il a traduit quelques psaumes, et même avec bonheur, me semble-t-il. Je sais en effet, depuis quelque temps, quelle est sa valeur dans ce genre d'ouvrage. Aussi ai-je décidé de partager avec lui le travail de traduction, pour peu que tu n'y voies pas d'inconvénient¹².

Cet accord et cette perspective d'association expliquent sans doute l'analogie des deux versions du psaume 16, sans qu'il soit possible d'établir dans quel sens s'exerce l'influence. Même si, avant cette rencontre, Bèze avait déjà l'intention de poursuivre l'œuvre de Marot, il semble avoir trouvé dans l'idée d'une collaboration un encouragement important. Mais ce des-

[des psaumes] quelque nombre en rime François. » (Th. de Bèze, *Dédicace A Très-Illustre Seigneur, Henri, Comte de Huntingdon, Seigneur de Hasteing, Conseiller de la Reine d'Angleterre...*, in *Les Pseaumes...*, avec les arguments et la paraphrase de Th. de Bèze..., 1551).

8. La hâte de Calvin s'explique en partie par le fait que Louis Bourgeois travaillait alors à la mélodie des psaumes de Marot et que le réformateur songeait sans doute à lui soumettre en même temps quelques textes de Bèze.

9. Lettre de Calvin à Viret, 24.I.1551, citée par P. Pidoux, *Le psautier huguenot...*, t. 2, p. 49 (traduit du latin). Bèze séjourne alors à Lausanne, où il enseigne le grec.

10. A. Gastoué, *Le cantique populaire...*, p. 143-144.

11. Sur ses psaumes, cf. *infra* I, 6, 8^e section.

12. Lettre de Bèze à Calvin. 19.IV.1550, citée et commentée in Th. de Bèze, *Correspondance*, t. 1, p. 61-62 (traduit du latin).

sein n'allait pas avoir de suite ; parce que des Masures, peut-être, lardait à se convertir, les deux poètes composeront et publieront séparément leurs paraphrases¹³.

Bèze, au début de l'entreprise, se montre diligent ; la besogne est sur le chantier dès octobre 1550¹⁴ et en 1551 paraissent trente-quatre psaumes¹⁵. A partir de ce moment-là, le rythme baisse¹⁶ : avant même de succéder à Calvin, le réformateur est absorbé par la vie de l'Eglise et il semble avoir toujours travaillé à sa traduction en grande hâte. Il fournit un dernier et considérable effort en 1559 ou 1560 en versifiant les soixante psaumes qui manquaient encore. L'œuvre, en tout cas, est achevée lorsque Bèze part pour le colloque de Poissy, un peu avant le milieu de 1561 : il obtient là-bas un privilège pour l'impression du psautier complet. Celui-ci paraîtra simultanément chez maints éditeurs, dans une étonnante orchestration, dès le début de 1562¹⁷.

Parce qu'il manque de loisirs et que, théologien avant tout, il n'a pas les mêmes exigences poétiques que Marot, Bèze travaille rapidement et néglige de corriger ou d'améliorer ses vers. En outre, aussitôt terminés, ses psaumes sont mis entre les mains des fidèles ; ils ne peuvent donc être modifiés sérieusement. C'est pourquoi les variantes sont rares et en général insignifiantes¹⁸ : elles n'attestent aucun remaniement en profondeur et n'appellent pas de commentaire spécial.

Le réformateur n'a pas indiqué la source utilisée pour sa traduction ; il serait étonnant, à vrai dire, que, latiniste et hel-

13. Il est possible, cependant, que le projet ait été mis en vigueur pendant quelque temps ; c'est ce que semble indiquer le fait qu'entre les 20 psaumes de des Masures, parus en 1557, et les 41 de Bèze publiés avant cette date, il n'y en ait que deux qui soient traduits par l'un et l'autre (ps. 16 et 90) ; les deux poètes pourraient bien s'être partagé la tâche et avoir commencé leur travail chacun dans le domaine qu'il s'était réservé.

14. A cette date, le poète mentionne dans la préface de l'*Abraham sacrifiant* « la translation des Pseaumes que j'ay maintenant en main ».

15. *Trente quatre Pseaumes de David, nouvellement mis en rime françoise, au plus près de l'hebreu, par Theodore de Beze, de Vezelay en Bourgogne*, Genève, Jehan Crespin, 1551 (cette éd. paraît perdue). Cette même année, le même éditeur, Jean Crespin, publie les paraphrases de Bèze avec les 49 psaumes de Marot : *Pseaumes octante trois...*, 1551. Les 34 psaumes de Bèze sont les suivants : 16, 17, 20, 21, 26 à 31, 34, 35, 39 à 42, 44, 47, 73, 90, 119 à 127, 129, 131 à 134.

16. En 1554, une nouvelle édition des *Octante trois Pseaumes...* comporte un appendice : *Six Pseaumes nouvellement trodruits*, où figurent les psaumes 52, 57, 63 à 65, 111. Il s'y ajoute, en 1556, le ps. 67, qui paraît in *Pseaumes de David... par Clement Marot, et Theodore de Besze*, S.l.n.d., à la suite de *La Bible...*, 1556.

17. Cf. *infra* I, 5, 1^{re} section.

18. Les 60 derniers psaumes n'offrent bien sûr aucune variante puisqu'ils sont intégrés dès leur parution dans le psautier huguenot définitif, et par conséquent intouchable.

léniste brillant, initié par son maître Melchior Wolmar à des méthodes philologiques sûres et tout préoccupé par sa formation théologique, il n'ait pas consulté de commentaires savants¹⁹. Mais le texte qui paraît l'avoir le plus influencé, du début à la fin de son travail, est français : c'est la traduction du psautier établie par le fils du grand Guillaume Budé, Louis Budé²⁰, hébraïsant, converti à la foi nouvelle et installé à Genève depuis 1549. Cette version s'inspirait pour beaucoup d'Olivétan, dont elle ne passait d'ailleurs que pour une révision : si elle parut comme un recueil indépendant, elle fut aussi réunie à la Bible genevoise. Dans son désir de s'intégrer à la communauté huguenote et de faire œuvre populaire, Bèze a recouru au texte agréé le plus récent, ce qui paraît normal²¹.

La lenteur apportée par le réformateur à achever le psautier huguenot ne signifie ni nonchalance ni indifférence ; on peut même présumer que la versification de cent un psaumes ne lui laissa pas le souvenir d'un pensum puisqu'il revint plus tard, de son propre chef, aux poèmes de David pour les diffuser sous des formes différentes. Il sera question plus bas des *Chrestienes Meditations sur huict Pseaumes du Prophete*

19. Dans la dédicace au Comte de Hutington in *Les Pseaumes...*, avec les arguments et la paraphrase de Th. de Bèze..., 1581, Bèze écrit : « ... ayant prins en main desia d'assez long temps ce livre des Pseaumes, et m'estant proposé les plus doctes commentaires des expositeurs... », mais il ne précise pas lesquels. Pour le texte en prose qu'il donne dans cette éd. des *Pseaumes...* en 1581, il précise, dans la même dédicace, qu'il a utilisé celui de Henri Moller ; il s'agit des *Enarrationes Psalmorum Davidis...*, Wiltemberg, 1573, trop tardives pour avoir servi à la rédaction des psaumes en vers français.

20. *Les Pseaumes...*, 1551. Sur cette traduction et son auteur, cf. les deux articles de R. Peter, *Calvin et la traduction des Psaumes de Louis Budé et Calvin and Louis Budé's translation...*

21. Une difficulté demande cependant à être résolue : la traduction de Budé et les 34 premiers psaumes de Bèze paraissent en 1551 ; il paraît donc impossible que la première soit la source des seconds. Mais la version précédente de la Bible genevoise (1546) présente avec les 34 psaumes plus de différences que de ressemblances et on se persuade, à examiner les textes, que Bèze a utilisé Budé dès le début de son travail de traduction, avant la publication de 1551, ce qui n'a rien d'impossible pour deux raisons : « Dès 1550, Bèze avait été appelé par Calvin à travailler à la version, française celle-là, de la Bible que préparaient les pasteurs et professeurs de Genève » (P.-F. Geisendorff, *Théodore de Bèze*, p. 68) ; comme Budé collaborait à cette entreprise, les deux hommes ont pu se rencontrer en 1550 déjà. En outre, dans une lettre de juillet 1549, J. Ribit parle de confier à Budé un enseignement de langues orientales à l'Académie de Lausanne (cf. la minute de cette lettre in *Notes manuscrites de A.L. Herminjard déposées au Musée historique de la Réformation à Genève*) ; ce document montre également que Bèze et Budé appartenaient au même milieu dès 1550 ; la traduction de l'hébraïsant a donc pu venir entre les mains du réformateur dès cette date.

*David...*²² qui semblent donner à la littérature religieuse une impulsion nouvelle. Il s'y ajoute la paraphrase en vers latins de tout le psautier, sur laquelle le réformateur s'explique clairement :

Or depuis ce temps là [1562] resenant tousiours un certain goust qui me revenoit de la lecture et meditation des Pseaumes, je m'exerçay à les traduire aussi en vers Latins, non pas que je pretendisse d'attaindre à la hanteur d'un style si divin que celui des Pseaumes, ni mesmes au prix d'un Buchanan auquel je defere tres-volontiers, mais c'estoit simplement afin de me servir d'un tel exercice pour imprimer aucubement mieux en mon esprit, ce que la lecture y avoit desia comme tracé²³.

Publiée maintes fois, en fragments dès 1566 et complète à partir de 1579, souvent jointe à la paraphrase de Buchanan²⁴, cette traduction en vers n'épuise pas l'inclination de Bèze pour les psaumes. Afin d'éviter que ses lecteurs, à la faveur de la forme poétique — latine ou française —, ne se paient de mots, le réformateur aimait imprimer en regard une traduction littérale et une paraphrase en prose « pour rendre et les termes du texte plus aisez et le sens plus coulant²⁵ » et faire précéder tout cela d'un argument²⁶. Or, s'il emprunta la version littérale à des auteurs antérieurs, Bèze rédigea lui-même les autres compléments — paraphrase et argument. Pour revenir avec tant de constance à une matière en somme limitée, il fallait reconnaître en elle quelque chose de vital ; c'est bien ce que le réformateur, et tant d'autres, ont trouvé dans les psaumes²⁷.

22. Cf. *infra* III, 3.

23. Dédicace au Comte de Hutington, in *Les Pseaumes..., avec les arguments et la paraphrase de Th. de Bèze...*, 1581.

24. Cf. par exemple *Sacratiss. Psalmorum Davidis, Libri V...* Th. Beza... et Ge. Buchanano... *Antoribus...* Bèze et Buchanan ne sont pas les seuls à traduire les psaumes en vers latins au XVI^e siècle : la production néo-latine est considérable et de nombreux poètes se sont plu à faire chanter David sur la lyre d'Horace ou des élégiaques latins : cf. H. Vaganay, *Les traductions du psautier en vers latins...* ; J.A. Gaertner, *Latin Verse Translations of the Psalms...* ; P. van Thieghem, *La littérature latine de la Renaissance...*, p. 226-228 ; I.D. McFarlane, *Jean Salmon Macrin...*, p. 334-336.

25. Dédicace au Comte de Hutington, in *Les Pseaumes..., avec les arguments et la paraphrase de Th. de Bèze...*, 1581.

26. Le recueil réunissant toutes ces contributions allait paraître en latin d'abord, en 1579, puis en français, en 1581 (cf. note précédente).

27. Je néglige l'étude de la dédicace versifiée, *A l'Eglise de Nostre Seigneur*, que Bèze a écrite pour ses psaumes : malgré sa qualité poétique — bien supérieure à celle des paraphrases elles-mêmes —, cette pièce n'appelle guère de commentaires et surtout n'apporte rien de nouveau aux problèmes spécifiques qui nous occupent.

Altération des formes.

L'une des grandes réussites de Marot, comme traducteur des psaumes, consistait à restituer dans des vers français les symétries sur lesquelles repose l'original. A cause d'un ferme parti pris de fidélité, Bèze est évidemment amené à rendre souvent les figures que dessine le parallélisme hébreu ; on relève même, de temps en temps, un rythme binaire nouveau ou la mise en évidence d'une répétition. Mais il faut voir là des survivances partiellement involontaires, car Bèze, lorsque la mise en vers l'oblige à innover, se moultre insensible à la loi fondamentale du balancement qui régit les psaumes :

Budé, 29, 7-9 :

La voix du Seigneur estincelle par flammes de feu. La voix du Seigneur fait trembler le desert : le Seigneur fait trembler le desert de Cades. La voix du Seigneur fait faonner les biches, et descouvre les forests...

Bèze, 29, 25-32 :

La voix du Seigneur espard
Flammes d'une et d'autre part,
Et les grands deserts profonds
Fait trembler jusques aux fons :
Oyant ceste voix si forte,
La biche craintive avorte :
Mainte forest toute verte
En est soudain descouverte²⁸.

Cet hymne magnifique au Seigneur de l'orage, composé d'une imposante série d'anaphores, juxtapose les propositions parallèles ; tout se passe comme si Bèze, de son côté, s'appliquait à rendre sa version plus linéaire ; les éléments de répétition disparaissent systématiquement ; la construction se fait plus fluide, aux dépens des effets de style qui soulignent, dans l'original, la beauté d'une théophanie. A maintes reprises, le poète sacrifie une récurrence de termes ou d'expressions symétriques, pour accélérer le déroulement de l'idée ou assurer à son texte une plus grande variété. Or l'équilibre d'un psaume est vite rompu : il suffit de changer, ici ou là, l'ordre des mots ou d'introduire un poids nouveau dans l'un des groupes parallèles. La coupe de la strophe, dans la paraphrase, permet bien sûr de mettre en évidence ou au contraire de supprimer le balancement des stiques :

28. Parmi les éditions du psautier huguenot définitif de 1562, où paraît pour la première fois l'ensemble des psaumes de Bèze, je citerai d'après celle-là : *Les cent et cinquante Pseaumes...*, 1562.

Budé, 81, 12 :

Mais mon peuple n'a point obey à ma voix, et Israel n'a point voulu de moy.

Bèze, 81, 85-90 :

Helas, que ma gent
N'a ma voix ouye !
Et que diligent
Israël tout droit
N'a du chemin droit
La sente suivie !

Tandis que Marot s'efforçait d'observer, dans chacune de ses strophes, une césure médiane, Bèze improvise ou insère à dessein certaines dissymétries : ainsi, dans le passage cité, les propositions parallèles de l'original perdent leur équivalence dans une disposition en 2+4 vers. Il ne s'en suit pas que les coupes soient toujours décentrées : c'est plutôt l'irrégularité de leur distribution qui frappe. De même, l'emploi des enjambements n'est pas régulier : tantôt ils se multiplient et privent ainsi le vers de son autonomie, tantôt, moins nombreux, ils permettent au dessin de la strophe de se dégager clairement.

Si l'équilibre des stiques est menacé, l'autonomie du verset original paraît systématiquement négligée. Alors que, dans les psaumes de Marot, une strophe correspondait en général à une unité invariable du texte hébreu, aucun principe semblable ne guide Bèze : solution de facilité qui le dispense de faire entrer dans un même moule une matière d'étendue variable. Au psaume 83, par exemple, un verset biblique est rendu par des ensembles de 2, 3, 4, 5 ou 6 vers ! La liberté du traducteur n'admet plus aucune limite : soit un verset s'étend sur deux strophes, soit deux versets dénués de rapport explicite sont réunis dans une construction unique. Le psaume 16 présente, à cet égard, un cas typique : à une exception près, une strophe comprend deux versets originaux ; on s'attend donc que chaque verset occupe la moitié d'une strophe ; or cette disposition symétrique n'est pas réalisée une seule fois : on est à l'opposé des constructions architecturales de Marot !

La perte du parallélisme n'est qu'un aspect du remaniement total que Bèze impose aux formes de l'original ; l'organisation des idées, la disposition syntaxique des matériaux subissent elles aussi de profondes altérations :

Budé, 148, 5 :

... car il l'a commandé, et toutes choses ont esté créées.

Bèze, 148, 13-14 :

Car apres sa Parole dicte,
Cest'œuvre fut faicte et construite.

Ce bref exemple illustre une différence fondamentale : dans la traduction littérale de Budé règne une discrète coordination ; les deux faits exprimés sont présentés chacun de leur côté, sans lien logique explicite. Au contraire, Bèze analyse le rapport des deux groupes et les réunit en une succession homogène ; il abat le cloisonnement de sa source pour suggérer mieux le cheminement de la pensée. Aussi l'usage de la subordination constitue-t-il un procédé très fréquent : il permet de mettre à jour les articulations du texte :

Budé, 65, 10 :

... Le ruisseau de Dieu est plein d'eau : tu appareilles leurs blés...

Bèze, 65, 49-52 :

L'eau qui de tes ruisseaux regorge,
Vient la terre nourrir,
A fin que le froment et l'orge
Puisse croistre et meurir.

L'original présente deux propositions indépendantes en asyndète ; loin de s'en tenir à cette simplicité, Bèze introduit entre elles un rapport final et précise par là le sens du passage, à moins que, trop soucieux d'exactitude, il ne lui impose une signification qui ne lui appartient pas. S'il supplée ici à l'absence de tout lien syntaxique, il lui arrive souvent de remplacer une coordination par une subordination : moyen efficace pour rendre l'interdépendance plus étroite et plus évidente.

Parmi les différentes subordonnées qu'accueille la paraphrase de Bèze, il convient de distinguer deux types privilégiés. La préférence va d'abord à l'élaboration de relations logiques ou intellectuelles, à l'expression des tenants et aboutissants d'une action ; c'est ainsi qu'une hypothétique remplace une temporelle ou qu'interviennent plusieurs rapports de cause à conséquence, aux dépens de subordonnées plus simples : relatives, finales, etc. L'autre formule favorite du poète n'est pas très différente :

Budé, 81, 11 :

Car je suis le Seigneur ton Dieu, qui t'ay tiré hors de la terre d'Egypte.

Bèze, 81, 61-66 :

Car je suis ton Dieu
D'essence eternelle,

Qui t'ay en ce lieu
Mis et attiré,
T'ayant retiré
D'Egypte cruelle.

La proposition subordonnée de l'original est rendue par son équivalent, une relative, qui se trouve prolongée par une participiale. Le procédé est fréquent ; plus qu'une survivance latine, il faut y voir le désir d'établir entre les idées des connexions étroites ou l'ambition d'ajouter à un fait quelques précisions supplémentaires.

L'élaboration d'une syntaxe complexe, dans la traduction en vers des psaumes, a déjà été relevée chez Marot et la suite de notre étude en fournira de nombreux autres exemples, de sorte qu'il faut y reconnaître, au-delà des habitudes personnelles de chaque auteur, un trait de langue largement répandu. Il existe néanmoins, entre les deux rédacteurs du psautier huguenot, une différence importante : Marot altère la simplicité de l'original pour lui donner une organisation logique plus satisfaisante, mais il conserve en même temps les caractères essentiels de la poésie hébraïque, tandis que Bèze brusque davantage le texte en le coulant dans des moules tout à fait nouveaux et en général impropres à une transposition fidèle des formes données.

Restitution du contenu.

Théologien plutôt que poète, Bèze s'applique plus à rendre la signification de l'original que son style ; non seulement, à ses yeux, la pensée prime la forme (il l'a assez dit dans la préface de l'*Abraham sacrifiant*), mais il se sent plus à l'aise au niveau des idées que dans les problèmes d'expression. Aussi les jeux de la poétique et de la rhétorique sont-ils systématiquement subordonnés aux impératifs d'une restitution littérale. La source est en général serrée de près :

Budé, 75, 9 :

Car le Seigneur tient un banap en sa main, et le vin en est trouble, et est plein de breuvage, et verse de cestuy : mais tous les meschans de la terre succeront et boiront la lie d'iceluy.

Bèze, 75, 25-30 :

Dieu tient en ses tortes mains
Un vaisseau tout rougissant
Du vin dont le Tout-puissant
Verse dessus les humains.
Tous les meschans en boiront,
Et la lie en succeront.

Malgré quelques interventions obligées, les innovations sont

limitées et n'impliquent pas d'interprétation nouvelle. Cette prudence n'exclut pas la réussite :

Budé, 57, 2 :

Aye pitié de moy, ô Dieu, aye pitié de moy : car mon ame ha
son espoir en toy.

Bèze, 57, 1-2 :

Ayes pitié, ayes pitié de moy :
Car, ô mon Dieu, mon ame espere en toy.

L'absence d'une correspondance fixe entre les versets bibliques et les strophes de la traduction en vers favorise le dessein de fidélité du poète, puisqu'elle le dispense de recourir fréquemment aux artifices de la paraphrase. Tandis que les psaumes de Marot comptent toujours un nombre de mots sensiblement plus élevé que l'original, ceux de Bèze sont parfois à peine plus longs : psaume 48 : Budé : 255 mots, Bèze : 274 ; psaume 148 : Budé : 207 mots, Bèze : 218. Atteindre à une différence si minime tout en restant fidèle atteste bien sûr, de la part du réformateur, une certaine habileté et surtout la volonté ferme de s'en tenir au texte sacré.

Cependant, Bèze sait aussi s'affranchir de la lettre pour couler la matière donnée dans une forme nouvelle, pour recréer au lieu de déchiffrer mot à mot :

Budé, 47, 2 :

Tous peuples claquez des mains, et chantez hautement à Dieu
en voix gaye.

Bèze, 47, 1-6 :

Or sus, tous humains,
Frappez en voz mains.
Qu'on oye sonner,
Qu'on oye entonner
Le Nom solennel
De Dieu eternal.

La transposition opérée ici confère au passage une physionomie toute nouvelle, sans que la signification subisse de changement notoire ; adjonctions et variations synonymiques conservent à l'original sa portée tout en le haussant à un niveau d'élaboration poétique supérieur : dans ce type de réussite, la tâche du traducteur en vers est parfaitement satisfaite. De même il se produit souvent, comme chez Marot, une heureuse coïncidence entre la fidélité la plus grande et une parfaite liberté lexicale.

Malgré la rigueur et la sûreté de Bèze, on relève dans ses

paraphrases quelques différences d'avec la version donnée par le psautier de Budé²⁹ ou par d'autres traductions littérales, et, ici et là, certaines libertés d'interprétation ; mais les écarts sont discrets et ne défigurent jamais qu'un bref passage. Ils dépassent rarement les limites d'un affranchissement normal dans une traduction en vers et ne proviennent pas, en général, d'un désaccord théologique ou philologique : on peut leur assigner des causes plus techniques. Il faut compter, tout d'abord, avec les obstacles de la versification, que Bèze ne domine pas avec l'aisance d'un Marot : à plusieurs reprises, on sent que telle expression, telle tournure ne sont pas choisies librement mais imposées par les difficultés de la mise en forme. Souvent, par exemple, la fidélité à l'original, entière au début d'une pièce ou d'une strophe, se relâche peu à peu sous la contrainte d'un moule qui n'est plus adéquat. A l'intérieur du vers peut se produire le même phénomène : tous les termes attestent une conformité littérale à la source, sauf le plus important, le dernier, qui est motivé par la recherche de la rime.

Deux autres motifs complémentaires peuvent engager Bèze à renoncer à une traduction littérale : les exigences de la mise en français et celles de la clarté. Quand il rencontre chez Budé un hébraïsme ou un latinisme, le poète s'efforce de trouver une autre tournure :

Budé, 148, 4 :

Les cieus des cieus, et les eaus qui sont sus les cieus, louez-le.

Bèze, 148, 9-10 :

Louez-le, vous cieus les plus hauts,
Louez-le, nues pleines d'eaux.

Deux hébraïsmes, l'un de forme, l'autre de sens, disparaissent ici au profit d'expressions plus accessibles et plus françaises. Or il faut voir là un aspect d'une démarche générale : tout, aux yeux de Bèze, doit céder à la limpidité du message.

Souvent denses et allusifs, les psaumes suggèrent des idées ou des représentations sans en préciser tous les détails ; ils s'adressent à l'imagination plus qu'à la raison. C'est ce que le réformateur a peine à admettre : sans cesse il tend à actualiser les significations virtuelles ; il analyse les données de l'original et met les points sur les i, de manière à assurer une compréhension immédiate et incontestable. Quitte à limiter la généralité du texte, il le double de véritables gloses :

29. A plusieurs reprises se produit le phénomène déjà observé chez Marot : Bèze se distance de la leçon proposée par sa source directe, Budé, et présente un texte conforme à celui que choisira Calvin dans son *Commentaire des psaumes*.

Budé, 16, 2 :

O mon ame dy à l'Eternel, tu es mon Seigneur, mon bien ne vient point jusqu'à toy.

Bèze, 16, 3-6 :

Sus donc aussi, ô mon ame, di lui,
Seigneur tu as sur moi toute puissance :
Et toutesfois point n'y a d'œuvre mienne,
Dont jusqu'à toy quelque profit revienne.

Les deux derniers vers renouvellent complètement l'expression du psaume, dont ils proposent une version plus claire et précise. Ainsi la marge d'improvisation qu'autorise la paraphrase est-elle bien souvent affectée à l'explicitation de tout ce qui, dans les formules concises du psalmiste, demeurait implicite. Au lieu de juxtaposer horizontalement des faits mal définis, Bèze se plaît à pénétrer verticalement dans le domaine des idées et de leurs rapports logiques : nous avons examiné plus haut l'ambition de ses constructions syntaxiques. L'analyse peut aussi porter sur les diverses modalités d'une action :

Budé, 47, 10 :

Les princes des peuples se sont assemblés pour estre peuple du Dieu d'Abraham.

Bèze, 47, 43-48 :

Les princes puissans
S'assubiettissans,
Vers luy sont venus,
Pour estre tenus
Peuple du Dieu saint,
Qu'Abraham a craint.

Les deux verbes de l'original gagnent chez Bèze en précision ; les circonstances se prêtent mieux à la compréhension et, ainsi formulées, satisfont davantage la raison. Ailleurs, le poète explicite la nature d'une comparaison ou la portée d'une image, de manière que leur signification n'échappe à personne. Enfin, il lui arrive d'actualiser, à l'aide d'un article, d'un qualificatif, d'un démonstratif ou de quelque autre outil grammatical, un substantif dont la fonction était demeurée plus ou moins ouverte.

L'explicitation a des mérites ambigus : elle facilite l'intelligence d'un texte et l'adapte aux exigences analytiques du français ; cependant, elle appauvrit le pouvoir suggestif des psaumes et les charge de résonances didactiques qui altèrent la pureté de leur poésie. Ici encore, Marot, qui manifestait la même inclination, a su rester discret, alors que Bèze, moins nuancé, a souvent trahi le lyrisme de son modèle.

La périphrase.

Malgré les nombreuses opérations intellectuelles qui président à sa traduction des psaumes, Bèze n'est pas toujours capable de remplir d'adjonctions fonctionnelles l'espace laissé libre par la technique de la paraphrase. Il est donc réduit à l'usage de chevilles qui, si elles n'interfèrent pas avec le sens de l'original, alourdissent le texte sans donner prise au travail de l'imagination. La périphrase, dont l'usage est fréquent, appartient à cette catégorie : elle prolonge l'expression d'une idée sans en développer vraiment la signification. Elle peut s'appliquer à des substantifs : les *vallées* (Budé, 65, 14) deviennent les « entre-deux des montagnes » (Bèze, 65, 67) et les *reptiles* (Budé, 148, 10), des « bestes sur la terre rempantes » (Bèze, 148, 29). Le procédé peut s'étendre à des groupes plus longs :

Budé, 111, 9 :

Il a commandé son alliance éternellement.

Bèze, 111, 29-30 :

Accord avec luy a juré,
Voire un accord qui tousiours dure.

Les psaumes de Marot se grèvent également de toute sorte de poids morts, mais dans une moindre proportion, car le poète dispose, pour peupler sa paraphrase, de la ressource du parallélisme qui lui permet, sans solliciter davantage l'original, d'être à la fois fidèle et élégant. Insensible aux qualités de la symétrie, Bèze a des outils plus limités, d'où la place excessive qu'occupe la périphrase.

La pratique d'une figure répandue dans toutes les traductions du xvi^e siècle, la dittologie, présente les mêmes caractères. Il arrive que le réformateur introduise des redoublements bien trouvés, qui exploitent la richesse du lexique :

Bèze, 65, 53-56 :

Ses rayons enyvres et trempes,
Ses sillons aplanis :
Tu l'amolis et la destrempes,
Et son germe benis.

La qualité de ces deux couples de verbes rappelle les effets que Marot sait tirer de ses répétitions. Mais Bèze y atteint rarement : il se contente le plus souvent d'accumuler des séries pléonastiques qui, même si elles amènent un balancement, n'ont pas plus de valeur poétique qu'une périphrase : « ma garde et mon appui » (16, 1), « veiller et guetter » (127, 5), etc.

L'emploi des adjectifs présente la même faiblesse : au lieu d'accroître par un apport nouveau la valeur suggestive du texte, ils ne font que reprendre une notion déjà comprise dans le substantif qu'ils qualifient : « des grands monts la cime hautaine » (83, 48), « grands deserts profonds... forest toute verte » (29, 27-31). Ces adjectifs de nature, comme les redoublements inertes de tout à l'heure, constituent bien des chevilles, puisqu'ils ne correspondent pas à une intention expressive mais servent apparemment à satisfaire les exigences du mètre.

On aurait tort, cependant, de chercher dans ces quelques traits — périphrases, dittologies, adjectifs de nature — des caractères spécifiques au style de Bèze : il s'agit avant tout de phénomènes d'époque. C'est également le cas de la périphrase verbale, dont la langue des traducteurs, au xvi^e siècle, fournit d'innombrables exemples. L'action, au lieu d'être exprimée par un verbe simple, est analysée et rendue par un groupe complexe : *circuire* (Budé, 48, 13) donne *faire le tour* (Bèze, 48, 45), *cognoistre* (Budé, 83, 19) devient *avoir cognoissance* (Bèze, 83, 57) ; certaines tournures y gagnent peut-être une valeur suggestive : ainsi *bruster* (Budé, 83, 15) qui est rendu par *mettre tout en flambe* (Bèze, 83, 46). Des expressions verbales peuvent remplacer aussi, à la rigueur, des substantifs ou des adjectifs : *ce qu'il fait* (Bèze, 111, 11) se substitue à *son oeuvre* (Budé, 111, 3) et *que craindre il nous faut* (Bèze, 47, 8) prend la place de *terrible* (Budé, 47, 3). De même Bèze utilise fréquemment, pour remplir un pied ou deux laissés libres, un tour très répandu en moyen français : le verbe *aller* suivi du participe présent, à la place du verbe simple.

Ces différents types de chevilles appartiennent donc à un état de langue et on aurait mauvaise grâce à en reprocher l'usage à Théodore de Bèze. Il n'en reste pas moins que d'autres poètes, Marot par exemple, ont su en tirer un habile parti et se sont gardés d'en abuser ; si le réformateur est moins heureux dans ses paraphrases, c'est donc une question de mesure et de talent personnel : les matériaux fournis par l'époque n'y sont pour rien.

Procédés poétiques.

De l'étude stylistique qui précède — mépris des formes poétiques de l'original, recherche prépondérante d'exactitude et de clarté, usage abondant de la périphrase —, il ressort que Bèze se soucie peu d'obéir aux critères littéraires habituels. Tout se passe comme si le texte à traduire était trop sacré dans son contenu et assez accompli dans son expression pour décourager toute tentative d'embellissement. Entre sa source en prose et sa paraphrase en vers, Bèze ne semble pas estimer qu'il doive exister de différences essentielles : une fois satisfaites les exigences de la forme poétique — rime, mètre —, il n'essaie pas de se hausser à un niveau de style supérieur. L'étude des images fournit un bon exemple de cette esthétique austère :

Budé, 16, 5-6 :

Le Seigneur est la part de mon heritage et de mon hanap : tu tiens ferme mon lot. Les cordeaux me sont escheus en lieux plaisans...

Bèze, 16, 13-16 :

Le Seigneur est le fond qui m'entretient,
Sur toy, mon Dieu, ma rente est asseuree :
Certainement, la part qui m'appartient,
En plus beau lieu n'eust peu m'estre livree.

Le langage symbolique de l'original, fondé ici sur quelques références réalistes au monde matériel, subit une transformation profonde ; il perd en précision et remplace ses représentations concrètes par des expressions plus générales : *heritage* et *hanap* s'appauvrissent en un terme quelconque : *fond* ; le *lot* est rendu par une notion abstraite : *rente* et l'image des *cordeaux* disparaît dans la désignation plutôt banale de *part*. Dans chaque psaume on observe des manifestations nouvelles de ce phénomène : ce que la poésie hébraïque exprimait à l'aide de données métaphoriques est ramené à des tournures plus intellectuelles. Les traductions du type *ma puissance* (Bèze, 42, 41) pour *ma roche* (Budé, 42, 10) sont nombreuses ; souvent, un adjectif attribut : « le Seigneur est droit » (Budé, 92, 16) se transforme en substantif abstrait : « la droiture du Seigneur » (Bèze, 92, 61-62) ; de même un processus décrit par un verbe précis : *cheminer* (Budé, 42, 10) perd sa valeur évocatrice pour être assimilé à une action plus générale : *vivre* (Bèze, 42, 43). Les termes abstraits ne proviennent pas seulement de la transposition d'expressions concrètes : ils surgissent fréquemment sous la plume de Bèze lorsqu'il paraphrase librement :

Budé, 111, 1 :

Je celebreray le Seigneur de tout mon cuer...

Bèze, 111, 1-6 :

Du Seigneur Dieu en tous endroits...
La gloire je confesseray,
Et sa louange annonceray
D'une affection toute entiere.

Ce passage est bien tourné, mais il ne saurait voiler que le poète néglige presque systématiquement de s'adresser à l'imagination ; au lieu d'exploiter la richesse métaphorique des psaumes ou de créer des images nouvelles pour se conformer au langage poétique traditionnel, il soumet son message à une constante conceptualisation, il suscite le raisonnement et non

la représentation, il explique ce qu'un artiste, et David le premier, se serait contenté de suggérer.

Ce dédain des procédés habituels de la poésie se marque encore dans l'absence de toute musique verbale : les sonorités, dans les vers de Bèze, n'attestent aucune recherche et n'évitent même pas les cacophonies : « Que les pervers verdissent » (Bèze, 92, 25). Les rimes portent également la trace d'un certain laisser-aller : elles sont en général pauvres (homophonies réduites au minimum ; association du simple et du composé ou d'un suffixe identique ; mise en évidence, par l'accent phonétique propre à la dernière syllabe d'un vers, d'une cheville, etc.) Il est un domaine, néanmoins, où Bèze se montre plus ambitieux : à l'exemple de Marot, il s'intéresse à la création de formes lyriques nouvelles ; ainsi compte-t-on, pour ses cent un psaumes, quatre-vingt-quatre schémas strophiques différents, parmi lesquels soixante-dix ne figurent pas chez Marot. Le choix des mètres ne présente rien de notoire, si ce n'est que, pour la première fois dans nos traductions, une pièce, le psaume 89, est tournée en alexandrins.

Théodore de Bèze se maintient avec tant de persévérance à ce degré zéro de la poésie que ses psaumes sont bien souvent ternes ou maladroits. Mais la simplicité n'engendre pas forcément l'ennui, et des moyens les plus modestes peuvent se dégager une émotion littéraire :

Bèze, 90, 13-18 :

Tu viens verser dessus eux ton orage ;
Lors ils s'en vont comme un songe qui passe,
Et ne leur fault que d'un matin l'espace
Pour les fener ainsi comme l'herbage,
Verd au matin avec sa belle fleur,
Fauché le soir sans force ne couleur.

L'harmonie de cette strophe, qui annonce les plus belles stances de l'âge pré-classique, montre que, sous une apparence de facilité et sans recourir à aucun artifice voyant, Bèze sait être parfaitement élégant. Ce genre de réussite n'est pas unique :

Bèze, 55, 19-21 :

Las ! qui me donnera des ailes,
Comm' aux craintives colombettes
A fin de m'envoller bien viste...

De tels passages prouvent que le réformateur peut écrire de beaux vers, qui ne sont pas nécessairement l'effet du hasard. Car Bèze, même s'il en est capable, ne tient pas à être brillant ; il l'a dit clairement dans sa préface à l'*Abraham sacrifiant*, rédigée peu avant la traduction des psaumes : il refuse les prestiges de la poésie profane, il se soustrait à la mode gréco-latine pour mieux « magnifier la bonté de ce grand Dieu » et

parce qu'il s'adresse à un public simple que dérouterait une langue savante ou recherchée. Plus que Marot, qui pouvait encore voir dans sa traduction une œuvre littéraire, il a conscience de destiner ses paraphrases à un usage liturgique. Tout indique donc que l'esthétique appliquée dans ses psaumes n'est pas subie mais voulue, et que l'austérité qui y règne est fonctionnelle. Jusqu'aux ornements de l'original — la qualité des images, l'équilibre des constructions — paraissent trop riches pour être tous retenus. Nous avons donc le droit de trouver maladroitement ou ennuyeuses les paraphrases de Bèze — surtout après une comparaison qui tourne constamment à l'avantage du roi David ou de Marot —, mais il faut admettre la cohérence de l'entreprise, soigneusement concertée, et examiner, pour comprendre mieux pareille retenue, dans quel état d'esprit travaillait le poète ; un des chapitres suivants permettra de le préciser³⁰.

30. Cf. *infra* I, 7.

DIFFUSION ET INFLUENCE DU PSAUTIER HUGUENOT

Diffusion dans le monde protestant.

Avant même l'opération concertée de Calvin et de Marot, le psautier jouissait — nous l'avons vu¹ — d'une grande notoriété ; en prose ou en vers, en latin ou en français, il occupait une place importante dans la pratique religieuse des catholiques et fut l'objet, chez les premiers humanistes, de soins tout particuliers. Ces facteurs, qui permettent de comprendre mieux la genèse du psautier huguenot, assuraient en même temps à l'entreprise un certain succès : la tradition et la nouveauté s'y mêlaient de manière à satisfaire des esprits à la fois tributaires du passé et curieux d'innovations. A ces causes générales s'ajoutent, pour motiver la vogue du psautier protestant, les dispositions particulières des deux traducteurs : l'un et l'autre, conscients de faire œuvre religieuse plus que littéraire, s'efforcent de mettre leur style au niveau du public le plus large. En outre, la réputation de Marot dans le monde des lettres et, chez Calvin, la volonté d'utiliser le psautier comme un lien entre tous les protestants francophones devaient contribuer à faire du recueil un des grands succès d'imprimerie du xvi^e siècle.

La rapidité à laquelle sont diffusées les paraphrases de Marot retient d'abord l'attention. Dans sa comédie de *l'Inquisiteur*, qui date d'environ 1535, Marguerite de Navarre introduit le chant du psaume 3 dans le texte français de Marot ; or cette traduction ne sera publiée qu'en 1539² et il est douteux que le poète s'y soit mis avant 1532. Ainsi encore manuscrite, avant même de connaître la consécration du public, elle était vouée à une fonction centrale : elle tient lieu, dans la bouche des enfants qui la chantent, de profession de foi évangélique et concourt à donner à la pièce sa valeur de manifeste de la

1. Cf. *supra* I, 1.

2. In *Aulcuns pseaulmes et cantiques...*, 1539.

pensée nouvelle³ : Le *Quart Livre* de Rabelais apporte un témoignage équivalent : avant de prendre le large sur la Thalamège, en quête des oracles de la Dive Bacchus, Pantagruel prononce une « briefve et sainte exhortation, toute auctorisée des propous extraictz de la Sainte Escriptrue⁴ », bien conforme, semble-t-il, à l'idéal des Évangéliques. Or, « après l'oraison fent mélodieusement chanté le pseaulme du saint roy David, lequel commence : *Quand Israël hors d'Aegypte sortit* ». Cet *incipit* est celui du psaume 114 de Marot. La version partielle du *Quart Livre* où figure ce passage fut terminée au début de 1548. On chantait donc avant cette date la paraphrase du poète, propice à célébrer un départ.

Un autre milieu que celui des humanistes, également accueillant aux expériences des esprits avancés, atteste la diffusion précoce des traductions de Marot : c'est la cour, qui reçoit en général la primeur des œuvres littéraires. On se plaît, autour de François I^{er} et du dauphin Henri, à chanter sur des musiques toutes nouvelles les psaumes récemment tournés en vers. L'engouement est tel que le roi, dans une circonstance solennelle, invite Marot à offrir à Charles-Quint, de passage à Paris en 1540, un exemplaire de ses trente psaumes ; l'empereur...

... receut benignement ladicte translation, la prisa, et par paroles, et par present de deux cens doublons qu'il donna audict Marot, luy donnant aussi courage d'achever de traduire le reste desdicts Psalmes, et le priant de luy envoyer le plus tost qu'il pourroit *Confitemini Domino, quoniam bonus*, d'autant qu'il l'aimoit⁵.

A cette « sanction magistrale⁶ » s'en ajoutent d'autres, venues

3. *L'Inquisiteur*, vers 294-365 ; selon l'interprétation que propose V.L. Saulnier dans son édition du *Théâtre profane* de Marguerite, les enfants de la farce seraient entre autres Calvin, Marot et peut-être Dolet. Dans la pièce, le chant du psaume est ponctué de remarques du Varlet, qui précisent la valeur qu'on lui attache : il est manifestation de joie (« Chacun est joyeux comme ung roy », v. 293), de sincérité (« Jamais d'ypocrisie faincte, Nul de leurs cueurs ne fut faulcé », v. 318-319) et de liberté (« En liberté et sans contraincte Jouans, chantans, tousjours joyeux », v. 323-324). On notera également que le ms. de Thon de *L'Heptaméron*, publié par Y. Le Hir sous le titre de *Nouvelles*, contient deux fragments versifiés des psaumes, dans la version de Marot (ps. 51, v. 65-68 in Sixième journée, Nouvelle 5, et ps. 32, v. 1-4 in Septième journée, Nouvelle 2).

4. *Quart Livre*, chap. 1, cité d'après Rabelais, *Œuvres complètes*.

5. Lettre du 26 août 1559, de V.D. à Catherine de Médicis, conservée in *Recueil des choses memorables faictes et passées pour le faict de la Religion et estat de ce Royaume...*, S. 1., 1565 et citée, entre autres, par P. Pidoux, *Le psautier huguenot...*, t. 2, p. viii-ix. Cette lettre apporte de nombreuses informations sur la vogue des psaumes à la cour.

6. L'expression est de V.L. Saulnier in *Charles Quint traversant la France...*, p. 215.

de haut lieu : les courtisans se familiarisent avec les psaumes de Marot et c'est bientôt une mode, autour du futur Henri II, de les fredonner et d'en choisir un comme morceau privilégié. Le dauphin, qui avait distingué le psaume 128, en composa lui-même la mélodie et trouvait dans le chant des cantiques nouveaux « avec lucas, violes, espinettes, fleustes [et] les voix de ses chantres parmi⁷ » de profondes satisfactions⁸. Or cette prédilection date d'environ 1544 : encore tout récents, les psaumes de Marot ont déjà conquis le public le plus exigeant.

A l'intérêt témoigné aux psaumes de Marot par les Évangéliques et les courtisans s'ajoute l'attitude réceptive de plusieurs poètes : le chapitre suivant montrera que, dès avant 1550, avant que Bèze ait publié aucune de ses paraphrases, des disciples ou des émules de Marot se proposent de continuer et même d'achever l'œuvre interrompue du maître. En même temps qu'ils pénétraient dans les mœurs, les cinquante psaumes faisaient donc leur chemin dans le monde littéraire.

En 1561, Théodore de Bèze, qui vient d'achever ses cent psaumes, se rend en France pour représenter la cause protestante au colloque de Poissy. Comme l'atmosphère, dans les milieux politiques, est à la conciliation et qu'on tend, le plus possible, à réduire les antagonismes confessionnels, il obtient des docteurs catholiques une approbation de sa traduction et, du roi, un privilège pour l'impression⁹. Dès cette date, qui marque, depuis 1533 où Marot publiait son premier psaume¹⁰, l'achèvement d'une longue période de gestation, le psautier huguenot sera largement diffusé, sans que son texte, désormais, varie : adopté par la masse des fidèles, il devenait un bien public.

L'époque où Bèze termine son travail est aussi celle où le

7. Lettre de V.D., citée n. 5.

8. François I^{er} aimait également les psaumes de Marot : « Cognoissant son heure estre venuë, il disposa des affaires de sa maison, se fit apporter les Psalmes de Clement Marot... s'en fit lire quelques-uns pour sa consolation, ... puis, le dernier jour de mars 1547, âgé de 53 ans, changea les pénibles et perpétuelles fatigues de cette vie mortelle avec le repos éternel duquel jonyssent les bienheureux à jamais. » (Jean de Serres, *Inventaire général de l'Histoire de France*, cité par H. Chaix, *Le psautier huguenot...*, p. 92).

9. Signé à Saint-Germain-en-Laye le 26.12.1561 ; en voici un extrait : « Il est permis à Anthoine Vincent marchand libraire de Lyon, et à ceux auxquels il le permettra, de imprimer ou faire imprimer, vendre et debiter Tous les psalmes du Prophete David, traducts à la verité Hebraïque, et mis en ryme Françoisë et bonne Musique, comme a esté bien veu et cognen par gens doctes et savans en la saincte Escriture, et aussi en l'art de Musique, à ce depntez : et defenses faites à tous autres de n'en imprimer dans dix ans. » Le texte de ce privilège a été repris, avec des variantes, dans presque toutes les éditions du psautier huguenot, dès 1562. Je cite d'après *Les cent et cinquante Pseaumes...*, 1562, publiés par Jehan Le Preux, l'un des agents d'Antoine Vincent.

10. Cf. *supra* I, 1, 4^e section.

protestantisme prend en France des proportions considérables : au moment du colloque de Poissy, on compte 2 150 églises nouvelles¹¹. Or bien vite chaque fidèle allait être pourvu d'un psautier ; c'était, pour participer au culte, une condition quasi-indispensable¹². La demande, de ce côté-là, était donc très forte. Il s'y ajoute les besoins de la propagande, où les psaumes versifiés jouent un grand rôle ; un ennemi des Huguenots l'a bien vu :

Il faut confesser qu'il n'y a rien qui ayt tant facilité l'entrée aux nouveantez de ces nouvelles Religions, ny qui leur ayt acquis l'oreille de la peu caute populace, soit en Allemagne, soit en France, que le nouveau chant doux et chatoüilleux de ces Pseaumes rimez. C'a esté la chaine, et le cordage, duquel comme un autre Amfion Thebain, Luther et Calvin se sont servis pour attirer apres soy les pierres dont ils ont basti, et fondé les murs de leur nouvelle Babylone. Ils ont attiré les ames par ceste harmonie, ainsi que les oyseleurs arrestent dans leurs filets les vols entiers des oyseaux¹³.

Pour exploiter cet immense prestige et satisfaire à la demande des paroisses françaises, Genève allait en appeler aux ressources de ses imprimeries¹⁴ et au courage de nombreux colporteurs ; car le psautier fut interdit peu après l'échec du colloque de Poissy et ceux qui le répandaient en France, souvent organisés en réseaux clandestins, le faisaient au risque de leur vie¹⁵.

C'est surtout l'orchestration de la production imprimée qui étonne. Bèze s'en était remis, pour mener à bien cette action d'envergure, à l'éditeur lyonnais Antoine Vincent¹⁶, calviniste

11. Ce chiffre est fourni par P. Geisendorf, *La vie religieuse...*, p. 86.

12. Un synode de 1581 précise cette exigence : « A cause du grand mépris de la Religion, qu'on void même dans les saintes Assemblées, où plusieurs ne daignent pas de chanter les Psaumes, ni d'apporter les livres de Prières et de Psalmodie, on avertira publiquement dans toutes les Eglises un chacun de s'en pourvoir, et ceux qui, par mépris, négligeront d'en avoir, et de les chanter, seront sujets aux censures. » (*Onzième Synode National*, 28 juin 1581, *Matières générales*, Article 39, cité in J. Aymon, *Tous les Synodes nationaux...*, t. 1, p. 152).

13. Florimond de Rémond, *L'Histoire de la naissance...*, p. 1033.

14. H. Hauser a une formule heureuse pour suggérer l'importance de l'imprimé dans la réforme protestante : « La réformation du xvr^e siècle est une hérésie du Livre — du Livre sacré et des livres qui le répètent et le commentent. » (*La Naissance du protestantisme*, p. 59).

15. Non seulement les colporteurs dissimulaient les livres prohibés parmi une innocente marchandise, mais on prenait soin de voiler la provenance et la nature des recueils eux-mêmes : les psautiers étaient présentés, par exemple, sous la forme d'almanachs ou d'abécédaires.

16. Cf. E. Droz, *Antoine Vincent...*

et installé à Genève ; celui-ci, pour donner à l'entreprise toute l'ampleur souhaitable, partagea son privilège avec de nombreux imprimeurs, à Genève, à Lyon, à Paris et ailleurs¹⁷. Ainsi s'explique le foisonnement de psautiers qui, dès les premiers mois de 1562, envahit le marché ; le 27 janvier sont déjà sortis 27 400 exemplaires des presses genevoises uniquement, et la production continuera quelque temps à ce rythme : il s'agit bien de « la plus gigantesque opération qui ait été entreprise jusque-là en matière d'édition¹⁸ ». Au sein de cette production massive se manifeste heureusement une certaine originalité : la concurrence invite en effet les imprimeurs à varier la présentation d'un texte qui, lui, ne saurait être altéré. La typographie se prête à toute sorte d'inventions, de même que les notations musicales¹⁹. Mais chaque édition est examinée avec soin par le Conseil de la ville : il s'agit que les nouveautés soient fondées et l'impression irréprochable²⁰, de manière que les psaumes conservent leur dignité et que soit servie la bonne cause.

L'inventaire d'un fonds de librairie, dressé en 1570, révèle l'importance des psaumes, sous toute sorte de formes différentes, dans l'ensemble de la production imprimée genevoise. Il s'agit d'un stock de 35 000 volumes environ, laissé à sa mort par Laurent de Normandie, libraire et éditeur qui avait organisé, entre autres, un réseau de colporteurs pour diffuser au-delà des frontières la propagande réformée²¹. Or, sur le nom-

17. Rien qu'à Paris, Vincent passe contrat avec 19 imprimeurs ; leur activité, c'est vrai, ne durera pas : plusieurs seront inquiétés, certains même condamnés à mort.

18. L. Febvre et H.J. Martin, *L'apparition du livre*, p. 476. Sur la propagande par l'imprimerie et la diffusion du psautier huguenot, cf. aussi P. Chaix, *Recherches sur l'imprimerie à Genève...* et R.M. Kingdon, *Geneva and the coming of the Wars of Religion...* Cf. en outre les documents recueillis par P. Pidoux, *Le psautier huguenot...*, t. 2.

19. Antoine Cercia, par exemple, propose au Conseil de Genève « une forme de grosse lettre en laquelle il veut imprimer les pseumes pour la commodité des vielles gens » (*Registres du Conseil de Genève*, 54, f° 332, 18.11.1558, cité par P. Pidoux, *Le psautier huguenot...*, t. 2, p. 108). En fait d'innovations musicales, Pierre Daventès imprime en 1560 : Marot et Bèze, *Pseumes de David, ... avec Nouvelle et facile methode pour chanter chacun couplet des Pseumes sans recours au premier...* : il s'agit d'une notation chiffrée.

20. Cf. par exemple ce document d'archives : « Les grands pseumes de Jehan Durand se trouvent assés bien imprimés depuis environ la moitié, mais la premiere partie est d'une lettre fort mauvaise, et davantage sont mal margés, aussi bien que les pelis qu'il a faitz en petite forme en 32. A cause de quoy, a esté arresté, affin que ledit Durand et les autres apprennent à besongner plus loyalement, qu'il soit condamné à une amende de vingt escus. » (*Registres du Conseil de Genève*, 56, fol. 300, 27.1.1562, cité par P. Pidoux, *Le psautier huguenot...*, t. 2, p. 128).

21. Mes informations proviennent de H.L. Schlaepfer, *Laurent de Normandie*.

bre total des volumes réunis dans son échope, les psaumes — psautier huguenot, traductions en prose latine ou française, commentaires — représentent le 27 % ; de plus, parmi les textes de la Bible non commentés qui sont conservés dans ce fonds, ils sont mentionnés dans 43 % des titres, soit qu'ils fassent l'objet d'une édition séparée, soit qu'ils se trouvent publiés avec d'autres livres scripturaires, mais alors soigneusement mis en évidence. Tout indique qu'un examen plus large de la production des imprimeurs protestants fournirait à peu près les mêmes données sur la vogue du psautier dès 1562²².

Cette consécration trouve à s'illustrer dans d'autres domaines. Ainsi les paraphrases de Marot et de Bèze sont-elles répandues dans les terres les plus éloignées par des traducteurs²³ : elles sont tournées jusque dans vingt-deux langues différentes, quoiqu'elles soient elles-mêmes des traductions²⁴. Cette fidélité au psautier huguenot s'explique par la fortune exceptionnelle des mélodies qui l'accompagnaient ; sans les musiciens qui ont complété leur œuvre, les deux interprètes français de David n'auraient certainement pas joui de la vaste renommée que nous leur connaissons. Les traducteurs se préoccupaient moins, d'ailleurs, de restituer le détail de leurs paraphrases que de reprendre les formes strophiques qu'ils avaient employées, de manière que la musique destinée au psautier français s'applique également à un texte rédigé dans une autre langue²⁵.

À la faveur d'une diffusion si bien organisée, le psautier huguenot pénètre rapidement et profondément dans le public protestant. Les témoignages abondent sur le rôle central qu'il

22. Cf. par exemple L. Desgraves, *L'imprimerie à La Rochelle*, t. 2 : *Les Hautlin...*

23. Dans une zone voisine de la région francophone, il faut signaler, au xvi^e siècle, deux traductions, en gascon et en béarnais, entreprises à la demande de Jeanne d'Albret : Pey de Garros, *Psaumes de David viratz en rhythme gascon* et Arnaud de Salette, *Los Psalmes de David, metuts en rima bernesa*. Ces traductions ont contribué à « l'éclosion à l'état de langues littéraires et religieuses de dialectes restés jusqu'alors incultes » (G. Gougenheim, *L'influence linguistique de la Réforme...*, p. 45). F. Bovel, *Histoire du Psautier...*, a insisté sur l'importance des traductions du psautier huguenot. Sur Pey de Garros, cf. A. Berry, *Les Psaumes de Pey de Garros*.

24. Ce chiffre est donné par P. Geisendorff, *La vie religieuse...*, p. 96. Le paradoxe est même allé jusqu'à traduire le psautier huguenot en hébreu !

25. François Perrot, traducteur de Marot et Bèze en italien, insiste sur le lien que crée une musique identique parmi plusieurs nations :

L'Angleterre, la Flandre, ensemble et l'Allemagne,
Comme d'un mesme son ce saint chant accompagne,
Chant, qui la terre au ciel, et l'homme unit à Dieu.

(Pièce dédicatoire A l'Italie in Fr. Perrotto, *Settantacinque Salmi...*).

joue dans les habitudes quotidiennes, à l'armée et dans la vie privée, pendant les troubles religieux²⁶. Il n'est pas question d'en dresser le catalogue ; quelques exemples suffiront.

C'est à la guerre, dans l'engagement confessionnel, que les psaumes français imprègnent d'abord les esprits ; à l'appel des fameuses mélodies comme à un signe de ralliement, les soldats huguenots se regroupent et concentrent leur énergie. Dans les villes et les campagnes, aux moments de grande tension, les protestants (ou, avant le divorce confessionnel, les sympathisants de la foi nouvelle²⁷) manifestent leur zèle religieux ou bravent l'intolérance en chantant bien haut et en public les cantiques défendus ; un épisode d'histoire locale, à Bourges, a eu mille fois son pareil :

L'an 1559, depuis le commencement du mois d'avril et tout le temps d'esté ensuyvant, on chantoit à grandes troupes tous les soirs, tant festes que jours ouvriers, les psalmes de David, au lieu qu'on appelle pretz Fichault, et se assembloient audit lieu tous les soirs du monde innumérable, tant hommes que femmes, chantant en grande mellodie lesdictz psalmes. Plusieurs defences furent faictes par criz public de non plus chanter lesdictz psalmes, sur peine de la hart, et fut élevé une potence au milieu dudict pretz Fichault, pour plus grandement déterrer²⁸ ceux qui chanteroient lesdictz psalmes ; toutesfoys, nonobstant toutes les choses susdictes, on ne cessa point de chanter audict lieu tout durant l'esté²⁹.

A chaque occasion, les menaces et les bâtiments spectaculaires le cèdent au désir d'exprimer ensemble une croyance commune ; dans les plaintes du psalmiste, les fidèles trouvent un tableau prophétique de leurs propres souffrances ; dans ses imprécations contre l'ennemi et ses appels au secours, ils découvrent une image de leur situation, livrés comme ils sont à une guerre sans merci. Ils savent bien, en outre, que la musique des psaumes est douée d'un pouvoir extraordinaire, qu'elle confirme la foi des uns et exerce sur d'autres une séduction irrésistible. Au moment de mourir enfin, à la bataille ou sur le bûcher, ils voient encore dans les vers de David le moyen le plus efficace et le plus sincère de manifester leur croyance³⁰.

26. Il suffit de consulter, pour s'en assurer, quelques historiens du xvi^e siècle : l'*Histoire ecclésiastique...* attribuée à Th. de Bèze ; l'*Histoire des Martyrs...* de J. Crespin ; l'*Histoire universelle* d'A. d'Aubigné ; l'*Histoire de la naissance...* de Fl. de Rémond. Parmi les ouvrages récents, F. Boyet, *Histoire du Psautier...* et O. Douen, *Clément Marot...*, apportent sur ce point de nombreux exemples.

27. Cf. *infra* 1, 8, 1^{re} section.

28. *Intimider*.

29. Jean Glaumeau, *Journal de l'Histoire du Berry...*, in BSHPF, 5 (1857), p. 390-391.

30. Ici encore, les témoignages abondent. L'habitude de chanter les psaumes au moment du supplice est d'ailleurs bien antérieure aux guerres de religion. Ce récit de la mort d'un martyr messin,

Les éditions du psautier huguenot destinées aux fidèles se doublent souvent d'appendices, qui témoignent du rôle important joué par le recueil dans la piété quotidienne. Outre les textes didactiques et liturgiques que Calvin aime à y faire figurer³¹, des tables indiquent comment et dans quelles occasions user des psaumes : telle pièce est affectée à telle situation³² ou convient à un moment précis du culte³³. Par ailleurs, de nombreuses éditions insèrent à la fin de chaque paraphrase une brève prière qui prolonge, souvent en lui donnant une valeur d'actualité, la portée édifiante du psaume ; le pasteur Augustin Marlorat en a rédigé une série complète, qui confère pleinement au psautier huguenot sa qualité de livre d'Eglise³⁴. De la sorte, les protestants disposaient d'un manuel de piété

en 1525, le montre : « Bientôt le bourreau s'approcha armé de tenailles brûlantes avec lesquelles il lui arracha le nez ; puis, avec les mêmes tenailles il fardit circulairement la tête du saint de Dieu, qui souffrait tout avec le même ravissement que Laurent sur son gril et Vincent sur son chevalot. Après cela le bourreau lui arracha la main droite, puis il finit par mettre le feu au bûcher. Alors l'invincible athlète de Christ fit entendre au milieu des flammes, jusques au moment de rendre l'esprit, ce beau psaume principalement dirigé contre le culte des idoles : "Quand Israël sortit d'Egypte, etc." » (Lettre de François Lambert au Sénat de la ville de Besançon, Strasbourg, 15 août 1525, traduit du latin et cité par A.L. Herminjard, *Correspondance des Réformateurs...*, t. 1, lettre 155). Le martyre en question semble être Jean Leclerc, évangéliste du groupe de Meaux.

31. Dans l'édition utilisée de 1562, Marot-Bèze, *Les cent et cinquante Psaumes...*, on trouve, après les cent cinquante psaumes : *La Forme des Prières Ecclesiastiques. Avec la maniere d'administrer les Sacrements, et célébrer le Mariage, et la visitation des Malades. Le Catechisme... Des Oraisons. La Confession de Foy, faite d'un commun accord par les Eglises esparses parmy le Royaume de France...*

32. Ainsi le recueil de Cl. Marot, *Cinquante Psalmes... Avec l'Artifice, Rhétorique et tables des observations d'iceux...*, 1556, est précédé d'une *Table demonstrent l'usage des Psalmes icy contenus, et à quoy chascun d'iceux se peut referer*, dont voici quelques mentions : « Action de grace apres la victoire sur les ennemis. Psalme 9 », ou : « Chant nuptial. Psalme 127 », etc.

33. Un imprimeur genevois édite par exemple, en 1565, des *Tables pour trouver les Psaumes selon l'ordre que on les chante en l'Eglise de Geneve tant le Dimanche au matin et soir, que le Mercredi (sic)*.

34. Cf. par exemple l'édition suivante : *Les Psaumes de David... Avec une Oraison, à la fin d'un chacun Psaume faite par M. Augustin Marlorat*. La prière écrite pour le psaume 137 est la suivante : « Seigneur Dieu consolateur et liberateur des povres affligez et captifs, tu vois l'extremité en laquelle est reduite ta povre Eglise, et comment de toutes pars elle est assaillie et exposee à moquerie : destourne donc ton courroux d'icelle, et exauce ceux qui gemissent pour sa delivrance, à fin que les tyrans et persecuteurs soyent exterminés, et nous chantions librement tes louanges, par hymnes et cantiques, au nom de Jesus Christ ton Fils. Amen. »

équivalent aux livres d'heures des catholiques ; la ressemblance se précise, d'ailleurs, par l'insertion relativement fréquente de calendriers ou d'almanachs, qui ajoutent un témoignage à la pénétration du psautier dans le public le plus vaste³⁵ et permettent de mesurer jusqu'à quel point il s'insinue dans la vie domestique : pour décrire en une brève formule, souvent commentée d'une illustration, les caractères de chaque mois, on emprunte à la traduction de Marot ou de Bèze un passage approprié des vers de David : manière toute naturelle, chez les réformés, de sanctifier le cycle des mois et les travaux saisonniers³⁶.

Grâce à l'imprimerie et au colportage, les psaumes se répandent ainsi dans tous les milieux protestants ou sympathisants, de la cour aux classes les plus modestes³⁷, parmi les soldats ou dans la population civile ; les vœux qu'exprimait Marot en publiant sa traduction, même influencés par une longue tradition littéraire, n'en revêtent pas moins une certaine réalité :

O bien heureux qui veoir pourra
Florir le temps que l'on orra
Le laboureur à sa charrue,
Le charretier parmy la rue,
Et l'artisan en sa boutique

35. Ainsi, Marot-Bèze, *Les Pseaumes...*, 1565, contient un *Kalendrier historial, et almanach perpetuel pour savoir les nouvelles et pleines lunes et quartiers d'icelle en chacun mois de tous les ans. Avec aucunes tables pour trouver le Nombre d'or, l'Indiction Romaine, le Cycle solaire, la lettre Dominicale, les ans du Bis-sexe, et Pasques en chacun an, durable à tousiours. Aussi les Foires, comme elles sont en chacun mois.*

36. Par exemple, Marot-Bèze, *Les Pseaumes...*, 1563, est précédé d'un *Kalendrier historial*, Lyon, J. de Tournes, 1563, où un fragment, plus ou moins altéré, du psautier huguenot sert à évoquer chaque mois. Le ps. 147 se prête à décrire le mois de janvier :

C'est Dieu qui donne, et qui va entassant
Neige en blancheur la laine surpassant,
C'est luy aussi qui comme cendre espart
Noire bruine et d'une et d'autre part.

Et le ps. 65 convient au mois d'avril :

Adonc revestent les campagnes
Mille troupeaux divers,
Et les entredeux des montagnes
De bleds sont tous couverts.

37. Il est remarquable que Marot lui-même confirme la destination populaire de ses paraphrases en plaçant, dans l'un de ses poèmes, un passage du psaume 9 dans la bouche d'un valet :

Si que mon maistre (sans mesdire)
Avecques David peult bien dire :
« Or sont tombez les malheureux
En la fosse faicte par eulx ;
Leur pied mesme s'est venu prendre
Au filé qu'ilz ont voulu tendre. »

(*Le Valet de Marot contre Sagon ou Epître de Frippelippes*, v. 29-34, in Cl. Marot, *Œuvres satiriques*, éd. C.A. Mayer).

Avecques un psalme ou cantique
En son labeur se soulager³⁸.

Après ce coup d'œil rapide sur la popularité des psaumes protestants dans la vie quotidienne, il importe de mesurer l'importance de leur rôle dans le domaine littéraire ; nous allons voir qu'ils acclimatent certains thèmes dans la poésie religieuse et qu'ils créent un style bien particulier : preuves de leur influence profonde et durable au xvi^e siècle.

Influence sur la poésie polémique.

Le premier genre poétique où se reflètent les idées et les formes du psautier huguenot relève de la littérature politique et satirique qui prend, pendant les troubles religieux, une extension considérable. Il n'est pas question d'y chercher toutes les traces que la théologie de David ou le style de Marot et Bèze ont pu y laisser : il suffit d'une lecture rapide pour que la dette des poètes partisans apparaisse clairement. Il est d'ailleurs un domaine assez bien exploré où l'influence des psaumes protestants semble négligeable : au moment où Ronsard intervient, avec ses *Discours*, dans la querelle qui oppose les propagandistes ennemis, le débat s'attise et prend une tournure un peu nouvelle. Chez le maître, chez ses opposants et ses imitateurs, le ton s'élève à un haut niveau d'élaboration littéraire, où l'invention personnelle et le souvenir de la tradition antique se confondent pour créer des poèmes épiques ou satiriques d'une vigueur exceptionnelle ; la parl de l'Ancien Testament n'y est pas grande et le style du psautier huguenot, si réservé dans ses effets, n'y joue aucun rôle³⁹.

Un courant parallèle, antérieur au début des guerres religieuses et destiné à survivre au-delà du xvi^e siècle, doit beaucoup plus aux psaumes. S'il est illustré essentiellement par les protestants, les catholiques, à l'occasion, s'y rattachent. Peut-être issu d'une poésie populaire ancienne et mal connue, il produit en général des chants collectifs où les fidèles expriment leurs craintes ou leurs souffrances, décrivent leurs défaites ou leurs victoires ; ils lancent contre l'ennemi de mortelles imprécations et appellent sur lui la colère de Dieu. Cette poésie, toute parcourue d'allusions à des circonstances précises, ne cherche pas à renouveler ses thèmes ou à produire des effets de style, mais donne au peuple l'occasion de chanter, de la manière la plus simple et la plus directe, les péripéties tristes ou joyeuses de sa vie quotidienne. Les psaumes, où alternent le désespoir et la félicité, la crainte des méchants et la confiance en Dieu, fournissaient bien sûr à ce type d'œuvres des modèles idéals. Par surcroît, le succès du psautier huguenot

38. Epître liminaire *Aux dames de France...*, v. 41-47, in Cl. Marot, *Cinquante Pseaumes...*, 1543.

39. Sur ce courant poétique, cf. F. Charbonnier, *La Poésie française et les guerres de religion...*

engageait à forger des pièces nouvelles, dans le même ton et, si possible, selon les mêmes schémas métriques, de manière que les fameuses mélodies puissent être reprises. De nombreux auteurs, anonymes pour la plupart, se mettent donc à imiter les poèmes de David tout en s'inspirant de Marot et de Bèze ; mais leur liberté reste très grande : l'expérience individuelle du psalmiste devient collective et le phénomène d'actualisation, de modernisation, joue constamment. Il ne s'agit pas de paraphrases, même très affranchies ; l'original ne fournit qu'une base à l'imagination des poètes et un cadre où introduire des expériences nouvelles⁴⁰.

Le degré d'adaptation aux circonstances contemporaines varie beaucoup. Un propos assez général — les malheurs de l'époque, la cruauté des hommes, etc. — permet de conserver la disponibilité des psaumes à toute sorte de situations. Mais il suffit d'une allusion explicite pour que telle pièce se charge d'une réalité historique précise :

De tout mon cœur t'exalteray,
Seigneur, et si raconteray,
Toutes tes œuvres nonpareilles,
Qui sont faites de grand merveilles.

Soigneusement t'a pleu garder,
Grenoble ta noble Cité,
Que l'on disoit estre rasee,
Et aux Pillards abandonnee⁴¹.

Ces deux premières strophes d'une chanson qui ressemble à beaucoup d'autres montrent bien comment fonctionnent, par rapport à la source, le démarquage et l'affranchissement : le texte commence par une reprise presque littérale du psaume 9 dans la version de Marot, puis change d'orientation pour mentionner un événement vécu et récent. Dans le même recueil, une pièce sur « la victoire que Dieu donna à ses enfans devant la Ville de S. Gilles » raconte, dans le rythme et sur le ton des psaumes, la défaite que Dieu infligea aux ennemis de ses élus ; on se sent immergé dans le conflit local qui oppose deux partis confessionnels, sans que disparaisse pour autant le dialogue entre Dieu et les hommes, dont les psaumes donnent l'exem-

40. Sur cette poésie engagée, cf. R. Lebègue, *La littérature française et les guerres de religion...* et H. Weber, *Poésie polémique...* Les poèmes ont souvent paru en plaquettes séparées ou dans les recueils les plus divers ; je n'en signale qu'un seul, protestant et particulièrement riche en textes inspirés des psaumes : *Chansons spirituelles à l'honneur et louange de Dieu...*, plusieurs fois réédité. Des anthologies plus récentes donnent des échantillons de ce genre de poésies : A. de Montaiglon et J. de Rothschild, *Recueil de poésies françaises...* ; P. Tarbé, *Recueil de poésies calvinistes...* ; H.L. Bordier, *Le chansonnier huguenot...*

41. *Chanson nouvelle sur le Siège de la ville de Grenoble, et se chante sur le chant du Pseaume neufoiesme*, v. 1-8, in *Chansons nouvelles, sur le siege de la Ville de Grenoble...*

ple ; la réalité quotidienne se trouve haussée au niveau de l'Ancien Testament en même temps que le poème de David devient un chant de guerre. Ce genre d'actualisation implique bien sûr que les protestants s'assimilent au peuple hébreu. Ainsi la plainte des Juifs exilés à Babylone, au psaume 137, s'applique à la situation de prisonniers huguenots enfermés à Lyon, et la traduction que Marot a laissée de l'original donne à la chanson son rythme et sa tonalité :

Dedans Lyon ville tres-renommee,
Nous soupirons en prison bien fermee,
Nous souvenant de l'habitation
Du bon pais et congregation,
Ou nous soulions, tant aux champs, qu'en la ville
Ouir prescher le tressainct Evangile⁴².

Ce type de rapprochement est constant à travers les *Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné, au point que, dans plusieurs passages, on distingue mal ce qui est original de ce que le poète a emprunté aux psaumes ; l'influence est si diffuse qu'elle n'est plus ressentie comme telle. Ainsi, dans une longue apostrophe aux villes de France, les imprécations du psaume 137 contre les ennemis d'Israël se fondent sans heurt au contexte :

... Vous, sanglantes cités, Sodomes aveuglees,
Qui, d'aveugles courroux contre Dieu desreglees,
N'avez transi d'horreur aux visages transis,
Puantes de la chair, du sang de mes occis.
« Entre toutes, Paris, Dieu en son cœur imprime
Tes enfans qui crioient sur la Hierosolime,
A ce funeste jour que l'on la destruisoit.
L'Eternel se souvient que chacun d'eux disoit :
A sac, l'Eglise ! à sac ! qu'elle soit embrazee
Et jusqu'au dernier pied des fondemens rasee !...⁴³.

Si Paris devient tout naturellement une des villes maudites de l'Ancien Testament, les catholiques s'assimilent aux ennemis de David et les protestants prononcent les mêmes plaintes que les Hébreux dans les psaumes. C'est précisément ce qui se produit dans un poème sur le massacre de la Saint-Barthélemy :

42. *Chanson sur le chant, du Pseaume 137*, in *Chansons spirituelles à l'honneur et louange de Dieu...*, p. 175, v. 1-6.

43. A. d'Aubigné, *Jugement*, v. 247-256, in *Les Tragiques*. La pénétration des psaumes dans la texture même des *Tragiques* s'observe dans plusieurs passages (cf. par exemple *Misères*, v. 1273-1380 ; *La Chambre dorée*, v. 139-152 et v. 1011-1054). Indépendamment de ses paraphrases de psaumes (cf. *infra* II, 2), d'Aubigné a été influencé par David dans plusieurs de ses poèmes religieux : cf. *Prière et Confession* et *Hymne sur la merveilleuse deliverance de Geneve*, in A. d'Aubigné, *Œuvres complètes...*, éd. R. et C., t. 3, p. 301-303 et p. 309-311.

Nos lits et nos chambres veufves,
 Nos bois, nos champs, et nos fleuves,
 Rougis du sang espandu :
 Dans le bruit de leur silence
 Sans crier crient vengeance
 Du laqs qu'on nous a tendu⁴⁴.

L'adaptation est ici très libre ; il n'y a plus référence précise à un psaume mais reprise d'un style — images et antithèses — dont le chantre juif est constitué garant.

Si la poésie polémique des protestants s'attache surtout aux lamentations et aux implorations du psautier, elle en retient aussi, pour l'actualiser, l'aspect complémentaire : la louange et l'action de grâces. Ainsi une pièce emprunte-t-elle à David de nombreuses formules pour célébrer la perte de l'Armada, défaite par les armées protestantes :

Un monstre hideux en quatre ans façonné
 Par l'Espagnol sur l'Océan est né...
 Mais ce grand Dieu, qui tout voit des hauts cieux
 Qui l'humble esteve, et abbat l'orgueilleux :
 Dieu exauçant de son peuple les pleurs :
 Dieu secourant les siens en leur douleurs,
 A eslané sur l'armée arrogante
 Des Espagnols son ire foudroyante⁴⁵.

Tout le poème exalte l'intervention de Dieu qui a ruiné l'armée espagnole, et invite les fidèles à lui en rendre témoignage en se consacrant à son service. Les éléments de théologie que ces œuvres d'actualité doivent, entre autres, aux psaumes sont simples et se trouvent souvent réunis : l'idée centrale réside dans la toute-puissance de Dieu, qui contraste avec la faiblesse des hommes et permet aux malheureux d'espérer un renversement total ; car le Seigneur intervient dans les affaires humaines, il venge les torts subis par ses élus en punissant les méchants. Comme dans la poésie hébraïque, il manifeste son pouvoir à travers les mouvements et l'harmonie du cosmos, et souvent il admet une représentation anthropomorphe.

A l'exploitation des thèmes et de la pensée théologique des psaumes s'ajoute l'imitation d'un style. Sur certains points, la référence au psautier huguenot est explicite : la plupart des poèmes qui nous intéressent reprennent la forme métrique d'une des paraphrases de Marot ou de Bèze ; en outre, les textes eux-mêmes se recouvrent parfois : certaines pièces citent des passages des psaumes français, et suggèrent ainsi à la fois un rapprochement et une différence. Mais il suffit que resurgissent quelques expressions, des termes communs, un rythme connu, pour que la parenté s'établisse :

44. *Sur les miseres des mesmes Eglises Françoises, en l'an 1572*, v. 31-36, in *L'Uranie...*, p. 330-343.

45. *Cantique d'action de grâces, pour la Deffaicte et Dissipation de l'Armée d'Espagne...*, v. 15-16 et 79-84.

A ce coup tout homme dye
 Sachent ores les pervers,
 Qu'encor n'est la maln faillie
 Du grand Dieu de l'univers :
 Un effect l'autre suivant
 Monstre le grand Dieu vivant,
 Son esprit sans cesse veille
 A monstre quelque merveille ⁴⁶.

Outre la reprise d'un mètre utilisé par Bèze, on observe la fréquence des archaïsmes et le ton didactique du passage, qui correspondent bien au niveau de style des deux interprètes de David. Ailleurs, c'est la similitude du vocabulaire qui frappe, la même simplicité des constructions, la même retenue dans l'expression. Dans d'autres poèmes encore, c'est un aspect complémentaire des psaumes qui s'impose :

Ils nous ont tenus en serre :
 Fay qu'un jour on les enserre.
 Ils nous font languir de faim :
 Qu'ils ayent pour nourriture,
 Des os secs et de l'ordure :
 La chair des chiens soit leur pain ⁴⁷.

Ces malédictions lancées par les Huguenots contre les tueurs de la Saint-Barthélemy doivent beaucoup aux psaumes — en même temps qu'aux *Lamentations de Jérémie* et à d'autres livres poétiques de l'Ancien Testament qui, dans certains contextes, ne se distinguent guère — : le recours à des images violentes, d'un réalisme audacieux, n'est-il pas une des techniques usuelles des prophètes bibliques et de David particulièrement ? De l'imprécation bébraïque à la satire religieuse ou au pamphlet politique, il n'y a ici qu'une différence minime. Souvent se retrouvent les mêmes schémas de pensée et les mêmes réseaux de métaphores : grands thèmes élémentaires qui, quoique répétés mille et mille fois, communiquent à la poésie polémique des protestants un lyrisme plein d'âpreté et haut en couleurs.

Influence sur le cantique spirituel.

A côté de la poésie engagée où, confrontés à des situations douloureuses, ils expriment le sentiment de la collectivité, les écrivains protestants ont pratiqué un genre plus intime, également destiné à un public assez vaste : c'est la chanson spirituelle — on lui donne souvent le nom de *cantique* — où le poète évoque certains moments de sa vie religieuse et manifeste sa piété. Ici encore intervient l'influence du psautier, en géné-

46. P. de Changy, *Cantique fait sur la mort des tyrans...*, v. 1-8.

47. *Sur les miseres des mesmes Eglises Françaises...*, v. 163-168, in *L'Uranie...*, p. 330-343.

ral connu à travers la traduction de Marot et de Bèze. Car les vers de David procurent à l'âme une image des situations les plus diverses et s'imposent comme des modèles à la fois spirituels et littéraires. Aussi de nombreux auteurs se sont-ils proposé de placer leur œuvre dans la descendance des psaumes, soucieux de les imiter et, autant que possible, d'atteindre à leur niveau :

Ce petit don que mes vers vous envoient,
C'est le séjour d'un million de fleurs,
Taint d'un esmail des plus belles couleurs,
Ou les Lauriers de David reverdoient.
Le doux Marot, et le docte De Beze,
Ont de leurs mains, ces beaux Lauriers plantez
En Palestine, heureusement entez
Sur le beau tronc de la langue françoise⁴⁸.

Bernard de Montmeja souhaite aux vers qu'il introduit ici un éclat aussi vif, des teintes aussi somptueuses que leur source hébraïque ; il avoue en outre sa dette à l'égard des deux traducteurs français. Or cette soumission à l'autorité des psaumes guide d'innombrables écrivains ; elle pourrait même paraître, à force d'être répétée dans des pièces liminaires ou les passages théoriques de certaines œuvres, un lieu commun dépourvu de signification, si elle n'imprégnait réellement la pensée et l'expression des auteurs. Le prestige de David s'explique surtout par l'actualité que revêtent ses vers au moment des guerres de religion. Exposés aux dangers et aux souffrances, hantés par la peur du châtimement et entièrement soumis à la volonté de Dieu, les fidèles se comparent ou s'assimilent au roi pénitent ; comme lui, ils se sentent engagés dans une aventure existentielle et ont conscience d'être particulièrement concernés par son message⁴⁹. Il ne s'agit donc en aucune manière de curiosité intellectuelle, mais d'une participation vivante à un texte chargé de réalités immédiates. Car, outre la situation qu'ils décrivent, les psaumes sont parcourus d'un dynamisme puissant, propre à restaurer le courage de qui se sent menacé.

48. B. de Montmeja, *Ode IV*, v. 1-8, in *Poemes chrestiens de B. de Montmeja, et autres divers auteurs...*

49. C'est ce qu'explique Sébastien Castellion dans son épître introductrice au psautier : « Atque haud scio an nullum sit opus aequae hac tempestate necessarium, quo sinus contra tot bella, seditiones et scelera, assiduus tui precibus. Sed eiusmodi sunt haec carmina, ut non nisi ab iis intelligantur, qui sint Davidica mente praediti. Nam quibus non est penitus infixa cordi pietas : aut qui non, ut David, rebus premuntur adversis : ii ad toties iteratas Dei laudes, totiesque petitum auxilium nauseant. Sed qui Deum toto pectore diligunt : quique bello, peste, fame premuntur : aut quos calumniarum, invidiaeque linguae stimuli vexant, ii neque Dei laudibus satiari possunt, neque ab eo orando (a quo uno se defendi posse vident) nisi re impetrata desistere. » (*Epistola nuncupatoria*, in S. Castellion, *Psalterium...*, p. 9).

La victoire de David sur Goliath, de la faiblesse sur la force, illustrée par la vie comme par l'œuvre du psalmiste, fut l'une des représentations favorites des protestants au xvi^e siècle, l'un des ressorts essentiels de leur confiance. La théologie de d'Aubigné, dans les *Tragiques*, repose sur ce paradoxe et le poète prend soin, dans sa préface en vers, de mentionner la source de son espoir :

N'avons-nous pas encor' appris
Par David que les grands du monde
Sont impuissants encontre nous,
Et que Dieu ne veut qu'une fonde
Pour instrument de son courroux⁵⁰ ?

Il faut reconnaître, dans cette croyance brûlante, une des pierres d'angle du calvinisme pendant les guerres religieuses. David n'est certes pas le seul à en assurer le fondement ; pourtant, l'idée centrale d'un renversement des apparences, l'attente de la justice divine qui réparera les torts des uns et ruinera l'insolence des autres reposent en partie sur le psautier⁵¹, et permettent de comprendre mieux son succès.

La suggestion qu'exercent les psaumes est même si forte, et leur langage si direct, qu'en plus du réconfort moral qu'ils apportent, ils invitent à l'action. Bernard Palissy, le fameux savant et céramiste huguenot, retrace admirablement les mouvements de son âme au moment où s'élève, sur son chemin, le chant d'un psaume : il se laisse d'abord aller au plaisir de la mélodie, mais, bien vite attentif à la signification des paroles, il se propose d'en donner une figuration concrète, d'en extérioriser la portée ; il voit un tableau, puis un jardin, un refuge enfin pour ses coreligionnaires : cheminement exemplaire d'un homme du xvi^e siècle, qui vise à l'efficacité et trouve dans les psaumes une source d'enthousiasme :

Quelques jours après que les esmotions et guerres civiles furent appaisées, et qu'il eut pleu à Dieu nous envoyer sa paix, j'estois un jour me pourmenant le long de la prairie de ceste ville de Xaintes, près du fleuve de Charante : et ainsi que je contemplois les horribles dangers, desquels Dieu m'avoit garanti au temps des tumultes et horribles troubles passez, j'ouy la voix de certaines vierges, qui estoient assises sur certaines aubarées, et chantoient le Pseaume cent quatriesme. Et parce que leur voix estoit douce et bien accordante, cela me fit oublier mes premières pensées, et m'estant arrêté pour escouter ledit Pseaume, je laissay le plaisir des voix, et entray en contemplation sur le sens dudict Pseaume, et ayant noté les poincts d'iceluy, je fus

50. *L'Autheur à son Livre*, v. 236-240, in A. d'Aubigné, *Les Tragiques*, t. 1.

51. H. Weber, *La création poétique...*, a beaucoup insisté sur le goût de l'antithèse et sa signification chez d'Aubigné ; cf. surtout t. 2, p. 609-611.

tout confus en admiration, sur la sagesse du Prophète Royal, en disant à moy-mesmes : O divine et admirable bonté de Dieu ! A la mienne volonté, que nous eussions les œuvres de tes mains en telle révérence, comme le Prophète nous enseigne en ce Pseaume ! et dès lors je pensay de figurer en quelque grand tableau les beaux paysages que le Prophète décrit au Pseaume susdit : mais bien tost après, mon courage fut changé, veu que les peintures sont de peu de durée, et pensay de trouver un lieu convenable, pour édifier un jardin joute le dessein, ornement, et excellente beauté, ou partie de ce que le Prophète a décrit en son Pseaume, et ayant desja figuré en mon esprit ledit jardin, je trouvay que tout par un moyen, je pourrois auprès dudit jardin édifier un Palais, ou amphithéâtre de refuge pour recevoir les Chrestiens exilés en temps de persécution, qui seroit une saincte délectation, et honneste occupation de corps et d'esprit⁵².

Si, chez un artiste, les psaumes se transforment ainsi en réalités plastiques puis en actes, il est normal qu'un poète, pour donner forme à son expérience religieuse, recoure aux vers de David. Il ne cherche pas à communiquer du nouveau, mais à revivre et à faire connaître le cheminement exemplaire d'un maître spirituel. C'est dire que les grands thèmes du psautier, déjà empruntés par les polémistes, vont se retrouver, presque les mêmes, dans la poésie personnelle, seulement transposés au niveau de réalités plus intimes.

Le protestant Maturin Cordier a laissé plusieurs cantiques, sans doute destinés, dans son idée, à compléter par quelques pièces d'une inspiration plus libre le psautier huguenot. En fait, il s'est souvent contenté d'esquisser des variations sur les motifs de David et le style de Marot ; quelques fragments vont le montrer, et serviront à illustrer une abondante production poétique — cantiques de Du Plessis, de Babinot⁵³, chansons spirituelles de l'*Uranie*, pièces anonymes de toute provenance — dont l'étude détaillée serait superflue :

Mon Dieu, je te prie escoute
Ma priere, et ne reboute
Le cri de ton serviteur,
Toi qui es mon redempteur.
A toy o Dieu, me retire,
Mon esprit à toy soupire.
Tu sais mon affliction,
Tu vois mon affection⁵⁴.

Cette prière, tournée selon la forme du psaume 86 de Marot,

52. B. Palissy, *Recepte véritable*, in *Œuvres*, éd. Anatole France, p. 22.

53. Accasse d'Albiac dit Du Plessis, *Divers Cantiques...* ; Alibert Babinot, *La Christiade*.

54. *Cantique sezieme... sur le Pseau. LXXXVI*, v. 1-8, in Maturin Cordier, *Les Cantiques spirituels...*

frappe d'abord par sa simplicité ; le ton est réservé, des idées élémentaires se déploient sur un mode mineur. La plupart des cantiques spirituels observent cette retenue ; ils négligent toute recherche de pittoresque pour rendre plus direct et limpide le débat intérieur qu'ils décrivent. Aussi usent-ils largement d'une terminologie abstraite, quitte à se charger, parfois, d'un didactisme un peu lourd. Ils ne cherchent pas à organiser logiquement leurs matériaux, selon une succession linéaire, mais s'attardent volontiers à des parallélismes, reprennent plusieurs fois la même idée pour lui donner davantage de poids. Chacun de ces traits pourrait provenir du psautier huguenot. Il se produit même souvent, tant l'influence semble directe, que des expressions, des formules toutes faites, passent des paraphrases de Marot ou de Bèze dans une chanson religieuse.

En général consacré à l'introspection, le cantique spirituel reçoit de l'écrivain pénitent la confession de ses fautes :

O Seigneur Dieu, que tant mon ame
Est devant toy orde et infame !
Infame suis, et mal-heureux,
O Eternel que je reclame,
Si tu m'es dur, et rigoureux ⁵⁵.

Les lamentations sur soi sont nombreuses dans la descendance des psaumes, que le corps soit accablé de souffrances ou de maladies, que l'âme se sente coupable ou damnée. Dans cet état de misère, le fidèle n'espère plus qu'en la bonté de Dieu ; il s'abandonne à son courroux ou à sa bienveillance sans se lasser, pourtant, d'invoquer un prompt secours. A côté de l'impureté dont il se repent, le pécheur endure la méchanceté des ennemis qui outragent les valeurs les plus saintes, humilient les vrais chrétiens et accroissent leur tourment moral ; ici encore, Dieu seul peut restaurer la situation et imposer sa justice à un monde où règne le mal. Dès qu'il est assuré du pardon, le fidèle sent s'alléger son angoisse et ne désire plus rien que chanter Dieu :

Le Nom de ce grand Dieu
Faut chanter en tout lieu,
Au commencement de mon metre
Et à la fin je le veus mettre,
Et au meillieu aussi
Tant que vivrai ici ⁵⁶.

Comme dans les psaumes, l'action de grâces prend souvent des proportions cosmiques : les hommes et l'univers se joi-

55. *Cantique premier... sur le Pseaume CXLIII*, v. 1-5, in M. Cordier, *ibid.*

56. *Il ne faut chanter que Dieu*, v. 7-12, in Albert Babinot, *La Christiade*, p. 123.

gnent à la louange du poète, et attestent tous la bonté et la puissance du créateur.

Pour chacune des étapes de l'itinéraire idéal qui vient d'être tracé, on trouverait, dans la chanson spirituelle du xvi^e siècle, d'innombrables exemples. Mais il suffit d'avoir suggéré ici que le psautier et sa traduction en vers français exercent sur ce genre poétique une influence considérable. Une preuve supplémentaire de cette attraction réside dans la curieuse élaboration, à la fin du siècle, d'un recueil composite de pièces diverses et d'imitations : *L'Uranie, ou nouveau recueil de Chansons spirituelles et Chrestiennes*. Pour lutter contre l'afflux des sujets profanes, le rédacteur anonyme, protestant, de cet ouvrage a entrepris d'ajuster aux formes métriques du psautier huguenot, de manière à en utiliser les mélodies, toute sorte de poèmes déjà existants⁵⁷ ; il allonge, abrège ou corrige ce qui ne correspond pas à l'un ou l'autre des schémas strophiques de Marot ou Bèze, et met à profit ce travail d'adaptation pour introduire dans le texte une note édifiante⁵⁸. Ainsi des auteurs comme Ronsard, Du Bellay, Garnier, Desportes, et de nombreux autres, moins bien connus, sont ramenés à la norme du psautier huguenot, comme si pareille consécration était nécessaire au succès d'un cantique spirituel.

Les témoignages pourraient être multipliés : dans les déclarations théoriques des poètes et dans leur vie, dans leurs chansons religieuses et dans leur tentative de supplanter les œuvres profanes, l'autorité morale de David et le ton indiqué par ses deux interprètes, Clément Marot et Théodore de Bèze, paraissent doués d'une influence déterminante.

Influence sur la tragédie biblique.

Dès le moment où, vers 1550, les protestants commencent à avoir une poésie propre, ils inaugurent leur théâtre avec l'*Abraham sacrifiant* de Théodore de Bèze. De même qu'ils refusent, dans les psaumes, de recourir aux artifices littéraires traditionnels, ils créent un langage dramatique très fruste, qui doit peu à l'exemple de la tragédie classique⁵⁹ ;

57. Sur *L'Uranie*, cf. R. Lebègue, *Plagiats protestants...* ; M. Honegger, *La chanson spirituelle...* D'après ce dernier, le remanieur anonyme serait Simon Goulart, tandis que Guy de Pourtales, *Odet de La Noue*, croyait y reconnaître Odet de La Noue.

58. Le remanieur s'explique dans sa préface : « Et notamment plusieurs chansons profanes des poètes François ont esté changées, comme la lecture le monstrera. D'autres qui estoient Chrestiennes, et n'avoient point de chant certain, ont esté maintenant accommodées à quelques uns des Pseaumes, afin qu'elles ayent désormais leur nom par effect. » (A toutes personnes qui aiment Dieu..., en tête de *L'Uranie*...).

59. Sur le théâtre religieux au xvi^e siècle, cf. surtout R. Lebègue, *La tragédie religieuse...* et son complément : R. Lebègue,

tel est du moins le cas de leurs premiers auteurs, Bèze, Joachim de Coignac, Louis des Masures ; plus tard, avec Rivaudeau et Jean de La Taille se perdront la simplicité et la spécificité du théâtre protestant. Mais ce sont les pionniers qui nous intéressent ici⁶⁰. Ils refusent d'autres sources d'inspiration que la Bible et prétendent s'adresser à un public populaire ; ils consent à leurs pièces un message édifiant et ne craignent pas d'en préciser l'actualité, car l'entreprise n'a d'intérêt, à leurs yeux, que si elle propose aux fidèles un miroir de leur situation et une solution à leurs problèmes. Ici encore, le psautier huguenot exerce une influence, discrète chez Bèze et Coignac, considérable chez des Masures.

L'*Abraham sacrifiant*, rédigé au moment où Bèze commence sa traduction des psaumes, ne doit pas beaucoup aux vers de David et à l'exemple de Marot. Le dialogue est trop cursif ou trop didactique pour accueillir aucun trait de la poésie hébraïque ; les trois cantiques de la tragédie, même s'ils étaient chantés à la manière des psaumes français, ne leur doivent rien d'essentiel. Mais peu important les contacts directs : ce que Bèze emprunte au psautier — ou, plus généralement, aux pièces lyriques de l'Ancien Testament —, c'est d'abord l'art de distribuer harmonieusement le concret et l'abstrait, la suggestion imagée et l'enseignement théorique ; il y a dans l'*Abraham* une manière poétique d'être édifiant et une façon de colorer un style sobre de quelques touches lyriques qui ne semblent pas dues au hasard ; les psaumes, en tout cas, donnaient l'exemple d'un équilibre si savant. Le rôle spirituel qu'ils remplissaient dans la vie religieuse des protestants n'a pas été ignoré non plus : dans son utilisation du cantique, Bèze montre que le chant est doué à ses yeux d'une valeur spéciale : il est intégré à l'action mais représente en même temps un niveau supérieur d'expression, propre à mettre en valeur l'intensité de l'action de grâces et le sérieux de l'enseignement. Il est donc vraisemblable que cette fonction privilégiée des morceaux lyriques provienne de la pratique des psaumes dans l'Eglise de Calvin, et de leur popularité auprès des fidèles ; le chant accroissait la qualité édifiante du message et facilitait la participation des spectateurs.

Avec le sujet de *La desconfiture de Goliath*, traité par Joachim de Coignac, nous nous rapprochons de David, sans que l'influence des psaumes paraisse plus considérable que dans l'*Abraham* : l'intention morale l'emporte et empêche que l'auteur s'attarde beaucoup à des recherches poétiques. Le style de Marot, avec son rythme et son vocabulaire bien reconnaissables, semble avoir laissé pourtant quelques souvenirs :

Tableau de la tragédie française... ; G.D. Jonker, *Le protestantisme et le théâtre...*

60. Sur la tragédie biblique littéraire et sa dette à l'égard des psaumes, cf. *infra* IV, 4, 3^e section.

Goliath qui tant se vante
 De tout ce camp desconfire,
 S'il venoit à son attente
 Il pourroit bien alors dire :
 Où est maintenant leur Dieu,
 Auquel ilz ont eu fiance ?
 O Seigneur, ne donne lieu
 A sa folle défiance⁶¹ !

Ce passage d'un hymne où David, avant d'entreprendre le combat, invoque le secours de Dieu et exprime sa confiance, rappelait sans doute au public ses propres chants d'Eglise⁶² ; il favorisait ainsi l'identification avec le héros et la démarche d'actualisation que souhaitait l'auteur. Mais ce type de ressemblance est assez rare et il faut attendre des Masures pour voir les psaumes imprégner profondément le fond et la forme d'une pièce de théâtre⁶³.

Dans ses *Tragedies saintes* de 1563⁶⁴, Louis des Masures manifeste pour la première fois, sans détour, son appartenance au protestantisme⁶⁵. Pour contribuer à l'œuvre de propagande que mènent ses coreligionnaires, il choisit d'illustrer trois épisodes de la jeunesse de David, d'après le premier livre des Rois, et en tire sa trilogie : *David combattant* raconte, comme la pièce de Coignac, la défaite de Goliath ; dans *David triomphant* se succèdent le récit des honneurs témoignés au vainqueur et celui de sa brusque disgrâce ; *David fugitif* évoque enfin la vie errante du futur roi exposé à l'hostilité de Saül. C'est dans la première tragédie que s'impose avec le plus de succès l'exemple de la poésie hébraïque ; dans les deux dernières, où les moments lyriques le cèdent au développement linéaire de l'action, David n'a pas souvent ses attributs de psalmiste : il est considéré dans ses relations avec le monde, il dialogue plus qu'il ne monologue. C'est pourquoi *David combattant* va nous retenir davantage.

La première dette de des Masures à l'égard du psautier huguenot réside dans la grande variété de rythmes qu'il introduit dans son théâtre ; les différents cantiques qui interrompent le jeu dramatique présentent bien sûr des formes diverses ; mais c'est aussi le cas des chœurs (qui portent le nom de *troupes*) et des dialogues, qui, écrits en mètres divers, se rapprochent souvent du lyrisme des cantiques. Les chœurs

61. J. de Coignac, *La desconfiture de Goliath*, p. 33-34.

62. La première strophe du Cantique des Filles d'Israël, qui clôt la pièce, est accompagnée de notations musicales : preuve que certaines parties de la représentation étaient chantées.

63. Trois tragédies protestantes postérieures ne présentent, dans notre perspective, aucun intérêt : Antoine de La Croix, [*Nabuchodonosor*]... ; M. Philone, *Josias* et *Adonias*...

64. La première édition de 1563 n'a pas été retrouvée ; on conserve celle de 1566 ; j'utilise ici l'édition critique de Ch. Comte.

65. Sur la vie de des Masures et ses psaumes, cf. *infra* I, 6, 8^e section.

formés par les soldats d'Israël et par l'armée philistine ne doivent à peu près rien à l'influence des psaumes : intégrés au récit, ils commentent les événements sans s'ouvrir à une dimension divine. Les cantiques, par contre, nous ramènent à une inspiration mieux connue. La troupe d'Israël en prononce deux, qui se rapprochent beaucoup des psaumes tout en prolongeant la narration. Qu'ils appellent au secours ou rendent grâce de la victoire, les Hébreux de des Masures, à la fois inquiets de leur situation et soumis à la volonté de Dieu, suivent fidèlement l'exemple du psalmiste⁶⁶.

Mais c'est dans le personnage de David que l'auteur de la trilogie exploite le mieux ses sources bibliques. Car l'Élu du Seigneur, l'inspiré par excellence, trouve son expression naturelle dans le chant :

C'est luy [Dieu] qui met son honneur en ma bouche,
Et à son los, quand ma harpe je touche,
Ma main conduit, et de chacune corde
Les differens accords il contr'accorde.
Or vueil-je ici, puis que par son Esprit
Sonner ma harpe à sa gloire il m'apprit,
A son honneur un cantique entonner,
Et en mon chant louange luy donner,
Comme je fay sans cesse, et faire espere
Tant que vivray⁶⁷.

Il n'est plus question, ici, de distinguer entre le dialogue et les cantiques, entre le dramatique et le lyrique, car David ne trouve son plaisir qu'à la louange, et l'action, chez lui, se confond avec la contemplation : ses premières paroles, au début de la tragédie, donnent le ton :

Dieu d'Israel, Dieu qui fit ciel et terre,
Dieu qui au Roy donne victoire en guerre,
Qui sur les forts rend son peuple vainqueur :
C'est Dieu, c'est Dieu, que j'ay tousjours au cœur :
Dieu par qui seul en toutes parts diverses
Conduites sont les choses universes :
Dieu qui d'enhaut sur tout le genre humain
Estend sa riche et liberale main...⁶⁸

Dans la plupart des cas, comme ici, David monologue ; contrairement aux autres personnages, qui entretiennent entre eux des rapports d'égal à égal, par l'intermédiaire d'une parole pratique et banale, il s'adresse à Dieu et maintient son discours sur un mode lyrique, « vertical », exprimant un

66. Dans *David fugitif*, un des cantiques de David et sa troupe n'est pas seulement une imitation, mais la paraphrase du psaume 140 (v. 1509-1568).

67. *David combattant*, v. 93-102.

68. *Ibid.*, v. 57-64.

ordre de valeurs différent. A la manière de la Ravis, dans la *Comédie de Mont de Marsan* de Marguerite de Navarre, il chante pour manifester son insouciance des réalités terrestres et son abandon à Dieu. Il n'est pas tour à tour berger, puis soldat, puis poète ; le ton des psaumes imprègne tous ses propos et manifeste l'intensité de sa vie spirituelle.

La qualité lyrique où se maintient des Masures dans *David combattant* ne souffre pas des développements didactiques qui, inévitablement, surviennent dans la tragédie. Car l'auteur a introduit dans l'ensemble de sa trilogie toute sorte de messages édifiants ; il a exposé clairement ses intentions dans son épître dédicatoire *Au seigneur Philippe le Brun* :

Aussi l'ay-je [David] voulu ici représenter
Pour servir à instruire, et non pour plaisanter⁶⁹.

Si David représente aux yeux des protestants la figure de l'Elu atteint par la grâce, il donne aussi l'exemple de la piété et de la vertu⁷⁰ ; chacun de ses actes engage le fidèle à une perfection plus grande et il ne manque pas de multiplier les exhortations, qui servent à préciser la portée de son enseignement. Tout convergeait d'ailleurs à favoriser l'adhésion des spectateurs : les allusions aux problèmes contemporains étaient faciles à saisir ; en outre, l'armée israélite et David chantaient des cantiques sans doute tout proches des psaumes familiers au public⁷¹. Ce voisinage de passages didactiques et de morceaux lyriques peut surprendre et paraître facile ; il constitue pourtant une réussite peu commune et procède d'un équilibre subtil entre les exigences de la poésie et celles du sermon. C'est ce que réalisent les psaumes et ce que Marot a réussi à transposer, plus ou moins bien, dans sa traduction. Parmi ceux qui témoignent de la vaste audience du psautier protestant, des Masures occupe donc une place de choix. Il s'est soumis à un illustre exemple, et l'a exploité avec tant de bonheur que la figure de David, dans son œuvre, prend une intensité toute nouvelle.

Il apparaît ainsi que le psautier huguenot jouit, dans le monde calviniste du XVI^e siècle, d'une renommée considérable. Il s'intègre à la vie quotidienne et laisse des traces visibles dans une certaine poésie religieuse d'inspiration populaire. Mais l'entreprise de Marot a eu d'autres prolongements, où jouent à la fois l'influence et la compétition ; c'est la matière du chapitre suivant, qui va nous ramener à l'étude des paraphrases de psaumes.

69. Vers 119-120, in *Tragedies saintes...*

70. Telles sont les significations du personnage dégagées par R. Lebègue, *La tragédie religieuse...*, p. 345-346.

71. Pour quelques cantiques, l'édition de 1566 indique la musique, phénomène exceptionnel dans le théâtre au XVI^e siècle (cf. R. Lebègue, *Les représentations dramatiques à la cour des Valois*).

VI

ÉPIGONES ET RIVAUX (1546-1559)

Auteurs et recueils collectifs.

La vaste audience dont jouissent les paraphrases de Marot, avant même 1550, dans plus d'un milieu, chez les protestants, à la cour de France et parmi le public cultivé, l'influence qu'elles exercent sur la poésie religieuse d'inspiration polémique ou personnelle et sur la tragédie biblique¹ apportent d'importants témoignages sur le succès, soudain et durable, des quarante-neuf psaumes du poète. Il y a plus : à différentes reprises, on cherche à les compléter en traduisant ceux qu'a négligés Marot, ou quelques-uns, seulement, parmi eux. L'émulation est vive : avant Bèze puis en même temps que lui, pas moins de dix poètes vont unir leurs efforts pour élaborer, autour des traductions du maître, un psautier complet ; un seul, Jean Poictevin, versifiera l'ensemble des cent psaumes.

Du côté de Genève, un seul interprète est accrédité : Théodore de Bèze. Il n'en découle pas nécessairement que ses rivaux soient tous catholiques et que leur seule ambition vise à porter pièce aux succès des psaumes protestants. La réalité est plus complexe. La main mise par les Huguenots sur les paraphrases de Marot n'empêche pas les catholiques — les modérés en tout cas — de revendiquer cette œuvre comme un bien commun ; de plus, le « calvinisme » du poète, qui semble d'ailleurs une acquisition posthume², n'inquiétait pas même les plus orthodoxes, apparemment, puisque Jean Poictevin, chantre à Sainte-Radegonde de Poitiers, s'adressait en ces termes au Cardinal de Lorraine, archevêque de Reims :

Considerant, Monseigneur, en quelle faveur ont esté receuz les cinquante Psalmes de David, traduictz en nostre vulgaire, par Clement Marot, j'ay bien voulu parachever le reste du Psaultier : Non pour me mesurer à Poete si excellent, mais afin que conti-

1. Cf. chapitre précédent.

2. Cf. mon article, *Marot traducteur des psaumes...*

nuant l'entreprise laquelle prevenu de mort, il n'avoit entièrement executée, je peusse faire quelque fruit, au contentement des amateurs de l'escripture sainte...³.

Au lieu d'inciter entre les deux partis religieux une concurrence quelconque, le chant des psaumes semble définir au contraire un idéal commun ; car le temps des guerres civiles, où l'option confessionnelle entraînera des attitudes tranchées, n'est pas encore arrivé. Catholiques tolérants et protestants collaborent à l'élaboration de psautiers collectifs jusqu'environ 1555 ; leur convergence de vues, la similarité de leurs méthodes et de leur style empêchent même de tracer entre eux une démarcation précise et engagent à reconnaître dans leur tentative une des dernières manifestations de l'évangélisme des années 1530⁴.

Premiers continuateurs de Marot⁵, Claude Le Maisire et Estienne Pasquier voient paraître leurs quelques psaumes versifiés en 1546⁶. En 1549, Gilles d'Aurigny publie ses trente

3. Jan Poiclevin, *Les cent Psalmes... qui restoient à traduire...*, 1551. Dédicace « A tresillustre Prince, Monseigneur le Reverendissime Cardinal de Lorraine... ». Sur les différentes éditions de ce recueil, cf. P. Pidoux, *Le psautier huguenot...*, t. 2, p. 87.

4. Sur le problème des psaumes et de la tolérance religieuse, cf. *infra* I, 8, 1^{re} section. La production des imprimeurs atteste les mêmes hésitations, le même désir de conciliation jusqu'au moment où s'impose un choix définitif : ainsi l'éditeur Pierre Gaultier travaillant « à Paris en la rue Saint Jacques à l'enseigne de la Vigne », qui publia en 1551 et en 1555 les psaumes de Marot, isolés puis en recueil collectif, s'affirme dès 1556 comme un catholique intransigeant : quelques-unes des satires les plus mordantes contre les réformateurs genevois et même les psaumes de Marot sortent de ses presses : c'est le cas de deux recueils d'Artus Desiré (cf. *infra* I, 8, 2^e section).

5. La vaste émulation suscitée par les psaumes de Marot a sans doute provoqué davantage de tentatives de traduction que n'en relève l'énumération qui suit. Des textes ont pu échapper à mes recherches ; d'autres semblent perdus. Ainsi connaît-on l'existence de psaumes d'Eustorg de Beaulieu ; dès 1540, le pasteur-poète songe à faire imprimer sa traduction, qui est donc contemporaine de celle de Marot (cf. P. Pidoux, *Le psautier huguenot...*, t. 2, p. 5). Un échange de lettres entre Viret et Calvin, en 1545, précise la chose : « Laboravit annos multos in reddendis psalmis aliquot et epistolis paulinis carmine gallico. Legi aliquando obiter quaedam, quae non videntur penitus contemnenda. » (Viret à Calvin, Lausanne, 11.3.1545, cité par P. Pidoux, *ibid.*, p. 27) ; et Calvin, qui envisageait déjà une traduction globale du psautier, remarque : « ... quanquam certe maluissem ipsum aliis psalmis verterendis dare operam, quam iis qui iam versi erant a Maroto. » (Calvin à Viret, Genève, 15.3.1545, *ibid.*). Ces psaumes semblent ne pas avoir été imprimés ; je n'en ai trouvé aucune trace.

6. Cl. Marot, *Cinquante deux pseumes...*, plusieurs rééditions, décrites in Lachèvre, *Bibliographie... seizième siècle*, p. 201 ; je cite d'après l'édition de Paris, à l'enseigne saint Nicolas, 1546. Le Lyonnais Cl. Le Maisire n'a laissé de souvenirs que dans

psaumes⁷, auxquels se trouve relié aujourd'hui un modeste recueil collectif, à peu près contemporain. Parmi les dix psaumes inédits qui y figurent, deux seulement sont signés : ce sont deux nouvelles traductions de Cl. Le Maistre. Deux autres paraphrases peuvent être attribuées à Maurice Scève. Un recoupement permet en outre de donner cinq psaumes à C.R. (non identifié). Une pièce enfin reste complètement anonyme⁸. Seules œuvres proprement religieuses du poète, les deux psaumes de Scève se situent entre la *Délie* (1544) et le *Microcosme* (1562) ; ils attestent l'intérêt qu'on portait, dans le milieu évangéliste de Lyon, à l'œuvre de David et à la tentative de Marot. Coopérateur d'une vaste entreprise, tributaire d'une mode, le poète n'a pas cherché à imprimer son style aux textes sacrés ; à quelques détails près, c'est la conformité de ses versions avec celles de ses obscurs compagnons qui frappe : un

quelques recueils collectifs, où il a publié des pièces de circonstance et des traductions (cf. F. Lachèvre, *ibid.*, *passim*). O. Douen, *Clément Marot*..., t. 1, p. 236-237, lui attribue la traduction d'un ouvrage italien mis à l'index en 1546 par la Faculté de théologie de Paris, ce qui permet de voir en lui un catholique émancipé ou un calviniste. On trouvera dans Guy de Pourtalès, *Quatre textes du Psaume XLII*... l'ébauche d'une appréciation littéraire. Le Maistre publie ici les psaumes 34 et 42. Le nom d'Estienne Pasquier prête à confusion : on a voulu reconnaître dans la pièce éditée ici — le psaume 62 — une manifestation précoce de l'auteur des *Recherches de la France*, qui n'avait alors que 16 ou 17 ans : c'est l'opinion de Lachèvre, *ibid.* et de D. Thickett, *Bibliographie... d'Estienne Pasquier*, p. 159. Cette attribution manque de vraisemblance et il vaudrait mieux retenir ici un homonyme mal connu du grand humaniste, recteur des écoles de Louhans, dans le Maconnais, et traducteur de quelques opuscules de Plutarque (cf. le témoignage de Du Verdier in La Croix du Maine et Du Verdier, *Les Bibliothèques françaises*..., t. 3, p. 526, et la mise au point de H. Meylan dans son compte rendu de la *Bibliographie*... citée de D. Thickett, in *B.H.R.* 19 (1957), p. 153).

7. Cf. *infra* 7^e section.

8. Jean Poictevin, *Vingt et deux octonaires du psalme cent dix-neuf. Treize psalmes traduits par divers auteurs*... Il sera question plus bas des octonaires de Jean Poictevin. Contrairement à l'indication du titre, on ne compte que dix psaumes. Description in Lachèvre, *Bibliographie... seizième siècle*, p. 201-202. Un dizain de Poictevin, *A tresillustre, haute, et puissante Dame la Royne de Navarre* donne, pour la parution de ce recueil, le *terminus ad quem* de 1549 ; cette année-là, en effet, le 21 décembre, meurt Marguerite de Navarre, et il n'y aura plus de reine de Navarre avant 1555, date où Jeanne d'Albret succède à son père ; 1548 ou 1549 paraissent donc les dates les plus vraisemblables pour la publication du recueil. Cl. Le Maistre publie ici les psaumes 28 et 95. Le psaume 27 porte les initiales de N.S. ; d'autres éditions permettent de l'attribuer à M. Scève, ainsi que le psaume 84, laissé ici sans nom d'auteur. C.R. donne les psaumes 54, 89, 129, 131, 147. Et la pièce demeurée anonyme est le psaume 41.

auteur, si original soit-il, savait se soumettre aux normes d'un genre littéraire⁹.

Dans le recueil qui paraît ensuite sont réunis pour la première fois les cent cinquante psaumes en vers français¹⁰. Outre des pièces déjà publiées, on découvre quatre traductions nouvelles de C.R.¹¹, et la contribution de deux auteurs encore inconnus, Claude Barthelemy Bernard¹² et Robert Brinzel¹³.

9. D'une fausse lecture d'initiales, O. Douen, *Clément Marot...*, t. 1, p. 458, a inféré que Claudine et Sibylle Scève avaient traduit, elles aussi, des psaumes; V.L. Saulnier, *La famille Scève et le psautier*, a montré l' inanité de cette hypothèse. Du même auteur, cf. quelques remarques sur les psaumes de Scève in *Maurice Scève*, t. 1, p. 378-380.

10. Cl. Marot, *Les cent cinquante psalmes... traduits... par Cl. Marot et autres Auteurs* [env. 1555]. En tête du recueil figure un almanach valable de 1555 à 1568; la première de ces dates fournit donc vraisemblablement l'année d'impression. Description du recueil in Lachèvre, *Bibliographie... seizième siècle*, p. 203.

11. Psaumes 49, 81, 134, 142.

12. Psaumes 55, 58, 62, 63, 69, 70, 78, 82, 88, 112, 116, 117, 120 à 122, 124, 127, 144, 146. L'identité de cet auteur, qui signe C.B. ou Cl.B., semble avoir été faussée dès le xvi^e siècle. La Croix du Maine, *Les Bibliothèques françaises...*, t. 1, p. 129, mentionne « Claude-Bertrand Berger, de Riom en Auvergne. Il a traduit trente Psalmes de David, selon la vérité Hébraïque, imprimés à Lyon chez Jean de Tournes, l'an 1549. » (Je n'ai trouvé nulle part cette édition). Il était naturel, désormais, de voir là la clé des initiales données dans le recueil collectif: c'est ce que fait par exemple O. Douen, *Clément Marot...*, t. 1, p. 456. Seulement, à y regarder de plus près, on constate que le nom donné par La Croix du Maine, inconnu des autres bibliographies, paraît résulter de la contamination de deux autres noms qui, eux, sont certainement authentiques: Claude Barthelemy Bernard, de Riom en Auvergne, et Claude-Bertrand Berger, de Montemheuf en Poltou. Si les œuvres du second sont presque entièrement perdues, on a gardé quelques souvenirs de son activité grâce aux pièces que lui ont consacrées Du Bellay, Ronsard et Baif: élève de Coqueret en même temps que ses illustres compagnons, il s'adonna à la poésie légère, pastorale et dithyrambique surtout, soumit le vers français à des expériences d'ordre rythmique et prosodique, s'amusa à des exercices d'harmonie imitative; il semble avoir incarné, aux yeux de ses amis de la Pléiade, l'artiste inspiré par excellence. (Les deux pièces les plus intéressantes sur Bertrand Berger sont celle de Du Bellay, *A Bertran Bergier Poète dithyrambique*, in *Divers Jeux Rustiques et autres œuvres poétiques...*, et celle de Baif, *De Bertrand Berger de Montanheuf*, in *Les Passelems*, livre III; sur ce poète, cf. aussi V.L. Saulnier, *Des vers inconnus de Bertrand Berger...*). Ce poète ne manque pas d'intérêt mais rien n'indique qu'il ait traduit des psaumes; on serait au contraire surpris d'en trouver dans une œuvre qui paraît toute profane. Il existe au contraire en faveur de Claude Barthelemy Bernard de fortes présomptions. Il a signé la traduction d'un quatrain qui figure en tête d'un recueil collectif de cent cinquante psaumes:

Cessez François en la langue Hebraïque,
Cerber David, pour vous estre entendu:

Le psautier collectif publié à Lyon en 1558¹⁴ émane, comme les précédents sans doute, d'un milieu catholique libéral. Au lieu d'une mosaïque d'auteurs hétéroclites organisée tant bien que mal autour des cinquante psaumes de Marot, la base est assurée, cette fois, par 83 pièces de Jean Poitevin¹⁵. Si la composition est nouvelle, aucune des traductions imprimées n'est inédite : la verve des épigones de Marot s'est éteinte vers 1555, et c'est à Genève, avec Théodore de Bèze, que se poursuit désormais le travail. En effet, Poitevin était connu depuis longtemps, puisqu'en 1548 ou 1549 avaient paru ses *Vingt et deux octonaires du psalme cent dix-neuf*¹⁶, interminable paraphrase du plus long des poèmes de David, et qu'en 1551 il avait publié une traduction des cent psaumes¹⁷ laissés par Marot, dont Bèze n'allait achever la versification que dix ans plus tard. Dédiée au Cardinal de Lorraine et approuvée par

Car les Hebreux, en la vostre Gallique,

Le vont cherchant, pour leur estre rendu.

(*Les cent cinquante Pseaumes... mis en rithme Françoisse par Cl. Marot, et plusieurs autres bons Autheurs...*, 1558). En outre, il a pratiqué avec un zèle inattendu la paraphrase versifiée de textes bibliques : « Il a aussi traduit en rime Françoisse, par forme de Paraphrase, l'Épître de saint Paul aux Romains : plus l'Hymne de Prime et le Psalme 106 de David, imprimés à Lyon, in-16. par Jean d'Ogerolles, 1560 », à quoi il faut ajouter « les autres Epîtres du même Apôtre » (Du Verdier, in *La Croix du Maine et Du Verdier, ibid.*, t. 3, p. 324). Je n'ai pu retrouver cette édition de Jean d'Ogerolles. Une traduction des psaumes s'insère donc plus vraisemblablement dans ce cadre que chez Claude-Bertrand Berger. Par fidélité à sa province auvergnate, Bernard écrit encore une *Histoire de Rhion...*, qu'il prétend traduire d'une chronique latine et qui fait remonter à une lointaine antiquité les origines de sa ville de Riom.

13. Psaumes 26, 31, 35, 47, 48, 56, 57, 59 à 61, 64, 66, 71, 74 à 77, 83, 85, 87, 90, 92 à 94, 97 à 100, 102, 105, 106, 108, 109, 132, 133, 135, 136, 140, 141, 145, 148 à 150. Cet auteur n'est connu que par une mention de *La Croix du Maine, ibid.*, t. 2, p. 380, qui n'a d'autre utilité que de permettre la lecture des initiales R.B. de notre recueil.

14. Cl. Marot, *Les cent cinquante Pseaumes... mis en rithme Françoisse par Cl. Marot, et plusieurs autres bons Autheurs...*

15. Les autres auteurs sont connus : Marot, Cl. Le Maistre, G. d'Aurigny, M. Scève, Est. Pasquier, C.-B. Bernard, Bèze, C.R., un anonyme.

16. Cf. *supra* n. 8. Contrairement à ce qu'il fait dans les psaumes de 1551, Poitevin ne respecte pas ici l'alternance des rimes masculines et féminines, ce qui semble indiquer qu'il n'envisageait pas encore la mise en musique. Mis à part sa fonction de chanteur à Sainte-Radegonde de Poitiers, on ignore à peu près tout de Poitevin. Cf. cependant *La Croix du Maine, Les Bibliothèques françoises...*, t. 1, p. 575-576 et M. Pouliot, *Jean Poitevin...*

17. *Les cent Psalmes... qui restoient à traduire...* Je citerai les psaumes de Poitevin d'après l'édition de 1558, *Les cent cinquante Pseaumes... mis en rithme Françoisse par Cl. Marot, et plusieurs autres bons Autheurs...*

trois théologiens de l'Université de Paris, la traduction du chantre de Poitiers dut son succès à la musique que composa pour elle Philibert Jambe-de-Fer. Mais bien vite on allait l'oublier : malgré les efforts d'une minorité, l'Eglise catholique n'était pas préparée à chanter les psaumes en langue vulgaire.

Plutôt que d'étudier, un à un, chacun de ces poètes mineurs, il paraît plus intéressant d'envisager leur production comme un phénomène global. Même si l'importance de leur contribution varie beaucoup (de un à cent psaumes), leur qualité de disciples de Marot et de précurseurs de Bèze, leurs attaches vraisemblables à un catholicisme tolérant justifient un traitement commun.

Elaboration syntaxique.

Si Marot et Bèze ont coulé les psaumes dans des moules syntaxiques assez complexes, les deux Lyonnais parmi nos poètes, Claude Le Maistre et Maurice Scève, se sont aventurés plus loin dans la réorganisation de l'original :

Bèze, 34, 41-44 :

Sus, enfans bien-benreux,
Venez m'escouter en ce lieu :
Car le moyen de craindre Dieu
Apprendre je vous veux.

Le Maistre, 34, 11¹⁸ :

O enfans si personne
D'entre vous veult scavoir
Comment c'est qu'il ordonne
De craindre son pouvoir,
Vienne à moy sans doubter
Pour me bien escouter.

On observe la souplesse de la construction et l'aisance qu'apporte l'auteur à disposer différentes propositions ; le cloisonnement du texte hébreu, que Bèze, ici, s'efforce de restituer, se perd dans la succession des enjambements. Le recours à la subordination prend des proportions plus amples que dans le psautier huguenot et vient expliciter des nuances de pensée, des rapports logiques que n'exprimait pas l'original. Scève présente les mêmes caractères, encore plus accusés : il embrasse plusieurs strophes dans une construction unique, il remanie avec audace l'organisation des propositions. C'est le seul trait, dans ses deux psaumes, qui rappelle la subtilité de son métier et la vivacité de son intelligence.

Pareille virtuosité demeure exceptionnelle ; on retrouve chez

18. Les psaumes des épigones et rivaux sont numérotés par strophes, conformément aux recueils où ils figurent.

la plupart de nos poètes les traits syntaxiques déjà relevés dans le psautier huguenot. Même, Jean Poictevin, qui semble connaître la limite de ses moyens, mesure avec prudence l'étendue de ses constructions et, plus souvent que Bèze, en reste à des groupes parataxiques :

Bèze, 150, 9-16 :

Soit joinct avecques la voix,
Le plaisant son de haut-bois,
Psalterions à leur tour,
Et la harpe, et le tabour,
Haut sa louange resonnent,
Phifres esclattent leur ton,
Orgues, musette, et bourdon
D'un accord son los entonnent.

Poictevin, 150, 2 :

Louez le avec clairons, voz trompettes sonnez :
Louez le an son du luc la harpe resonnez
Louez le avec tabours, et flentes consonantes :
Avec orgues touchez violes resonantes.

L'usage modéré de la subordination et la pratique restreinte des enjambements permettent à Poictevin plus souvent qu'à son rival protestant de restituer la physionomie de l'original. De même, le parallélisme, que Bèze avait négligé au profit d'un exposé plus linéaire, retrouve parfois sa place dans la forme, assez lâche, d'un *Le Maistre*, d'un *Brincel*, d'un *Poictevin* surtout : il fournit à un auteur peu soucieux de constructions complexes un moyen commode pour peupler ses strophes. Au niveau du vocabulaire, une technique analogue, celle du redoublement, rend les mêmes services ; mais il fallait l'habileté de Marot pour lui conférer une valeur poétique : aux prises avec elle, *Brincel* et *Poictevin* laissent plutôt l'impression de piétiner, de se livrer à une recherche stérile de pléonasmes.

Méfiant à l'égard d'une syntaxe trop audacieuse et respectueux, autant que son faible talent le lui permet, des formes de l'original, Poictevin observe avec soin la correspondance du verset biblique avec une unité poétique fixe et s'applique à respecter l'autonomie des stiques en maintenant, dans chaque strophe, une coupe médiane. La désinvolture de Bèze, sur ce point, ne trouve d'équivalent que chez *Le Maistre*, qui impose au texte sacré un découpage nouveau et arbitraire.

Les poètes mineurs réunis dans nos recueils collectifs ne présentent pas, on le voit, d'attitude homogène à l'égard des problèmes de la syntaxe ou de la fidélité due aux formes originales. Ils se montrent conformes, en gros, à la norme du psautier huguenot. Les quatre auteurs les plus féconds du groupe — C. R., *Brincel*, Bernard et Poictevin — se signalent cependant par un trait commun, entièrement négatif, qu'il faut

attribuer à l'insuffisance de leur savoir-faire plutôt qu'à quelque dessein stylistique. Tandis que Marot et Bèze veillent à sauvegarder, dans leurs psaumes, une clarté parfaite, de manière que chaque vers soit immédiatement compréhensible, nos poètes grèvent parfois leurs textes de passages confus ou incohérents ; c'est que, par maladresse, ils ne maîtrisent pas toujours les servitudes de la versification. A lire certaines pièces, on se persuade même que les vices de la construction trahissent quelque désordre dans la pensée :

C.-B. Bernard, 112, 8 :

Son espoir est au seigneur mis
Tant que vivant ses ennemis,
Il voye, content en plaisir
Tomber au gré de son desir.

C'est l'ordre des mots qui empêche d'appréhender ici une idée pourtant simple : il a de l'espoir aussi longtemps qu'il voit tomber ses ennemis à son gré. Ailleurs, on se heurte à des licences syntaxiques, à des ellipses, à la suppression d'un mot-clé : ainsi l'absence de verbe laisse assez souvent le lecteur dans un malaise profond. Ce peut être aussi ce type de phrase :

R. Brincel, 76, 3 :

Il a en ce lieu les batailles
Et grandes puissances vaincu,
Fleches, et l'arc, bastons de tailles
Glaives, cousteaux, bouclier, escu.

Cette accumulation mal dominée de termes en asyndète laisse l'impression d'une ébauche, d'une mise en place bâtive et provisoire qu'il s'agirait de remanier pour donner à la strophe son équilibre syntaxique et rythmique. Ces libertés excessives, ces maladresses qui engendrent obscurité et confusion permettent d'apprécier d'emblée la supériorité du psaltier huguenot, d'autant plus que le chant, auquel était destiné chacun de ces psaumes, requiert des constructions simples et limpides.

Liberté dans l'interprétation.

L'harmonie qui règne, chez Marot et Bèze, entre les exigences d'une fidélité littérale et le souci d'une constante actualisation des paroles de David fait singulièrement défaut chez chacun de nos poètes mineurs : ils affichent, à l'égard de l'original, une liberté inaccoutumée. Non qu'ils s'écartent systématiquement du texte sacré ; c'est plutôt un manque de rigueur, une certaine instabilité dans leur travail de traducteurs qui frappent. Tout écart d'interprétation ne peut, d'ailleurs, leur être imputé : ils utilisent la Vulgate comme texte de base (non sans consulter, sans doute, en bons humanistes,

une ou plusieurs versions récentes)¹⁹. C'est pourquoi leurs paraphrases, marquées plus que le psautier huguenot par la tradition catholique, présenteront nécessairement, à certaines occasions, des lectures divergentes.

Un examen attentif révèle, ici et là, des fautes de compréhension, qui dénaturent la pensée du psalmiste ; mais leur faible fréquence invite à y voir de banaux accidents. L'essentiel réside dans la fantaisie de l'interprète, qui aime à intervenir pour charger le sens littéral d'ornements de son crû :

Bèze, 142, 1-2 :

J'ay de ma voix à Dieu crié,
J'ay de ma voix mon Dieu prié.

C.R., 142, 1 :

De ma voix treshaulte
Cognoissant ma faulte,
J'ay crié à dieu
J'ay fait ma priere
Au seigneur mon pere
En tout temps et lieu.

On reste ici dans les limites de la paraphrase : quelques variations sur le motif donné n'altèrent pas la signification de l'original. Certaines adjonctions, au contraire, s'insinuent plus profondément dans le texte de base :

Bèze, 47, 39-41 :

Car tous les Gentils
Tient assubiettis,
Au throsne monté...

Poictevin, 47, 8 :

Ce Dieu un temps a voulu gouverner
Tous les Gentilz, là tenant son empire,
Dieu a present veul son throne ordonner,
Lassus es cieux, et son sain siege eslire.

Tandis que Bèze respecte l'économie du psaume, Poictevin, qui s'entend mal à remplir un cadre trop large sans y introduire d'idées nouvelles, fait sauter la charpente que lui fournit sa source, en réorganise les éléments et suggère ici une succession dans le temps qui n'appartient qu'à lui. Une autre manière de

19. J'ai renoncé, pour les poètes mineurs traités dans ce chapitre, à une étude précise des sources, d'autant plus que la comparaison avec les paraphrases de Marot et Bèze présente autant d'intérêt que la confrontation avec l'original utilisé.

trahir l'original, plus superficielle et facile à repérer, consiste à insérer dans le texte une notation anachronique : à propos des plaies d'Égypte :

R. Brinzel, 105, 29 :

Il envoya de grandz tenebres
Et remplit tout d'obscurité,
Ilz ont nonobstant les celebres
Commandementz executé.

Il est question, ailleurs, du Christ, de l'Eglise ou du Diable, dans une acception toute modérée ; les auteurs du psautier huguenot s'accordent du reste pareils écarts, qui relèvent des droits — et des privilèges — du traducteur humaniste. Cependant, le souci de rajeunir un texte, de le couler dans un moule proprement français, fait prendre parfois à l'un ou l'autre de nos poètes des libertés que Bèze n'aurait pas admises :

Bèze, 95, 25-26 :

Comme en Meriba és deserts,
Et Massa, vos peres pervers...

Le Maistre, 95, 9 :

Comme au desert les tiens ancestres
Ont jadis cogneu mon povoir...

Deux noms propres, teintés d'une forte couleur locale hébraïque, restitués fidèlement par Bèze, sont sans doute chargés, aux yeux de Le Maistre, d'un pittoresque un peu lourd, et introduisent des indications étrangères au public français, d'où leur suppression. Souvent le réalisme de l'original effraie nos auteurs, qui se dérobent à ses savoureuses images :

Bèze, 147, 39-40 :

La jambe viste et diligente
D'un cœueur, point ne le contente.

C.R., 147, 5 :

Et ne prent point plaisir aux belles armes
Des fortz gendarmes.

Comme s'il avait à observer des règles de convenance dans l'exploitation des métaphores, C.R. passe d'un registre à un autre ; les répugnances du XVII^e siècle à l'égard de certains domaines du concret sévissaient-elles donc déjà ?

Au reste, la traduction de nos poètes mineurs n'est jamais très serrée, et leur paraphrase en général moins dense que celle de Marot et de Bèze ; or, dans l'obligation de remplir un

cadre assez lâche avec un matériau qui n'est pas infiniment extensible réside une source féconde d'infidélités :

Bèze, 40, 55 :

Infinis maux m'assaillent.

Poictevin, 40, 12 :

Car tant de maux m'ont assailly
Pour avoir tant de foys failly,
Que n'en pourrois tenir le conte.

La sobriété de l'original se perd chez Poictevin dans une vaste construction qui prolonge l'idée principale (vers 1) d'une cause (vers 2) et d'une conséquence (vers 3). Les procédés mis en œuvre ne diffèrent pas essentiellement de ceux qu'on observe dans le psautier huguenot. Mais, tandis qu'à la faveur d'une paraphrase serrée, Marot et Bèze n'en font qu'un usage modéré, épigones et rivaux, plus prolixes, se servent de techniques assez lourdes et voyantes. L'intervention du poète peut être plus audacieuse : au lieu de s'en tenir à la notion donnée, un Brincel, un Le Maistre sollicitent leur imagination et s'abandonnent à leur goût des sons et des couleurs :

Bèze, 42, 15 :

... Priant, chantant...

Le Maistre, 42, 5 :

Lors en beau chant de louange condigne,
Exalteray ton nom incessamment,
En confessant ta majesté divine
Dont mes espritz prendront nourrissement.

A l'élasticité de la paraphrase s'ajoute une autre cause d'infidélité : la plupart de nos auteurs, R. Brincel et C.-B. Bernard en particulier, dissimulent mal leur inhabileté à manier le vers ; au lieu de contrôler le développement de leur pensée, ils sont souvent amenés par les exigences du mètre à allonger ou à abrégier leur texte, à préférer telle lecture, à choisir telle expression : pareille servitude les induit inévitablement, de temps à autre, à fausser une signification ou à placer le traducteur dans le rôle du créateur.

Il serait faux de conclure que les rivaux de Bèze se montrent systématiquement infidèles ou qu'ils s'adonnent délibérément à des interprétations partiales ; tous, ils se proposent de restituer leur source dans sa littéralité, et ils y réussissent parfois très bien ; mais brusquement, ils se laissent entraîner par le mouvement de leur paraphrase ou cèdent à une difficulté et y remédient par quelque innovation. Oscillant entre la rigueur et le laisser-aller, ils étonnent par leur inconstance.

L'abstraction.

Si Bèze développe souvent à un niveau intellectuel une notation concrète de l'original, nos poètes mineurs y apportent une constance encore plus grande. La liberté de leurs interprétations, leur goût pour le didactisme, leur attachement à la Vulgate, qui atténue fréquemment le réalisme des psaumes, tout cela favorise cette tendance à l'abstraction. Le choix du vocabulaire, d'abord, s'en trouve affecté :

R. Brincel, 150, 2 :

Que chascun face le dehoir
De le louer pour son pouvoir,
Louez le selon sa noblesse
Selon sa grandeur et haultesse.

A la cohérence d'une vision qui s'exprime toute en concepts s'ajoute un fait beaucoup plus immédiat, dont nos poètes ne manquent pas de tirer parti : le problème de la rime se trouve singulièrement simplifié, lorsque la fréquence des termes abstraits permet la récurrence des mêmes suffixes.

Le psalmiste exprime rarement des réalités d'ordre spirituel ou moral sans recourir à un langage imagé ; du concret se dégage naturellement, dans sa poésie, une signification abstraite, sans qu'il s'agisse de passer, à l'aide d'un système d'équivalences, d'un niveau de style à un autre. Le français ne s'accommode pas toujours d'un symbolisme si spontané : le psautier huguenot en fournit la preuve, malgré ses tentatives de respecter l'imagerie hébraïque. Nos poètes, de leur côté, exagèrent cette tendance ; avec une opiniâtreté inattendue, ils ramènent la pensée de l'original à un schéma logique, à un message dépouillé de ses implications concrètes : là où David — et Bèze à sa suite — assimilent le peuple de Dieu au « troupeau de son pasquis » (Bèze, 100, 8), Poictevin traduit :

Poictevin, 100, 4 :

Nous sommes tous souz sa protection.

Lorsque le psaume, par métonymie, désigne une personne en nommant la partie de son corps qui fait ou subit l'action — *visage, œil, bouche, main, pied*, etc. — épigones et rivaux s'en tiennent de préférence au procédé habituel et disent : *je, tu, Dieu, l'ennemi*, etc. De même, la tournure hébraïque qui fait précéder une notion abstraite d'un substantif concret — *le sentier de la vertu, le bouclier de la sagesse* — perd en général son premier terme, que Bèze avait pourtant conservé.

Le goût de l'abstraction, la manie de transposer telle expression imagée en vérité morale laissent soupçonner que nos poètes n'étaient peut-être pas entièrement affranchis de la scolastique ; des transpositions comme celle-ci le font croire :

Bèze, 27, 17-18 :

A celle fin que je voye et contemple
De son palais l'excellente beauté.

M. Scève, 27, 6 :

A fin de mieux scavoir
Sa volonté, et veoir
Comme je la contemple.

Si les traducteurs protestants eux-mêmes dissimulent mal leur orientation intellectuelle et didactique, on peut gager, du moins, qu'ils n'auraient jamais pris une liberté pareille à l'égard de l'original. A une certaine complaisance pour toute démarche discursive s'ajoute la méfiance instinctive de nos auteurs à l'égard du réalisme des psaumes, que Marot et Bèze, de leur côté, ne se privaient pas d'imiter :

Bèze, 63, 21-22 :

Ainsi que de moëlle et de graisse
Je me sens tout rassasié...

C.-B. Bernard, 63, 5 :

Comme un corps est reffect
Des biens que dieu nous faict...

Non seulement le poète généralise ici une affirmation toute particulière, mais il en nivelle l'expression, haute en couleurs, et renonce ainsi à parler à l'imagination. Cette indifférence envers le pouvoir suggestif des représentations concrètes apparaît bien clairement, par contraste, dans les passages qu'isole le psautier huguenot pour en dégager la qualité visuelle :

Bèze, 47, 25-30 :

Or donc le voici,
Qui s'en vient ici,
A grans cris de voix,
A son de haut-bois,
Voions arrivant
Le grand Dieu vivant.

R. Brincel, 47, 5 :

En triumphe et grand feste
Dieu est hault monté
Avec son de trompette
Il a receu esté.

Bèze convie son lecteur à un spectacle ; tout, dans sa strophe, semble relever d'émotions sensibles, tandis que Brincel ne voit pas la scène. Pas plus que ses collaborateurs, il n'essaie de localiser un événement, d'en dessiner le cadre : il se contente de le transmuier en un fait mental, de le généraliser en

une situation abstraite. D'un recueil collectif à l'autre, l'imagination est rarement de la fête.

Procédés poétiques.

Les psaumes de Marot devaient une part de leur succès à la variété de leurs rythmes et à la rigueur apportée par le poète à mesurer ses strophes à la lyre. Il était naturel, désormais, que les épigones s'efforcent d'imiter pareille virtuosité. La diversité de leurs formes lyriques le prouve, même si elle n'atteint pas à l'extraordinaire faculté de renouvellement des auteurs du psautier huguenot : si, chez Marot et chez Bèze, chacun de leur côté, le 83 % des formes strophiques n'est utilisé qu'une fois, cela n'est vrai, chez Poictevin, que pour le 61 %²⁰. Le principe de l'alternance des rimes masculines et féminines est repris, bien sûr, à quelques exceptions près : Brincel et Bernard se dispensent parfois de l'appliquer, sans qu'on en saisisse la raison. Le choix de la rime ne présente, par rapport au psautier huguenot, aucune innovation notoire ; s'il suscite quelques tentatives originales, il est limité le plus souvent à des solutions de facilité. R. Brincel se livre cependant à de curieuses expériences :

R. Brincel, 140, 8 :

... car par arrogance
Ont pensé en ce.

Maladresse suprême ou recherche de règles prosodiques nouvelles ? On penche pour la seconde possibilité à voir, dans certains psaumes du même auteur, se succéder de fausses rimes, portant sur les seules consonnes et privées de toute assonance vocalique : *ame : mesme ; pauvre : recouvre ; ouverts : part* (ps. 35) ; *psalmes : sublimes ; regne : trone* (ps. 47), etc. Mais le phénomène est isolé et n'empêche pas que l'impulsion donnée par Marot — variété du dessin strophique et alternance régulière de la rime — soit désormais acquise.

Doués d'un talent limité, dénués parfois des compétences techniques indispensables, nos poètes mineurs ambitionnent d'abord d'être compris (nous avons montré qu'ils n'y parviennent pas toujours) ; c'est dire que de leurs vers laborieux se dégage rarement un sentiment poétique. La maladresse de

20. Que la fréquence de la variation soit identique chez Marot et chez Bèze relève sans doute du hasard. Le chiffre donné pour Poictevin est établi sur la base des psaumes de cet auteur parus in *Les cent cinquante Pseaumes du Royal Prophete David, traduits en rithme Françoisse par Cl. Marot, M. Jan Poitevin, M. Seve Lyonnois, et autres. Mis en Musique par Philibert Jambe de Fer, Lyon, Michel du Boys, 1555*, décrit in P. Pidoux, *Le psautier huguenot...*, t. 2, p. 85-88.

leurs tournures, dont la formule syntaxique est souvent confuse, compromet l'épanouissement des cadences et des rythmes : la parole ne peut chanter qu'une fois atteint un certain degré de limpidité. Le souci didactique, par ailleurs, absorbe trop les traducteurs, les engage trop loin dans le domaine de la réflexion abstraite pour qu'ils puissent s'adonner à des recherches formelles. La méfiance qu'ils professent à l'égard de l'imagination prive leur poésie de nombreuses références concrètes et en rend l'approche plus ingrate. La prolixité de leurs paraphrases facilite l'immixtion de nombreuses chevilles, dont la lourdeur peut altérer la pureté des plus belles strophes :

Bèze, 147, 61-62 :

C'est luy qui couvre mont et plaine,
De neige aussi blanche que laine.

C.R., 147, 8 :

C'est luy qui donne, et faict la neige avoir
Que l'on diroit estre laine à la veoir.

En moins de mots, Bèze suggère bien davantage ; l'aisance de son style, la densité de son tour métaphorique dégagent un charme que le piétinement malhabile de C.R. est bien loin d'atteindre. La méconnaissance du parallélisme et de ses vertus lyriques prive aussi, à l'occasion, les psaumes de nos poètes d'un attrait essentiel :

Bèze, 67, 11-14 :

Seigneur, que les peuples te chantent,
Tous peuples te chantent, Seigneur,
Peuples te chantent et rechantent,
S'esjouissans de ton honneur.

Poictevin, 67, 3 :

Le peuple qu'as voulu
Aux autres preferer,
Et entre tous eslu,
Vienné pour t'adorer :
Tous peuples au Seigneur
Venez tost rendre honneur.

Il apparaît également dans ce passage que Poictevin et ses collaborateurs renoncent à recourir aux artifices de la rhétorique, utilisés pourtant, quoique avec prudence, par les auteurs du psautier huguenot. Exclamations et apostrophes, inhérentes à la texture même des psaumes, sont souvent omi-

ses, de même qu'est négligé le pouvoir expressif des mots et des sonorités.

Marot et Bèze ont restreint volontairement le champ de leur vocabulaire ; au moins s'efforcent-ils d'utiliser les termes spécifiques, qui confèrent à leurs textes du relief et de la couleur. Le lexique de nos poètes mineurs paraît plus pauvre ; souvent inadéquat, il se prête mal à désigner les choses par leur nom. Si on envisage pourtant, au-delà des habitudes stylistiques et des talents personnels, l'attitude générale des auteurs dans le choix des vocables, on constate que psautier huguenot et recueils collectifs se situent au même niveau lexicologique : d'un traducteur à l'autre, du maître au disciple, du catholique au protestant, on retrouve les mêmes termes stéréotypés, qui paraissent d'ailleurs inséparables de la paraphrase biblique (ou d'un genre littéraire plus ample qui resterait à définir) et, dans certains contextes, semblent s'imposer :

Bèze, 93, 1-2 :

Dieu est *regnant* de grandeur tout *vestu*,
Ceinct et paré de *force* et de *vertu*.

Poictevin, 93, 1 :

Le Seigneur a tousiours *regné*
De beauté aorné et *vestu* ;
Le Seigneur a pour nous daigné,
S'armer de *force* et de *vertu*.

Le rapprochement est éloquent ; malgré la diversité des sources, la même idée de base, quoique organisée différemment, appelle les mêmes mots. Ceci encore :

Bèze, 148, 1-4 :

Vous tous les habitans des *cieux*,
Louez hautement le *Seigneur* ;
Vous les habitans des hauts *lieux*,
Chantez hautement son *honneur*.

R. Brincel, 148, 1 :

Sus sus vous qui es saintz *cieux* estes
Louez le souverain *seigneur*
Et vous qui residence faites
Es haults *lieux* rendez luy *honneur*.

Outre la similitude des termes, on relève ici l'analogie dans la disposition d'ensemble ; à quelques détails près, la démarque des deux traducteurs se révèle semblable. Or cet exemple, qui n'est pas isolé, rappelle opportunément que, malgré

les différences de style mentionnées plus haut, on reste, du psautier huguenot aux recueils collectifs, à l'intérieur d'un même genre, obéissant aux mêmes lois fondamentales. Quelques procédés ont changé, la qualité d'écriture a varié — et cela suffit à justifier la supériorité de Marot et de Bèze —, mais aucune de ces nuances ne saurait voiler la communauté de l'inspiration et des idéals qui animèrent tour à tour chacun de ces interprètes de David.

Trois poètes qui traduisent également des psaumes sous l'impulsion de Marot et dans la même période que Bèze se distinguent des autres épigones et rivaux par la qualité de leur style ou l'originalité de leur méthode. De plus, ils publient leurs paraphrases indépendamment des recueils collectifs. C'est pourquoi ils méritent chacun une brève étude séparée.

Gilles d'Aurigny.

La carrière littéraire de Gilles d'Aurigny semble s'inspirer d'un modèle illustre : on croit retrouver Marot dans cette œuvre, toute consacrée à la poésie profane, n'abandonnant le thème omni-présent de l'amour que pour s'essayer à la traduction de quelque traité antique, et s'attachant, sur le tard, à transposer les psaumes en vers français²¹. En effet, quatre ans avant sa mort, en 1549, d'Aurigny en publie trente²², qu'il dédie à Henri II ; discret sur ses motifs, évitant toute allusion précise, il n'évoque que la popularité du psautier :

Car à présent on ne chante en maintz lieux,
Que de David psalmes melodieux,
Chascun les prise, et louenge leur donne,
Ne reste fors que la harpe les sonne...²³

Cette dédicace à Henri II atteste que, contrairement à Marot, d'Aurigny est resté bon catholique ; l'étude interne des *Trente psalmes* révèle, de son côté, des divergences profondes entre les deux poètes. Le premier élabore pour sa paraphrase biblique un style nouveau, plus simple et austère, qui répond à des exigences spirituelles et intellectuelles ; le second ne semble pas voir, entre sa production profane et sa traduction des psaumes, un quelconque décalage : habitué à traiter librement des sujets libres, il garde, à l'égard du texte sacré, une indépendance que le psautier huguenot ni même les auteurs de recueils collectifs, malgré la laxité de leurs paraphrases,

21. On trouvera une bonne bibliographie des œuvres de d'Aurigny in G. Grente..., *Dictionnaire... Le seizième siècle*.

22. *Trente psalmes...* Psaumes 16, 17, 21, 27, 29, 30, 34, 39, 40 à 42, 44, 49, 52, 62, 65, 67, 68, 73, 80, 84, 95, 96, 111, 112, 121, 125 à 127, 139.

23. Dédicace *Au Roy treschrestien Henry second de ce nom*, *ibid.*

ne laissent prévoir. Pareille singularité justifie le traitement à part réservé ici à d'Aurigny.

D'entrée, l'ampleur des constructions et l'élégance de leur tournure attirent l'attention :

D'Aurigny, 42, 1 :

Onques le cerf errant par montz et vaulx
Ne desira tant les courans ruisseaulx,
Ne soubhaita les fontaines d'eau claire,
Pour sa grand soif estaindre et se refaire,
Comme mon ame en son travail souspire,
Pour parvenir à toy souverain Sire.

Selon sa coutume, le poète étend sa période à l'ensemble d'une strophe, dont il domine parfaitement la disposition syntaxique, et que l'absence d'enjambements contribue à rendre claire ; la souplesse et la discrétion des moyens mis en œuvre témoignent de l'expérience littéraire de l'auteur et semblent prouver sa familiarité avec les écrivains latins. Ce goût des longues phrases et l'aisance qu'apporte d'Aurigny à les formuler nous entraînent bien au-delà du phénomène d'époque que nous connaissons — le français tend à organiser la parataxe hébraïque en ensembles complexes — : c'est le style du poète, c'est sa liberté à l'égard de l'original qui opèrent ici.

Les psaumes de d'Aurigny sont plus étendus, dans leur majorité, que ceux de Bèze²⁴, d'où l'importance accrue de la paraphrase : la prolixité, décidément, n'effraie pas les successeurs catholiques de Marot. L'exemple suivant montre jusqu'où peut aller la disproportion :

Bèze, 30, 32-35 :

Soudain mon cœur s'est estonné :
Alors au Seigneur j'ay crié,
Alors j'ay le Seigneur prié,
Disant...

D'Aurigny, 30, 7-8 :

Lors je rentrois, par grand vistesse,
En tristesse.

Mais me voyant en ce malheur,
Vers toy j'addressoye, ô Seigneur,
Mon cry, ma clameur, et priere,
Et t'offroye en devotion,
Mon humble supplication,
En disant d'amour singuliere,
Et entiere : ...

24. Sur les trente psaumes, 25 sont plus longs que leur équivalent chez Bèze, 4 sont plus courts et 1 a la même longueur.

Organisée avec adresse, la phrase coule aisément, sans parvenir pourtant à dissimuler les moyens de remplissage qui s'y multiplient : des chevilles, amenées en général pour faciliter la rime (vers 1 et 6), des adjectifs, une série de synonymes (vers 5) et surtout une dilatation exceptionnelle de chacune des idées, dont les motivations sont explicitées avec soin. Le passage de Bèze, d'une construction élémentaire et d'une rigoureuse densité, restitue l'architecture de l'original ; au contraire, la période englobante et sinueuse de d'Aurigny efface les contours du psaume, qui perd son style dépouillé et par là sa vigueur.

La paraphrase n'est pas nécessairement infidèle : celle qui précède amplifie le texte donné, elle n'en altère pas la signification. Mais la liberté de d'Aurigny excède ces limites : il se plaît à brouiller complètement les catégories du concret et de l'abstrait, distribuant à sa guise images et concepts. Ces deux orientations ne sont pas contradictoires si on les considère comme les deux manifestations d'une même attitude fondamentale : l'aptitude à la recreation plutôt qu'à la traduction. Les nombreux passages où l'ampleur de la paraphrase requiert l'intervention du poète trahissent chez d'Aurigny une inclination très forte à la réflexion abstraite : le choix des termes nouveaux le prouve, de même que l'insertion de fragments didactiques ou de réflexions générales. Le phénomène est plus frappant lorsqu'une donnée concrète de l'original est délibérément transposée en termes abstraits :

Bèze, 73, 103 :

Mais tu m'es un roc assuré.

D'Aurigny, 73, 13 :

Car de mon cuer dieu est la force et bien.

Ou encore :

Bèze, 84, 41-42 :

Car nostre Seigneur Dieu tresdoux
Est soleil et bouclier pour nous.

D'Aurigny, 84, 11 :

Car dieu est la lumiere,
Et la seurte premiere.

Le poète estime sans doute que ces images surannées ne rendent pas en français les significations dont elles sont chargées et qu'il s'agit d'en préciser la portée. Il ne croit pas davantage, dans certains contextes en tout cas, au pouvoir suggestif d'une référence concrète :

Bèze, 73, 21-24 :

Pourtant, orgueil comme un carquant
 Lace leur gros col arrogant :
 Et sont d'outrage ces pervers
 Comme d'une robe couvers.

D'Aurigny, 73, 3 :

Voyla le poinct qui les faict tant haultains,
 Fiers, orgueilleux, presumptueux, et pleins
 De violence, et d'injure, et de guerre.

La comparaison n'est pas écartée par manque de place, puisque, pour remplir son cadre, d'Aurigny multiplie les variations synonymiques ; c'est plutôt qu'à l'instar des autres épigones et rivaux, il se méfie du réalisme du psautier, dont les métaphores s'inspirent souvent aux sources les plus communes de la vie quotidienne ; il impose une censure à l'imagination de David. Pareille prudence s'exerce, bien sûr, aux dépens de la couleur locale dont sont chargés les psaumes ; le charme d'un détail archéologique (description d'un sacrifice, évocation du Temple de Jérusalem, de l'Arche...) échappe à d'Aurigny, qui se contente d'une désignation anonyme.

Cette méfiance à l'égard du monde des formes et des couleurs défigurerait complètement le psautier, si elle n'était neutralisée par la tendance contraire : fort de sa liberté, plus versatile que doctrinaire, d'Aurigny se saisit parfois d'un passage de l'original et se plaît à en préciser la physionomie :

Bèze, 80, 41-42 :

... Et ses jettons * loin expandus,
 Du fleuve à la mer estendus.

D'Aurigny, 80, 11 :

Tant belle estoit [la vigne], qu'alors le serment tendre
 Jusqu'en la mer elle faisoit expandre,
 Et ses syons tant jeunes et nouveauz,
 Touchoient le long des fleuves et ruisseaulx.

La paraphrase s'ouvre ici à une succession de notations concrètes qui dessinent une scène vue par le poète ; du moment que le réseau symbolique, dans ce contexte (vigne = peuple de Dieu), s'étend sur plusieurs versets et qu'il n'est pas possible de le réduire à une simple équation, d'Aurigny déploie son originalité en rehaussant de touches nouvelles une esquisse que le psalmiste s'est contenté d'ébaucher. Ailleurs, son imagination se fait presque visionnaire :

25. *Jettons* = pousses nouvelles.

Bèze, 68, 97-102 :

Anges à grandes legions
 Servans à Dieu par millions
 Sont sa gendarmerie :
 Entre laquelle en son saint lieu,
 Comme en Sina, nostre grand Dieu
 Estend sa Seigneurie.

D'Aurigny, 68, 17 :

Les chars (ô Dieu) desquelz sans bruit,
 Tu es en Sinay conduit,
 Et en ta haulte ville,
 Et tes palais saintz, et beneitz,
 Sont en nombre mille infinis,
 Et millions de mille.

L'évocation de la puissance de Dieu, statique dans l'original et chez Bèze, prend des dimensions apocalyptiques grâce à une représentation dynamique (vers 1-2) et plastique (vers 3-4) que vient renforcer une suggestion habile de l'infinitude (vers 5-6). Le penchant à l'abstraction et la tendance à énoncer une vérité générale résident ici chez Bèze : c'est à quoi l'engageait sa prudence de traducteur, tandis que d'Aurigny cède avec complaisance aux caprices d'une brusque inspiration. Sa pratique de l'anachronisme atteste la même versatilité :

D'Aurigny, 68, 27 :

La precedera Benjamin,
 Juda, Zabulon, Neptalin,
 Contes, ducs, et grans princes.

Le poète se situe dans une perspective humaniste, pour laquelle le texte sacré n'a pas d'âge ; le psautier huguenot s'entendait mieux à équilibrer actualisation et scrupules philologiques. Ainsi en va-t-il des exhortations aux Chrétiens, à l'Eglise, que d'Aurigny introduit parfois dans son texte, ou des interprétations christologiques qu'il explicite bien clairement :

D'Aurigny, 40, 1 :

Quand j'attendois que Dieu louable
 Pour nous en terre descendit,
 Je le priay, il m'entendit...

Le principe d'une modernisation n'était pas fait pour choquer Marot ni Bèze ; encore s'y prenaient-ils plus discrètement, laissant le texte lui-même secréter ses valeurs prophétiques. D'autres libérés creusent plus profondément le fossé. Cette comparaison homérique, par exemple :

D'Aurigny, 17, 4 :

Mais ton parler tressainct, plus doux que l'ambrosie...

La qualité des vers de d'Aurigny tend également à le distinguer des poètes étudiés jusqu'ici ; le rythme fait l'objet d'un soin inattendu ; la rhétorique et ses artifices ne sont pas négligés systématiquement, de sorte qu'un familier de la Pléiade, exposé à méjuger du psautier huguenot, se sent ici plus à l'aise. Le souci de diversifier les formes strophiques, d'une pièce à l'autre, est poussé à l'extrême : pour 30 psaumes, on compte 29 dessins métriques dont plusieurs, inédits, ne figureront jamais dans le psautier huguenot.

Gilles d'Aurigny est l'un des premiers poètes à imiter l'entreprise de Marot puisque sa traduction paraît en 1549 déjà ; mais il se signale par son indépendance. A travers ses psaumes se dessine la physionomie d'un écrivain curieux de poésie religieuse et mal disposé à observer une discipline trop stricte. C'est sa solitude, au fond, qui fait son prix.

Guillaume Guérout.

Protestants ou non, les traducteurs de psaumes se situent à la limite de l'orthodoxie : c'est leur libéralisme, semble-t-il, qui motive leur entreprise. La destinée hasardeuse de Guillaume Guérout, à l'écart du catholicisme et en marge du calvinisme, permet, mieux que toute autre, de le vérifier. On trouvera ailleurs le récit des péripéties qui agitent sa carrière²⁶ : de Normandie, il vient à Genève vers 1545 par attirance pour la Réforme ; mais, hostile à la discipline calvinienne, il se bronille avec l'autorité religieuse et quitte la ville. Il s'installe à Lyon, y travaille comme imprimeur²⁷ et se compromet une nouvelle fois en éditant la *Christianismi restitutio* de Michel Servet qui, chez les protestants et les catholiques, passe déjà pour un hérétique. Guérout est dénoncé, échappe à la prison, et revient à Genève pour une courte période : il s'en ira définitivement en 1555 ; la publication d'un violent pamphlet contre Calvin et ses fidèles²⁸ consomme la rupture, et confirme son isolement, puisqu'il n'est pas question, pour lui, de revenir à l'Eglise romaine.

L'ensemble de son œuvre atteste une virtuosité peu commune ; cultivé et besogneux, légèrement instable, Guérout a

26. Sur Guérout, cf. avant tout E. Balmas, *Tra Umanesimo e Riforma : Guillaume Guérout...* et Guillaume Guérout traducteur des « Psaumes ». Du même auteur, on peut consulter : *Un poeta del Rinascimento Francese, Etienne Jodelle...*, passim.

27. Sur les rapports de Guérout avec l'éditeur Balthasar Arnoullet, cf. Baudrier, *Bibliographie lyonnaise...*, t. 10, p. 91-102.

28. *Epistre du Seigneur de Brusquet aux magnifiques et honorés Seigneur Syndic et Conseil de Genevre*, Lyon, 1559 (Genève, Bibl. publ. et univ.).

embrassé, dans sa carrière littéraire, de vastes domaines. Poète ou prosateur, moraliste ou érudit, créateur ou compilateur, il semble diriger son inspiration au gré de ses humeurs ou des circonstances. Outre la lyrique religieuse, on lui découvre un intérêt durable pour les sciences de la nature, qu'il s'agisse des plantes ou des animaux²⁹, et un goût particulier pour les problèmes éthiques³⁰. C'est que, malgré son indépendance et quelques velléités d'hétérodoxie, Guérout n'a rien d'un penseur profane ou d'un poète mondain ; ses préoccupations, essentiellement spirituelles et didactiques³¹, l'opposent à la Pléiade et le rattachent plutôt à des formes de pensée médiévale d'une part, à la religiosité nouvelle des Évangéliques et des réformés d'autre part³².

29. Cf. par exemple l'*Histoire des plantes...*, traduite de Léonard Fuchs, Lyon, 1548, et le *Second livre de la description des Animaux...* Il est possible que cette orientation vers des sujets descriptifs s'explique en partie par la spécialisation de B. Arnoullet dans les livres illustrés.

30. Cf. entre autres le *Premier livre des Emblèmes et les Sentences de Marc Tulle Cicéron... en rythme françoise*, Lyon, B. Arnoullet, 1550. A ces ouvrages profanes s'en ajoute un, d'inspiration biblique, destiné, par sa forme traditionnelle, à un vaste public : *Figures de la Bible...*

31. Par son orientation intellectuelle et religieuse, Guérout se rapproche de B. Aneau, l'auteur du *Quintil Horatian...*, qui condamne les innovations proposées dans *La Deffence et Illustration...* au nom de son attachement à des formes antérieures. Le long séjour de Guérout dans le milieu des imprimeurs lyonnais a sans doute rapproché les deux hommes. Il semble même qu'on puisse attribuer à B. Aneau les *Decades de la description...*, dont Guérout aurait fourni une suite en 1550 : *Le Second livre de la description des Animaux...* Chacun de ces deux bestiaires est introduit par un psaume ; Guérout utilise sa traduction du psaume 111, qui reparaitra dans le recueil de 1554 (cf. note sq.) ; B. Aneau — si c'est bien lui — explique dans sa préface qu'à la louange de Dieu, « en action de grâces par l'homme, pour l'avoir preferé, et constitué Seigneur sur tous les Animaux : nous avons fait troys Dlxains du huyctiesme Pseaulme de david, conforme à cest argument ». La paraphrase, assez libre, de cet hymne à la puissance cosmique du Créateur, ne manque pas d'élégance ; comme chez Guérout, les constructions sont amples et le vocabulaire riche. Avec B. Aneau, nous nous trouvons une nouvelle fois en marge des confessions établies, dans le milieu des Évangéliques attardés : le personnage passait à Lyon pour sympathiser avec la Réforme. Il fut tué dans un coup de main dirigé contre les Huguenots ; les calvinistes ne voyaient pas moins en lui un hérétique (cf. Bèze, *Correspondance*, t. 3, lettre 175).

32. La profession de foi qu'il expose dans la pièce liminaire de son premier recueil de psaumes relève en majeure partie de lieux communs, c'est vrai ; elle n'en est pas moins sincère :

N'advienne jà que je suyve la voye
Des Escrivains vouans los eternel
Au clair ruisseau qui leur champ paternel
D'un cours plaisant heureusement undoye.
Car en l'eau, n'en la rive

Tel est bien son état d'esprit au début de sa carrière : la première pièce qu'on connaisse de lui, en 1545, est une chanson spirituelle³³, qui suit un peu plus tard la traduction d'un psaume³⁴. Sollicité ou non par Calvin (les dissensions ne devaient surgir que deux ou trois ans plus tard), il s'intéresse au renouvellement des formes lyriques et à la réorganisation de la liturgie qu'on prépare chez les poètes et les musiciens huguenots³⁵. En 1548 paraissent cinq psaumes, mis en musique par Didier Lupi³⁶. Outre sa production personnelle, Guérout se propose, dans son travail d'imprimeur, de diffuser des chansons pieuses ou de la musique ecclésiastique ; telle est du moins l'orientation qu'il semble avoir suggérée à son oncle Simon Du Bosc, lorsque, après ses mésaventures lyonnaises, il rentre à Genève et s'associe avec lui. Sous leurs deux noms, comme éditeurs, paraît d'abord, en 1554, le *Premier livre des Pseaumes cantiques et Chansons spirituelles...*³⁷, où figurent tous les psaumes connus de Guérout, puis une série de motets et d'autres ouvrages musicaux ; ainsi, dans un recueil collectif

A laquelle elle arrive,
N'au roc plein de durté :
Ny és peintes campagnes
Ny és haultes montagnes
Ne gist divinité.

Décidé à n'alimenter son œuvre que de réalités essentielles, fier de son détachement à l'égard des futilités élégances de la lyrique traditionnelle, Guérout se propose de chanter le Créateur, de se taire...

Harpeur devotieux

De sa tressainte gloire.

(*Premier livre des Pseaumes...*, dédicace A Tresillustres et magnifiques Seigneurs, Mes Seigneurs les Syndiques grand et petit Conseil de la Cité de Geneve Guillaume Guierout, leur humble habitant et serviteur à jamais : desire salut, Paix et prosperité).

33. Parue, selon certains témoignages, dans un recueil d'Attainnant, *Seysiesme livre contenant XXIX chansons nouvelles*, Paris, 1545. Ce volume n'a pu être retrouvé.

34. Psaume 124, paru en appendice à Jean Calvin, *Deux sermons... faitz en la ville de Geneve...*, Genève, Jean Girard, 1546 (British Museum). Guérout semble alors fraîchement arrivé à Genève.

35. Il place un quatrain en tête d'un des premiers recueils de chansons religieuses parus à Genève, la *Chrestienne Resjouissance...* d'Enstorg de Beaulieu (1546) ; une autre pièce liminaire confirme l'étroitesse des liens qui l'attachent au milieu où se dessinent les formes de la nouvelle spiritualité protestante : dans un dizain qui introduit la mise en musique des psaumes de Marot par Loys Bourgeois, il célèbre les vertus de mélodies à la fois plaisantes et efficaces (Cf. Cl. Marot, *Pseaumes cinquante...*, 1547. Ce dizain est cité par P. Pidoux, *Le psautier huguenot...*, t. 2, p. 36).

36. G. Guérout, *Premier livre de chansons spirituelles*, 1548, plusieurs rééditions. Il s'agit des psaumes 149, 146, 135, 112, 124.

37. Outre ceux déjà parus en 1548 (cf. note précédente), on y trouve les psaumes 57, 52, 111, 67, 58.

de 1555 publient-ils la musique de Goudimel pour quelques psaumes de Marot³⁸.

Mais le zèle de l'oncle et du neveu allait leur valoir des ennuis : quoique nanti d'un privilège pour l'impression d'une Bible et d'un psautier, Du Bosc ne pouvait, en publiant les psaumes de Guérout, qu'attirer sur lui les foudres de Calvin : il était notoire, en 1554, que seul Bèze avait reçu mission de compléter l'ouvrage de Marot. Le réformateur tâche d'obtenir, sans succès, que le Conseil de Genève empêche la diffusion des paraphrases de Guérout, et ce dernier, de son côté, envenime l'affaire en lançant contre Bèze un insolent dizain³⁹. Le conflit, attisé par la publication, dans un même recueil, de psaumes des deux rivaux⁴⁰, allait cependant s'apaiser⁴¹. Mais Guérout, toujours à l'écart, condamné à la fois par les protestants et les catholiques, ne jouissait d'aucun appui pour diffuser ses traductions ; leur survie était donc compromise dès le départ. Nous allons voir, pourtant, que leur éclat mérite d'être ravivé.

Chacun des dix psaumes de Guillaume Guérout⁴² est plus long que son équivalent chez Bèze ; c'est dire que la paraphrase prend ici une certaine ampleur, comme chez la plupart des épigones de Marot. Elle n'évite pas toujours les défauts qu'on lui découvre ailleurs : la phrase est parfois embarrassée, chargée de chevilles ou de lourdes explicitations. De manière

38. *Le second livre des Pseaumes et Sentences... mis en musique en forme de Motetz, par divers excellens Musiciens*, [Genève], Simon Du Bosc et G. Guérout, 1555.

39. « Monsieur Calvin a exposé... touchant à Guillaume de Bosco qui faict translatté à Guillaume Guerod les pseaumes, lequel n'a point bonne langue françoise ne aussi n'a pas langue latine, pour quoy ne se doit permeestre, mais à monsieur de Beze qui merite cella fere, qu'est homme de lectres tant en lallin que en françoys. Et avoir entendu a esté ordonné et résoluz que l'on se lient au privilège qu'a esté concedé. » *Registres du Conseil*, 48, f° 116 *ter*, Genève, 10.9.1554, cité par P. Pidoux, *Le psautier huguenot...*, t. 2, p. 68). On trouvera *ibid.*, p. 68-72, tous les documents relatifs à cette querelle. Cf. aussi Bèze, *Correspondance*, t. 1, p. 213-216. La pièce de Guérout et la réponse de Bèze ont été souvent reproduites : cf. par exemple P. Pidoux, *ibid.*, t. 2, p. 68-69.

40. Au terme du jugement prononcé par le Conseil de Genève, il est arrêté « que lesdils livres et seaumes meslés d'avec ceux de Bezes soyent separer d'avec ceux de Guerolz » (*Registres du Conseil pour les affaires des particuliers*, 8, f° 205 v°, Genève, 18.12.1554, cité in P. Pidoux, *ibid.*, t. 2, p. 72).

41. Cela semble ressortir de la publication, l'année suivante, sous les presses de Du Bosc et Guérout, d'une réédition des premiers psaumes de Bèze avec ceux de Marot : *Octantetrois Pseaumes...*, 1555. Même contenu que l'édition de J. Crespin, *Pseaumes octante trois...*, 1551.

42. J'ai utilisé, pour l'étude du texte, l'édition de 1554, G. Guérout, *Premier livre des Pseaumes...* L'édition de 1548, *Premier livre de chansons spirituelles...* et ses rééditions (j'ai consulté celle de 1559, *Chansons spirituelles...*) ne présentent, pour les psaumes qu'elles ont en commun, que des variantes insignifiantes.

générale, pourtant, dominent une certaine aisance et le goût d'un langage poétique raffiné. S'il se laisse aller à des développements inattendus, Guérout ne reste jamais oisieux ; il s'efforce de nourrir son texte d'éléments signifiants, il se livre à des recherches ingénieuses pour voiler la minceur de l'idée originale chargée de soutenir l'ensemble :

Bèze, 112, 19 :

Il ne craint mauvaise nouvelle.

Guérout, 112, 7 :

S'il oyt le hruict du mal qu'on luy machine,
Point ne craindra dommage, ny ruine.

Serrée, la formule de Bèze est beaucoup plus fonctionnelle, et si la densité était le critère de la réussite, on pourrait admettre que Guérout se paie de mots ; seulement, l'élégance de la tournure, le choix attentif du vocabulaire parviennent souvent à masquer redondances et pléonasmes ; au lieu que le lecteur soit heurté, comme dans le psautier huguenot, par le dépeuplement de l'expression, il s'abandonne ici à un rythme plus ample, qui choque moins ses habitudes. De plus, Guérout organise volontiers ses paraphrases selon des associations synonymiques ; il n'insiste guère sur les implications logiques, de sorte que l'écueil du didactisme se trouve le plus souvent évité.

Le poète est plus sensible, en effet, au jeu des mots qu'à la vigueur des idées ; son adaptation n'approfondit pas tant les significations qu'elle ne déploie une certaine exubérance de surface :

Bèze, 57, 8-10 :

Bonté et foy, ce grand Dieu que j'adore,
A mon secours du ciel venir fera,
Rendant confus celuy qui me devore.

Guérout, 57, 2 :

Du Ciel luisant m'envoyra delivrance
Du vil opprobre et de l'inique outrance
De l'oppresseur, qui (pour m'aneantir)
S'efforce à m'engloutir.

Cette seconde version doit son élégance à la richesse du vocabulaire, plus touffu et coloré que chez Bèze. Tandis que le réformateur se contente de termes simples et directs, sans jamais viser à une élégance qui ne soit pas fonctionnelle, Guérout pare sa traduction d'un appareil lexicologique somptueux. Il se plaît, surtout, à découvrir l'adjectif approprié ou le substantif convenable (qui se trouve être, le plus souvent,

un terme abstrait) : c'est bien là que gît la ressource essentielle de sa paraphrase :

Bèze, 67, 25-30 :

Dieu, di-je, nous face
Cognoistre sa grace,
En nous benissant :
Et la terre toute
Autre ne redoute,
Que le Tout-puissant.

Guérout, 67, 8 :

Dieu par sa bonté piteuse
Nous benira d'un grand heur,
Et lors en crainte amoureuse,
Les bouts de la terre heureuse
Revereront sa grandeur.

L'attention que prête Guérout aux expressions nominales s'exerce aux dépens des tournures verbales ; tandis que les auteurs du psautier huguenot — et le passage cité de Bèze l'illustre — s'attardent à décrire la valeur dynamique d'un procès, notre poète envisage plutôt des situations abstraites, définit des qualités ou les modalités d'une action ; les verbes qu'il utilise sont communs :

Bèze, 124, 4-5 :

Quand tout le monde à grand fureur venant
Pour nous meurtrir dessus nous s'est jetté.

Guérout, 124, 3 :

Lors qu'ilz estoient à mal faire ententifs,
Ayans sur nous leur fureur enflammée.

Bèze esquisse ici un tableau où domine le mouvement, tandis que Guérout, inhabile à imaginer le déroulement d'une scène, en propose une vision statique. C'est dire que notre poète utilise le substantif adéquat de préférence aux périphrases verbales qui peuplent, entre autres, le psautier huguenot ; ces exemples, répartis sur quatre vers, sont parlants :

Bèze, 146, 30 :

Ceux qu'on tenoit bien liez.

Guérout, 146, 8 :

captifs.

Bèze, 146, 31 :

Ceux là qui rien ne voient.

Guérout, 146, 8 :

aveuglés.

Bèze, 146, 33 :

Ceux qui ploient.

Guérout, 146, 9 :

boyteux.

L'originalité de la vision, chez Guérout, se marque aussi par la profusion et l'opulence des adjectifs, pourtant rares dans l'original et peu cultivés par Marot et Bèze :

Guérout, 52, 4 :

Que diray plus ? tu aymes, execrable,
Brief tous propos vils et pernicleux,
Et le parler fainct et fallacieux
Est grandement à ton cœur agreable.

La densité des qualificatifs, dans ce passage comme ailleurs, se fait d'autant plus forte que le poète innove davantage ; quand son cadre l'oblige à enfler sa paraphrase, il recourt, comme naturellement, à des adjectifs qui, outre leur valeur suggestive, facilitent largement la recherche de la rime par la répétition des mêmes suffixes.

L'aisance qu'apporte Guérout à déployer son texte se retrouve au niveau des constructions, qui s'organisent sans heurts et sont empreintes d'une élégance que Bèze ni la plupart de ses rivaux n'auraient pu — ni d'ailleurs voulu — revendiquer. Non que le poète se plaise à d'excessifs raffinements :

Guérout, 146, 7 :

C'est luy qui fait vengeance de l'injure,
Qu'à tort on fait aux povres affligez :
Aux affamez il envoie pasture,
Dont en leur faim se trouvent soulagez.

Il s'en tient de préférence, comme ici, au schéma donné par l'original, dont il respecte, autant qu'un français châtié le permet, l'aspect parataxique. Ses vers, en général plus longs que ceux du psautier huguenot, réduisent de beaucoup l'usage de l'enjambement, de sorte que la syntaxe, généreuse sans être complexe, fluide sans être lâche, paraît équilibrée et harmonieuse. La construction se complique-t-elle un peu, se fait-elle plus ample, qu'elle reste parfaitement dominée :

Guérout, 52, 3 :

Et d'une amour, amour desordonnee,
Plus que le bien cheris l'iniquité,
Plus le mensonge à grand tort attesté :
Que verité purement tesmoignee.

La disposition de la phrase atteste un certain goût de l'artifice et fait voir que Guérout complique parfois l'architecture linéaire de l'original. Jamais, pourtant, son texte n'est embarrassé ni confus : l'exigence de clarté l'emporte chaque fois. L'utilisation de la coordination répond aux mêmes critères :

sans être excessive — elle défigurerait alors le psaume —, elle intervient régulièrement pour dessiner les articulations d'un passage et en faciliter la lecture. Le traducteur réalise sur ce point un heureux équilibre entre la soumission au style hébreu et l'adaptation au français.

Avec une sensibilité poétique dont seul Marot, jusqu'ici, nous a donné l'exemple, Guérault s'efforce de restituer les formes originales. La correspondance entre unité biblique — le verset — et unité strophique est respectée avec beaucoup plus d'attention que chez Bèze. Les différentes figures que tracent parallélismes et symétries de tout ordre sont également préservées, et le poète en tire pour son art tout le parti possible. Ainsi observe-t-il une coupe médiane dans la plupart de ses strophes ; la fidélité et la compréhensibilité s'en trouvent servies.

Il s'en faut, pourtant, que Guérault rende le contenu de l'original avec un tel soin ; il se laisse trop vite entraîner par son imagination et manque de la discipline nécessaire pour sacrifier chacune des idées ou des représentations qui s'offrent à lui :

Bèze, 58, 29-30 :

Ils se fondront à la façon
Qu'on voit tarir le limaçon.

Guérault, 58, 8 :

Puissent ilz dechoir, en la façon
Que s'escoule le Limaçon,
En cheminant sa voye couslumiere.

Bèze serre ici l'idée originale de près ; Guérault déploie au contraire une vision plus élaborée. Encore se contente-t-il de compléter ici un tableau de quelques notations sans conséquence. Les libertés qu'il s'accorde peuvent être plus audacieuses :

Bèze, 124, 11-12 :

Par dessus nous leurs gros et forts torrens
Eussent pieça passé, et repassé.

Guérault, 124, 5 :

Las quel malheur, hélas quel desconfort,
Les flotz bruyans, les undes violentes,
Eussent passé sur nos ames dolentes :
Brief, nous eussions par leur cruel effort
Receu la mort.

L'original n'offre plus, alors qu'un prétexte pour favoriser une

inspiration personnelle. La lamentation des Israélites a cessé, ici, d'appartenir au psalmiste ; l'interprète y a ajouté assez de son crû pour revendiquer comme sien ce beau fragment d'élégie.

Dans la réorganisation du texte qu'implique la liberté de la paraphrase s'atténuent les limites qui séparent le concret de l'abstrait. On voit s'enfler, de temps en temps, l'une ou l'autre de ces catégories, aux dépens des proportions subtiles que ménage l'original ; comme la plupart de ses contemporains, Guérout est attiré par l'abstraction :

Bèze, 57, 2 :

Car, ô mon Dieu, mon ame espere en toy.

Guérout, 57, 1 :

Au seul secours de ta haute puissance
Mon ame triste appuye sa fiance.

Le poète excelle à dégager d'un message ses virtualités abstraites, à transposer une réalité élémentaire, rendue par Bèze dans son immédiateté, en une opération intellectuelle. Ce procédé appelle un langage spécial, plutôt étranger au ton des psaumes, mais il confère à la traduction de Guérout — toute prétention à la fidélité mise à part — un cachet particulier.

Comparés aux efforts laborieux de la plupart des épigones et rivaux, les dix psaumes de Guérout charment le lecteur ; grâce à la sûreté de son métier, le poète ne paraît jamais gêné par les servitudes de la forme ; il choisit son vocabulaire avec soin, il renouvelle ses expressions et coule un riche matériau dans des vers relativement longs (le décasyllabe domine), qui confèrent au rythme une certaine ampleur. Seulement, aisance et élégance sont ici des qualités ambiguës : elles engendrent la monotonie et nivellent le relief du texte original ; tel est précisément le travers que Marot et Bèze se proposent d'éviter : renonçant à séduire le lecteur, ils s'efforcent de conserver toujours son attention en éveil. C'est qu'ils servent une cause collective et travaillent au nom d'un idéal religieux, tandis que Guérout fait œuvre personnelle⁴³. Il appartient au courant de traduction instauré par Marot, et s'en inspire ; mais, dans le groupe, il s'est ménagé une place à part.

Louis des Masures.

Né vers 1515, des Masures s'attache, jeune encore, à la maison de Lorraine ; le service du Cardinal Jean de Lorraine l'en-

43. E. Balmas, *Guillaume Guérout traducteur des « Psaumes »*, insiste avec bonheur sur la qualité essentiellement littéraire de la traduction de Guérout et montre en quoi ce raffinement d'écriture éloigne le poète de l'esthétique de Calvin et Bèze.

traîne souvent à la cour de France. Inquiété en 1547 — on ignore quelle accusation le frappe —, il doit s'expatrier. Il est accueilli à Rome par le Cardinal Jean Du Bellay ; on signale son passage à Genève, au début de 1550. En 1557, il est toujours exilé ; sa conversion au calvinisme qui, préparée depuis longtemps, n'intervient guère qu'en 1562, n'arrangera rien. Revenu en Lorraine, il s'occupe activement des communautés protestantes. Les troubles religieux l'obligent à chercher un refuge en Allemagne puis à Bâle. Il meurt en Alsace en 1574 ⁴⁴.

Les *Vingt psaumes de David*... ⁴⁵ paraissent en même temps que les *Œuvres poétiques* ; ce dernier recueil, placé sous la protection du Cardinal Charles de Lorraine, atteste des préoccupations proches de celles de la Pléiade ; il s'y mêle des vers latins et français, religieux et profanes, traduits et originaux. Quant à ses psaumes, comme pour sanctionner son appartenance au catholicisme, le poète les adresse, en une longue épître, « à Monsieur l'Evesque et Conte de Toul, Prince du saint Empire, Messire Toussain de Hocedy ». Il explique que son ancien protecteur, Jean de Lorraine, fut inspiré par Dieu, qui...

...le voulut inciter et induire
 À me donner la charge de traduire
 En vers François, et rendre tout entier,
 Ce qui restoit de l'œuvre du Psautier ⁴⁶.

Nouvelle preuve que les catholiques envisagèrent très tôt de compléter la traduction de Marot ; ce qui était valable avant 1550 (mort du Cardinal Jean de Lorraine) ne l'était pas moins, d'ailleurs, en 1557, puisque, une fois exécutées, les paraphrases furent offertes à un autre prélat de l'Eglise. Y avait-il même incompatibilité, aux yeux de des Masures et de ses protecteurs, entre leur tentative, celle, simultanée, des Huguenots, et leur inspiratrice commune, l'œuvre de Marot ? Il semble que non. La traduction des psaumes se présente comme un terrain de rencontre où protestants et catholiques s'exercent à la tolérance ⁴⁷ ; des Masures avait sans doute connu cette atmosphère libérale dès le début de sa carrière, dans le milieu de Jean de Lorraine, dont le mécénat avait profité à la plupart des esprits

44. On trouvera une bio-bibliographie plus détaillée in R. Lebe-gue, *La tragédie religieuse*..., p. 327-344. Sur les tragédies de des Masures, cf. *supra* I, 5, 4^e section.

45. L. des Masures, *Vingt psaumes*..., 1557, soit incorporé aux *Œuvres poétiques* soit en édition séparée (mais la composition typographique est la même). Psaumes 16, 49, 81 à 85, 87 à 90, 92 à 97, 106, 117, 139.

46. La suite de cette longue épître dédicatoire ne présente que des thèmes rebattus : polémique contre la poésie profane ; David inspiré par Dieu ; valeur prophétique des psaumes ; la présente traduction a été voulue par le Saint-Esprit.

47. Cf. *infra* I, 8, 1^{re} section.

libres, érasmiens ou évangéliques, entre 1530 et 1550⁴⁸. La fréquentation du Cardinal Du Bellay, à Rome, ne pouvait que confirmer pareille orientation. On comprend mieux, dans cette perspective, la curiosité qui pousse le poète à rendre visite, plus de dix ans avant qu'il s'avoue protestant, à Lausanne et Genève, à Calvin, Viret et Bèze⁴⁹; et on admet sans peine qu'entre lui et le continuateur attitré de Marot ait pu s'ébaucher un projet de collaboration. L'étude du style des vingt psaumes va d'ailleurs nous montrer qu'entre la technique de des Masures et celle des poètes protestants ne réside aucune différence importante.

Des Masures s'est proposé un but central, qui l'emporte sur toute exigence littéraire : le respect du texte. Jamais il ne s'accorde les libertés d'interprétation dont usent certains de ses contemporains. Modeste, il renonce à toute originalité personnelle pour rendre plus fidèlement les formes et les significations. Ainsi conserve-t-il aux représentations concrètes le rôle essentiel qu'elles jouent dans le psautier. Tantôt il innove, sans forcer, pourtant, le contexte :

Bèze, 89, 37 :

O peuple bien-heureux qui te sait honorer !

Des Masures; 89, 9 :

Le peuple entendant bruire
Les clairons, est heureux.

tantôt il met en évidence, ou restitue simplement les notations imagées d'un passage. Il se plaît, comme David, à désigner de leur nom spécifique les objets qui interviennent dans une vision du monde très sensible aux matières. A l'instar de l'original, il préfère à un terme abstrait son équivalent métaphorique : là où Bèze avait écrit *race* ou *regne*, il choisit *semence* ou *throne* (89, 16) ; plus loin, l'assimilation de Dieu à un rocher est esquivée par Bèze, conservée par des Masures (95, 1) ; ailleurs encore, ce que Bèze nomme *mort* devient *enfer infame* (49, 9), par l'effet d'une transposition conforme au style du psalmiste. Ce goût pour les figures concrètes s'accompagne d'un certain talent à imaginer des situations, à voir une scène sous un jour pittoresque :

Bèze, 97, 29 :

Tous ces dieux contrefaits.

Des Masures, 97, 7 :

Les Dieux taillez et peints.

48. Cf. A. Collignon, *Le Mécénat du Cardinal Jean de Lorraine*.

49. Sur cet épisode, cf. supra I, 4, 1^{re} section.

Même si la description esquissée ici est improvisée, elle atteste chez des Masures un effort pour rendre le réalisme coloré de son modèle. On pourrait multiplier les exemples :

Bèze, 82, 18-19 :

Ils n'ont esprit ni cognoissance,
Et suivent leur aveuglement.

Des Masures, 82, 5 :

Parmi l'obscur ils vont grand erre.

Par fidélité, le poète n'a pas jugé nécessaire d'explicitier la signification d'un passage dont Bèze exploite au contraire toutes les virtualités didactiques ; aux yeux de des Masures, ne pas intervenir, c'est servir un psaume de la manière la plus efficace.

On retrouve, au niveau syntaxique, la même réserve ; lorsqu'une construction du texte peut passer dans ses vers sans subir de changement, des Masures se garde d'en modifier l'économie ; il se distingue par là de la plupart de ses contemporains, qui ont coutume de remanier sans scrupule l'organisation de l'original.

Bèze, 89, 3-6 :

Car c'est un poinct conclu, que sa grace est bastie
Pour durer à jamais, comme on voit establee
Dans le pourpris des cieus leur course invariable,
Signe seur et certain de son dire immuable.

Des Masures, 89, 2 :

Car ainsi je me fie
En mon entendement,
Ta bonté s'edifie
Sur un vray fondement.

Et la foy en tous lieux
Par promesse assuree
Sera comme les cieus
D'éternelle duree.

Dans la confrontation de ces deux textes résident des différences essentielles : des Masures commence par juxtaposer, dans sa première phrase, deux idées que Bèze combine en un tout homogène : à la parataxe du premier, qui s'en tient à son modèle, répond chez le second le souci d'exprimer la relation des deux termes de sa pensée ; l'un s'en tient à la cohérence donnée — toute fragile soit-elle —, l'autre réorganise l'original : c'est dire que la subordination sera beaucoup plus fréquente ici que là. L'usage de la parataxe crée dans le

passage de des Masures une certaine confusion : le lecteur ne perçoit pas aussitôt le rapport laissé implicite ; de manière générale, on observe que notre poète, par souci de fidélité et aussi, souvent, par maladresse, ébauche des constructions que le français exigerait plus claires et solides. Cette tendance se vérifie plus bas dans le texte cité : dans sa seconde phrase, des Masures introduit une comparaison, à la fois brève et élémentaire, de sorte que la disposition du tout demeure très simple. Au contraire, Bèze remanie l'ensemble du texte, en rattachant la comparaison au premier stique et en récupérant le second dans la même construction : vision synthétique, aisance de l'expression qui laissent loin derrière elles la pensée compartimentée du psalmiste, mieux servie par des Masures. L'usage de la coordination correspond aux mêmes normes : d'autres passages montreraient que Bèze y est très attentif, tandis que notre poète, peu soucieux d'articulations logiques, pratique beaucoup l'asyndète, souvent aux dépens d'une compréhension immédiate.

L'attachement de des Masures à la lettre de l'original se marque encore dans son respect des formes. Bien plus fréquemment que Bèze, il applique la théorie du parallélisme ; la modestie de ses constructions, son souci de ne rien ajouter au sens du texte biblique l'y engageaient. A son tour, la correspondance entre unités du psaume (le verset) et de la traduction (la strophe) est observée de très près : on est bien loin du laisser-aller que Bèze manifeste à cet égard. Les conditions paraissent donc réunies pour favoriser une traduction à la fois fidèle et intelligible. Il reste à examiner, cependant, les matériaux que des Masures introduit dans ses paraphrases.

Régulièrement, le texte de notre poète est plus long que son équivalent chez Bèze ; la latitude dont il dispose pourrait donc exciter la verve de des Masures, comme chez d'Aurigny et Guérout ; mais, dans sa prudence, il se sent plutôt paralysé :

Bèze, 49, 21-22 :

Veu qu'on y voit les sages se mourir,
Le fol, le sot également périr...

Des Masures, 49, 5 :

Veu que ceux là qui vont la droite voye
De sapience, à la mort vont courans :
Certes il faut que la mort qui tout mine
De l'insensé les jours prenne et termine :
Et que les folz soient ensemble mourans.

Le déploiement est ample, mais l'interprète a sauvegardé un parfait anonymat : presque tout, dans ces cinq vers, relève de la périphrase, de sorte qu'aucune idée nouvelle n'a été exprimée. Cependant, la construction du psaume a perdu un

peu de sa vigueur : l'accumulation de termes non fonctionnels en a effacé la physionomie. La pauvreté de la paraphrase peut être encore plus grande :

Des Mesures, 90, 9 :

... de noz mains en tout lieu
L'œuvre conduiz, l'œuvre (encores le dy-je)
Entre noz mains conduiz, dresse, et dirige.

Le parallélisme, qui exprime une même pensée à l'aide de mots différents, n'est pas ici en cause ; c'est de piétinement qu'il s'agit, puisqu'à une répétition s'ajoutent une cheville (vers 2) et une dittologie (vers 3) ; ailleurs, c'est un recours excessif à des morphèmes qui permet de remplir un cadre trop vaste sans intervenir dans les significations. En définitive, la crainte de toute innovation empêche des Mesures d'aliéner normalement sa paraphrase : il se leurre en voulant concilier prolixité et littéralité.

L'idéal de fidélité qui anime le traducteur des *Vingt pseumes* se heurte à un autre obstacle : son expression est souvent embarrassée et la confusion qui règne dans certains passages en altère la compréhensibilité. Le manque de relations logiques entre idées, l'articulation déficiente du texte, déjà relevés, exigent du lecteur un effort de réorganisation. Il y a plus :

Bêze, 90, 10-12 :

Car devant toy mille annees sont telles
Comme nous est le jour passé d'hier,
Ou d'une nuict seulement un quartier.

Des Mesures, 90, 2 :

Car devant toy, de mil ans l'espace ha
Autant qu'un jour qui seul hier passa :
Voire non plus est à toy diuturne
Que peut durer une veille nocturne.

Pareil galimatias provient d'un choix malheureux du vocabulaire et d'un ordre des mots par trop libre ; l'intelligence du texte, en tout cas, n'est pas immédiate. Des Mesures n'a pas la faculté de trouver, comme Marot et Bêze, le mot juste, l'expression simple et claire qui s'imposent dans tel contexte. Il se dérobe en outre à l'obligation, parfois urgente, de franciser un passage ou d'en expliciter les termes ; moins scrupuleux, les auteurs du psautier huguenot ont mieux résolu le problème. La syntaxe se révèle aussi singulièrement capricieuse :

Des Masures, 85, 5 :

Car la paix tresentiere et sainte
Dessus son peuple annoncera,
Et aux saints ou bonté sera,
Pour n'entrer plus en erreur meinte.

La construction de la fin de cette phrase excède les libertés dont on usait au xvi^e siècle et fait voir que des Masures est si peu soucieux d'élégance qu'il tombe parfois dans l'obscurité⁵⁰.

Des maladresses si constantes permettent rarement à la poésie de s'épanouir. La méfiance à l'égard de toute figure de rhétorique, la négligence apportée aux rythmes et aux cadences prouvent d'ailleurs à quel point notre traducteur dédaigne de faire œuvre littéraire. S'il s'est intéressé à la recherche de formes strophiques nouvelles, il a montré moins d'esprit inventif que ses contemporains : parmi ses vingt psaumes, dix reprennent des schémas déjà utilisés par Marot. Il affiche cependant une certaine originalité dans son goût pour les mètres courts : l'octosyllabe et l'hexasyllabe l'emportent de loin sur le décasyllabe et entraînent un usage immodéré de l'enjambement :

Des Masures, 83, 1 :

Car voici ja tes ennemis
Bruians : et ceux qui se sont mis
Encontre toy, lievent la teste.

Au lieu d'être chargés d'une fonction stylistique, les rejets, ici, rompent inutilement des groupes syntaxiques homogènes et créent, entre la forme et le sens, un conflit qui dérouté le lecteur.

La qualité littéraire et l'originalité que nous avons relevées dans les *Tragédies saintes*⁵¹ font donc défaut dans les *Vingt Psaumes*. C'est dire que l'étude des paraphrases de des Masures est bien à sa place dans ce chapitre : aucun des épigones et rivaux ne mérite de s'imposer longuement à l'attention. Chacun d'eux manifeste l'influence profonde de Marot et montre qu'une même technique de traduction, un même style et surtout un intérêt vivant pour les psaumes étaient partagés, entre 1550 et 1560, par les protestants et les catholiques. C'est à ce titre que nous intéressent ces poètes mineurs et qu'ils seront encore mentionnés dans les deux chapitres suivants.

50. La maladresse de des Masures n'est pas exceptionnelle : on a relevé des traits analogues chez d'autres épigones et rivaux (cf. *supra* I, 6, 3^e et 5^e sections). C'est l'occasion de mentionner la médiocre paraphrase du psaume 106 de Gilbert Dert, in *Brief Traicté de l'humilité*, f^o 21 v^o-27 r^o. Le style en est fruste et archaïque ; la syntaxe et l'ordre des mots, souvent confus, rendent plusieurs passages obscurs.

51. Cf. *supra* I, 5, 4^e section.

VII

STYLE DE L'HUMANISME RELIGIEUX

La théorie du style chez les Calvinistes.

En dépit des nuances qui caractérisent l'écriture de chaque auteur, les paraphrases de Marot et de Bèze, celles de leurs épigones et rivaux, et, par-delà, la poésie religieuse — polémique, spirituelle ou dramatique — qu'elles inspirent, relèvent d'une même conception du style et d'exigences littéraires communes. On est donc tenté d'y reconnaître un phénomène d'époque ou de milieu. On pourrait, pour éprouver cette hypothèse, interroger d'abord la morale et la théologie calvinistes, dont la plupart de nos textes sont issus : elles assureraient peut-être à nos observations une explication satisfaisante. Mais un Jean Poictevin, un Gilles d'Aurigny et plusieurs autres parmi nos traducteurs sont catholiques. Aussi une base plus large semble-t-elle nécessaire pour rendre compte des tendances générales du groupe ; nos perspectives s'élargiront donc à quelques vues sur l'humanisme, dont tous nos poètes sont nourris et qui pourra, à son tour, fournir quelques éléments de solution.

La réforme lancée par Calvin était trop absolue pour ne pas comporter, en matière de style, quelques directives précises. On connaissait si bien le pouvoir de l'écrit, le prestige de l'imprimé, que leur emploi, aux yeux des théoriciens protestants, requérait la plus grande prudence. En outre, dans cette période de bouleversements spirituels, l'appartenance à telle tendance littéraire se chargeait vite d'implications morales et religieuses. Aussi les auteurs huguenots se sont-ils efforcés d'établir, dans la théorie et la pratique, les normes d'un langage spécifique, propre à manifester l'originalité de leur doctrine et la sévérité de leurs mœurs, et qui, par surcroît, convint en même temps à la dignité des matières traitées et à l'ampleur du public visé¹. De plus, une pensée nou-

1. Ce chapitre était déjà écrit quand a paru l'article de M. Richier, *Aspetti et orientamenti...*, qui présente l'étude jusqu'ici la

velle exige une expression nouvelle : la littérature profane s'est compromise dans les sujets les plus vils, elle a exalté jusqu'à l'idolâtrie les valeurs humaines ; elle ne mérite donc, de la part des purs, qu'hostilité et mépris : c'est ce qu'expose Théodore de Bèze dans sa préface à l'*Abraham sacrifiant*, qui servira de manifeste à de nombreux poètes calvinistes. Sans vouloir recréer de fond en comble les genres traditionnels, il s'agit de rendre à chacun d'eux son authenticité et sa fonction naturelle, qui est de louer Dieu ou d'édifier les hommes¹. Pour mener à bien cette revalorisation, les protestants se vantent d'obéir à des critères sûrs : puisque Dieu lui-même s'adresse aux fidèles dans la Bible, comment ne pas y reconnaître l'exemple par excellence ? Y a-t-il plus belle ambition, pour un auteur religieux, que de vouloir atteindre au style sacré des Écritures ? Ainsi d'Aubigné, dans ses *Méditations sur les Pseaumes*, s'est-il proposé d'imiter la rude éloquence de la Bible et de montrer sa supériorité sur tous les autres modes d'expression :

Parmi les styles les plus élaborés, et dans les discours qui pour le moins sont purgés de barbarie, les passages de l'Écriture sont non seulement comme un esmail sur l'or, mais comme les pierreries exquises, et relevent le langage le plus eslevé, confirment par axiomes, preuvent par arrest du Ciel, illustrent par exemples, et recreent les esprits qui aiment Dieu par ravissantes lumieres et parfaites beautez².

A la faveur d'une pratique quotidienne des Livres saints, les écrivains protestants s'impregnent d'un ton particulier, de formules ou d'expressions typiquement bibliques qu'ils introduisent volontiers dans leurs textes ; de la sorte, ils manifestent leur méfiance à l'égard de la tradition gréco-latine et ten-

plus complète et la plus précise de la poétique protestante au xvi^e siècle.

2. Dans l'épître dédicatoire de ses *Tragedies saintes...*, *Au Seigneur Philippe Le Brun*, des Masures, influencé par Bèze, propose une nouvelle définition de la tragédie :

Que si quelqu'un s'avance à reprocher ce point,
Que la chose deduite [mes tragédies] au nom [Tragédie] ne
[respond point,

Et que sentir au vray ne fait ma basse vene

Le Tragique, induisant à la fin de la Scene

Un spectacle piteux et miserable à voir :

Pour response, je donne à entendre et savoir

Que David, endurant tousjours nouvelle playe,

Joue une Tragedie assiduele et vraye,

Duquel ainsi la vie agitée en tout lieu,

Est figure de Christ, et des enfans de Dieu,

Qui par sa croix, et misere, et peine rigoureuse,

Contentent vaillamment à la victoire heureuse. (v. 211-222)

3. *Méditations sur les Pseaumes*, *L'Auteur au Lecteur*, in A. d'Aubigné, *Œuvres complètes...*, éd. R. et C., t. 2, p. 113-114.

dent à définir, dans le domaine de la littérature, une aire où prévaut l'influence hébraïque. La pénétration s'opère bien sûr selon des intensités différentes et il est rare que l'héritage classique, sur lequel repose au xvi^e siècle toute la culture, soit complètement négligé. L'originalité des calvinistes les plus rigoureux consiste pourtant à condamner en bloc l'antiquité païenne ; ils s'opposent ainsi aux auteurs catholiques qui, même dévoués à la cause d'une poésie authentiquement religieuse, tendent à exploiter les matériaux fournis par la tradition profane. Tel est, par exemple, le projet de Du Bellay :

Nous donques faisons tout ainsi :
Et comme bien ruzéz gendarmes,
Des Grecz et des Romains aussi
Prenons les bouclers et guyzarmes :
L'ennemy baillera les armes
Dont luy mesme' sera batu⁴.

Ce genre de compromis, dont useront maints poètes (et, parmi eux, des protestants : un Du Bartas, un Sponde, chacun à leur manière, tirent grand profit de la littérature antique et de la culture ambiante) ne convenait guère aux tendances exclusives définies par Calvin. C'est pourquoi plusieurs écrivains, fidèles au programme de Bèze, renoncent aux ornements de la rhétorique et s'efforcent de donner à leurs vers un ton radicalement différent, d'inspiration hébraïque, quitte à être accusés, au xvi^e siècle déjà, de parler le patois de Canaan⁵.

4. *La Lyre Chrestienne*, v. 65-70, in Du Bellay, *Œuvres poétiques*, t. 4, p. 137-144.

5. On aimait à satiriser, dès la deuxième moitié du xvi^e siècle, un certain style protestant, tout parcouru d'hébraïsmes. Pierre de L'Estoile nous a transmis, à la date du 13.12.1583, un texte typique, qu'il soupçonne, sans doute à juste titre, d'être un pastiche : « Le 13^e de décembre, advinst à Paris un grand et impétueux tourbillon de vent, qui dura avec effroi bien deux bonnes heures, tant il estoit véhément. Sur lequel, trois ou quatre jours après, courust à Paris la suivante praediction, sous le nom des Huguenos, soit qu'elle fust desguisée et qu'on la fist parler leur langage, pour de plus en plus les rendre odieux au Roy (ce qu'ils ont tousjours maintenu), soit qu'elle procédast de leur part... »

Praediction sur le tourbillon de vent advenu à Paris, en cest an 1583, le 13^e de décembre.

Les Eglises de France seront dissipées partout où la puissance du Roy s'estendra. Et Dieu, suivant sa parole, frappera les pasteurs, et le troupeau sera espars, à cause du mespris de sa parole... Dieu donc, abaissant la corne des meschans, qui ne parleront plus si gros qu'ils faisoient, fera qu'ils seront mis en route, et ne pourront les inhumains pour combattre trouver leurs mains. Et puis, vendangeant les espies des Roys, fera cesser la guerre, en cassant tous leurs appareils, escus et harnois, et monstrant ses faits plus terribles que les meschans ne sont horribles. La paix se fera par un intérim, et preschera-t-on la parole de Dieu plus que jamais en France. Et bref, ce qui est prédit es psalmes 75 et 76, adviendra. Car Dieu viendra trousser le reste des fureurs, et fera

Le but que se proposent les auteurs huguenots est donc clair : créer une poésie spécifique, pure de toute infiltration profane et réceptive aux leçons de la Bible⁶. Il reste à examiner le détail de cette entreprise et à se demander si le style des paraphrases de psaumes étudiées plus haut correspond au modèle établi par les théoriciens. Un texte de Philippe Du Plessis-Mornay qui fut, sous les règnes de Henri III et Henri IV, un des porte-parole les plus autorisés du parti protestant, définit longuement l'idéal d'écriture que représente la Bible et invite à le suivre ; il est assez caractéristique pour fournir une image fidèle de l'esthétique littéraire des calvinistes et assez complet pour permettre des parallèles avec le travail de nos traducteurs⁷.

Du Plessis-Mornay analyse d'abord l'idée selon laquelle les Ecritures présentent à première vue « un style simple, nud et grossier » ; elles négligent les ressources de l'éloquence traditionnelle et sont dépouillées des ornements dont se pare en général un texte soigné. Mais, observe-t-il, convient-il que Dieu, lorsqu'il parle, utilise les moyens dont disposent les hommes ? a-t-il besoin, pour persuader, de recourir aux artifices de la rhétorique ? Certes non, car la Vérité s'impose d'elle-même et « la beauté véritablement ne veut point de fard ; ... plus elle est nue, et plus vifs sont ses attraits ». Calvin, qui a parsemé ses œuvres de remarques et de réflexions sur le style de la Bible⁸ (leur influence sur Mornay semble d'ailleurs évidente), développe souvent cette opinion : les textes sacrés, purs de tout charme d'emprunt, sont doués d'un lustre naturel, intérieur, et communiquent une impression de sincérité, dépouillée de toute prétention à l'élégance. En outre, de la sobriété peut se dégager une émotion intense et il s'avère souvent que, pour rendre la véhémence des sentiments, les procédés les plus simples sont les plus efficaces :

Quand il n'y a nulle grande lueur d'elegance pour esblouir les yeux, S. Paul dit que la vertu admirable de la sagesse celeste reluit mieus et plus clairement... Car si la doctrine de S. Jean

boire à tous les furieux jusques à la lie de son vin tout rougissant d'ire. Et lors malheur, et de rechef malheur aux aucteurs de la guerre, et à celui dans le nom duquel se lit VILAIN HERODES (Henri de Valois). Car ses œuvres détestables, à l'endroit des Innocens, retomberont enfin et tout-à-coup sur lui. Au lieu duquel Dieu suscitera des Roys protecteurs et pères nourriciers de son Eglise... » (Pierre de L'Estoile, *Mémoires-Journaux...*, t. 2, p. 142-144).

6. Hors du domaine littéraire, sur le plan ecclésiastique, les protestants ont également dû innover et ont créé une terminologie spécifique, qui a été étudiée par W. Richard, *Untersuchungen zur Genesis der reformierten Kirchentерminologie...*

7. Le passage en question figure in *De la Verité de la Religion chrestienne...*, p. 612-618.

8. Sur l'esthétique littéraire de Calvin, cf. L. Wencelius, *L'Esthétique de Calvin* et M. Grau, *Calvins Stellung zur Kunst*.

ou S. Paul estoit bien paree de couleurs de Demosthene ou Ciceron, possible qu'elle auroit plus de grace pour allecher à soy les Lecteurs : mais il ne resteroit point la centiesme partie de ceste gravité que nous y sentons pour toucher les consciences au vif, et de la majesté pour autoriser tout ce qui est là contenu... Nous pouvons justement nous vanter qu'il n'y a nulles si subtiles disputes des Philosophes qui persuadent d'une telle efficace : qu'il n'y a nulle vehemence de Rhetoriciens, qui touche et esmeuve si bien que l'Ecriture sainte avec la façon simple et rude⁹.

La Bible enseigne donc la vertu de la simplicité, et de nombreux protestants se persuadent qu'une matière sacrée appelle réserve et modestie¹⁰. Or nous avons relevé constamment, chez Marot et ses successeurs, l'absence de toute recherche ornementale ; à quelques exceptions près, nos traducteurs de psaumes renoncent aux figures de rhétorique usuelles, pour rendre plus exactement les effets de la poésie de l'Ancien Testament. Les embellissements que recommandent, au même moment, les théoriciens de la Pléiade manquent systématiquement dans leurs textes. Les jeux de sonorités, les subtilités de la forme et les artifices verbaux paraissent inutiles à qui dispose, pour remplir ses paraphrases, de la richesse des vers de David. Ce goût du dépouillement est d'ailleurs poussé si loin, chez certains poètes, un Bèze, un des Masures, par exemple, que les prosaïsmes s'accumulent. Sur ce point, donc, nos auteurs semblent décidés à observer la mise en garde de Calvin et nous comprenons mieux, à la lumière de ces déclarations théoriques, la sobriété, la pauvreté parfois, de leurs traductions.

Du Plessis-Mornay continue en constatant que si Dieu n'a pas besoin, pour imposer la vérité, des finesses de l'art oratoire, il est normal que la Bible repose sur une syntaxe simple. Les longues argumentations, les déductions logiques seraient déplacées là où la conviction repose sur la foi. Les interprètes divins parlent d'autorité, sans jamais recourir aux procédés de la littérature mondaine :

Les Latins font cas de Ciceron. J'atteste tous ceux qui ont leu l'un et l'autre de mesme jugement, quelle comparaison de luy à Esaie, de ses insinuations flateresses et excuses d'ignorance

9. Jean Calvin, *Traité des Scandales qui empeschent aujourd'huy beaucoup de gens de venir à la pure doctrine de l'Evangile, et en desbauchent d'autres*, in *Recueil des Opuscules...*, p. 1153.

10. Un Synode de 1565 recommande : « Les Ministres et Anciens, à qui Dieu a donné des talens pour écrire, seront avertis de ne le faire point d'une manière ridicule ou injurieuse, mais avec modestie et d'une façon bien-séante à la Majesté de la parole de Dieu : Et de garder aussi cette même gravité et modestie dans leurs Prêches, selon le stile de l'Esprit de Dieu dans l'Ecriture Sainte. » (*Cinquième Synode national*, 25.12.1565, *Avertissements généraux...*, art. 4, in J. Aymon, *Tous les Synodes nationaux...*, t. 1, p. 69-70).

pueriles, aux entrées vives, graves et plénes de majesté d'Esaïe ? des longues périodes de l'un esquelles il s'escoule si devotement, à ces mots tranchans de l'autre, qui sont autant de coups de tonnerre redoublez pour estonner les plus obstinez ?

Les psaumes répondent à cette définition : au lieu d'organiser les idées en groupes fermes et ductiles, ils juxtaposent des propositions indépendantes, dont chacune produit un effet direct. La plupart de nos poètes ont saisi l'originalité de ces tournures parataxiques et, quitte à paraître maladroits, en ont conservé bon nombre dans leurs paraphrases, négligeant à nouveau l'exemple du latin et les conventions littéraires babielles. Ici cependant, la pratique n'est pas entièrement fidèle à la théorie : les exigences de la mise en français et de la clarté ont obligé tous les traducteurs à introduire, avec une intensité variable, des liaisons entre les idées, de sorte que leurs textes, au lieu de refléter toujours la simplicité et la concision de la syntaxe originale, se situent à mi-chemin entre l'idéal défini par Esaïe et celui de Cicéron. Il n'en reste pas moins que la brièveté de leurs rythmes et la raideur de leurs constructions proviennent d'un dessein concerté bien plus que d'une quelconque incompétence.

Continuons à suivre Du Plessis-Mornay :

Certes plus donq est simple la Loy, et mieux convient elle à l'Eternel ; veu que plus simple elle est, et mieux represente elle la voix de celui qui peut toutes choses : mais qui plus est, plus simple elle est, et mieux convient elle au peuple ; car celle qui est ordonnée pour tous indifferemment, doit estre comme une viande ordinaire ; ou, pour mieux dire, comme un pain commun accommodé au goust et au palais de tous.

La simplicité des Ecritures répond ici à une deuxième fonction centrale : elle met les vérités les plus hautes à la portée des plus humbles. Elle n'a cure de séduire les orgueilleux et les savants, et contient l'exemple d'une sorte de langage universel. Les protestants ont insisté avec passion sur l'orientation populaire de leur littérature et les déclarations de principe, sur ce point, abondent. Théodore de Bèze, dans sa préface à l'*Abraham sacrifiant*, prétend n'avoir pas « voulu user de termes ni de manières de parler trop esloignées du commun ». Et Calvin ne se lasse pas de réclamer, de lui-même et des autres, la plus grande clarté possible ; un texte bien écrit doit être parfaitement intelligible et éviter toute ambigüité ; le développement de la pensée doit se dégager de lui-même et conduire le lecteur à une conclusion évidente. Dans son réquisitoire contre les Libertins spirituels, le réformateur retient l'obscurité du style comme un chef d'accusation essentiel ; on n'entend pas plus leur langage que si c'étoit le « chant des oiseaux. Non pas qu'ilz n'usent des motz communs qu'ont les autres : mais ilz en deguisent tellement la signification, que jamais on ne sait quelle est le subject de la matiere dont ilz

parlent¹¹ ». Entreprise diabolique : sous l'apparence d'un style complexe, ils dissimulent la confusion ou la fausseté de leur pensée. En tâchant d'égarer les autres, ils s'abusent d'eux-mêmes, perdent le contrôle de leur discours et accumulent les absurdités. Ils méprisent ainsi l'enseignement de Dieu dans la Bible, qui « s'accommode à nostre petitesse : et comme une nourrisse begaye avec son enfant, aussi il use envers nous d'une façon grossière de parler, à fin d'estre entendu ». En refusant les règles du dialogue, ils pervertissent l'ordre divin, « car la langue est créée de Dieu pour exprimer la cogitation, à ce que nous puissions communiquer ensemble ». Devant ces extravagances, le devoir du chrétien est de défendre le bon sens et la clarté, et de confondre ceux qui veulent « embabouiner le monde de folies absurdes et dangereuses¹² ».

De nombreux poètes protestants ont voulu appliquer ce programme. Conscients de participer à une vaste entreprise de vulgarisation et d'édification, ils renoncent à faire étalage de leur ingéniosité pour se mettre mieux à la portée des lecteurs. Au nom d'un idéal qui paraît réellement populaire, ils sacrifient sans regret les finesses du métier et trouvent dans les matériaux les plus simples les éléments d'un art nouveau. André de Rivaudeau, auteur tragique calviniste, prête à Albert Babinot, dont il introduit la *Christiade*, des intentions qui, dans le monde des lettres, vers 1560, devaient sembler singulières : « Vous ne reconoitrés rien en lui que de populaire et trivial, et jugerés qu'il excelle en ce qu'il représente tresfamilièrement au menu populace, ce qui estoit assés obscur aus plus grans personnages¹³ ». Sans aller si loin, de nombreux auteurs fondent leur esthétique sur le critère fondamental de l'intelligibilité¹⁴. Ils s'opposent ainsi, comme sur presque tous les points, aux théoriciens de la Pléiade, pour qui la richesse

11. J. Calvin, *Contre la secte phantastique et furieuse des Libertins qui se nomment spirituelz* (1545), in *J. Calvini opera...*, t. 7, col. 168.

12. *Ibid.*, col. 169.

13. Le texte de cette préface a été publié par M. Raymond, *Deux Pamphlets...*, p. 256-262 ; p. 256-257.

14. Telle est l'attitude du poète Odet de La Noue (cf. *infra* II, 1, 7^e section) dans une lettre du 7 juillet 1609 à Jean Diodati, traducteur des psaumes en italien : « S'il estoit question de traduire les Pseaumes seulement pour les doctes, et pour les considérer en les lisant comme Poèmes exactement élaborés et fidèlement traduits, à la vérité je trouverois ces longs couplets fort bons, et cet artifice beau, de laisser le sens entrecoupé à l'heure qu'on attend plus tost une conclusion : mais où il s'agit de mettre en la bouche, plus des ignorants que des sçavants (pour ce qu'ils sont en plus grand nombre), les louanges de Dieu pour les chanter avec édification, il me semble que la clarté, et par conséquent la brièveté des périodes est nécessaire : car d'autant que le chant est plus tardif que la simple lecture, si il n'est aidé en ceste façon, malaisément peut-on entendre ny gouter les paroles qu'on profère. » (Cité par G. de Pourtalès, *Odet de La Noue*, p. 282).

et l'habileté du style, la qualité et la rareté du vocabulaire sont requises de tout bon poète. Si les écrivains protestants manquent souvent d'exigence sur le plan purement littéraire, ils ont envisagé avec perspicacité le problème des relations entre l'auteur et le public, de sorte que leur poétique ne saurait être comprise en dehors des soucis d'enseignement et de propagande qui dominent dans le milieu d'où elle émane.

Les paraphrases de psaumes étudiées répondent si bien à ces préoccupations qu'on se demande si elles en sont l'aboutissement ou l'origine : l'un et l'autre peut-être. A côté du respect qu'il témoigne aux formes de l'original, un Marot réorganise souvent ses pièces à l'aide de relations syntaxiques nouvelles : il se propose évidemment de guider le lecteur à travers la pensée de David. Il y a plus : les auteurs du psautier huguenot facilitent la compréhension du texte à l'aide de toute sorte d'explicitations. Leur démarche a été décrite : ils développent une idée succincte ou allusive, ils adaptent les formules hébraïques aux exigences du français, ils justifient en passant les affirmations trop rapides de leur source et les situent plus précisément dans le temps et l'espace. Outre leurs efforts pour dissiper toute équivoque dans la compréhension du texte, ils en facilitent l'approche par l'emploi d'un vocabulaire résolument simple, souvent stéréotypé, adapté aux exigences d'une vaste diffusion. Parmi les principaux traits de style que nous leur avons reconnus, il y en a peu, en définitive, qui ne visent à garantir la clarté et la précision de la paraphrase.

L'idéal défini par Du Plessis-Mornay présente un autre aspect qui nous est familier :

Quel plus grand argument de vérité que simplicité ? Un style qui remette les choses passées devant les yeux telles qu'elles estoient. Quel plus grand signe en voulons nous : que de sentir en lisant les affections mesmes de ceux de qui nous lisons ?

La Bible est capable de restituer la réalité même des faits qu'elle raconte ; elle porte en elle le frémissement de la vie et communique au lecteur l'émotion de ceux qui l'ont rédigée. Au lieu de recourir à des formules littéraires, elle est attentive à la vérité et à l'immédiateté des événements. Ce double idéal d'effacement et de sincérité revêtait, aux yeux des théoriciens et des traducteurs protestants, une importance primordiale et devait les engager à la plus grande fidélité envers les Ecritures : c'était le moyen le plus sûr d'en conserver les effets. L'inspiration divine qui domine dans la Bible — les auteurs religieux ne cessent de revenir à cette réalité centrale, de sorte que sous les apparences d'un lieu commun se cache une croyance ressentie profondément — imposait d'ailleurs aux interprètes français un respect bien plus grand que les œuvres de l'Antiquité profane, un respect de principe, en tout cas, qui limitait nécessairement la liberté d'intervention des traducteurs.

Calvin ne se fatigue pas de répéter cette loi fondamentale :

l'écrivain ne doit pas parler en son propre nom, mais exprimer ce que Dieu lui dicte. Au lieu de céder à ses caprices, il doit s'effacer devant l'objet, car tout est subordonné à la transmission du message, et la recherche formelle n'est jamais qu'une élape vers la formulation plus pertinente de l'idée. Être infidèle au sens de la Bible, c'est commettre un péché redoutable ; des Masures l'explique en tête de sa trilogie :

Et à la vérité simple, innocente et pure
(Pour envers le Seigneur ne faire offense dure)
Me suis assujetti. Car qui invente et ment,
N'acquiert en cest endroit deshonneur seulement,
Ains au scandale ouvert de maint fidele, attente
Encontre Dieu commettre impiété patente¹⁵.

Une nouvelle fois, les analyses de style réunies dans les chapitres précédents correspondent aux postulats des théoriciens protestants. Marot et Bèze, même s'ils marquent l'original d'une discrète empreinte personnelle, ne renoncent jamais aux exigences d'une perspective historique et ont une conscience aiguë de ce qui les sépare, en tant que traducteurs, du psalmiste inspiré. Les interprétations libres et les quelques écartis relevés chez certains épigones et rivaux ne suffisent pas à infirmer cette règle de soumission à l'original. L'effort d'un Marot pour rendre, au-delà des significations, les formes de la poésie hébraïque — parallélisme, distribution en stiques et en versets — ajoute une dimension à sa fidélité et on s'étonne que ses successeurs, sur ce point, aient négligé de suivre son exemple.

Une dernière observation de Du Plessis-Mornay sur le style de la Bible doit être retenue ; elle traite des images employées par le prophète Esaïe ; peut-être, remarque l'auteur, sont-elles trop basses et rudes pour plaire aux écrivains rompus à l'art de rhétorique. Pourtant...

...s'il est question de poursuyvre une similitude clairement, de représenter une desolation vivement, de reprendre les vices aigrement, de promettre une délivrance gayement : tout y est si naïf, et si present, si vigoureux et si vif, qu'il appert manifestement, qu'ils avoyent et personnes, et lieux, et temps, et les choses mesmes dont ils parloyent devant leurs yeux : et est ce style universel et commun à tous nos prophetes.

Les protestants affectionnaient particulièrement le réalisme de l'Ancien Testament : il alimentait leur polémique contre les convenances, jugées factices, de la tradition gréco-latine et conférait à leur littérature un de ses traits particuliers¹⁶. En outre, cette ouverture aux domaines les plus variés du

15. Des Masures, *Tragedies saintes...*, [Epistre] *Au Seigneur Philippe Le Brun*, v. 181-186.

16. A propos du verset 5 du psaume 18, Calvin remarque : « Nec mirum est, poetice et splendido verborum ornatu, ampli-

concret leur permettait d'exprimer sans détour leurs idées, leurs sentiments et leurs souffrances ; écrite au jour le jour pendant les guerres religieuses, leur poésie trouvait dans les métaphores colorées de l'hébreu de quoi décrire intensément les calamités de l'époque.

Cette teondance de la littérature calviniste se vérifie en partie dans le psautier huguenot. Bèze et la plupart des épigones et rivaux, c'est vrai, ont un goût très fort pour l'abstraction, et les images du psalmiste sont souvent affaiblies pour servir mieux à des fins didactiques. Mais Marot tâche d'en conserver la fraîcheur et la plupart de nos poètes, même peu enclins à l'expression concrète, se montrent pourtant sensibles à la spécificité du langage figuré de l'Ancien Testament, dont ils n'essaient pas, comme on fera plus tard, d'atténuer la singularité.

Cette confrontation des opinions calvinistes sur le style et des exemples fournis par les traductions en vers des psaumes de 1540 à 1560 semble concluante et invite à reconnaître là les deux faces, théorique et pratique, d'une même esthétique. On peut poursuivre l'enquête : du moment que la Réforme est partiellement issue du mouvement humaniste, il est légitime de se demander si les caractères stylistiques que nous avons décrits ne relèvent pas d'un phénomène plus général et si le psautier huguenot, en même temps qu'il appartient au patrimoine littéraire des protestants, ne renferme pas les signes du bouleversement culturel qui marque l'avènement de l'ère moderne.

Questions de style dans l'humanisme français.

Pour les calvinistes, nous venons de le voir, une spiritualité nouvelle appelle un style nouveau. Conscients de l'urgence des problèmes idéologiques qu'ils ont à résoudre, ils optent pour une littérature d'idées, où le fond l'emporte sur la forme, où la clarté de l'exposé et la pureté de l'intention sont les critères essentiels¹⁷. En outre, préoccupés de problèmes théologi-

ficari quae simplicius et aequabili stylo describi poterant : nam spiritus sanctus, cum malignis et pravis hominum ingeniis certare volens, Davidem hic quasi hyperbolica facundia instruxit, quae ad consideranda Dei beneficia mundum expergefaceret. » (*I. Calvini opera...*, t. 31, col. 172, cité par M. Richter, *Aspetti e orientamenti...*, p. 228).

17. Cf. par exemple cette déclaration de Ph. de Pas, dans son épître *A tresillustre Prince, monseigneur Frideric, Conte Palatin du Rhin...*, en tête des *Poemes chrestiens* de B. de Montmeja, et autres divers auteurs... : « ...j'estime que la saincteté de ces poemes-ci fera que les lecteurs ne s'arresteront pas du tout aux mots ni à la rime... La bonne volonté seulement est grandement louable en hautes entreprises. ... Les auteurs ayans des occupations plus serieuses que la poésie françoise, se sont contentez d'exprimer simplement leurs sainctes affections, sans vouloir se distiller le cerveau, ou trop pindariser, comme on dit. »

ques et intéressés à décrire les mobiles secrets de l'âme et du cœur, ils tendent à créer une terminologie propre à la réflexion et à l'introspection¹⁸.

La situation des humanistes, dans la première moitié du xvi^e siècle, n'est pas très différente. La découverte de l'Antiquité, la réflexion sur les fondements de la morale et du droit, sur la vie et les pratiques religieuses, les préoccupent trop pour qu'ils cherchent à étonner ou à séduire par un beau langage. A un moment où les connaissances inédites affluent, où peu d'auteurs, qu'ils participent à la rénovation évangélique ou s'y opposent au nom de la tradition, qu'ils adhèrent à la confession nouvelle ou demeurent fidèles à Rome, échappent à une mise en question des valeurs admises, la rigueur d'un développement logique, la clarté et l'efficacité de l'expression l'emportent sans conteste sur l'élégance du style. Les idéals opposés qui animent alors les humanistes italiens et français sont révélateurs : les premiers se proposent d'atteindre à la perfection de la forme et ne craignent pas, pour restituer la pureté du latin de Cicéron, l'accusation de purisme dont on les charge à l'étranger. Chez les seconds, par contre, — ils l'ont répété souvent à la suite d'Erasme — la qualité de l'écriture n'a qu'une importance mineure ; la recherche de style, dans leur optique, ne doit servir qu'à rendre avec précision la subtilité et la vivacité de la pensée. Au lieu de domestiquer leurs idées dans des cadres tout préparés, où elles perdraient leur vigueur, les humanistes français tendent à écrire vile, quitte à paraître prolixes ou désordonnés. C'est pourquoi un Lefèvre d'Étaples, du côté des savants, une Marguerite de Navarre, parmi les écrivains, retiennent l'attention par l'originalité de leur réflexion, sans se signaler comme des artistes particulièrement brillants. Or les paraphrases de psaumes produites en France avant 1562 frappent également par la discrétion, voire la pauvreté, de leur appareil poétique et la fermeté qu'elles apportent à exposer le contenu intellectuel de l'original avec le plus de cohérence et de pertinence possible. Un Marot, un des Masures, pourtant capables d'une certaine virtuosité et entraînés mieux que personne à recourir aux artifices de la poésie profane, renouvellent leur manière au moment d'aborder le psautier : l'élégance, pour eux, compte moins désormais que la clarté. Leur austérité correspond sans doute à une exigence de la morale réformée ; mais elle renvoie en même temps, semble-t-il, à un trait important de l'esthétique des humanistes français.

Cette relation se vérifie à un autre niveau. Nous avons observé que les protestants, attentifs à faire servir leur littérature aux besoins urgents de l'édification et de la propagande, tendent à écrire des textes simples et accessibles, autant que la matière le permet. L'obscurité, pour eux, l'ésotérisme ou la recherche d'un raffinement excessif altèrent les lois de la com-

18. C'est la thèse d'A.-M. Schmidt in *Calvinisme et poésie...*

munication et ne supportent, en définitive, aucune espèce de justification.

Ici encore, quoique avec des motivations différentes, le problème se pose à une échelle plus large, indépendamment du conflit confessionnel. Au début du XVI^e siècle, l'œuvre écrite est encore l'occasion, pour le poète ou le prosateur, d'exhiber son érudition ou son habileté. L'artisan des lettres satisfait à la demande d'un public restreint, qui partage ses préoccupations et connaît son langage ; le rapport s'établit au terme d'un accord tacite, fondé sur les normes de la rhétorique. Or l'afflux d'idées neuves va modifier complètement la fonction sociale de la littérature et en bouleverser la forme en même temps que le fond.

Un fait, en tout cas, est admis : après le goût de l'artifice et du jeu d'esprit qui domine à la fin du Moyen Âge, l'expression écrite, jusqu'environ 1550, gagne généralement en discrétion : tel est l'apport de l'école marotique ; le cas de Maurice Scève, isolé dans sa grandeur, ne suffit pas à infirmer la tendance de l'époque à la simplicité. Il s'agit moins d'étonner que de mettre un texte à la portée des lecteurs et d'emporter leur adhésion. Ainsi Peletier du Mans qui, porte-parole de la Pléiade, exprime une conception aristocratique de la poésie, exige pourtant qu'une œuvre soit claire et qu'elle ait accès à un cercle plus large que celui des savants :

Et donc le Poète le premier soin de donner lumière a son ouvrage : e panse que le tans n'est plus de ceus qui se delectet es choses obscures, pour prandre ocasion de se glorifier de les avoir comprises... Il faut sus toutes choses qu'un Ecrit soit louable envers les doctes : e ce pendant qu'aus moins savans il donne de prime face quelque apprehension de beauté, e quelque esperance de le pouvoer antandre ¹⁹.

Les humanistes nourrissent en effet certaines ambitions populaires ; au-delà des travaux spécialisés qu'ils poursuivent seuls ou parmi un groupe d'initiés, ils s'efforcent d'ouvrir les domaines récemment explorés à la curiosité d'un plus vaste public. Ainsi leurs éditions de textes anciens, où ils appliquent en général des méthodes philologiques ardues et où le respect du passé semble l'emporter sur toute tendance à la vulgarisation, sont souvent doublées d'une traduction ; c'est le cas de la Bible, dont la diffusion française est simultanée aux progrès réalisés dans le domaine des études scripturaires. La littérature, dans cette perspective, n'est plus destinée seulement à une élite cultivée. Le style cesse de reposer, chez beaucoup d'humanistes, sur un système clos d'allusions ; pressé de désigner les idées et les faits de la manière la plus directe, l'écrivain apprend à se méfier des ornements superflus ²⁰.

19. *L'Art poétique*, I, 10, p. 141.

20. A une phrase de Du Bellay, dans *La Deffence et Illustration...*, II, 4, p. 113-114 : « Sur toutes choses, prens garde que ce

Parallèlement, on s'aperçoit que l'écrit, le livre, ne sont pas une fin mais un moyen ; cette découverte marque une étape dans le cheminement spirituel de Marguerite de Navarre :

Plus n'admiray la beaulté du langaige,
L'invention, l'art, la reigle et l'usaige
Que je trouvoys difficile à suyvir,
Car Celluy seul auquel tout doit servir
Ne se voulut dans ces livres celler,
Mais par ce feu clairement reveller,
Comme l'esprit de tout entendement,
Parolle et voix et vie et mouvement²¹.

De même que Dieu excède les limites de la littérature, et celles du langage, pour donner de sa puissance une manifestation plus évidente, les auteurs religieux de notre période refusent de s'arrêter au prestige de la forme et préfèrent reconnaître dans leurs livres un ferment dont les prolongements sont lointains : ils invitent à une prise de conscience, à un acte. Ils veulent emporter plus qu'une conviction intellectuelle : dans un texte rédigé à l'usage d'autrui doivent résider les éléments d'une morale, un art de vivre spirituel et pratique.

Cet idéal d'une littérature efficace et d'un style accessible aux non-initiés paraît rendre compte de certains traits relevés dans le psautier huguenot et sa lignée : actualisation et explicitation, organisation logique serrée et simplicité du vocabulaire, refus d'artifices littéraires trop voyants, toutes ces données fournies par nos analyses pourraient bien, à leur tour, appartenir au patrimoine commun de l'humanisme et de la Réforme, et elles permettent de croire qu'à travers une étude de détail s'est révélé un phénomène d'époque.

La confluence de certains traits propres à l'humanisme et à la Réforme dans le psautier huguenot s'observe sur un dernier point. Avec la découverte de l'Antiquité se développent, chez les savants, le sens du devenir historique et le respect du passé, qui favorisent l'élaboration d'une discipline philologi-

genre de poème [l'ode] soit éloigné du vulgaire », B. Aneau, dans son *Quintil Horatian...*, répond : « Ceste caution est contre le precept d'Horace : qui veult le Poëme estre tel : que l'honneur d'iceluy soit acquis des choses, et parolles prises au mylieu de la communauté des hommes, tellement que tout lecteur, et auditeur en pense bien pouvoir autant faire, et toutesfoys n'y puisse advenir. Tel (à la verité) qu'a esté Marot. Et toy au contraire, commandes d'estranger la Poësie disant que n'escriis sinon aux doctes... » (in [Sebillot], *Art poétique...*, f° 100 v°). Cette opposition entre la vieille et la nouvelle Ecole est révélatrice : Aneau appartient à la sphère de Marot et, par-là, se rattache aux grands humanistes du règne de François I^{er}, qui voyaient dans la littérature un vaste moyen de communication ; au contraire, avec la Pléiade se développe une conception plus artistique de la poésie.

21. *Les Prisons de la Reine de Navarre*, livre 3, in Marguerite de Navarre, *Les dernières poésies...*, p. 218-219.

que rigoureuse. Ce retour aux textes originaux appartient également au programme des Huguenots, qui cherchent dans les Ecritures le modèle d'une théologie et d'une éthique nouvelles, et se proposent en même temps de restituer un texte de la Bible purifié des adjonctions factices accumulées de siècle en siècle. Dans cette perspective, le calvinisme constitue même, peut-être, un aboutissement des théories humanistes. L'étude des langues anciennes, en tout cas, leur tient à cœur et ils voient dans les progrès de la science une bénédiction de Dieu :

Aussi ne peut on... assez benir et magnifier la bonté de Dieu, laquelle nous a comme r'ouvert les sources des langues et de l'Hebraïque entre les autres en ce dernier siècle, comme si tout de nouveau le don des langues eust esté respendu du ciel sur l'Eglise²².

C'est une traduction des psaumes qui amène, sous la plume de Bèze, cette constatation joyeuse. Or le psautier huguenot paraît bien destiné à matérialiser cet idéal et la fidélité à l'original, chez presque chacun des auteurs étudiés, s'apparente évidemment à l'ambition des humanistes et de nombreux savants protestants. En fait, la théorie et la pratique de la traduction, dans l'humanisme et dans la Réforme, présentent plusieurs analogies, nous allons le voir, et nos analyses, une nouvelle fois, vont être confirmées par des phénomènes plus généraux.

La traduction dans l'humanisme religieux.

L'idéal de traduction qui anime à la fois les humanistes et les calvinistes s'élabore au moment de la renaissance des études scripturaires, à une période où, entre 1500 et 1535, la séparation confessionnelle est encore latente et n'a pas encore introduit de factions définitives dans le milieu des savants.

22. Th. de Bèze, Dédicace *A Tres-Illustre... Comte de Hutington*, in *Les Pseaumes... avec les arguments et la paraphrase de Th. de Bèze...*, 1581. Malgré son enthousiasme et la qualité de son travail, Bèze n'avait pas partout la réputation d'excellent philologue. Ainsi le savant Genebrard, qui fut l'un des soutiens les plus virulents de la Contre-Réforme française, attaque-t-il le réformateur et, à travers lui, tous les protestants, contre lesquels il déploie son énorme érudition : « Nihil scit Hebraice, ut ipse ingenue agnoscit, dum non fontem Hebraicum, non suam ex Hebraeis, sed Henrici Molleri versionem secutum se ait... Itaque quae aliquando ea lingua balbutit, habet e dictatis quorundam esurientium Grammaticorum, qui ita Genavae eam docent, ut ipsi doctoribus opus habeant, vel e versionibus Molleri, Campensis, et aliorum, vel ex annotationibus, e Pagnino, et Vatablo affectis... » (G. Genebrard, *Epître Christianae pietatis studioso*, in *Psalmi Davidis...*). Même si la hargne de Genebrard est alimentée par le conflit confessionnel, il semble que la Réforme n'ait pas eu de savants de sa taille. Ses accusations, en tout cas, ne manquent pas entièrement de fondement.

Sans vouloir examiner complètement le renouveau de la science hébraïque ni le problème des traductions en langue vulgaire qu'il a suscitées²³, nous allons constater qu'à certains égards cette approche permet une compréhension meilleure des paraphrases qui nous occupent.

Un humaniste n'estimait avoir bouclé le cycle de sa formation qu'après avoir assimilé quelques rudiments d'hébreu. Mais, malgré l'effort d'un noyau de précurseurs qui, dès le début du siècle, tentent d'amorcer un mouvement vers la tradition juive, les progrès sont lents. En 1509 apparaît timidement, à Paris, un premier professeur d'hébreu, François Tisard. Cependant, les thèses de Reuchlin, qui affirme l'importance, dans l'étude de l'Ancien Testament, de la Cabale, du Talmud et des gloses fournies par les exégètes juifs, soulèvent en Allemagne l'indignation de l'Université. La nouvelle de sa condamnation devait être diffusée à grand bruit et la Sorbonne, malgré les tentatives d'un groupe d'humanistes menés par Lefèvre d'Étaples, allait entériner le verdict des docteurs allemands. L'opposition a beau être forte dans les milieux traditionnels, le mouvement est désormais engagé : à partir de 1520 environ se répandent des grammaires hébraïques et des éditions de l'Ancien Testament, dans la version originale²⁴. Simultanément paraissent des traductions latines, en général fragmentaires, de la Bible, établies avec un soin nouveau par des hébraïsants et des hellénistes²⁵. Les psaumes ne sont pas négligés : on les publie souvent en recueils séparés, qui mettent à la disposition de nos poètes l'apport des sciences nouvelles, qu'eux-mêmes ne dominent pas toujours²⁶.

Parmi les humanistes qui innovent dans l'exploration de la culture juive, Martin Bucer²⁷ joue un rôle exemplaire. Adhérent au programme d'Erasme, il consacra sa vie à restaurer, grâce à des méthodes philologiques solides, les études de la Bible. Il vécut à Strasbourg, l'un des foyers de la Préréforme, d'où se répandaient sur la France, une fois traduites et imprimées, les œuvres de Luther ; c'est là aussi que se réunissaient,

23. La renaissance des études hébraïques en France a été négligée par les chercheurs, au profit de la renaissance des études classiques. Cf. cependant A. Renaudet, *Préréforme...*, et A. Lefranc, *Histoire du Collège de France...*, dont les données sont d'ailleurs fragmentaires.

24. La plus fameuse d'entre elles, celle de Robert I Estienne, fut préparée avec la collaboration de Vatable et parut, en fascicules séparés, de 1539 à 1544. (Cf. F. Armstrong, *Robert Estienne...*).

25. Cf. par exemple Sanctes Pagninus, *Biblia...*, 1528.

26. Cf. par exemple Campensis, *Psalmorum omnium... paraphrastica interpretatio...*; Thomas de Vio, *Psalmi Davidici...*; Zwingli, *Enchiridion psalmorum, quos sanctae memoriae...*; ou encore cette éd. composite : *Psalterium sextuplex. Hebraeum, cum tribus Latinis, videlicet, Divi Hieronymi, R.P. Sanctis Pagnini, et Felicis Pralensis...*

27. Cf. supra I, 3, 1^{re} section.

autour d'éditeurs acquis aux idées nouvelles, des étrangers exilés pour leurs tendances réformistes²⁸. Or, dès 1523, deux savants y assurent l'enseignement de l'hébreu : Capiton, ancien collaborateur d'Erasme, auteur d'une des premières grammaires hébraïques parues en France (1516), et Bucer qui, en 1524, inaugure une série de cours sur les psaumes. Suivi par un public attentif, ce dernier devait publier, cinq ans plus tard, une traduction latine et une explication inédite du psautier²⁹ dont le succès, auprès des savants, fut immédiat et durable³⁰. C'est que le texte sacré y était à la fois amélioré, selon l'autorité des Massorètes, et expliqué avec une prudence qui n'excluait pas une compréhension intime des significations cachées. Soucieux de rendre les vertus internes du texte (expression des idées, composition de l'ensemble), Bucer refusait de recourir d'emblée à « ce beau chariot à quatre roues, s'il faut ainsi parler, à savoir ces quatre façons de interpréter l'Esriture, Allegorique, Anagogique, Morale et Historique »³¹.

On ne saurait évoquer, même hâtivement, la renaissance des études hébraïques sans mentionner la création, en 1530, du Collège des Lecteurs royaux. Parmi les savants choisis par François 1^{er} pour illustrer l'institution nouvelle, ils furent trois, bientôt, à enseigner l'hébreu : Vatable qui, disciple de Lefèvre, avait connu les beaux jours du groupe de Meaux, l'Italien Guidacerius et un Juif converti, italien lui aussi, Paul Paradis. Ils préparaient le terrain, bien sûr, aux poètes qui, dès ce moment-là, allaient s'intéresser aux psaumes et en présenter des traductions en vers³² ; on peut juger, à l'affiche qui fut placardée en 1534 à Paris, de l'actualité du sujet :

Agathias Guidacerius, professeur royal, demain à sept heures, continuera au collège de Cambrai ses leçons sur les Psaumes en étudiant le psaume vingtième... François Vatable, professeur royal en langue hébraïque, continuera, le lundi à une heure de l'après-midi, son interprétation des Psaumes... Paul Paradis, interprète royal en langue hébraïque, reprendra le lundi à dix heures, en commençant par les éléments, la grammaire de Sanche Pagnini qu'il a déjà étudiée dans les précédentes leçons, et à la même heure il entreprendra le commentaire des Proverbes de Salomon...³³.

28. Cf. R. Reuss, *Les débuts de la Réforme à Strasbourg...*

29. *Sacrorum psalmorum libri quinque...*

30. Il semble que Vatable se soit inspiré, dans ses cours au Collège de France, des travaux de Bucer (cf. Ph.-Aug. Becker, *Clément Marot's Psalmenübersetzung...*). Quelque trente ans plus tard, Calvin hésitait à entreprendre un commentaire des psaumes, tant celui de Bucer lui paraissait encore valable (*Le Livre des Psaumes...*, Préface).

31. *Familière déclaration...*, Préface.

32. Marot avoue ouvertement sa dette : cf. le passage cité *supra* I. 3. 1^{re} section.

33. Cité par A. Lefranc, *Histoire du Collège de France...* p. 144-145.

L'explication publique de textes hébreux allait exercer une influence déterminante ; elle fascinait les uns — on se plaît à imaginer l'intérêt des mieux connus parmi les premiers étudiants du Collège de France : Calvin, Ignace de Loyola, François Xavier, Rabelais et Marot —, elle exaspérait les autres — la Sorbonne, par exemple, qui qualifiait l'entreprise de « téméraire, hérétique et scandaleuse ». Dans cette manière d'instituer officiellement leurs tendances novatrices, les humanistes voyaient la garantie d'un avenir heureux ; les premiers protestants, de leur côté, saluaient avec joie ce signe d'un renouveau ; ainsi Olivétan, en tête de sa Bible, en 1535, se félicite que Dieu ait...

...en nostre temps suscité au cœur du floy, de edifier et fonder ung si magnifique et necessaire college des troys langues (qui ne fut jamais faict en la France) auquel tant de beaulx et nobles esperitz, se exercent de jour en jour et s'apprestent a la congnissance des langues, qui est ung beau commencement pour quelque fois assembler une belle compaignie de gens scavans ensemble... a celle fin que nous ayons en noz jardins la belle fontaine de la claire et pure eau de verité, duiete et menee de sa vive source, par tuyaux netz et entiers desgorgeans icelle en abondance tant que s'estend la langue Gaulloise pour arroser et recreer les fleurettes de nostre esperance, lesquelles sont tant alterees, flaitries, et bruslees a cause du grand hasle de malheureuse ignorance qui a couru par cy devant³⁴.

Devant cette ingérence de la philologie dans l'interprétation des Ecritures et la vulgarisation, parmi les milieux lettrés, de méthodes scientifiques inédites, on comprend mieux le principe de fidélité qui guide nos traducteurs et on admet plus facilement qu'en l'espace d'une dizaine d'années, de 1525 à 1535 environ, la manière de Marot ait pu succéder à celle de Gringore.

Un autre fait explique, à la Renaissance, le respect témoigné aux textes du passé et particulièrement à la Bible. Au terme d'une croyance très largement répandue³⁵, les grands poètes de l'Antiquité passent pour des mages inspirés divinement ; dans leur message résident des vérités fondamentales qu'il serait sacrilège d'altérer. A plus forte raison reconnaît-on dans les Ecritures, et jusqu'au moindre détail, le verbe de Dieu³⁶. Jean Bodin, par exemple, qui s'intéresse à toutes les formes de magie et de prophétie, signale en David l'interprète passif d'une réalité supérieure :

Le premier degré de la Propbetie est la revelation en songe...
Le second degré de Propbetie, est quand quelcun aperçoit en

34. Olivétan. *La Bible...*, Apologie du translateur.

35. Cf. *infra* II, 6, 1^{re} section.

36. La formule de Lefèvre d'Étaples est typique : « Saint Pol dit, parlant par l'esperit de Jesuchrist » (*A tous Chrestiens et Chrestiennes...*, in *Les choses contenues...*).

veillant quelque chose, qui entre en son ame, qui le pousse à parler à la louange de Dieu, et de ses œuvres, comme on dict que David alors composoit les Psalmes³⁷.

Si le texte à traduire est l'œuvre même de Dieu, une fidélité rigoureuse s'impose et la qualité distinctive d'un bon interprète réside dans son effacement³⁸. Il est donc normal que, dans la théorie en tout cas et dans la pratique autant que possible, on prétende offrir une version exacte de la Bible, et des psaumes particulièrement, si souvent soumis à des interprétations et des commentaires³⁹.

La question, cependant, est plus complexe et l'idée que toute traduction humaniste vise au mot à mot serait erronée. Car la lettre ne doit pas chasser l'esprit et l'ambition scientifique doit être balancée par les exigences de l'édification. Aussi restitution littérale, paraphrase et interprétation tendent-elles plus ou moins à s'équilibrer, avec des variations qui dépendent de l'auteur et de la destination de l'œuvre.

Parmi les précurseurs, Erasme et Lefèvre oscillent entre deux systèmes. Le premier estime qu'une méthode rigoureusement historique doit intervenir d'abord : à l'aide d'une connaissance éprouvée du monde et de la pensée antiques, d'un maniement sûr des langues orientales, on doit chercher avant tout à saisir le sens précis du texte ; sans cette démarche indispensable, on s'expose à d'énormes contre-sens. Une fois assurée cette première approche, on peut, on doit parfois, avancer

37. Jean Bodin, *De la Demonomanie des Sorciers*, f° 23 r°.

38. Cf. par exemple cet avertissement au lecteur en tête d'une traduction en vers du livre de Job :

Ce petit livre est plein de grand savor :
Recommander ne le puis autrement,
Dieu l'a dicté, moy traduit seulement.

(A. Du Plessis, *Le Livre de Job*...). Il est vrai, comme le rappelle Curtius, que les formules de modestie sont, depuis la fin de l'Antiquité, un lieu commun très répandu (*La littérature européenne*..., p. 103-106). Cela n'allère pas nécessairement la sincérité des auteurs.

39. Tel est l'avis de Th. de Vio dans la dédicace de ses *Psalmi Davidici*... au pape Clément VII : « Inter omnes sacrae scripturae libros beatissime pater, psalmi quum maxime familiares cuique aetati ecclesiae fuerint et esse non desinant, mirum quod minus cogniti ac minus intellecti perseverant. Et alios quidem sacrae legis libros interdum legimus, alios quotidie, sed tamen certo diei tempore inter sacrificii solennia audimus : a psalmis vero nulla omnino diei hora (ut nocturnas nunc psalmodias laceamus) eximitur. Ad haec, novi et veteris testamenti mysteria, multi multis commentariis aperuerunt : solus psalterii sensus quem literalem vocant, nulli est adhuc pervius, sed abstrusus : quum fere omnes qui commentarios in illud ediderunt, mysticos tantum sensus attulerint, et tamen literalis, quo crebrius psalmi leguntur in ecclesia vel cantantur, eo deberet esse lucidior et apertior. Hinc factum est ut ad literam interpretandi non minus arduum quam necessarium et optatum munus sim aggressus... »

une explication allégorique, sous peine de perdre la dimension spirituelle du message. L'exégèse biblique, aujourd'hui, ne procède pas autrement.

Cette double orientation apparaît encore plus clairement chez Lefèvre d'Étaples⁴⁰. En tête de sa traduction française des Évangiles, il annonce qu'il a cherché à respecter rigoureusement la lettre :

Et se aucun voulant desgouter les simples ou destourner de la vérité, disoit premièrement : qu'il vault mieulx lire les évangiles comme devant ont esté translätées, en adjoustant, diminuant, ou exposant, et que par ainsi elles sont aussi plus élégantes, se peut respondre, que ce n'a on voulu faire, ne aucunement user de paraphrase, se autrement a esté possible expliquer le latin : de paour de bailler autre sens que le saint esperit n'avoit suggéré aux évangélistes... ou de paour de mesler la parolle de l'homme avec la parolle de Dieu, pour parolle de Dieu⁴¹.

Lefèvre se dévoile, dans ce texte, comme un novateur hardi ; à vrai dire, il accorde moins de crédit, ailleurs, à la méthode littérale qu'il vante ici. Le *Quincuplex Psalterium* de 1509 trahit son hésitation ; il présente côte à côte les trois révisions successives de saint Jérôme⁴² et, à la fin du volume, la traduction italique, antérieure à saint Jérôme avec, en regard, — c'est là que réside l'intérêt de l'ouvrage — une version établie par Lefèvre lui-même, procédant de la collation des textes qu'il a imprimés dans le même volume et des lumières que ses notions d'hébreu, bien fragmentaires semble-t-il, pouvaient lui apporter. Cette démarche scientifique est confirmée par la présence de notes d'ordre philologique, grammatical ou lexicologique. Mais Lefèvre est un pasteur d'âmes autant qu'un savant ; il sait ce qu'attendent les fidèles :

Un grand nombre d'entre eux m'ont répondu que, chaque fois qu'ils envisageaient le sens littéral, et surtout lorsqu'ils cherchaient à comprendre les divins psaumes, ils abandonnaient leur lecture tristes et découragés⁴³.

C'est pourquoi il ajoute, pour favoriser la compréhension du

40. Sur Lefèvre et l'interprétation de la Bible, cf. l'introduction de M.A. Screech à : Jacques Lefèvre d'Étaples et ses disciples, *Epistres et Évangiles...*

41. A tous Chrestiens et Chrestiennes, en tête de la traduction française des Évangiles, Paris, Simon de Colines, 1523, transcrit par A.L. Herminjard, *Correspondance des Réformateurs*, t. 1, p. 132-138.

42. Version romaine (vers 385), d'après le texte grec ; version gallicane (vers 389), d'après les *Hexaples* d'Origène ; version hébraïque (vers 395), d'après le texte hébreu.

43. *Quincuplex Psalterium...*, dédicace Ad... *Gaillum Briconetum...* Traduit du latin.

texte par l'intérieur, une brève introduction en tête de chaque psaume, qui suggère une signification christologique, une paraphrase qui tourne parfois au commentaire et, selon la coutume médiévale, une concordance avec le reste de la Bible. Obéissant à la même idée, il montre, par des exemples qu'il réunit à la fin de sa version française du psautier, que certains passages appellent une interprétation : ainsi le *Laudate dominum in sancto eius* du psaume 150 :

Et que se peull mieulx entendre ce saint et ce sanctuaire : que nostre seigneur Jesuchrist ? ... Doncques nous entendrons par ce saint et ce sanctuaire, nostre seigneur Jesuchrist : par lequel la premiere pseaulme commence quand on dit, *Beatus vir*, et pareillement la deruiere quant on dit, *Laudate dominum in sancto eius* ⁴⁴.

Pour les maîtres à penser de l'humanisme français, la traduction exacte et l'exégèse en profondeur se complètent donc au lieu de s'exclure. On comprend mieux désormais que nos paraphrases, quoique résolument fidèles et parfois dévolues à une restitution littérale, accueillent à l'occasion des éléments d'explication et proposent de temps à autre une interprétation d'un passage de l'original.

Le facteur théologique, selon lequel un texte biblique présente plusieurs significations superposées, se double d'un autre postulat familier à la plupart des humanistes et qui, à son tour, engage à une certaine indépendance : rendre un texte étranger mot pour mot, c'est le trahir plutôt que le servir. La différence des langues implique qu'un traducteur soucieux d'être compris s'affranchisse du détail de l'expression pour rendre mieux les significations et fournir une approximation du style original. Il ne s'agit pas de reproduire chaque terme mais de chercher des équivalents ⁴⁵. L'avis d'Etienne Dolet, sur ce point, est clair et, contemporain des paraphrases de Marot, revêt pour nous une grande importance :

Le tiers point est, qu'en traduisant il ne se fault pas asservir jusques à là, que l'on rende mot pour mot. Et si aucun le faict, cela luy procede de pauvreté et deffault d'esprit. Car s'il a les qualités dessusdictes (lesquelles il est besoing estre en ung bon traducteur) sans avoir esgard à l'ordre des mols il s'arrestera aux sentences, et fera en sorte, que l'intention de l'auteur sera exprimée, gardant curieusement la propriété de l'une, et l'autre langue... Je ne veulx taire icy la folle d'aulcuns traducteurs : lesquelz au lieu de liberté se submettent à servitude. C'est asscavoir, qu'ilz sont si sots, qu'ilz s'efforcent de rendre ligne pour ligne, ou vers pour vers. Par laquelle erreur ilz depravent

44. *Les choses contenues...*, Exhortation finale.

45. Il n'y a pas d'étude exhaustive sur la traduction au xvi^e siècle. Cf. cependant J. Porcher, *La Théologie naturelle...*

souvent le sens de l'auteur, qu'ilz traduisent, et n'expriment la grace, et perfection de l'une, et l'autre langue ⁴⁶.

Outre le sentiment averti des différences qui séparent les langues ⁴⁷, on s'avise peu à peu, entre 1530 et 1550, que la traduction peut être une œuvre d'art ; c'est une raison supplémentaire pour garder à l'égard de l'original une marge de liberté, et la plupart des humanistes ont observé cette consigne.

Si les langues classiques et l'italien appelaient une transposition, ce devait être le cas, à plus forte raison, de l'hébreu, dont on percevait la forte dissemblance. Plusieurs auteurs en ont pris conscience, comme Dupuiherbault, qui s'explique en tête de sa version en prose des psaumes :

Il nous ha esté necessaire de muer la plus part des Hebraïsmes, metaphores, allegories familiares aux Hebreux, pource qu'il ne s'en fust ensuiuy que obscurité du sens : et user du stile accoustumé en nostre langue, dont s'en ensuivra plus d'intelligence et de fruit : et pour ce laissant les dictions, ay seulement suivy la sentence : et pour les translations et tropes, ay amené nos vocables, representans la chose signifiee... En lieu doncques du mot, eaves, nous avons usé du mot de perils... Nous escrivons a François et Chrétiens, non a Chaldeens ou Juifs ⁴⁸.

Tous les traducteurs réunis dans cette première partie ont appliqué plus ou moins cette méthode, d'autant plus que leurs sources latines ou françaises leur fournissaient déjà, partiellement, une adaptation de l'original. Quelques poètes comme Baif refuseront, plus tard, les exigences de la transposition ; il en sera question dans la suite.

Le psautier huguenot s'est révélé, au début de ce chapitre, comme un témoin des théories sur le style des calvinistes et, plus généralement, des humanistes. En tant que traduction, il paraît également issu de ces deux groupes complémentaires : la fidélité qu'il observe à l'égard de l'original n'est sûrement

46. E. Dolet, *La Maniere de bien traduire...*, p. 13.

47. Les théoriciens de la Pléiade y ont insisté et en ont tiré leurs idées sur la traduction : Du Bellay condamne la traduction de la poésie parce qu'elle ne peut être à la fois exacte et fidèle : « ... chacune Langue a je ne scay quoy propre seulement à elle, dont si vous efforcez exprimer le naïf en une autre Langue, observant la loy de traduyre, qui est n'espacier point hors des limites de l'auteur, vostre diction sera contrainte, froide, et de mauvaise grace. » (*La Deffence et Illustration...*, I, 5, p. 36). Et Peletier précise : « ... les Traduccions de mot a mot n'ont pas grace : non qu'elles soiet contre la loe de Traduccion : mes seulement pour reson que deus langues ne sont james uniformes en frases. Les conceptions sont communes aus antandemens de tous hommes : mes les mox et manieres de parler sont particuliers aus nacions. » (*L'Art poétique*, I, 6, p. 110).

48. G. Dupuiherbault, *Psalmes...*, Préface datée de Paris, 16 novembre 1554.

pas indépendante de la renaissance des études scripturaires et les légères libertés qu'il se permet correspondent entièrement à l'idéal défini par les savants du xvi^e siècle. Cela ne signifie pas qu'il détienne à lui seul tous les traits propres à l'humanisme, dont la réalité, riche et complexe, dépasse de loin, bien sûr, ce que contient un seul texte ; j'ai voulu montrer simplement que Marot, Bèze et leurs imitateurs reflètent, à travers leurs versions des psaumes, quelques tendances fondamentales de leur époque.

VIII

DIVORCE CONFESSIONNEL

Hésitations et tolérance.

Il est apparu à plusieurs reprises déjà que le genre de la paraphrase de psaumes, jusqu'en 1560, n'est pas affecté d'une couleur confessionnelle très précise. L'atmosphère évangélique où se situe l'entreprise de Marot semble se perpétuer, d'autant plus que les poètes s'efforcent de la maintenir en comblant, par le recours à des textes communs — les psaumes — le vide qui se creuse entre les partis adverses. L'entreprise de quelques épigones et rivaux, étudiés plus haut, parle d'elle-même : des auteurs catholiques, un Maurice Scève, un Jean Poictevin, un Gilles d'Aurigny, un Louis des Masures, se proposent de compléter les traductions de Marot, sans s'inquiéter de l'usage qu'on en fait à Genève ; plus que cela, ils empruntent à celui qu'ils se donnent pour guide un style que les protestants, de leur côté, revendiquent comme leur. C'est que le divorce n'est pas consommé : l'humanisme de la Pré-reforme n'est pas mort, l'idéal défini par les érasmiens n'a pas encore prouvé sa faillite et longtemps encore on croira à toute sorte de compromis possibles. Tout indique, d'ailleurs, que de nombreux catholiques utilisaient les paraphrases de Marot : Guy de Bruès, par exemple, dans les dialogues où, pour confondre la pensée sceptique, il fait discourir Ronsard et Baïf, se plaît à appuyer les arguments qu'il approuve de l'autorité des psaumes, cités dans la traduction de Marot¹ ; or la dédicace du recueil au Cardinal de Lorraine n'autorise pas le doute sur son origine confessionnelle. En plus de l'incertitude ou de la tolérance qui règnent dans les milieux lettrés, la politique royale de pacification, avant 1562, procure à la littérature protestante quelques occasions de se

1. Guy de Bruès, *Les Dialogues... contre les nouveaux Académiciens...* Le premier dialogue est, à notre point de vue, le plus intéressant.

répandre en France ; c'est ainsi que Théodore de Bèze, participant en 1561 au Colloque de Poissy, obtient un privilège pour l'impression du psautier huguenot², qui, quelques mois plus tard, allait être sévèrement prohibé.

Dans le domaine limité de nos paraphrases, nous constatons que, de 1540 à 1562, protestants et catholiques usent d'un style et d'une technique analogues, et que, souvent, ils paraissent libérés de toute optique partisane. Examinée sous d'autres aspects, la même période présenterait sans doute le même visage. Mais, simultanément, s'annonce le divorce confessionnel que consommeront les guerres civiles. Catholiques et calvinistes prennent peu à peu conscience de leurs différences ; ils se découvrent des adversaires et tâchent de définir des options littéraires qui leur soient propres ; les psaumes, nous allons le voir, vont fournir à leurs expériences un champ privilégié.

Hostilité catholique au psautier huguenot.

Dix mille exemplaires furent faits dès lors de ces Pseumes rhymeez, mis en musique, et envoyez par tout. A ce commencement chacun les portoit, les chantoit comme chansons spirituelles, mesmes les Catholiques, ne pensant pas faire mal. Car ce n'estoit encores, et ne fut de quelques années apres le formulaire de la Religion Calviniste ; mais depuis ils furent ordonnez pour estre chantez en leurs assemblées, distribuez par petites sections ; ce qui fut l'an 1553³.

Florimond de Rémond qui, peut-être, simplifie un peu le problème, donne ici une date-clé : les paraphrases de Marot et Bèze sont repoussées par les catholiques dès le moment où Calvin introduit dans les éditions du psautier des textes didactiques ou doctrinaires⁴. La disponibilité de Marot, alors, s'amoindrit et à l'espoir d'un usage commun succèdent les lois de la concurrence. Un autre obstacle devait hâter la séparation : la vulgarisation des textes sacrés, projet fondamental des Huguenots, était contraire à l'idéal aristocratique des catholiques, pour qui la pratique de la Bible devait être réservée aux esprits compétents. Si ce litige alimentait la querelle théologique, il donnait en même temps aux poètes l'occasion de définir leur orientation : pour les protestants et quelques catholiques, la destination populaire d'une œuvre littéraire devenait un postulat central ; au contraire, dans de nom-

2. Cf. *supra* I, 5, 1^{re} section.

3. Florimond de Rémond, *L'Histoire de la naissance...*, p. 1050.

4. Cette date est difficile à établir. En fait, dès 1542, avec [Cf. Marot], *La Forme des Prières...*, les psaumes sont accompagnés d'une liturgie protestante. Le Catéchisme de 1545 ne paraît s'installer que lentement dans le psautier ; il ne semble pas qu'avant 1550 il ait constitué un obstacle à une large diffusion, au-delà du calvinisme, des psaumes de Marot.

breux milieux intellectuels — la Pléiade en fournit le meilleur exemple —, la culture demeurait l'affaire d'une élite et était destinée aux initiés. Ronsard dénonce comme une profanation l'usage auquel les calvinistes soumettent la poésie :

Filles de Jupiter, je vous requiers pardon !
 Hélas ! je ne pensois que vostre gentil don
 Se deust faire l'appast de la bouche heretique,
 Pour servir de chansons aux valets de boutique :
 Apporté seulement en France je l'avois
 Pour donner passetemps aux Princes et aux Rois⁵.

Outre cette prostitution de l'art, les Huguenots risquent d'altérer la sainteté des Ecritures ; aux yeux de maints catholiques, la diffusion des psaumes et leur emploi par des ignorants constitue un scandale permanent. Cet argument revient chez plusieurs auteurs, et Montaigne, parmi eux, s'exprime sans détour :

Ce n'est pas sans grande raison, ce me semble, que l'Eglise defend l'usage promiscue, temeraire et indiscret des saintes et divines chansons que le Saint Esprit a dicté en David. Il ne faut mesler Dieu en nos actions qu'avecque reverence et attention pleine d'honneur et de respect... Ce n'est pas raison qu'on permette qu'un garçon de boutique, parmi ces vains et frivoles pensemens, s'en entretienne et s'en joue⁶.

Cette mise en garde maintes fois répétée⁷ devait porter ses fruits : quoique pratiquée par de nombreux poètes, la traduction en vers français des psaumes ne devait jamais connaître, dans l'Eglise romaine, un succès analogue à celui des paraphrases protestantes.

Sur le plan littéraire, cette opposition va se manifester de deux manières : par des attaques directes, tendant plus à détruire qu'à construire, et par une vaine tentative, chez les catholiques, de créer une poésie religieuse capable de surpasser et de remplacer le psautier huguenot.

Dans la première catégorie figurent les pamphlets et les livrets satiriques destinés à bafouer l'œuvre et la personnalité de Marot et de Bèze ; ils manquent d'intérêt, car ils reprennent à satiété les mêmes arguments et nuisent à leur cause par l'excès de leurs invectives. Chez Artus Desiré et

5. Ronsard, *Response... aux injures et calomnies de je ne sçay quels Predicantereaux et Ministreux de Genève*, in *Discours des Miseres de ce Temps*, in *Œuvres complètes*, éd. G. Cohen, t. 2, p. 617.

6. Montaigne, *Essais*, éd. A. Thibaudet, I, LVI, p. 357.

7. Cf. par exemple saint François de Sales, *Controverses*, *Discours* 26, in *Œuvres*, t. 12, p. 149-150 et Fl. de Rémond, *L'Histoire de la naissance...*, p. 1034-1035 ; ils citent tous deux Montaigne et reprennent à peu près les mêmes idées.

Fremin Capitis, dont les libelles paraissent entre 1560 et 1565, l'attaque porte sur les méfaits produits par l'emploi de la langue vulgaire en matière religieuse et sur l'incompétence des deux traducteurs protestants. Dans ses premières œuvres, Desiré traite la question en vitesse : il signale au passage les psaumes huguenots comme un exemple des dangers qu'entraîne une large divulgation des textes sacrés⁸ ; mais il s'acharne bientôt, et consacre deux recueils — il les appelle des *Contrepoisons* — à dénigrer par tous les moyens possibles les paraphrases de Marot. Dans le premier⁹, il se répand d'abord en injures contre le poète « Lutheriste, Manichien, Pellagien, Vigilancien, et des plus meschans Heretiques de tout le monde¹⁰ », qui déguise, sous le nom de psaumes, des « chansons d'erreur, faulses et Heretiques¹¹ » et n'est entendu que « des chiens mastins obstinez et mauvais¹² » dont il faut souhaiter l'extermination. Pour justifier son intervention, Desiré entreprend ensuite de relever les « lieux et passages ou Marot a erré, et mal traduit la sainte Escripiture » ; le catalogue se limite, en fait, pour les cinquante psaumes, à la mention de deux fautes, dont l'une ne dépend pas du poète mais de ses sources¹² ; quant aux autres hérésies du traducteur, le pamphlétaire est réduit à les chercher ailleurs que dans la version des psaumes.

Si l'argumentation théologique tourne court, les invectives se multiplient et Desiré imagine, comme pour conférer à son *contrepoison* plus d'efficacité, de les couler dans le cadre même des paraphrases de Marot ; il se contente d'y changer quelques détails et, sans avoir l'air d'y toucher vraiment, les

8. Cf. A. Desiré, *Les Combats du fidelle papiste... et Les Batailles et victoires du Chevalier Celeste, contre le Chevalier Terrestre...*

9. J'ai utilisé la deuxième édition : *Le Contrepoison des cinquante deux Chansons de Clement Marot...*, 1562.

10. *Ibid.*, *Des Heresies et Blasphemes de Clement Marot, et des causes pour lesquelles avons intitulé ce present liure Contrepoison.*

11. *Ibid.*, Dédicace A treshault, trespuissant et magnanime Seigneur, Monseigneur le Prince de Piemont Duc de Savoye.

12. Première faute : au psaume 1, Marot a nié la providence divine en écrivant :

Et pour autant qu'il n'a ne soing ne cure
Des mal vivans.

Deuxième faute : au psaume 8, Marot « se declare estre vray Atteiste, ainsi qu'il monstre au verset « Minuisti eum paulominus ab angelis » : car au lieu de dire tu l'as fait moindre un petit que les Anges, Le malheureux dict

Tu l'as fait tel que plus il ne luy reste
Fors estre Dieu.

Doncques fault conclure par ces motz que nostre Seigneur Jesus-Christ n'est point Dieu ». Ce passage avait été l'objet de longs débats et séparait encore les interprètes du psautier. En fait, ni Olivétan ni les traducteurs modernes n'admettent l'interprétation christologique et ils préfèrent lire Dieu à la place d'Anges. La leçon de Marot n'a donc rien d'exceptionnel.

défigure en en faisant à la fois des pastiches et des satires. Le nombre des pièces, leur disposition et leur forme strophiques demeurent tels quels ; les tournures et le vocabulaire ne subissent parfois que des modifications discrètes, cependant suffisantes pour dénaturer entièrement le sens du morceau :

*Version Marot**Version Desiré*

38, 25-30 :

Mes cicatrices puantes
Sont fluantes
De sang de corruption ;
Las ! par ma folle sottie
M'est sortie
Toute ceste infection.

Leur Heresie puante
Est fluante
De sang de corruption,
Et par leur folle sotie
Est sortie
Toute ceste infection.

Ainsi, grâce à quelques variantes, les psaumes sont détournés de leur fonction sacrée pour stigmatiser l'hérésie genevoise¹³. Les thèmes sont ceux de la littérature polémique de l'époque et l'argument central consiste à répéter que tous les moyens sont bons pour anéantir la secte calviniste : c'est le leit-motiv de ces pièces où, par la véhémence de ses propos, Desiré tombe dans le burlesque. Les Huguenots, dépravés et libidineux, chargés de tous les vices, sont voués au feu de l'enfer :

Le Dieu des Dieux à Calvin parlera
Et hault et clair Genesve appellera
Pour comparoir à son grand jugement,
Berne, Astrasbourg, Balle et Ges mesmement
Et ceulx aussi de toute Germanie
Pour rendre compte et raison de leur vie.
Nostre Seigneur qui cognoist l'homme au cœur
Viendra vers eulx en son ire et fureur,
Et leur dira malheureux deprimez
Faulx Apostatz mauldicts et reprouvez
Allez au feu, d'éternelle souffrance,
Puis qu'avez tous laissé mon alliance¹⁴.

Calvin est l'objet d'innombrables imprécations ; c'est à la fois l'ennemi, Satan et l'antéchrist ; saisis d'horreur à sa vue, les fleuves refluent vers leur source :

Quand le Lac vid le malheureux mondain
Contremont l'eau du Rosne fuyt soudain...¹⁵

13. Le procédé paraît assez répandu : à la même époque, les adversaires protestants de Ronsard défiguraient aussi, en les remaniant à peine, les pièces du maître.

14. D'après le psaume 50, v. 1-12.

15. D'après le psaume 114, v. 7-8.

Quant à la ville de Genève, elle attire sur elle les anathèmes lancés par David contre les villes maudites de l'Ancien Testament ; les thrènes du psaume 137 subissent un curieux traitement :

Estant assis à la rive aquatique
Du Lac bourbeux de Genesve Heretique...¹⁶

Pareille caricature ne vaut pas qu'on s'y arrête plus longuement. Malgré son outrance¹⁷, elle représente cependant une tendance avouée de l'Eglise catholique, puisqu'elle obtint une *Certification de la Faculté de Théologie*, qui, plus qu'une autorisation, contenait une approbation¹⁸. Les protestants, d'ailleurs, pressés par les nécessités de la polémique, n'allaient pas afficher plus de pudeur devant le texte biblique : le premier *Contrepoison* de Desiré déclenche une riposte immédiate, fondée sur les mêmes procédés¹⁹. Le rédacteur huguenot utilise à son tour les psaumes de Marot et de Bèze, pour y glisser les éléments d'une satire mordante contre les pratiques et la hiérarchie catholiques, contre Artus Desiré et ses infâmies. L'intention a changé, mais le ton demeure le même :

Ainsy qu'apres la curee,
S'en vont les chiens et oyseaux,
Ainsi la troupe alteree,
Des prestres et moines veaux,
Va tousiours criant, suyvant,
Ou un corps n'est plus vivant :
Sentants le gain à la trace,
Pour aller jouer leur farce²⁰.

Ce type de pastiche révèle à quel point le sacré, au XVI^e siècle, était mêlé à la vie et, contrairement à aujourd'hui, soumis

16. D'après le psaume 137, v. 1-2.

17. Le peu qu'on sait de la vie d'A. Desiré trahit le même fanatisme que l'œuvre : opposé à la politique de conciliation de Catherine de Médicis, il adhéra à l'opposition catholique et, à ce titre, fut envoyé en mission auprès de Philippe II d'Espagne, en 1561, pour obtenir son intervention dans les affaires françaises. Il fut arrêté à Orléans et relégué pendant cinq ans dans un couvent pour purger sa peine. Sur cet épisode, cf. A. Cartier, *Les Genevois en 1558...*

18. « Ce present Livre a esté veu, visité et approuvé, par venerables Docteurs de la Faculté de Theologie de l'Université de Paris, auquel n'ont trouvé chose qui puisse empescher l'impression d'iceluy : ains l'ont trouvé tresutile, et necessaire estre mis en lumiere. » Daté du 20 mai 1560.

19. I.D.D.C., *Singulier antidot contre la poison des chansons d'Artus Desiré...* Je n'ai pas identifié l'auteur de ce libelle et ne vois pas ce qui en motive l'attribution au Genevois Jacques Bienvenu.

20. *Ibid.*, f° 16 v°-17 r°, d'après le psaume 42, v. 1-8 (Bèze).

aux usages les plus capricieux²¹. Mais le débat autour du psautier huguenot va s'élever un peu avec les deux réquisitoires de Fremin Capitis²². Le litige est d'abord exprimé en termes théologiques : les calvinistes commettent une hérésie en méprisant la sincérité et la simplicité des fidèles et en exigeant d'eux une compréhension rigoureuse des actes ecclésiastiques ; la foi est supérieure à l'intelligence et l'emploi de la langue vulgaire, dans la vie religieuse, peut entraîner des méprises irréremédiables. La traduction française des psaumes est donc pernicieuse en elle-même et, examinée de près, dans la version de Marot et de Bèze, comporte des fautes qui suffisent à la condamner. La liste de ces erreurs n'est d'ailleurs pas longue²³, mais le respect dû à la Bible est si grand qu'elle constitue aux yeux de l'auteur une accusation suffisante.

Ce type de pamphlets, qui prolifère dès le moment où le psautier huguenot, en 1562, se voit largement diffusé, se survivra sans se renouveler. Le bien-fondé de la vulgarisation des Ecritures et la valeur des paraphrases de Marot et de Bèze continuent à être discutés ; les insultes contre les traducteurs²⁴ et la satire de leurs pièces, qu'on déforme à demi

21. L'utilisation de psaumes protestants comme modèles pour des pièces satiriques se retrouve chez Christophe de Bourdeaux, *Beau Recueil de plusieurs belles Chansons spirituelles...* Le même volume contient des *Nouvelles chansons spirituelles, pour recreer les esprits des Catholiques, offigés des ennemis, et adversaires de la Foy. Par F. Legier Bantemps*, f° 64 v° sqq ; dans cette section, le chant du psaume 137 s'adapte à un *Cantique spirituel à l'honneur de la vierge Marie*, f° 70 v°-71 r°.

22. *Briefve Apologie contre Calvin...* Le second ouvrage est une réponse à Jean Taffin, qui avait attaqué le premier recueil : *Antidote à la responce qu'a fait Jean Taffin...* D'après H. de La Fontaine Verwey, *Les caractères de civilité...*, Jean Taffin, « Tour-nésien, connu par ses sympathies protestantes, deviendrait dans la suite [après 1558] un des piliers du Calvinisme aux Pays-Bas. » (p. 23).

23. Dans son premier libelle, Capitis relèvent à la charge de Marot une faute superficielle et celle qu'avait déjà signalée A. Desiré au ps. 8 (cf. *supra* n. 12). Quant à Bèze, il lui reproche la formule, à propos de Dieu :

Et le loz qu'il a merité (ps. 134, v. 7)

« Que t'en semble Calvin ? ... Dieu merite il ? C'est l'un des grand blasphemés qu'on pourroit dire. » (f° 55 r°). Dans le second recueil, Capitis reprend la faute relevée par A. Desiré au ps. 1 (cf. *supra* n. 12) et en signale une autre, au ps. 2 : « ... ce que David met absolument, Marot le met conditionnellement : car David dit que Dieu parlera à iceux Rois, et Princes... Toutes-fois Marot dit que Dieu parlera ainsi à eux. S'il luy plaist, est-ce point rendre douteux ce qui est dit assurément ? » (p. 41-42). Quant à Bèze, il se voit reprocher de n'être pas fidèle à la Vulgate, alors que manifestement il se conforme à une autre source.

24. Ce genre d'attaques contre Marot se retrouve jusqu'en 1600, in Michel Coysard, *Les Hymnes sacrez et odes spirituelles...* :

pour qu'elles portent témoignage contre elles-mêmes, demeurent des procédés fréquents. Cependant les catholiques, inquiets des succès enregistrés par la poésie religieuse des protestants, vont se consacrer à combler ce retard : à leur tour, ils se mettent à créer des œuvres, originales ou non, destinées à l'édification des fidèles. Même un Artus Desiré, dans son second *Contrepoison*²⁵, renonce à la parodie pour composer des hymnes et des cantiques, dont il emprunte la matière à la tradition ecclésiastique. Il se propose de donner aux catholiques l'équivalent du psautier huguenot, tout en demeurant conforme aux canons de l'Eglise. Telle est, au moment où les guerres de religion creusent le divorce confessionnel, la préoccupation de nombreux poètes.

Les catholiques à la recherche d'une poésie religieuse.

Quoique engagé profondément, lui et son école, dans une œuvre profane, Ronsard s'alarme, vers 1560, des progrès du calvinisme et du rôle qu'y jouent la littérature et la propagande écrite. Pressé par l'intensité du conflit religieux et sentant son emprise poétique menacée, il engage les auteurs catholiques à entrer dans le combat et à utiliser les armes mêmes dont leurs adversaires tirent gloire :

Car il faut désormais défendre nos maisons,
Non par le fer tranchant, ains par vives raisons,
Et d'un cœur courageux nos ennemis abbatre
Par les mesmes bastons dont ils nous veulent battre.
Ainsi que l'ennemy par livres a seduit
Le peuple desvoyé qui faussement le suit,
Il faut en disputant par livres le confondre,
Par livres l'assaillir, par livres luy respondre²⁶.

Le maître ne se contente pas de prononcer un défi²⁷ et d'ouvrir ainsi à la poésie un champ nouveau : il entre dans la lutte et prend parti dans les domaines politique et confes-

« ... disons qu'entre les ignorans qui ont manié la barpe de David, a esté Clement Marot, Gascon de nation, Calviniste de Religion, bouffon de vacation, et de mœurs un vray bordelier. Qui se pensant un grand Poëte, combien qu'il ne fut qu'un barbouilleur de papier, et aussi apte à faire des vers, qu'un asne à jouer du violon, se voulut mesler de traduire ces Psalmes en vers François. » (Dédicace A Monsieur Jean Ursucci...).

25. *Plaisans et armonieux cantiques de devotion...*

26. Ronsard, *Discours à G. Des-Autels*, in *Discours des Misères de ce Temps*, in *Œuvres complètes*, éd. G. Cohen, t. 2, p. 565.

27. Dans ses *Perroniana*, à l'article *Hérésie*, Du Perron reprendra plus tard la même idée : « Heresie. Il faut qu'elle se détruise en France par des Livres François, un Livre en langage François y fera plus de fruit que 30 en Latin ; les beretiques ont eu l'avantage au commencement, maintenant nous commençons fort à les passer, ils n'ont plus personne qui sache écrire. » (*Scaligeriana, Thuana, Perroniana...*, t. 1, p. 280).

sionnel, il provoque des ripostes et transmet son exemple²⁸. S'il continue à goûter les raffinements de la littérature mondaine et à vénérer les maîtres antiques et italiens, il demande en même temps qu'on travaille à des œuvres d'actualité, efficaces et directes. Sans rien céder de sa dignité d'artiste inspiré, il ne dédaigne pas, désormais, de traiter les problèmes du moment et d'écrire quelques pièces religieuses ; il inaugure la série en 1565 par une *Paraphrase sur le Te Deum*.

Même s'il communique, par l'autorité de ses conseils et la vigueur de son engagement, une impulsion décisive à l'élaboration d'une poésie religieuse dans le clan catholique, Ronsard était trop divers, trop capricieux peut-être, pour suivre longtemps le chemin qu'il avait indiqué lui-même. Mais d'autres auteurs, avant ou après lui, allaient contribuer à la renaissance d'un ton grave et édifiant dans la poésie française. De 1550 à 1560, tandis que la Pléiade fait triompher un humanisme profane, quelques expériences dispersées amorcent le mouvement²⁹ : tantôt se prolonge, avec des *Noëls*, une tradition qui remonte au Moyen Âge, tantôt se mêlent, dans des *Cantiques*, quelques formules recherchées, selon le goût mondain, et les tournures plus austères qu'appelle l'expression de la piété³⁰ ; ailleurs, les poètes choisissent le genre de l'*Hymne*, où se rencontrent l'héritage de la patristique et celui de l'Antiquité classique³¹ ; d'autres enfin traduisent en vers des livres ou des fragments de l'Ancien Testament³². Dans la plupart de ces tentatives, qui allaient se développer considérablement pendant les guerres civiles et à la faveur de la Contre-Réforme, on peut reconnaître, à côté d'autres facteurs, le désir de pourvoir l'Eglise catholique d'un substitut au psautier huguenot. Le projet de Guy Le Fèvre de La Bodérie, dans ses *Hymnes ecclésiastiques* en 1578, est loin d'être unique ; il exprime en réalité une ambition largement partagée :

Considerant que les Pseaumes de David traduits en nostre vulgaire, par la douceur de la Musique et du chant melodieux que

28. Cet aspect de l'œuvre de Ronsard a été abondamment étudié. Cf. entre autres F. Charbonnier, *La Poésie française et les guerres de religion...* ; F.A. Yates, *The French Academies...* ; M. Raymond, *L'influence de Ronsard...* ; P. Laumonier, Introduction à l'éd. critique de Ronsard, *Les Hymnes...*, in *Œuvres complètes*, t. 8.

29. Les ouvrages cités dans la note précédente traitent le problème avec assez de détails pour me dispenser d'y revenir ici.

30. Cf. par exemple Nicolas Denisot, *Noël...* et *Cantiques du premier avènement de Jesu-Christ...*

31. Cf. par exemple Pierre Du Val, *Psalmes de la puissance, sapience et bonté de Dieu*. Certains hymnes de Ronsard et de Du Bellay fourniraient de cette tendance d'excellentes illustrations (cf. *infra* II, 6, 4^e section).

32. Cf. par exemple les traductions de Lancelot de Carles : *L'Ecclesiaste de Salomon...* ; *Le Cantique des Cantiques...* ; *Les Cantiques de la Bible...*

l'on y a adjousté ont alleché et distraire non moins de vostre peuple que les assemblées et Presches des Ministres de la Religion pretendue reformée, Je me suis avisé pour un remede et contrepoison de traduire les Hymnes Ecclesiastiques, et autres Cantiques Spirituels composez par les Saints Docteurs ... à celle fin d'esayer par ce moyen de reduire et regagner par la douceur du vers et du chant ceux qui pour plaisir de l'oreille et de la Musique se seroyent débandez du giron de l'Eglise Catholique...³³.

L'idée d'un défi à relever et d'une mission à remplir, dans un souci tactique d'opposition, s'accompagne d'ailleurs, dès 1560 environ, d'une orientation plus générale et positive vers la poésie religieuse. Sous les règnes de François I^{er} et de Henri II, les écrivains ont été les porte-parole de la pensée humaniste, qui communique alors à l'ensemble des activités culturelles, en France, un optimisme et un équilibre exceptionnels. Dans une atmosphère où se mêlent le christianisme et le néo-platonisme, on travaille à l'élargissement et au perfectionnement des connaissances, on ne craint pas les ambitieuses synthèses philosophiques, on se passionne pour l'étude des comportements humains. Aussi longtemps qu'elle exprime cet art de vivre, tout pénétré d'assurance et de sérénité, la poésie trouve dans les thèmes gréco-latins et italiens un matériel adéquat ; l'inspiration biblique est alors en veilleuse³⁴ : la production des marotiques et de la Pléiade, pendant son âge d'or, le prouve. Mais la cohérence de cette période, où s'harmonisent la stabilité politique et la sécurité idéologique, n'allait pas durer : au lieu que le conflit religieux s'apaise, comme on l'espérait encore en 1560, il provoque la guerre et vient ruiner les perspectives d'un avenir heureux ; l'idéal

33. *Hymnes ecclesiastiques...*, dédicace *Au Roy Tres-Chrestien Roy de France et de Pologne*.

34. Les poètes étudiés dans les chapitres précédents et Marguerite de Navarre font bien sûr exception. Sur la carence d'une poésie religieuse à la cour, vers 1560, cf. cette lettre de Michel de L'Hospital à Claude d'Espence : « Quoi ! vénérable d'Espence, tu composes des vers sacrés ? Tu t'adonnes à un sujet auquel songent bien peu de personnages, un ou deux à peine ? et pourtant d'innombrables poètes étourdissent la cour. Est-ce que les hommes d'aujourd'hui (semblables au vieil Epicure) croient qu'il est des dieux ? Est-ce que les profanes s'inquiètent des choses saintes ? Ils évitent un sujet âpre, stérile, prêtant mal à la poésie, et dans lequel leurs brillantes dispositions se déploieraient sans succès. Les aspirations simples et sans fard sont-elles dignes des dieux, et peut-on leur offrir autre chose que des fictions habilement inventées ? S'ils désirent un culte pur et honnête, s'ils veulent des prières naïves et des cœurs innocents, la poésie est loin de convenir à la religion. » (*Ad Claud. Espens. nobiliss. et doctiss. Theologum...*, in *Michaelis Hospitalii... Epistolarum seu Sermonum libri VI*, Paris, M. Patisson, 1585, p. 26 sqq. ; texte traduit in Michel de L'Hospital, *Poésies complètes*, p. 32-33).

humain des décennies précédentes se révèle trompeur et les perspectives optimistes sont brusquement mises en question. La plupart des poètes sont alors conduits à s'interroger sur le sens de leur œuvre ; sans renoncer d'un coup à toutes les valeurs admises, ils ne négligent pas de traiter, à côté de motifs amoureux ou champêtres, des problèmes de morale ou de piété ; l'inspiration religieuse, dans ces circonstances, se charge d'une actualité nouvelle.

La renaissance d'un ton grave chez les catholiques entre 1560 et 1570 est un processus lent et hésitant, qui ne parviendra jamais à neutraliser l'afflux des thèmes profanes. C'est qu'ici, contrairement à ce qui se passe chez les calvinistes, la Bible ne pénètre pas profondément dans les préoccupations des hommes de lettres ; à quelques exceptions près, elle ne marquera ni leur vision du monde ni leur style, si bien que le mouvement vers une poésie religieuse n'implique pas nécessairement un retour à l'autorité de l'Écriture sainte. Louis Le Caron en fournit une preuve dans ses *Dialogues* de 1556³⁵ : les interlocuteurs se prononcent en faveur d'œuvres sérieuses, dont ils décrivent la valeur morale, sociale et philosophique ; dans leur propos semble se dessiner la réhabilitation d'une inspiration édifiante et d'une fonction théologique de la poésie. Or leur argumentation s'appuie d'un bout à l'autre sur l'exemple de l'Antiquité classique et s'articule tout entière autour d'éléments néo-platoniciens. Sur la leçon de la Bible, le patrimoine d'une longue tradition chrétienne, pas un mot. En fait, pour de nombreux lettrés catholiques, le problème d'un choix ne se posait même pas : la culture, à leurs yeux, n'était pas concevable en dehors des cadres définis par le monde gréco-latin et leurs idées, même nouvelles, même différentes, s'affranchissaient difficilement des formulations léguées par les maîtres du passé. La carence de poèmes religieux, sous Henri II, ne semble donc pas relever d'une hostilité ou d'un mépris quelconques à l'égard de la Bible ou de la littérature qui s'en inspire ; elle procède plutôt d'une ignorance presque totale et surtout d'une absence de curiosité : examiné dans cette perspective, l'humanisme réside moins dans une disponibilité à toutes les manifestations du savoir que dans un approfondissement des données acquises³⁶.

L'élaboration, parmi les auteurs catholiques, d'une poésie religieuse dépourvue de dimension sacrée et de fondements bibliques s'observe également dans un recueil chargé pourtant des plus hautes intentions édifiantes : l'éditeur de *La Muse Chrestienne*...³⁷, en 1582, se vante de présenter des

35. Loys Le Caron, *Les Dialogues*.

36. Le même phénomène — quasi-ignorance de la Bible dans un domaine pourtant propice à des références scripturaires — se retrouve dans les *Dialogues*... contre les nouveaux Académiciens... de Guy de Bruès.

37. Le choix de poèmes semble dû à un prêtre qui dédia le recueil à l'archevêque François de Joyeuse.

« poesies qui ne traittent que des choses saintes, honnestes, vertueuses, et dignes d'un Chrestien³⁸ ». Or, pour remédier à l'afflux des genres profanes et au succès de la littérature protestante — c'est là son but —, il ne trouve à publier que des pièces « tirees des six principaux Poetes François³⁹ », — Du Bellay, Ronsard, Jodelle, Bail, Belleau, Desportes. A côté de quelques morceaux vraiment religieux, cette collection comporte essentiellement des poèmes sérieux, où les lieux communs de morale voisinent avec une inspiration politique ou polémique ; la vertu, l'amour, la mort, la patrie sont les thèmes principaux, et leur récurrence atteste qu'un goût pour les sujets graves peut s'affirmer dès 1570 environ, sans l'apport de matériaux bibliques ou même religieux. En dehors des textes, l'*Avant-propos* du recueil⁴⁰ témoigne que les normes de la création littéraire, dans le milieu cultivé, reposent presque exclusivement sur l'exemple du monde gréco-latin. Cette priorité une fois admise, il s'agissait d'intégrer l'idéologie chrétienne à la tradition antique, de manière que les contenus fournis par l'une s'adaptent aux cadres prêtés par l'autre ; cette alchimie forçait parfois la spécificité de chaque composant ; l'aspect résolument profane de la *Muse Chrestienne*, malgré les efforts de son éditeur, trahit bien cette difficulté.

Les écrivains eux-mêmes, d'ailleurs, ne sont pas dupes de la démarche qu'ils suivent ; dépendants d'une esthétique et d'une rhétorique éprouvées de longue date, ils en utilisent sciemment les ressources, même lorsque leur sujet pourrait appeler d'autres procédés. De même que la poésie politique — les *Discours* de Ronsard par exemple — s'affranchit difficilement des lieux communs de l'épopée ou de la satire antiques, de même l'inspiration religieuse utilise d'abondants matériaux profanes. Dans son *Oraison funèbre* de Ronsard, Du Perron, qui attribue au maître un rôle central dans l'évolution de la poésie d'origine catholique vers des genres sérieux, décrit bien son attitude : il...

... s'aida si à propos d'une science prophane, ce sembloit, comme estoit la sienne, pour la defense et pour la propugnacion de l'Eglise, et scent si bien apporter les richesses et les thresors d'Aegypte en la Terre Saincte, que l'on recognut incontinent que toute l'elegance et toute la douceur des lettres et de l'humanité n'estoit pas du costé des heretiques, comme ils pretendoient⁴⁰.

En exploitant ainsi le domaine de la science et de l'art pro-

38. *La Muse Chrestienne*..., dédicace A Tres-Illustre et tres-reuerend Prelat Monseigneur François de Joyeuse...

39. *Ibid.*, *Avant-Propos* de l'Auteur, où il parle de l'influence des astres, du destin ou fatalité, de l'interprétation des fables, et pluralité des Dieux introduits par les Poètes.

40. Cité in H. Chamard, *Histoire de la Pléiade*, t. 2, p. 372.

fanés, le sacré s'ouvre à toute sorte d'influences hétérogènes⁴¹. Or les psaumes jouent un rôle important dans ce type d'échanges, si fréquent dans la deuxième moitié du xvi^e siècle⁴². Je n'en retiendrai qu'un seul exemple, emprunté à Rémy Belleau. Le *Chant de triomphe sur la victoire en la bataille de Moncontour* (1569)⁴³ procède clairement de deux sources d'inspiration : dans l'exaltation du roi et de son frère le duc d'Anjou, dans la description de la bataille et l'intervention du destin dominant des éléments mythologiques et des souvenirs de la littérature classique :

Mars soudain laisse la Thrace
Pour voir ce cruel estour,
Mais vestu d'une autre grace
Qu'il est pour faire l'Amour,
Quand de la levre doree
De Venus au blanc tetin,
Il prend un baiser sucrin
De sa bouchette pourpree⁴⁴.

Pourtant, le Dieu de l'Ancien Testament, de son côté, surveille la bataille :

Mais, las ! ils ne sçavoient pas
Que ce grand Dieu des combas
Porte en sa main la victoire...
Car Dieu dessous sa grand'main
Conduisoit tout le dessain,
Et l'emprise des fideles⁴⁵.

41. Ainsi, Ronsard écrit :

Ah ! les Chrestiens devoient les Gentils imiter
A couvrir de beaux liz et de roses leurs testes,
Et chommer tous les ans, à certains jours de festes,
La memoire et les faicts de nos Saints immortels,
Et chanter tout le jour autour de leurs autels ;
Vendre au peuple devot pains d'espice et foaces,
Defoncer les tonneaux, fester les Dedicaces,
Les haut-bois enrouez sonner branles nouveaux,
Les villageois my-beus danser soubz les ormeaux ;
Tout ainsi que David sautoit autour de l'Arche,
Sauter devant l'Image, et d'un pied qui démarché
Sous le son du cornet, se tenant par les mains,
Sollennizer la feste en l'honneur de nos Saints.
L'âge d'or reviendrait...

(*Les Hymnes*, in *Pièces posthumes*, in *Œuvres complètes*, éd. G. Cohen, t. 2, p. 652).

42. Cf. *infra* II, 6, 4^e section. Cf. aussi mon article, *Pierre Poupo...*

43. In R. Belleau, *Œuvres poétiques*, t. 1, p. 91-101.

44. *Ibid.*, p. 98.

45. *Ibid.*, p. 97.

L'influence du style hébreu l'emporte dans d'autres passages⁴⁶ et permet d'observer un processus fréquent : lorsqu'un poète ne trouve plus dans les représentations et les formules antiques le matériel nécessaire à son message, il cherche souvent un regain d'expressivité dans le recours au langage de la Bible et surtout des psaumes⁴⁷.

Le rôle que jouent les vers de David dans la renaissance de la poésie religieuse tient à diverses raisons, dont je retiendrai ici quelques-unes. Le psautier, en premier lieu, était familier aux catholiques comme aux protestants, il était utilisé dans des pièces d'actualité⁴⁸, et appartenait, en quelque sorte, au répertoire usuel des sources littéraires. Il paraît normal, en outre, qu'à la recherche de modèles édifiants, plusieurs auteurs se réfèrent à l'exemple du roi David, le plus grand chanteur de la Bible et le créateur du lyrisme religieux ; c'est ce que se propose Du Bellay, lorsqu'il définit, dans *La Lyre Chrestienne*, son nouveau programme :

Le luc je ne demande pas,
Dont les filles de la Memoire
Après les Phlegreans combas
Sonnerent des Dieux la victoire.
Desormais sur les bordz de Loyre
Imitant le sainct pource Hebreu,

46. Dans ses neuf *Prières* inspirées de Job, *ibid.*, t. 2, p. 5-11, Belleau observe une fidélité constante au ton de l'Ancien Testament.

47. On trouve des exemples analogues in Amadis Jamyn, *Le second volume des œuvres...*

48. On trouve, chez les catholiques, des emplois des psaumes analogues à ceux que nous avons relevés chez les protestants (cf. *supra* I, 5, 2^e section), mais les exemples sont moins nombreux. En voici deux : vers le milieu du siècle, après 1544, Nicolas Ladam, chroniqueur du Nord de la France, écrit une *Complainte des Bolois...* C'est une longue et libre paraphrase du psaume 79 appliquée à la prise de Boulogne par les Anglais en 1544. Plus tard, la poétesse Anne des Marquets publie *Sonets, Prières et Devises, en forme de Pasquins, pour l'assemblée de Messieurs les Prelats et Docteurs, tenue à Poissy, 1561*, où de brèves pièces, inspirées chacune d'un passage de la Bible, et souvent des psaumes, s'appliquent aux événements et aux personnages du Colloque de Poissy, selon une vision partisane catholique ; par exemple : « A Monseigneur le Cardinal de Guyse. Pes meus stetit in directo. Psal. 95.

Je suy tousiours la droicte voye,
Et le chemin de verité,
Qui conduit l'ame au lieu de joye,
De repos, et felicité. »

Attaqués, les protestants répondirent à Anne des Marquets : *Response aux Pasquins tirez de la S. Escripature, et destournez de leur vray sens par une Nonain de Poissy, en faveur des Prelats de France*, in Condé, *Mémoires...*, t. 2, p. 518-519.

Mes doigtz fredonneront la gloire
De celui qui est trois fois Dieu⁴⁹.

Une autre raison intervient, qui explique plus précisément la grande vogue des psaumes chez les catholiques dès environ 1570 : les autorités ecclésiastiques et civiles s'inquiètent des progrès du protestantisme, elles mesurent la force de cohésion et la source d'enthousiasme qui résident dans le chant des psaumes, et se préoccupent, par intermittence, de disposer des mêmes effets en encourageant les traductions du psautier et en s'efforçant de les faire admettre officiellement. Une tentative audacieuse mérite d'être mentionnée : en 1560, au moment où Catherine de Médicis s'essaie à des mesures de tolérance, l'évêque de Valence Jean de Montluc, à la fois libéral et très écouté, s'adresse à Fontainebleau au Conseil du Roi et, devant la menace d'un divorce confessionnel, propose quelques remèdes. Il recommande la convocation d'un concile général ou national, où les deux partis puissent confronter leurs positions (le colloque de Poissy aura lieu l'année suivante) ; il conseille une certaine indulgence et condamne la violence ; en outre, il demande, pour l'édification de l'Eglise catholique, que l'« Escripture soit publiée et interprétée sincèrement et purement⁵⁰ » et que le chant des psaumes en français soit pratiqué librement : le prélat, ici, ne parle pas autrement que les réformateurs :

... Je trouve extrêmement estrange l'opinion de ceux qui veulent qu'on défende le chant des Pseumes, et donnent occasion aux séditeux de dire qu'on ne fail plus la guerre aux hommes, mais à Dieu, puis qu'on veult empescher que ses louanges soyent publiées et entendues d'un chacun. Si l'on vent dire qu'il ne les faut traduire en nostre langue, il fault donc qu'on nous rende raison pourquoy David les composa en la langue Hebraïque, qui estoit la langue commune et vulgaire à tout le pais. Il faut qu'ils dient pourquoy l'Eglise les a fait traduire en la langue Grecque et Latine : et ce, au temps que ces deux langues estoyent vulgaires et communes... S'ils mainliennent qu'ils sont mal traduicts, il vaudroit mieux marquer les fautes pour les cor-

49. J. Du Bellay, *La Lyre Chrestienne*, v. 169-176, in *Œuvres poétiques*, t. 4, p. 137-144. Dans une réponse, Guillaume Guérout développe la comparaison entre Du Bellay et David (*ibid.*, p. 137, n. 1) :

Heureux sonneur, marie
A ton archet doré
La corde que manie
Ce prophete honoré :
La harpe d'un tel Roy
Est bien digne de toy.

50. *Harangue faicte devant le Roy François second, à l'Assemblée des Trois Estats [en fait : devant le Conseil du Roi] faicte à Fontainebleau, au mois de Janvier 1560, par Monsieur l'Evesque de Valence*, in Condé, *Mémoires...*, t. 1, p. 555 sqq. ; p. 562.

riger, que de contemner tout l'œuvre qui ne peut estre que bon, saint et louable. S'ils disent qu'on ne les peut chanter ailleurs que en l'Eglise sans les propbaner, *Moyse* ne sera jamais de leur opinion, qui fist chanter son Cantique en dansant par les hommes d'un costé et les femmes de l'autre, avec tabourins et instrumens musiciens⁵¹.

Et l'évêque de Valence poursuit son plaidoyer en invoquant l'autorité de la Bible et de plusieurs docteurs de l'Eglise⁵². Il est donc sérieusement question, pour l'orateur, d'introduire le chant des psaumes en langue vulgaire dans la vie religieuse des fidèles et jusque dans le service⁵³. Or, il semble bien que le projet ait obtenu de l'audience parmi l'entourage du roi : la délégation française au concile de Trente déposa en 1563 une proposition demandant que les prières se fassent en langue vulgaire, et que des cantiques ainsi que les psaumes puissent être chantés pendant la messe et à d'autres occasions. L'idée fut violemment repoussée par les Pères conciliaires⁵⁴. Elle

51. *Ibid.*, p. 562-563.

52. Ce même discours figure résumé in De Thou, *Histoire... des choses arrivées de son temps...*, t. 2, p. 132-134.

53. « ...il seroit bon d'user de même artifice, et recevoir en nos Eglises deux fois le jour, le chant des Psalmes en langage vulgaire, avec les Prières publiques, et telles que chacun Evêque pourroit ordonner en son Diocèse. » (Condé, *Mémoires...*, t. 2, p. 574). Il n'est pas indifférent qu'en 1567 Ronsard offre « à Monsieur de Valence, pour chanter en son eglise » sa *Paraphrase sur le Te Deum* : l'évêque devait passer, dans un certain milieu, pour un rénovateur en puissance du chant d'Eglise chez les catholiques.

54. Voici, d'après J. Le Plat, *Monumentorum...*, t. 5, p. 637-638 (2 janvier 1563), les documents en question : « *Postulata oratorium Regis Galliae, cum exhibitione XXXIV. articulorum... Articulus XVII. In missis parochialibus evangelium aperte et dilucide, et pro populi captu copiose in suggestu exponatur : quo in loco, quae praeunte plebano a populo fiunt preces, lingua fiant vernacula : peracto autem sacrificio Latine et mysticis precibus, lingua etiam vernacula publice ad Deum fiant orationes : eo autem tempore et aliis statis horis canitari poterunt pia et spiritualia cantica, vel psalmi Davidici, prius ab episcopo diligenter examinati, si id e re suae ecclesiae esse censebit episcopus. Responsio reverendissimorum legatorum. Quod dicitur in prima parte, videtur satis provisum sub Paulo tertio sess. 5, ut supra ad decimum. Dum petitur, ut in missa et aliis divinis officiis fiant preces lingua vernacula, respondemus, hoc abhorreere nimis a consuetudine catholicae ecclesiae, et satis provisum videri ex iis, quae dicta sunt, ut plebanus lingua vernacula praedicet populo, exponat evangelia, et usum sacramentorum explicet in eorum exhibitione. Responsio reverendissimorum legatorum. »*

D'après un auteur du xvi^e siècle, Jean Brugnier, *Discours sur le chant des Pseaumes*, Nîmes, 1662, « toute la Cour, outre quelques autres reformatons, demandoit que le chant des Pseaumes en langue vulgaire fut établi, comme il paroît par le memoire qui fut

annonçait pourtant, en France, certaines réalisations : des poètes comme Baïf et Desportes vont se mettre à la traduction du psautier pour servir l'Eglise et le monarque, et leur entreprise ne paraît pas éloignée du programme défini par Jean de Montluc.

Ainsi, grâce à la renaissance de la poésie religieuse, les catholiques vont désormais témoigner aux psalmes un intérêt plus vivant que les protestants, dont la traduction, achevée, fait autorité et suffit aux besoins. Ils observent des attitudes diverses, que ce chapitre a tâché de présenter : à la fois intéressés et repoussés par le psautier huguenot, ils oscillent entre la tolérance et le défi ; hésitant entre une inspiration nettement profane et les exigences spécifiques du sacré, ils retiennent quelques éléments du style de la Bible tout en restant ouverts aux charmes d'une poésie mondaine. Mais nous n'avons guère examiné jusqu'ici que leurs intentions et leur état d'esprit ; la deuxième partie de cet ouvrage est consacrée à étudier leurs réalisations.

donné au Cardinal de Lorraine, pour demander cette consolation au Concile de Trente, et ce memoire fut signé par le Roy Charles IX, par la Reine mere, par les Princes du sang, le Duc de Guise, le Connestable, le Chancelier, et les Mareschaux de France, et par les Archevêques de Sens et de Lorraine » (p. 23).

DEUXIEME PARTIE

ACTUALITE DE L'ANTIQUE

TRADUCTEURS ERUDITS : BAIF ET VIGENERE

Baif et les psaumes¹.

A une exception près, les psaumes de Baif n'ont pas été édités du vivant de l'auteur, de sorte qu'on est réduit à utiliser le ms. fr. 19140 de la Bibliothèque nationale, autographe, réunissant trois versions françaises du psautier², que nous étudierons à l'aide des sigles suivants :

1. Les circonstances qui ont conduit Baif à s'intéresser longuement aux psaumes seront examinées *infra* II, 5, 6, 7. On connaît suffisamment la vie et l'œuvre du poète pour rendre une présentation inutile : cf. surtout M. Augé-Chiquet, *La vie... de Baif* et H. Chamard, *Histoire de la Pléiade*, *passim*.

2. Voici la description du ms. :

— f° 1 r°-120 r° : version complète en vers mesurés (B) ; les corrections sont très peu nombreuses et l'écriture parfaitement lisible ; en tête de chaque psaume ne figure que le quantième : aucun argument, aucune indication métrique ;

— f° 120 r° : à la suite du ps. 150, une prière ;

— f° 120 v° : « Gloire à Dieu. / Psautier de David Prophète / et Roi bien-aimé de Dieu / Dieu merci. / Achievé de revoir pour la troisième / revue transcrit jusques ici, par / moi Jean-Antoine de Baif de ma propre / main. / Composé en vers mesurés français / pour les prémices de telle nouveauté. / Qui soit en l'honneur de notre / Dieu à jamais. / Ce XXXIII. jour de novembre / à, XI. heures devant midi / l'an de notre Seigneur / Jésus-Christ, M.D.LXXIII. / τῇ 11ῃ δεκάτῃ. / εἰς αἰῶνα τῶν αἰῶνων ». Suit une indication sur les sources utilisées (cf. *infra* n. 17) ;

— f° 121 r° : Baif lui-même, semble-t-il, a dessiné une croix grecque, dans les branches de laquelle se croisent deux alexandrins :

De deux arbres divers de la mort et la vie (horizontal)

L'un nous jete à l'envers et l'autre nous apuie. (vertical)

(D'une autre main) : « C'est à mon avis les vers écrits de la main de feu Mons. J.A. de Baif qu'il a laissés par son testament à mettre sur sa tombe » ;

— f° 121 v°-122 r° et v° : laissés blancs ;

A : Psaumes 1 à 68 en vers mesurés³, rédigés de juillet 1567 à novembre 1569⁴.

B : Psaumes 1 à 150 en vers mesurés, achevés le 29 novembre 1573. Les 68 premiers psaumes reprennent, de manière générale, les mêmes mètres que leur équivalent dans A ; le texte varie parfois très peu, parfois du tout au tout.

C : Psaumes 1 à 150 en vers rimés, achevés le 20 janvier 1587⁵.

— f° 123 r° : « Psautier commencé en intention de servir aux bons catholiques contre les psalmes des haerétiques. Et fut commencé l'an 1567 au mois de Juillet, achevé l'nov'e. 1569 » ;

— f° 123 r°-184 v° : cette version, en vers mesurés également, s'interrompt au psaume 68 (A). L'écriture, dans cette partie, est moins soignée mais reste bien lisible. Chaque psaume est précédé de sa formule métrique, exprimée en termes propres puis à l'aide d'un schéma (cf. deux exemples donnés *infra* II, 7, 4^e section) ;

— f° 185 r° : musique du ps. 38 dans sa version rimée (première strophe seulement) ;

— f° 185 v° : laissé blanc ;

— f° 186 r°-310 r° : traduction des 150 psaumes en vers rimés (C). Elle n'est en fait pas entièrement terminée ; Baif n'a pu y apporter la dernière main puisque le ms. présente des corrections et des repentirs, des additions marginales et des doubles versions, conservées provisoirement l'une et l'autre ;

— f° 310 r° : « τέλος σου θεῶ / Anno Christi 1587 / Januarii vicesima. / Post multa tormina / exantlata. / Θεῶ δόξα » ;

— f° 310 v° : laissé blanc ;

— f° 311 r°-374 v° : trois livres de chansonnettes en vers mesurés ;

— f° 375 r°-377 r° : notes sans relation apparente avec les psaumes.

3. Sur le vers mesuré à l'antique et son usage chez Baif et ses contemporains, cf. *infra* II, 7, 4^e section. Les vers mesurés et les notations annexes, dans le manuscrit, sont rédigés en orthographe phonétique (cf. *infra*, *ibid.* et n. 38-39). La transcription en orthographe moderne m'a paru s'imposer pour les raisons suivantes : je ne présente pas une édition critique, mais une étude de style, à laquelle la question graphique est étrangère et qui aurait souffert d'une reproduction exacte : hors du contexte, la lecture de cette orthographe, très personnelle, peut être ardue ; en outre l'impression de caractères nouveaux pose un problème typographique difficile. L'édition d'une des versions du psautier de Baif en vers mesurés, procurée par E.J. Groth, permet, quoique pleine de fautes, de se donner une idée de cette orthographe. Dans son édition de la traduction en vers rimés, *Le Psautier de 1587...*, Y. Le Hir a modernisé, dans l'indication des variantes, la graphie des vers mesurés, comme je fais ici.

4. Ces 68 psaumes ont été édités une fois : J.-A. de Baïf, *Psautier...*, herausgegeben von Dr. E.J. Groth.

5. Cette version a été publiée récemment par Y. Le Hir : J.-A. de Baïf, *Le Psautier de 1587...* Données précieuses, dans l'introduction, sur la langue, la versification et les variantes ; de ces dernières, les plus intéressantes sont relevées à la fin de chaque psaume. Le texte de 29 psaumes de cette version tel que l'imprime L. Becq de Fouquières in Baïf, *Poésies choisies...*, est désormais caduc.

Nous ignorons pourquoi Baif n'a pu imprimer aucune de ces versions ; les raisons tiennent sans doute à lui-même — l'audace de ses expériences métriques et stylistiques avait de quoi dérouter — et aux circonstances — les guerres de religion sévissaient⁶. Le poète a cependant publié les sept psaumes de la pénitence en vers rimés, qu'il semble avoir lancés, comme un ballon d'essai, au moment d'entreprendre C : revenu à la technique traditionnelle de la rime, il souhaite, documents en main, prendre l'avis de ses amis et tenter la générosité royale⁷. Le fait qu'on ne connaisse aujourd'hui de cette édition qu'un seul volume indique que le tirage, sans doute considéré comme provisoire, en a été restreint.

Le retour à la poésie rimée, dans la version C, atteste l'échec d'une longue tentative, l'introduction de la mesure antique dans la prosodie française. Contraint de se plier aux exigences communes, Baif renonce sans plaisir à l'originalité de son esthétique : c'est que...

... Par entre les singes il faut
Estre singe et faire la mouë⁸.

Mais ce repentir étonne moins qu'une autre entreprise : d'après le Père Mersenne, dont les témoignages sur la période et le milieu de Baif méritent une grande attention, le poète a para-

6. Dans une lettre adressée au pape (fin 1573), Baif requiert l'autorisation de publier et de faire mettre en musique ses 150 psaumes en vers mesurés : « ... ut Sanctitatis Vestrae jussu atque autoritate ipsi liceat suas Gallicas odas in Davidicos Psalmos a Doctoribus Theologis catholicis Hebraicarum literarum peritis prius emendatas edere, typis mandare... » Cf. L. Dorez, *Une lettre latine de J.-A. de Baif*. J'ignore si cette supplique a jamais été envoyée et si elle a eu une suite.

7. « ... j'ai fait un essai sur les sept penitentiels : Que voici à part imprimés pour la commodité des copies à distribuer aux personnes dévotes qui les souhettoient : tant pour en avoir leur opinion et jugement que pour leur servir. Or je vien les vous offrir, Sire, et faire voir pour un echantillon de tout le Pseaultier, s'il vous plaist en favoriser l'entreprise. » (J.-A. de Baif, *Paraphrase sur les sept Pseumes pénitentiels*, s.l.n.d., Dédicace Au Roy). De ce recueil, publié entre 1574 et 1586, il ne reste qu'un exemplaire connu à la Biblioteca Universitaria de Santiago de Compostela, découvert et décrit par A. Cioranescu in *Une nouvelle version des Psaumes de Baif*, qui cite le texte de la dédicace. Une mention des Archives des Jeux Floraux de Toulouse, *Registre des délibérations*, 1^{er} avril 1587 (cité par M. Augé-Chiquet, *La vie... de Baif*, p. 577) semble indiquer que le roi a répondu favorablement : « ... le dict sieur de Bayfs par le commandement du Roy a traduit les pseaulmes de David en vers françois desquels les sept penitentiaulx estoient imprimés et mis en lumiere... » A. Cioranescu n'a malheureusement pas pu comparer ces sept psaumes à leur équivalent dans C, de sorte que nous ignorons s'il existe des variantes.

8. A Monsieur du Gast, in J.-A. de Baif, *Euvres en rime...*, t. 4, p. 235.

phrasé, outre les versions françaises connues, les 150 psaumes en vers latins. Cette traduction, qui atteste une volonté tenace et inlassable de tirer du psautier tout le parti possible, n'a pas été conservée. Les quatre pièces⁹ qu'à titre d'exemples Mersenne nous a transmises¹⁰ dénotent un style latin assez élégant, moins abscons et plus littéraire que la langue des psaumes français¹¹; le degré de fidélité équivalant à celui de C, de même que les nuances d'interprétation¹².

Quoique restées manuscrites ou imprimées en lirage restreint, à l'usage d'une chapelle d'initiés, les paraphrases de notre poète furent promises à une certaine audience. La musique qu'écrivirent pour elles quelques-uns des meilleurs artistes du moment prouve que la tentative avait intéressé, au moins, les spécialistes : Jacques Manduit, dont l'œuvre est presque entièrement perdue, a sans doute été le plus fécond en composant la musique de 150 psaumes français et de 150 psaumes latins¹³; Claude Le Jeune s'est occupé d'un groupe de psaumes en vers mesurés, remaniés au préalable par d'autres mains¹⁴; sur la contribution de Joachim de Courville, co-fondateur de l'Académie de poésie et de musique, on ne possède qu'un témoignage très vague¹⁵. D'autres musiciens, enfin, moins importants, ont apporté leur concours, mais on connaît mal l'importance de leur collaboration.

Autre témoignage de déférence au poète et à son œuvre : en 1586, les mainteneurs et maîtres des Jeux floraux de Toulouse, considérant que « tenant aujourd'hui Messire Jehan Anthoine du Bayfs du jugement des plus sçavans de la France par le décès dudict Ronsard le premier rang entre les poètes¹⁶ », avaient décidé de le gratifier d'un Apollon d'argent. Comme l'exécution du projet avait tardé, ils s'avisèrent, l'année suivante, de saluer l'achèvement tout récent de la traduction des psaumes en vers français rimés (version C) et substituèrent à l'Apollon une statue de David. Si le sujet choisi représentait la défaite de Goliath, le roi-berger s'apprêtait pourtant à saisir

9. Psaumes 8, 23, 68 et 84.

10. M. Mersenne, *Quaestiones...*, col. 1605-1606, 1878, 1883-1886; cf. M. Augé-Chiquet, *La vie... de Baif*, p. 480-483.

11. D'Aubigné estimait déjà que Baif avait été « plus heureux en Latin qu'en François » (*Lettres de poinsis de science*, XI, in *Œuvres complètes*, éd. R. et C., t. 1, p. 458).

12. Il semble en découler (mais quelques poèmes isolés interdisent toute conclusion définitive) que cette version latine est contemporaine de l'élaboration de C.

13. Cf. M. Mersenne, *Quaestiones...*, col. 1663.

14. Cl. Le Jeune, *Pseaumes en vers mezurez...*, réédition in H. Expert, *Les Maîtres Musiciens de la Renaissance française*. Sur le remaniement de ces vers, attribué à Odet de La Noue, cf. *infra* 7^e section.

15. Cf. J. Vauquelin, *L'Art poétique...*, II, v. 578-580.

16. Archives des Jeux Floraux, *Registre des délibérations*, 3 mai 1586, cité, ainsi que tous les documents sur cette affaire, in M. Augé-Chiquet, *La vie... de Baif*, p. 574-579.

sa lyre. Baïf eut loisir de contempler ce groupe pendant les deux dernières années de sa vie : symbole riche de significations pour qui avait consacré l'énergie de sa vieillesse à faire chanter, en français ou en latin, les vers du psalmiste.

Une heureuse propension à la confiance a incité Baïf à dresser par deux fois la liste des sources utilisées pour ses paraphrases. Dans le ms. fr. 19140, à la suite des 150 psaumes de la version *B*, le poète a noté :

Je me suis aidé des versions hébraïques des doctes et catholiques traducteurs et docteurs, Sanctes Pagnin, Felix 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 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-moi¹⁷.

Par ailleurs, dans la lettre latine qu'il adresse au pape pour requérir l'autorisation d'imprimer une de ses traductions françaises du psautier¹⁸, Baïf mentionne ses sources afin d'illustrer la rigueur de son orthodoxie :

... ayant suivi la traduction des plus savants interprètes, St. Jérôme, Sanctes Pagninus [Baïf avait d'abord écrit : M. Antonius Flaminus, Jean Campensis, Sanctes Pagninus, Jean Ganaeus...] et d'autres soit anciens soit plus récents attachés à la foi orthodoxe, soutiens de l'Eglise Catholique, Apostolique et Romaine...

La place qu'occupe le premier de ces textes dans le ms., la datation approximative de la lettre au pape, fin 1573, indiquent que ces deux documents ont été rédigés une fois achevée la version *B*. En découle-t-il que *A* d'une part, *C* d'autre part, s'alimentent à des sources toutes différentes ? Il semble que non : si l'information de détail varie, la base reste la même. Le second témoignage cité appelle une certaine méfiance : écrit pour complaire au destinataire, il atteste par ses corrections quelque désinvolture, comme si le nom des autorités consultées était interchangeable à plaisir. Il ne s'en dégage pas moins une constante : Sanctes Pagninus est nommé chaque fois. Or, l'analyse interne confirme l'importance cardinale de son rôle : l'abondance des citations, dans l'étude critique qui va suivre, en apportera la preuve. Il n'est pas étonnant de voir sollicité ici le savant hébraïsant du début du siècle : sa traduction, revue par Vatable¹⁹, est à l'origine de nombreuses versions françaises du psautier tout au long du xvi^e siècle. Les protestants surtout

17. F^o 120 v^o.

18. Cf. *supra* n. 6. D'après l'éditeur de cette lettre, L. Dorez, la requête s'appliquerait au texte de *B*, de sorte qu'elle daterait de la fin de 1573 environ.

19. S. Pagninus, *Liber Psalmorum Davidis*...

y ont recouru, à commencer par Olivétan et ses successeurs²⁰ ; les catholiques ne la négligeaient pas non plus, lorsqu'ils pouvaient s'affranchir de l'autorité de la Vulgate²¹ : comme les premiers humanistes, Erasme et Lefèvre d'Étaples, Pagninus réunissait encore les suffrages des deux partis confessionnels après leur rupture. Outre le prestige dont jouissait, à l'époque de Baif, le texte même de l'érudit traducteur, le commentaire de Vatable qui l'accompagnait en rehaussait la valeur et en favorisait la diffusion²². Notre poète n'a pas manqué de l'utiliser ; il attend de lui deux services : quand la version littérale de Pagninus présente une tournure équivoque ou confuse dont l'interprétation est délicate, Baif s'en tient le plus souvent à la leçon préférée par Vatable ; en second lieu, l'exégèse du savant lui procure souvent un éventail de solutions équivalentes (séries synonymiques essentiellement), parmi lesquelles il se réserve de choisir la plus adéquate à son contexte, la plus propre à entrer dans son vers.

Si le couple Pagninus-Vatable s'impose comme la source essentielle, Baif n'a pas manqué de consulter d'autres textes : les indications qu'il nous a laissées attestent l'ampleur de son information. Felix Pratensis²³ a pu attirer incidemment son attention et lui permettre d'assurer la cohérence poétique de certains passages, mais pareille référence paraît loin d'être systématique²⁴. Jean Campensis²⁵ semble encore plus négligeable :

20. Cf. *supra* I, 1, 2^e section. Ceci explique sans doute l'erreur commise par Y. Le Hir, dans son introduction à Baif, *Le Psautier de 1587...* : il croit avoir trouvé la source de Baif dans *Les Pseaumes...* de Louis Budé, qu'avait utilisés Bèze. Mais cette traduction, qui n'est en fait qu'une révision de la Bible d'Olivétan, repose précisément sur la version de Pagninus ! Budé et Baif se ressemblent parce qu'ils recourent à une source commune. En dehors de cela, l'hypothèse de Y. Le Hir manque de vraisemblance : le poète ne nomme jamais Budé lorsqu'il mentionne les autorités consultées ; en outre, il est difficile d'admettre que, décidé à concurrencer le psautier huguenot, il ait utilisé une traduction protestante, parue à Genève. Un sondage dans les textes montre que : 1^o lorsque Baif et Budé ont une leçon analogue, Pagninus se trouve avoir la même ; 2^o le *consensus* Baif-Pagninus est parfois contraire à la version de Budé.

21. Ainsi Arias Montanus, rédacteur principal de la fameuse *Bible polyglotte* d'Anvers, Ch. Plantin, 1569-1572, a utilisé Pagninus, qu'il lui a suffi, parfois, de corriger pour établir son texte.

22. Le succès de Vatable fut durable, lui aussi ; citons, comme seule preuve, ce témoignage de Pierre de L'Estoile : « Le vendredi 24^e [juillet 1609], je fus voir un bon moine de S.-Germain, nommé le Père du Brueil... lequel me monstra sa librairie » où figurait « la Bible de Vatable, in-folio du grand papier, laquelle ce moine estudioit, et bien que nos maistres la tiennent pour hérétique, qu'il n'en trouvoit point toutesfois une (me dit-il) meilleure ne plus seure que celle-là. » (*Mémoires-Journaux...*, t. 9, p. 304-305).

23. *Psalterium ex hebreo*.

24. Baif a peut-être mentionné Pratensis dans le premier texte cité (ms. fr. 19140) parce qu'il avait utilisé une version collective

les ressemblances de vocabulaire qu'on découvre sont si disséminées qu'elles peuvent relever du hasard ou d'une consultation épisodique. Dans sa requête au pape, Baif a soin de placer son entreprise, en tout premier lieu, sous l'autorité de saint Jérôme : la *captatio benevolentiae* est évidente, et l'artifice d'autant plus manifeste que la Vulgate n'est pas mentionnée dans le ms.fr. 19140 ; on s'aperçoit rapidement, d'ailleurs, qu'aux yeux de Baif, elle a presque toujours tort face à Pagninus²⁵. Restent deux noms cités dans la première version de la lettre au pape : M. Antonius Flaminius et Jean Ganaeus. L'explication du premier de ces auteurs²⁶ n'a pas exercé, selon toute apparence, d'influence importante sur notre poète ; quant à la libre transposition en odes latines de Jean de Gagny²⁷, Baif pourrait bien l'avoir eue sous les yeux : on note plus d'une convergence.

Il s'en faut que ces résultats hâtifs résolvent l'ensemble du problème ; un point, surtout, mériterait d'être étudié : l'apport successif de sources nouvelles d'une version à l'autre ; il serait bien étonnant que l'information de Baif, pendant une période de vingt ans, n'ait pas varié. J'ai renoncé à entreprendre pareille recherche, longue et complexe, du moment qu'était accomplie ma tâche : définir la source de base, instrument indispensable à l'étude stylistique d'une traduction.

L'existence de trois séries de psaumes français et de deux groupes de variantes soulève un problème : convient-il d'en présenter l'analyse systématique ou d'en proposer une étude globale ? La permanence des traits stylistiques les plus importants, malgré de nombreux remaniements, invite à choisir la seconde méthode. Je ne renoncerai pas pour autant à étudier l'évolution de l'écriture et des procédés de traduction ; souvent d'ailleurs, les variantes viendront confirmer des données fournies par l'examen d'ensemble des trois états du texte.

Rupture des formes syntaxiques.

D'entrée, la syntaxe se signale par la brièveté des constructions et la simplicité des ensembles grammaticaux. Fractionnées jusqu'à former de petits groupes insécables, les idées semblent chacune resserrées sur elles-mêmes. Les unités qu'elles

où sont réunies les traductions de Pagninus, de Pratensis et d'autres : *Psalterium sextuplex. Hebraeum, cum tribus Latinis, videlicet Divi Hieronymi, R.P. Sanctis Pagnini, et Felicis Pratensis...*

25. Cf. *supra* I, 3, 1^{re} section et I, 7, n. 26.

26. Un seul fait, révélateur de la désaffection de la Vulgate : Baif utilise pour les psaumes la numérotation de la Bible hébraïque, conforme à Pagninus, tandis que la Vulgate est en retard d'une unité entre le ps. 10 et le ps. 147.

27. *M. Antonii Flamini in Librum Psalmorum brevis explanatio...*, republié à maintes reprises à Paris, Lyon et Anvers.

28. *Psalmi Davidici septuaginta quinque...*

constituent, en général abandonnées à leur isolement, se succèdent à un rythme précipité et font croire d'abord à une organisation un peu fruste, à un degré de développement primaire :

Baïf, *C*, 6, 5-7 :

Mes os sont etonés : mon esprit etoné.
Toi jusques a quand, Sire ?
Revien : sauve mon âme...

Ici comme ailleurs, Baïf multiplie les propositions indépendantes, où il semble trouver, pour exprimer la pensée du psalmiste, un cadre à la fois suffisant et idéal. Une certaine crainte des agencements complexes vient fréquemment s'interposer, si bien que les constructions, souvent, n'excèdent pas l'espace du vers :

Baïf, *C*, 18, 81-84 :

Le pavoï de salut davant moi tu presentes :
Ta dêtre me soutient : mon pouvoir tu augmentes :
Et c'est de ta bonté. Tu elargis mes pas :
Et gardes que mes piés sous moi ne branlent pas.

L'unité syntaxique se limite ici à l'alexandrin ou à l'hémistiche ; en moyenne, dans des mètres différents, elle dépasse un peu, bien sûr, ces mesures, tout en gardant des proportions modestes. Le psaume 60 de la version A, qui n'a rien d'exceptionnel, montre avec évidence que les phrases de Baïf peuvent être très courtes et par conséquent d'une organisation élémentaire : formé de 31 vers anapestiques d'environ onze syllabes, il comprend 28 ensembles grammaticaux indépendants.

Une autre impression s'impose immédiatement : quelle que soit la longueur des unités syntaxiques, leur économie paraît très tourmentée. Rarement une construction de Baïf se développe de manière plané ou linéaire, comme l'exige en général le français. Des accidents surviennent fréquemment — anacoluthes, ellipse, litote — qui menacent la compréhension du texte et créent un effet plutôt chaotique :

Baïf, *B*, 91, 1-4 :

Quiconque du Très-haut en la cachette ira
Très bien s'arrêter, clos et couvert toujours
Du Tout-pouvant sous l'ombr' hébergé,
En sûreté s'y tenant demourra.

La phrase, plus complexe que de coutume, cherche laborieusement un équilibre qui chaque fois se dérobe : l'ordre des mots, les fonctions grammaticales qui paraissent hâtivement distribuées, tout s'oppose à la continuité que requiert une organisa-

tion syntaxique normale. Des reprises, motivées par les nécessités du mètre, des appositions employées sans rigueur contribuent aussi à ce style brisé :

Baïf, *B*, 79, 22-24 :

Soit sur les païens, soit apparent et connu
Jusque devant nos yeux un grand' vengeance de pur sang
Des savants qu'avouais, sang que répandre tu vis.

Au lieu que s'enchaînent les termes pour dégager une signification claire, ils se chevauchent bizarrement, de manière qu'on distingue mal leurs rapports. Cette écriture, pleine de surprises et de hardiesses, en arrive parfois à devenir incohérente et Baïf peut paraître, alors, inférieur à sa tâche ; mais l'aspect même que prennent ses constructions ne permet pas en général d'ignorer ses desseins : soucieux de trouver, pour ses psaumes, une expression spécifique, il soumet le langage à toutes sortes d'expériences, se souvenant de tournures hébraïques ou latines, sollicitant la rhétorique ou donnant forme à des inspirations personnelles. Dans ce passage, par exemple, il se propose de rendre la symétrie observée par l'original, au prix d'une audace dont le français s'accommode mal :

Pagninus, 115, 15-16 :

... qui fecit caelos et terram. Caelum, caelum inquam Iehovae
est : terram autem dedit filiis hominum.

Baïf, *B*, 115, 34-36 :

Par lui qui les cieux, lui qui la terre fit,
Ciel ciel réservé pour le Seigneur,
Terre donne des humains aux enfants.

Tout se passe comme si Baïf, impatient des formes d'une langue déjà en partie figée, se proposait de l'assouplir en l'obligeant à s'adapter aux moules d'un idiome étranger. Un autre caractère, inhérent à la syntaxe du poète, se dégage de cette citation : la source utilise deux conjonctions de coordination (*et*, *autem*) et introduit explicitement un discours direct (*inquam*) ; c'est dire qu'elle se préoccupe de mettre clairement en évidence les relations logiques qui unissent les termes entre eux ou les propositions les unes aux autres. Baïf n'a pas conservé un seul de ces éléments ; il s'est contenté d'une juxtaposition qui laisse au lecteur le soin de conférer lui-même sa fonction à chaque ensemble grammatical. Ceci se vérifie sur une échelle beaucoup plus large : les trois versions de psaumes sont le domaine par excellence de la parataxe. Les coordinations et les subordinations qu'utilisent, avec parcimonie pourtant, le psautier et la traduction de Pagninus subissent le même traitement : Baïf néglige très souvent de les restituer ;

il se fait, si l'on peut dire, plus hébraïque que le psalmiste. On se doute désormais que, contrairement à ses prédécesseurs, le poète n'ajoute pas souvent, de sa propre initiative, des liens logiques nouveaux. Mais faisons plutôt le bilan des pertes : parmi les conjonctions de coordination, la plus fréquente, *et*, est aussi la plus souvent omise :

Pagninus, 144, 5 :

Iehova inclina caelos tuos, et descende : tange montes, et fumigabunt.

Baïf, B, 144, 11-12 :

Tes cieux cale Seigneur, viens dévaler ça-bas.
Fiers les monts : fumeront fêrus.

L'asyndète, même systématique, ne nuit pas ici à la compréhension ; la disparition de deux *et* favorise au contraire un dessein stylistique précis. La clarté d'un passage est beaucoup plus menacée quand sont esquivés un *autem*, un *tunc*, ou lorsque Baïf se dispense de marquer la transition d'un type de discours à un autre :

Pagninus, 42, 3 :

Sitivit anima mea ad Deum, ad Deum vivum, *dicens*, quando veniam... ?

Baïf, A, 42, 4-5 :

Certes mon esprit a soif du grand vivant Dieu.
Quand m'en irai-je... ?

Imprimé en italiques, *dicens* a été ajouté par Pagninus à la version hébraïque ; décidé à rechercher une fidélité optimale, Baïf a préféré en revenir à la parataxe de l'original.

La subordination est aussi l'objet de maintes restrictions : les propositions jointes entre elles par une relation logique ou circonstancielle sont laissées à elles-mêmes pour former des phrases autonomes. Comme animé d'un parti-pris, Baïf écarte avec une ténacité particulière les conjonctions de cause, *quia* et *quoniam* :

Pagninus, 6, 3 :

Miserere mei Iehova, quoniam debilis sum : sana me Iehova, quoniam territa sunt ossa mea.

Baïf, A, 6, 3-4 :

Aie de moi pitié. Je me sens trop faible de mon mal.
Viens me guérir ; mes os sont de vigueur dénués.

La parataxe, ici, n'altère pas vraiment le message, puisque les rapports de cause à conséquence se comprennent implicitement. Mais la désarticulation logique peut masquer plus gravement la pensée du psalmiste et défigurer une idée :

Pagninus, 42, 4 :

Fuit mihi lachryma mea panis die ac nocte, dum dicerent mihi omni die...

Baïf, C, 42, 9-11 :

Mes larmes, ma nourriture
De jour et de nuit faisoient.
Eus, en ma male aventure...

L'élément de simultanéité, accru d'une notion causale, motive seul l'existence, dans ce contexte, des deux propositions : *mes larmes étaient ma nourriture — ils me disaient* ; du moment que se perd leur relation, la signification même de l'ensemble est compromise. Impatient d'exploiter les virtualités de la parataxe, Baïf tombe fréquemment dans ce travers ; ainsi se trouvent à la fois desservis les objectifs de fidélité et d'intelligibilité. Cette dernière exigence, il est vrai, ne semble pas inquiéter beaucoup notre poète : les recherches syntaxiques le préoccupent davantage que la destination et la diffusion de son œuvre. Sur ce point mieux qu'ailleurs, il s'oppose absolument à Marot et Bèze, chez qui la loi de la clarté primait toute autre ambition. La création de liens nouveaux, coordonnés ou subordonnés, correspond chez eux à une tendance fondamentale à l'explicitation, tandis que Baïf, en éliminant une part des rapports logiques que lui présente l'original, manifeste son goût pour les questions formelles et pour une poésie expérimentale.

Lorsqu'elles présentent une construction légèrement plus longue ou plus complexe que de coutume, les versions A et B imitent presque à coup sûr leur source, tant leur pouvoir de création syntaxique est limité. La traduction rimée, conçue selon des principes moins stricts, équilibre beaucoup mieux la parataxe et les ensembles plus élaborés, de sorte qu'on y découvre d'amples développements, qui rompent d'un mouvement plus calme le rythme haletant qui domine :

Baïf, C, 130, 25-30 :

Car pour certain le Seigneur Dieu sera,
Celui qui sauvera
Son Israël, délivre
De tout le mal qu'il aura fait jamais,
Le faisant désormais
Bienheureusement vivre.

La phrase se déploie avec aisance, l'usage des enjambements est bien maîtrisé : on retrouve ici le ton du psautier huguenot. Baïf témoigne même parfois, dans l'invention de coordinations ou de subordinations nouvelles, d'une certaine originalité ; il est capable, lorsqu'il explicite des relations implicites, d'artifices inattendus. L'exemple cité permet en outre de dégager un caractère constant de la syntaxe du poète : on observe la fonction de l'adjectif (*delivre*) et du participe (*faisant*), qui relancent la phrase et tiennent lieu, en fait, de propositions subordonnées. Or bien souvent, plutôt que d'exprimer un lien de dépendance à l'aide d'une conjonction et d'un tour personnel, Baïf se plait à recourir à une construction participiale : moins voyante et moins bien définie logiquement, puisque le rapport qui la lie au contexte demeure implicite, elle convient à merveille à la prudence du poète.

Pagninus, 137, 1 :

... flevimus dum recordaremur Sion.

Baïf, B, 137, 2 :

... et pleurions nous souvenant de Sion.

Si la participiale remplace ici une subordonnée, elle peut servir aussi à briser la juxtaposition, en asyndète, de deux propositions parallèles, sans exprimer cependant la nature de leur relation :

Pagninus, 61, 5 :

Habitabo in Tabernaculo tuo in secula, sperabo in abscondito alarum tuarum.

Baïf, A, 61, 6-7 :

Dans ton pavillon saint à jamais fais-me séjourner,
A l'abri de tes ailes en assurance gardé.

Mais ne perdons pas de vue l'essentiel : malgré quelques tentatives d'organisation syntaxique, les psaumes de Baïf sont entièrement assujettis à la prééminence de la parataxe. Il en résulte qu'à chaque page s'élèvent des obstacles dans la compréhension du texte ; certaines constructions demandent à être examinées de près et exigent de la part du lecteur un travail de reconstitution :

Baïf, C, 124, 9-12 :

Ens contre nous fumans lors Les pluïfors,
Nous ussent couvers leurs ondes :
Sur notre tête courans Les torrans,
Desous leurs vagues profondes.

Quelques passages résistent davantage et dérobent parfois leur signification : au seul point de vue syntaxique, la perte ou le manque de relations logiques claires, l'absence de transitions ou d'explicitations suffisent à créer une redoutable incohérence. On se départit avec peine, à la lecture ou à l'étude du texte, d'une impression d'inachevé, et on est tenté de croire que Baïf a consigné dans son manuscrit des notes de travail, des schémas mal articulés qu'il se promettait de polir encore ; rien, cependant, ne motive cette hypothèse, et le poète aurait sans doute revendiqué jusqu'à l'ésotérisme de ses vers.

À la rupture des formes syntaxiques habituelles, le style doit ses tournures nerveuses, ses figures torturées et ses rythmes saccadés ; tandis que Marot et Bèze imprimaient à leurs psaumes une souplesse, une fluidité qui en amollissaient parfois la vigueur, Baïf semble rompre à dessein l'équilibre de ses constructions :

Bèze, 144, 6-10 :

C'est mon bouclier, c'est ma seule esperance.
C'est luy qui a, malgré tous ennemis,
Ce peuple mien à mon pouvoir soumis.
Qu'est-ce de l'homme, ô Dieu, et de son estre,
Que ta bonté le daigne recognoistre ?

Baïf, B, 144, 5-8 :

Et c'est mon délivreur pour moi : et mon pavois.
Et sur lui je me fie, lui qui le peuple mien
Sous moi range. Seigneur, qu'est-ce de l'homme, que l'as
Bien daigné le connaitre lui ?

Outre les redondances syntaxiques (vers 1 et 4), la tension provient ici des enjambements et d'une certaine disproportion entre les propositions ; au lieu que les vers de Bèze invitent le lecteur à s'abandonner à leur harmonieux balancement, ceux de Baïf ne se plient à aucune cadence régulière ; ce changement de registre ne laisse jamais l'attention en repos, puisqu'il oblige à une constante réadaptation. À côté de ses vertus de stimulation, le style parataxique peut favoriser, dans certains contextes, l'épanouissement du lyrisme :

Pagninus, 66, 3 :

... quam terribilia sunt opera tua propter magnitudinem fortitudinis tuae.

Baïf, C, 66, 6-8 :

Que merveilleus sont les faits
Que tu fais !
O que ta force est étrange !

Le passage d'une relation logique à une exclamation en asyndète altère peut-être la signification, mais confère au passage la qualité du chant. Cependant, la brièveté des phrases et les constructions heurtées qu'affectionne Baïf ne conviennent pas à tous les niveaux d'inspiration du psautier : un enchaînement de vers courts et indépendants se prête mal à rendre l'ampleur d'un hymne cosmique, d'une prière d'actions de grâces, ou l'intimité d'une plainte :

Bèze, 55, 19-20 :

Las ! qui me donnera des ailes,
Comm' aux craintives colombelles...

Baïf, C, 55, 15-16 :

Qu'usse des aeles au dos !
Di-je, come ont colombes !

Au contraire, la parataxe exalte souvent la dimension tragique des psaumes de lamentations ou de destruction :

Baïf, C, 60, 5-8 :

La terre ébranlant la cassas,
La rompis et la crevassas.
Vien t'en rabiller ses rompures :
Elle chancelle en ses brisures.

En même temps qu'il se plaît à briser la syntaxe traditionnelle, Baïf manifeste un zèle actif à désamorcer les jeux de symétrie de l'original. Au lieu d'épouser, comme Marot, la cause du parallélisme hébreu et d'en faire profiter sa propre poésie, il ménage souvent, entre les parties de son texte, un savant déséquilibre :

Pagninus, 2, 4 :

Habitans in caelis ridebit : Dominus subsannabit eos.

Baïf, A, 2, 9-10 :

De ce vain langage le Dieu des cieux
Ne fera qu'en rire : Dieu s'en moquera.

On pouvait s'attendre que les deux stiques, parallèles et d'un poids égal, soient rendus chacun par un vers ; telle est en tout cas la leçon qu'avait donnée Marot à ses successeurs.

Mais Baïf échappe complètement à cette influence : la distribution par stiques est à peine respectée dans la moitié des cas. De même, la correspondance entre versets bibliques et unités poétiques françaises (le vers, le distique ou la strophe) est en général négligée : l'élément de base de l'original est ou bien fractionné, ou bien réparti en ensembles très inégaux. Le vers de Baïf ne repose, en conséquence, sur aucun principe d'unité :

Baïf, A, 66, 21-24 :

Notre Dieu chantez toute gent. De son nom
Entonnez bien haut la louange. Par lui
Nous vivons gardés : il ne souffre nos pieds
Chanceler en rien.

La pratique systématique de l'enjambement prive ici la forme de sa fonction : le principe rythmique dont le vers est dépositaire se trouve constamment menacé par la disposition syntaxique, qui en contrarie le développement. Ce passage marque bien, par ailleurs, le mépris de Baïf pour l'autonomie des versets originaux : non seulement la même strophe, mais le même vers (v. 22) en contiennent deux, qui perdent ainsi toute leur valeur structurale.

Le goût de l'asymétrie et l'usage de l'enjambement qui en résulte relèvent du style heurté et tendu qui, déjà signalé, nous paraît fondamental pour comprendre la démarche du poète. Or, ce style présente plusieurs aspects : s'il réalise une part de ses tendances en ruinant le parallélisme de l'hébreu, il peut, dans d'autres cas, et au nom du même idéal, servir à préserver l'architecture de l'original. En effet, une syntaxe morcelée ou des constructions parataxiques, qui se limitent souvent à la longueur d'un vers, peuvent rendre au stique son autonomie, alors que les groupes plus complexes du psautier huguenot en effaçaient le dessin :

Pagninus, 85, 14 :

Justitiam ante se ambulare faciet quisque, et ponet in via gressus suos.

Baïf, B, 85, 26-27 :

Devant lui pas à pas justice marchera :
Ses pieds adressera par le meilleur chemin.

Bèze, 85, 31-32 :

Bref, devant luy juste gouvernement
Ira son train sans nul empeschement.

Emprunté à l'original, le principe de la phrase courte et de

la parataxe permet de retrouver certains traits de l'hébreu ; ainsi surgit ici un parallélisme inattendu :

Pagninus, 15, 3 :

Non detrahit lingua sua, non facit proximo suo malum.

Baïf, A, 15, 5-6 :

Qui point ne médit contre le voisin de sa langue sans fiel ;
Qui point ne méfait contre le voisin...

Lorsque dans le vers coïncident l'unité de forme et l'unité de sens, certains jeux de symétrie réapparaissent et les enjambements se font plus rares : la syntaxe cloisonnée qu'affectionne Baïf favorise la restitution des lignes de base schématiques et simples du psautier. En outre, par l'étroitesse de ses constructions, le poète est en général amené à observer une coupe médiane de strophe : par exemple, sur les 13 quatrains du psaume 2 dans sa version rimée, 11 sont divisés en 2 distiques et 2 seulement forment un ensemble syntaxique insécable. Quant aux redoublements lexicologiques, ils n'autorisent aucune conclusion tant ils sont répandus dans les traductions du xvi^e siècle ; comme ailleurs, tantôt ils sont pléonastiques, l'un des termes ne formant alors qu'une cheville (« mon roc et mon fort », A, 42, 25 ; « sauve et délivre », B, 85, 7 ; « et pure et nette », C, 19, 32, etc.), tantôt ils sont affectés d'une valeur poétique :

Baïf, B, 137, 17-18 :

... Refoulez, refoulez : ruinez-là
... et l'abattez et pillez.

La variation synonymique trouve ici sa justification dans le fait que les verbes suggèrent des idées ou des représentations nouvelles ; mais Baïf n'use pas souvent de ce procédé, qui reste attaché, essentiellement, à la technique du psautier huguenot.

L'examen des variantes confirme les tendances du poète à la parataxe : dans le passage de A à B se marque une nette préférence pour les ensembles syntaxiques brefs et indépendants. (Il est difficile de tirer des conclusions du second groupe de variantes, B-C : la transition de la mesure antique à la rime impose souvent des changements qui ne dépendent pas de la compréhension ni de l'attitude du traducteur vis-à-vis de l'original, mais de la forme choisie, qui résiste parfois aux meilleures intentions. Au point de vue qui nous occupe ici, parataxe et syntaxe enregistrent chacune des gains et des pertes, de sorte que leur répartition ne subit pas de modification importante). D'une version mesurée à l'autre, Baïf revient rarement sur une construction parataxi-

que ; ses interventions tendent plutôt à en accroître le nombre :

Baïf, A, 52, 11-12 :

Qui rien que sac n'apportent, et destruction
Par une langue cauteleuse.

Baïf, B, 52, 11-12 :

Qui rien n'apport(e)ront fors que perte et tout méchef :
Tu aimes un langage trompeur.

De même qu'il renonce ici à exprimer un rapport logique, le poète supprime souvent un lien syntaxique ou rejette une explicitation jugée nécessaire dans A. C'est dire que plusieurs systèmes subordonnés sont brisés et répartis en propositions indépendantes. A côté du rôle de la parataxe s'impose d'ailleurs la recherche d'un style nouveau, plus accidenté, à la fois hâché et télescopé, qui souligne bien l'ambition nourrie par Baïf de créer dans ses vers une tension et un rythme toujours trépidants :

Baïf, A, 24, 18 :

Quel Roi glorieux veut enlrer dedans ce lieu sacré ?

Baïf, B, 24, 18 :

Quel Roi glorieux quel Roi est, ce Roi qui veut entrer ?

Au lieu de polir ses expressions, d'effacer les intempérances d'une première rédaction, le poète accumule les hardiesses et cultive les excentricités :

Baïf, A, 13, 5-6 :

Jusqu'à quand rebrouilleraï
Dedans mon esprit...

Baïf, B, 13, 5-6 :

Jusqu'à quand rebrouilleraï
Je dans mon esprit...

L'audace de l'enjambement déconcerte, mais c'est la raison pour laquelle Baïf semble lui accorder du prix ; rien n'imposait pareille tournure : il l'a délibérément choisie. On pourrait multiplier les exemples : à maintes reprises on surprend le poète à chercher la solution extraordinaire, qui est sans doute chargée, à ses yeux, de pouvoirs singuliers.

L'étrangeté syntaxique des psaumes de Baïf s'intègre à un

vaste courant que nous examinerons plus loin²⁹. Un élément, cependant, reste acquis : la pratique constante de la parataxe atteste une conscience aiguë de la disposition grammaticale propre au texte hébreu, et l'ardeur apportée à rompre les moules traditionnels du français témoigne d'un désir fondamental de fidélité ; cette ambition s'applique aussi à la restitution des significations, nous allons le vérifier.

Le postulat de fidélité.

Avec une constance peu commune, Baïf s'efforce de rendre le sens des psaumes le plus fidèlement possible, en évitant les détours de la paraphrase, en s'attachant à la lettre pour réduire au minimum les interprétations personnelles. Son ambition ne consiste jamais à satisfaire une certaine idée du beau ou du poétique, mais à être vrai. Tout son métier, mis au service de ce dessein, lui permet de réaliser, dans le genre, certaines performances :

Pagninus, 66, 17-18 :

Ad ipsum ore meo clamavi, et exaltatus est lingua mea. Iniquitatem si spectassem in corde meo, non exaudivisset Dominus.

Baïf, A, 66, 45-48 :

J'ai crié bien haut de ma bouche vers lui :
Haut loué je l'ai de ma langue : et vraiment
Si dedans mon cœur le mal eusse conçu
Dieu ne m'ouït pas.

On bien :

Pagninus, 147, 2 :

Aedificans Ierusalaim Iehovah, eiectos Israel congregabit.

Baïf, B, 147, 5-6 :

Bâtissant sa Jérusalem, le Seigneur
D'Israël tous les forussis rasiera.

Pareille littéralité — celle d'une traduction en prose ne saurait être beaucoup plus grande — porte sur tous les aspects du texte : autant qu'il en a le loisir, Baïf s'en tient aux mots et aux constructions de l'original, heureux lorsqu'il peut se dispenser de réorganiser sa phrase. Cette soumission, pratiquée sans discernement, altère parfois l'intelligibilité d'un passage :

29. Cf. *infra* II, 6 et 7.

Pagninus, 137, 6 :

... si non ascendere fecero Ierusalaim super caput lachitiae meae.

Baïf, C, 137, 17-18 :

Si je ne fai monter par toute voie
Jerusalém au somét de ma joie.

Le refus d'interpréter ne menace pas seulement la transmission du message mais les valeurs poétiques elles-mêmes : recueillir dans des vers français une expression brute sans la transposer ni la paraphraser présente en effet des difficultés de formulation qui ne permettent guère au lyrisme de s'épanouir. Notre poète dédaigne de parer son texte d'ornements empruntés : la langue des psaumes est trop noble pour sacrifier son originalité aux exigences du français ; dans l'optique de Baïf, qui ne trahira pas la vigueur de l'inspiration de David sera son loyal interprète.

Ce principe de non-intervention entraîne l'absence d'explicitation ; contrairement aux traducteurs humanistes, Marot et Bèze par exemple, Baïf n'éprouve pas le besoin de préciser, à l'usage de ses lecteurs, le sens de tel passage obscur. Non qu'il se soit dispensé de comprendre ; les notes de Vatable, qu'il avait sous les yeux, auraient suffi à le tirer d'embarras. Seulement, se laisser aller à gloser un texte, c'était s'engager trop loin dans la voie de la paraphrase. Le poète a tenu la gageure, avec une persévérance qui s'est même accrue ; mais il jouait avec le feu : dans chacune de ses versions, dans chacun de ses psaumes presque, on se heurte à des phrases confuses, abandonnées à l'anarchie d'une traduction littérale :

Bèze, 132, 1-5 :

Vueilles, Seigneur, estre recors
De David et de son tourment,
Luy qui à Dieu en fait serment,
Dieu de Jacob, le fort des forts,
Et fait vœu solennellement.

Baïf, C, 132, 1-4 :

Soient, o Seigneur, par toi rememorés
Pour ton David tous ses mauls dévorés :
Qui au Seigneur faisant le vœu le jure :
Qui de Jacob au Dieu le fort l'assure.

La version de Bèze, par scrupule de fidélité, conserve quelques traces de la syntaxe torturée du psaume ; elle aplanit pourtant les difficultés et permet une compréhension générale. Baïf, lui, offre un texte presque incohérent où le vocabulaire ni la construction ne sont élaborés au niveau d'une phrase française.

S'il ne tient pas à faciliter l'accès aux psaumes, à plus forte raison Baïf renonce-t-il à actualiser les textes qu'il traduit ; jamais il ne laisse filtrer de vision personnelle, jamais il ne se départit de son respect archéologique, de sorte que, comparé à Marot et Bèze, qui participent intimement à chacun des propos qu'ils transcrivent, il paraît se livrer à une démarche impersonnelle et mécanique. C'est dire que sa version gagne en exactitude ce qu'elle perd en teneur émotive : une plainte de David, par exemple, peut être poignante dans le psautier huguenot ; transposée par des auteurs qui se sentent concernés, elle parle aux contemporains, tandis que son équivalent, chez Baïf, risque de laisser indifférent. Cette impassibilité foncière du traducteur n'empêche pas, cependant, qu'à la faveur d'une paraphrase s'esquisse, ici ou là, un élément d'explicitation ; mais il s'avère alors que l'intervention du poète, bien loin de l'engager, ne vise qu'à remplir un vide ; exprimée laborieusement, n'apportant souvent qu'une variation pléonastique, elle ne réussit pas à s'intégrer au contexte ; c'est qu'elle ne correspond à aucune exigence intellectuelle.

Le souci fondamental de fidélité, la recherche jamais satisfaite de traductions littérales interviennent clairement au passage d'une version à une autre. Les variantes entre A et B sont particulièrement éloquentes à cet égard : dans leur grande majorité — et elles sont nombreuses puisque chaque psaume est remanié, tantôt de fond en comble, tantôt de manière superficielle seulement —, elles visent à établir un texte plus exact, à restituer avec une conformité plus grande les innombrables facettes de l'original. Elles éliminent d'abord, bien sûr, les quelques fautes de compréhension que le poète avait laissé passer dans A. Mais au-delà du juste et du faux s'ouvre le domaine, plus mouvant, des interprétations, des approximations : or Baïf n'entend pas s'y égarer. Les adjonctions, vagues ou superflues, qu'avait accueillies A sont écartées. La prétention à l'exactitude ne s'accommode pas de demi-mesures :

Pagninus, 53, 7 :

Quis dabit ex Sion salutes Israelis ? quando converterit Deus
captivitatem populi sui, exultabit Iacob, laetabitur Israel.

Baïf, A, 53, 27-30 :

. Confort vienne de Sion
Dieu Israël delivrant
Tout son peuple recré(e)ra
Jacob s'égai(e)ra.

Baïf, B, 53, 26-30 :

Qui de Sion secourir doit
Israël ? Si le bon Dieu
De sa gent finit la prison,

Israël se recre(e)ra,
Jacob s'égai(e)ra.

La densité de *A* avait dénaturé la physionomie de l'original, aussi Baïf reprend-il chacun des éléments de sa source — la construction et le vocabulaire — et s'efforce-t-il, dans sa nouvelle version, de n'en sacrifier aucun. Il ne se satisfait même pas d'avoir restitué, dans une phrase claire, un sens juste ; avec quelque coquetterie, il se plaît à de menues adéquations ; ainsi reprend-il ici, en français, le même mot qu'en latin :

Pagninus, 35, 13 :

... affligebam... animam meam...

Baïf, *A*, 35, 27 :

... l'âme par jeûnes mâtai.

Baïf, *B*, 35, 28 :

... l'âme par jeûne affligeais.

Les nuances de sens sont observées, elles aussi, avec d'infinis scrupules :

Pagninus, 52, 10 :

... olea viridis.

Baïf, *A*, 52, 22 :

... l'olivier feuillu.

Baïf, *B*, 52, 22 :

... l'olivier tout verdoyant.

Les variantes de *B* à *C* portent moins exclusivement sur des problèmes d'interprétation : le degré de fidélité atteint dans la deuxième version est si haut qu'il n'y a plus beaucoup, dans ce domaine, de progrès à faire. Sur des points de détail, Baïf trouve encore moyen d'apporter une correction ou une précision, mais on enregistre plutôt, dans *C* par rapport à *B*, un certain déclin dans le niveau d'exactitude :

Pagninus, 2, 2 :

Astant Reges terrae, et Principes consilium capiunt pariter
adversus Iehovam, et adversum Christum eius.

Baïf, *B*, 2, 3-5 :

Les Rois de la terre se sont élevés :
Et Princes en un tiennent le conseil
Contre le Seigneur, et contre son Oint.

Baïf, *C*, 2, 5-8 :

Les Rois de la terre s'arrêtent
En leur conseil conjoint :
Princes contre leur Roi s'apprêtent
Et contre son cher Oint.

Sans trahir sa source, le poète se laisse aller ici à d'inhabituellen licences, puisqu'il adapte l'idée à un cadre nouveau. Le texte de *C* est assez prodigue d'exemples analogues : il semble que Baïf se soit affranchi, dans une certaine mesure, de ses prétentions à la littéralité. La double exigence du mètre et de la rime explique sans doute cet assouplissement, qui ne suffit pas à altérer, d'ailleurs, la recherche constante d'adéquation à l'original.

Resserrement de la paraphrase.

Le dessein de limiter au maximum ses interventions conduit Baïf à réduire l'usage de la paraphrase, pour lui préférer un style dense et compact. Rarement il se laisse aller aux développements, parfois prolixes, dont ses prédécesseurs et ses contemporains donnent l'exemple. Mieux qu'aucun autre traducteur, il excelle à trouver la formule concise qui permet de rendre une idée sans un mot superflu :

Pagninus, 136, 10 :

Eum qui percussit Aegyptum in primogenitis eorum.

Baïf, *B*, 136, 11 :

Qui d'Egypte atteint les aînés.

Ou bien :

Pagninus, 147, 6 :

Sublevat mansuetos Iehovah, humiliat impios usque ad terram.

Baïf, *B*, 147, 15-17 :

Le Seigneur
Elève les bons,
Les méchants atterre.

A l'aide de resserrements saisissants, le poète réalise ici une grande économie dans l'utilisation de ses moyens, sans négli-

ger aucun des éléments importants de l'original. Son laconisme, confronté par exemple aux généreux déploiements du psautier huguenot, permet d'apprécier la différence des techniques :

Bèze, 126, 17-20 :

Ceux qui avecques larmes d'œil
Auront semé, perdront le dueil,
Se trouvant joyeux et contens,
Quand de moissonner sera temps.

Baïf, C, 126, 13 :

Qui sème en pleur, moissonne en ris.

Attentif à respecter, dans ce psaume, une correspondance rigoureuse entre le verset biblique et l'unité strophique, Bèze n'a pas hésité à enfler sa paraphrase ; pour Baïf, une telle symétrie a peu de prix face à l'attraction qu'exerce la densité. Essaie-t-il d'ailleurs de la rendre qu'il choisit, en général, une unité très étroite qui l'oblige, lorsqu'un verset est plus long que la moyenne, à condenser sa matière ou à faire sauter son cadre : démarche contraire à celle de Marot et de Bèze, qui préféreraient adopter, d'emblée, un moule assez large.

Le souci de la concision prend de telles proportions que le poète lui sacrifie parfois l'exigence de fidélité :

Pagninus, 79, 1 :

... polluerunt templum sanctitatis tuae, posuerunt Ierusalaim in acervos lapidum.

Baïf, B, 79, 2 :

Ton temple out profané, Jérusalem ruiné.

L'original se trouve ici amputé de deux idées ; il n'est pas rare que Baïf s'autorise à abréger son texte : tel parallélisme lui paraît vain, qu'il condense en une formule unique. L'impératif de clarté est menacé, lui aussi, par la répugnance qu'éprouve le poète à s'attarder trop : il abandonne souvent ses constructions à un niveau de développement embryonnaire :

Pagninus, 66, 10 :

Nam probasti nos Deus, conflasti nos sicut conflatur argentum.

Baïf, C, 66, 37-40 :

Bien qu'ainsi que par la flamme,
O Seigneur, le fin argent,
Nous ta gent
A mainte épreuve l'on baille.

L'ellipse du verbe, dans la première proposition, suffirait à ralentir la compréhension ; elle se double ici d'un *zeugma*, le verbe sous-entendu ne correspondant pas aux termes exprimés. Les licences de ce genre se multiplient, motivées par le goût de la brièveté ; mais de l'une à l'autre, le lecteur perd vite l'intelligence du texte.

Si la recherche de densité constitue une des originalités majeures de Baif, elle ne se maintient pas avec une égale intensité tout au long des trois séries de psaumes : à l'intérieur de chaque version, au sein, même, d'une pièce ou d'une autre, varie beaucoup le degré de concision. Le poète se révèle ici plus capricieux que les auteurs du psautier huguenot, assez constants dans leur usage de la paraphrase. Des passages prolixes lui échappent très rarement, c'est vrai. Il lui arrive, par contre, d'oser une adjonction :

Pagninus, 52, 6 :

Diligis omnia verba perditionis.

Baif, A, 52, 10-11 :

Tu aimes à prononcer tous propos fâcheux,
Qui rien que sac n'apportent, et destruction.

A la fois prudent et chargé de signification, le second vers rappelle la manière de Marot et de Bèze, qui se plaisaient à prolonger une expression lapidaire, sans solliciter rien d'autre que ses virtualités. Cette tendance de Baif à retrouver quelques caractères de la paraphrase traditionnelle s'affirme surtout dans C où le poète, on l'a déjà relevé, s'accorde, dans ses prétentions à la littéralité, une marge plus grande : outre un certain luxe d'adjonctions, on le surprend plus souvent à restituer la signification d'un passage dans son ensemble, sans s'arrêter au mot à mot.

Mais il est rare que la paraphrase, chez Baif, s'enrichisse de recherches originales : acceptée à contre-cœur, condamnée à d'extrêmes précautions, elle est en général réduite à végéter, sans que la rehausse aucun recours à l'imagination. Tandis qu'elle servait dans le psautier huguenot à faciliter la compréhension, elle n'est chargée ici d'aucune fonction précise ; c'est pourquoi elle progresse selon des schémas hésitants, où on trouve difficilement à se diriger :

Pagninus, 15, 5 :

... qui facit haec, non labetur in seculum.

Baif, C, 15, 21-24 :

Qui de ceci nul point n'outrepasant,
Se conduira par la voie innocente

Celui vraiment sans branler variable,
Fera demeure au manoir perdurable.

Le développement repose ici sur des périphrases et des chevilles ; essentiellement anonyme, il ne présente, pour retenir l'attention, aucun trait saillant.

L'étude de la première série de variantes, de *A* à *B*, conduit aux mêmes conclusions ; la paraphrase doit tendre à passer inaperçue, elle doit permettre, à force de prudence, d'observer une fidélité maximale. La version *A* avait accueilli certaines interventions personnelles, interprétations ou explicitations, que le poète s'efforce de retrancher de *B* ; il ne s'agit plus de rectifier le sens, mais de se rendre maître d'un texte qu'on souhaite exact :

Pagninus, 6, 4 :

Et anima mea territa est valde.

Baïf, *A*, 6, 5-6 :

Même mon âme de peur de la mort tremblante dedans moi,
Las, se débat.

Baïf, *B*, 6, 5-6 :

Même mon âme se trouble de peur, tremblante dedans moi,
Fort étonné.

L'indication d'une cause (« de peur de la mort ») et la précision apportée à décrire l'action verbale exploitent, dans la première version, les virtualités de l'original et le figent dans une signification bien déterminée ; dans *B*, Baïf adopte une solution plus sûre : quitte à perdre en densité, il esquisse des variations synonymiques qui conservent au psaume tous ses pouvoirs suggestifs. Les écarts qu'avait inspirés au poète son imagination — invention d'une métaphore, insistance sur le réalisme de l'original — lui paraissent maintenant manquer à la loi de sobriété et au principe de non-intervention qu'il s'est fixés. Ainsi disparaissent plusieurs images, plusieurs notations pittoresques :

Pagninus, 8, 3 :

Ex ore parvulorum et lactentium.

Baïf, *A*, 8, 3-4 :

... jusqu'à la bouche aux peliots poupars
Leur nourrice tétant.

Baïf, *B*, 8, 3 :

Par la bouche des enfants et tétants...

Le premier texte mobilisait indûment l'attention du lecteur sur un détail familier ; *B* en revient au ton neutre de la source, qui n'engage à rien. De la sorte se trouve oublié, dans la seconde version mesurée à l'antique, tout ce qui pouvait rappeler les méthodes de la paraphrase ordinaire. La mise en vers n'est plus prétexte à des adaptations ou des embellissements : elle se plie aux mêmes exigences qu'une traduction en prose, et relève d'une esthétique à part.

Le vocabulaire.

Dans la sélection du vocabulaire se manifeste l'orientation déjà définie : il s'agit, pour Baïf, de retrouver le ton et le niveau lexicologique de l'original ou de la source qui en tient lieu. Il n'est pas question d'exhiber son talent, de satisfaire des goûts personnels, avant d'avoir capté et rendu au plus près la voix du psalmiste. Ainsi le poète s'en tient-il, de manière générale, à des termes faciles et fréquents, voire communs ; son vocabulaire, restreint, sans beaucoup de surprises ni de saillies, ne paraît guère plus riche que celui du psautier buguenot : il repose sur le même substrat que la plupart des paraphrases bibliques. Il ne présente pas, cependant, le même caractère d'uniformité que certaines traductions antérieures ou contemporaines ; le parti-pris de simplicité qui préside au choix des mots n'empêche pas qu'ici et là survienne une expression plus recherchée : le goût du terme propre, de la notation poétique, même, peut opérer dans les limites du vocabulaire quotidien :

Pagninus, 13, 4 :

... illumina oculos meos.

Baïf, *A*, 13, 11-12 :

Plaise-toi m'ouvrir les yeux,
M'ôtant le bandeau par ta sainte clarté.

La paraphrase n'utilise ici que des vocables ordinaires, qui suffisent pourtant à la parer de significations nouvelles et à lui conférer une certaine valeur suggestive. Les versions mesurées, *A* et *B*, ne poussent pas plus avant, en général, l'élaboration de leur matériel lexicologique ; c'est dire que celui-ci demeure très discret, et d'un abord aisé. Les termes rares qu'on y rencontre ne constituent guère que des exceptions. La traduction rimée en apporte, elle, un contingent plus important, qui marque une complaisance inattendue — quoique limitée — pour un vocabulaire spécial, dont Marot et Beze n'auraient pas fait usage, le jugeant trop recherché :

Baïf, C, 35, 56-57 :

Je me courboi m'adoulorant.
De ma clochure ils se gossoient...

On bien :

Baïf, C, 58, 26 :

... Les machelières dents...

Baïf, C, 58, 31 :

Enteseront l'arc [tendront]

A ces mots rares et inhabituels, bien peu conformes à la norme admise en général dans les paraphrases de psaumes, s'ajoute l'emploi de certains termes dans une acception nouvelle :

Baïf, C, 98, 31-34 :

Que la mer remugisse
Avec tous ses flotans :
Que le rond retentisse
Et tous ses abitans.

Manière singulière de nommer les animaux marins et la terre, qui déroute inévitablement le lecteur et rappelle que la manière de Baïf, expérimentateur du langage, est moins limpide que celle de Marot et de Bèze, attachés avant tout à satisfaire les besoins d'un public populaire. L'usage de quelques composés, à la façon de la Pléiade, porte moins à conséquence :

Baïf, C, 24, 44 :

... Seigneur done-victoire.

Baïf, C, 46, 13 :

Mais les clercolans russeaus...

On pressent ici l'existence d'un conflit entre l'inspiration profane du poète, dont se nourrit l'essentiel de son œuvre, et le style qu'il a créé pour sa traduction du psautier : malgré son désir, presque toujours abouti, de renouvellement, surgissent ici et là quelques réminiscences et des artifices qui cadrent mal avec le contexte.

Il se pourrait que la fonction assignée aux adjectifs relève du même phénomène. Quoique dense et peu soucieuse de plaire, la paraphrase s'alimente volontiers de qualificatifs qui, choisis souvent avec soin, attestent une certaine recherche et introduisent, dans les formules serrées du poète, un élément de calme, une manière de respiration poétique. Mieux qu'ailleurs, Baïf s'entend ici à rester discret, tout en sacrifiant à l'élégance de son texte :

Baïf, C, 19, 14 :

[Le soleil] Dou va sortir eclerant et vermeil.

Cette couple d'adjectifs, inventée par le traducteur, ne retarde pas le développement de l'idée, puisqu'elle apporte au contexte des éléments de signification nouveaux. La réussite (selon nos critères, bien sûr, qui ne sont pas ceux de Baïf) est encore plus manifeste lorsqu'un substantif s'enrichit d'une épithète inattendue, qui atteste la qualité d'une vision et séduit l'imagination :

Baïf, A, 6, 2 :

... sous ta fumante fureur.

Baïf, B, 115, 38 :

... descendant sous le silence creux.

Seulement, un tel luxe donne l'impression d'être adventice : il s'accorde mal au ton et au niveau de style que le poète a voulu communiquer à sa traduction, de sorte qu'on est tenté d'y reconnaître une survivance. Mais le phénomène est marginal : il s'en faut de beaucoup, en effet, que tous les qualificatifs soient employés à propos ou puissent se prévaloir d'une quelconque valeur stylistique ; certains d'entre eux, inutiles, communs ou synonymiques, nous ramènent à de plus justes perspectives sur la langue de Baïf. Ainsi :

Baïf, B, 137, 11 :

Tienne ma langue oisive attachée...

L'adjectif est ici redondant puisqu'il ne fait qu'explicitement une notion comprise dans le verbe ; il semble jouer le rôle d'une cheville. Ailleurs, l'épithète ne sert qu'à dégager une qualité inhérente au substantif qu'elle accompagne : c'est l'adjectif de nature, dont l'emploi est si fréquent dans les paraphrases au XVI^e siècle. Les trois versions de Baïf en sont parcourues : « grands princes » (A, 47, 25) ; « grand Roi » (B, 136, 24) ; « gran Dieu » (C, 42, 27) ; « équité juste » (B, 85, 23) ; « fidèle... loyauté » (B, 115, 4) ; « sec désert » (B, 136, 20), etc.

La double orientation relevée dans l'emploi des adjectifs — tantôt recherche du terme propre ou imagé, tantôt choix de qualificatifs insignifiants — trahit une indécision qui semble caractéristique de la démarche de Baïf dans ses psaumes : par fidélité à l'original et conformément à l'austérité qui règne souvent dans la poésie religieuse, il se contente de matériaux simples et donne à ses vers quelque chose de rude et d'inachevé. Mais derrière cette apparence de sobriété et de laisser-aller résident toute sorte d'artifices, et le traducteur ne renonce qu'à moitié aux recherches de l'art profane ; il recourt à des moyens inhabituels pour créer une expressivité

particulière, et s'affirme ainsi comme un styliste curieux de ses effets.

Etrangeté d'un style.

L'audace qu'apporte Baïf à appliquer ses principes de littéralité s'exerce souvent aux dépens de la clarté ; à ce facteur d'obscurité s'ajoutent une certaine maladresse et le recours à maintes licences de style. C'est dire que peu de phrases, dans l'ensemble des trois versions, sont exemptes d'une irrégularité ou d'une négligence, quand il ne s'agit pas d'une faute. Parmi tant d'écarts, on éprouve du mal à distinguer le correct de l'incorrect, la témérité licite et voulue d'une certaine confusion subie comme un mal nécessaire. Cependant, lorsqu'un solécisme gêne la compréhension ou sape des normes élémentaires, on peut admettre que le traducteur n'a pas achevé sa tâche :

Pagninus, 85, 4 :

... revocasti ab excandescendo furorem tuum.

Baïf, B, 85, 6 :

Converti de ta chaude as la fureur éteint.

Ou bien :

Baïf, B, 115, 20 :

D'eux le secours, et la targe il est d'eux.

Dans des tournures pareilles sont dépassées les tolérances que peut invoquer un poète au xvi^e siècle ; il ne s'agit plus de liberté de style : c'est la langue qui est affectée, et maltraitée à l'excès.

Les maladresses de ce genre procèdent surtout du refus qu'oppose Baïf à adapter son texte aux exigences du français : sa traduction n'est pas repensée ni réécrite en fonction de cadres nouveaux ; elle se contente souvent de calquer une tournure latine ou hébraïque, au mépris de toute cohérence interne. L'ordre des mots, fréquemment dénaturé par les nécessités métriques ou prosodiques, permet de définir une première source d'obscurité ; deux types dominant :

Baïf, A, 66, 3 :

Son nom et chantez son honneur...

Baïf, C, 91, 3-4 :

Du Toutpuissant où rien ne faut
Passe à l'ombre sa vie.

Soit un complément d'objet direct figure en tête de la phrase, soit le déterminant précède le déterminé ; même en moyen français, il y avait de l'audace à vouloir faire admettre de telles licences. La disposition du verbe et de ses compléments semble inviter Baif à d'intéressantes expériences :

Baif, *B*, 115, 26-28 :

Il doit bénir lui, d'Isserael bénir
Il doit la bienheureuse maison ;
Doit la famille bénir d'Aaron.

Rarement le français a été soumis à de tels exercices d'assouplissement. Dans le vocabulaire se marquent également l'absence de transposition ou le rejet des normes communes ; non qu'il déconcerte par sa spécificité : c'est plutôt l'emploi singulier de termes ordinaires qui déroute :

Baif, *C*, 22, 63-64 :

... en faisant delivrance,
Des mains du chien.

En soustrayant les mots à leur sphère usuelle, le poète semble provoquer à dessein le lecteur, dont il heurte les habitudes. La conservation de certains latinismes crée le même désarroi, qu'il s'agisse de vocables isolés : *partroublé* (*C*, 30, 28) ; *sacerdos* (*C*, 132, 17), ou d'expressions : *le nombre nombrer* (*B*, 147, 10) ; *souffler son souffle* (*B*, 147, 42). Les pronoms, de leur côté, sont utilisés plus librement que de coutume, soit que manque le pronom personnel sujet : « Que ne rougisso point » (*C*, 25, 3), soit qu'il y en ait un de trop : « Le Seigneur, il est mon pasteur » (*C*, 23, 1). L'emploi du démonstratif favorise aussi certains caprices : « Que ceus ne soient confus, qui... » (*C*, 25, 5). Les constructions, à leur tour, méprisent souvent les exigences les plus fondamentales du français : le complément du nom sans préposition — « La maison Jacob » (*C*, 114, 2) — était déjà archaïque au xvi^e siècle. Dans telle phrase (je choisis mes exemples dans *C*, la version la plus élaborée et la moins audacieuse), manque un verbe ou même un substantif :

Baif, *C*, 102, 76-78 :

Ne me fauche au milieu du cours
De mon âge, en ton eternele
Davant tout sur tout perennele.

Ailleurs, c'est la moitié d'un ensemble syntaxique qui fait défaut : dans plusieurs cas, on cherche vainement la proposition principale. On n'en finirait plus d'énumérer les constructions vicieuses, où sont mal observés les accords, où les

modes et les temps sont utilisés à tort... : il est peu de solécismes dont le poète ne fournisse un exemple. Enfin, un tour syntaxique fréquent confirme l'insuffisance de la mise en français : à maintes reprises, le verbe est suivi d'un participe qui exprime le résultat ou l'aboutissement de l'action ; non fonctionnelle en français, la figure provient du latin :

Baïf, A, 61, 11 :

Fais durer l'heureux cours de ses années alongé.

Baïf, B, 91, 10 :

Son aile étendue l'ombragera couvert.

A l'actif, ce participe demeure une cheville, puisqu'il ne fait qu'expliciter inutilement une modalité du processus verbal :

Baïf, A, 60, 5-6 :

... Réparant, refais donc
Ses ouvertures...

On reste pantois devant tant d'archaïsmes et de gaucheries, tant d'obscurités et d'audaces, au point qu'à une lecture suivie on n'est guère frappé par les mille accidents qui parcourent le texte, mais plutôt par les passages écrits normalement. C'est dire que la poésie ne trouve guère à s'épanouir : le style est trop instable, trop laborieux pour qu'il s'en dégage aucune musique. Mais faut-il reconnaître dans ces maladroites, ces passages obscurs ou trop libres, des preuves de l'incompétence de Baïf ? C'est douteux, car tout indique que les ressources et les conventions habituelles de la poésie lui sont indifférentes. Avec résolution, il renonce aux ornements dont, jeune, il avait paré ses œuvres profanes ; il semble ignorer les conseils des théoriciens de la Pléiade, Du Bellay, Ronsard, Peletier du Mans, ou même en prendre le contre-pied : on recommande l'usage de la métaphore ? à peine rend-il celles qu'il trouve dans l'original. On insiste sur les vertus de certaines figures ? il refuse d'y recourir et semble insensible aux ressources de la rhétorique. Même les rythmes et les couleurs, les exclamations et les apostrophes qu'avait admis le psautier huguenot sont rejetés en faveur d'une austérité plus grande :

Bèze, 47, 1-6 :

Or sus, tous humains,
Frappez en voz mains.
Qu'on oye sonner,
Qu'on oye entonner
Le Nom soleunel
De Dieu eternal.

Baif, C, 47, 1-2 :

Toutes nations des mains plaudissés :
Et crians en Dieu vous rejouissés.

Quoique ternes et dépourvus de toute recherche poétique, ces deux vers sont corrects et ne heurtent par aucune disgrâce ; mais Baif peut aller beaucoup plus loin dans le refus des normes : la lourdeur d'une construction ne semble pas le gêner et il laisse fréquemment morphèmes et participes s'accumuler. Les sonorités témoignent d'un égal laisser-aller : en général indifférentes, elles n'attirent guère l'attention que lorsqu'elles sont malheureuses :

Baif, C, 42, 4-7 :

... Vers toi, o Dieu, te voulant.
Mon âme, Dieu desirant,
Au Dieu vivant va tirant.
Davant Dieu...

Pareil amoncellement de nasales, favorisé par la récurrence du participe présent, pèse sur le développement d'une strophe et la situe à l'opposé de l'idéal musical défini par la Pléiade. Baif affiche la même désinvolture lorsqu'il s'agit, selon le conseil de Ronsard, d'éviter une chaîne de monosyllabes :

Baif, C, 20, 21 :

Je scai qu'il a oui son cher Oint des hauts cieux.

Le traitement de la rime repose, lui aussi, sur toute sorte de solutions de facilité : assonances entre le simple et son dérivé, entre deux suffixes identiques, entre terminaisons verbales analogues. On pourrait, s'il était nécessaire, allonger la liste : sur presque tous les points, Baif renie l'héritage du passé et l'enseignement de ses maîtres en poésie. L'idéal de littéralité lui tient lieu d'esthétique, ou plutôt l'oblige à formuler une nouvelle poétique ; tout s'y trouve subordonné à la double exigence de fidélité et de densité, de sorte que les transpositions et les enjolivements y sont limités le plus possible, et que la vocation de la paraphrase n'est pas de plaire mais de passer inaperçue.

Néanmoins, le sens de la qualité trouve parfois à germer dans un terroir où rien ne le favorise ; c'est alors que le postulat de fidélité assume sa vraie fonction :

Pagninus, 6, 9-10 :

... quoniam audivit Iehovah vocem fletus mei. Audivit Iehovah deprecationem meam, Iehovah orationem meam suscepit.

Baïf, A, 6, 16-18 :

... Dieu de sa grâce m'a vu ;
Dieu m'a ouï, ma clameur et ma voix, et la plainte de mon pleur.
Dieu ma prière entend, Dieu ma requête reçoit.

Pour avoir voulu restituer l'anaphore de l'original, Baïf a conféré à son texte un rythme et un balancement réussis. Quant à la parataxe, sa cadence haletante, utilisée à propos, peut ajouter à la valeur émotive d'un passage :

Baïf, C, 38, 19-27 :

Las j'en suis tout vousté. Mon echine courbée
Je n'en puis redresser. Ma face en est plombée :
Triste on me voit marcher.
D'une fiévreuse ardeur mes entrailles bouillonnent :
De grand mal que je sen tous mes membres s'étonent.
Rien n'est sain de ma chair.
Trop afoibli je sui. Ma vigueur est fonduë :
De grans élas je jette : et la force est perduë
De mon cueur en sanglots.

La complexité des mètres antiques utilisés dans A et B, leur caractère factice en français empêchent bien souvent d'y voir une ressource poétique : ils rendent la lecture difficile, et parviennent rarement à communiquer aux vers une cadence appréhensible. Il se produit cependant quelques rencontres heureuses, lorsque la scausion est facile et qu'elle ne bouscule pas trop les longueurs virtuelles des syllabes françaises. Ce distique élégiaque, par exemple, est animé d'un mouvement qui en rehausse la signification :

Baïf, A, 6, 11-12 :

Rompu je suis de gémir toute nuit, et je perce de mes pleurs
Draps et couverte de lit jusqu'à la couche noyés.

Ou encore ce système anapestique, amené si habilement qu'il semble exploiter les qualités rythmiques des termes, sans en brusquer l'économie phonique :

Baïf, A, 60, 1-3 :

Tu nous as déchassés rejetés écartés
O Dieu. Tu étais animé de courroux ;
Vers nous par après grâcieux t'apaisas.

De pareils vers témoignent que l'application de la mesure au français n'est pas nécessairement vaine et que la cadence, alors, remplace avantageusement la rime.

Esprit prolix et inquisiteur, Baïf n'a jamais apporté beau-

coup de zèle à polir ses vers ; pressé d'embrasser des domaines nouveaux, il revient rarement en arrière, quitte à laisser ses œuvres imparfaites. Il connaît ses défauts et ne se fait guère d'illusions sur la qualité de son style :

Le pis que l'on dira, c'est que je suis de ceux
Qui à se repolir sont un peu paresseux,
Et que mes rudes vers n'ont eût sur l'enclume
Remis assez de fois...³⁰.

Cette nonchalance se manifeste dans les derniers recueils surtout, les *Jeux* et les *Passetems* en 1573, les *Etrènes de Poésie française* en 1574 et les *Mimes* en 1576, qui marquent l'évolution du poète vers une écriture plus simple et plus personnelle, volontiers archaïque et très affranchie des goûts littéraires définis par la première Pléiade. Aux dépens de la tradition gréco-latine, Baif tend de plus en plus à revenir à des sources nationales et aspire à illustrer le français : l'entreprise des vers mesurés ne se propose pas d'autre but. Car la restitution des mètres antiques n'a de prix, aux yeux des novateurs, que dans la mesure où elle exploite les virtualités négligées de leur propre langue ; en aucune manière ils n'ont l'impression de la forcer dans des moules artificiels : Baif s'en explique clairement :

Sans toutefois que je veuille muer la prononce du parleur,
Mais qu'y retienne le net et le pur langage du Français,
Tel que l'avez : et tous ceux qui naîss ne le gâtent aujourd'hui.
Non latiniers afetés mi-savants, non fadés étrangers,
Mais naturels Français bien choisis, bien autorisés,
D'esprit, et bon jugement, et qui soient de bonne âme dessus
[tout³¹].

Cette double tendance à créer un style rude et direct tout en restant dans les limites d'un français châtié caractérise bien la production du poète dès environ 1570, qu'il s'agisse de vers rimés ou mesurés. Les psaumes, dans une certaine mesure, s'inscrivent dans le même programme (on pourrait dégager, entre les *Passetems* et les *Mimes* d'une part, les paraphrases d'autre part, de nombreux traits communs). Mais ils n'adop-

30. *Quatrième livre de l'Amour de Francine*, in *Œuvres en rime...*, t. 1, p. 278-279. Dans un poème *A Philippe Des Portes*, Baif est explicite :

Moy je louay ton style gracieux :
Toy le mien rude. (*ibid.*, t. 4, p. 241).

31. *Au Roi*, in *Etrènes de poésie française...*, in *Œuvres en rime...*, t. 5, p. 299-300. Baif a insisté sur la même idée dans la pièce dédicatoire des *Jeux*, *A Monseigneur Le Duc d'Alençon* :
Que nul me blamant ne m'outrage,
Qu'outrecuidé je m'avantage
De forger un parler nouveau.
Je suis du commun la parole... (*ibid.*, t. 3, p. 4).

tent ces prémisses que pour en éprouver mieux la résistance, et c'est là que réside toute la difficulté : poussée à l'excès, l'expérience compromet la clarté et la correction qui, jusqu'alors, avaient imposé leur loi. On ne saurait invoquer, pour rendre compte de la particularité des paraphrases, les difficultés du vers mesuré : Baïf lui-même en a écrit de parfaitement limpides, dans un style harmonieux et équilibré, tout à fait étranger à l'expression tendue et tourmentée des psaumes :

Ce petit dieu cholere, archer, leger oiseau,
A la parfin ne me lerra que le tombeau,
Si du grand feu que je nourri ne s'amortit la vive ardeur.

Un esté froid, un hyver chault me gelle et fond,
Mine mes nerfs, glace mon sang, ride mon front ;
Je me meurs vif, ne mourant point ; je seiche au tems de ma
[verdeur³².

L'étude des *Chansonnettes* ne ferait, de son côté, qu'accentuer les différences entre deux styles. La continuité de l'expérience, d'une traduction du psautier à l'autre, prouve bien, d'ailleurs, que la mesure à l'antique ne doit pas être incriminée : la version rimée ne renie presque aucune des bardieses de A et de B.

Les psaumes de Baïf s'imposent donc comme un tout à la fois cohérent et singulier. Leur économie interne maintenant décrite, il s'agira de comprendre à quelles motivations répond cette tentative excentrique ; l'étude du milieu auquel elle était destinée sera abordée dans les chapitres suivants, et suggérera quelques solutions.

Ode de La Noue remanieur de Baïf.

En 1606 paraissent vingt et un psaumes en vers mesurés et rimés, mis en musique par Claude Le Jeune³³ ; deux d'entre eux sont d'Agrippa d'Aubigné³⁴ ; trois autres³⁵ se dérobent à toute identification³⁶. Seize pièces, enfin, dont l'auteur n'est pas nommé, présentent les mêmes mètres que les psaumes équivalents dans la deuxième version mesurée (B) de Baïf³⁷ ;

32. *Ode rithmée à la françoise et mesurée à la grecque et latine*, citée in Baïf, *Poésies choisies...*, éd. L. Becq de Fouquières, p. 373.

33. Cl. Le Jeune, *Pseaumes en vers mezurez...*

34. Psaumes 3 et 88, présentant avec le texte donné in *Œuvres complètes...*, éd. R. et C., t. 3, p. 282 et p. 276-278, quelques variantes.

35. Psaumes 114, 115, 136.

36. Du moment que la mesure ne correspond pas à celle de Baïf et que les textes n'ont aucun rapport évident, je ne vois pas en quoi M. Augé-Chiquet, *La vie... de Baïf*, p. 408, peut y trouver encore la trace de Baïf.

37. Psaumes 1 à 15 et 130.

leur texte n'a pas, en général, de ressemblances frappantes avec les paraphrases de Baïf, quoique la relation, dans certains passages, paraisse évidente :

Baïf, *B*, 13, 21-22 :

Ton secours me fait le cœur
De grande joie sauteler dedans moi.

Nouvelle version, 13, 21-22 :

Ton secours me fait le cœur
A grande joye santeler de tant d'heur.

Il est clair ici que Baïf fournit le point de départ et que la variante provient simplement de l'introduction d'une rime. Quoique les remaniements soient presque toujours plus importants, l'identité des rythmes rend cette même origine plausible pour l'ensemble des seize psaumes, d'autant plus que le Père Mersenne, connaisseur sûr du milieu de Baïf et du problème des vers mesurés, apporte une confirmation et une précision : « Alios versus Gallicos, et latinos musice redditos vide apud Claudinum Junium, qui quidem sunt a Baifio compositi, sed ab haereticis de la Nouë partim immutati, quapropter cave³⁸ ». Le Jeune a donc bien mis en musique des psaumes de Baïf, qui nous sont parvenus altérés, et leur transformation, ajoute Mersenne, est l'œuvre du poète protestant Odet de La Noue. Cette identification est très vraisemblable : Le Jeune a sans doute composé de la musique pour des psaumes en vers mesurés de Baïf dans le cadre de l'Académie de Charles IX où ils se côtoyaient³⁹ ; mais il était très proche d'un cercle protestant aristocratique et lettré⁴⁰ où se pratiquait le vers mesuré et rimé ; connaissant bien Odet de La Noue et le sachant partisan de la méthode nouvelle, il pourrait lui avoir proposé d'accommoder les paraphrases de Baïf, mort entre temps, à cette mode poétique⁴¹. De plus, La Noue s'intéressait fort à la traduction du psautier⁴² et avait du goût pour la musique⁴³ ; enfin, l'utilisation par un protestant de pièces catholiques ne

38. Mersenne, *Quaestiones...*, col. 1605.

39. Cf. *infra* II, 5, 1^{re} section.

40. Cf. *infra* II, 5, 4^e section.

41. Telle est la solution de M. Augé-Chiquet, *La vie... de Baïf*, p. 408-410 et de F.A. Yates, *The French Academies...*, p. 66-67.

42. Il a traduit soixante-dix psaumes ou davantage en italien, qui n'ont pas été retrouvés, et a échangé sur ce problème des lettres intéressantes avec Jean Diodati : cf. G. de Pourtales, *Odet de La Noue*.

43. Outre sa relation étroite avec Claude Le Jeune, La Noue raconte dans un long poème, *Paradoxe, Que les adversitez sont plus nécessaires que les prosperitez...*, in *Poesies chrestiennes...*, p. 273-311, qu'emprisonné, il avait coutume de composer des vers et de jouer du luth.

présente rien, à cette période et dans ce milieu, d'exceptionnel. Le témoignage de Merseune peut donc être retenu. Au reste, l'identité du remanieur importe moins que son travail : que devient le style de Baïf, si personnel, entre les mains d'autrui ?

Il subit d'importantes altérations, car La Noue ne se limite pas aux changements nécessités par l'introduction d'une rime : de nombreuses variantes obéissent à d'autres intentions, souvent difficiles à dégager, et cette liberté, largement appliquée, rend souvent le texte de Baïf méconnaissable. Si le niveau de style et la disposition des idées résistent au remaniement, l'expression de détail est entièrement modifiée et trahit une tendance à mitiger les audaces de la version donnée. Ainsi La Noue s'efforce-t-il de ramener à la norme la syntaxe de son prédécesseur : il ne cultive pas la parataxe avec autant d'obstination, explicite volontiers des rapports laissés implicites et s'aventure dans des ensembles plus complexes :

Baïf, B, 2, 18-19 :

Toi d'une verge de fer les broieras,
Et comme pots du potier les briseras.

La Noue, 2, 18-19 :

Lors d'une verge de fer les brizant
Ainsi que pots, tu les iras défaizant.

La Noue use fréquemment de ce procédé : au lieu d'aligner les propositions indépendantes, il relance la phrase avec un participe. L'introduction de la subordination ou la tentative de réduire le nombre des enjambements répondent à une préoccupation du même type :

Baïf, B, 130, 10-12 :

Toujours attendu l'a ma chère âme : j'ai
Son mot attendu : mais, attendu
L'a ma chère âme toujours, le Seigneur.

La Noue, 130, 9-11 :

Mon Dieu j'atendray, Dieu que mon ame atend,
Dieu dont le parler ferme assurance rend :
Mes yeux devers luy j'auray tousjours.

La tension et la dissymétrie des vers de Baïf se résolvent en une période beaucoup plus équilibrée. De même, La Noue rétablit souvent des parallélismes que son modèle avait brisés : il est plus soucieux d'ordre, moins pressé de surprendre le lecteur français.

Une autre ambition centrale de Baïf s'estompe : le rema-

nieur se dispense de suivre le mot à mot de l'original, il s'autorise à des développements personnels :

Baïf, *B*, 6, 7-8 :

Change d'avis, et te tourne, Seigneur ; et mon âme délivrant
Sauf du péril tire moi par ta clemente pitié.

La Noue, 6, 13-16 :

Tourne ici l'œil soucieux,
Et détourne ton ire de ces liens :
Puis rejoignant l'amitié,
Sauve moy par ta pitié.

Le texte de La Noue est plus qu'à demi inédit, et apparemment immotivé ; or ce type d'écarts se multiplie, et la traduction cède le pas à l'interprétation. Sans porter beaucoup à conséquence, ces libertés n'en altèrent pas moins légèrement la physionomie de l'original, et nous éloignent de la littéralité de Baïf pour nous rapprocher de l'idéal défini par le psautier huguenot.

Si les pièces de Baïf, à la faveur de certains remaniements, se font plus accessibles, La Noue est loin d'en effacer complètement la singularité ; il n'y tient même pas. Quand son prédecesseur est obscur ou maladroit, il ne cherche pas à améliorer son texte ; il conserve volontiers les archaïsmes dont son modèle est parcouru et en introduit dans ses propres expressions. Il applique, au fond, la même esthétique — il ne se propose pas de plaire à l'aide des ressources habituelles de la poésie — mais avec moins de constance. La sobriété de son écriture, les nombreuses licences qu'il laisse passer situent son œuvre dans la lignée des psaumes de Baïf : il en atténue peut-être les hardiesses, mais ne fait en définitive qu'en cautionner le style.

Blaise de Vigenère.

L'intérêt que témoigne Baïf aux particularités de la poésie hébraïque et son effort pour les transposer en français se retrouvent chez Blaise de Vigenère qui, esprit encyclopédique et philologue distingué, trouve dans les psaumes l'occasion de satisfaire sa curiosité du passé et d'exercer son érudition. Séduit par l'architecture solide et le style vigoureux des vers de David, il propose, pour les restituer, une solution inédite : au lieu de les forcer artificiellement dans un système rimé, ou mesuré à l'antique, il adopte le vers blanc⁴⁴, dont la facilité

44. Sur l'emploi du vers blanc au XVI^e siècle et le scepticisme des théoriciens, cf. L.E. Kastner, *A History of French Versification*, p. 309-312 et W.F. Patterson, *Three Centuries of French Poetic Theory...*, *passim*.

et la souplesse, espère-t-il, lui permettront de suivre mieux la lettre de l'original, favoriseront le maintien du rythme des psaumes et conféreront à la traduction le charme et l'efficacité de la poésie⁴⁵. Ainsi les cent cinquante psaumes⁴⁶ sont-ils tournés en vers brefs — l'octosyllabe domine nettement⁴⁷ — qui, à défaut de rimes, observent l'alternance de terminaisons masculines et féminines à la finale⁴⁸. Le poète conserve la distribution en versets — son texte se présente comme une traduction en prose —, dont il ne tente pas d'uniformiser l'étendue : la soumission aux moules originaux doit primer toute tentative d'organisation nouvelle, et la subdivision en groupes rythmiques de longueur égale ne sert qu'à mettre en évidence la distribution du vers hébreu en stiques.

Quoique le refus de la rime nous écarte un peu de l'adaptation poétique des psaumes, la tentative de Vigenère demande qu'on s'y arrête : elle complète l'expérience de Baïf et prouve qu'un certain milieu — il en sera question plus loin⁴⁹ — partageait, entre 1570 et 1590, les mêmes préoccupations ; plus que cela, elle est originale par son usage du vers blanc et nous aurons à nous demander si elle ne se prête pas mieux que l'habituelle paraphrase rimée à rendre le ton et la cadence de la poésie hébraïque.

Malgré l'ampleur de son érudition et la diversité de ses intérêts, Vigenère répète qu'il s'en est tenu, dans sa traduction

45. « ... pour mon regard ne me sentant pas si expert ny versé en ryme François, que j'y peusse frapper coup qui vaille, apres mesme tant de beaux et heureux Esprits, qui en ce subject ont fait tout ce qui s'est peu jusqu'icy..., il m'a semblé devoir tenir un moyen chemin entredeux ; non du tout destitué de mesures, cadences et nombres, ny du tout astreint aussi aux loix et reigles estroictes de la Poésie... » (Dédicace *Au Roy*, in Bl. de Vigenère, *Le Psautier de David tourné en prose mesurée ou vers libres*, 1588).

46. Contrairement à ce qu'on a cru jusqu'ici, Vigenère n'a pas seulement publié 25 psaumes en 1587 (*Pseaumes penitentiels de David, tornez en prose mesurée*, S.l., 1587), mais l'ensemble du psautier l'année suivante (cf. note précédente). A.-M. Schmidt a publié les 25 psaumes de 1587 dans son anthologie, *Poètes du seizième siècle*. Il existe une étude générale sur Vigenère : D. Métral, *Blaise de Vigenère...*, qui ne connaît également que les 25 psaumes de 1587.

47. Parmi les 150 psaumes, 113 sont en octosyllabes, 23 en heptasyllabes, 5 en hexasyllabes, 5 en pentasyllabes et 4 sont hétérométriques.

48. L'application stricte de l'alternance motive la plupart des variantes des 25 psaumes entre l'édition de 1587 et celle de 1588 : dans la première version, Vigenère observe, sans être même tout à fait régulier, l'alternance à l'intérieur de chaque verset, et non d'un verset à l'autre ; dans la deuxième version, au contraire, le principe d'alternance fonctionne régulièrement tout à travers un psaume, d'où de nombreuses corrections. Il existe pourtant quelques variantes indépendantes des exigences de l'alternance.

49. Cf. *infra* II, 5, 1^{re} section et II, 7, 4^e section.

des psaumes, au « sens que l'Eglise Catholique à tousiours receu ⁵⁰ » ; la Vulgate l'a donc sans doute guidé, ce qui se vérifie d'ailleurs aisément. Mais il y a peu de vraisemblance qu'un savant, même catholique intransigeant, s'en tienne là : la version de saint Jérôme, depuis le début du siècle, avait perdu son infaillibilité parmi les lettrés, et on aimait à en contrôler le texte par le recours à l'original ou à une traduction plus récente. Vigenère possédait des notions d'hébreu ⁵¹, semble-t-il, et même s'il n'a pas lu les psaumes dans leur version primitive, il avait sur la langue de David des idées précises. Il est difficile d'identifier les autres autorités qu'il a pu consulter ⁵² ; des ressemblances avec une édition genevoise de la Bible en français ⁵³ indiquent en tout cas qu'il a suivi, à l'occasion, une tradition opposée à celle de la Vulgate. Le texte de saint Jérôme est pourtant chargé, aux yeux de Vigenère, d'un grand prestige, et je propose d'y reconnaître sa source de base.

Tandis que Baif s'appliquait à déséquilibrer les symétries de l'original, Vigenère prête la plus grande attention à l'architecture des psaumes et organise en général ses groupes en ensembles parallèles ; ceux-ci reflètent bien la subdivision habituelle d'un verset en deux stiques : comme la coupe médiane dans une strophe poétique, ils permettent de restituer le rythme binaire de la lyrique hébraïque. La répartition du texte en cellules brèves de poids équivalent — j'ai déjà noté la fréquence de l'octosyllabe — favorise également le maintien de la parataxe et de constructions courtes :

Vigenère, 31, 11 :

Aies pitié de moy mon Dieu ; — car je suis en peine fort grande : — mon œil s'est troublé de courroux : — mon ame, et mon ventre s'en seichent ⁵⁴.

50. Dédicace *Au Roy* en tête du *Psauttier de David* tourné en prose mesurée ou vers libres, 1588.

51. C'est ce qu'indique son biographe D. Métral, *Blaise de Vigenère...*

52. Le recueil de 1588, *Le Psauttier de David...*, comporte une attestation de la Faculté de Théologie signée, entre autres, par Genebrard. Comme il est avéré, par d'autres témoignages, que Vigenère était en rapport avec le savant (cf. F. Secret, *Un traité oublié de Blaise de Vigenère*), on peut supposer que le poète a utilisé le commentaire de Genebrard sur les psaumes, *Psalmi Davidis...*, quoique les rapprochements ne me paraissent pas évidents.

53. *La Bible qui est toute la sainte Escripture...*, 1570. Voici un exemple de ces ressemblances : *Bible genevoise*, ps. 32, 9 : « ... desquels il faut serrer le museau par mords et bride, de peur qu'ils n'approchent de toy. » Vigenère, 32, 12 : « Il leur faut serrer le museau, — avec un mords, et une bridde, — de peur qu'ils n'aprochent de toy. » Il se produit fréquemment que Vigenère et la version genevoise présentent une lecture commune différente de la Vulgate.

54. Mon analyse repose sur l'étude des 25 psaumes de 1587, tels qu'A.-M. Schmidt les a republiés in *Poètes du seizième siècle*.

Il n'est pas toujours possible, cependant, d'assurer son autonomie syntaxique à chaque unité rythmique : deux d'entre elles appartiennent souvent au même ensemble ; mais le poète évite de prolonger ses phrases et s'en tient autant que possible à la concision des tournures hébraïques ; il rejoint ici Baif et son goût pour les ensembles grammaticaux brefs et saccadés.

L'usage du vers blanc et la recherche d'un rythme fidèle aux séquences de la poésie de David confèrent à l'expérience de Vigenère son originalité et c'est surtout à cet aspect-là — la répartition des masses — que le poète se consacre. Plus que le mot à mot, il lui importe de dérober aux psaumes le secret de leur facture ; c'est pourquoi il ne cherche pas à être littéral à tout prix. Quand la formule latine peut passer telle quelle en français, il en saisit, bien sûr, l'occasion :

Vulgate, 6, 2 :

Domine, ne in furore tuo arguas me, neque in ira tua corripias me.

Vigenère, 6, 1 :

Ne me corrige en ta fureur ; — et ne me chastie en ton ire.

Cette adéquation à la source n'est pas exceptionnelle : malgré l'artifice prosodique qu'il s'impose, Vigenère remplit des conditions moins difficiles qu'un poète ordinaire et atteint plus facilement à l'exactitude d'une traduction en prose. Cependant l'intelligibilité et la qualité de son texte lui importent beaucoup plus qu'à Baif : au lieu de déconcerter le lecteur français par des formules maladroitement ou hermétiquement, il adapte l'original, il use de périphrases ou de développements dont il limite néanmoins la portée à l'expression de détail, de façon à préserver l'idée générale ou la construction :

Vulgate, 38, 9 :

Afflictus sum, et humiliatus sum nimis.

Vigenère, 38, 8 :

Je suis confit en amertume ; — et prosterné jusques au bout.

Comme ici, les adjonctions servent de coutume à équilibrer le poids des groupes et à donner à la phrase nouvelle une certaine homogénéité. A la manière de Baif et contrairement aux ambitions de Marot et de ses imitateurs, Vigenère n'est pas tenté d'interpréter ou d'actualiser l'original ; la clarté, pour lui, ne s'obtient pas grâce à des remaniements importants, mais en transposant simplement les formules hébraïques en expressions françaises convenables. Aussi les interventions du

poète se limitent-elles à quelques moyens discrets, qui n'affectent guère la transmission du sens :

Vulgate, 25, 11 :

Propter nomen tuum, Domine, propitiaberis peccato meo : multum est enim.

Vigenère, 25, 12 :

Pour le respect de ton saint nom Seigneur, — à mon péché tu te rendras propice, — car il est grand et excessif.

Le verset, chez Vigenère, s'allonge sans contrevenir aux lois d'une restitution fidèle : l'introduction d'un substantif (*respect*) et d'un adjectif (*saint*), l'utilisation d'une périphrase verbale (*rendras propice*) et d'un redoublement (*grand et excessif*) sont des procédés fréquents, qui n'engagent pas le traducteur : ils facilitent la mise en forme sans altérer le fond, et prouvent ainsi la prudence de l'interprète.

L'adaptation au français atteste la même discrétion : Vigenère vise à être correct et compréhensible, sans imposer aux psaumes de cadres factices ; beaucoup moins absolu que Baïf dans son désir d'adhérer au texte hébreu, il réalise entre les scrupules du philologue et les exigences du poète un équilibre heureux :

Vulgate, 59, 6 :

... intende ad visitandas omnes gentes.

Vigenère, 59, 6 :

Entends à chastier — tous ces gens detestables.

Sans recourir à aucun procédé exceptionnel, Vigenère propose de la tournure originale — impossible à transposer telle quelle — un équivalent clair et conforme au sens donné. La traduction du poète présente, à cet égard, les mêmes traits qu'une version en prose : elle suit le psautier de près tout en se pliant aux exigences de la mise en français ; or cette double condition est rarement satisfaite dans les paraphrases en vers. C'est aussi le cas de la densité du texte : les versets de Vigenère sont presque aussi concis — ils ne contiennent guère davantage de mots — que ceux des traductions usuelles en prose ; comme chez Baïf, la prolixité, si abondante dans la lignée du psautier buguenot, est bannie et le resserrement des idées exerce une attraction particulière. Ainsi se trouve conservée en français la qualité suggestive des psaumes, qu'altèrent la plupart des interprètes de David en explicitant sans nuance les allusions et les raccourcis de l'original. En outre, la densité du style, la brièveté des constructions et le maintien de la

parataxe confèrent aux pièces de Vigenère cette tension, cette démarche nerveuse et coupée qui frappent tant chez Baïf. Car ce goût des formules serrées et d'une syntaxe plutôt morcelée n'est pas contraire à la recherche des symétries qu'affectionne notre poète. Les enjambements d'une unité mesurée à une autre sont d'ailleurs peu nombreux ; c'est ici que Vigenère et Baïf se distinguent : la fidélité au parallélisme de la poésie hébraïque et l'ambition de fournir un texte clair conduisent le premier à un style équilibré, tout différent des architectures irrégulières du second.

Grâce à la limpidité et l'énergie de son langage, Vigenère introduit dans le répertoire des paraphrases de psaumes des qualités peu communes, qui compensent largement l'absence de rime :

Vigenère, 69, 18-22 :

Delivre moy de ceste fange, — que je n'y demeure engagé —
garde moy de mes adversaires.

Que des flots je ne sois noyé : — et les ondes ne m'engloutissent ; —
que la gueulle du puis profond — dessus moy point ne se referme.

Escoutte moy Dieu tres-benin, — car douce est ta misericorde ;
— regarde moy en ta mercy, — qui est sans nombre ne mesure.

Et ne destorne point ta face — de ce tien petit serviteur ; —
puisque je suis en telle angoisse, — haste toy de me secourir.

Entends au salut de mon ame, — et delivre la s'il te plaist : —
en despit de mes adversaires, — garenty moy de tous mes maux.

La beauté de ce passage ne repose sur aucun luxe superflu ; les moyens employés sont parfaitement simples, le style est austère ; les ressources habituelles de la rhétorique sont négligées et Vigenère ne cherche à être élégant que dans la mesure où son modèle l'y invite. Rarement la poésie française s'est soumise si largement, et avec tant de bonheur, à la lyrique hébraïque. Les auteurs du psautier buguenot et leurs contemporains cherchaient un moyen terme entre la fidélité et l'intervention personnelle ; les poètes de la fin du siècle⁵⁵ négligeront la spécificité de l'original pour le soumettre au goût du jour. Baïf et Vigenère, parmi eux tous, sont les plus attentifs à la particularité stylistique des psaumes. Mais leur expérience est trop nouvelle ou audacieuse pour convenir à la pra-

55. Cf. *infra* parties III et IV.

tique des fidèles ou retenir l'attention de nombreux lecteurs. Certains poètes vont néanmoins poursuivre cette recherche, éprouver à leur tour les possibilités du vers mesuré, tout en sacrifiant aux exigences de la diffusion : tentative de conciliation à laquelle est consacré le chapitre suivant.

II

POETES DE PROVINCE ET EXPERIENCES RYTHMIQUES

Rapin, Certon, d'Aubigné et leurs recherches communes.

Baïf, La Noue et Vigenère proposent chacun une solution différente au problème de la mesure dans la poésie française : le premier se contente, dans ses deux premières versions des psaumes, de transposer les règles de la prosodie antique ; le second conserve la même exigence en y ajoutant celle de la rime ; le troisième enfin renonce à l'une et l'autre pour imprimer à sa traduction, conçue comme un texte en prose, un rythme régulier. Ces recherches, qui attestent chez leurs auteurs des préoccupations communes, où l'ambition littéraire se mêle à des postulations philosophiques¹, étaient trop neuves, en français, pour dépasser le stade expérimental. Néanmoins l'initiative de Baïf — ressusciter à l'aide de la mesure antique la qualité lyrique des psaumes — allait trouver un écho et un prolongement parmi quelques poètes, dont les liens devaient se resserrer à la faveur d'une collaboration dans le domaine du vers mesuré, et grâce à un intérêt partagé pour le psautier.

Nicolas Rapin a publié ses sept psaumes de la pénitence en 1588² ; ils sont en vers rimés ordinaires, indépendants de ses œuvres en poésie mesurée, qui ne paraîtront, à titre posthume, qu'en 1610³. C'est pourtant lui qui a conseillé à son ami Salomon Certon d'appliquer la mesure antique au psautier :

Defunct Monsieur Rapin... m'aymoit, et vouloit quelques fois
me faire l'honneur de voir quelquechose de moy, particulière-

1. Cf. *infra* II, 7, et, pour le vers mesuré, II, 7, 4^e section.

2. N. Rapin, *Les sept psaumes penitentiels*...

3. N. Rapin, *Les Oeuvres Latines et Françaises*. Les sept psaumes de 1588 sont repris dans ce volume et ne présentent que des variantes insignifiantes.

ment en sa façon de vers mesurez françois qu'il m'avait faict reprendre, car je l'avois, longtemps avoit, quittée, et de faict me poussa à transcrire les *Pseaulmes* en cette façon de vers, que j'avois tous parachevez un peu avant son décès...⁴.

Certon aurait pu ajouter que ses psaumes étaient à la fois mesurés et rimés et que, selon toute vraisemblance, l'initiative de cette combinaison revenait également à Rapin⁵. L'ensemble de ses paraphrases n'est conservé qu'en manuscrit⁶; cependant treize d'entre elles ont été imprimées, bien après leur rédaction, en 1620⁷. Plusieurs autres témoignages attestent l'amitié de Rapin et Certon⁸: ils appartiennent au même milieu et leurs œuvres présentent de nombreux points communs. Il paraît d'ailleurs probable que Certon ait entrepris son *Traité sommaire de la quantité françoise pour faire et composer des vers mesurez à la façon des Grecz et Latins*⁹ à l'instigation de Rapin. A cette fraternité littéraire s'ajoute une troisième figure, déjà connue: Odet de La Noue, dont nous avons noté l'intérêt pour les psaumes et la poésie mesurée¹⁰, et qui semble avoir remanié les traductions de Baif pour compléter le programme de ses deux amis. Il se situe lui-même aux côtés de Certon, parmi les disciples de Rapin¹¹, qui, d'ailleurs, le place au rang de ses plus sûrs collabora-

4. Lettre à M. de Sainte-Marthe, 22 mars 1615, citée in E. Droz, *Salomon Certon... Sa correspondance*, p. 194. Cf. du même auteur: *Salomon Certon... Contribution à l'histoire du vers mesuré*. J'utilise largement ces deux articles pour dégager mieux la physiologie du groupe que j'étudie ici.

5. Rapin, en tout cas, s'impose comme le rénovateur du vers mesuré, après la tentative mal aboutie de Baif.

6. Ce manuscrit est étudié par E. Droz in *Salomon Certon... Contribution...* Certon précise: «...je my tous les pseaulmes en ceste nouvelle façon de vers.» (cité *ibid.*, p. 184-185.)

7. Psaumes 1, 2, 5, 6, 13, 64, 91, 101, 117, 130, 134, 137, 150, in [S. Certon], *Vers leipogrammes...* La preuve que ces textes sont antérieurs à 1610 réside dans une lettre du 1^{er} janvier 1609, où Certon annonce à propos de son éditeur: «que je luy metz au net mes Leipogrammes» (cité in E. Droz, *Salomon Certon... Sa correspondance*, p. 188). La plupart de ces poèmes sont même beaucoup plus anciens: Certon écrit en 1620 qu'il y a «quarante et quatre ans et plus que ces leipogrammes et la plus-part du reste ont esté bastis.» (*Au Lecteur*, en tête des *Vers leipogrammes...*). Dans *Jacques de Constans...*, p. 108-111, E. Droz cite trois psaumes de S. Certon, dont deux (ps. 130 et 137) figurent déjà dans les *Vers leipogrammes*, et un (ps. 29) est inédit.

8. Cf. une *Épithaphe* de Rapin par Certon, in Rapin, *Les Vers mesurez...* Au début du manuscrit de Certon décrit par E. Droz (cf. n. 6) figure une *Ode* de Rapin où il est question du vers mesuré.

9. Ce texte théorique figure dans le manuscrit cité *supra* n. 6.

10. Cf. *supra* II, 1, 7^e section.

11. Cf. *Élégie* de La Noue adressée à Certon in Cl. Le Jeune, *Pseaulmes en vers mezurez...*: il s'agit du vers mesuré chez Baif:

teurs¹². Enfin, Agrippa d'Aubigné participe aux travaux de ce groupe ; il explique lui-même, dans une lettre adressée à Certon, les circonstances qui ont amené son intervention :

M. de la Nouë et Raspin les ont remis sus [les vers mesurés], prenant au commencement la mauvaise construction du Baïff, et depuis nous en fîmes par emulation : sur quoy je vous prie prendre garde la difference qu'il y a en mieux entre les derniers et les premiers. Nous eusmes de grandes disputes là dessus, et pour leur estime, et pour les loix qui leur appartenoyent. Je remontois plusieurs impropretez, desquelles la dernière mit ces gens en colere : c'estoit que nul vers mesuré ne peut avoir grace estant prononcé sans accent, et que le Langage François n'en pouvoit souffrir aucun, pour le moins de production : car l'eslevation estoit permise à tout. Il eschappa à Raspin que cette raison estoit bonne pour ceux qui n'en pouvoient faire. Le lendemain estant à un Presche, où l'on avoit chanté le Pseaume 88, il m'arriva de mettre le premier couplet en Saphiques...¹³.

C'est donc à la suite d'un défi lancé par Rapin que d'Aubigné, à son tour, se met à accommoder les psaumes à la mesure antique. Comme Certon, il ne les publiera que plus tard¹⁴, dans les *Petites œuvres mêlées* de 1630¹⁵ ; la plupart sont à la fois mesurés et rimés conformément à la mode instaurée par Rapin ; quelques-uns seulement n'ont pas de rimes, à la manière des deux premières séries de psaumes de Baïff¹⁶.

Rapin ému de dépit, courageus le secourt de telle ardeur,
Qu'il le rassure, et le rend pourveu de force et de cœur,
Il le fait hault marcher, mieus orné, gentil et parfait,
Mieus poly, mieus revêtu pour prévaloir tout à fait.
[Mais Rapin est mort]...

Sus, sus, marche devant, Certon, je prometz te seconder
En combat tant beau, vien courageus me guider.

(Cité par E. Droz, *Salomon Certon... Contribution...*, p. 191-192).

12. Cf. l'Ode de N. Rapin citée *supra* n. 8.

13. D'Aubigné, *Lettres de poincts de science*, X, A. M. Certon, in *Oeuvres complètes*, éd. R. et C., t. 1, p. 454-455. Dans sa préface *L'Auteur au lecteur*, en tête des *Poesies religieuses et vers mesurés*, *ibid.*, t. 3, p. 271 sqq., d'Aubigné fournit à peu près la même explication.

14. Il est difficile d'établir la datation de ces psaumes en vers mesurés ; elle me paraît s'étendre entre 1595 et 1610 environ, pour des raisons que j'ai exposées dans mon article *Les Styles d'Agrippa d'Aubigné*, p. 250-251.

15. Réédition in *Oeuvres complètes*, éd. R. et C., t. 3. Psaumes 3, 16, 51, 54, 73, 88, 110, 116, 121, 128, 133, 143 (versets 8 sqq.). L'ode 42 de l'éd. R. et C. (t. 3, p. 204-205) est une paraphrase du psaume 84, également en vers mesurés. L'œuvre de d'Aubigné comporte de très nombreux passages inspirés par les psaumes ; les *Tragiques* en fournissent plusieurs exemples, dont un seul est une réelle paraphrase : c'est le psaume 58, in *La Chambre Dorée*, v. 1011-1054. Cf. *supra* I, 5, n. 43.

16. Psaumes 16, 51, 73, 133.

Ainsi se dessine un groupe assez homogène, où l'amitié et les intérêts littéraires se rejoignent. Il ne s'agit pas d'y voir un cercle fermé et solidement organisé : les rapports se nouent un peu au hasard et n'excluent pas la participation d'autres poètes. Outre leurs préoccupations communes, les quatre personnages qui nous intéressent — Rapin, Certon, La Noue, d'Aubigné — vivent en province, tout en gardant avec les activités culturelles de la capitale certains contacts ; c'est pourquoi ils tendent à envisager les problèmes politiques et confessionnels du moment selon la même optique. Ainsi, un Rapin, quoique bon catholique, compère avec un La Noue, un d'Aubigné, pourtant protestants militants : avant même la mort de Henri III et sous le règne de Henri IV surtout, ils cherchent ensemble une solution au conflit qui divise la France. Rapin participe presque certainement à la rédaction de la *Satire Ménippée*¹⁷, et manifeste, de la sorte, son libéralisme, son hostilité aux positions extrémistes de nombreux catholiques. D'Aubigné lui-même, malgré son intransigeance, fait preuve, à l'occasion, de tolérance¹⁸. Quant à Certon, son protestantisme paraît perméable à toute sorte d'influences et de compromis. C'est que, chacun à sa manière, ces poètes appartiennent au groupe des politiques, qui travaillent à un rapprochement des partis opposés ; cette orientation commune explique d'ailleurs l'intérêt témoigné aux psaumes et à la poésie mesurée dans ce milieu : nous verrons plus loin comment se marient les réalités historiques et les activités culturelles¹⁹.

Ces expériences s'inspirent manifestement de l'entreprise de Baïf ; elles cherchent pourtant à en améliorer la qualité, car l'audace et la maladresse systématiques du poète semblent avoir déjà choqué les contemporains²⁰. S'il reconnaît sa dette, Rapin, qui passe pour le maître de la nouvelle école, prétend communiquer au vers mesuré la tournure proprement française qui lui manquait :

J'ay depuis son temps²¹ le nuage éclarcy
E de miel François sa rudesse adoucy,

17. « Sans raison décisive on lui attribue les harangues du recteur Roze et de l'archevêque de Lyon, l'épître du sieur Engoulevent et plusieurs morceaux en vers insérés dans le pamphlet. » (G. Grente..., *Dictionnaire... Le seizième siècle*).

18. Comme écuyer du roi de Navarre, d'Aubigné séjourne à la cour de France, plus ou moins régulièrement, de 1573 à 1576 ; à plusieurs occasions, il fraternise alors avec des catholiques : cf. A. Garnier, *Le séjour de d'Aubigné à la cour des Valois...* Il est prouvé, en outre, que d'Aubigné a participé à des séances de l'Académie du Palais (cf. *infra* II, 5, 1^{re} section).

19. Cf. *infra* II, 5 à 8.

20. Cf. *supra* II, 2, 1^{re} section, le début de la citation de d'Aubigné, et *infra* II, 7, 4^e section.

21. Le temps de Baïf.

J'ay hridé son cours et de pres reserré
Son stile ferré²².

L'introduction de la rime vise sans doute à satisfaire ce programme et confère à l'intervention de Rapin une bonne part de son prestige. Mais il s'agit en même temps de domestiquer un style, de donner au vers mesuré un visage plus aimable : nous allons examiner comment s'y prennent nos poètes et nous demander ce que deviennent les fondements élaborés par Baif, une fois soumis aux exigences d'une esthétique plus régulière.

Restitution des formes originales.

L'architecture de la phrase révèle chez chacun de nos trois poètes, Rapin, Certon, d'Aubigné²³, la recherche d'un compromis entre parataxe et syntaxe. Les groupes autonomes sont en général brefs et les liaisons logiques demeurent discrètes : à aucun moment, pourtant, les constructions n'atteignent le morcellement dont Baif a laissé l'exemple :

Genève, 1570²⁴, 6, 8 :

Mon œil est esblouy de despit, et est envieilli entre tous ceux
qui me travaillent.

Certon, 6, 21-24 :

J'en sens fondre ma veüe, et se troubler mon œil,
S'envieillir ma vigueur : plein de chagrin je voy
Gausser mes ennemis, et je me meurs de dueil
Les sentant se moquer de moy.

Le rythme de la strophe est assez saccadé et les ensembles syntaxiques paraissent limités à dessein, de sorte qu'on retrouve ici la rigidité et le cloisonnement de l'original. L'agencement du quatrain demeure très simple, sans aucune subor-

22. A Monsieur de Sainte Marthe... *Ode Saphique*, in N. Rapin, *Les Vers mesurez...*, p. 22.

23. Je ne reviens pas sur le style de La Noue dont il a été question plus haut (cf. II, 1, 7^e section).

24. N'ayant pas fait de recherches spéciales sur les sources utilisées par Rapin, Certon et d'Aubigné (rien n'indique que ce soit la même pour les trois auteurs), j'ai simplifié le problème en citant une version genevoise de 1570 dont on peut supposer avec vraisemblance qu'ils aient eu connaissance : *La Bible qui est toute la sainte Escripture...* La question des sources de ces poètes n'est pas résolue pour autant ; l'information de d'Aubigné, qui lisait l'hébreu, devait être très étendue et nettement orientée vers la tradition protestante, tandis qu'un Rapin, catholique et sans doute moins savant, se conformait vraisemblablement à des autorités en partie différentes.

dination. Néanmoins, les différents moments du développement ne sont pas tous laissés à eux-mêmes : leur liaison est garantie par des coordinations qui, sans compliquer la phrase, en assurent la cohérence. Or ce type d'organisation, discret et pourtant efficace, caractérise bien chacun de nos poètes : les constructions ne s'étendent pas beaucoup et l'usage de la subordination paraît aussi limité que dans l'original. La parataxe intervient souvent, pour autant qu'elle ne nuise pas à la clarté ou à la qualité du texte ; tandis que Raïf juxtapose presque systématiquement les propositions, et évite d'explicitement les liaisons logiques, un Certon, un d'Aubigné recourent volontiers à la coordination : c'est pour eux le moyen le plus discret d'esquisser un ensemble, sans édifier pourtant une vaste architecture. Plus que les auteurs du psautilier huguenot, qui se plaisent à élaborer des phrases complexes et tendent parfois à imposer à l'original des cadres qui lui conviennent mal, nos poètes sont sensibles au fractionnement propre à la poésie hébraïque et trouvent dans la coordination la possibilité d'y être relativement fidèles. Les mots de liaison peuvent même s'accumuler et les ensembles syntaxiques, à l'occasion, s'allonger : preuve d'une souplesse assez grande dans le respect des formes originales²⁵.

La même indécision s'observe dans le traitement des symétries qui charpentent les psaumes. Le parallélisme imprime son balancement à certains passages — Rapin, par exemple, y recourt souvent — et rappelle les effets que Marot avait su en tirer :

Rapin, 6, 37-40 :

Rouissent donc bontusement
Tous ceux qui contre-moy conspirent :
Que de honte et d'estonnement
De moy bien tost ils se retirent.

Ce jeu d'équilibre, de part et d'autre de la coupe médiane, restitue bien le rythme binaire de la poésie hébraïque, et confère à la strophe française une certaine élégance. Mais le goût d'une texture serrée et plutôt parataxique qui domine chez nos auteurs s'accommode mal de ces larges déploiements et de ces rappels sonores ; d'Aubigné, par exemple, sans rechercher à tout prix les dissymétries, comme Raïf, croit à la vertu de la densité et évite de s'attarder à des répétitions non fonction-

25. J'ai montré dans mon article, *Les Styles d'Agrippa d'Aubigné*, que d'Aubigné dispose, dans l'ensemble de ses paraphrases de psaumes, de deux styles très différents, l'un simple et alittéraire, l'autre élaboré et complexe. Or le premier est plutôt parataxique, le second plutôt syntaxique. Il faut observer, dans ce groupe de poètes, toute sorte de nuances pour ne pas défigurer la réalité.

nelles. L'immédiateté d'un texte linéaire lui paraît préférable à la lenteur du déroulement de l'original :

Trad. d'Aubigné (?)²⁶, 84, 4-5 :

O que bien heureux sont ceux qui habitent en ta maison, lesquels te louent incessamment ! O que bien heureux est l'homme duquel la force est en toi, et ceux au cœur desquels sont les chemins battus.

D'Aubigné, 84, 9-10 :

O qu'eureux à jamays est et sera celuy
Qui en Dieu seulement cberche le fort apuy.

L'ample parallélisme du psaume se réduit à une expression concise et parfaitement économique. Dans le même sens, nos trois poètes recourent irrégulièrement aux redoublements lexicologiques. Contrairement à leurs prédécesseurs, groupés dans la première partie de cet ouvrage, qui devaient une part de leur lyrisme à des reprises de toute sorte, ils visent en général à l'expression la plus plane et la plus directe. On vérifie cette différence dans le laisser-aller qu'ils apportent à faire correspondre le verset original et leur unité strophique : nouvelle preuve que la distribution attentive des masses et l'équilibre harmonieux des matières constituent à leurs yeux un luxe inutile.

Simplicité de la paraphrase.

L'effort d'adéquation à l'original poursuivi systématiquement par Baif demeure ici une ambition centrale, malgré quelques compromis. Animés d'un idéal philologique moins rigoureux, nos trois poètes introduisent de temps en temps des éléments personnels dans leur paraphrase ou proposent des interprétations assez libres :

Genève, 1570, 137, 4 :

Comment chanterions-nous des cantiques du Seigneur en terre estrange ?

Certon, 137, 17-20 :

O Sion, l'ingrat qui te taxe à rançon
Orra contempteur de Sion la chanson ?
Et de tes saints chants le profane vainqueur
Enflera son cœur ?

26. D'Aubigné a laissé des méditations en prose sur les psaumes 16, 51, 73, 84, 88, 133 ; chacun de ces textes est précédé d'une traduction littérale de l'original, dont je n'ai pu identifier la provenance — d'Aubigné lui-même pourrait en être l'auteur (cf. éd. R. et C., t. 2, p. 111-225). Je cite donc ce texte, à la place de la version de Genève, comme source des paraphrases en vers correspondantes.

Le traducteur n'est pas vraiment infidèle, puisqu'il emprunte au contexte donné les éléments de son développement ; mais il n'éprouve guère le souci du mot à mot. D'Aubigné, de son côté, se permet quelques innovations ou se laisse parfois aller à des amplifications qui altèrent complètement l'original ; mais il ne prend ces libertés que dans des circonstances particulières, qui n'invalident en rien son attachement fondamental au texte du psalmiste²⁷. Rapin n'échappe pas non plus à toute tentative d'émancipation ; son usage du vousoiement, par exemple, montre que la soumission à la tradition catholique peut l'emporter, à l'occasion, sur les principes admis parmi les traducteurs de la Bible²⁸.

Mais ces variations, peu nombreuses, ne méritent pas qu'on s'y arrête ; elles prouvent simplement que, dans un groupe tout orienté vers une restitution juste de la poésie hébraïque, il y a place pour une attitude extrême — le littéralisme de Baïf — et pour quelques écarts — les remaniements de nos poètes. De manière générale, c'est la loi de fidélité qui domine :

Trad. d'Aubigné (?)²⁹, 16, 1-2 :

Garde-moi, o Dieu fort : car je me suis retiré vers toi. O mon ame, lu as dit à l'Eternel : Tu es le Seigneur, mon bien ne vient point jusqu'à toi.

D'Aubigné, 16, 1-4 :

Dieu fort, garde moi qui tousjours me suis mis,
Et lousjours retiré dessous ta bonté.
Ma pauvre ame, tu as dit à l'Eternel :
Tout mon bien ne peut estre haussé vers toi.

Outre les quelques aménagements indispensables à la mise en vers, d'Aubigné suit de près sa source, dont il conserve presque la moitié telle quelle. Rarement il s'aventure dans de plus amples transformations. Nos trois traducteurs se plaisent d'ailleurs, d'un commun accord, à afficher devant l'original une attitude impersonnelle et effacée. Il suffit d'examiner les matériaux dont se compose leur paraphrase pour vérifier qu'ils visent au plus grand anonymat possible. Si Rapin glisse parfois dans son texte une explicitation, ses adjonctions demeurent le plus souvent quelconques. La manière de Certon repose aussi sur des interventions très simples :

27. Des deux types de paraphrases que je distingue in *Les Styles d'Agrippa d'Aubigné*, l'un est presque littéral, l'autre beaucoup plus libre. Or les psaumes du premier type sont plus nombreux et, dans le rapprochement de d'Aubigné avec Certon et Rapin, s'imposent avant tout à l'attention.

28. Sur l'usage du tutoiement ou du vousoiement dans les adaptations françaises du psautier, cf. *infra* III, 3, 1^{re} section.

29. Cf. *supra* n. 26.

Genève, 1570, 130, 8 :

Luy-mesme garentira Israel de toutes ses iniquitez.

Certon, 130, 25-28 :

C'est luy seul qui Jacob peut retirer de mort,
Peut deffendre Solyme et de mal et de tort,
Au contrit qui le craint et va à son recours
Sans doute est proche son secours.

Ce vaste déploiement ne fait guère qu'exploiter par des variations synonymiques le contenu de l'original. Cette méthode conserve au psaume son développement logique, sans impliquer de la part du traducteur une compréhension nouvelle du texte, et Certon en use volontiers. Il s'entend parfaitement à répéter la même idée : il prolonge horizontalement sa paraphrase, et se dispense d'en remanier la disposition ou d'en expliciter le contenu, comme faisait Marot ; c'est dire que sa version manque souvent de densité :

Genève, 1570, 29, 10 :

Le Seigneur estoit assis au deluge.

Certon, 29, 33-34 :

Dien juge les eaux, il préside aus amas
Que verse à torrens l'onde du Ciel ça bas.

Autre technique pour amplifier l'original sans en forcer la signification : la périphrase qui, pratiquée souvent, allège la vigueur des psaumes. De telles méthodes de développement s'inscrivent sans doute dans l'esprit de soumission au texte qu'avait défini Baif, mais elles n'en conservent pas la savante concentration. D'Aubigné, lui, se plaît à serrer son texte pour prévenir l'infiltration d'éléments étrangers ; au lieu de répéter la même donnée, il s'efforce de l'abréger et d'en rendre compte en un minimum de mots :

Trad. d'Aubigné (?) 73, 2 :

Or quant à moi, mes pieds m'ont presque failli, et ne s'en a
comme rien falu que mes pas n'ayent glissé.

D'Aubigné, 73, 2-3 :

... Or mes pieds ont esté tous prests
D'estre coulans et faillir.

Par un souci d'économie peu commun, le poète rassemble en une proposition unique les deux membres parallèles de l'original ; il se livre volontiers à cette réduction du texte de base,

au risque d'en compromettre parfois l'intelligibilité, tant il est anxieux, semble-t-il, d'éviter les errements de l'habituelle paraphrase³⁰.

Rapin, Certon et d'Aubigné prêtent donc à leurs psaumes une densité variable et appliquent des méthodes d'exposition différentes ; il n'en demeure pas moins que, par souci de fidélité, ils tendent tous trois à être aussi impersonnels que possible ; c'est pourquoi leur style, abandonné à un degré de développement primaire, déconcerte par sa pauvreté : c'est ce que nous allons voir.

Recherche d'un style anonyme.

Le principe d'effacement se marque bien dans l'importance qu'attachent nos poètes à restituer l'équilibre des expressions concrètes et abstraites qu'ils découvrent dans l'original. Tandis que la plupart des traducteurs manifestent, sur ce point au moins, leur goût personnel, la subtile proportion qu'observe le psautier se trouve ici rendue avec soin. Ainsi, lorsque Rapin néglige de conserver une image ou qu'il la traduit en termes abstraits, il prend soin d'en compenser la perte par l'apport d'éléments concrets nouveaux. Il ne déploie pas une grande imagination, mais se maintient au niveau métaphorique de l'original. D'Aubigné observe la même attitude ; on reconnaît parfois, dans telle représentation, la couleur si particulière des *Tragiques* :

Trad. d'Aubigné (?) 73, 6 :

Pour cette cause, orgueil les environne comme un carquan, et
accoustrement de violence les couvre.

D'Aubigné, 73, 10-12 :

C'est ce qui croist l'orgueil, ce qui leur eschaufe les esprits,
Ainsi qu'un carquant relevant la fraise et le menton
Des glorieux violents.

Il existe, parmi les paraphrases du poète, quelques évocations pittoresques du même type, où d'Aubigné se montre fidèle à

30. Ici encore, il convient de distinguer entre deux catégories de psaumes (cf. *supra* n. 25) : les pièces a-littéraires sont très denses ; les autres sont des paraphrases beaucoup plus libres. H. Weher, dans une comparaison d'un passage des *Tragiques* avec un fragment d'Esaïe, relève la tendance à supprimer les répétitions : « Dans la Bible le développement procède par notations juxtaposées, avec de fréquentes répétitions d'une même formule comme la litanie. D'Aubigné supprime toute répétition, s'efforce de rassembler tous les phénomènes apocalyptiques en une puissante symphonie, de les organiser en un mouvement progressif. » (*La Création poétique...*, t. 2, p. 638).

l'esprit du psalmiste sans se conformer du tout à la lettre ; mais à aucun moment il ne déploie le génie visionnaire qu'on lui connaît ailleurs : ce serait projeter une inspiration personnelle sur le texte sacré, démarche foncièrement étrangère à l'esthétique que nous sommes en train de définir³¹. Certon observe la même prudence, quoique, plus que ses camarades, il accentue l'esprit réaliste des psaumes ; inspiré par la qualité concrète de la poésie hébraïque, il invente de belles images et crée à l'occasion des tableaux saisissants :

Genève, 1570, 29, 3 :

La voix du Seigneur est sur les eaux, le Dieu de gloire fait tonner, le Seigneur est sur grandes eaux.

Certon, 29, 9-12 :

Sa vois tonant bruit sur le nuage hault,
Sa vois le Ciel bat d'un furieux assault,
Fait fondre les eaux d'un ravineus amas,
L'air rend à l'instant plein de soufreus eclatz.

Cette évocation est nouvelle, mais elle correspond bien au ton de l'Ancien Testament et s'intègre à l'ensemble ; elle ne fait donc qu'attester la sensibilité du poète aux traits spécifiques de l'original. Certon, Rapin ni d'Aubigné n'entendent en effet déployer leur talent individuel, mais, dans la lettre ou dans l'esprit, se soumettent à l'exemple du psalmiste.

Le vocabulaire n'atteste aucune recherche particulière, si ce n'est qu'à la manière du psautier huguenot, il est volontairement simple, presque stéréotypé :

Certon, 64, 16-18 :

... L'homme de cœur droit se delectera
En Dieu. Ceux de qui l'ame est debonaire aussi annonceront
Ses bienfaits, et le juste en sa louange hymne racontera.

Malgré l'éloignement dans le temps, Certon utilise les termes mêmes que Marot et Bèze ont mis à la mode. Ici encore, il ne cherche pas à être élégant, mais à garantir la simplicité et la clarté de son texte, et à se conformer au niveau de style d'un certain genre littéraire.

Dans une perspective plus générale, la manière de nos traducteurs apparaît très quelconque. Contrairement à Marot et à Baïf, ils se résolvent à un nivellement presque complet de l'expression poétique. Leurs vers ne sont pas systématiquement lourds ou maladroits, mais plutôt, faute de toute recher-

31. Dans les quelques psaumes où il se montre beaucoup plus libre (cf. n. précédente), d'Aubigné est aussi plus imagé : nouvelle preuve qu'il y a là deux esthétiques bien distinctes.

che, ternes et prosaïques ; ils sont même si communs, si dénués d'artifices, qu'ils se dérobent aux critères habituels d'appréciation :

Certon, 150, 13-16 :

Harpes et chansons le lofians à leur tour
Soient de pres suivis du ffre et du tambour.
Et le lut, des sons de sa corde soit veu
Dire sa vertu.

Pareil passage, riche de suggestions lyriques, invitait à une certaine élaboration ; mais Certon se contente de rendre passivement l'original, sans chercher une formulation qui convienne à l'imagerie sonore du psaume. Ailleurs s'accumulent cbevilles, archaïsmes et gaucheries. Les pièces de d'Aubigné ne sont pas meilleures³², ce qui prouve avec évidence que la pauvreté du style ne procède pas nécessairement de l'incompétence d'un auteur, mais d'une intention particulière. Le poète inspiré des *Tragiques* renonce ici à tout l'éclat de son art :

Genève, 1570, 121, 1-2 :

J'esleve mes yeux aux montagnes, dont me viendra secours. Mon
secours vient du Seigneur, qui a fait le ciel et la terre.

D'Aubigné, 121, 1-4 :

Vers les monts je levai mes miserables yeux,
Cerchant quelque secours des plus superbes lieux :
Mais en Dieu, qui ce tout bastit en un moment
Est mon asseuré fondement.

La paraphrase n'a pas beaucoup de charme ; elle altère même la beauté discrète de sa source en prose. Les formulations maladroitement nombreuses et les expressions surannées qui sillonnent le texte semblent dater du début du siècle³³.

On conçoit mieux, devant ce refus des normes, que nos poètes obéissent à une esthétique très particulière, toute différente, par exemple, de celle de la Pléiade. L'étude du milieu nous montrera, plus loin, à quel idéal répond ce style décon-

32. A l'exception de quelques psaumes écrits dans un style plus soigné (cf. *supra* n. 25).

33. P. Leblanc reconnaît l'échec de cette expérience au point de vue littéraire : « Déjà archaïques quand elles furent publiées en 1630, hébraïques de fonds, gréco-latines de mètres, françaises de langue, huguenotes d'intention et composées en vue de la musique, ces paraphrases se proposaient d'associer un certain nombre d'éléments si difficilement conciliables qu'elles étaient vouées d'avance à l'échec littéraire. » (*Les Paraphrases...*, p. 83).

certain³⁴. L'analyse du texte fournit pourtant une réponse : dans leurs psaumes, Rapiu, Certon et d'Aubigné s'intéressent essentiellement à des recherches formelles. Les deux derniers utilisent le vers mesuré, tandis que Rapiu essaie de créer, comme les auteurs du psautier huguenot, des cadres strophiques nouveaux. Outre l'établissement de la mesure, Certon et d'Aubigné s'imposent une difficulté supplémentaire : rimés ou non, tous leurs psaumes ont des finales masculines ; dans les distiques élégiaques des psaumes 3 et 54, d'Aubigné introduit par surcroît une rime intérieure³⁵. C'est donc la qualité rythmique et l'aptitude à la mise en musique³⁶ qui importent surtout. Au reste, si ces textes, à la lecture, sont ennuyeux ou ingrats, ils gagnent parfois à être scandés ; ce morceau de Certon, par exemple, composé de deux vers anapestiques suivis de deux iambiques, ne perd rien à être prononcé avec ses longues et ses brèves :

Certon, 91, 9-12 :

Du filé du chasseur réchaper te fera :
A la peste, à la mort ta vie arrachera :
Seur ombre ses cerceaux seront,
Et prompt secours te porteront.

Les poètes de ce groupe, dédaigneux d'un beau style, ne cherchent pas à plaire ni à attirer l'attention sur leurs psaumes par les artifices d'usage ; ils se passionnent avant tout pour des expériences rythmiques, dont la pratique du vers mesuré est la plus neuve. D'autres recherches, moins originales, ont été tentées à la même époque : les paraphrases de Charles de Navières et de Gilles Durant en témoignent.

Expériences rythmiques sur le vers court.

Aucun rapport externe ne lie Charles de Navières à Gilles Durant. Le premier, dont les cent cinquante psaumes paraissent en 1580³⁷, est un protestant des Ardennes³⁸, soldat et

34. Cf. *infra* II, 5 à 8.

35. Par exemple :

54, 1-2 : Sauveur assiste ton oinct, Dieu des Dieux, il ne te faut
[point]

Pour le secours d'un Roi, autre secours que de toi.

36. Pour une paraphrase au moins, le psaume 143 de d'Aubigné, on a la preuve que le texte a été écrit pour une musique précise : « Les vers sont exametres, de mesmes pieds que le precedent, pour se servir de la musique de Claudin le Jenne. » (D'Aubigné, *Oeuvres complètes*..., éd. R. et C., t. 3, p. 285). Pour l'influence de la mise en musique sur le style, cf. *infra* II, 7, 5^e section.

37. Ch. de Navières, *Les Psalmes mis en vers f. (sic)*.

38. Sur Navières, cf. Abbé J.B. Boulliot, *Biographie ardennaise*... et M. Brenet, *Les Oeuvres musicales du poète Navières*...

poète, dont les œuvres — textes de circonstance et pièces religieuses³⁹ essentiellement — ont, quoique nombreuses, sombré dans un juste oubli. Le second est un juriste auvergnat, auteur profane et traducteur, qui, parmi des poèmes assez hétérogènes, publie quatorze psaumes en 1594⁴⁰ ; il semble être catholique, mais, comme Rapin, appartient au groupe tolérant des politiques : c'est ce qu'indique sa participation à la *Satire Ménippée*⁴¹.

Le rapprochement de ces deux poètes provinciaux se justifie par leur goût commun du vers court et leur imitation, plus ou moins avouée, du psautier huguenot. Ils n'utilisent pas la mesure antique⁴², mais apportent le plus grand soin à choisir leurs rythmes, dont la qualité première est l'aptitude à la mise en musique. Gilles Durant se limite à l'usage de l'heptasyllabe⁴³, qu'il dispose selon des formules strophiques très diverses : singulière expérience au moment où la poésie religieuse recourt de plus en plus à l'alexandrin. Il semble vouloir retrouver les effets créés par Marot et Bèze, qui devaient une part de leur originalité et de leur succès à l'emploi de vers brefs. Cette ambition est confirmée par de nombreuses ressemblances entre les textes eux-mêmes :

Marot, 5, 41-45 :

Leur bouche rien de vray n'ameine ;
Leur cueur est fainct, faulx et couvert ;
Leur gosier un sepulchre ouvert ;
De flaterie faulse et vaine
Leur langue est pleine.

Durant, 5, 37-42 :

Car leurs bouches ne sont pleines
Que de médisances vaines,

39. Parmi les recueils religieux de Navières, il convient de citer les *Cantiques saints mis en vers françois...*, qui sont des adaptations de morceaux lyriques de la Bible en dehors des psaumes. Plusieurs poètes catholiques ou protestants ont apporté ce complément à la traduction des psaumes.

40. Psaumes 1, 5, 7, 16 à 20, 22, 23, 26, 30, 31, 137 in Gilles Durant de La Bergerie, *Les Oeuvres poétiques...* Cf. A. Giraud, Jean Bonnefons et Gilles Durant. Sur la poésie profane de Durant, cf. G. Allais, *Malherbe...*, p. 80-88.

41. Les *Regrets funèbres sur la mort d'un asne ligueur* ont été insérés à la *Satire Ménippée...* (I. 1, p. 230-235). L'amitié de Durant et de Pierre de Brach, connu comme un catholique libéral, fournit un autre témoignage sur le libéralisme de Durant.

42. Navières a pratiqué le vers mesuré in *Les douze heures du jour artificiel...*, et y a même coulé les psaumes 4, 113, 114 et 133. Je ne traite ici que des 150 psaumes en vers rimés. Sur les quatre autres, cf. *infra* II, 7, 5^e section.

43. Dans le reste de l'œuvre de Durant domine également le vers court.

Leur cœur est feint et couvert,
 Leurs langues sont flateresses,
 Et leurs gorges menteresses
 Semblent un sepulchre ouvert.

Une bonne moitié des termes de Durant semble provenir de la paraphrase de Marot ; sans que le rapport soit toujours aussi clair, de nombreux autres passages fournissent la même évidence. A l'identité du vocabulaire s'ajoutent d'ailleurs la parenté du style, une manière commune de disposer les éléments et d'enchaîner les idées.

Charles de Navières subit, moins systématiquement, la même influence :

Genève, 1570⁴⁴, 91, 7 :

Mille cherront à ton costé, et dix mille à ta dextre.

Marot, 91, 25-26 :

Quant à ta dextre il en cherroit
 Mille, et mille à senestre.

Navières, 91, 14-15 :

Quand mille morts à ton droit costé
 Trebucheroient et dix mille à senestre.

La formulation de Marot apparaît ici comme une source plus directe que le texte biblique. Mais c'est, comme chez Durant, dans l'usage de rythmes brefs et variés que se manifeste avant tout l'imitation du psautier huguenot. Navières marque une nette préférence pour les vers courts et ne se fatigue pas de renouveler la forme de ses paraphrases : toutes les longueurs, de quatre à dix syllabes, sont utilisées et, les strophes étant souvent hétérométriques, organisées selon des dessins divers et souvent inédits ; contrairement à l'habitude, les vers à nombre de pieds impair sont privilégiés, l'ennéasyllabe particulièrement, dont le poète semble avoir tiré une certaine fierté⁴⁵. Outre la variété des formes lyriques, Navières

44. L'emploi de cette version genevoise, *La Bible qui est toute la sainte Esriture...*, 1570, comme source de Navières est justifié par le fait qu'en marge des *Cantiques saints mis en vers françois...* du même auteur figure le texte de la Bible dans cette traduction.

45. Cf. un *Advertissement de l'Imprimeur au Lecteur*, à la fin des *Psalmes mis en vers f.*, où il est précisé : « La rare façon de vers neufvains y est frequente, y ayant observé une coupe come aux autres qui est marquee d'une ./. qui ne sert que pour cete demonstration. » Ce signe typographique intervient en effet souvent, comme pour signaler la nouveauté au lecteur.

soigne jalousement la qualité de ses rimes, qui sont presque toujours riches ; l'homophonie de la consonne d'appui est le plus souvent assurée et, dans plusieurs cas, Navières va jusqu'à créer des rimes léonines. Il accorde tant d'importance à cette coquetterie poétique que, pour la satisfaire, il torture parfois son vers jusqu'à le rendre obscur ou maladroit. Ses psaumes sont d'ailleurs imprimés avec leur mélodie ; Navières, qui était musicien, les a donc vraisemblablement écrits pour être chantés ; c'est pourquoi il consacre aux questions prosodiques tout le soin qu'il refuse, nous allons le voir, à son style.

La retenue de Durant et Navières.

Gilles Durant ne se contente pas d'emprunter au psautier huguenot la pratique du vers court et quelques formules : toute sa manière est influencée du même idéal ; c'est dans cette mesure que nous intéressent ses paraphrases : elles montrent qu'à la fin du siècle, chez un poète apparemment catholique, l'exemple de Marot et de Bèze est encore vivace. Ainsi la syntaxe, en général brève, repose-t-elle sur l'élaboration précise des rapports logiques, à l'aide de nombreuses coordinations ; elle demeure pourtant attentive à la leçon de l'original : le parallélisme est largement utilisé, et donné, comme chez Marot, d'une puissante valeur lyrique. Dans la restitution des significations, Durant s'attache au même modèle : il tend au respect le plus grand, tout en introduisant quelques adaptations et les explications nécessaires à une compréhension rapide. Il sait néanmoins limiter ses interventions et développer sa paraphrase prudemment, sans modifier le contenu de l'original. Enfin, il s'inspire encore du psautier huguenot en soignant son expression, sans manquer pourtant à la loi de sobriété :

Durant, 19, 1-8 :

Ces Cieux, que l'on voit si beaux,
Et dont l'entournure ronde,
D'un million de flambeaux,
Enveloppe ce grand Monde :
Ils racontent aux humains
De Dieu la haute merveille,
Et la gloire nonpareille
Des ouvrages de ses mains.

L'écriture est à la fois simple et aisée ; à une époque où tous les excès ont cours — style tantôt laissé en friche, tantôt hyper-littéraire —, cet équilibre rappelle la performance discrète de Marot ; il montre qu'à défaut d'originalité, Durant est un poète honnête, capable de rendre vie, à la fin du siècle, aux idéals humanistes cultivés par ses maîtres.

Charles de Navières penche davantage vers l'esthétique de Baïf et de ses contemporains. Outre la recherche de la rimé riche, il est guidé par un souci fondamental de fidélité au psautier :

Genève, 1570, 33, 5 :

Il aime justice et droiture : la terre est remplie de la bonté du Seigneur.

Navières, 33, 17-20 :

Il aime la droiture icy
Et justice établie,
Comme de sa grace et merci
Est la terre remplie.

Le poète conserve autant que possible la formulation de sa source, dont il renonce fréquemment à réorganiser les matériaux, quitte à écrire de mauvais vers. Il atteint souvent à la quasi-littéralité d'un Baïf, sans dérouter pourtant le lecteur par l'étrangelé de son style : il vise plutôt à être un interprète réservé et efficace. Sa paraphrase excelle à enfler une idée sans en développer la portée, à l'aide des moyens les plus inoffensifs :

Genève, 1570, 5, 4 :

... car du matin j'ordonneray mon oraison à toy, et contempleray.

Navières, 5, 10-14 :

Car devant que le jour soit prest
De recevoir lumière,
Ravi en contemplation,
Je feray supplication
D'une ardeur coustumière.

Les deux premiers et les deux derniers vers tournent à l'aide de périphrases ce que le psaume exprime directement : c'est une des techniques les plus fréquentes de Navières. Les adjonctions insignifiantes s'accumulent dans ses vers, qui, s'ils ne trahissent pas le contenu de l'original, en laissent perdre toute la densité, toute la vigueur suggestive. A travers les cent cinquante pièces du poète s'enchaînent les variations synonymiques, qui en rendent la lecture particulièrement ennuyeuse : l'extrême prudence qu'adopte Navières s'accommode mal du cadre un peu lâche qu'il choisit.

Malgré son désir de restituer sans les altérer les significations du psautier et de rendre à la poésie de David quelques-unes de ses vertus lyriques, Navières n'est pas sensible à la

beauté particulière de l'original : les balancements parallèles, les appels symétriques sont désamorçés et refondus en constructions complexes. Les groupes brefs du texte hébreu, disposés en parataxe, sont conlés dans des ensembles assez vastes, et scellés entre eux de liens logiques solides :

Genève, 1570, 96, 9-10 :

...tremblez devant luy [Dieu], toute la terre. Dites entre les gens, Le Seigneur est Roy : aussi le monde sera stable, et ne bougera point : il jugera les peuples en droiture.

Navières, 96, 25-32 :

Que tous les hommes diligens,
En craignant, soumettent l'ame,
De sorte que parmi les gens,
Roi, le Seigneur on proclame,
Qui a mis le monde en tel point
Que stable il ne crollera point
Gouvernant tout peuple et race
Par sa justice et sa grace.

Les fragments plus ou moins indépendants de l'original s'organisent en une longue phrase homogène, fortement charpentée par des subordinations et des participes qui donnent l'impression d'une pensée savamment élaborée. La coordination, qui n'intervient pas dans ce passage, remplit ailleurs la même fonction. Navières se montre également indifférent à la richesse concrète des psaumes : pour gonfler son texte, il utilise volontiers des développements abstraits, aux dépens des représentations de l'original ; contrairement à Marot, il satisfait passivement son exigence de fidélité, sans chercher à recréer les données de sa source par une transposition personnelle.

Pour les apprêts littéraires, Navières leur témoigne la même indifférence qu'un Baïf ou un Rapin. Son vocabulaire n'atteste aucune affectation : il est, dans l'ensemble, parfaitement stéréotypé. Comme chez plusieurs traducteurs contemporains, l'archaïsme paraît cultivé systématiquement : le lexique et l'ordre des mots en fournissent d'innombrables exemples, qu'il n'est pas toujours facile de distinguer des licences de style ou de pures maladresses d'écriture. C'est dire qu'ici encore les passages obscurs, difficiles à comprendre par leur mauvaise formulation, sont relativement nombreux. De plus, la recherche d'une rime riche dans des vers en général brefs oblige souvent à de laborieux compromis, qui détériorent la qualité de l'expression. Enfin, à aucun moment, les ressources traditionnelles de la poésie — figures de rhétorique, jeux sonores... — ne rehaussent les paraphrases de Navières : il a beau se sonvenir du psautier huguenot, il n'est pas si bon poète que Marot et sans doute ne se préoccupe pas de l'être. C'est que lui encore se rattache à l'esthétique de Baïf et de ses imitateurs :

il ne cherche pas à séduire, mais, par souci d'adéquation au texte et au rythme du psautier, pour favoriser le mariage de la poésie et de la musique, se livre sur la prosodie et sur le style à des expériences qui, faute d'être envisagées dans leur contexte historique, nous déconcertent entièrement.

III

PHILIPPE DESPORTES

Desportes et ses psaumes.

Lorsqu'il présente en 1583 une vaste édition de ses poèmes anciens et récents¹, Desportes a atteint un sommet dans sa production profane². Parce qu'il a épuisé toutes les ressources de la thématique amoureuse et parce que les préoccupations de la cour ont changé³, il se consacre de plus en plus à la poésie religieuse et vouera une bonne partie de son activité littéraire, dans les quinze ou vingt dernières années de sa vie, à la traduction des cent cinquante psaumes ; à quelques années de distance, c'est la même évolution que Baif⁴.

Dès 1575 paraissent quelques vers d'inspiration chrétienne, d'abord noyés dans l'abondance des œuvres profanes⁵. Les fonctions ecclésiastiques dont Desportes est chargé⁶, la mort de son protecteur, le duc de Joyeuse, en 1587⁷, et d'autres fac-

1. Ph. Desportes, *Les Premières Oeuvres...*, 1583.

2. Sur la vie et l'œuvre de Desportes, cf. J. Lavaud, ... *Philippe Desportes...*

3. Sur la vogue des pratiques religieuses à la cour de Henri III, cf. *infra* II, 8, 1^{re} section.

4. Chacun des deux poètes commence à s'intéresser aux psaumes au moment où il prend position dans les problèmes politiques de l'époque : Baif mène sa traduction de front avec son travail dans les Académies de Charles IX et Henri III et Desportes, sous les règnes de Henri III et Henri IV, joue à la cour un rôle important de conseiller et de mécène. Sur la fonction des paraphrases de psaumes dans la situation politique du temps, cf. *infra* II, 5.

5. Cf. J. Lavaud, ... *Ph. Desportes...*, p. 444-445.

6. En 1582, Desportes reçoit les abbayes de la Trinité de Tiron et de N.D. de Josaphat dans le diocèse de Chartres.

7. Fortement affecté par cet événement, Desportes se retire alors, par deuil, chez son ami Baif qui, à la veille de mourir, est en train d'achever sa traduction en vers des psaumes : ce contact, au moment où Desportes semble entreprendre sérieusement la série de ses paraphrases, n'est pas indifférent.

teurs plus complexes⁸ ne font que renforcer cette tendance. Aussi les paraphrases de psaumes s'accumulent-elles peu à peu. Lorsque paraissent les cinq premières, en 1587⁹, l'activité du poète paraît déjà connue¹⁰ ; il y travaille donc depuis un certain temps. Quatre ans plus tard, Desportes publie soixante psaumes¹¹, augmentés de douze en 1594¹² ; en 1598, le total se monte à quatre-vingt-dix-huit¹³, et la série complète est achevée en 1603¹⁴.

Contrairement au soin qu'il apporte à améliorer ses œuvres profanes¹⁵, Desportes n'a pas beaucoup corrigé ses psaumes¹⁶. Les cinq paraphrases de 1587 reparaissent en 1591 avec quelques variantes¹⁷, qui affectent uniquement l'expression de détail, sans modifier vraiment la physionomie du poème. De 1591 à 1594, aucune intervention dans le texte des soixante psaumes. L'étape suivante amène un petit nombre d'amendements, qui ne portent en général que sur un terme ou un autre ; ils tendent le plus souvent à perfectionner le style, et parfois à rétablir une fidélité plus grande. Entre 1598 et 1603 apparaissent quelques nouveaux remaniements d'importance

8. Cf. *supra* I, 8, 3^e section et *infra* II, 8, 1^{re} et 2^e sections.

9. Psaumes 38, 51, 88, 90, 139 in *Les Premières Œuvres...*, 1587.

10. P. de L'Estoire raconte que dans un paraphlet intitulé *Bibliothèque de Madame de Montpensier*, paru vers décembre 1587, est mentionné, parmi des titres imaginaires, l'ouvrage suivant : *Pseaumes mis en rithme par Ph. Des Portes, reveus et corrigés par Madame Patu, avec les annotations de la Daigrefin* (cité par J. Lavaud, ... *Ph. Desportes...*, p. 340).

11. *Soixante Pseaumes...*, 1591. Pour l'apport successif de psaumes d'une édition à l'autre, cf. J. Lavaud, *ibid.*, p. 445-446.

12. *Pseaumes de David...*, 1594.

13. *Cent Pseaumes...*, 1598. Brunet, *Manuel du Libraire*, t. 2, col. 648, signale déjà une éd. de cent cinquante psaumes en 1597 chez le même imprimeur. A. Verchaly, *Desportes et la Musique*, p. 288, cite Michel Coysart, *Traicté du Profit que toute personne lire de chanter en la Doctrine Chrestienne, et ailleurs, les Hymnes et Chansons spirituelles en vulgaire...*, Lyon, J. Pillehotte, 1608, qui mentionne une éd. de « tout le Psaultier mis en lumière à Paris 1598 chez Marmet, Imprimeur du Roy ». L'information paraît erronée : l'imprimeur Marmet ne semble pas avoir existé (mais bien Mamert Patisson), et tous les autres témoignages indiquent qu'en 1598 n'ont paru que les cent psaumes (plus exactement 98).

14. Trois éditions paraissent en 1603 : *Les C.L. Pseaumes...*, à Rouen, chez Raphaël Du Petit Val, et à Paris, chez Abel L'Angelier et chez la Vve M. Patisson.

15. « Desportes est peut-être le poète de son temps qui a le plus corrigé ses œuvres, au point que, dans le texte définitif de certains de ses sonnets, un ou deux vers seulement de la version primitive sont demeurés intacts. » (J. Lavaud, ... *Ph. Desportes...*, p. 297).

16. On peut voir dans ce fait une première preuve que les psaumes de Desportes n'ont pas, aux yeux de leur auteur, le même statut littéraire que le reste de l'œuvre.

17. Une vingtaine pour les cinq pièces.

mineure. Enfin, les trois éditions de 1603 ne présentent entre elles que des différences superficielles¹⁸, et le texte, ensuite, ne varie plus. J'utilise pour mon analyse l'un des recueils de 1603¹⁹, qui renferme la version définitive, laquelle, dans la plupart des cas, ne se distingue pas de la version primitive.

D'après Pierre Pithou, Desportes s'est servi pour sa traduction de « soixante Interpretes et Commentateurs »²⁰. L'indication est peut-être exagérée, mais elle suggère la complexité du problème des sources. Bon catholique, le poète semble devoir l'essentiel de son information à la Vulgate : non seulement il obtient l'approbation des censeurs théologiens²¹, mais il admet implicitement saint Jérôme comme l'autorité de base, puisqu'il signale dans la marge de ses éditions les passages des psaumes où il suit une leçon opposée à la Vulgate²². Il s'en faut, cependant, que tous les écarts soient signalés : en de nombreuses occasions, Desportes s'affranchit de la tradition catholique pour se rapprocher du texte primitif. Recourt-il lui-même à l'original ? C'est fort possible, car il semble avoir su l'hébreu²³. Mais nous savons par l'exemple d'autres poètes que quelques traductions latines ou françaises, philologiquement plus sûres que la Vulgate, permettaient un retour aisé aux sources. Or l'une d'entre elles, que nous connaissons déjà par l'usage qu'en fait Baif, celle de Sanctes Pagninus, s'impose à l'attention : Desportes en possédait le texte dans sa bibliothèque²⁴ et il avait beaucoup utilisé le commentaire de

18. Les variantes, d'après un sondage, sont très peu nombreuses. Il n'y a guère d'écart que dans la disposition du texte (cf. J. Lavaud, ... *Ph. Desportes...*, p. 445-446), ce qui ne prête guère à conséquence.

19. *Les C.L. Pseaumes...*, Raphaël Du Petit Val.

20. *Pithoeana*, in *Scaligeriana*, *Thuana*, *Perroniana...*, t. 1, p. 503, cité par J. Lavaud, ... *Ph. Desportes...*, p. 450.

21. L'édition de 1594, *Pseaumes de David...*, comporte l'approbation suivante : « Imitatio sexaginta Psalmorum Davidis a Philippo Porteo Abbate Tyronio Gallicis versibus conscripta ex vulgari editione, D. Hieronymi versione, Chaldaica paraphrasi et virorum orthodoxorum commentariis desumpta, nihil habet a fide Catholica alienum aut absonum : In cuius rei fidem praesentem tabellam propria syngrapha nos Theologi Parisienses obsignavimus die XXII. Julii M.D.XCI. G. Genebrardus, Io. Dadraeus. » Sur Genebrard, cf. *supra* I, 7, n. 22 et II, 1, n. 52.

22. Il utilise, pour signaler ses autres sources, les sigles suivants : H. = Hébreu ; S.H. = Saint Hierosme ; L.C. = Latine Commune ; P.C. = Paraphrase Chaldaïque ; L.S. = Les Septante.

23. J. Lavaud, ... *Ph. Desportes...*, p. 412-413, rappelle qu'un *Dictionarium hebraicum ultimo ab auctore Sebastiano Munstero recognitum...*, Bâle, Froben, 1564, figurait dans la bibliothèque du poète. Cf. aussi une remarque de Du Perron in *Scaligeriana*, *Thuana*, *Perroniana...*, t. 1, p. 374-375.

24. *Psalterium sextuplex. Hebraeum, cum tribus Latinis, videlicet, Dief Hieronymi, R.P. Sanctis Pagnini, et Felicis Pratensis...* (signalé par J. Lavaud, *ibid.*, p. 413).

Vatable²⁵, qui était diffusé avec cette version²⁶ ; c'est dire que le poète a dû l'avoir fréquemment sous les yeux ; elle était d'ailleurs très répandue dans son milieu²⁷. L'analyse interne d'un échantillon de ses paraphrases indique que, lorsque la Vulgate et Pagninus présentent une lecture différente, Desportes suit tantôt l'une tantôt l'autre, son choix étant souvent influencé par la glose de Vatable. La souplesse avec laquelle il passe d'une version à l'autre²⁸ suggère que sa source principale pourrait avoir été le recueil où l'imprimeur Robert Estienne a réuni la traduction de Pagninus et le commentaire de Vatable, avec, en regard, le texte de la Vulgate²⁹. Quoi qu'il en soit, Desportes ne semble pas avoir refuté définitivement l'autorité de saint Jérôme ; il paraît donc légitime, malgré la variété de son information, de se référer à la Vulgate pour examiner ses méthodes de paraphrase.

Organisation des idées.

Dans sa manière de disposer les matériaux que lui fournit l'original, Desportes suit la mode déjà relevée chez ses contemporains : ses groupes syntaxiques sont courts³⁰ et laissés souvent dans un état d'organisation élémentaire :

Desportes, 147, 49-52 :

Loin des tiens il chasse la guerre,
Il le paît de fleur de froment :
Sa voix il envoie en la terre,
Son propos court legerement.

A l'instar de Baif et son groupe, le traducteur use de la parataxe pour rendre un des traits spécifiques de la phrase hébraïque. Il limite volontiers ses constructions à la longueur d'un vers et recourt peu à la subordination. Néanmoins, son texte, quoique distribué en ensembles relativement brefs et indépendants, ne donne pas la même impression de tension et de mor-

25. D'après Pierre Pithou, « Mr. Desportes disoit, que de soixante Interpretes et Commentateurs, dont il s'est servi sur les Pseumes, il n'en avoit point trouvé de meilleur que Vatable qui est derriere la nompareille » (*Pithoeano, in Scaligeriana, Thuana, Perroniana...* t. 1, p. 503). Sur Vatable, cf. *supra* I, 3, 1^{re} section et I, 7, 3^e section.

26. S. Pagninus, *Liber Psalmorum Davidis...*

27. Cf. *supra* II, 1, 1^{re} section.

28. L'hésitation de Desportes entre les deux traditions se marque dans la numérotation qu'il donne à ses psaumes : pour les cinq paraphrases de 1587, il utilise la numérotation hébraïque, conforme à Pagninus, puis, dans les éditions suivantes, s'en tient au système de la Vulgate.

29. R. Fromilhague, *Malherbe, Technique...*, p. 265 et 271, observe également que les blocs grammaticaux, dans la poésie de Desportes, sont généralement brefs et juxtaposés.

cellement que la traduction de Baif ; c'est que le poète isole moins systématiquement ses groupes syntaxiques et ne pratique pas les dissymétries avec autant d'ostentation.

Si Desportes se garde bien d'imposer à l'original une architecture complexe en exploitant, comme Marot, les ressources de la subordination, il se préoccupe de ménager aux idées un développement satisfaisant. La coordination lui en fournit l'occasion : elle articule les propositions en un enchaînement cohérent, sans pourtant les immobiliser dans une fonction logique qu'elles n'ont pas dans le psaume. Ainsi, à la fois conscient du compartimentage de l'hébreu et des exigences de la mise en français, Desportes réalise une heureuse combinaison :

Desportes, 5, 1-6 :

Reçois dans ton oreille sainte,
Seigneur, tes propos de ma plainte,
Enten mon bas gémissement,
Et pense à ma voix qui s'écrie :
Car c'est, hélas ! toy que je prie,
Mon Roy, mon Dieu juste et clément.

La syntaxe n'est pas envahissante, et la strophe, pourtant, est parfaitement organique. Le poète s'en tient en général à ce genre de remaniement et, de la sorte, rend justice à l'originalité du psalmiste.

Devant les symétries qui façonnent les psaumes, Desportes observe également no compromis. Les quelques parallélismes qu'il crée ou qu'il restitue montrent qu'il n'est pas insensible à leur valeur. Mais il n'en tire à aucun moment, dans sa poésie, le même profit que Marot. Les termes redoublés, qui sont pourtant nombreux, ne sont pas assez riches, de leur côté, pour former des couples complémentaires et suggestifs : ils retardent plutôt le progrès de l'idée et laissent l'impression de pléonasmes. De la même manière, Desportes ne se soucie pas de calquer sa strophe sur le dessin du verset original ; il tend plutôt à créer dans ses paraphrases un équilibre autonome, à répondre de façon personnelle aux symétries du psautier. Ainsi évite-t-il les enjambements, de sorte que son vers, qui constitue l'unité du poème, représente le plus souvent une cellule indépendante. De même, il ménage régulièrement dans ses strophes une coupe médiane³⁰ : moyen détourné de rendre le rythme à deux temps de l'hébreu.

Fidélité à l'originol.

Dans la restitution du contenu des psaumes, Desportes observe la même attitude qu'à l'égard des formes : il se mon-

30. R. Fromilhague, *ibid.*, p. 269, note aussi dans les psaumes de Desportes « l'élimination presque complète des strophes dépourvues d'une césure médiane. Sur un total de 97, deux seulement font exception. »

tre fidèle et réservé, tout en conservant une marge d'indépendance pour assurer la qualité poétique et la clarté de son message. Il ne partage pas les scrupules de littéralité d'un bon nombre de ses contemporains : sa matière subit souvent une adaptation :

Vulgate, 66th, 5-6 :

Venite, et videte opera Dei ; terribilis in consiliis super filios hominum. Qui convertit mare in aridam, in flumine pertransibunt pede ; ibi laetabimur in ipso.

Desportes, 66, 13-16 :

Venez et contemplez les merveilles profondes
De Dieu sur les humains : c'est luy qui peut changer
La mer en terre ferme, et sans aucun danger
Fait qu'à pied tout joyeux nous traversions les ondes.

En même temps qu'il remanie la disposition des éléments, Desportes transpose librement le détail de l'expression ; il se sent lié aux idées, dont il rend compte fidèlement, bien plus qu'aux termes, dont il propose une approximation. Mais la latitude qu'il s'accorde se limite là (il n'a recours à des interprétations franchement nouvelles ou même fausses qu'exceptionnellement) ; sa prudence et un manque d'imagination sans doute intentionnel restreignent en général beaucoup la portée de ses innovations et en font d'inoffensives variations autour du donné original. A elle seule, la façon dont Desportes, le poète poli et urbain par excellence, s'attache à conserver le pittoresque du réalisme hébreu, sans chercher à en atténuer la violence, montre qu'il renonce entièrement à cultiver ses goûts personnels, pour assurer à sa version toute la fidélité requise :

Pagninus, 60, 10 :

Moab olla ablutionis meae : super Edom projiciam calceamentum meum.

Desportes, 60, 29-32 :

Moab...
J'en feray pour mes pieds un bassin a laver,
J'étendray mes souliers d'une longue enjambée
Sur Edom succombée.

31. Comme je l'ai indiqué dans l'*Introduction*, je numérote tous les psaumes selon le système hébreu, en avance d'une unité, par rapport à la Vulgate, entre les psaumes 10 et 147. Les renvois à la Vulgate et aux textes de Desportes, qui suivent la numérotation catholique (cf. *supra* n. 28), sont donc décalés.

Non seulement le poète préfère ici la traduction plus exacte et imagée d'un Pagninus à la leçon affaiblie de la Vulgate (*olla spei meae*), mais il apporte un surcroît de précision à une description qui peut paraître triviale. Il est même si pénétré de la poésie des psaumes qu'il crée à plusieurs reprises des expressions, des métaphores bien plus proches de l'hébreu que du français :

Vulgate, 115, 9 :

Domus Israel speravit in Domino.

Desportes, 115, 25-26 :

La maison d'Israël espère seulement
De la main du Seigneur tout son contentement.

La traduction introduit une représentation anthropomorphe de Dieu et prouve ainsi que Desportes connaît les particularités du psautier, en admet l'intérêt et tâche d'y conformer son style.

Le poète manifeste sa discrétion jusque dans sa technique de la paraphrase. Il ne vise pas, à la manière de Baïf et de d'Aubigné, à la plus grande concision possible; dans la plupart des cas, son texte est même plus prolixe que dans le psautier huguenot³² :

Vulgate, 137, 1 :

Super flumina Babylonis illic sedimus et flevimus, cum recordaremur Sion.

Desportes, 137, 1-6 :

Assis le long des eaux qui baignent la contrée
Où se voit Babylon, l'ame d'ennuis outrée,
Nous plaignions nos malheurs :
Et dès l'heure, ô Sion que ta gloire abaissée
S'offroit devant nos yeux, hélas ! cette pensée
Nous fendoit tout en pleurs.

La version nouvelle s'étend dans un cadre assez ample et montre, par rapport à l'original, une densité plutôt faible. Encore

32. La densité de la version de Desportes par rapport à la Vulgate est fonction de la longueur du vers employé : dans les pièces à vers brefs, Desportes innove moins qu'en écrivant des vers longs ; il semble qu'à l'alexandrin soit attaché un certain sens de l'élaboration littéraire qui n'existe pas, par exemple, pour l'octosyllabe. En outre, Desportes est plus irrégulier dans la densité de ses paraphrases que la plupart des autres poètes étudiés : à des morceaux prolixes succèdent parfois des resserrements inattendus.

l'habileté du poète masque-t-elle ici que le développement repose sur des moyens quelconques et circonspects : à y regarder de près, on découvre que la périphrase et la répétition fournissent au texte français presque tous ses matériaux. Telle est bien la méthode de Desportes, à la différence près que la banalité des adjonctions apparaît en général davantage :

Vulgate, 19, 2 :

Caeli enarrant gloriam Dei...

Desportes, 19, 1-3 :

Des cieux l'admirable ornement
Par tout raconte incessamment
Du Seigneur la gloire excellente.

Rien de plus usuel que ces procédés : la formule périphrastique du premier vers, les deux adverbes du second et l'adjectif du troisième ne font qu'enfler la traduction sans engager l'auteur. Ailleurs foisonnent des redoublements, des répétitions, des chevilles de toute sorte ; il est rare que Desportes choisisse une tournure dense et économique : à peu près chaque élément de signification est doublé, dans sa version, d'un écho qui le prolonge sans nécessairement l'éclaircir ou l'embellir.

Le poète subit donc passivement la nécessité d'amplifier que lui impose sa mise en vers. Il lui arrive cependant d'être plus personnel, plus exigeant à l'égard de sa paraphrase. Ainsi y glisse-t-il parfois une explicitation, profitant de sa liberté pour assurer la compréhension d'un passage ; à la manière de Marot, il tend à faciliter la lecture des psaumes, sans céder pourtant à un didactisme pédant. Ailleurs, moins anonyme que de coutume, il laisse transparaître son goût pour une poésie élaborée et colorée :

Vulgate, 76, 4 :

Ibi confregit potentias arcuum, scutum, gladium, et bellum.

Desportes, 76, 7-12 :

On y voit a grand tas les places étoffées
De superbes trophées
D'arcs et de traitz brisez : les glaives, les escus
Pour lambeaux détranchez jonchent toute la terre,
Et l'appareil de guerre
Des puissans ennemis que sa force à vaincus.

L'ampleur et la nouveauté de ce spectacle nous transportent à l'opposé de l'austérité et de la concision de Baif, et bien au-delà des évocations, plutôt timides, du psautier buguenot. Souvent, Desportes se montre attentif à la qualité des suggestions con-

crêtes de sa source. Il se plaît à développer les descriptions esquissées au passage et à en préciser les données à l'aide de détails réalistes :

Vulgate, 80, 10 :

... plantasti radices eius [la vigne], et implevit terram.

Desportes, 80, 31-35 :

La cultivant toy-même et purgeant ses racines
De pierres et d'épines,
Tu fis qu'elle print terre, et s'acrut tellement
Qu'on vit en un moment
Qu'elle couvroit par tout les campagnes voisines.

La mention hâtive du psaume prend corps et se déploie en un tableau qui parle à l'imagination et rend le texte plus présent, plus familier. A plusieurs reprises, Desportes actualise l'original, parfois lointain et inexpressif, grâce à quelques notations tirées de la vie quotidienne, et sollicite ainsi la participation du lecteur. Guidé par la riche imagerie du psautier, il se laisse même aller, ici et là, à introduire dans sa paraphrase des formules concrètes de son crû, qui rappellent certains motifs privilégiés de sa poésie profane ; ainsi traite-t-il de manière très personnelle quelques fragments du psaume 42 :

Desportes, 42, 6-8 :

Mon ame, ô Dieu tout-puissant,
Se fond toute en languissant
Après toy fontaine vive.

11-13 :

Hélas ! quand viendra le jour
Que la douceur d'un retour
M'ôte cette impatience ?

24 :

Mon cœur tombe en pâmoison.

Dans quelques autres passages, consacrés à l'introspection et au monologue, Desportes retrouve les intonations de son œuvre amoureuse et son goût pour la délibération psychologique. Ailleurs s'infiltré le souvenir inattendu du style mignard :

Desportes, 104, 33-34 :

A l'entour sont logez les oiseaux emplumez
Chantres mélodieux des bocages ramez.

Mais pareilles fantaisies sont exceptionnelles ; elles prouvent simplement, par leur présence occasionnelle, que Desportes ne manque pas d'imagination et que la banalité ordinaire de ses paraphrases ne procède pas d'un défaut d'inspiration mais correspond à un dessein réfléchi.

Car le poète est trop conscient de la singularité des psaumes pour leur imposer systématiquement une esthétique étrangère. Il préfère, comme nous l'avons déjà relevé, transposer crûment dans sa paraphrase les images réalistes et hyperboliques de l'original. Ou bien, autre tentative pour rendre une des propriétés de la poésie hébraïque, il reconstitue le mélange de concret et d'abstrait qu'elle présente si souvent :

Desportes, 69, 33-36 :

C'est pour l'amour de toy
Que de tranchans mépris mon ame est decouppée,
Je porte a ton sujet la face enveloppée
De vergonneux émoÿ.

Ce genre de rencontres déconcerte en français, mais il prouve que Desportes s'attache à restituer jusqu'aux aspects les plus particuliers de son texte. La sobriété de son style va d'ailleurs fournir une nouvelle illustration de sa modestie et de sa réserve.

Sobriété du style.

A la manière de nombreux poètes traducteurs de psaumes, Desportes consacre autant ou davantage de soins à la variété de ses formes strophiques qu'à la qualité de son écriture ; d'après son biographe, il « a tenté, dans cette ultime partie de son œuvre, tous les rythmes possibles »³³. Même s'il n'invente pas chacun des dessins métriques qu'il prête à ses paraphrases — beaucoup figurent dans des recueils antérieurs —, la création rythmique, qu'elle porte sur les strophes ou sur les vers³⁴, frappe en effet par sa richesse. Desportes a-t-il cultivé cette diversité parce qu'il avait en vue des mélodies déjà existantes, ou pour susciter la colla-

33. J. Lavaud, ... *Ph. Desportes...*, p. 449. Cette phrase est la conclusion d'une étude attentive des formes strophiques dans les 150 paraphrases (p. 447-449), qu'il est donc inutile de reprendre ici. Cf. aussi Ph. Martinon, *Les Strophes...*, p. 51.

34. On trouve des strophes de 4, 5, 6, 8, 9 ou 10 vers, avec en plus deux psaumes à rimes plates. Dans les strophes isométriques, les vers sont de 7, 8, 10 ou 12 pieds ; dans les strophes hétérométriques, ils sont de 5, 6, 8, 10, 11 ou 12 pieds. (Les vers de 5 et de 11 syllabes apparaissent dans les psaumes 127 et 134 qui, rédigés en vers saphiques mesurés et rimés, semblent étrangers parmi des paraphrases où la mesure antique n'intervient pas par ailleurs).

boration des musiciens ? Rien ne l'indique : ses psaumes ont été mis en musique après leur publication³⁵ et le poète ne semble pas avoir reconnu là une condition indispensable au succès de son entreprise. Le renouvellement des formes strophiques était devenu une tradition dans le genre de la paraphrase de psaumes, et n'impliquait pas nécessairement une destination musicale ; pareille coutume suffit sans doute à expliquer le phénomène chez Desportes.

Le vocabulaire des cent cinquante paraphrases frappe d'emblée par sa parfaite simplicité³⁶ ; le traducteur ne cherche pas à s'affranchir de certaines normes lexicologiques qui, depuis Marot, s'imposent à une part importante de la poésie religieuse. D'innombrables tournures, sous sa plume, donnent même l'impression d'être sorties du psautier huguenot. Les adjectifs, dont la fréquence et la qualité permettent bien de mesurer la « température littéraire » d'un texte, n'attestent pas davantage de recherches : ils sont peu nombreux et trop communs, en général, pour rehausser le niveau de style de la paraphrase. La rime, de son côté, n'est pas particulièrement riche et repose souvent sur des solutions de facilité. Dans la même perspective, l'absence quasi-totale de figures de rhétorique, chez un poète dont l'œuvre profane en abonde, est significative. Cela est vrai aussi de la profusion des archaïsmes : sans être aussi frappant que chez Baif, le procédé est constant et renvoie au style des marotiques bien plus qu'à celui de la Pléiade : les psaumes de Desportes relèvent d'un état de langue sensiblement équivalent à celui du psautier huguenot et, plus que l'œuvre profane annotée par Malherbe, accueillent toute sorte d'expressions surannées ou de licences que les générations suivantes condamneront bientôt. Au reste, il est souvent difficile de distinguer un archaïsme d'une maladresse, et les vers du poète ne manquent pas de passages négligés :

35. Cf. A. Verchaly, *Desportes et la musique*.

36. M. Raymond observe le même phénomène dans l'œuvre de Desportes en général : « Le vocabulaire de cette poésie, fort riche, en comparaison du vocabulaire dont se contenteront Malherbe et les Classiques, après de multiples proscriptions, apparaît cependant beaucoup moins étendu que celui de Ronsard. ... Desportes... puise dans le fonds commun de la langue du xvi^e siècle. ... Il est spontanément prudent, retenu, et son discours est facile. » (*L'influence de Ronsard...*, t. 2, p. 105). R. Lebègue confirme ces vues : « Il veut se faire comprendre aisément d'un public mondain. Aussi opère-t-il un choix sévère dans la langue poétique de la Pléiade, il en laisse tomber les néologismes, les adjectifs composés, les termes techniques ou dialectaux, les diminutifs, les italianismes : rien qui ressemble au jargon pédant de son contemporain Du Monin ou aux créations de mots d'un Du Bartas. » (*La Poésie française...*, 1^{re} partie, p. 164).

Desportes, 122, 9-12 :

Jerusalem ton bâtiment
Une belle cité ressemble
Où chacun vit d'accord ensemble,
Tout y va d'un consentement.

Même si Desportes produit rarement de pareilles gaucheries, il apparaît à maints égards que les critères habituels de la qualité littéraire lui importent peu. Il néglige de rendre sa paraphrase aussi élégante que possible ; une fois satisfaites les conditions de fidélité et de clarté, il estime sa tâche à peu près achevée. C'est pourquoi son texte, en général correct, est plutôt ennuyeux. Les plus beaux passages de l'original sont rendus de manière assez plate et perdent leur caractère, de sorte que la versification reste souvent le dernier refuge de la poésie. A la fois prudent et impersonnel, Desportes se dérobe à l'appréciation, et se distingue par-là de Marot et de Baïf qui, chacun à leur manière, s'engagent dans leur traduction : ils lui donnent un style, ils renouvellent le genre de la paraphrase, tandis que notre poète, lui, admet les normes habituelles et vise à une espèce de style zéro. Son écriture, dans les psaumes, tend d'ailleurs à retrouver certains caractères de la prose :

Desportes, 34, 1-6 :

En tout tans et en toute place
Je veux, quelque saison qu'il face,
Du Seigneur chanter la bonté :
Ma bouche a jamais sera plaine
Du bruit de sa gloire hautaine,
Et du los qu'il a mérité.

La fluidité et l'aisance de l'expression, dépouillée de tout artifice, rappellent les qualités d'une belle phrase en prose. Tel est l'idéal que se propose le poète. Il en résulte souvent le nivellement et la banalité que nous avons relevés ; mais ce goût de la formule limpide et sans accident peut produire, à l'occasion, de grandes réussites, qui font le prix de l'expérience :

Desportes, 48, 7-12 :

Dedans les grands palais d'une ville si belle
Chacun reconnoit Dieu de puissance immortelle,
C'est leur ferme rampart, leur force et leur rocher :
Car voilà que les Roys, sous qui la terre tremble,
Joignent tous leurs efforts, leurs camps marchent ensemble,
Et ne se connoit rien qui les puisse empêcher.

Les moyens mis en œuvre sont très simples ; le texte est parfaitement clair et satisfait aux exigences de la mise en français de sorte que, sans pénétrer encore dans l'aire des

grands remaniements, on sent poindre ici l'esthétique que Malherbe légua au xvii^e siècle. Mais les psaumes de Desportes atteignent rarement à une telle maîtrise et, malgré leurs qualités, dégagent une impression de grisaille et de monotonie qui ne prévient pas en leur faveur.

Singularité des paraphrases.

L'élégance souple et aisée dont Desportes fait preuve dans ses vers profanes semble perdue dans les psaumes, au point qu'on s'étonne d'y reconnaître la production d'un seul et même auteur. Il faut admettre pourtant qu'un poète peut s'exprimer selon des registres très différents ; Desportes — comme, avant lui, Marot et Baif³⁷ — disposait de plusieurs manières et s'est efforcé de donner à ses paraphrases bibliques un ton radicalement différent de son œuvre amoureuse³⁸. La confrontation du style de ses psaumes, que nous avons maintenant scruté, et de n'importe quelle pièce du répertoire profane suffit à illustrer cet écart :

Las ! qui languit jamais en si cruel martyre,
En si penibles nuicts, en si malheureux jours ?
Qui s'égara jamais dans si confus destours ?
Qui jamais recognut si rigoureux empire ?

Je souffre nn mal present, j'en doute encor un pire ;
Je voy renfort de guerre, et n'attens nul secours ;
Mes maux sont grans et forts, mes biens foibles et cours,
Et plus je vais avant, plus ma douleur s'empire.

A toute heure, en tous lieux, de tout je me déplaïs ;
La nuict est mon soleil, le discord est ma pais ;
Je cours droit au naufrage et fuy ce qu'il faut suyvre ;

Je me fache en fachant les hommes et les dieux ;
Je suis las de moy-mesme et me suis odieux ;
Bref, je ne puis mourir, et si je ne puis vivre³⁹.

Ce sonnet des *Amours de Diane*, que nous pouvons admettre comme un exemple des poèmes mondains de Desportes, repose sur un thème à la fois très distant et assez proche du psautier : il exalte à la dimension d'un martyre une passion tout humaine et confond audacieusement la douleur de l'amant et le tourment du pécheur ; ainsi, les lamentations du soupirant et les plaintes de David pénitent présentent certaines analogies qui justifient la comparaison des styles.

Si l'organisation syntaxique du sonnet rappelle le goût des

37. Cf. *supra* I, 3, 9^e section et II, 1, 6^e section.

38. J'ai montré la même attitude chez d'Aubigné in *Les Styles d'Agrippa d'Aubigné*.

39. *Les Amours de Diane*, 1^{er} livre, sonnet 14.

constructions simples qui règne dans les paraphrases, le jeu des parallélismes et des symétries frappe par sa qualité ; tandis que les traductions de psaumes se développent selon une progression linéaire, chacun des vers et la plupart des hémistiches sont ici en équilibre avec une formule de même poids, et leur balancement communique au poème un rythme particulier et savamment étudié : on est à l'opposé du nivellement prosaïque des paraphrases. Dans le premier quatrain du sonnet figurent plusieurs adjectifs riches et colorés, qui situent le texte à un niveau d'expression assez élevé ; au reste, le vocabulaire dans son ensemble, quoique conforme à la tradition pétrarquiste française, donc passablement stéréotypé, paraît sélectionné dans un champ plus large et mieux approprié à l'expression poétique que le lexique limité et terne des psaumes versifiés. Plutôt abstrait, il se prête avec souplesse à la description des tourments de l'âme, à l'analyse psychologique, tandis que les paraphrases conservent le langage violent et imagé de l'Ancien Testament : l'hyperbole, ici, est intellectuelle, au lieu que là, imitée de David, elle est concrète. Grâce à ces riches matériaux et à ce choix exigeant, Desportes évite les chevilles et observe une densité bien supérieure à celle de ses psaumes, où la lourdeur est souvent apparente. Il utilise les termes propres, formule ses idées avec aisance, distribue sa matière en fonction du moule poétique choisi, de sorte qu'il atteint à une clarté parfaite ; les paraphrases, au contraire, demeurent parfois obscures. De la même manière, les archaïsmes jouent dans le sonnet un rôle bien moindre que dans les psaumes. Enfin, le poète introduit ici de nombreuses figures de rhétorique, alors qu'il en restreint l'emploi au plus près dans ses traductions de David.

Le choix d'un sonnet dans l'œuvre profane de Desportes a rendu l'opposition très démonstrative ; les stances amoureuses, dont la forme se rapproche des paraphrases (elles dérivent, l'une et l'autre, de l'ode), demeurent très différentes, quoiqu'elles présentent, avec le style de nos pièces, quelques analogies. On se rapproche des psaumes en envisageant les *Poesies chrestiennes* du même poète⁴⁰ : leurs thèmes et leurs images doivent beaucoup à l'Ancien Testament ; l'écriture en est à la fois sobre, violente et archaïsante. Cependant, le style trahit ici encore des ambitions et des goûts personnels qui sont complètement bannis de la version du psautier : « Faut-il s'étonner », s'écrit le pénitent...

... Si pour un de tes pleurs, j'ay versé des rivières,
Toy Soleil flamboyant seul pere des lumieres,
Moy nuage épessi moitte d'obscurité⁴¹ ?

Les images, pittoresques et hyperboliques, appartiennent à la

40. Ed. consultée : *Poesies chrestiennes*, in Desportes, *Prieres et Méditations chrestiennes*.

41. *Plainte (Depuis six mois entiers...)*, v. 34-36, *ibid.*, p. 82 sqq.

tradition profane ; les figures de rhétorique s'accumulent et créent des effets somptueux et artificiels. Dans ses paraphrases, Desportes choisit de traiter les mêmes motifs dans une langue plus réservée, à la fois anonyme et économique. Sa banalité, son prosaïsme ne découlent donc pas d'une incompétence quelconque, mais répondent à des intentions bien précises : soumission à l'esthétique d'un genre littéraire, effacement devant l'originalité du texte sacré... C'est pourquoi il s'agit, après avoir décrit un style, de comprendre à quel dessein et à quelles circonstances correspondent les conclusions acquises : c'est à quoi servira, plus loin, l'étude du milieu.

IV

POETES CATHOLIQUES ET ARCHAISANTS

Paraphrastes provinciaux.

L'esthétique sobre et réservée d'un Baïf ou d'un Desportes se transmet, jusqu'après 1600, à des poètes qui résistent à la réforme malherbienne pour cultiver un langage suranné. Leurs psaumes, qui manquent à la fois d'élégance et d'originalité, ne font qu'attester la longue survie d'un goût littéraire, et méritent, à ce titre, un traitement rapide.

J. du Nesme¹, auteur catholique de Pontoise, publie en 1606 un recueil édifiant² où, à la suite d'un manifeste en faveur de la poésie chrétienne³, il présente des paraphrases bibliques, des poèmes religieux⁴ et une version des sept psaumes pénitentiels⁵. L'année suivante, un Dijonnais, Jean Richard⁶, diffuse une douzaine de psaumes *tournez en Odes Françaises*, et

1. Du Nesme est très mal connu. Cf. cependant Abbé Goujet, *Bibliothèque...*, t. 15, p. 38-41 et G. Allais, *Malherbe...*, p. 321-326, où il est question du premier livre du poète : *Le miracle de la Paix en France...*, bref recueil de pièces de circonstance.

2. *La Rédemption du Monde...*

3. *La Vérité poétique*, pièce théorique en vers, où l'auteur réclame une poésie vertueuse qui renonce à la tradition antique et y substitue la matière biblique et la louange de la création ; cette revendication, très fréquente à l'époque, ne présente pas d'intérêt particulier.

4. Paraphrases en vers de quatre chapitres d'Esaié, des *Lamentations de Jérémie*, poèmes sur la passion et sur des sujets moraux.

5. F° 81 r°-90 v°. La première pièce du recueil est un autre psaume : *Paraphrase du XXI. Pseaume de David prophétisant la Mort et Passion de nostre Sauveur Jesus-Christ, et la naissance de son Eglise*, qui, malgré ce titre, présente une interprétation assez fidèle de l'original.

6. Sur J. Richard, cf. Abbé Papillon, *Bibliothèque des Auteurs de Bourgogne*. On trouvera une liste des ouvrages de Richard — histoire bourguignonne, œuvres de circonstance, textes religieux — dans la *Bibliographie...* de A. Cioranescu.

*Pindarelles*⁷. En 1610, un autre poète mineur, Jean Métézeau⁸, offre aux lecteurs catholiques un psautier complet, rédigé en prison et destiné à l'édification⁹. Enfin, la même année, Antoine de Laval, « Capilaine du Parc et Chasteau de sa Majesté les Moulins en Bourbonnois¹⁰ » publie un commentaire des psaumes¹¹, auquel il joint quelques paraphrases en vers¹²; il présente d'ailleurs ces pièces, rédigées bien plus tôt¹³, comme des erreurs peu recommandables : elles sont en vers et « la contrainte de la rime est du tout incapable d'expliquer les grands misteres cachez sous la lettre¹⁴ » ; elles sont littérales et « le seul sens littéral en Prose ou en Vers, en quelque langue vulgaire ou autre qu'on le puisse tourner est aussi obscur que son original Hebreu mesme¹⁵ ». C'est pourquoi Laval a renoncé à la paraphrase poétique au profit des explications en prose, conformes à la tradition catholique, qui occupent l'essentiel de son recueil¹⁶.

Par la distinction de ces deux genres, Laval admet implicitement qu'un psaume mis en vers doit fournir une version très

7. Sept psaumes de la pénitence et psaumes 1, 2, 7, 8, 104, 137 in *Les Sept Psalms poenitentialz*...

8. L'auteur, mal connu, était « Secretaire et Agent des affaires de feu M. la Duchesse de Bar Soeur unique du Roy, pres sa Majesté ». On connaît aussi de lui : *Tombeau de Henry le Grand*...

9. *Les CL. Pseaumes*... Après les différentes dédicaces à Louis XIII, à Henri IV et au lecteur, Métézeau publie un *Calendrier romain*, des recettes « pour trouver les festes mobiles perpetuellement », « pour scavoir le nombre d'Or sans Almanach » et une *Instruction chrestienne* avec différentes pièces en vers, bibliques ou édifiantes. On se rappelle que le psautier huguenot comporte souvent ce genre d'adjonctions (cf. *supra* I, 5, n. 35-36).

10. Contrairement à l'indication du Catalogue imprimé de la B.N., il semble qu'Antoine Mathé de Laval, auteur de *Isabelle, imitation de l'Arioste*, Paris, L. Breyer, 1576 et Antoine de Laval, auteur de la *Paraphrase des Pseaumes*..., de *Deseins de professions nobles et publiques*..., Paris, A. L'Angelier, 1605 et d'autres ouvrages, soient le même homme, maître des eaux et forêts du Bourbonnois et géographe du Roi (cf. J. Lavaud, ... *Ph. Desportes*..., p. 97-98).

11. *Paraphrase des Pseaumes*...

12. Sept psaumes pénitentiels et psaume 98.

13. A propos de la paraphrase en vers du psaume 6 : « Pource que ce petit labeur pleust au feu Roy Henry III... je l'ay mis icy et en tous les autres Pseaumes traictez de mesme en petites stances serrees. » (p. 23).

14. *Ibid.*

15. *Preface necessaire à la cognoissance de ces Paraphrase (sic) et Annotations sur le Psautier et du motif d'icelles*, in *Paraphrase des Pseaumes*...

16. En se faisant le défenseur de l'interprétation allégorique et mystique contre les traductions littérales, Laval se distingue de la plupart de ses contemporains, qui admettaient la coexistence des deux démarches, à condition qu'elles soient distinguées.

fidèle de l'original, à l'exclusion de toute interprétation. Chacun de nos quatre poètes accepte ce postulat et s'efforce de restituer les chants de David avec un minimum d'altérations. Cependant, à quelques exceptions près, les difficultés de la versification ne leur permettent pas de réaliser une traduction littérale. Un autre obstacle réside dans l'observation, en général scrupuleuse, de la correspondance d'un verset avec l'unité strophique choisie ; la longueur variable des versets de chaque psaume introduit d'inévitables disproportions et oblige parfois le traducteur à remplir un cadre trop vaste pour la matière donnée ; amplification subie passivement, sans intention préalable. Car, comme Desportes, nos poètes visent à la plus complète impersonnalité ; qu'ils manquent d'originalité ou soient volontairement réservés, ils se conforment à la norme de fidélité généralement admise et ne craignent pas de paraître insignifiants. Empêchés de pratiquer le mot à mot, ils limitent au mieux la portée de leur paraphrase en se bornant à des remaniements inoffensifs. Autour d'un terme, d'une expression, d'une idée complexe, ils dessinent comme une sphère où la variation demeure licite, et rarement ils en dépassent les frontières. Leurs adjonctions peuvent être longues, elles sont toujours timides et ne détournent jamais l'attention bien loin du message déposé dans l'original.

Pour atteindre à un tel anonymat, nos quatre poètes usent à peu près des mêmes techniques, assez frustes et faciles à identifier :

Vulgate, 38, 10¹⁷ :

Domine, ante te omne desiderium meum, et gemitus meus a te non est absconditus.

Richard, 38, 39-44 :

Devant toy mon désir repose,
Et tout ce que mon cœur propose,
Mon pleur, et mon gémissement,
Que je faicts en ma grand tristesse,
Alors que ta fureur m'opprime,
Caché ne t'est aucunement.

Le deuxième vers ne fait que répéter en l'amplifiant l'idée de désir à l'aide d'une périphrase : procédé fréquent qui dispense le traducteur d'innover sérieusement. Le redoublement du vers suivant présente le même avantage et, pour cette raison, intervient très souvent dans les paraphrases de nos poètes ; certains parallélismes, dépourvus de leur fonction stylistique et employés comme chevilles, jouent le même rôle : ils répètent une notion déjà connue sans nécessairement l'enrichir. Richard

17. Les quatre poètes réunis ici m'ont paru utiliser avant tout la Vulgate, que j'ai considérée comme leur source.

continue en introduisant dans les deux vers suivants une exclamation prudente, qui précise le sens de *pleur* et *gémissement* de la manière la plus insignifiante ; également babiluelle, cette technique remplit parfois une fonction plus organique et permet alors de concilier prudence et efficacité. Au quatrième vers figure un adjectif parfaitement banal et au sixième un adverbe qui remplit une place vacante sans revêtir aucune signification centrale.

Pareilles interventions sont loin d'être propres à nos quatre poètes ; elles appartiennent au répertoire le plus commun de la paraphrase de psaumes ; accumulées de la sorte et dépourvues d'aucun trait saillant, elles marquent la volonté de s'en tenir à une espèce de degré zéro du style. Du moment qu'elles visent à exprimer le moins d'idées possible, elles forment des chevilles qui, au lieu d'affecter les significations, n'altèrent que la densité de l'original : à la place des formules serrées du psautier, le texte français paraît en général prolixe et inconsistant.

Le souci de fidélité de nos poètes se manifeste encore dans le soin qu'ils apportent à respecter l'équilibre des termes concrets et abstraits observé par le psalmiste. A peine note-t-on, chez chacun, une légère inflexion vers l'un ou l'autre des deux pôles. Du Nesme et Laval penchent vers l'expression abstraite lorsqu'ils prennent la liberté d'une innovation ; ils rendent bien sûr les images du texte, mais sans témoigner d'aucun talent, sans chercher à prolonger les effets produits par la poésie hébraïque. Richard et Métezeau, de leur côté, favorisent timidement le langage concret des psaumes ; il leur arrive de créer quelques représentations nouvelles :

Vulgate, 39, 7 :

Veruntamen in imagine pertransit homo.

Métezeau, 39, 33-34 :

Ce n'est qu'un ombre, une eau coulant,
Ce n'est qu'un fantosme volant.

Ailleurs, ils insistent sur le réalisme un peu cru de l'original :

Vulgate, 38, 6 :

Putruerunt et corruptae sunt cicatrices meae.

Richard, 38, 23-26 :

Mes cicatrices seigneuses
Deviennent : et au dedans
La pourriture rendans,
Se font toutes veneneuses.

Le poète fait fi des convenances ; il se préoccupe bien davan-

tage de respecter le ton du psautier, sans se laisser arrêter par l'étrangeté du résultat dans des vers français. De la même manière, nos quatre traducteurs conservent dans leur version plusieurs hébraïsmes ; cette tournure, par exemple, mi-concrète mi-abstraite, si caractéristique :

Du Nesme, 102, 74 :

Il jette l'œil de sa mercy.

La singularité de cette formule crée un certain malaise ; mais l'adéquation à l'original est satisfaite. Tel est l'idéal que se proposent nos auteurs. C'est pourquoi leurs paraphrases, dépourvues de toute personnalité, paraissent aujourd'hui si déconcertantes ou ennuyeuses¹⁸.

Adaptateurs parisiens.

Tandis que Malherbe est en train de formuler sa réforme, à Paris, peu après 1605, quelques poètes, dans le milieu même qu'il fréquente, tournent encore des psaumes à la manière de Desportes¹⁹. Par leur choix commun d'un style archaïsant (c'est par là qu'ils se rattachent à leurs contemporains provinciaux), ils forment un groupe homogène. Un lien externe, en outre, les rapproche, qui permet de supposer entre eux des relations personnelles : leurs psaumes paraissent pour la première fois dans un recueil collectif de 1607, *Le Parnasse des plus excellents Poëtes de ce temps*.

Pierre de Deimier²⁰ est connu pour son *Académie de l'art poétique*..., où il tente de concilier l'enseignement de Malherbe

18. Trois poètes d'importance mineure pour nous, puisqu'ils n'ont traduit qu'un ou deux psaumes, présentent les mêmes caractères que les quatre traducteurs étudiés ici :

— Guy Lesèvre de La Boderie (cf. *infra* II, 6, 3^e section) qui publie les paraphrases des psaumes 68 et 96 in *Hymnes ecclesiastiques*..., f^o 282 v^o-285 v^o ;

— Guillaume Durand, auteur d'une paraphrase du psaume 103 parue in *Enchiridion*..., p. 10-11 ;

— André Mage de Fiefmelin, qui présente une version des psaumes 38 et 103 in *Les Oeuvres*, f^o 77 v^o-79 v^o et 209 r^o-210 r^o ; parmi les nombreux poèmes religieux qui paraissent dans ce recueil, plusieurs sont influencés par les psaumes ; à la fin du volume figure en outre une adaptation en vers de la Méditation sur le psaume 127 de Pelisson (cf. *infra* III, 1, 1^{re} section et III, 3, 2^e section et n. 5). Fiefmelin, poète protestant de l'île d'Oléron, a été étudié par P. Menanteau, *Images d'André Mage de Fiefmelin*..., qui publie la paraphrase du psaume 103, p. 195-196.

19. Cf. *infra* IV, 1, 1^{re} section, de plus amples détails sur l'opposition à la réforme malherbienne et la fidélité à une esthétique archaïsante dans le milieu de la Reine Margot.

20. Sur Deimier, cf. P. Colotte, *Le poète Pierre de Deimier... Sa carrière provençale et Pierre de Deimier... Sa carrière à Paris...*

et l'héritage du xvi^e siècle. Mais la plupart de ses poèmes, antérieurs à son traité, échappent à l'influence du réformateur²¹; c'est le cas de ses quatre psaumes²² qui, quoique écrits vraisemblablement à Paris vers la fin de 1606²³, sont nettement désuets²⁴. Il est significatif, à cet égard, qu'au moment où Malherbe condamne les psaumes de Desportes²⁵, Deimier s'en fasse le défenseur²⁶. Le poète satirique Pierre Motin²⁷ appartient sans doute au même milieu : il est catholique, vit à Paris et publie l'un de ses psaumes²⁸ dans le *Parnasse* de 1607²⁹. Enfin, ce même volume accueille deux paraphrases du psaume 51, par Nicolas Renouard³⁰ et d'Huxattime³¹. Ecrites et publiées au même moment, ces différentes pièces obéissent à une esthétique commune et demandent à être traitées ensemble³².

21. Il s'agit essentiellement d'œuvres profanes, lyriques ou épiques, rédigées avant 1605, date de la montée de Deimier à Paris.

22. Psaumes 20, 124, 126, 137 in *Le Parnasse...*, t. 2, nouveau cahier *ad finem*, f^o 74 r^o-79 v^o.

23. « Si l'on examine les vers nouveaux, c'est-à-dire les paraphrases de Psaumes, lourdes et prosaïques, contenues dans le second volume du *Parnasse* de 1607, on voit qu'ils sont encore pré-malherbiens. ... Ces compositions datent vraisemblablement de la fin de 1606 ou du début de 1607. » (P. Colotte, *Pierre de Deimier... Sa carrière à Paris...*, p. 39).

24. Cela est d'autant moins étonnant que Deimier se rattachait alors à la cour de la Reine Margot qui défendait l'idéal poétique du xvi^e siècle contre les acquisitions nouvelles (cf. *infra* IV, 1, 1^{re} section).

25. Pour la scène du potage, rapportée par Racan, cf. *infra* IV, 4, 1^{re} section.

26. « Desportes... sur tout ce qui est sorti d'excellent de sa plume, il s'est rendu à jamais recommandable en ceste admirable traduction qu'il a faite des cent cinquante Pseaumes de David. » (*L'Académie de l'art poétique...*, p. 245). Cf. aussi n. IV, 4, 26.

27. F. Lachèvre donne une bio-bibliographie importante de Motin in *Le libertinage au XVII^e siècle*, t. 4 : *Les Recueils collectifs de poésies libres et satiriques...*, p. 308-319.

28. Paraphrase du psaume 91 in *Le Parnasse...*, t. 1, f^o 413 v^o-415 v^o. F. Lachèvre, *ibid.*, p. 310, signale, parmi les œuvres demeurées manuscrites de Motin : *Paraphrase (en vers) des sept psaumes de la Pénitence de David*, in *Recueil Conrart* (l. 19, in-4^o, Arsenal). Le psaume 130 que publie P. d'Estrées in Motin, *Œuvres inédites*, p. 76-77, provient peut-être de ce ms. Mon analyse porte sur les deux psaumes imprimés : 91 et 130.

29. A propos du psaume 91 de Motin, je signale l'existence d'une autre paraphrase, anonyme, du même psaume, dans un autre recueil collectif : *Les Muses ralliées*, nouveau cahier *ad finem*, f^o 96 r^o-97 r^o.

30. *Le Parnasse...*, l. 1, f^o 434 r^o-435 r^o. D'après G. Grente..., *Dictionnaire... Le XVII^e siècle*, Renouard fut avocat, historiographe de Louis XIII, poète et traducteur d'Ovide, de Virgile et de l'Arioste.

31. *Le Parnasse...*, t. 2, nouveau cahier *ad finem*, f^o 84 v^o-86 r^o. Ce poète, qui semble signer aussi Thuxattime, est très mal connu.

32. *Le Parnasse...* de 1607 contient encore des paraphrases de

L'exigence de fidélité qui, jusqu'ici, correspondait pour les traducteurs de psaumes à une loi presque indiscutée, commence ici à perdre de sa rigueur. Au lieu de chercher à serrer l'original d'aussi près que possible, nos auteurs parisiens se plaisent à des développements prolixes et pas toujours fonctionnels :

Vulgate, 51, 4 :

Amplius lava me ab iniquitate mea, et a peccato meo munda me.

D'Huxattime, 51, 9-12 :

Mes pechez sont si grands, si sales et si ords,
Qu'on ne les pourroit pas laver pour un peu d'onde,
Laves moy, blanchis moy, et dedans et dehors,
Tout net devant les yeux, tout pur aux yeux du monde.

Il n'est plus question, ici, de littéralité ; le texte se gonfle en périodes un peu verbeuses et, à l'aide de développements oratoires, se prolonge sans se renouveler beaucoup. Car, malgré l'ampleur de leur version, les poètes évitent de remanier le psaume en profondeur ; ils s'efforcent de ne pas superposer une interprétation personnelle aux matériaux donnés et, grâce à des adjonctions inoffensives, y parviennent bien ; leur liberté opère au niveau des mots plus que des significations :

Vulgate, 137, 6 :

... si non meminero tui ; si non proposnero Jerusalem in principio laetitiae meae.

Deimier, 137, 43-48 :

Que sans nulle pitié ce mal soudain m'advienne
Si tousiours constamment mon cœur ne s'en souviennne,
Et si Hierusalem n'est assise en honneur
Entre tous les plaisirs à mes vœux plus propices,
Et si je ne la croy pour mon plus doux bon-heur
Le principe, et la fin de mes plus chers delices.

Ni les idées ni leur enchaînement ne changent beaucoup ; l'altération porte sur le langage direct, la densité de l'original, qui disparaissent dans la formulation lente et lourde de Deimier. Ce passage, comme celui de d'Huxattime cité plus haut, repose essentiellement sur la répétition : procédé permanent chez les traducteurs qui ne veulent pas s'aventurer trop loin dans

psaumes de Jacques de Constans, de Bertaut et Du Perron, dont il sera question plus bas (cf. III, 1 et IV, 1 et 2) et une paraphrase du psaume 6, anonyme (l. 2, nouveau cahier *ad finem*, f° 70 v°-71 r°), qui ne présente aucun intérêt marquant.

l'interprétation du psautier. Outre les techniques habituelles du parallélisme et du redoublement, nos quatre auteurs proposent souvent, après une expression concrète, un équivalent en termes abstraits, comme un écho qui prolonge le donné original. Mais il n'est pas nécessaire de rappeler ici les procédés ordinaires de la paraphrase : il suffit de retenir le goût de nos poètes pour un style dont l'abondance n'est pas toujours entendue d'une pensée.

Il arrive néanmoins que les remaniements imposés à l'original répondent à une intention plus précise : ils tendent à adapter la langue des psaumes aux normes de la poésie française, à rendre élégamment les expressions rudimentaires ou télescopées de l'hébreu :

Vulgate, 91, 4 :

... sub pennis eius sperabis.

Motin, 91, 34-36 :

De te couvrir il aura soing
Comme l'oiseau vient au besoing
Couvrir ses petits de sa plume.

Motin décompose l'image donnée, sous les ailes du Seigneur, et en propose une transposition doublée d'une comparaison : manière plus compréhensible, moins frappante, de développer le texte original. À force d'aplanir les différences, de vouloir rendre les psaumes plus clairs ou plus aimables, Deimier va même jusqu'à en altérer complètement la vigueur :

Vulgate, 20, 5 :

Tribuat tibi secundum cor tuum, et omne consilium tuum confirmet.

Deimier, 20, 19-23 :

Que par son saint amour ton ardante priere
Du port de ses faveurs ne soit jamais arriere...
Qu'aux Loix de tes conseils sa majesté divine
Fasse luire ton spectre...

L'expression simple de l'original se perd dans une tournure maniérée et complexe, qui rappelle les périphrases enflées de l'époque. Des plaintes du peuple bédéen, au psaume 137, Deimier tire également une élégie aimable, toute chargée d'artifices littéraires et parfaitement conforme au langage châtié de la cour. Il se plaît à compliquer le langage direct du psalmiste, au point que son style recherché menace parfois d'être obscur :

Vulgate, 20, 6 :

... et in nomine Dei nostri magnificahimur.

Deimier, 20, 28-30 :

Et au Nom tout divin de Dieu nostre victoire,
Nos cœurs esgaleront tous comblez de plaisirs
Le vol de nostre espoir au but de nostre gloire.

Ces constructions sobbistiquées, dont Deimier ne fournit qu'un échantillon, annoncent les expériences que les poètes novateurs — Bertaut, Du Perron, Malherbe — sont en train de tenter sur les psaumes, et que nous examinerons plus loin³³.

Pour hausser leurs paraphrases à un niveau de style satisfaisant, nos poètes parisiens développent l'expression abstraite aux dépens du concret : les deux passages de Deimier qui précèdent doivent la singularité de leur ton à une transposition intellectuelle, toute en concepts, de l'original. Souvent les images du psautier disparaissent en généralités informes ou, conservées, perdent leur autonomie : affectées d'une signification morale, elles sont privées de leur pouvoir de suggestion. Les quelques apports concrets qui filtrent ici et là n'attestent en général aucune recherche : représentations banales et lieux communs prouvent que l'imagination des traducteurs ne produit rien ici de spontané.

Tandis que les paraphrastes fidèles observent entre le concret et l'abstrait un équilibre qu'ils veulent aussi proche que possible de l'original, nos auteurs obéissent plutôt à leur tendance personnelle ; l'aisance un peu prolixe de leurs traductions montre également qu'ils gardent, par rapport à leur modèle, une certaine distance. Mais ils ne sont pas pour autant libérés d'un genre bien établi : par leur style, ils se rattachent à des normes que nous connaissons bien.

Poésie archaïsante.

En dépit d'importantes différences dans leur respect de l'original et dans l'ampleur de leur paraphrase, les poètes provinciaux et leurs contemporains parisiens réunis dans ce chapitre obéissent à la même esthétique. Ils n'impriment pas à leurs vers de marque personnelle, ils ne se signalent par aucun trait saillant, de sorte qu'ils sont à la fois insaisissables et quelconques. Ils se soucient si peu de plaire qu'ils semblent se dérober aux critères littéraires habituels ; c'est qu'ils sont incapables de s'y conformer ou qu'ils refusent de confondre l'élaboration de pièces dévotes avec la rédaction d'un poème mondain. Ils se contentent, pour la plupart³⁴, d'écrire des vers corrects et paraissent admettre que les rythmes courts qu'ils

33. Cf. *infra* IV^e partie.

34. Renouard et d'Huxattime se distinguent du groupe en donnant parfois à leurs poèmes une allure oratoire et en cherchant des effets poétiques.

cultivent avec prédilection n'appellent pas un polissage aussi soigneux, des soins aussi raffinés que les alexandrins, dont l'élégance, alors, se répand de plus en plus. Les ressources de la rhétorique, dont la poésie du moment use à tort et à travers, sont en général bannies de leurs paraphrases. Même comparés aux auteurs du psautier huguenot, nos traducteurs semblent ternes et austères, dépouillés de prétentions personnelles et indifférents à la qualité de leur style, de sorte qu'ils s'élèvent rarement au-delà du prosaïsme.

Cette volonté de n'afficher aucune excentricité s'observe dans le vocabulaire :

Deimier, 20, 59-60 :

Et vien nous exaucer au jour que plein de foy
Nos souspirs voleront aux saints pieds de ton throne.

Il existe, depuis Marot, des termes privilégiés — sinon consacrés — dans la paraphrase de psaumes, et nos auteurs archaisants ne songent pas à s'en affranchir ; ils accumulent au contraire les expressions et les mots stéréotypés qui, exploités depuis des décennies, ont perdu leur vigueur. L'emploi des adjectifs ne suscite pas davantage de recherches :

Métezeau, 19, 49-52 :

La sainte loy du Seigneur Dieu,
Est juste, et nous comble en tout lieu,
De la vraye, et parfaite joye,
Et son sacré commandement...

Les qualificatifs, nombreux dans ce passage, sont très quelconques ; ils n'ont pas été choisis pour leur pouvoir de suggestion, mais appartiennent à des formules toutes faites ou fonctionnent comme chevilles.

La survivance de vocables usés correspond à une orientation essentielle de chacun de nos poètes : le goût de l'archaïsme. Les exemples abondent :

Du Nesme, 102, 15-16 :

Car de repaistre je n'ay soing,
Tant j'ay l'ame au deuil empeschée.

Ou bien :

Motin, 130, 13-14 :

Si tu voulois aussy d'un courage imployable
Te venger aussi-tost qu'on t'a fait courroucer...

Quoique rédigés vers 1600 ou 1610, ces vers nous ramènent

loin dans le XVI^e siècle, comme si le style poétique, depuis Marot et Bèze, n'avait pas évolué. Tandis qu'un Malherbe écrit une langue qui, jusqu'aujourd'hui, ne changera guère, nos traducteurs se rattachent encore à un état antérieur, le moyen français.

Comme chez Desportes, il n'est pas toujours facile de distinguer entre l'emploi de formules surannées et certaines maladresses de style. Ainsi les irrégularités innombrables qui affectent l'ordre des mots peuvent-elles relever des deux facteurs. Les licences se multiplient parfois jusqu'à engendrer obscurité ou incohérence :

Richard, 38, 91-96 :

Ceux qui pour le benefice,
Me rendent le desplaisir ;
Pource qu'il m'ont veu choisir,
Le sentier de la Justice :
Vont mon honneur detractans,
Pour cela me combatans...

Les propositions, ici, s'alignent sans être transposées en un français satisfaisant. En maintes occasions, les paraphrases semblent laissées à l'état d'ébauches, encore prisonnières d'un cadre latin. Ailleurs, elles trahissent simplement la gaucherie de l'interprète, qui ne trouve pas la formulation adéquate, se contente d'approximations, se laisse aller à des expressions lourdes ou confuses. Ce manque d'exigences ou de savoir-faire compromet souvent l'intelligibilité du texte. Parmi les autres obstacles qui s'opposent à une mise en forme claire ou aisée, la versification paraît soulever toute sorte de difficultés : rarement nos poètes donnent l'impression de s'exprimer librement, d'être maîtres de leurs phrases, tant la technique du vers paraît les embarrasser ; l'abus des enjambements montre bien que leur pensée est loin de se couler naturellement dans les moules choisis.

Le refus de chercher à plaire, le goût de l'archaïsme et l'inexpérience des auteurs font que les paraphrases étudiées ici ne présentent guère de charme et que les passages les plus suggestifs du psautier, devenus ternes, semblent avoir perdu tout attrait :

Vulgate, 150, 3 :

Laudate eum in sono tubae ; laudate eum in psalterio et cithara,

Métezeau, 150, 13-18 :

Louez le tous au bruiant son,
De la trompe en toute saison,
Louez le tous, et que l'on sonne,
Sur l'espinnette de façon,

Que l'air de tous costez resonance
Les louanges que l'on luy donne.

La qualité évocatrice des images, le rythme binaire et la densité de l'original, tout cela disparaît dans des vers prolixes, parcourus de chevilles et de maladresses. A aucun moment nos interprètes ne communiquent à leurs pièces la vigueur du psautier ou l'agrément d'un poème équilibré et poli : une nouvelle fois, il apparaît que de nombreuses paraphrases se situent nettement en marge de l'esthétique littéraire traditionnelle.

Pareille liberté à l'égard des critères poétiques généralement admis s'accompagne, chez les traducteurs examinés dans les chapitres précédents — Baïf, Vigenère, Desportes, partisans du vers court ou mesuré — d'un intérêt intense pour la création de rythmes neufs. Or les poètes archaisants réunis ici manifestent la même préoccupation ; chez les quatre provinciaux, en tout cas, l'effort de renouveler constamment les formes strophiques est évident : Du Nesme et Laval prennent soin de disposer chacun de leurs psaumes pénitentiels selon un dessin différent : les vingt-cinq premières paraphrases de Métezeau présentent vingt-deux schémas métriques et Richard, de son côté, se divertit à tourner ses pièces en *Odes Françaises et Pindarelles*. Tout indique donc que cette attention aux questions prosodiques correspond à une préoccupation centrale dans certains milieux à partir de 1570 environ. C'est que les artistes collaborent à toute sorte d'expériences savantes ; à travers leurs réalisations techniques, leur style et leur intérêt pour les psaumes, se dessinent des problèmes plus généraux. Il faut donc se tourner maintenant vers la culture ambiante, vers les idées à la mode, pour saisir mieux la portée de nos observations.

LES ACADEMIES ET LA FONCTION POLITIQUE DES PSAUMES

Les Académies de Charles IX et Henri III.

Il a été question, dans les quatre chapitres précédents, d'une vingtaine de poètes dont les paraphrases obéissent au même idéal ; elles sont rédigées dans un style fade ou anonyme, de manière à n'interposer, entre l'original et sa traduction, aucune empreinte personnelle ; elles se soucient peu de plaire, elles se veulent différentes de la poésie profane et ne font rien pour faciliter la compréhension du lecteur : en tout cela elles s'opposent aux critères suivis, dans le sillage de l'humanisme et de la Réforme, par les premiers de nos traducteurs. Mais ces observations négatives ne sauraient rendre justice à la recherche de tout un groupe, au sein duquel figurent, par surcroît, un Baïf, un Desportes, un d'Aubigné : les poètes qui choisissent de traduire les psaumes dans une période bien limitée et qui appliquent la même esthétique se proposent manifestement un but précis ; c'est ce qu'il s'agit maintenant de considérer, en examinant les circonstances qui ont présidé à cette entreprise commune.

Le cadre qui assure sa cohésion au dessein de nos poètes est donné par les Académies de Charles IX et Henri III : c'est dans ce milieu que s'élaborent ou se transmettent les idées qui vont assurer aux paraphrases de psaumes une nouvelle vogue et favoriser un style particulier. Mais il importe, avant d'en venir à la pensée et aux réalisations, d'esquisser l'histoire des deux institutions¹, car c'est en elles que nos traducteurs vont trouver une plate-forme de rencontre et d'échanges.

1. Je me limiterai à un minimum d'informations, car tout a été dit par F.A. Yates, *The French Academies...* Ce livre a été, de loin, celui qui a le plus influencé la direction de mes recherches et je ne songe pas à cacher ma dette à son égard. Cf. aussi E. Frémy, *Origines...*

En 1570, Jean-Antoine de Baïf et le musicien Joacchim Thibault de Courville obtiennent l'approbation et la protection de Charles IX pour la fondation de l'Académie de poésie et de musique. Les artistes — compositeurs, exécutants, poètes — y créeront des œuvres nouvelles, les auditeurs y assisteront à des concerts...

... afin de remettre en usage la Musique selon sa perfection, qui est de représenter la parole en chant accomply de son harmonie et melodie, qui consistent au choix, regle des voix, sons et accords bien accommodez pour faire l'effet selon que le sens de la lettre le requiert, ou resserrant ou desserrant, ou accroissant l'esprit, renouvelant aussi l'ancienne façon de composer Vers mesurez pour y accommoder le chant pareillement mesuré selon l'Art Metrique².

Il s'agit, en un mot, de restituer par l'usage des modes antiques et par l'emploi du vers mesuré les effets produits par le mariage de la poésie et de la musique. Pareille ambition ne se limite pas à un intérêt archéologique : il est question, à force de science et d'expérience, d'exercer un pouvoir particulier sur les âmes et de les imprégner du sens d'un texte à l'aide de mélodies spécifiques³. C'est pourquoi les théoriciens et les praticiens qui, réunis autour de Baïf, cherchaient à créer une expression artistique à la fois belle et efficace, n'étaient pas laissés à eux-mêmes : le Souverain et les grands du royaume encourageaient leurs travaux et venaient à leurs concerts⁴, dans l'idée que...

... il importe grandement pour les mœurs des Citoyens d'une Ville que la Musique courante et usitée au Pays soit retenuë sous certaines loix, d'autant que la plupart des esprits des hommes se conforment et comportent, selon qu'elle est ; de façon que où la Musique est desordonnée, là volontiers les mœurs sont dépravées, et où elle est bien ordonnée, là sont les hommes bien moriginez⁵.

2. Statuts de l'Académie de poésie et de musique, par Baïf et Courville, cités par F.A. Yates, *ibid.*, p. 320.

3. Sur la théorie néo-platonicienne des effets de la poésie et de la musique, cf. *infra* II, 6, 1^{re} et 2^e sections.

4. « In the new Academy courtiers and their ladies had a much more important place than before, and if they did not supplant the poets entirely, they at least insisted on being on an equal footing with them. » (L.C. Keating, *Studies on the literary Salon...*, p. 78). En dehors de ces indications générales — le mélange d'hommes de lettres, de musiciens et de nobles au pouvoir — on connaît mal l'identité des membres de l'Académie de Baïf et Courville. Cf. cependant F.A. Yates, *The French Academies...*, p. 30.

5. Texte des Lettres patentes de Charles IX pour la création de l'Académie de poésie et de musique, novembre 1570, cité par F.A. Yates, *ibid.*, p. 319.

La musique, dans cette perspective, n'est pas seulement le reflet des mœurs de la nation, elle exerce sur les esprits une influence exceptionnelle. Il n'est donc pas étonnant que l'Académie de Baïf soit une fondation officielle⁶ et que les œuvres poétiques ou musicales produites dans ce cadre — nos paraphrases de psaumes en fourniront l'exemple — soient affectées à une fonction politique. Cependant, même sur ces bases, l'entreprise allait être menacée, bien vile, par l'état du pays : la Saint-Barthélemy, en 1572, lui porte un premier coup et les troubles civils, peu à peu, allaient avoir raison d'elle. Cela ne signifie pas que, l'institution ébranlée ou même disparue, les idées et les réalisations soient nécessairement compromises, au contraire.

Le projet resurgit en effet sous le règne de Henri III, qui réunit au Louvre — il s'agit désormais de l'Académie du Palais — hommes de lettres et courtisans ; les participants sont connus⁷ : Ronsard et d'Aubigné, Baïf et Desportes, Amadys Jamyn, Du Perron et d'autres s'entretiennent, pour plaire au roi, de problèmes moraux et philosophiques. Car les préoccupations du milieu cultivé ont subi une légère évolution : sous l'influence du roi ou de son homme de confiance, Guy Du Faur de Pibrac, les débats sur des questions éthiques semblent l'emporter⁸. Ici encore, les troubles politiques allaient interrompre les travaux en cours : avant la mort de Henri III, la Ligue vient suspendre le mécénat royal et disperser les membres de l'Académie.

Sous des apparences diverses, les deux institutions présentent une forte continuité : à quelques années d'intervalle, c'est le même milieu, dont les représentants se renouvellent en partie, qui cherche à donner forme à ses intérêts et obéit aux mêmes idéals. En humanistes accomplis, les membres des Académies tendent à élaborer un système où les connaissances les plus variées et les différentes activités artistiques puissent converger et où le travail intellectuel trouve dans la vie quotidienne une certaine résonance. Tous, ils s'ouvrent à une appréhension encyclopédique de la réalité et pratiquent, dans le domaine de l'art, de la morale, de la religion, un vaste syncrétisme. Ce refus des cloisons s'inspire aux sources les plus authentiques de la Renaissance ; car les deux entreprises complémentaires répondent au désir de créer en France l'équivalent de la grande Académie florentine du xv^e siècle : les mêmes fondements platoniciens se retrouvent de part et d'autre. En patronnant le travail des artistes et des savants,

6. A plusieurs reprises, Baïf s'adresse à Charles IX pour requérir son soutien : cf. par exemple un sonnet in *Œuvres en rime...*, t. 4, p. 390. Cf. aussi L. Dorez, *Une lettre de J.-A. de Baïf à Charles IX*.

7. On trouvera la liste des membres et la discussion de son authenticité dans les ouvrages cités de F.A. Yates, *The French Academies...* et E. Frémy, *Origines...*

8. On a conservé une vingtaine de discours prononcés à l'Académie du Palais, recueillis par E. Frémy, *ibid.* Cf. *infra* 3^e section.

Charles IX et Henri III se proposent Cosme et Laurent de Médicis comme modèles⁹. En visant à une fusion plus étroite de la poésie et de la musique, en développant la théorie de l'inspiration et en réfléchissant au problème du Bien et de la Vertu, les académiciens s'efforcent d'acclimater en France la pensée de Marsile Ficin et de son groupe.

Parmi les traducteurs de psaumes examinés dans les chapitres précédents, Baïf, Desportes et d'Aubigné appartiennent de toute évidence au mouvement académique. Les autres poètes ne s'y rattachent pas directement. Mais il n'est pas nécessaire qu'ils aient été membres de l'une ou l'autre des institutions royales pour en refléter l'esprit : le va-et-vient des idées, dans le monde des gens cultivés, était alors si intense qu'il ne se limitait guère à un milieu donné. De plus, il apparaîtra bientôt que certains thèmes qui président aux recherches des Académies relèvent en même temps d'un patrimoine largement partagé et sont loin d'appartenir en propre à quelques individus : un groupe particulier n'en paraît alors le dépositaire que parce qu'il est le mieux connu. Ainsi bon nombre d'auteurs provinciaux semblent obéir au même programme que les cercles parisiens. Malgré l'éloignement géographique, la collaboration, dans le domaine du vers mesuré, de d'Aubigné, Rapin, La Noue et Certon suggère l'existence d'une succursale, en province, des Académies de la cour¹⁰. Il n'y a guère que les archaïsants examinés au chapitre précédent qui, venus trop tard¹¹, paraissent vraiment coupés de l'activité académique : ils prolongent un mouvement déjà dépassé.

Étroitesse du milieu.

De même que le cercle de Careggi, serré autour de Marsile Ficin, peut servir de base à une étude plus large des grands courants de la pensée et de l'art dans la Florence du *Quattrocento*, de même le cadre des Académies parisiennes fournit un point de départ à une enquête plus ample sur quelques idées répandues en France dans la deuxième moitié du xvi^e siècle. Les généralisations, pourtant, devront être prudentes, car les savants qui se rattachent aux deux institutions ont une conscience aiguë de leur supériorité. Ils adhèrent à une conception aristocratique de la culture, liée de près à la notion platonicienne de la science et de l'art ; après la Pléiade

9. Baïf rend également hommage aux Médicis comme protecteurs des arts :

... Car toute l'excellence

Que du bon tems aujourd'hui nous avons,

Cosme et Lorent, à vous nous le devons.

(A... *Caterine de Médicis*, in Baïf, *Œuvres en rime*... t. 2, p. 372).

10. Cf. *supra* II, 2, 1^{re} section et *infra* III, 1, 1^{re} section.

11. On se rappelle cependant que les paraphrases de Laval sont antérieures à leur publication (cf. II, 4, n. 13).

et dans le même esprit, ils s'estiment chargés d'une dignité particulière et pensent accéder à des réalités qui ne se propagent pas aisément. Le succès de leurs recherches ne dépend pas d'une large consécration ; un souci de vulgarisation altérerait, au contraire, l'authenticité de leurs créations : le bon poète, expose Pontus de Tyard, ne cherche pas à...

... se baisser et accommoder à la vilté du vulgaire (duquel ils sont le chef) pour n'attendre autre jugement de ses œuvres que celui, qui naistroit d'une tant lourde cognoissance. Aussi n'est-ce en si sterile terroir qu'il desire semer la semence qui luy rapporte louange. Bien desireroit-il que ces chassieux (mais aveugles) eussent le veüe bonne, et peussent cognoistre que ce qu'ils cherchent sous nom de facilité, n'est rien moins que facilité : mais doit avoir nom d'ignorance painte aux rudes lineaments de leurs grossieres inventions¹⁰.

De tels aveux d'ésotérisme sont fréquents et montrent avec quelle jalousie poètes et théoriciens revendiquaient alors leur spécialité. Les œuvres illustrent souvent cette attitude : dans ses différentes versions du psautier, Baif pousse si loin la littéralité et se préoccupe si peu de la transposition française qu'il compromet l'intelligibilité de ses vers ; il se livre à des expériences formelles et, par la complexité de son style, montre que la transmission de son texte constitue pour lui une question accessoire.

Par rapport aux circonstances qui ont favorisé la première éclosion importante de paraphrases de psaumes, sous le signe de l'humanisme et de la Réforme, l'atmosphère a donc complètement changé. Les poètes, alors, faisaient œuvre édifiente ou obéissaient à une intention de propagande ; leurs textes, pour atteindre à la popularité souhaitée, observaient les lois de la communication : mise en français attentive, actualisation, clarté. Dans le milieu savant qui, avec les poètes examinés dans cette deuxième partie, redonne son lustre à la traduction des psaumes, l'intérêt est essentiellement profane et l'opération se passe en vase clos. Une élite cultivée, peu soucieuse d'édification, transpose dans ses paraphrases les préoccupations politiques, philosophiques et morales, historiques et philologiques qui l'animent. Parce que l'ensemble des auteurs appartient ici à une sphère étroite, qui se confond, approximativement, avec les Académies parisiennes, et parce que plusieurs théoriciens ont exposé les idées échangées dans ce milieu, il sera plus facile que dans la première partie de dégager les motivations à quoi obéissent les traducteurs en vers des psaumes.

Le premier mobile qui semble expliquer la vogue des poèmes de David est d'ordre politique ; dans un cercle où se rencontrent le roi et les érudits, les courtisans et les poètes, cela n'a rien d'étonnant.

12. Pontus de Tyard, *Solitaire premier*, p. 67.

Politique de pacification.

Quoique confinés dans les limites étroites des milieux cultivés et demeurés jusque-là peu sensibles, dans leurs œuvres, aux problèmes du moment, les poètes, dès environ 1570, ne peuvent plus ignorer le conflit qui divise la France. Dans le système de conventions littéraires reçu et transmis par la Pléiade, une faille tout à coup se dessine. Même attachés à l'ordre existant, par fidélité au roi, ou peu enclins à de spectaculaires interventions, les écrivains déplorent la situation du pays et, plus ou moins activement, visent à y remédier. Sans chercher à créer une œuvre populaire ou à mêler art et propagande — ils se font la plupart une idée trop haute de leur métier —, ils délaissent peu à peu les thèmes traditionnels pour introduire dans leurs vers la trace de préoccupations plus graves et plus actuelles. L'évolution de Ronsard qui, dès environ 1560, met son autorité, lorsque l'occasion le mérite, au service d'une cause politique et religieuse, ne reste pas isolée et la collaboration d'artistes avec les grands du Royaume, au sein des Académies, semble avoir accéléré le processus. Baif offre un autre exemple de cette ouverture à une poésie engagée : après avoir cultivé, près de vingt-cinq ans, motifs pétrarquistes et fictions mythologiques selon des recettes littéraires usées, il adopte, à la fin de sa carrière, un ton particulier, empreint d'audace et de sévérité, qui donne au récit de ses infortunes personnelles et des malheurs de la France une résonance profonde. Ainsi, dans le *Quatrième Livre des Mimes, Enseignemens et Proverbes*¹³, après 1580, il aborde le problème religieux pour exhorter catholiques et protestants à se montrer plus tolérants, et s'attarde surtout à définir une morale conforme à l'urgence de la situation : il refuse de philosopher, demande qu'on travaille à rétablir la paix et s'efforce de présenter au roi et aux grands une image claire de leurs devoirs.

La question d'une éventuelle intervention dans les affaires publiques fournit un de leurs thèmes aux discours prononcés à l'Académie du Palais : Ronsard, Desportes et Amadys Jamyn examinent tour à tour la valeur respective des vertus intellectuelles et morales. Tandis que les deux derniers proclament la supériorité de l'âme sur le corps et de la spéculation sur l'action, de manière toute platonicienne, Ronsard prêche l'efficacité et accorde sa préférence aux vertus morales ; il souhaite que les philosophes se rendent utiles à la cité et, avant Monlaigue, condamne la science dépourvue de portée pratique :

Si l'on me diet que la vertu intellectuelle a pour subject les choses célestes qui, point ne faillent, et que les moralles n'ont

13. *Œuvres en rime*..., t. 5, p. 187 sqq.

pour subject que les choses basses et pleines de changement et de mutations et, par conséquent, moins excellentes, je responds que ce n'est pas grande vertu de contempler et s'amuser à un subject qui ne peut faillir ny tromper. Mais avoir pour subject les choses incertaines et le gouvernement des villes où les uns sont colères, les autres flegmatiques, les autres mélancoliques, les uns ambitieux, les autres modestes, les autres arrogans, les autres simples, comme on veoit en toutes villes pleines d'altercations, de changes, de variétéz de meurs, et les sçavoir bien policer, gouverner et modérer, véritablement c'est plus d'artifice que regarder et méditer cela qui est constant et qui ne peut faillir ny decevoir¹⁴.

Parmi les orateurs du Louvre dont la contribution a survécu, Ronsard est le seul, il est vrai, à prôner l'engagement ; il faut tenir compte, en outre, de sa grande versatilité et du caractère conventionnel d'un débat où le jeu oratoire l'emporte peut-être sur la profondeur des idées. Il n'empêche que maints hommes de lettres, alors, s'inquiétaient de l'état du pays et s'efforcent d'agir en conséquence.

Dès le début des troubles s'est manifestée parmi les individus au pouvoir, malgré plusieurs périodes d'intransigeance, une tendance au compromis. L'échec du colloque de Poissy n'a pas découragé un cercle important de libéraux qui refusent d'envisager le schisme religieux comme définitif. Ils demeurent fidèles, bien après l'avènement du calvinisme, à l'idéal des premiers humanistes, d'un Erasme ou d'un Lefèvre d'Étaples, qui travaillaient à l'élaboration d'une Eglise purifiée sans être divisée ; l'évangélisme de la Préréforme allait survivre longtemps et inspirer les démarches des nombreux « politiques » de la fin du siècle. A ces esprits ouverts, des remaniements internes, inspirés des acquisitions de la Réforme et propres à favoriser des rapprochements, paraissent souhaitables et réalisables : il suffit d'envisager, entre les groupes ennemis, les points communs, qui paraissent nombreux, plutôt que les motifs de friction. Car on mesure de mieux en mieux, tandis que la lutte s'aggrave, que la dureté affichée au Concile de Trente et encouragée par la papauté ne résout rien. En outre, de fortes tendances gallicanes se font jour,

14. *Des vertus intellectuelles et morales*, texte in E. Frémy, *Origines...*, p. 225-230 ; p. 230. La même philosophie apparaît dans l'épître A *Philippe Des-Portes, Chartrain* (Ronsard, *Œuvres complètes*, éd. G. Cohen, t. 2, p. 647-649) :

L'heur vient de la vertu, la vertu d'action :
 Le mort, privé du faire, est sans perfection...
 Chacun de son labeur doit en ce monde attendre
 L'usufruit seulement, que present il doit prendre,
 Sans se paistre d'attente et d'une eternité
 Qui n'est rien que fumée et pure vanité...
 Toutefois le bien-faire est chose necessaire,
 Qui profite aux vivans, et plaist aux beritiers.

qui réclament une solution française du conflit ; le projet d'un concile national destiné à définir les modalités d'une coexistence confessionnelle intervient de temps à autre, car l'unité du pays doit l'emporter à tout prix sur les divisions religieuses : telle est la position des adversaires de la Ligue, qui vont préparer, pour éviter d'irréparables désordres, l'avènement de Henri IV¹⁵.

La politique royale, de Catherine de Médicis à Henri III, oscille d'une tendance à l'autre, et penche parfois vers des solutions extrêmes : elle adhère fréquemment, néanmoins, aux vues modérées des libéraux. Il est difficile de démêler, dans cette attitude, la part du calcul et celle d'une tolérance sincère. Henri III, par exemple, semble admettre les valeurs religieuses les plus diverses : sa dévotion, son goût des pratiques à la fois mystiques et spectaculaires le rapprochent de la Contre-Réforme ; il reçoit pourtant des protestants dans son entourage¹⁶, lit leurs œuvres et, dans les domaines politique et culturel, manifeste parfois une certaine souplesse.

Les artistes et les savants du mouvement académique fréquentent surtout la cour et l'aristocratie loyale à la couronne. Soucieux d'une intervention efficace dans les affaires publiques, ils ne peuvent donc mieux faire que suivre la politique royale de pacification, s'efforcer, à leur manière, de prévenir un divorce confessionnel définitif. Les exemples de leur libéralisme foisonnent. Ainsi Ronsard qui, au début du conflit, avait harcelé les protestants sans ménagement¹⁷, modère ses attaques et se rapproche du parti des « politiques », au point de souhaiter l'avènement de Henri IV¹⁸. Les lectures de l'élite cultivée attestent également une attitude tolérante : Pierre de L'Estoile raconte, par exemple, qu'il lit un traité de Du Plessis Mornay, la *Semaine de Du Bartas* et des sermons de Calvin¹⁹. De nombreux catholiques, d'ailleurs, s'honorent de soutenir un Du Bartas, tout protestant qu'il est²⁰. Il est vrai que le poète, de son côté, a toujours affiché une grande ouverture d'esprit : son œuvre

15. Sur le mouvement des politiques et leurs efforts de pacification religieuse, cf. F.A. Yates, *The French Academies...*, *passim* et C. Vivanti, *Lotta politica...*

16. Je pense à A. d'Aubigné et Henri Estienne. Sur Henri III, cf. outre F.A. Yates, *ibid.*, P. Champion, *Henri III et les Écrivains de son temps*.

17. Les *Discours* datent de 1560 à 1563.

18. Cf. *Caprice, Au Seigneur Simon Nicolas*, in *Pièces posthumes, Œuvres complètes*, éd. G. Cohen, t. 2, p. 674-679.

19. *Journal pour le règne de Henri IV*, t. 2, p. 203 et 215. Cf. aussi p. 199, 329 et 495.

20. Parmi les protecteurs et amis de Du Bartas figurent l'abbé Delbène, Henri d'Angoulême, grand prieur de France, Pierre de Brach et Guy Du Faur de Pibrac. On ne s'étonne donc pas qu'il ait obtenu en 1578 un privilège royal et l'approbation de la Sorbonne.

n'a rien de spécifiquement protestant et, en dehors de ses options littéraires, il travaille à l'apaisement des hostilités.

Où qu'on regarde, une espèce de neutralité semble présider aux échanges culturels, et les catholiques ne sont pas seuls à faire des concessions : ainsi Pascal de l'Estocart, converti au calvinisme, met en musique des quatrains de Guy Du Faur de Pibrac et un éditeur genevois se charge de les imprimer²¹. Davantage, on voit paraître, au milieu des guerres de religion, des recueils collectifs qui réunissent des poèmes protestants et catholiques²², entre lesquels on n'observe pas, en général, de différences importantes : à quelques exceptions près, les thèmes et le style ne portent pas d'étiquette confessionnelle²³. Il semble donc que le fossé qui se creuse sur les champs de bataille et parmi les théologiens tende à se combler dans les cercles littéraires qui, par une pratique attentive de la tolérance, assurent à la politique de pacification une importante contribution.

L'exercice de la tolérance et les psaumes.

Les penchants à l'engagement et à la tolérance qui se répandent parmi de nombreux auteurs dans le dernier quart du siècle ne nous éloignent pas de l'étude des paraphrases de psaumes : bon nombre de nos traducteurs participent à ce mouvement et leur intérêt pour les poèmes de David paraît lié directement à leur souci d'efficacité et à leur choix d'une attitude libérale.

Ainsi l'évolution littéraire de Baif, de l'inspiration profane à la traduction des psaumes, coïncide avec une ouverture aux idées concilianes du groupe des « politiques ». Le poète avait pourtant adopté des positions très dures à l'égard du camp protestant : de sa présence au Concile de Trente, en 1562²⁴, à ses poèmes de triomphe sur le massacre de la Saint-Barthélemy²⁵, il affiche une grande intransigeance. Mais, à voir le pays s'exlénuier, il tempère peu à peu son hostilité et en vient à tourner contre les excès de la Ligue et l'impuissance du pouvoir royal l'ardeur qu'il avait déployée contre les Huguenots; il proclame dans ses derniers poèmes l'urgence d'une réforme interne de l'Eglise romaine et lance un appel solennel à la tolérance.

21. Cf. E. Droz, *Jean de Sponde...*

22. Cf. Etienne de Maisonneuve, *Les Cantiques...*, 1581 et *L'Uranie...*

23. Cf. *infra* III, 4. Cette observation a été développée par T.C. Cave, *The protestant devotional tradition...*

24. « Il est probable qu'il a voyagé avec la suite du cardinal de Lorraine ou de l'un des quarante évêques désignés pour représenter la France au concile. » (M. Augé-Chiquet, *La vie... de Baif*, p. 128-129).

25. L'ode *A la Reine Mere du Roy*, in *Œuvres en rime...*, t. 2, p. 376-377, emprunte à l'Ancien Testament son style et son ton guerrier pour célébrer le massacre des Huguenots.

L'attitude de Desportes est moins claire : il milite activement dans les rangs de la Ligue pour empêcher l'avènement de Henri IV, puis, une fois cette cause perdue, manœuvre habilement et se fait accepter à la cour comme un conseiller de valeur. De plus, il accumule les privilèges ecclésiastiques tout en gagnant la réputation d'un libéral : il semble par exemple que ses convictions religieuses, au moment de mourir, n'aient pas été absolument orthodoxes :

Pendant ce mois... sont morts, de ma connaissance, M. l'abbé de Tiron... en son abbaye de Bonport, lequel on disait n'avoir non plus cru de Purgatoire que M. de Bourges, et pour le témoigner à sa mort (comme l'autre, qui n'avait ordonné aucuns services pour le remède de son âme, dont ceux de l'Eglise s'étaient fort offensés), aurait enjoint expressément, dès qu'il serait mort, de chanter seulement les deux psaumes suivants : « O quam dilecta tabernacula tua, Deus virtutum ! », l'autre : « Laetatus sum, in his quae dicta sunt mihi, in domum Domini ibimus²⁶. »

En même temps que Desportes, précise L'Estoile, et dans les mêmes sentiments un peu suspects, s'éteint M. de Bourges. Il est frappant que, d'un catholique libéral à un autre, on passe aussi d'un traducteur de psaumes à un autre. Car Renaud de Beaune, archevêque de Bourges puis de Sens, a publié une version en prose française du psautier, entreprise à la demande de Henri III²⁷, et il s'est illustré en même temps, tout au long de sa carrière, par des attitudes tolérantes : il lutte contre les abus qu'il observe au sein de l'Eglise catholique, et mérite ainsi le soupçon d'hétérodoxie²⁸ ; en outre, l'un des premiers, au moment de la grande puissance de la Ligue, il s'attache au sort de Henri de Navarre, dont il favorise activement la victoire puis la conversion²⁹.

Renaud de Beaune avait de qui tenir : il fut, avant de devenir prélat, chancelier de François, duc d'Alençon et d'Anjou, frère du roi de France. Or ce personnage curieux semble à son tour s'intéresser aux psaumes tout en observant, dans le domaine confessionnel, un certain libéralisme ; il semble même osciller entre le catholicisme et le calvinisme. Par dépit contre Charles IX, puis Henri III, et par opportunisme politique, il se tourne vers les Huguenots, qu'il entend utiliser pour servir son ambition, sous prétexte de défendre

26. Pierre de L'Estoile, *Journal pour le règne de Henri IV*, t. 2, p. 206 (octobre 1606). *Ibid.*, p. 96 figure un passage montrant que Desportes possédait les œuvres de Luther, preuve d'une certaine ouverture d'esprit, sans plus. C. Vivanti, *Lotta politica...*, insiste beaucoup sur l'aspect « politique » et libéral de Desportes, avec quelque exagération, me semble-t-il.

27. *Pseaumes de David*. Cf. *infra* II, 8, 1^{re} section.

28. Cf. P. de L'Estoile, *Journal pour le règne de Henri IV*, *passim*.

29. Cf. P. de L'Estoile, *ibid.*, t. 1, *passim*.

leurs droits : tentatives qui échouent d'ailleurs l'une après l'autre, tant le duc est instable et suscite la méfiance³⁰. A cette souplesse religieuse, qui dénote, il est vrai, plus de laisser-aller que d'indulgence réelle, correspond une activité culturelle importante : il semble que le duc d'Anjou ait tenu à sa cour une petite académie³¹. Il protège des artistes, qui travaillent dans une atmosphère de grande tolérance, puisque protestants et catholiques semblent en profiter indistinctement. Ainsi un Huguenot comme Pierre de La Primaudaye³² et un catholique comme Guy Le Fèvre de La Boderie³³ — nous verrons plus loin qu'ils s'intéressent tous deux aux psaumes — participent également aux faveurs du duc. Plusieurs musiciens calvinistes ou à tendance libérale se rattachent au même groupe³⁴ ; Claude Le Jeune surtout occupe une place importante, qui, collaborateur de Baïf en même temps qu'auteur de mélodies pour le psautier huguenot, protégé par des protestants et des catholiques, comptant la plupart de ses amis parmi les « politiques », représente bien l'orientation d'un milieu où l'antagonisme confessionnel, malgré la rigueur du temps, est singulièrement atténué. Nous retrouvons donc autour du duc d'Anjou le même schéma qu'à Paris : des artistes et des nobles détenant le pouvoir se groupent au sein d'une académie et, entre autres activités, s'exercent à la tolérance en même temps qu'ils s'intéressent à la traduction des psaumes. Il reste à expliquer cette conjonction.

Aux poètes qui, inquiets des progrès de la guerre civile, cherchent à intervenir dans une situation qui se dégrade, les psaumes fournissent l'occasion idéale de se montrer actuels. Ils invitent d'abord à abandonner les thèmes profanes, les hadinages amoureux, qui conviennent si mal aux circonstances, pour une inspiration plus grave et mieux appropriée aux besoins des lecteurs. Tout parcourus de motifs pénitentiels, de descriptions de souffrances et d'appels au secours, ils se prêtent parfaitement à l'évocation des réalités contemporaines, auxquelles ils confèrent du même coup une dimension nouvelle. Enfin, ils permettent de donner une solution pratique à des problèmes d'actualité, comme le mariage de la poésie et de la musique et les relations de la tradition

30. Mes informations proviennent de A. d'Aubigné, *Histoire universelle*, *passim* et P. de L'Estoile, *Mémoires-Journaux...*, t. 1, *passim*.

31. En tête des *Œuvres poétiques* de Clovis Hestean de Nuysement, tout entières dédiées au duc d'Anjou, figurent des *Stances en faveur de l'Académie*, A Monsieur.

32. *L'Académie Française...* de cet auteur prouve son attachement au milieu du duc d'Anjou.

33. Les deux œuvres poétiques majeures de ce poète, *L'Encyclic...* et *La Galliade...* sont dédiées à François d'Anjou.

34. C'est ce que montrent D.P. Walker et F. Lesure in *Claude Le Jeune...* ; cet article est la seule étude, à ma connaissance, sur le milieu artistique du duc d'Anjou.

biblique avec l'antiquité classique³⁵. C'est donc, à plusieurs égards, se montrer responsable et être à la mode que s'occuper des psaumes.

Plus précisément, certains poètes catholiques destinent leurs paraphrases au service de l'Eglise ; ils voudraient que celle-ci dispose de l'équivalent du psautier huguenot ; animés de l'esprit de la Contre-Réforme, ils agissent comme des militants ; tel est souvent le but qu'avouent les traducteurs de David³⁶.

Mais le motif profond de plusieurs auteurs réside dans l'application des principes de tolérance qui règnent alors. Au lieu de considérer toutes les versions catholiques des psaumes, dans le dernier tiers du siècle, comme des manifestations d'hostilité ou de fanatisme, il s'agit d'y reconnaître souvent la tentative d'une collaboration. Puisque les psaumes constituent un héritage universel et que les Huguenots ont su en tirer un riche parti, les catholiques modérés y découvrent la perspective d'une recherche commune, où les résultats acquis par les uns pourraient être améliorés ou utilisés par les autres. Un premier rapprochement paraît possible dans le domaine profane par l'échange des méthodes et la remontée vers la qualité originelle des vers de David ; par-delà cette collaboration scientifique, les mêmes psaumes, rythmés et chantés, pourraient devenir, idéalement, les éléments d'une liturgie commune. Ainsi, dans le milieu académique, le psautier perd sa fonction partisane, il cesse de donner prise à la concurrence et engage les antagonistes à revenir ensemble à un patrimoine partagé ; de la sorte, un retour à l'entente semble encore possible. Cultiver le chant des psaumes, ce serait à la fois, pour les catholiques, se rapprocher des pratiques du culte calviniste et retrouver l'esprit de l'Eglise primitive ; ce serait donc servir la cause d'une réforme interne et s'acheminer vers une éventuelle pacification. Mais les désordres civils allaient empêcher les Académies de réaliser pleinement leurs projets ; la fonction politique assignée à la traduction des psaumes ne devait pas aboutir. L'idée, pourtant, était belle.

35. Cf. *infra* II, 6 et 7.

36. C'est le cas de Baif, qui écrit : « J'ai beaucoup de fois été requis de mettre en chansons françoises les Pseaumes de David : à fin que nous catholiques ussions de quel combatre spirituellement ceux qui se sont départis de notre Eglise, et de quoi nous consoler et fortifier en l'union d'icelle. » (*Paraphrase sur les sept Pseaumes penitentiels, Dédicace Au Roy*, cité par A. Ciaronesco, *Une nouvelle version des Psaumes de Baif*). Dans le ms. qui contient ses paraphrases, Baif a intitulé sa première version : « Psautier commencé en intention de servir aux bons catholiques contre les psalmes des haerétiques. » Cf. aussi la lettre adressée au pape publiée par L. Dorez, *Une lettre latine de J.-A. de Baif*. Ces affirmations sont sûrement sincères, mais elles ne rendent compte que d'une partie du projet de Baif ; le milieu académique dont il est une des têtes et au sein duquel il entreprend ses paraphrases permet de voir aussi dans sa démarche un effort vers une attitude tolérante.

VI

LES PSAUMES ET LE SYNCRETISME DE LA RENAISSANCE

Inspiration divine du poète.

Si la vogue des psaumes doit beaucoup, entre 1570 et 1600, à la recherche d'un engagement politique, elle correspond aussi à une mode philosophique, car le néo-platonisme qui inspire le mouvement académique français trouve en David une figure parfaitement adaptée à sa théorie de la création poétique.

Pour comprendre les idées sur l'art et l'inspiration qui ont cours dans le milieu qui nous intéresse, il importe de rappeler en quelques mots, quitte à répéter des faits connus, les notions essentielles diffusées par les philosophes florentins du *Quattrocento*. Selon le système de Marsile Ficin, qui allait s'imposer en France dans la deuxième moitié du xvi^e siècle, comme une espèce de credo collectif, la poésie et la musique sont de provenance divine et leur utilisation trahit le désir de remonter aux sources du sacré. La musique existe d'abord près de Dieu et émane du mouvement des sphères célestes ; elle est construite sur les lois du nombre qui régissent l'univers et n'est pleinement saisissable, dans sa pureté, qu'à l'âme dégagée de la matière. Néanmoins, par l'harmonie des voix et des instruments, par l'usage du vers et du mètre, les hommes peuvent imiter la musique originelle et en retrouver quelques effets. La poésie authentique obéit au même schéma : elle invite l'individu à retrouver le souvenir de ses origines spirituelles, car elle exprime des vérités religieuses fondamentales :

La liaison des vers fut jadis inventée,
Seulement pour traiter les mystères sacrés
Avec plus de respect ; et de long-temps après
Par les carmes ne fut autre chose chantée¹.

1. Du Bartas, *L'Uranie*, in *The Works...*, t. 2, p. 178-179.

Le poète transmet des réalités d'un ordre supérieur par la vertu de l'inspiration. Il s'abandonne à l'influence de forces divines qui ravissent son âme, de sorte que celle-ci...

...est esveillée du sommeil et dormir corporel à l'intellectuel veiller, et convoquée des ténèbres d'ignorance à la lumière de vérité, de la mort à la vie, d'un profond et stupide oubli à un souvenir des choses célestes, et divines : en fin, elle se sent esmeuë, esguillonée, et incitée d'exprimer en vers les choses, qu'elle prévoit et contemple. Aussi n'entreprene lemerairement chacun de heurter aux portes de Poësie : car en vain s'en approche, et fait ses vers miserablement froids celui, auquel les Muses ne font grace de leur fureur, et auquel le Dieu ne se monstre propice et favorable².

Sans cette fureur religieuse, le poète n'exerce aucun pouvoir sur ses auditeurs, son discours est limité à une simple performance technique³.

Ces théories sur la dimension sacrée de la poésie et de la musique, dont les sources s'étendent au-delà du néo-platonisme florentin, jouissent dans la Renaissance française d'une vaste diffusion⁴. Elles sont même tant exploitées qu'il est difficile de démêler, chez les auteurs de la Pléiade surtout, les lieux communs sur la création poétique des avertissements solennels et réfléchis sur la dignité de l'artiste. Si les différentes études de Pontus de Tyard assurent à la doctrine, en France, son traitement le plus complet et le plus cohérent, d'autres textes, innombrables, s'y réfèrent également. La nécessité d'une inspiration surnaturelle dans la gestation d'une belle œuvre n'est guère mise en doute, pas plus que la fonction théologique du poète : interprète, par un don spécial, d'idées voilées au commun des mortels, il communique par ses vers les éléments d'une science infinie et, pénétré de la vision du Bien et du Beau, s'efforce d'en transmettre des bribes. A la manière du poète-prophète de l'Antiquité, il a charge d'établir les bases d'un ordre moral et esthétique nouveau. Aussi, dépositaire de hautes vérités religieuses et législateur d'un monde meilleur, s'arroge-t-il dans la société un rôle exceptionnel et revendique-t-il un traitement spécial :

En quels antres cavez me voy-je transporté,
En quels bocages noirs ? O chere ame égarée,

2. Pontus de Tyard, *Solitaire premier*, p. 22.

3. La doctrine néo-platonicienne de l'art a été exposée maintes fois et étudiée avec une pénétration particulière par les savants du Warburg Institute de Londres. Je me contenterai de citer ici deux auteurs importants : A. Chastel, *Art et humanisme à Florence...* et *Marsile Ficin et l'Art* ; D.P. Walker, *Orpheus the Theologian...* ; *Ficino's « Spiritus » ...* ; *Le Chant orphique...* ; *The « Prisca Theologia » ...* ; *Spiritual and Demonic Magic...*

4. Outre F.A. Yates, *The French Academies...*, on peut consulter par exemple G. Gadoffre, *Ronsard par lui-même* et G. Castor, *Pléiade Poetice...*

En quel recoin caché m'en iray-je inventer
 Un suget bien choisi que je puisse chanter,
 Pour en avoir honneur d'éternelle durée⁵ ?

Cultivé sans relâche, ce thème établit à la fois la supériorité intellectuelle du poète et le bien-fondé de ses ambitions sociales⁶ ; à travers tout le xvi^e siècle, c'est comme une longue méditation sur le statut de la poésie parmi les dieux et parmi les hommes.

Devant ces données transmises par l'Antiquité païenne, les auteurs français réagissent de diverses manières : dans l'orbite de la Pléiade, où l'idéal philosophique du monde gréco-latin et de la Renaissance italienne est transposé sans remaniement profond, la doctrine conserve ses connotations néo-platoniciennes ; ailleurs, elle se conforme aux exigences religieuses du temps et subit une forte coloration chrétienne. An reste, le passage s'opère insensiblement : entre la fureur pindarique et la vision prophétique de l'Ancien Testament, les frontières s'estompent : les rédacteurs de la Bible ont écrit sous l'influence du Saint-Esprit. En outre, les témoignages de l'Antiquité profane et ceux du monde hébreu primitif convergent pour établir l'identité, à l'origine, de la poésie et de la théologie. L'expression lyrique, dans le peuple élu, était un réceptacle privilégié du sacré. Grâce à de telles analogies, des glissements de toute sorte se produisent ; ainsi Jean de La Cepède, dans la préface de ses *Théorèmes*, commence par exposer la provenance divine de la poésie selon la terminologie grecque, et continue :

Les sacrez honneurs, qu'elle a depuis tant de siècles immortalisé, nous tesmognent l'immortalité de ses graces : et l'Eternel (pour passer des ombres à la lumière) nous fit jadis bien voir clairement combien il agreoit cette belle, luy faisant ores prononcer les arrests de sa volonté : ores entonner ses louanges ; ores rechanter ses bienfaits ; ores croniquer la vie et les gestes de son bien-aymé⁷.

Commune à la tradition biblique et à la tradition antique, l'idée que la poésie est le langage approprié à toute révélation religieuse fournit à la pensée syncrétiste de la Renaissance un de ses arguments les plus fréquents. Les prophètes de l'Ancien Testament sont souvent évoqués pour servir d'exemples à la théorie néo-platonicienne de l'inspiration ; Thomas Sébillet introduit son traité par quelques réflexions sur la nature divine de la poésie, puis illustre son propos de manière caractéristique :

5. J.-A. de Baif, *Les Bacchantes*, in *Euvres en rime...*, t. 2, p. 346-349.

6. H. Weber, *La création poétique...*, chap. II et III, a là-dessus des pages éclairantes.

7. A la France, in *Les Theoremes...*

Le Poète de vraie merque, ne chante ses vers et carmes autrement que excité de la vigueur de son esprit, et inspiré de quelque divine afflation. Pourtant appelloit Platon les Poètes enfans des dieux : le père Ennius les nommoit sainz, et tous les savans les ont toujours appeléz divins... Moïse premier divin prestre, premier conducteur du divin peuple, et premier divin Poète, après avoir triumpné du danger de la mer rouge, et de la cruële malice de l'Egyptien Pharaon, chanta-il grace et louenge a dieu autrement qu'en vers pœtiquement mesuréz ? Depuis luy, David chanta-il ses Psalmes... autrement qu'en mesure versifiée⁸ ?

La mention de David comme témoin des origines sacrées de la poésie est naturellement très répandue. Du Bartas, qui établit dans son *Uranie* une théorie de la poésie chrétienne calquée sur les données du patrimoine gréco-latin, ne manque pas, à son tour, de mêler le psalmiste au groupe des premiers inspirés :

Tout art s'apprend par art, la seule poesie
Est un pur don celeste ; et nul ne peut gouter
Le miel que nous faisons de Pinde desgouter,
S'il n'a d'un sacré feu la poitrine saisie...
De là vient que jadis le chanfre moeonide,
Bien que povre et aveugle, et qu'il n'eust devant soi
Autheur pour lui servir de patron ou de loi,
Chanta si bien Ulysse et le preus Acacide.
De là vient qu'un Nason mesle de vers sa prose ;
De là vient qu'un David est fait soudainement
De berger hon poete, et que si hautement
Il entonne les vers que sa muse compose⁹.

C'est, pour une bonne part, parce qu'ils correspondent si bien à la conception néo-platonicienne de la création artistique que les psaumes, dans le milieu académique, ont attiré l'attention. Non seulement l'Eglise assure qu'ils ont été dictés par le Saint Esprit, mais on admet volontiers que leur matière et leur forme, le souffle cosmique et la simplicité parfaite qui y règnent, trahissent une intervention surnaturelle. Si jamais poésie a su décrire comment le divin s'incarne dans les choses, comment il faut lire dans le monde les arcanes d'une réalité plus haute, c'est bien celle de David. A la manière des prêtres inspirés du passé, le psalmiste a traduit son savoir en images qui parlent à l'âme. Par une coïncidence saisissante, il permet de concilier l'enseignement de la sagesse antique avec le message de la Bible.

Parmi les maîtres florentins du mouvement académique, quelques-uns, semble-t-il, avaient déjà reconnu cette rencontre privilégiée. Ainsi Marsile Ficin a-t-il laissé une traduction

8. Tb. Schillet, *Art poétique*..., I, 1, p. 9-11.

9. Du Bartas, *The Works*..., t. 2, p. 174-175.

italienne du psautier, dans sa version abrégée, écrite à l'usage de l'épouse de Laurent de Médicis ; il expose dans sa dédicace que l'homme éloigné de Dieu doit tendre à le retrouver par la prière, et que les vers de David, où Dieu lui-même s'exprime, constituent la meilleure oraison possible¹⁰. Une tradition plus ou moins exacte, accréditée entre autres par Du Plessis Mornay¹¹, voulait d'ailleurs que Ficin ait fini par admettre la supériorité de la Bible sur toute littérature profane. Il n'est pas indifférent non plus que Pétrarque, dans un moment de crise spirituelle, ait composé une adaptation latine des psaumes de la pénitence¹².

Affectés par l'atmosphère de crise religieuse qui régnait sur le pays, bon nombre de théoriciens et de poètes français s'étaient imprégnés de pensée chrétienne et éprouvaient quelque scrupule à vénérer des textes d'origine païenne : pour eux, le psautier allait s'imposer comme un substitut idéal, et permettre d'appliquer la doctrine de l'inspiration sans tomber dans l'hétérodoxie. La vogue connue ailleurs par les hymnes orphiques et les textes hermétiques devait, en France, revenir partiellement à David, qui allait assumer plusieurs attributs des poètes-prêtres de l'Antiquité. Ainsi Dupuïherbault s'ingère-t-il, dans les termes qu'il emploie, une comparaison entre le pouvoir du psalmiste et les vaticinations magiques de la Sibylle :

Faisoit pas de luy l'esprit de Dieu, qui estoit en luy, autant, que faict le sçavant ouvrier d'un bon instrument ? Ha il pas laissé en sa forge, qui est David psalmodiant, tresardentes affections, desquelles le feu volle et revient jusques a ceulx, qui estants garnis de bon et pur cueur, s'en veulent servir¹³ ?

La provenance divine des psaumes se vérifie, d'après ce texte, dans les effets qu'ils exercent sur les cœurs vertueux et réceptifs à leur message. Selon la théorie néo-platonicienne, le contenu sacré d'une œuvre d'art authentique est perceptible à l'entendement des hommes, qui conservent en eux, grâce à la pureté de leurs origines, la clé de ce langage céleste ; c'est

10. « Vedendo Iddio che l'uomo non può rettamente adorare Dio senza Dio, rivelò el perfetto modo dell'orare al propheta ne'salmi, ne'quali si truova tanto valore che tutte l'orationi et de'Christiani et de'Giudei qui si fondano. » (*Prooemium ad Claricem Laurentii Medicis Uxorem*, publié in P.O. Kristeller, *Supplementum Ficinianum*, t. 2, p. 185-187). D'après ce même auteur, f. 1, p. CLXII, le psautier de Ficin n'a pas été imprimé et figure dans trois mss.

11. « Au contraire, un Marsile Ficin, un Conte Jehan de la Mirande, l'honneur en toutes sciences, et de l'Italie, et de leur siecle, apres avoir leu tous les bons Autheurs du Monde, se sont venuz reposer en nos Escritures. et ont esté en fin degoustez de toutes autres ; de celles cy ne s'en sont peu rassasier. » (Ph. Du Plessis Mornay, *De la Verité de la Religion chrestienne...*, p. 617).

12. Pétrarque, *Les Psaumes pénitentiels...*

13. Gabriel Dupuïherbault, *Psalmes...*, *Preface*.

pourquoi la poésie, comme la musique, est capable de soulever ou d'apaiser les passions : formulée selon les lois du nombre qui régissent à la fois l'univers et l'esprit humain, elle détient sur l'âme des pouvoirs magiques. Or Du Bartas ne fait aucune difficulté à attribuer toutes ces propriétés au psautier :

Si nostre esprit est nombre (ainsi qu'on a chanté)
Il doit estre souvent du nombre alimenté ;
Ou s'il s'est fait par nombre (et de vray je l'estime)
Il le faut ramener, par une douce rime,
A quelque bon accord, tout ainsi que la voix,
Qui chantant un trio s'escare quelquefois,
Est ramenee au son par la voix mesuree
Qui coule selon l'art d'une bouche asseuree ;
Et peut-estre qu'aussi de David les saincts mots
Doucement animez de passages devots,
Exorcistes, chassoyent l'ennemy de nature,
Qui, traistrement cruel, l'ame du roy torture ¹⁴.

Ainsi le charme exercé par David sur Saül s'explique dans les termes mêmes qui rendent compte, selon la théorie antique de l'harmonie et du nombre, des vertus de la poésie et de la musique. Entre Ficin, qui étudie les prodiges réalisés par Orphée, et les chercheurs du milieu académique français, qui s'intéressent aux psaumes pour retrouver certaines de leurs propriétés, il n'y a qu'une différence d'accent. Le goût des rapprochements et des identifications est d'ailleurs trop fort, à la Renaissance, pour se fixer en un système stable et altérer la complexité de la réalité : de sa parenté avec Orphée, David va tirer, au contraire, un prestige supplémentaire.

David, Orphée et la « Prisca Theologia ».

Dans la dédicace d'un recueil de cantiques et chansons spirituelles, le compositeur Pierre Certon explique comment la musique a été transmise aux humains :

... Avant que l'homme fust créé, Dieu avoit mis à chascun des cieulz une Seraine, (selon Plato) affin que le mouvement d'iceulx rendit sons melodieux de divers accords, selon diverses spheres : voulant signifier Plato (en son Timée) que les globes celestes sont menestriers de paradis, pour delecter les Dieux. Puis les fils des Dieux comme Orpheus, Linus, Amphion ont faict present de Musique aux hommes... ¹⁵.

14. Du Bartas, *La seconde Sepmaine, Les Trophees*, v. 397-408, in *The Works...*, t. 3, p. 347. Cf. aussi, sur ce même motif, *L'Uranie*, v. 85-96, *ibid.*, t. 2, p. 177-178.

15. Dédicace « A... Monsieur Nicolas Le Gendre, seigneur de Villeroy... » in *Les Meslanges de Maistre Pierre Certon... esquelles sont quatre vingtz dix-huict tant Cantiques que Chansons Spirituelles, et autres...*, Paris, Nicolas Du Chemin, 1570, cité in F. Lesure et G. Thibault, *Bibliographie...*, p. 286.

L'idée qu'entre Dieu et les hommes interviennent des médiateurs est essentielle dans la théorie néo-platonicienne de la genèse des arts. Les vertus de la forme et du langage ont été révélées à quelques initiés, qui les ont transmises à leur tour, de sorte que, jusqu'aux temps actuels, se déroule une chaîne ininterrompue d'individus qui, d'un penseur à l'autre, d'un peuple à l'autre, ont cultivé l'héritage confié aux ancêtres. Les maîtres qui inaugurent cette longue lignée sont les plus vénérables, puisqu'ils tiennent leur inspiration de la divinité ; le sacré, dans leur œuvre, est à l'état pur, le message théologique et la forme poétique y sont parfaitement associés ; c'est pourquoi ils portent souvent le nom de *poeta theologus* et se situent à l'origine de la *prisca theologia*.

Les préceptes religieux, moraux et scientifiques ainsi divulgués aux hommes sont universels et ne constituent en rien l'apanage d'un groupe culturel particulier ; toutes les civilisations y participent, une fois leur temps venu, et y apportent leur contribution avant de les transmettre à d'autres. Ainsi les premiers dépositaires de ce patrimoine se scindent-ils, selon une version souvent admise à la Renaissance, en deux groupes complémentaires : si les prophètes de l'Ancienne Alliance — Moïse, David, Salomon... — ont exprimé sans détour les vérités que Dieu leur a communiquées, les prêtres et les poètes du monde païen, en Perse, en Egypte et en Grèce — Zoroastre, Hermès, Orphée, Platon... — n'en ont pas moins énoncé, sous une forme plus voilée, les mêmes réalités fondamentales. La révélation a été double et simultanée, chez les Juifs et parmi les Gentils, de sorte qu'au lieu d'opposer leurs témoignages, les deux traditions hébraïque et gréco-latine se complètent et culminent dans l'adoration d'un Dieu unique.

Lorsque aucune des civilisations-mères n'exerce de prépondérance¹⁶, le psalmiste ne soulève pas d'intérêt particulier. Il est considéré, sans plus, au rang des plus anciens poètes-théologiens. A plusieurs reprises, dans l'énumération des fondateurs de la poésie, il est cité parmi les chantres primitifs du monde profane — Amphion, Tyrtée, les Druides et les Bardes gaulois...¹⁷ — ou parmi les maîtres de l'art classique — Homère, Hésiode, Virgile, Boèce...¹⁸. Mais l'accent peut se déplacer : ainsi dans les trente dernières années du siècle, en

16. Cf. par exemple J. Vauquelin de La Fresnaye, *L'Art poétique*..., livre III.

17. Cf. par exemple Adrien Du Hecquet, *Orphéide*..., f° 59 r°.

18. C'est par exemple le cas chez Pierre Fabri : « Et toutes sciences sont escriptes en ces trois principaulx langages, c'est assavoir hebreu, grec et latin... Et doivent oultre sçavoir que le langage vulgaire françois, espagnol et tous autres langages, se nourrissent et prennent leur substance des trois premiers artificiellement composez. » (*Le grand et vrai Art de pleine Rhétorique*, 1^{er} livre, p. 9). Ici, les trois langues-souches sont sur un pied d'égalité.

France, la ferveur religieuse accordait souvent à l'hébreu l'antériorité sur toute autre culture :

Je te salue donc, ô surgeon perennel
Des pourtraicts de l'esprit, parler de l'Eternel,
Claire perle, ô matrice, et reine des langages,
Qui, pure, as ja franchi l'abisme de tant d'ages ;
Qui n'as mot qui ne pese, et dont les elemens
Sont pleins de sens cachez, les pointcs de Sacremens¹⁹.

De cette précellence de l'hébreu peut découler la primauté des prophètes juifs : « Toutesfois j'estime que les premiers inventeurs de poésie, ont esté Moyse... [et] Salomon » écrit Pierre Delaudun d'Aigalliers²⁰ ; désormais David, le plus complet et le plus achevé de ces premiers auteurs, est assuré d'un prestige exceptionnel et plusieurs théoriciens français le reconnaîtront pour le plus vénérable parmi les fondateurs de la poésie²¹.

Là où l'emprise de la tradition chrétienne est moins forte, dans la Renaissance italienne surtout, Orphée s'impose comme une des figures centrales de la *prisca theologia*²². Son art symbolise à merveille le mariage de la poésie et de la musique et la fascination que, conjuguées, celles-ci exercent sur les âmes et les choses. L'image du chanteur thracien charmant les animaux représente en même temps une notion centrale de la pensée humaniste : le mot est chargé d'un vaste pouvoir civilisateur et, dans son emploi poétique, manifeste la souveraineté de l'esprit sur la matière. Outre leurs effets magiques, les hymnes d'Orphée ont enfin la réputation de célébrer un Dieu unique ; ils présagent donc, aux yeux de beaucoup, l'avènement du christianisme et, depuis l'Antiquité, fournissent un argument de poids à la théorie d'une convergence entre traditions juive et païenne²³. Dans cette perspective, la comparaison d'Orphée avec David s'impose naturellement : les deux poètes, intermédiaires entre Dieu et les hommes, se situent à l'origine de l'expression artistique ; leur chant est doué des

19. Du Bartas, *La seconde Sepmaine, Babylone*, v. 399-404, in *The Works...*, t. 3, p. 133.

20. *Art poétique...*, I, 1, p. 3.

21. Par exemple : « lactet licet suos Graecia Pindaros, aut etiam Ampbionas, et Orpheos, quos feras, saxa, robora fidibus movisse fabulatur. At vero noster hic (quod multo praestantius est) etiam furias movit, dirasque saepe de Sauli pectore Megeas expulit. Hic est divinus ille vates, quem se Deus ex animi sui sententia invenisse pronunciat : cuius carmina non minus quam autorem ipsum, accepta esse Deo, vel ex hoc patet, quod in his venturus in terras Dei filius, humanoque generi salutem allaturus, saepe tanto ante praedicatur. » (S. Castellion, *Epistola nuncupatoria*, in *Psalterium...*, p. 8-9).

22. Sur Orphée à la Renaissance, cf. outre les articles cités de D.P. Walker, A. Buck, *Der Orpheus-Mythos...* et E. Kushner, *Le personnage d'Orphée chez Ronsard*.

23. Cf. R. Eisler, *Orphisch-Dionysische Mysterien-Gedanken...*

mêmes vertus — David apaise Saül, Orphée apprivoise les animaux — et atteint à la même intensité religieuse. Grâce à ce rapprochement, qui devait même aboutir, parfois, à une complète assimilation²⁴, les deux interprètes sacrés allaient renforcer mutuellement leur renommée. Le syncrétisme de la Renaissance devait se complaire à pareille ressemblance et lui communiquer une actualité nouvelle. On s'accommodait particulièrement bien, dans le cercle des Académies parisiennes, d'un tel échange, qui permettait de conserver l'enthousiasme des Florentins pour les hymnes orphiques, tout en témoignant à la tradition biblique et aux pratiques de l'Eglise le respect requis.

Nous reviendrons, dans la section suivante, aux métamorphoses du couple David-Orphée. Un autre domaine, où le psalmiste manifeste son étonnante disponibilité à des parallèles avec la tradition profane, s'impose dès maintenant à l'attention : quelques auteurs comparent le style des psaumes à celui des poètes grecs et latins, pour prouver que la rhétorique est d'origine hébraïque et que les vers de David contiennent et présagent les qualités tant admirées dans les œuvres des maîtres classiques. Souvent, les Pères de l'Eglise et, après eux, maints théoriciens et auteurs chrétiens avaient pris la défense du style de la Bible et, contre les esprits précieux ou mondains qui en condamnaient la rudesse, le manque d'appâts, avaient soutenu, avec force exemples, qu'il était égal, voire supérieur, à celui des écrivains profanes. La démonstration, au xvi^e siècle, en France, a été tentée par Henri Estienne, qui demande aux lettrés de considérer les psaumes objectivement, selon les critères littéraires habituels ; de la comparaison avec les œuvres grecques et latines ressort vite, assure-t-il, le charme exceptionnel de la manière de David, qu'il ne craint pas de définir en termes techniques précis²⁵. A ceux qui soutiennent qu'une langue si rugueuse ne peut contenir d'ornement ni d'éclat, il répond qu'au lieu d'être mous et efféminés, les psaumes sont rédigés dans une écriture forte et virile, comme celle des poètes latins archaïques²⁶. Mais la grandeur de David se

24. Cf. *infra* 3^e section.

25. « Addebam tantum abesse ut Davidicos Psalmos nihil cum poesi commune habere putarem, ut contra nihil illis esse ποιητικώτερον, nihil esse μουσικώτερον, nihil γοργώτερον, nihil denique plerisque in locis διωρααβικώτερον aut esse aut fingi posse existimarem. » (*Henricus Stephanus omnibus sacrae poeseos studiosis S.D.*, préface à Augustin Marlorat, *In CL. Psalmos... explicatio ecclesiastica...*)

26. « Ad id autem quod dicebant, linguam tam asperam ornatus et niloris poetici non esse capacem, ita respondebam, duo esse ornatus genera : unum, mollem et effoeminatum, alterum, fortem et virilem esse : hunc autem in Psalmis (qui et illos deceat) non illum quaeri debere. Quod si carmen nullum paulo asperiores sonum admitteret, Ennium, Accium, Pacuvium, aliosque veteres poetas Latinos, Calvo et Catullo necnon Tibullo collatos, ex albo poetarum expungendos fore. » (*ibid.*)

dégage plus clairement des exemples qui suivent : à propos du début du psaume 104, Estienne propose :

Examinons les premiers mots, *Benedic anima mea Jehovae* ; qui, dans cette exhortation du psalmiste à son âme, ne reconnaît une formule homérique ou pindarique ? Homère n'encourage-t-il pas son *ἄρσεν* et Pindare son *πῶλον ἡέτορ* de la même manière²⁷ ?

Au psaume 107, les images qui décrivent une navigation²⁸ valent bien celles de Virgile. De manière générale, les métaphores de David unissent l'élégance à la force et ne s'éloignent pas plus de l'usage commun que celles des maîtres antiques : si ces derniers en étaient les auteurs, on crierait au génie ; pourquoi donc nier plus longtemps l'extraordinaire richesse littéraire du psautier²⁹ ?

La tentative de soumettre les psaumes aux critères de la rhétorique traditionnelle peut se manifester autrement. Ainsi, une édition des cinquante paraphrases de Marot, parue en 1556³⁰, contient en marge des observations sur la composition du texte, selon la terminologie appliquée dans l'art oratoire : au psaume 49, par exemple, l'éditeur a noté, en regard de quelques strophes :

Str. 1 : Exorde, Dieu parle soyés donques attentifs.

3 : Proposition.

6 : Commendement et promesse.

8 : Commination.

9 : Conclusion comprenant toute la sentence du Psalme.

Ces annotations ne constituent pas un commentaire rhétorique pur : certaines ne figurent pas dans les manuels du temps³¹, d'autres résument le sens, plutôt qu'elles n'analysent la construction³². Il n'en demeure pas moins que, traités

27. *Ibid.*, traduit du latin.

28. Versets 23-27.

29. De nombreux auteurs religieux revendiquent pour David la supériorité sur les poètes grecs et latins. Par exemple : « Les Grecs diront ce, qu'ils voudront de leurs Homeres, Pindares, Euripides et autres poètes : Nostre David emporte sans controverse le pris de tous, soit que aiez esgard au subiect et pois des choses, desquelles il traicte, soit que preniez garde a la dexterité de représenter icelles choses... » (Gabriel Dupuierbault, *Psalmes...*, Préface).

30. *Cinquante Psalmes...*, Avec l'Artifice, Rhétorique et tables des observations d'iceux...

31. J'ai consulté deux *Rhétoriques* parues en 1557 : celle de Pierre de Courcelles, *La Rhétorique...*, et celle d'Antoine Fouquelin, *La Rhétorique françoise...*

32. E.R. Curtius relève le même usage dans l'Antiquité et au Moyen Âge : « Parfois des notes ajoutées en marge d'une poésie éclairent pour le lecteur la construction rhétorique du texte. » (*La littérature européenne...*, p. 88).

de la sorte, les psaumes semblent obéir aux mêmes lois de composition que tout autre texte. Pierre de Courcelles, dans sa *Rhétorique*, admet ces prémisses, puisque, à quatre reprises, il cite un passage du psautier dans la traduction de Marot pour appuyer sa théorie :

De la personne des auditeurs ou juges se colligera benevolence et amitié, si sans papelardise, flatterie, flagornerie, et venterie, attribuons quelque chose à iceux : et principalement quand nous voulons obtenir quelque chose d'iceux : par demande, requeste ou autrement : laquelle chose le Prophete David a studieusement observée, voulant impetrer la grace et misericorde de Dieu disant :

Misericorde au pauvre vicieux...³³.

Cet usage des psaumes nous frappe d'autant plus que le traité s'adresse à des orateurs et s'inspire entièrement de la rhétorique latine. Mais pareille affectation repose sur quelques facteurs essentiels de la théorie de la création littéraire au xvi^e siècle et plus tôt. D'une part, l'organisation d'un poème, au point de vue technique, n'appelle pas d'autres méthodes que l'édification d'un discours : les grandes catégories que distingue la rhétorique s'appliquent à des niveaux d'expression très divers. D'autre part, il n'y a rien de choquant à juger les psaumes selon des critères définis et utilisés par la culture gréco-latine : dès l'Antiquité il était admis que l'art n'est qu'une restitution des vérités qui existent de tout temps dans la sagesse divine ou dans le monde des idées ; or les lieux communs de la rhétorique fournissent les cadres nécessaires à l'expression de ces réalités permanentes, qui, selon la *prisca theologia*, étaient les mêmes chez les Juifs et les Gentils. Du moment que, par l'intermédiaire des artistes, se transmet à tous les peuples la même révélation, il est normal que les œuvres soient unies par des ressemblances de fond et de forme. Ainsi, les Pères de l'Eglise pouvaient soutenir que toutes les figures de rhétorique se trouvent déjà dans la Bible — et leur démonstration s'appuyait sur bon nombre d'exemples empruntés au psautier³⁴. Entre les vers de David et des poèmes profanes, mais inspirés, il n'y a donc qu'une distinction de niveau : le message religieux y est plus ou moins clair, plus ou moins dense, mais il n'est pas radicalement différent ; les psaumes appartiennent, jusque dans leur style, au patrimoine universel, — au même titre que les œuvres d'un Herminès, d'un Homère, d'un Platon. C'est une raison de plus pour que le milieu académique, tout imprégné de pensée syncrétiste, s'y intéresse activement.

33. Ps. 51, dont Courcelles cite la première strophe (f° 13 r°).

34. Cassiodore, *Expositio in Psalterium, Praefatio*, in Migne, *Patrologie latine*, t. 70, présente sur ce point un grand intérêt. Cf. aussi les pages éclairantes de E.R. Curtius, *La littérature européenne...*, p. 47-58.

Guy Lefèvre de La Boderie.

Parmi les différentes formes que la théorie néo-platonicienne de l'art et la *prisca theologia* prennent en France au XVI^e siècle, l'œuvre de Guy Lefèvre de La Boderie constitue un témoignage fort complet³⁵. Elle unit l'enthousiasme lyrique à une profondeur philosophique et religieuse peu commune, de sorte que le syncrétisme de la Renaissance acquiert en elle des dimensions fascinantes. Elle permet, par l'importance qu'elle lui attribue, de mesurer le rôle joué par David dans un tel système.

Le long poème intitulé *La Galliade* raconte la transmission, à travers l'Antiquité et jusqu'aux temps modernes, de la culture et des sciences d'abord détenues par les dieux. Les bardes gaulois furent les premiers à recueillir cet héritage, qui passa ensuite d'une nation à l'autre. Ainsi la poésie, inventée dans la Gaule primitive, devint l'apanage des Égyptiens puis des Hébreux, fut ensuite transférée, par l'intermédiaire d'Orphée, aux Grecs, qui, à leur tour, l'enseignèrent aux Romains ; remise en honneur, plus tard, par les Italiens, elle vient de boucler son cycle en regagnant la France, d'où elle est issue³⁶.

Cette représentation de l'histoire comme un déplacement à travers le temps et l'espace des mêmes valeurs permanentes motive les perspectives syncrétistes de La Boderie. Puisque la Gaule est le berceau de la civilisation et que d'elle proviennent les premières réalisations, d'ailleurs conjuguées, de la poésie et de la musique, il est normal que les psaumes, qui représentent l'un des avatars de l'art universel, soient réintégrés au patrimoine culturel français. Ils méritent une attention d'autant plus grande que le domaine hébreu a été injustement négligé au profit de l'apport gréco-latin, qui accuse pourtant, par rapport à l'inspiration sacrée des origines, une sérieuse déchéance. Aussi La Boderie se proclame-t-il restaurateur de la pensée juive, comme pour compléter la tâche que s'était proposée Ronsard en acclimatant en France l'héritage de l'Antiquité classique :

Le Pindare François sur la Lire a sept cordes
Premier a l'animé les tons melodieux
Des Grecs et des Romains, et en Hymnes et Odes
Celebré les vertus des hommes et des Dieux :
Mais ô grand Dieu c'est toy qui m'accordant accordes
Sur mon Psalterion les secretz des Hébreux,

35. Sur La Boderie, on consultera surtout les articles cités de D.P. Walker ; cf. aussi F. Nève, *Guy Le Fèvre de La Boderie...* ; A.-M. Schmidt, *La Poésie scientifique...*, p. 182-214 ; F. Secret, *L'Humanisme florentin...*

36. *La Galliade...*, Cercle 5.

Lesquels j'ay le premier d'entre tous noz Poètes
Ouvers, et découvers en rimes non muettes³⁷.

Outre cette mission, qui vise à rendre son homogénéité à une tradition culturelle ininterrompue, il se dégage, de l'itinéraire idéal des arts décrit dans *La Galliade*, une autre leçon : si vraiment la poésie hébraïque ne constitue, entre les hymnes religieux issus du culte égyptien et les chants des prêtres de la Grèce archaïque, qu'un moment particulier, on ne saurait distinguer, dans des domaines si solidaires, le sacré du profane, le chrétien du païen. Or cette idée d'une continuité sans heurts est si familière à La Boderie qu'il l'applique constamment. Ainsi, à la fin du *Cercle IV* de *La Galliade*, consacré au développement de la Musique, le poète invite les hommes à chanter et à jouer de leurs instruments, afin d'imiter l'harmonie céleste qui règle de son rythme les mouvements de l'univers :

Faites-moy tournoyer par nombreuses parolles
Et les Esprits mouvans, et du Ciel les carolles :
Entonnez és tuyaux des Orgues longs et ronds
Des Cieux organisez la Musique et les tons :
Faites sur le clavier d'une douce Espinete
Marcher d'ordre et de rang Planete apres Planete
Sous le bal du grand Ciel...

Ainsi comme David sous sa harpe conduit
Le Soleil du Soleil, le Ciel du Ciel qui luit,
La Lune de la Lune, et les Signes des Signes,
Et des Astres brillants les Astres plus insignes
Alors qu'en la minuit l'Aquilon excité
Sonne dedans sa harpe en la sainte Cité³⁸.

Sur plusieurs pages se prolonge cette exhortation à participer par la musique à la vie intime du cosmos ; La Boderie y mêle le néo-platonisme au Zohar, utilise l'Apocalypse et se réfère à Oavid comme au chantre inspiré par excellence. C'est pourquoi, arrivé à ce point de l'exposé, il insère une paraphrase du psaume 104, pour montrer mieux comment tout l'univers est pénétré de la gloire de Dieu, et lui doit de solennelles actions de grâces. Aussitôt le psaume terminé, le poète enchaîne :

Si vous prenez plaisir d'ouyr la sainte Muse
De ce Roy qui avoit dedans sa Lyre infuse
La Musique de Dieu...
Prenez plaisir aussi au chant Musicien
D'un contrechante eslu encor plus ancien,
Qui en ses contr'accords dessus le Nil d'Egipte
A son saint chant ouyr toute Nature invite³⁹.

37. *L'Encyclicie...*, p. 25.

38. *La Galliade...*, f° 101 r°.

39. *Ibid.*, f° 104 v°.

C'est d'Hermès Trismegiste qu'il s'agit, dont La Boderie cite aussitôt un hymne de louanges, suivi lui-même de nombreuses réminiscences du psautier, qui s'achèvent sur les accents glorieux du psaume 150. L'intention du poète est donc claire : David et l'ancien roi égyptien sont rapprochés pour que la ressemblance de leurs prières apparaisse mieux et qu'ainsi leurs deux œuvres puissent servir légitimement aux mêmes fins religieuses.

Mais La Boderie recourt de préférence, pour soutenir sa théorie, à un autre parallèle : il s'intéresse passionnément au couple David-Orphée, dont chacune des faces, en même temps que leur fusion, revêt pour lui une signification particulière. C'est dans la mesure où il participe aux travaux de la Contre-Réforme que le poète s'attache à la figure du psalmiste : son œuvre en vers, il l'a dit souvent, tend à supplanter la lyrique religieuse des protestants et à régénérer le chant d'Eglise chez les catholiques⁴⁰ ; dans l'accomplissement d'un tel programme, David sert constamment d'inspirateur, soit qu'il fournisse à La Boderie des thèmes ou quelque figure pour l'élaboration de ses poèmes⁴¹, soit qu'il s'impose comme un exemple de piété et un guide à travers les mystères du ciel ; car il est associé aux plus belles visions : La Boderie, ici, raconte un songe :

J'entrouy une Vois, mais une Vois suprême
Qui me disoit, Ecoute, et j'entendy soudain
Sous la voule des Cieux une claire harmonie
Le Roy David sonnans la harpe qu'il manie
Devant l'Agneau porté en triomfal charroy⁴².

Dans l'œuvre du psalmiste semblent donc se cristalliser les éléments que La Boderie juge indispensables au renouvellement de la poésie religieuse : des vers qui frappent à la fois l'âme et l'imagination, qui combinent l'expression littéraire aux effets de la musique et qui, inspirés divinement, ouvrent à l'esprit les dimensions du sacré. Orphée, de son côté, occupe le premier rang parmi les auteurs antiques : la fascination qu'il exerçait sur Marsile Ficin⁴³ se transmet à La Boderie, qui voit en lui une des figures les plus accomplies du Parnasse et désigne dans ses hymnes le modèle auquel devraient tendre tous les poètes profanes.

David et Orphée représentent ainsi, chacun à leur manière, un aboutissement : le premier mène la poésie religieuse à sa perfection et le second atteint dans l'évocation de la Nature

40. Telle est l'intention explicite de La Boderie dans les *Hymnes ecclesiastiques*... Cf. *supra* I, 8, 3^e section, un fragment de la dédicace.

41. L'influence du psautier sur les œuvres poétiques de La Boderie se situe au niveau des idées beaucoup plus que du style.

42. *Songe*, in *L'Encyclicie*..., p. 261.

43. Cf. *supra* 2^e section.

à la plus haute intensité. Or, dans un système syncrétiste, ces deux idéals se rejoignent facilement : Jean Dorat le suggère dans un texte écrit pour La Boderie :

La Nature est ou bien Dieu ou bien une certaine capacité de Dieu. Ce que la Nature fait, la puissance même de Dieu le fait. Et David a chanté le vrai Seigneur et le vrai Dieu, et Orphée la Nature et ses démons... Ainsi Lefèvre ne s'éloigne-t-il pas beaucoup des choses sacrées, comme il le prouve dans sa docte *Encyclie*. Il atteint la perfection dans l'art grec et hébreu, il a joint la lyre des uns et des autres, afin que désormais Orphée soit David et David Orphée, que la lyre de Lefèvre soit celle de David et d'Orphée⁴⁴.

Si Dieu et la Nature tendent à confondre leurs effets, les hymnes de David et ceux d'Orphée se ressemblent nécessairement et invitent à une célébration commune des pouvoirs de Dieu et de la beauté du monde. La Boderie s'attarde à cette démonstration dans une longue pièce⁴⁵, où il réproche les œuvres de la Grèce profane pour inviter les poètes à imiter Orphée, dont il cite plusieurs chants, afin de démontrer mieux leur ressemblance avec les psaumes : ils exaltent la grandeur d'un Dieu unique, dont émane la magnificence de l'univers, et sont ainsi parfaitement compatibles avec le christianisme. Ils rappellent même les vers de David jusque dans les termes : à confronter le psaume 19 avec les louanges cosmiques d'Orphée...

... On diroit que l'Orfée auroit ouy David,
Ou que David du son d'Orfée se ravit⁴⁶.

En dehors des textes mêmes, la puissance de leur art dénote aussi, entre les deux poètes, une analogie frappante :

Oyez comme est Orfée à David accordant.
David conduit aux mons les troupeaus de sa Lyre,
Et de sa Lyre Orfée à soy les hestes tire.
David a gouverné par Lois le peuple Hébreu,
Et le sacré Orfée interprète de Dieu
A détourné du meurtre et vivre deshonneste
Les hommes imitans toute sauvage heste⁴⁷.

La Boderie n'en finit pas d'avancer de nouveaux parallèles ; la doctrine religieuse, la qualité littéraire, les circonstances biographiques, tout concourt à cette accumulation de simi-

44. In *Encyclia Guidonis Fabricii Boderiani, Ia. Auralus poeta regius*, in *L'Encyclie...*, p. 156-157. Traduction du latin.

45. *Guidon Le Fevre De La Boderie aus Poetes de ce Temps, se jouant à bon esclent sur l'Anagrammatisme de son nam, L'Un Guide Orfee*, *ibid.*, p. 189-201.

46. *Ibid.*, p. 193.

47. *Ibid.*, p. 195.

litudes. C'est que notre poète se sent étroitement impliqué dans l'équation qu'il établit : du moment que l'œuvre complémentaire de David et d'Orphée représente pour lui l'achèvement poétique le plus parfait et qu'il s'érige en restaurateur, pour la France, du patrimoine encore vivant de la *prisca theologia*, il se considère comme leur continuateur par excellence et, héritier prédestiné, tend parfois à s'assimiler à eux. Tel est le sens de sa devise : ΑΓΙΟΣ ΔΑΒΙΔ ΟΡΦΙΚΟΣ ΕΝ ΒΡΥΟΙ⁴⁸ et de la formule L'UN GUIDE ORFÉE, anagramme de *Guidon Lefèvre*, dont il parsème ses poèmes et qui, à ses yeux, doit valider une ressemblance, sinon une identité, tant il accorde de signification à la valeur des noms.

Dans cette construction savante où s'échangent les individualités, l'alliance synchrétique de David et d'Orphée atteint sans doute son développement le plus haut ; à côté d'un Postel et d'un Vigenère, La Boderie s'avance d'ailleurs dans des domaines rarement explorés par ses contemporains. Il n'en appartient pas moins au milieu académique, dont il représente quelques tendances centrales. Hors des relations personnelles qui le rapprochent des lettrés de l'époque⁴⁹, il partage avec eux bon nombre de préoccupations, dont il s'efforce de tirer une leçon pratique. Ainsi il concilie, selon un idéal que nous connaissons déjà, son zèle pour la Contre-Réforme avec un goût actif du renouvellement et le souci de revenir aux sources de la culture : comme la plupart de ses contemporains, il se propose d'enrichir l'Eglise romaine en l'ornant de parures empruntées. C'est à quoi il vise dans son œuvre poétique et c'est aussi le sens qu'il donne à une vaste entreprise, l'établissement de la Bible polyglotte d'Anvers, à laquelle il participe : fournir au monde catholique un texte sûr des Ecritures en utilisant les acquisitions du premier humanisme⁵⁰. La coexistence de recherches érudites, de travaux philologiques, d'une œuvre et d'un programme poétiques est également caractéristique du milieu des Académies. Enfin, l'influence dominante du néo-platonisme florentin⁵¹ suffirait à établir qu'entre La Boderie et le milieu qui nous occupe, il existe des liens étroits.

Les psaumes et la louange de l'univers.

Le savant système d'équivalences qu'échaffaude La Bode-

48. « Puisse le saint David être fécond à la manière d'Orphée. »

49. La Boderie a été en rapport avec Ronsard, Baif, Dorat, Pontus de Tyard et sans doute d'autres poètes ; il fut en outre l'un des protégés du duc d'Alençon (cf. *supra* II, 5, 4^e section).

50. Dans l'élaboration de la Polyglotte, Anvers, Ch. Plantin, 1569-1572, interviennent entre autres la Bible d'Alcala (1514-1517) et la traduction latine de Sanctes Pagninus (1528). Cf. B. Rekers, *Benito Arias Montano*.

51. En plus des rapports déjà indiqués entre La Boderie et la pensée florentine du xv^e siècle, on notera que notre poète a traduit plusieurs textes de Ficin et de Pic de La Mirandole.

rie entre les psaumes et les hymnes orphiques repose sur un élément commun : l'adoration de Dieu à travers la nature. Pareil thème, c'est vrai, est extrêmement fréquent : il correspond à une attitude religieuse fondamentale et, en théologie comme en littérature, s'impose dès l'Antiquité comme une préoccupation permanente. Dans la méthode ascendante de la création au Créateur convergent en effet le témoignage de la philosophie antique et l'une des composantes essentielles de la tradition chrétienne⁵². Au xvi^e siècle, où catholiques et protestants ont travaillé surtout à raviver les formes de dévotion et se sont plu à rapprocher le patrimoine biblique de l'héritage classique, cette démarche devait être largement répandue, dans la piété quotidienne comme dans la pratique poétique.

Malgré l'austérité qu'on lui connaît, Calvin insiste sur les traces visibles de la grandeur de Dieu. L'essence du Seigneur est incompréhensible, pourtant il...

... a imprimé certaines marques de sa gloire en toutes ses œuvres... Parquoy le Prophète s'escrie à bon droict qu'il est vestu de clarté comme d'accoustrement (Pseau. 104, 2), comme s'il disoit qu'en créant le monde il s'est comme paré et est sorti en avant avec des ornemens qui le rendent admirable... De quelque costé que nous jettions la veue, il n'y a si petite portion où pour le moins quelque estincelle de sa gloire n'apparoisse⁵³.

Le réformateur se réclame du psalmiste pour garantir à son propos la sanction des Ecritures. Or cette référence est très fréquente : théologiens et écrivains observent volontiers une relation entre cette attitude spirituelle et les psaumes : dans quelques morceaux particulièrement inspirés, David a décrit l'itinéraire de l'âme qui s'élève de la contemplation du monde à l'adoration de Dieu, et il a invité le chrétien à découvrir la présence du Seigneur dans la beauté de l'univers. Il fournit ainsi à la piété un aliment essentiel et établit en même temps une tradition littéraire, dont les éléments fixes remontent souvent jusqu'à lui. Le *Troisième Tome de l'Académie Française* de Pierre de La Primaudaye, destiné à montrer que le spectacle de la nature incite à la louange de Dieu, prouve à quel point la référence aux psaumes, dans ce contexte, est spontanée. A travers l'exposé, où s'entremêlent arguments scientifiques et évocations lyriques, surgissent de nombreuses reminiscences ou des citations du psautier, qui enrichissent le développement d'images colorées et lui assurent en même temps une autorité théologique. Ainsi, pour appuyer l'idée directrice « qu'il n'est point de besoin, que les hommes cherchent de monter jusques au ciel, pour voir et contempler

52. Sur le *topos* « lire dans le grand livre de la Nature et du Monde », cf. E.R. Curtius, *La littérature européenne...*, p. 390-399.

53. *Institution de la Religion chrestienne*, I, 5, 1, t. I, p. 68-69.

Dieu, veu qu'il se manifeste lant clairement par tout l'Univers⁵⁴ », l'auteur se réclame du psaume 104. Ailleurs, il se réfère à telle théophanie décrite par David pour suggérer mieux la puissance redoutable du Seigneur. Il se souvient, par exemple, du psaume 18 :

Le divin Poëte en ses Cantiques, voulant bien descrire au vif l'assistance que Dieu luy a faite, le delivrant de la main des iniques, et faisant la punition d'eux, il le propose venant accompagné de tonnerres espouvantables avec nuees espesses, et de vents et tourbillons vehemens, d'esclairs, de foudres, de grosses pluyes, gresles fortes, et d'un temps tenebreux, tellement que les sources de la mer et la terre convertie des eaux en ont eslé descouverts, et la terre s'en est esmeuë, et a tremblé, les fondemens des montagnes branslans et croulans par la fureur du courroux du Seigneur⁵⁵.

Le dessein de La Primaudaye a beau répondre à un idéal encyclopédique néo-platonicien, des passages comme celui-ci, centrés sur la notion d'un Dieu personnel et majestueux, s'inspirent nettement de l'Ancien Testament, et doivent sans doute aux psaumes leur qualité descriptive.

Un *Discours Spirituel sur le premier verset du Pseaume CXXII* par le Cardinal Du Perron⁵⁶ repose sur la même association, à ceci près que le point de départ est assuré ici par un psaume, qui engendre une longue réflexion sur la beauté de l'univers comme témoin de la divinité. Le Cardinal commence par citer saint Paul : « ... là haut nous verrons à yeux ouverts, et contemplerons face à face, comme dit l'Apostre, ce que nous ne voyons maintenant que par reflexion, et comme dans un miroir extrêmement obscur⁵⁷ ». Ce texte de la première Epître aux Corinthiens est volontiers allégué dans les descriptions de la somptuosité de la création : il en précise le bien-fondé et en rappelle en même temps la fin ultime. Interprète des ravissements du psalmiste, Du Perron s'emploie à dégager la splendeur de toutes les choses visibles et l'harmonie qui les unit ; il en vient, après un tableau du ciel et des astres, à la nature inférieure :

Regardons les choses meslées et composées, leurs qualitez et proprieitez incomprehensibles et inexplicables : les vertus des metaux, des pierres, des liqueurs, des herbes, des arbres, et des

54. P. de La Primaudaye, *L'Academie Françoise...*, t. 3, f° 85 r°.

55. *Ibid.*, f° 91 r°.

56. *Discours Spirituel sur le premier verset du Pseaume CXXII*. « Ad te levavi oculos meos, etc. ». Prononcé en la Congregation de l'Oratoire de nostre-Dame de Vie-saine, l'an 1585..., in *Les diverses Oeuvres*, p. 533-580. Ce discours a été prononcé devant la Congrégation de Vincennes (cf. *infra* II, 8, 1^{re} section).

57. *Ibid.*, p. 543.

animaux, et nous trouverons que depuis les plus excellentes créatures jusques aux moindres, depuis le Cedre du Liban jusques à l'hyssope qui croist parmy les champs, et depuis l'homme jusques au ver de la terre, reluist je ne sçay quelle estincelle, et je ne sçay quel rayon de la Divinité, et que toutes les choses qui sont au monde, qui vivent et qui cognoissent, portent sur le front la marque et le caractere de leur Aucteur et de leur Createur⁵⁸.

Tout, bien sûr, n'appartient pas ici à David (la mention de *cedre du Liban* et d'*hyssope* contient pourtant une allusion précise), et les considérations philosophiques qui suivent, dans le *Discours*, ne sont plus dans le ton du verset initial, « Ad te levavi oculos meos ». Il semble pourtant qu'un certain thème littéraire, la louange de l'univers, se développe souvent à partir du psautier ou y fasse volontiers référence.

Plusieurs textes poétiques permettent de vérifier cette rencontre ; ils nous intéressent dans la mesure où ils mêlent les apports d'une longue tradition profane à l'influence de l'Ancien Testament. Le message religieux et poétique de David se complique de théories philosophiques et scientifiques accumulées au long des siècles, de l'Antiquité à la Renaissance, pour créer un genre particulier, qui atteste à sa manière la fréquence au xvi^e siècle de vastes constructions syncrétistes.

Ainsi, quelques hymnes de Ronsard procèdent de la combinaison de motifs cosmiques assez hétérogènes. L'*Hymne de la Justice*, par exemple, raconte la déchéance et le rétablissement de l'équité sur la terre selon une affabulation mythologique⁵⁹ où percent pourtant, çà et là, quelques souvenirs de la Bible et surtout du psautier. Irrité des affronts subits dans le monde par la Justice, Jupiter annonce aux dieux qu'il va venger sa fille en exterminant les hommes :

Par trois jours tous entiers je rurai mon tonnerre
Pluvant flammes du Ciel dessus toute la terre...⁶⁰.

On hésite à reconnaître ici une mise en scène homérique ou un rappel des châtements de l'Ancien Testament. Mais la référence aux psaumes se fait beaucoup plus claire : Jupiter se plaint du genre humain :

Est-il pas bien ingrat ? il sçait que toutes choses
Qui sont dedans le rond de mon grand Ciel encloses
Sont faictes pour luy seul, et qu'à luy j'ay permis
Que tous les animaux soubz ses piedz seroient mis,
Ceux des champs, et ceux-là qui dedans la mer noüent,

58. *Ibid.*, p. 545.

59. Ce qui n'empêche pas l'hymne d'être conforme à une stricte théologie catholique d'après J. Frappier, *L'inspiration biblique...*

60. *Hymne de la Justice*, v. 271-272, in *Les Hymnes...*, in Ronsard, *Oeuvres complètes*, éd. P. Laumonier, t. 8.

Et ceux qui parmy l'air de leur ailles se joient...
 Car il est, quant au reste, aussi noble qu'un Ange,
 Tant je l'ay couronné de gloire et de loüange.
 J'ay fait pour luy du Ciel le grand Tour nompareil,
 Les Estoilles, le Jour, la Lune, et le Soleil...⁶¹.

L'utilisation du psaume 8 apparaît ici avec évidence et montre comment un texte chargé de graves implications théologiques s'entrelace à un récit essentiellement grec de ton et d'inspiration. Cette rencontre prête beaucoup plus à conséquence que dans d'autres pièces, où les habituelles réminiscences du psautier se limitent à des formules. Leur densité peut cependant attirer l'attention. Ainsi au début de l'*Hercule chrétien* s'accumulent des notations imagées sur la beauté de la création telle que Dieu l'a soumise à la domination de l'homme. Le thème est très commun et les motifs descriptifs proviennent sans doute de sources diverses ; presque chacun d'eux cependant pourrait sortir du psautier, et particulièrement du psaume 104⁶². Il n'est pas question d'y voir une influence déterminante de l'Ancien Testament sur Ronsard — ce serait forcer la réalité —, mais de reconnaître avec quelle aisance s'unissent, quand le sujet s'y prête, des matériaux d'origine différente, et à quel point les thèmes cosmiques, même conçus selon une vision propre à l'Antiquité classique, s'inspirent souvent des psaumes⁶³.

Pareille convergence se marque également dans un long poème de l'évêque de Sées, Pierre Duval, intitulé *Psaume de la Puissance, Sapience et Bonté de Dieu*⁶⁴. Comme certains hymnes de Ronsard, il se rattache à la tradition de la poésie cosmique, qui doit sa richesse à des apports très divers : la pensée hébraïque et le néo-platonisme, la littérature orphique et la théologie des Pères de l'Eglise, l'œuvre scientifique d'auteurs latins, prosateurs ou poètes du Moyen Age et de la Renaissance⁶⁵. Aussi, malgré le titre de la pièce, qui suggère une dette à l'égard du psautier, il apparaît que les matériaux gréco-latins s'imposent à l'auteur beaucoup plus naturellement que tout élément biblique. Il vaut la peine d'y regarder de plus près, ne serait-ce que pour établir à quel degré le système néo-

61. *Ibid.*, v. 279-290.

62. Cf. surtout v. 27-44 et 103-112, où apparaissent les motifs suivants, qui figurent tous dans un psaume ou dans l'autre : ciel, étoiles, soleil, lune, forêt, pré-champ-campagne, océan-eau, oiseau, montagne, bête, poissons, rocher, plaine.

63. Cela peut s'observer encore dans l'*Hymne du Ciel*, qui repose sur une représentation grecque de l'univers et comporte pourtant quelques traits empruntés à la théologie hébraïque, sans doute par l'intermédiaire des psaumes (cf. v. 66-70).

64. Le poème date de 1557 ou avant. Pierre Duval a laissé un autre poème, *De la Grandeur de Dieu, et de la cognoissance qu'on peut avoir de luy par ses œuvres*, qui ne nous intéresse pas ici.

65. Les hymnes de Marulle semblent avoir été particulièrement appréciés et imités dans la France du xvi^e siècle.

platonicien utilisé par Duval, même appliqué à un fonds d'idées qui pourrait remonter aux psaumes de louanges cosmiques, s'éloigne en fait de la pensée juive.

La beauté de l'univers reflète la grandeur du Créateur : ce thème domine bien sûr le poème, et entraîne avec lui de nombreuses images stéréotypées, qui rappellent à la rigueur le psaume 104. Mais d'autres parallèles s'imposent, plus précis parce qu'ils sortent du domaine des lieux communs :

Le ciel presche la gloire, et annonce aux humains
Combien est excellent l'ouvrage de tes mains⁶⁶.

La reprise du psaume 19 est presque littérale ; ce genre de résurgence intervient de temps à autre et indique que le poème de Duval se situe dans une zone où le souvenir de David n'est jamais tout à fait absent. Mais les différences sont plus intéressantes. A la place du Seigneur personnel et anthropomorphique des psaumes, l'évêque de Sées préfère un Dieu impassible et sans individualité, tout absorbé dans la contemplation de sa propre essence. Il est normal, à partir de là, que la représentation du cosmos diverge radicalement : dans l'univers de Duval règne un ordre parfait, conforme à une harmonie préétablie ; au contraire, le psalmiste voit une nature en gestation, encore maléable dans la main du Seigneur et soumise à ses interventions. Tandis que le Créateur de l'Ancien Testament s'impose par sa puissance — les théophanies s'expriment en symboles effrayants —, Duval insiste avant tout sur l'ingéniosité de Dieu et s'attache à une vision scientifique de l'univers. Il accorde également une place dans son système à l'idéal humaniste : toute la nature est organisée en fonction de l'homme et de ses besoins ; si la même idée apparaît dans le psautier, elle est subordonnée à une pensée généralement théocentrique. L'adoration, dans la perspective biblique, engage l'être dans un acte de foi pure, au lieu que chez Duval la connaissance et l'admiration de Dieu sont intellectuelles ; de là procèdent maintes spéculations, d'une subtilité inconnue aux psaumes :

Ton infailible esprit le monde remplissant,
En nul lieu commençant, nulle part finissant,
Tout reside en tous lieux par puissance et presence,
Et surpasse les cieus par infinie essence⁶⁷.

L'autorité de la philosophie grecque domine en fait le poème entier ; il suffirait, pour s'en convaincre, d'examiner le rôle qu'y joue le Soleil : il est à la fois, dans l'économie cosmique de Duval, le représentant le plus direct de Dieu et l'équivalent d'une idée platonicienne. C'est bien sûr à travers la théologie

66. Je cite d'après la réimpression du poème in Valagre et Maisonneuve, *Les Cantiques...*, 1592, f° 159 v°-176 r° ; f° 160 r°.

67. *Ibid.*, f° 159 v°.

du Nouveau Testament, de saint Paul surtout, que la Bible parvient à pénétrer dans un tel contexte : avec son goût de la spéculation et sa formation classique, Duval s'y retrouve mieux qu'ailleurs.

Il apparaît donc à tous égards que l'évêque de Sées était trop imprégné d'humanisme et de religiosité grecs⁶⁸ pour s'inspirer réellement des psaumes, comme le titre de son poème le laissait prévoir. Une nouvelle fois, cependant, la tentative d'une collusion entre tradition chrétienne et tradition classique opère sur la base de motifs cosmiques ; mais il ne suffit pas de quelques ressemblances formelles pour convaincre d'une rencontre authentique : c'est en quoi Duval manque à réaliser ce qu'accomplit pleinement un La Boderie⁶⁹.

Au reste, bon nombre d'auteurs religieux louent la beauté de la création et y désignent une source féconde d'adoration spirituelle sans recourir pour autant aux psaumes : ils se situent dans une tradition stylistique différente, à l'écart du système métaphorique de l'Ancien Testament. C'est le cas de Du Bartas, dont l'ambition scientifique implique des descriptions foisonnantes, sans rapport avec le lyrisme plus sobre du psautier ; le goût du pittoresque, l'usage abondant des ressources de la rhétorique antique, le dessein didactique qui s'impose dans les deux *Semaines*, tout cela se développe indépendamment de la poésie de David⁷⁰.

68. Dans un sonnet à Duval sur ses poèmes cosmiques, Du Bellay aborde la question selon une orientation toute gréco-latine (cf. Du Bellay, *Recueil de Sonnets*, in *Œuvres poétiques*, t. 2, p. 282).

69. Cela n'empêche pas La Boderie de citer Duval au début de son *Encyclic*..., p. 24. Au reste, Duval se rattache à plusieurs égards à des milieux qui nous intéressent : il a vécu dans l'ambiance intellectuelle créée par Marguerite de Navarre et a traduit, à la demande de François I^{er}, le *Criton* de Platon (1547) ; or c'est dans les mêmes conditions que Marot, un peu plus tôt, a poursuivi sa traduction des psaumes (cf. mon article, *Marot traducteur des Psaumes...*). De plus, Duval joue un rôle important dans la politique de conciliation de Catherine de Médicis ; il adopte maintes attitudes libérales, et participe activement, par exemple, au Colloque de Poissy ; or nous savons à quel point l'intérêt pour les psaumes et la politique de tolérance peuvent être liés (cf. *supra* II, 5). Notre auteur, évêque de Sées, est souvent confondu avec un autre Pierre Duval, libertin spirituel puis pasteur à Emden, auteur de plusieurs ouvrages (c'est le cas dans la *Bibliographie...* de Cioranescu et dans G. Grente..., *Dictionnaire...*, *Le seizième siècle*). La distinction a pourtant été clairement établie par La Croix du Maine, *Les Bibliothèques françaises...*, t. 2, p. 330-332 et reprise par E. Picot, *Théâtre mystique de Pierre du Val...*

70. Même la louange de David et des psaumes, dans *La seconde Semaine*, *Les Trophées*, v. 803-874, in *The Works...*, t. 3, p. 359-362, s'éloigne complètement, par l'affabulation et par le style, de l'idéal alors reconnu dans le psautier. Du Bartas a d'ailleurs conscience de la diversité de son inspiration : « Qui trouvera estrange si j'ay rendu le paysage de ce tableau aussi divers que la nature mesme, et si, pour faire mieus avaler les salutaires breuvages que la sainte Parole présente aus esprits malades et fasti-

Le même divorce s'observe sur une échelle plus vaste à la fin du siècle, avec l'épanouissement, autour de la figure centrale de François de Sales, de l'humanisme dévot⁷¹. Dans ce courant religieux, issu de la Contre-Réforme, domine le thème de la louange de la création, traité cependant dans un esprit entièrement étranger aux psaumes. Tout repose ici sur une doctrine résolument optimiste : l'homme et la nature sont bons et constituent un objet inépuisable d'admiration ; les descriptions s'accumulent, elles célèbrent la beauté du monde et communiquent ainsi le sentiment de la grandeur et de la bienveillance de Dieu. Cette apologie du sensible, cette confiance dans la destinée heureuse des créatures ne doivent rien à la vision transcendante du psalmiste ; derrière les tableaux colorés qu'elles suscitent, il faut reconnaître plutôt des emprunts à la littérature mystique du Moyen Âge, de nombreux souvenirs de la tradition profane et, au sein des Ecritures, un goût très vif pour le langage exubérant du *Cantique des Cantiques*. A tous égards, les humanistes dévots paraissent indifférents à l'exemple du psautier, trop distant de leur orientation théologique et littéraire⁷².

Le rapprochement des psaumes avec le thème, scientifique ou religieux, de l'exaltation de la nature semble donc fluctuant : il donne lieu, chez un La Primaudaye et un Du Perron, chez un Ronsard et un Pierre Duval, à des expériences syncrétistes où le souvenir de David est plus ou moins vivace, puis il se perd dans l'humanisme dévot, peu sensible à la poésie sévère de l'Ancien Testament.

L'universalité des psaumes dans une perspective philologique.

A travers les préoccupations d'un Blaise de Vigenère se dégage une nouvelle approche syncrétiste des psaumes : c'est l'érudition philologique qui permet ici d'établir la dimension universelle des poèmes de David. L'étude attentive des textes, des aperçus sur leur transmission à travers le temps et l'espace conduisent à la découverte d'échanges entre plusieurs cultures. Il ne s'agit plus alors de démontrer la disponibilité du psautier en exploitant ses thèmes, mais en accumulant des témoignages d'ordre scientifique : authenticité des origines,

dieux de ce tems, j'y ay meslé le miel et le sucre des lettres humaines ? » (*Brief Avertissement sur sa première et seconde Semaine, ibid., t. 1, p. 220*).

71. On sait que ce terme et l'étude du phénomène qu'il désigne reviennent à l'Abbé H. Brémond, *Histoire littéraire...*, t. 1, *L'Humanisme dévot*.

72. On a attribué parfois à Honoré d'Urfé, qui fut lié à François de Sales, des paraphrases de psaumes : cf. O.C. Reure, *La Vie et les Œuvres de Honoré d'Urfé*, p. 57-58. Il est avéré aujourd'hui que cette attribution est fautive : cf. P. Leblanc, *Les Paraphrases...*, p. 143.

qualité littéraire ou théologique, hiérarchie des différents niveaux de signification, notoriété du texte...

Ainsi Vigenère introduit dans le recueil où paraissent ses cent cinquante psaumes⁷³ toute sorte de matériaux savants destinés à favoriser une lecture à la fois pénétrante et polyvalente. Outre un lexique qui précise la signification littérale ou symbolique de termes difficiles, à grand renfort de théologie, de linguistique et d'archéologie⁷⁴, chaque paraphrase est précédée d'un argument ; il y apparaît plusieurs éléments de rigueur dans ce genre de texte⁷⁵ ; mais Vigenère ne s'en tient pas là : pour éclairer mieux le sens profond de certains psaumes, il recourt à la tradition juive — Zohar, Talmud, Midras, Cabale — ou se réfère à la philosophie antique — Platon, Aristote, Pythagore. Le psaume 120, par exemple, premier cantique des montées, appelle un commentaire où se déploie une ample érudition :

La mesme Analogie, relation et correspondence que la terre à envers le Ciel, et le Ciel envers le monde intelligible ; le mesme a le corps à l'ame, et l'ame à l'intellect, qui est une estincelle de la divinité illustrant l'ame, les Hebreux l'appellent *Nessamah*, les Grecs *νοῦς*, et les Latins, *Mens*⁷⁶.

Dans cette description de l'ascension de l'âme vers « la primitive source de toute lumière » se mêlent l'autorité des penseurs grecs et le témoignage de la spiritualité juive. Une simple interprétation donne ainsi à Vigenère l'occasion d'appliquer la doctrine de la *prisca theologia* et de démontrer à propos d'un psaume la convergence de deux courants de pensée⁷⁷.

A ce travail de compilation s'ajoute l'idée que les poèmes de David débordent le domaine hébreu ou chrétien pour créer avec d'autres nations de vastes réseaux de sympathie ; cela se vérifie, selon Vigenère, dans la diffusion illimitée du psautier à travers le globe :

Car il n'y eut oncques peuple ny nation, religion, creance, ny secte, qui d'un unanime consentement ne les ait receus, reverez, chantez, meditez, et eu à tous propos et à toutes heures en leurs pensees et leur bouche, tant en publiq^s Synagogues, Temples, Eglises, et Mosquées, qu'en particulier en leurs oraisons et

73. *Le Psautier de David torné en prose mesuree ou vers libres.*

74. *Table de quelques mots plus frequents au Psalmiste, qui sont equivoques à diverses significations et ententes, mais figurez, et non sans mystere pour la plus part, ibid.*

75. Résumé, circonstances de la vie de David où s'insère le psaume, usage du psaume aujourd'hui, sens mystique (Vigenère insiste particulièrement sur l'interprétation christologique).

76. *Le Psautier de David torné en prose mesuree ou vers libres, f° 250 v°.*

77. Il va de soi que ce type d'exégèse n'est pas propre à Vigenère ; j'entends montrer seulement qu'il intervient, entre autres, parmi les auteurs du mouvement académique qui nous intéressent.

secretes prieres, de la mesme devotion, qu'on souloit faire anciennement dans le Temple de Salomon. Le grand Cham mesme souverain Empereur des Tartares, avec toutes leurs Hordes et Cantons esendus au long et au large au Septentrion, et au levant, bien qu'Idolâtres ; comme aussi tout le Chatai et la Chine ; le Jappon avec les Isles adjacentes, et la Terre-ferme : le Turc ; le Sophi Roy de Perse ; Tous les Mores de l'Arabie, de l'Egypte et la Barbarie ; et en somme les Mahometistes en general, qui tiennent le Psautier avoir esté envoyé de Dieu à David : l'Eglise Chrestienne meridionale des Ethiopiens Abissins sous leur grand Neguz dit le Presteian : Toute la Grecque, et les Moschovites qui en dependent ; les Armeniens, Zorzaïens, Jacobites, Maronites, Cophtites, Syriens⁷⁸.

Les psaumes sont promus au rang de poésie universelle, sans que le catholicisme jouisse même, dans leur emploi, d'aucune priorité. Vigenère se plaît à rapprocher ainsi des domaines réputés incompatibles, d'où ses études d'orientalisme et son intérêt pour des phénomènes religieux extérieurs au christianisme. Il affirme, par exemple, l'importance de la culture juive, où s'est élaborée la spiritualité commune de maintes nations, qui garde vivant l'esprit des origines et dévoile des dimensions nouvelles de la foi et de la piété⁷⁹.

C'est dans cette perspective, entre autres, que la philologie acquiert une portée considérable : elle permet de retrouver la qualité première des textes. On pouvait donc croire que les psaumes, soumis à cet éclairage, révéleraient mieux le secret de leur charme et de leurs vertus originelles. Or tout indique que le mouvement académique — dans l'orientation que lui a donnée Baif en tout cas — se propose justement de rendre à l'expression artistique le prestige et le sérieux dont elle jouissait dans la plus haute Antiquité. Par-delà les traductions et les usages de toute sorte, il souhaite restituer la puissance de la poésie hébraïque, la particularité de son rapport avec la musique et la vigueur de son style. La première condition, pour le succès d'une telle remontée aux sources, réside bien sûr dans une connaissance sans faille du texte, d'où la place que les études philologiques et orientales occupent parmi les

78. Dédicace *Au Roy*, in *Le Psautier de David tourné en prose mesurée ou vers libres*. Vigenère a exprimé la même idée dans son *Traicté de la Penitence*..., f° 217 v°-18 r°. Le motif de l'universalité des psaumes était d'ailleurs très répandu : cf. par exemple F. de Rémond, *L'Histoire de la naissance*..., p. 1031-1032.

79. Sur ce point, Vigenère appartient pleinement au groupe des cabalistes français de la Renaissance, en même temps que Guy Lefèvre de La Boderie, auquel il rend hommage (cf. F. Secret, *L'Humanisme florentin*..., p. 111) et Gilbert Genebrard, en qui il salue « une des plus claires lumières de nostre siècle... en toutes sortes de bonnes lettres et disciplines et tresparfaicte cognoissance des langues hébraïque, chalde, syriaque, arabesque et grecque. » (Cité par F. Secret, *Un traité oublié de Bl. de Vigenère*, p. 294).

poètes et les lettrés du milieu savant⁸⁰. C'est aussi de là que procèdent la loi de fidélité et la recherche de littéralité qui guident les paraphrastes : un Baïf, un Desportes, un d'Aubigné s'effacent devant David avec d'autant plus de résolution qu'ils ont une conscience aiguë de tout ce que représentent les psaumes, au point de vue culturel et religieux. Tandis que les traducteurs réunis dans la première partie de ce livre s'accordaient une certaine latitude dans l'interprétation, parce qu'ils s'intéressaient avant tout à la valeur actuelle du psautier, leurs successeurs envisagent les mêmes textes dans une perspective essentiellement historique, et toute leur entreprise paraît tendre à l'exactitude de la restitution.

Le caractère marquant des paraphrases étudiées dans cette deuxième partie — la fidélité à l'original — est donc étroitement lié à la philosophie syncrétiste qui domine dans le milieu académique : pour restaurer la richesse de significations et d'associations qui gît dans le psautier, il s'agit avant tout de retrouver la vigueur du texte, son cachet authentique. Au reste, la raison du crédit exceptionnel des psaumes — leur provenance divine et leur ancienneté — recèle encore, pour les savants groupés autour de Baïf, une autre source d'intérêt : la poésie des maîtres antiques doit une part de son pouvoir à ses affinités avec la musique ; c'est ce qu'il faut examiner maintenant.

80. Rappelons que, même catholiques, nos paraphrastes utilisent presque toujours, à côté du témoignage de la Vulgate, une ou plusieurs traductions récentes et plus proches de l'hébreu. Si Vignère et La Boderie sont, parmi eux, les seuls vraiment initiés à la pensée et aux langues orientales, d'Aubigné savait l'hébreu et Desportes en connaissait, semble-t-il, des éléments.

VII

LES PSAUMES ET L'HUMANISME MUSICAL

Pouvoirs de la musique.

La théorie des origines divines de la poésie¹ s'applique également à la musique, dont l'art a été transmis aux hommes par les dieux ou procède d'une imitation de l'harmonie des sphères. Les musiciens authentiques créent sous l'effet d'une inspiration supérieure, de sorte que leur œuvre jouit d'un prestige et d'un pouvoir exceptionnels. Elle tire sa beauté des mélodies célestes et, par là-même, communique directement avec l'âme ; celle-ci reconnaît dans de beaux accords le langage divin auquel elle a été initiée ; elle découvre, déposés en lui, les germes de toute science² et de toute morale et, malgré les liens qui l'attachent à un état imparfait, trouve ainsi l'occasion de s'élever à une vision purifiée de la réalité. C'est pourquoi celui qui n'est pas sensible à la musique passe au xvi^e siècle pour un individu dépravé : incapable de saisir le message qui y est caché, il ne peut que mener une existence bestiale³.

Conforme aux lois de l'harmonie qui régissent tous les

1. Cf. *supra* II, 6, 1^{re} section.

2. « Mais la Musique, estimée par la moins recusable troupe des sages contenir en soy toute perfection de symmetrie, et retenue comme pour image de toute l'Encyclopedie... » (Pontus de Tyard, *Solitaire second...*, in *Les Discours philosophiques...*, f^o 40 r^o).

3. On conçoit ce passage de Ronsard : « Car celui, Sire, lequel oyant un doux accord d'instrumens ou la douceur de la voyx naturelle, ne s'en resjouit point, ne s'en esmeut point et de teste en piedz n'en tressault point, comme doucement ravy, et si ne sçay comment derobé hors de soy, c'est signe qu'il a l'ame tortue, vicieuse, et depravée, et duquel il se faut donner garde, comme de celui qui n'est point heureusement né. » (*Préface au Roy François II*, en tête du *Livre de Meslanges...*, in *Oeuvres complètes*, éd. G. Cohen, t. 2, p. 979).

êtres, la musique exerce sur l'homme entier une influence apaisante ou curatrice : elle garantit le bon fonctionnement du corps en s'adressant à l'âme puis aux différents organes :

La Musique excite et resveille l'Ame, delecte les sens et leurs Organes, hausse les Esprits melancholiques et deprimez contre terre, assoupit et endort les passions et perturbations, guerit ou du moins charme de ses sons ce que la ratelle accumule en elle de noires et hilleuses humeurs, et puis à la longue les dilate et les divertist et allège les maladies⁴.

Fondée sur des théories de ce genre, la vertu thérapeutique de la musique était largement admise et faisait l'objet de maintes expériences — l'Académie de Baïf s'y intéressait au premier chef⁵ —, au point qu'ici encore on a peine à démêler, tant le thème était fréquent, l'affirmation sincère du lieu commun. Ce texte d'un père à son enfant paraît pourtant exprimer une croyance profonde :

Philippe, à quantefoys tu cries, que grillots, mignardises, voire telins ne te peuvent appaiser : lors si je te pren en mes bras, et que je chante, je ne t'ay encores ouy tant detroitement crier, que soudain tu n'ayes mis fin à tes cris, en quoy je recognoy la bonté de nostre Seigneur : qui en admiration l'a laissé la souvenance de l'angelique harmonie, que n'a gueres tu as ouye és cieux⁶.

Outre son efficacité pour calmer ou pour guérir, la musique exerce son pouvoir sur les passions : elle gouverne si bien l'âme de l'homme qu'elle la remplit de courage ou de joie, de vertu ou d'envie. Employée judicieusement, elle peut même déployer son action sur un vaste public en lui communiquant des sentiments précis⁷. C'est dire qu'elle est chargée, virtuellement, d'une fonction sociale déterminante ; l'intérêt témoigné par Charles IX aux expériences de Baïf n'est sans doute pas étranger à cette perspective d'application.

Outre l'influence qu'elle détient sur l'individu et la société, la musique, grâce à sa dimension spirituelle, joue dans la vie religieuse un rôle central. Après avoir mentionné les vertus de la musique comme médecine, Noël Du Fail poursuit :

4. Pierre Le Loyer, *Discours des Spectres...*, p. 840.

5. Cf. sections suivantes. Baïf prétendait réaliser « les troys effectz ou tel d'iceux qui seroyt à propos, qui sont serrer, desserrer, acoyer les espritz passionnez et affectionnez de la chanson avecques la lettre bien composée, bien chantée, bien écoutée. » (Cité par L. Dorez, *Une lettre de J.-A. de Baïf à Charles IX*, p. 80).

6. E.G.D. à Philippe, son fils... en tête de E.G.D., *Cantiques sur la Nativité...*

7. Les innombrables récits sur le pouvoir du chant qui, pendant les guerres de religion, communique du courage aux soldats, exalte les martyrs, assure l'unité d'une armée, doivent être compris à la lumière de cette théorie.

C'est la même musique, jointe à l'instrument de corde, par laquelle, comme disent les Rabbins, l'homme peut de clin en clin d'œil pénétrer et courir sur tous les lieux et espaces du monde⁸.

A l'ouïe d'une mélodie belle et grave, l'âme se sent transportée vers le ciel, elle perd soudain toute affection terrestre et s'élève purifiée à la contemplation du divin. C'est dire que la musique peut créer chez l'homme un état religieux par excellence : elle l'identifie aux anges qui perçoivent les accords harmonieux du paradis et s'en inspirent pour célébrer la louange de Dieu. Elle constitue donc un adjuvant spirituel irremplaçable, puisqu'elle favorise la prière et transporte l'individu au-delà de lui-même⁹. Entre Dieu et les hommes, elle instaure un contact presque direct, au point que l'action exercée, grâce à elle, par le Créateur sur ses créatures, peut jouer aussi dans le sens contraire : l'art de David, selon Gabriel Dupuïherbault, enchante et circonvient le Seigneur avec tant d'efficacité que « nous ses disciples et imitateurs, nous vestant de son affection et esprit, et usant de ses chansons envers Dieu, emportons de Dieu tout ce que luy demandons¹⁰ ». Devant une telle conviction, il est normal que le xvi^e siècle, tout préoccupé, de la Réforme à la Contre-Réforme, de rénovation spirituelle, se soit intéressé avec passion aux vastes possibilités qui résident dans l'usage de belles mélodies.

La théorie des pouvoirs de la musique remonte à une haute Antiquité et semble avoir passé, dès la naissance de l'Eglise, de la philosophie grecque au premier christianisme. Saint Paul recommande le chant d'hymnes et de psaumes et les Pères reprirent, en les adaptant, quelques données essentielles léguées par les Gentils. Ils n'eurent pas de mal, d'ailleurs, à montrer que les Hébreux intégraient déjà la musique à leur culte. Les chœurs du peuple élu se substituèrent donc à Orphée, à Amphion, en leur empruntant plusieurs attributs, de sorte qu'entre les deux traditions allait s'établir un mouvement d'échange, que le xvi^e siècle, impatient d'abattre les cloisons, devait exploiter sans réserve. Il est même incertain si l'accent porte, dans la plupart des textes consacrés à la question, sur l'harmonie des sphères, dans une perspective néo-platonicienne, ou sur le chœur des anges, selon l'Apocalypse ou la tradition juive¹¹. La transposition de la terminologie antique en données chrétiennes peut être plus explicite ; ainsi les effets que David tire de sa lyre sont-ils souvent décrits selon des schèmes et des formules fournis par la

8. Noël Du Fail, *Contes et Discours d'Eutrapel*, in *Œuvres facétieuses*, t. 2, p. 110.

9. Jodelle transpose la même idée sur un plan profane en assimilant le pouvoir de la musique à celui de l'amour (cf. *Chapitre en faveur d'Orlande excellent Musicien*, in *Œuvres complètes*, t. 1, p. 146-151).

10. G. Dupuïherbault, *Psalmes...*, *Préface*.

11. Cf. *supra* le texte de E.G.D. à son enfant.

légende d'Orphée ; pour légitimer le rapprochement, plusieurs auteurs insistent sur la supériorité du psalmiste, sans mettre en question, pourtant, la valeur même de la comparaison.

Fidèles à l'exemple des Pères de l'Eglise, les Huguenots ne font pas difficulté d'admettre, au xvi^e siècle, l'essentiel des théories antiques sur le pouvoir de la musique¹² ; en celle-ci ils reconnaissent un don de Dieu aux hommes et une invite pour les chrétiens à exprimer leur joie en mélodies sacrées, inspirées par le Saint-Esprit¹³. Calvin a même une conscience si claire des possibilités offertes par de belles mélodies qu'il favorise le travail des musiciens et en tire grand parti dans l'élaboration de la liturgie protestante. Il se rapproche encore des humanistes et de leurs lointains modèles lorsqu'il demande que l'usage de la musique, étant donné sa force de persuasion, soit sévèrement contrôlé : la limite, pour lui, passe bien sûr entre les sujets profanes, qui gravent dans l'âme des passions immorales, et les sujets religieux, propres à enrichir l'activité spirituelle des fidèles.

Il paraît donc légitime, puisque les théories sur la musique répandues au xvi^e siècle remontent toutes plus ou moins à la même source, de traiter dans le même chapitre de leur application chez les protestants et parmi les artistes du milieu académique. De part et d'autre, l'intérêt témoigné aux psaumes correspond à un fonds commun d'idées : l'importance d'un lien étroit entre la poésie et la musique, et les effets sur l'âme qui en résultent. Cependant les accents placés sur un aspect ou l'autre du problème peuvent varier, de même que les solutions diffèrent parfois légèrement. Ces nuances méritent l'attention.

Le mariage de la poésie et de la musique.

Plus qu'à la musique instrumentale, les humanistes reconnaissent au chant le pouvoir de marquer son empreinte sur l'âme de l'auditeur. Car une mélodie enrichie d'un texte exerce une influence plus spécifique ; dans cette alliance se trouvent

12. La phraséologie traditionnelle sur les pouvoirs d'Orphée intervient souvent chez les protestants ; ainsi Th. de Bèze assimile le musicien Pascal de l'Estocart au chanteur thracien :

At tu quum verbis numeros Stocarte canoros
Adjicias, hominum qui non modo corda movere,
Verum etiam sylvas possint et saxa clere :
Esto novus nobis Orpheus, quem mente sequuti,
Celsa rapi nobis longe super astra videmur,
Atque ipsos illic psaltas audire canentes.

(In *Paschalem Stocartum Th.B.V.F.*, en tête des *Cent cinquante Pseaumes de David... mis en musique... par Paschal de l'Estocart*, Genève, Eustache Vignon, 1583, cité par E. Droz, *Jean de Sponde...*, p. 320).

13. Sur Calvin et la musique, cf. surtout H.P. Clive, *The Calvinist attitude to music...*

conjugés la précision d'un message intellectuel et le charme envoûtant de la musique. Sans l'appui de beaux accords, la poésie risque d'être comme un corps sans âme¹⁴, et sans l'orientation fournie par un sens explicite, la mélodie s'expose à être inefficace. C'est dans cette perspective qu'il faut envisager les recherches, jamais achevées, d'un lien plus serré entre la poésie et la musique. Le vers mesuré constitue la solution la plus aboutie. La réussite de l'entreprise requiert cependant l'observation de conditions plus générales, qui permettent de comprendre mieux la vogue des psaumes et certains traits de style relevés dans les paraphrases au xvi^e siècle.

Puisque le chant transmet un contenu en même temps qu'il soulève une émotion, il importe que le texte soit parfaitement intelligible ; la mise en musique d'un poème qui, trop complexe, serait obscur, ne produirait qu'un plaisir de l'oreille et détruirait elle-même ses propres effets. Calvin a précisé souvent que la mélodie n'est qu'un moyen pour enflammer le cœur, tandis que les paroles édifient l'âme et y laissent un souvenir durable :

Les chansons spirituelles ne se peuvent bien chanter que de cœur. Or le cœur requiert l'intelligence. Et en cela (dit saint Augustin) gist la difference entre le chant des hommes, et celui des oiseaux. Car une linote, un rossignol, un papegay chanteront bien : mais ce sera sans entendre. Or le propre don de l'homme est de chanter en sachant ce qu'il dit. Après l'intelligence, doit suivre le cœur et l'affection...¹⁵.

Le fidèle qui chante ou qui écoute sans comprendre ne tire aucun profit de son adoration ; au contraire, il se moque de Dieu en l'invoquant de la bouche et non de l'esprit. C'est pourquoi l'emploi du latin doit être écarté à tout prix de la pratique religieuse : inaccessible à la plupart, il prive le culte de sa sincérité et enlève à la musique toute son efficacité¹⁶. Sans donner à leurs théories la tournure d'une polémique confessionnelle, comme fait Calvin, la plupart des humanistes insistent sur l'idée que la mélodie doit mettre en valeur le sens du message ; cette subordination est admise depuis l'Antiquité. C'est au poète qu'il revient d'imposer une signification, et « les Musiciens suivent la lettre et le subiect... à eulx baillé par les Poètes¹⁷ » : ils s'efforcent, autrement dit, de confor-

14. Mesme l'air des beaux chants inspirez dans les vers,
Est comme en un beau corps une belle ame infuse.

(Jodelle, *Œuvres complètes*, p. 147).

15. Epître de Calvin : *A tous Chrestiens et amateurs de la Parole de Dieu, Salut*, 10 juin 1543 (citée d'après P. Pidoux, *Le psautier huguenot...*, t. 2, p. 20-21).

16. Sur ce point, cf. surtout *l'Institution de la Religion chrestienne*, III, 20, 33.

17. Barthelemy Aneau, *Quintil Horatian...*, in [Sebillet], *Art poetique...*, f^o 100 r^o.

mer leur mélodie au ton et à l'inspiration qui domine dans le texte et de la plier au rythme indiqué par les vers. Cette prééminence de l'écrit était soigneusement observée dans le milieu académique, à la suite de Marsile Ficin, et les compositeurs protestants se trouvaient naturellement d'accord avec elle en suivant les directives de Calvin.

Pour favoriser la compréhension du sens, la plupart des humanistes tendent à préférer l'homophonie, ou même la monodie, à la polyphonie. Selon Calvin, le chant à une voix de l'assemblée garantit une exécution sobre, une intelligence facile des paroles et peut être pratiqué par un public non préparé. Il est assez simple et spontané pour mettre en évidence une pensée et pour ressembler à une prière. Les subtilités polyphoniques ou l'usage d'instruments encouragent au contraire la virtuosité et risquent d'exercer sur le texte une prépondérance indue. Les érudits et les artistes du milieu académique, de leur côté, ne condamnent pas la polyphonie : ils lui ont même donné, dans la pratique, une extension importante. Ils se souviennent cependant que la monodie suffisait, dans l'Antiquité, à conférer à la musique tout son pouvoir ; ils reconnaissent, en théorie en tout cas, sa supériorité pour rendre les nuances d'un poème et restituer le rythme des vers : raisons suffisantes pour la cultiver, même aux dépens de réalisations plus brillantes ou plus savantes¹⁸.

La primauté du texte sur la musique est donc généralement admise : le premier renferme un message, la seconde en favorise la diffusion. On comprend mieux, ainsi, dans quel sens ont travaillé nos traducteurs de psaumes. Puisque leurs paraphrases sont destinées, dans la plupart des cas, à être chantées, c'est-à-dire à exercer sur l'âme, par la vertu d'une mélodie, un pouvoir particulier, le fond importe bien plus que la forme ; il ne s'agit pas de viser à l'élégance — la musique peut y pourvoir —, mais de garder au texte sacré la pureté et la vigueur de sa signification. La clarté prime l'éclat, la qualité de la pensée passe avant la subtilité de la formulation. Or cette loi semble acceptée par la grande majorité des auteurs étudiés jusqu'ici, dans le sillage de la Réforme ou dans l'entourage des Académies : c'est qu'ils savent bien, malgré leurs différences, que, dans la combinaison de la poésie avec la musique, les normes stylistiques habituelles le cèdent à des exigences nouvelles.

Au-delà de cette rencontre, il apparaît naturellement que le problème est envisagé, de part et d'autre, selon des éclairages variables : les protestants insistent sur la valeur morale et religieuse que doit revêtir le chant, tandis que les érudits du milieu académique s'attardent plutôt à des expériences techniques, afin de réaliser la plus grande cohésion possible du

18. C'est l'avis exprimé par Pontus de Tyard in *Solitaire second...*, in *Les Discours philosophiques...*, f^o 113 v^o-114 r^o.

texte et de la mélodie. Puisque les paraphrases de psaumes reflètent ces deux orientations, il vaut la peine de s'y arrêter.

Le souci d'édification des calvinistes.

La force de séduction sur l'âme par le chant est admise si généralement, parmi les protestants, que leur seul souci est d'en user judicieusement : tandis qu'une mélodie frivole et des paroles immorales peuvent entraîner les individus dans le vice d'une manière durable et profonde, une musique digne et un texte édifiant incitent à la vertu et portent des fruits précieux.

Un des points essentiels formulés par Calvin tend à exiger, de la part des compositeurs, des œuvres modestes, car il s'agit de parler à la conscience avant de flatter l'oreille. Une mélodie exubérante empêche l'éclosion spontanée du chant des fidèles et soulève des affections mauvaises ; sous couvert de plaisir artistique, elle est l'occasion « de nous lascher la bride à dissolution, ou de nous effeminer en délices desordonnées¹⁹ ». Le danger d'abuser des charmes de la musique à des fins pernicieuses a été maintes fois dénoncé par les protestants. A leurs yeux, les catholiques représentent l'image même de l'intempérance, et leurs chants sont souvent invoqués comme une preuve évidente de leur impudicité²⁰. A elle seule, la littérature polémique échangée entre les deux partis confessionnels sur l'usage et la qualité de la musique d'Eglise suffirait à illustrer l'ampleur du débat. Tout indique d'ailleurs que les compositeurs occupés à donner aux Huguenots des chants religieux tendent à créer un style spécifique, volontairement simple et différent de la tradition profane²¹ ; ainsi Louis Bourgeois, au moment de publier sa mise en musique des psaumes de Marot, explique qu'il a cherché une inspiration propre...

...à la majesté de ces affections saintes et divines. Et combien qu'aux maistres Musiciens tresexpertz je semble par aventure ridicule, j'aime mieulx estre envers eulx en telle reputation, qu'estimé lascif et mol entre ceulx qui craignent Dieu, esquelz en mon entreprinse j'ay eu seulement esgard comme à ceulx qui

19. Calvin, *A tous Chrestiens...*, épître citée supra n. 15.

20. Par exemple : « Au lieu de s'admonester et exhorter les uns les autres, par pseumes et louanges et chansons spirituelles, à louer et glorifier Dieu, suyvant la doctrine de S. Paul, la plus grand'part n'ont eu sinon chansons vilaines, et propos deshonestes, et blasphemés execrables en la bouche : laquelle ils ont consacrée au diable, au lieu de la consacrer à Dieu... » (*Au Roy de France...*, Charles neuvième..., Philibert Jambe de Fer, *Paix et salut en Jesus-Christ*, en tête de Marot-Bèze, *Les cent cinquante Pseumes...*, 1564).

21. Cf. P. Pidoux, *Über die Herkunft der Melodien des Huguenotten-Psalterns*.

n'abusent des choses saintes, et qui avec jugement poiseront le bon vouloir que j'ay de profiter aux rudes...²².

De même qu'il réproche les artifices de la musique mondaine, Calvin condamne l'emploi des instruments, propres à exciter superficiellement l'âme des auditeurs, sans ajouter à l'intensité de leur dévotion. Il attribue l'usage du psalterion, de la harpe et du tambour chez les Hébreux aux besoins de leur foi encore chancelante, et estime que la clarté de l'Evangile rend caduc pareil soutien ; l'abus des orgues, chez les catholiques, dissimule mal la vanité et l'idolâtrie qu'il favorise.

La campagne menée par les protestants en faveur d'une musique édifiante était si forte, leur condamnation des chansons profanes si unanime, qu'on conçoit mieux le prestige qu'à leurs yeux revêtent les psaumes : tandis que Satan, jusqu'ici, a séduit les hommes en leur faisant chanter des paroles honteuses — l'amour, la guerre, la jalousie... —, c'est Dieu qui, désormais, fournit aux fidèles des cantiques sacrés. Un personnage de Noël Du Fail affirme...

... le vrai chant et propre à tout bon chrétien... estre celui des Pseaumes de David : car toutes autres chansons je n'en excepte une seule, sont vrais filets et pieges pour donner le saut [assaut] et faire tomber à la renverse la plupart des femmes et filles, qui les chantent ou escoutent²³.

A la lumière des théories humanistes sur le pouvoir du chant se comprennent donc mieux l'hostilité des Huguenots à tout usage profane de la musique et leur préférence quasi-exclusive pour les psaumes ; seuls poèmes authentiquement inspirés par le Saint-Esprit, ils sont seuls dignes d'être communiqués aux hommes avec la force exceptionnelle que confère une mélodie.

Le vers mesuré.

Si les protestants reconnaissent dans le mariage de la poésie et de la musique, et par conséquent la traduction et le chant des psaumes, un moyen efficace pour enrichir la pratique religieuse des fidèles, les savants et les artistes du milieu académique, eux, s'intéressent autant à la mise au point d'une technique qu'à l'accomplissement d'un dessein édifiant ; rechercher des moyens propres à unir un texte et une mélodie, c'est à leurs yeux faire un effort nécessaire pour se rapprocher des modèles antiques.

La théorie admise jusque-là voulait que, pour donner une

22. *Loys Bourgeois Salut et Félicité*, en tête de Ct. Marot, *Pseaumes cinquante...*, 1547, cité par P. Pidoux, *Le psautier huguenot...*, t. 2, p. 35-36.

23. *Contes et Discours d'Eutrapel*, in *Œuvres facétieuses*, t. 2, p. 129.

mélodie à un poème, le compositeur se plie aux exigences de la prosodie française. Mais l'exemple légué par les Grecs et les Romains — peut-être précédés, d'ailleurs, par les Hébreux²⁴ — indiquait qu'une union plus étroite, plus spécifique, pouvait être réalisée. La musique des Anciens reposait sur certains modes, dont chacun exerçait sur l'âme une influence particulière grâce à sa couleur spécifique, son *ethos*. Son efficacité était due, par ailleurs, à une cohésion totale entre texte et mélodie. En effet, la répartition des voyelles en longues et en brèves permettait de faire correspondre la durée des notes (elles-mêmes longues ou brèves) et l'émission des syllabes du vers ; de la sorte s'établissait entre la musique et le poème un rythme analogue, qui respectait les alternances de longueur ou de quantité de chacun des composants : grâce à une mesure commune, ceux-ci se fondaient naturellement en un chant homogène, où chacun gardait sa valeur tout en profitant des vertus de l'autre²⁵.

Devant cette évidence, la tentative de transposer en français le vers mesuré à l'antique s'imposait. Quelques théoriciens d'abord, des poètes ensuite s'y consacrent, qui se rattachent presque tous au mouvement académique. Un bon nombre d'entre eux, par surcroît, utilisent les psaumes pour mettre en pratique la méthode nouvelle. Il paraît donc légitime de décrire leurs recherches, faute de quoi certains aspects de leurs traductions resteraient obscurs.

Parmi les interprètes de David qui se proposent d'acclimater en France le vers mesuré, Baif donne l'exemple²⁶. Quel-

24. Dans son traité sur *La Manière de faire des vers en François, comme en Grec et en Latin*, Jacques de La Taille attribue aux Hébreux la priorité dans l'usage du vers mesuré. La restauration de la mesure antique ne vise donc pas seulement à imiter la prosodie gréco-latine, mais à remonter aux sources hébraïques.

25. Pontus de Tyard, dans un passage en faveur de l'introduction du vers mesuré en français, montre bien comment s'établit, dans le système antique, la rencontre de la matière poétique et de la matière musicale : « Bien voudroy-je que quelqu'un plus hardy, et plus que moy suffisant, entreprist, et vint à chef d'un art Poétique approprié aux façons Françoises : je requerrois qu'il prescrivit des loix Musicales : nommées loix anciennement, pource que selon leur disposition, laquelle il n'estoit permis d'enfreindre, la Mode de chanter : et la façon des rimes estoient gardées inviolablement... Je requerrois doncq... [que] noz chants ussent quelques manieres ordonnées de longueur de vers, de suite ou entre-mellement de Rimes, et de Mode de chanter, selon le merite de la matiere entreprise par le Poëte, qui observant en ses vers les proportions doubles, triples, d'autant et demi, d'autant et tiers, aussi bien qu'elles sont rencontrées aux consonances, seroit digne Poëte-musicien, et tesmoigneroit que la harmonie et les Rimes sont presque d'une mesme essence. » (*Solitaire second...*, in *Les Discours philosophiques...*, f° 128 v°-29 r°).

26. Cf. *supra* II, 1. Cela ne veut pas dire que Baif soit le premier à pratiquer le vers mesuré. Hostile à Baif, E. Pasquier, dans le chapitre VII, 12, *Que nostre langue est capable des vers meurez*,

ques poètes, peu convaincus par ce premier essai, s'efforcent de trouver une formule plus satisfaisante : c'est le groupe de Certon, La Noue et d'Aubigné²⁷. Cependant, Charles de Navières répète l'expérience, sur quatre pièces seulement²⁸, et consacre, semble-t-il, un traité à la question de la mesure dans la prosodie française²⁹, tandis que Blaise de Vigenère inaugure pour ses cent cinquante paraphrases une forme inédite — le verset rythmé — qui s'apparente au vers mesuré sans obéir aux mêmes lois³⁰. A chacun de ces stades correspondent certains problèmes qui méritent l'attention.

La grande difficulté, dans l'application au français de la mesure antique, consiste à définir des syllabes longues et des brèves dans une langue où la différence de quantité n'est pas perçue. Deux systèmes qui se sont affrontés montrent à quel point la recherche d'un critère était hasardeuse. Jacques de La Taille³¹ propose cette marche à suivre : outre certaines règles que le français peut emprunter aux langues anciennes (une voyelle entravée est toujours longue ; une voyelle suivie d'une autre voyelle est toujours brève ; la diphthongue est longue...), il convient d'examiner l'étymologie et d'admettre que les syllabes des mots dérivés du latin et du grec conservent automatiquement leur longueur originale. Il ne subsiste aucun texte théorique de Baïf sur la question³², mais il apparaît que son principe de distinction repose au contraire sur l'expérience :

tels que les Grecs et Romains de ses *Recherches de la France*, a énuméré les prédécesseurs du poète : Jodelle, Denisot et E. Pasquier lui-même ; Claude Butet a inauguré le vers mesuré rimé. Cf. aussi M. Angé-Chiquet, *La vie... de Baïf*, p. 421-422 et F.A. Yates, *The French Academies...*, p. 52.

27. Cf. *supra* II, 2, 1^{re} section. Je rappelle que Rapin, quoique inspirateur du groupe, n'a pas soumis ses psaumes à la mesure antique.

28. Cf. *supra* n. II, 2, 42.

29. L'existence de ce traité est attestée dans un *Avertissement de l'Imprimeur*, in *Les douze Heures du jour artificiel*, p. 168-169 : « Les 12 heures du jour achevees, restent les douze aussi de la nuit qui seront employees en Cantiques, Hymnes et Psal. mis en paraphraze rimeuse et vers mesurés, sur l'un de leurs chans anciens musiqués sur une nouvele forme et demonstration de l'auteur, l'explication entiere de laquelle se verra en ses Arts Poétiques des vers rymeus et quantité metrique... Quant aus quantités des syllabes nous ne pouvons ici couper en si peu ce que l'auteur comprend là en plusieurs livres avec les nouveaux caracteres des lettres y requises. »

30. Cf. *supra* II, 1, 8^e section.

31. *La Maniere de faire des vers en François, comme en Grec et en Latin*.

32. La Croix du Maine signale, dans l'énumération des œuvres de Baïf, « deux Traictés, l'un de la Prononciation Française, et l'autre de l'Art metric, ou de la façon de composer en vers » (*Les Bibliothèques françaises...*, t. 1, p. 439) ; non imprimés, ces textes n'ont pas été retrouvés.

c'est lui qui décide, à l'audition, de la longueur d'une voyelle³³; certaines lois, conformes à la prosodie antique, n'en doivent pas moins être observées³⁴.

Dans chacun de ces deux systèmes surgit la même difficulté : la latin place un accent musical sur la voyelle qui, soulignée par un *ictus*, deviendra en latin classique la voyelle longue, quelle que soit sa place au sein du mot ; n'importe quelle syllabe longue, par nature ou par position, peut donc être frappée d'un accent. Or le français ne connaît qu'un accent d'intensité, qui ne tombe pas nécessairement sur les voyelles jugées longues par nos poètes ; inversement, certaines voyelles qu'ils considèrent comme longues sont dépourvues d'accent, d'où des conflits qui défigurent la prononciation française. Seuls sont réussis les vers où la syllabe accentuée, dans chaque mot, est en même temps une longue ; il aurait fallu, idéalement, que toute syllabe atone fût brève, ce qui n'était pas réalisable³⁵, ou que, sans tenir compte de la quantité, le rythme portât uniquement sur une alternance de syllabes toniques et atones. C'est pourquoi l'expérience devait aboutir, sur le plan littéraire, à un échec et, faute d'être considérée en fonction de sa destination musicale, entraîner toute sorte de mécompréhensions.

Une fois élaborée, tant bien que mal, la théorie du vers mesuré, il restait à l'appliquer en ressuscitant les schémas métriques de l'Antiquité. Un vaste domaine s'ouvre ici à la recherche de nos poètes ; ainsi Baif, qui manifeste déjà dans son œuvre rimée un goût aventureux pour les recherches formelles et les innovations, prend plaisir à exploiter dans ses psaumes les types les plus variés de vers et de dessins strophiques jamais utilisés par les Grecs³⁶. Dans sa première traduction du psautier en poésie mesurée, l'unité métrique est tantôt le vers :

Ps. 8 :

Ode monocole d'antipastiques tétramètres non-cadencés,

33. Tel paraît être également le principe indiqué par Salomon Certon dans son *Traité sommaire...*, cité *supra*, II, 2, 1^{re} section.

34. Elles ont été reconstituées par M. Augé-Chiquet, *La vie... de Baif*, p. 347-352.

35. D'Aubigné, entre autres, se plaint de la trop grande fréquence de syllabes brèves en français : « ... en faisant nos vers mesurez, nous avons trouvé la Langue Française trez commode aux choses gaillardes, et si vous n'y apportez un grand labeur, trez impropre aux choses pesantes et majestueuses. Vous y trouverez tousjours trois pyrriques pour un spondee... » (*Lettres de poincts de science*, X, A. M. Certon, in *Œuvres complètes*, éd. R. et C., t. 1, p. 456). Sur cette question, cf. entre autres Li-Cl. de Thomason, *La poésie métrique française...* et H. Weber, *La Création poétique...*, t. 1, p. 151.

36. « Il semble avoir voulu épuiser les ressources de la métrique grecque » (M. Augé-Chiquet, *La vie... de Baif*, p. 355). Ce même auteur donne une liste des différents types de vers mesurés utilisés par Baif, p. 356-359.

tantôt la strophe :

Ps. 36 :

Ode tetracole, le I. prosodique ionique du majeur, et choriambique dimètre non-cadencé. Le II. dactylique-iambique asynartète de penthémimères. Le III. iambe-dactylique asynartète de penthémimères. Le IIII. anapesto-trochaïque asynartète de tétramètres court-cadencés³⁷.

Outre ce jargon, qui marque le caractère savant de l'entreprise, la nécessité d'une orthographe nouvelle s'imposait : il fallait que les phonèmes transcrits par le même signe dans l'orthographe traditionnelle, mais distingués dans un français mesuré à l'antique, soient affectés chacun de leur propre graphie ; c'est ce qui amène Baïf à rédiger ses psaumes en orthographe phonétique³⁸, selon une mode alors largement répandue³⁹.

Malgré tant de science et d'ingéniosité — ou à cause d'elles —, la tentative du poète allait avorter : ses psaumes restèrent manuscrits⁴⁰ et, dans le milieu étroit où ils étaient diffusés, furent accueillis avec scepticisme. Salomon Certon exprime clairement ses griefs :

Or, se doit garder en la composition des dits vers françois mesurez la plus grande facilité et douceur de langage que faire se pourra, ne contraindre point les locutions et façons de parler ordinaires, éviter toute rudesse, suivre exactement les règles qu'on aura prises, fondées sur la raison, ne s'en détraquer point, fuir toutes licences qu'on prendra pour contradictions et repugnances à soy mesmes, quant icy une syllabe sera longue et là briefve sans règle constante, et mesmement ne changer point la façon d'écrire ordinaire et receue de tous... Car la rudesse du langage qu'y aporta M. de Baïf, et sur tout sa bizarre et prétentieuse façon d'écrire où il falloit deviner plutôt que lire et occuper son esprit si entièrement à déchiffrer ses figures de caractères qu'on ne pouvoit penser à ce qu'il vouloit dire, le fit tellement rebuter et abhorrer que cela fut dechassé du consentement universel de tous...⁴¹.

37. Ces notations figurent dans le ms. fr. 19140 de la B.N., décrit supra n. II, 1, 2.

38. Baïf présente la graphie nouvelle au public dans ses *Etrénes...*, en 1574. Elle compte dix voyelles et dix-neuf consonnes. Pour une description de cette orthographe, cf. H. Nagel, *Die metrischen Verse...*, p. 18-43 ; E. Groth, Introduction à l'éd. de Baïf, *Psautier...*, p. xii ; M. Augé-Chiquet, *La vie... de Baïf*, p. 339-343, etc.

39. Sur le problème général de l'orthographe au xvi^e siècle, cf. F. Brunot, *Histoire de la langue française*, t. 2, p. 93-123.

40. Cf. cependant n. II, 1, 7.

41. S. Certon, *Traité sommaire...*, cité supra II, 2, 1^{re} section. Passage cité par E. Droz, *Salomon Certon... Contribution...*, p. 184.

Certon reproche à Baïf la rudesse et les licences excessives de son style⁴² — ce qui, après l'analyse de ses traductions, ne nous étonne pas —, son inconstance dans l'application de la quantité et la bizarrerie de son orthographe. C'est pour remédier à ces défauts que Certon, d'Aubigné et La Noue, guidés par les conseils de Rapin, franchissent une nouvelle étape : ils conservent le vers mesuré pour leurs paraphrases de psaumes, mais s'efforcent de le rendre plus accessible et aimable en domestiquant son style et en y introduisant la rime : à ce second stade correspond en effet — nous l'avons constaté en étudiant ces auteurs⁴³ — un retour à une langue plus châtiée, dépouillée d'excentricités : tandis que Baïf sacrifiait les exigences du français à la littéralité de la traduction et à la restitution fidèle des formes antiques, ses successeurs tempèrent leurs ambitions archéologiques par de nombreuses concessions aux normes poétiques habituelles.

Avec Blaise de Vigenère⁴⁴, les psaumes servent à une expérience différente : il ne s'agit pas, dans les vers blancs qu'il utilise, de favoriser l'union du texte et de la musique⁴⁵, mais de créer un rythme où se retrouvent les divisions et les balancements de la poésie hébraïque⁴⁶. Ici encore, la recherche d'une forme ingénieuse, au nom d'un intérêt philologique, l'emporte sur tout autre dessein. C'est une leçon qu'il faut mettre en évidence.

La mise en musique et la question du style.

La fonction du vers mesuré maintenant établie, on comprend mieux l'étrangeté du style d'un Baïf et l'indifférence que témoignent plusieurs poètes aux critères usuels de la réussite littéraire : non seulement la technique requise par la mesure antique impose ses lois, mais l'entreprise entière vise à une fin particulière. Baïf le dit clairement :

Dy que cherchant d'orner la France
Je prin de Courville acointance,
Maistre de l'art de bien chanter :
Qui me fit, pour l'art de Musique
Reformer à la mode antique,
Les vers mesurez inventer⁴⁷.

42. La même critique a été formulée par N. Rapin (cf. *supra* II, 2, 1^{re} section), par A. d'Aubigné (cf. *supra*, *ibid.*) et par O. de La Noue (cf. son *Élégie* à S. Certon, in Cl. Le Jeune, *Pseaumes en vers mezurez...*, p. 1, citée par E. Droz, *ibid.*, p. 191-192).

43. Cf. *supra* II, 2, 2^e à 4^e sections.

44. Cf. *supra* II, 1, 8^e section.

45. Je ne sache pas, en tout cas, que les psaumes de Vigenère aient été mis en musique, ni même destinés à l'être.

46. Le vers blanc de Vigenère n'a pas été mieux accueilli que le vers mesuré de Baïf : cf. les remarques de Pierre de Deimier dans son *Académie de l'art poétique...*, chap. 12.

47. A son *Livre*, in *Poemes*, in *Œuvres en rime...*, t. 2, p. 461.

Le nouveau type de vers ne saurait être envisagé, aux yeux du poète, hors de sa destination musicale⁴⁸ : il n'a de charme — cela paraît généralement admis — que mis en valeur par le chant, tandis que, prononcé comme un texte, il paraît maladroit et discordant⁴⁹. Les conditions de la mise en musique et les exigences de la qualité littéraire paraissent en effet difficiles à concilier. Même si le compositeur doit se plier aux données fournies par le texte, selon la hiérarchie acceptée par les humanistes, le poète qui choisit d'écrire en vers mesurés consent implicitement à certaines règles, destinées à favoriser la cohésion des paroles et de la mélodie. Il n'est pas facile de préciser dans quelle mesure le style s'en trouve affecté. La préférence pour une syntaxe simple — des groupes brefs et volontiers parataxiques —, la recherche de formules assez denses et d'une langue plutôt austère constituent autant de traits propres à la poésie mesurée et correspondent peut-être au désir d'établir un texte aisé à prononcer et à chanter et qui, aussi docile que possible, soit parfaitement réceptif aux accents que confère la musique.

Un fait, en tout cas, paraît clair : il existe un style spécifique du vers mesuré. Quelques pièces de Charles de Navières illustrent cette évidence : les quatre psaumes qu'il a tournés selon la mesure antique sont doublés d'une traduction rimée⁵⁰, et la comparaison est éloquente. La paraphrase en vers réguliers du psaume 113 est prolixe, presque pompeuse :

113, 5-12 :

Des où l'œil du Soleil a rayonner commence
Jusques dedans le sein où gîte sa splendeur,
Le nom de l'Eternel infiniment immense
Prêche que nous devons adorer sa grandeur.

Bien-que les nations s'élèvent Geantines,
Notre Dieu par dessus ét bien d'autre grandeur,
Et combien que les Cieus surhaussent leurs courtines,
L'Eternel sous ses piés abaisse leur rondin.

Dans la version mesurée, le même passage est traité tout différemment :

48. Il n'est donc pas étonnant que la théorie du vers mesuré ait été examinée le plus soigneusement par le Père Mersenne, dans son *Harmonie Universelle...*, *Seconde partie*. Cf. surtout le Livre VI, *De l'art de bien chanter*, propositions XIX sqq., où les exemples sont le plus souvent empruntés aux psaumes de Baif.

49. « En ayant donc tasté, je puis vous en dire mon goust : c'est que tels vers de peu de grace à les lire et prononcer, en ont beaucoup à estre chantés. » (A. d'Aubigné, *L'Auteur au Lecteur*, en tête des *Poésies religieuses et vers mesurés*, in *Œuvres complètes*, éd. R. et C., t. 3, p. 273). D'Aubigné exprime la même idée in *Lettres de poinsis de science*, X, A. M. Certon, *ibid.*, t. 1, p. 454.

50. Cf. *Les douze Heures du jour artificiel...*, p. 170-177, où les psaumes 113, 114, 4 et 133 figurent successivement dans leurs deux versions.

113, 3-6 :

Des le lever du Soleil, au Couchant cló-jour é astreus
 Seul du supreme Seigneur ét adorable le nom.
 Sur toute gent le Seigneur hautain surpasse de grandeur
 Et sa majesté se void sur chaque Ciel se lever.

La paraphrase rimée se déploie élégamment et procède d'une réélaboration complète de l'original: la syntaxe est complexe et le texte abonde en figures de rhétorique, qui allongent l'exposé en même temps qu'elles prouvent l'aisance et la coquetterie du poète ; sans être vraiment infidèle au message du psalmiste, Navières cherche visiblement à embellir ses vers, à leur communiquer les qualités requises d'une poésie soigneuse de ses effets. La deuxième version diffère entièrement : assez chaotique, elle est beaucoup plus dense et serre de près l'original ; destinée à la musique, elle est dépourvue de toute musicalité ; elle néglige les artifices de style exploités tout à l'heure, mais, plus audacieuse, introduit deux adjectifs rares (v. 3) et s'accorde, dans les constructions, certaines licences ; elle rappelle étrangement, de la sorte, l'écriture de Baif, qui choque le lecteur et se situe à l'écart des conventions.

Il apparaît ainsi, de mieux en mieux, que les vers mesurés sont traités selon une esthétique particulière, sans doute due aux exigences de la mise en musique. Il est vrai que cette manière rugueuse peut s'appliquer dans certains cas à la forme rimée habituelle⁵¹ ; mesurées ou non, les paraphrases étudiées dans cette deuxième partie obéissent en effet à une poétique unique et bien distincte de toute autre, qui, négligeable à un point de vue strictement littéraire, gagne à être considérée en fonction de la diffusion par le chant, pour quoi elle a été conçue.

51. Il vaudrait peut-être mieux dire que l'esthétique du vers mesuré se confond avec une tendance plus générale qui s'affirme dans la poésie vers 1580, bien exprimée dans cette remarque de Henri III rapportée par d'Aubigné : « Ce Prince savoit bien dire quand on blasmoit les escrits qui venoyent de la Cour de Navarre de n'estre pas assez coulants : « Et moy, disoit-il, je suis las de « tant de vers qui ne disent rien, en belles et beaucoup de paro-
 « les ; ils sont si coulants que le goust en est aussy tost escoulé :
 « les autres me laissent la teste pleine de pensees excellentes,
 « d'images et d'amblesmes desquels ont prevalu les anciens. J'ayme
 « bien ces vins qui ont corps, et condamne ceux qui ne cherchent
 « que le coulant à boire de l'eau. » (*Lettres de poincts de science*, XI, in A. d'Aubigné, *Œuvres complètes*, éd. R. et C., t. 1, p. 459).
 D'Aubigné lui-même est fier de son style rude :

Enfans de vanité, qui voulez tout poli,
 A qui le stile saint ne semble assez joli,
 Qui voulez tout coulant, et coulez perissables
 Dans l'éternel oubli, endurez mes vocables
 Longs et rudes...

(*Les Tragiques, Jugement*, v. 361-365).

VIII

LES PSAUMES ET LE RENOUVEAU MORAL

La religiosité de Henri III.

Dès l'avènement de Henri III la vie religieuse prend à la cour et dans les milieux cultivés une dimension particulière¹. Par inclination personnelle et comme témoin de la Contre-Réforme, le roi favorise l'épanouissement d'un climat spirituel intense et l'usage de diverses formes de dévotion, dans l'espoir d'une solution divine aux troubles qui agitent le pays. A travers des individus tel que le Père Auger, de la Compagnie de Jésus, qui exerce sur le souverain une influence déterminante, les courants mystiques qui parcourent l'Italie et l'Espagne, ainsi qu'un goût accru pour les manifestations visibles et imposantes de la foi pénètrent en France.

Ce penchant pour les signes extérieurs — et de préférence dramatiques — de la vie religieuse se traduit, entre autres formes, dans la popularité des pratiques pénitentielles. Les menaces qui pèsent sur le catholicisme et sur la France, et la vigueur avec laquelle, par réaction contre le calvinisme, le concile de Trente a pris parti pour le sacrement de la pénitence, expliquent dans une large mesure la diffusion de cette mode qui colore fortement, dans le dernier quart du siècle, la piété individuelle et collective. Au reste, il suffit d'examiner les thèmes en vogue dans la littérature religieuse de l'époque pour mesurer avec quelle insistance le fidèle est appelé à confesser sa misère et son péché, afin d'implorer l'assistance de Dieu². Henri III, attiré par les mises en scène grandioses et morbides, semble ici encore donner le ton : il fonde, en 1583, une Confrérie de Pénitents, dont il se fait membre et où il introduit plusieurs seigneurs ; il participe à des processions à travers Paris et, mêlé à la foule, convert d'un sac, se contrit

1. Cf. surtout F.A. Yates, *The French Academies...*, chap. 8 et P. Champion, *Henri III et les Ecritains de son temps*.

2. Sur la poésie pénitentielle, cf. *infra* III, 4.

avec ostentation³. Dans les *Mémoires-Journaux* de Pierre de L'Estoile alternent le récit des débauches de la cour et le compte rendu des spectacles édifiants que le roi offre à ses sujets :

Le Jeudi Saint 7^e avril [1583], sur les neuf heures du soir, la procession des Pénitents, où le Roy estoit avec tous ses mignons, alla toute la nuit par les ruës et aux églises, en grande magnificence de luminaire et musique excellente, faux-bourdonnée. Et y en eust quelques-uns (mesmes des mignons, à ce qu'on disoit), qui se fouettèrent en ceste procession, ausqueis on voioit le pauvre dos tout rouge des coups qu'ils se donnoient⁴.

Les quolibets ne manquent pas contre ce monarque qui, au plus fort des troubles civils, « se perdant tous les jours en nouvelles dévotions, meïne plus la vie d'un moine, qu'il ne fait l'estat d'un Roy⁵ ».

La production littéraire que suscite Henri III illustre bien le désir de favoriser la diffusion de textes dévots et d'encourager les exercices spirituels : il accepte la dédicace de traités religieux, il constitue à son propre usage une bibliothèque de livres édifiants ou de manuels de piété, et patronne la traduction des grandes œuvres mystiques issues de la tradition catholique ou de la Contre-Réforme⁶. Ainsi Gabriel Chappuis, en tête de sa version française des *Méditations* du Père François Coster, précise que le roi lui « ha commandé de sa propre bouche traduire et tourner les plus beaux livres de contemplation, meditation et devotion, des autres langues, en la nostre⁷ ».

On peut s'attendre que les psaumes, largement inspirés par des motifs pénitentiels, jouent un rôle marquant dans ce courant d'intense spiritualité. Or bon nombre de traductions étudiées dans cette deuxième partie ont été entreprises, précisément, sous le règne de Henri III⁸ ; Renaud de Beaune, qui adresse au souverain sa version française du psautier, établit même un fait important : « Sire, écrit-il, vous avez mainte-

3. Cf. F.A. Yates, *Dramatic religious Processions...*

4. Pierre de L'Estoile, *Mémoires-Journaux...*, t. 2, p. 113.

5. *Ibid.*, p. 133.

6. Cf. les exemples donnés par P. Champion, *Henri III...*

7. *Au Treshaut et tresreligieux Henry III^e de ce nom...*, en tête de R.P. Coster, *Cinquante Méditations de toute l'histoire de la Passion...*

8. *Les sept psaumes penitentiels...* de Nicolas Rapin sont dédiés au roi; Baif a également adressé à celui-ci les seuls psaumes qu'il ait publiés (cf. *supra* n. II, 1, 7), et il précise dans sa dédicace *Au Roy* : « Aiant entendu que votre Majesté se retirant en ses particulières dévotions en [des psaumes] avoit fait mettre en françois quelques uns, et desirant complaire à vos louables desirs, et me contorter ensemble en mes afflictions, j'ai fait un essai sur les sept penitentiels. » (Cité par A. Cioranescu, *Une nouvelle version des Psaumes de Baif*).

nant en vostre langue suivant vostre desir les Pseaumes de David⁹ ». Le roi a donc souhaité qu'on lui traduise les psaumes¹⁰ : ce fait explique sûrement, dans une certaine mesure, l'intérêt que ceux-ci ont rencontré auprès des poètes contemporains.

Cette relation se précise, du reste, pour quelques-uns de nos paraphrastes, qui participent aux pratiques pieuses instaurées ou favorisées par Henri III. Celui-ci établit à Vincennes, en 1583, une Confrérie d'Hiéronymites, suivie, une année plus tard, par la « Congrégation de l'Oratoire de Notre Dame de Vie Saine (sic) ». Il s'y retire souvent pour faire ses dévotions et attire dans cet asile quelques membres favoris de sa cour — nobles, prélats de l'Eglise et hommes de lettres —, qu'il invite à participer à ses études et à ses exercices spirituels. Davantage, « il avoit lui-mesmes fait, et de sa bouche, le presche ou exhortation à sesdits confrères Hiéronimites... et, quelques jours auparavant, avoit fait faire pareille exhortation... par Philippe Desportes... son bien aymé et favori poète¹¹ » ; le *Discours spirituel sur le premier verset du Pseaume CXXII*... du cardinal Du Perron, dont il a été question plus haut¹², était également destiné, semble-t-il, aux confrères de Vincennes. Dans leurs rangs figure encore, à côté d'un Jacques Amyot et d'un Edmond Auger, l'archevêque Renaud de Beaune. Parmi les compagnons choisis de ses retraites, le roi compte donc trois traducteurs de psaumes : deux poètes, Desportes et Du Perron, un prosateur, Renaud de Beaune. C'est dire que, selon toute vraisemblance, les vers du psalmiste ont plus d'une affinité avec l'atmosphère spirituelle où baignent la cour et, par-delà, le milieu académique : la vogue des pratiques pénitentielles, le goût des manifestations spectaculaires de la foi — l'usage des psaumes, dans les cérémonies, entraîne souvent le concours du chant ou de la musique — le rôle de l'art oratoire et le prestige des recherches stylistiques dans cette religiosité expressionniste, tout cela contribue à expliquer le succès connu par le psautier dans l'entourage de Henri III.

L'Académie du Palais et le goût de la morale.

La spiritualité qui domine, au déclin du siècle, dans la classe dirigeante et parmi les esprits cultivés s'accompagne d'un

9. Au Roy, en tête des *Pseaumes de David*.

10. Le Fonds Rothschild de la B.N. possède un *Psautier de David*..., 1586, en latin, qui « passe pour avoir appartenu au roi Henri III » (E. Picot, *Catalogue... [de] la bibliothèque... Rothschild*, t. 1, n° 3). La reliure du volume porte en tout cas des ornements caractéristiques du goût du roi pour la pénitence et pour son imagerie macabre : au centre, un squelette tenant une faux et un sablier ; tout autour, des têtes de morts, des os, des cercueils, des torches, des chandeliers, des flammes et des larmes.

11. Pierre de L'Estoile, *Mémoires-Journaux*..., t. 2, p. 216. Cela se passe en octobre 1585.

12. In *Les diverses Œuvres*, p. 533-580. Cf. *supra* II, 6, 4^e section.

regain d'intérêt pour les préoccupations morales. Telle est la nouveauté, par rapport à l'institution de Baif, de l'Académie du Palais, qui réunit autour de Henri III des nobles et des artistes invités à converser et à discourir sur des sujets d'éthique¹³. Leur but n'est pas de spéculer gratuitement sur des questions générales : ils se proposent plutôt d'appliquer, dans leur comportement et leurs réflexions, l'enseignement fourni par la religion et la pratique des beaux-arts. Ainsi le roi s'inquiète de savoir quels sont les fondements et la nature de la vertu et de la sagesse, mais il exerce en même temps la charité publique. L'intérêt pour les questions de morale constitue d'ailleurs un aboutissement normal des ambitions encyclopédiques des Académies : l'efficacité de la musique et de la poésie n'est réelle que sur les âmes vertueuses, et les arts et les sciences ne valent pas en eux-mêmes, mais par l'influence qu'ils exercent sur la pensée ou la conduite des hommes. C'est pourquoi il n'y a pas rupture de continuité entre l'Académie de Charles IX et celle de Henri III : l'accent se déplace peut-être de la recherche artistique à une réflexion plus abstraite, mais ici et là prévalent un idéal d'universalité et le souci de réaliser la cohésion de différentes activités, intellectuelles et pratiques. Ainsi Guy Du Faur de Pibrac, qui paraît donner le ton à l'Académie du Palais, n'admet pas de frontières entre sa production littéraire et son travail professionnel : il est juriste et homme politique renommé, rompu à l'éloquence, férù de philosophie, poète à ses heures, et cependant grand moraliste, car toutes ces orientations sont complémentaires.

Dans les discours — dont plusieurs sont perdus¹⁴ — qu'échangent entre eux les membres de l'Académie du Palais, paraissent dominer deux thèmes de réflexion : les passions et le problème du comportement humain d'une part, l'importance relative de la spéculation ou de l'action d'autre part. Il est difficile, dans ces débats hautement formalisés où les réminiscences abondent et où règne une grande part de convention, de démêler l'artifice des propos réellement sentis. Il semble néanmoins que la question d'une attitude juste de l'individu devant la société — quelle que soit la solution proposée — constitue l'élément majeur du programme. La métaphysique ou l'esthétique semblent écartées au profit de sujets plus immédiats, propres à guider dans leur conduite des hommes qui, dans le maniement des affaires politiques ou dans la diffusion de la culture, se sentent investis de grandes responsabilités.

Amenés à s'interroger sur les conditions dans lesquelles l'individu a le plus de chances de s'épanouir, quelques auteurs se prononcent en faveur d'un engagement. La tendance, parmi les lettrés, à envisager avec beaucoup de sérieux leur fonction

13. Quelques indications sur l'Académie du Palais et les discours prononcés par ses membres figurent *supra* II, 5, 1^{re} et 3^e sections. Cf. aussi F. Neubert, *Die Académie du Palais...*

14. Cf. *supra* n. II, 5, 8.

dans les moments troublés qu'ils traversent correspond à un phénomène assez général et il est vraisemblable, comme cela a été suggéré¹⁵, que la vogue des psaumes soit due en partie à ce mouvement : anxieux de trouver un remède à l'antagonisme confessionnel, plusieurs poètes jugent que les vers de David fournissent l'occasion de collaborer à la restitution d'un bien commun et de jeter ainsi un pont entre protestants et catholiques. Cette utilisation des psaumes dans une perspective de pacification et la recherche, dans le cercle de Henri III, d'une morale pratique et, parfois, d'une intervention dans les affaires du pays, paraissent donc liées. C'est d'autant plus vraisemblable qu'un certain nombre de nos traducteurs participent aux travaux du groupe : Desportes, Du Perron et Guy Du Faur de Piérac¹⁶ sont intervenus chacun à l'Académie du Palais, par des discours qui sont conservés¹⁷ ; leur familiarité avec le roi et ses idées est d'ailleurs amplement établie. La collaboration d'Agrippa d'Aubigné — seul protestant parmi les membres connus — est également certaine, quoique sans doute irrégulière¹⁸. La présence de Baif dans une institution qui doit tant à sa propre initiative est très vraisemblable¹⁹ et Nicolas Rapin enfin, s'il n'appartient pas vraiment au groupe, se rattache en tout cas au même milieu.

Si l'intérêt commun de ces poètes pour les psaumes et leur recherche d'une éthique satisfaisante paraissent aller de front, il n'est pas facile d'analyser comment se produit cette coïncidence. Cependant le rapport se resserre sur un point particulier : les vers de David servent au développement de la littérature morale qui, bien sûr, prospère dans un tel milieu et se manifeste surtout dans un genre particulier, le quatrain ou le poème didactique. De même que, dans l'Académie de Henri III, les artistes se transforment en orateurs ou en moralistes, nous allons voir le psautier métamorphosé en un recueil de maximes édifiantes et instructives.

Utilisation didactique des psaumes.

Guy Du Faur de Piérac accomplit une carrière politique brillante et acquiert, sous Henri III, un prestige si grand

15. Cf. *supra* II, 5.

16. Sur les paraphrases de Du Perron, cf. *infra* IV, 1 et 2 ; sur l'usage du psautier par Piérac, cf. section sq.

17. Leurs textes figurent in E. Frémy, *Origines...*

18. Cf. A. d'Aubigné, *Histoire universelle*, t. 5, p. 3 et *Lettres de poïncts de science*, 8, *A mes filles touchant les femmes doctes de nostre siècle*, in *Œuvres complètes*, éd. R. et C., t. 1, p. 447-448.

19. Elle est d'ailleurs mentionnée par Claude Binet dans sa *Vie de Ronsard*, qui, à propos de l'Académie du Palais, précise : « Du nombre desquels furent choisis des premiers avec Ronsard le sieur de Piérac, qui estoit antheur de ceste entreprise, et Doron Maistre des Requestes, Tyard Evesque de Chalons, Baif, Desportes, Abbé de Tyron, et le docte du Perron » (*La Vie de P. de Ronsard...*, éd. P. Laumonier, p. 49-50).

qu'on attribue en général à son ascendant l'inflexion de l'Académie du Palais vers des préoccupations morales. Ses *Quatrains*, où il a consigné l'essentiel de son enseignement, se situent donc au cœur du mouvement que nous avons décrit ; ils répondent d'ailleurs à une attente, puisqu'ils jouissent d'un énorme succès, jusque bien loin dans le XVII^e siècle²⁰.

Leur dette à l'égard des psaumes est loin d'être évidente ; elle est suggérée cependant dans l'une des rééditions du texte, en 1608, qui s'intitule : *Les Quatrains du sieur de Pibrac interpretez en forme de paraphrase, par la conference et rapport d'iceux aux Pseaumes de David et livres de Salomon...*²¹ Le commentaire que S. Le Grand, dans ce recueil, a rédigé pour chaque quatrain établit d'innombrables rapports entre les propos de Pibrac et le psautier, les livres des Proverbes, de l'Ecclésiaste ou de la Sagesse. Le premier morceau est l'un de ceux où les réminiscences de David paraissent les plus nombreuses :

Dieu tout premier, puis Pere et Mere honore :
Sois juste et droit : et en toute saison
De l'innocent prens en main la raison :
Car Dieu te doit la haut juger encore.

Le glossateur a beau accumuler les citations des psaumes, il ne nous persuade pas que Pibrac s'en soit vraiment inspiré. Entre l'intensité religieuse de l'original et le souffle un peu court du moraliste, il n'y a guère de commune mesure. Si l'auteur avait l'intention de transposer en français certaines données édifiantes de l'Ancien Testament, il en a complètement altéré le ton ; à peine le lyrisme de la poésie hébraïque vient-il parfois introduire quelque émotion ou une légère couleur dans le catéchisme austère que prêche Pibrac. Au reste, une bonne part du message déposé dans les *Quatrains* échappe entièrement à l'influence des psaumes : la deuxième moitié du recueil, après l'énumération des devoirs de la créature envers le Créateur, traite des obligations de l'homme à l'égard de ses semblables ; c'est alors qu'apparaît la tendance profondément humaniste du poète. Pour parler des vertus ou des passions, pour défendre un idéal de modération et de sagesse, il s'inspire bien sûr de sources profanes, parmi lesquelles se distinguent plusieurs Stoïciens antiques. C'est dire que l'ensemble procède d'une synthèse de matériaux très divers,

20. Cf. Abbé A. Cabos, *Guy Du Faur de Pibrac...* La première édition des *Quatrains* date de 1574 et la troisième, de 1576, comprend les 126 quatrains définitifs.

21. On peut retenir aussi que Pibrac témoignait apparemment un intérêt particulier aux psaumes : Du Plessis Mornay lui écrit dans une lettre : « Il [Henri de Navarre] m'a dict que, depuis quelque temps, vous preniez ung singulier plaisir aux saintes lettres, et notamment en la meditation des psalmes. » (Cité par M. Richter, *Aspetti e orientamenti...*, p. 242).

où la tradition chrétienne et la philosophie gréco-latine se mêlent pour définir la morale de l'honnête homme. Le souvenir des psaumes, contaminé par toute sorte d'éléments adventices, est singulièrement lointain, pour autant qu'il soit encore perceptible. C'est pourquoi l'interprétation didactique des poèmes de David, telle que l'entreprend Pibrac, ne saurait être confondue avec la technique habituelle de la paraphrase.

Anselme Du Chastel semble vouloir imiter la tentative de Pibrac²², tout en lui conférant une résonance plus spécifiquement religieuse : il emprunte à la Bible des sentences dont il fabrique des quatrains édifiants, qu'il groupe ensuite en chapitres, comme celui-ci : « De la langue vient beaucoup de bien ou mal : selon qu'elle est bien, ou mal gouvernée²³ ». Quoique la plupart des livres de l'Écriture soient sollicités, les versets tirés du psautier et soumis à une interprétation morale sont particulièrement nombreux. Les Cent cinquante quatrains sur les Pseaulmes de David de Pierre de La Primaudaye²⁴ présentent, dans l'ordre, un sommaire du contenu didactique de chacun des psaumes : ceux-ci sont réduits à un schéma, destiné à prodiguer au fidèle toute sorte de conseils pour sa vie religieuse. Dans son recueil de *Perles d'eslite...*²⁵, François Perrot²⁶ se limite également au psautier : il aligne

22. Il existe deux volumes de quatrains moraux par Du Chastel : *Recueil des plus notables sentences de la Bible...* et *La Sainte Poesie par Centuries...* Outre les quatrains, le second recueil contient cinq sonnets didactiques inspirés par les psaumes, qui présentent à peu près les mêmes caractères d'interprétation et de style que les quatrains.

23. *La Sainte Poesie par Centuries...*, f° 46 v°.

24. Le recueil ne porte pas de nom d'auteur, mais l'attribution découle naturellement d'un sonnet dédicatoire signé « Par priere Dieu m'ay-de », anagramme de Pierre de Primaudaye, et d'un autre sonnet adressé « Au sienr de La Primaudaye ». Ce volume figure à la Bibliothèque de l'Arsenal et je m'étonne que K. H. Drochner, *Darstellung...* n'ait pas réussi à le découvrir (p. 56 et p. 107). Sur La Primaudaye, cf. *supra* II, 6, 4^e section.

25. Ce recueil se trouve à la Bibliothèque de l'Arsenal ; E. Picot, *Les Français italianisants...*, t. 1, p. 361, avoue pourtant ne l'avoir découvert nulle part. Comme le titre complet l'indique, il s'agit d'une traduction de l'italien ; Perrot avait en effet publié l'année précédente la *Perle eletta di Francesco Perrotto...*

26. Sur F. Perrot, cf. E. Picot, *ibid.*, t. 1, p. 325-380. L'intérêt prodigué par Perrot aux psaumes n'est pas étonnant : il est protestant, a étudié la théologie et un peu d'hébreu à Genève, et se trouve lié avec Louis des Masures et Philippe Du Plessis Mornay. Il a d'ailleurs publié une traduction des psaumes en italien : 75 psaumes paraissent d'abord en 1581, *Settantacinque Salmi...*, et l'ensemble en 1603 : *Salmi di David tradotti in lingua volgare Italiana...* Contrairement à celle de Jean Diodati, cette version italienne reprend les mesures strophiques du psautier huguenot, de manière à être chantée sur les mêmes mélodies. G. Colletet, in *Traité de la poesie morale...*, donne un précieux catalogue des

trois séries de cent cinquante huitains, disposée chacune selon l'ordre des poèmes de David ; il s'agit moins, pour lui, de résumer que de choisir, dans la pièce originale, quelques idées, quelques versets, pour les réorganiser en un tout cohérent chargé d'une signification édifiante ; il est vrai que l'orientation morale, chez Perrot, n'exclut pas d'autres sujets, de sorte que les psaumes conservent davantage de leur spécificité²⁷.

Ces trois auteurs ne suivent pas, dans leur usage de la source biblique, une méthode analogue : l'intention didactique domine plus ou moins nettement et le désir de ramasser en quelques formules simples la teneur d'une pièce entière l'emporte parfois sur la tendance à prêcher. Au reste, Du Chastel est catholique, tandis que La Primaudaye et Perrot sont protestants, ce qui implique certaines différences. Il n'empêche que le psautier, dans chacun des cas, subit à peu près le même traitement ; il est donc légitime d'étudier le phénomène dans une perspective d'ensemble.

Le souci de transmettre un message édifiant l'emporte chez les trois auteurs et les oblige à sacrifier tout ce qui, dans l'original, n'est pas chargé d'une signification purement intellectuelle. En outre, les exigences de l'explicitation engagent souvent à réduire le monologue de David à une analyse succincte de son contenu, en termes théologiques ou moraux :

Ps. 119, 20 :

Concupivit anima mea desiderare justificationes tuas.

Du Chastel :

Considerons de David le maintien,
Quand tout remis estoit en mesme peine :
Il convoitoit de desirer le bien,
Pleignant n'avoir la volonté bien saine²⁸.

Cette démarche discursive prive le psaume de toute sa spontanéité : Du Chastel présente un commentaire plus qu'une paraphrase, même libre. De plus, puisqu'il s'agit de concentrer une leçon en un espace si limité — quatre ou huit vers —, l'original est souvent réduit à un squelette — l'opposition du bien et du mal, par exemple —, contraire au foisonnement

recueils de quatrains moraux et signale, p. 155-156, à propos de François Perrot, des *Poësies et Méditations Chrestiennes sur les cent cinquante Pseaumes de David...*, Sedan, 1594, que je n'ai pu trouver.

27. Cela s'applique aux deux premières séries de 150 huitains ; dans la troisième, les huitains, quoique consacrés chacun à un psaume, s'enchaînent de manière à former un texte suivi, qui raconte la lutte des bons et des mauvais ; le lien entre les huitains est marqué avec d'autant plus d'insistance qu'il est artificiel et l'interprétation de l'original est encore plus forcée qu'ailleurs.

28. *Recueil des plus notables sentences de la Bible...*, f° 64 r°.

qui anime le texte hébreu²⁹. Il n'est donc pas question de conserver le cheminement tracé par le psaume donné, pas plus, d'ailleurs, que d'en restituer nécessairement l'idée de base. Un aspect mineur du texte choisi peut servir de point de départ à une actualisation, qui brouille complètement les rapports de la version nouvelle avec sa source : souvent Perrot oublie David pour évoquer une situation contemporaine — la misère des Huguenots, par exemple, et l'aide que Dieu leur promet ; ainsi quelques versets du psaume 69 sont prétexte à cette apostrophe à l'Eglise protestante :

Perrot :

Qu'est-ce, Petit Troupeau, qu'a manger on te donne
Toutes les fois que Dieu te frappe de sa main ?
Ce qu'ont donné les Juifs à la propre personne
Du Fils de Dieu. Tel est aujourd'huy l'inhumain...³⁰.

Les interprétations christologiques, comme celle qui domine dans ce passage, sont assez fréquentes. Sollicités par des moralistes, les psaumes retrouvent les divers niveaux de signification que leur prêtaient au Moyen Âge les commentateurs. Nos auteurs perpétuent ainsi, au XVI^e siècle, des méthodes d'approche que la paraphrase n'applique plus.

Le projet de concentrer en formules brèves l'enseignement dispersé à travers le psautier implique bien sûr un remaniement du style ; du moment que tout est subordonné à la transmission efficace d'un message intellectuel, les images et le pittoresque de l'original sont volontiers négligés au profit de termes abstraits et d'explications logiques :

Ps. 101, 8 :

In matutino interficiebam omnes peccatores terrae, ut disperderem de civitate Domini omnes operantes iniquitatem.

Du Chastel :

Le Magistrat doit estre vigilant
A chastier tout fait qui n'est honneste :
Car s'il se monstre à ce faire trop lent,
Jamais n'aura sa Republique nette³¹.

29. Jacques de Billy, in *Sonnets spirituels... et Sonnets spirituels, Livre second*, s'intéresse également à l'aspect didactique des psaumes et en présente aussi une version extrêmement particulière. Il a beau se réclamer de David, utiliser abondamment le commentaire de saint Augustin sur les psaumes, il emprunte trop à la tradition théologique et morale, il est trop pressé de fournir un enseignement, pour retrouver le ton du psautier.

30. F. Perrot, *Perles d'estile...*, premier cycle, ps. 69, p. 24.

31. *La Sainte Poésie par Centuries...*, f^o 21 r^o.

La situation concrète décrite par le psalmiste est repensée en termes généraux, de sorte que la violence contenue dans le texte donné se perd en une maxime retenue et plutôt banale. La dépersonnalisation de l'original, marquée souvent par le passage d'une première à une troisième personne, entraîne le même effet : elle prive les paroles de David de leur résonance individuelle et affective. Lorsqu'elles sont conservées, les images font d'ailleurs figure de survivances : coupées de leur contexte, elles n'exercent plus aucune fonction centrale. En fait, nos poètes moralistes se préoccupent peu de plaire par l'élégance du style ; parce que leur habileté, en tant que versificateurs, paraît limitée, et parce que la forme du quatrain ou du huitain ne permet guère de déployer beaucoup d'imagination ni de virtuosité technique, ils échappent rarement au prosaïsme et, par les maladresses et les archaïsmes dont sont parsemées leurs pièces, en rendent la lecture, aujourd'hui en tout cas, singulièrement ingrate.

Dans cette tendance à sacrifier la qualité de l'écriture à l'expression plane et simple d'une idée, nous reconnaissons un trait important des paraphrases réunies dans cette deuxième partie. Le lien entre l'usage des psaumes dans le milieu académique et la portée morale qu'ils revêtent à l'époque semble donc doublement motivé : premièrement, les traductions en vers du psautier et les adaptations didactiques qu'il suscite obéissent à une esthétique commune, qui n'est pas courante dans la poésie en général très soignée du temps. Deuxièmement, le regain de préoccupations religieuses et éthiques qu'accusent le règne de Henri III et le programme de l'Académie du Palais est alimenté en partie par un groupe de nos paraphrastes. C'est une preuve nouvelle que les traductions de psaumes reflètent plusieurs phénomènes d'époque, indispensables pour comprendre l'ensemble de la poésie religieuse vers la fin du xvi^e siècle.

Ce chapitre-ci et les trois précédents ont précisément tâché d'établir cette relation. En isolant dans le temps et dans la stratification sociale un certain milieu, que les deux Académies de Charles IX et Henri III, sans le couvrir tout à fait, représentent assez bien, il a été possible de faire voir que la vogue des psaumes et la manière de les traduire correspondent à des goûts largement partagés et à des problèmes primordiaux débattus alors.

Les esprits cultivés et les savants ainsi rassemblés obéissent à une ambition centrale : embrasser en un tout cohérent, selon l'idéal antique, les domaines essentiels du savoir et de l'action. Ils souhaitent que leurs travaux, dans la vie politique ou ecclésiastique, dans la science ou les beaux-arts, et leurs croyances religieuses, philosophiques et morales soient orientés vers un idéal commun. La fondation d'Académies atteste à elle seule le désir de rapprocher et de faire collaborer des individus ouverts à des disciplines diverses. Or

dans les psaumes se cristallisent bon nombre des intérêts du moment : héritage partagé par les protestants et les catholiques, ils offrent l'occasion d'un rapprochement confessionnel et paraissent ainsi contribuer à la pacification du royaume. Poèmes divinement inspirés et témoins d'un âge où l'art et la religion étaient confondus, ils se prêtent à toute sorte de parallèles avec les hymnes des premiers chœurs antiques — Orphée surtout — et fournissent un apport précieux à la poésie syncrétiste en vogue. Destinés depuis toujours à être chantés, ils se plient aux expériences, alors très répandues, sur le mariage de la poésie et de la musique — le vers mesuré répond à cette ambition — et permettent de vérifier les pouvoirs exceptionnels de la musique. Enfin, ils contiennent suffisamment de messages édifiants pour mériter, dans un milieu tout dévoué aux questions morales, une attention particulière. Cette disponibilité des psaumes à des interprétations et des usages très divers n'est pas nouvelle — elle ne fait que prendre ici des proportions particulières. A travers leurs recherches savantes, les érudits et les artistes du milieu académique ont retrouvé une vérité de toujours : le psautier est un microcosme, et, en quête eux-mêmes d'une vision universelle, ils s'y sont regardés comme dans un miroir idéalisant.

Si le choix des psaumes relève de certaines préoccupations fondamentales, le style même des paraphrases repose sur des idées précises. Baïf et les autres poètes du groupe s'efforcent, avec une détermination plus ou moins grande, de rendre la brièveté, toute en parataxe, de la poésie hébraïque et de restituer les effets du parallélisme. Ils savent sans doute que ce type de construction favorise la mise en musique, mais ils tendent surtout, je crois, à transposer en français des figures dont ils sentent la singularité : soucieux de respecter le caractère distinct d'une langue dont ils mesurent l'originalité, ils montrent le prestige qu'ont acquis pour eux les témoignages de l'antiquité juive. La fidélité parfois littérale au texte donné — poussée par Baïf jusqu'à un point extrême —, la grande retenue de la paraphrase et la tentative de conserver l'équilibre ménagé par le psalmiste entre le concret et l'abstrait, tout cela répond au désir de préserver les qualités exceptionnelles du psautier : sans une traduction extrêmement scrupuleuse, comment retrouver les effets prodigieux que David exerçait par ses paroles et ses mélodies ? comment témoigner le respect qui s'impose devant l'inspiration divine qui a dicté ces vers ? comment démontrer les richesses d'un style exceptionnel et son égalité avec les grands monuments de l'antiquité classique ? C'est parce qu'ils détectent toutes les qualités de la poésie sacrée des origines que les psaumes méritent un traitement si attentif. Quant à l'écriture sobre, dépourvue d'ambitions littéraires, qui domine chez tous les auteurs de ce groupe, elle correspond sans doute à l'idée que la poésie ne réalise vraiment ses effets et n'atteint à la beauté que soutenue par la musique. Les préoccupations morales qui règnent alors engagent également à l'austérité dans le maniement du langage

poétique. Et il faut considérer enfin que les traducteurs de psaumes, presque tous auteurs d'œuvres profanes, éprouvent le besoin de souligner par une différence de style ce qui sépare le genre sérieux des genres légers : la gravité un peu rude de leurs paraphrases permet de suggérer le caractère sacré de l'entreprise.

Les traits stylistiques qui viennent d'être rappelés ne sont pas de vagues données applicables à toute poésie religieuse et à n'importe quelle paraphrase biblique : les psaumes du milieu académique ont une physionomie bien particulière et correspondent à un goût historiquement limité. La liberté d'interprétation et les recherches littéraires ambitieuses auxquelles les vers de David vont donner lieu un peu plus tard, dans le climat de la Contre-Réforme, nous permettront d'envisager mieux, par contraste, l'affrontement de deux esthétiques.

TROISIEME PARTIE

LA PENITENCE ET SES FASTES

LES POETES PROVINCIAUX

Le milieu d'Aix-en-Provence et les Académies provinciales.

La création d'Académies patronnées par la cour, à Paris, se répercute dans plusieurs centres provinciaux où, vers la fin du siècle, on se préoccupe d'instituer des cadres propres à animer la vie culturelle. Des nobles, de hauts magistrats ou des prélats de l'Eglise rassemblent autour d'eux des artistes et, non contents de tenir simplement un salon, participent aux recherches littéraires en vogue ; ainsi s'élabore, plus ou moins nettement, une esthétique commune, en général très différente du goût qui domine dans la capitale. Des courants divers s'y mêlent, qui lui confèrent un cachet particulier : elle paraît empreinte de survivances médiévales, car on observe souvent, entre les confréries ou les pays du xv^e siècle et les académies provinciales qui fleurissent au siècle suivant, une surprenante continuité. En même temps, les influences étrangères jouent un rôle important, qu'elles soient flamandes ou germaniques dans le nord-est, italiennes en Provence, ou espagnoles dans le sud-ouest. La poésie religieuse y gagne des dimensions nouvelles en combinant la tradition mystique, essentiellement latine, du Moyen Age et la littérature spirituelle issue, dans les pays voisins, de la Préréforme ou de la Contre-Réforme.

On connaît mal ce domaine de l'histoire et de la littérature provinciales, de sorte que de nombreuses paraphrases de psaumes, manuscrites ou même imprimées, peuvent échapper à la recherche¹. Deux milieux méridionaux, cependant, à Aix-en-Provence et à la cour de Navarre, ont témoigné avec éclat leur intérêt pour le psautier et en ont renouvelé l'étude : les vers de David ne sont plus prétextes, ici, à des expériences sava-

1. Il n'existe aucune étude d'ensemble sur les centres culturels de Provence au xvi^e siècle, malgré les recommandations de J. Bailou, *Recherches sur l'humanisme provincial*... Cf. cependant T.C. Cave, *Devotional Poetry*..., qui contient sur ce point plusieurs données intéressantes.

tes, comme dans les Académies parisiennes, mais acquièrent une portée religieuse exceptionnelle². En dehors de toute perspective érudite, ils s'imposent désormais par leur intensité spirituelle et par leur qualité poétique ; rien d'étonnant, d'ailleurs, s'ils sont à la mode au moment où, vers la fin du siècle, l'art religieux déploie tous les prestiges de la forme pour éprouver le pouvoir sur l'âme d'œuvres grandioses, d'objets imposants et de spectacles extraordinaires.

En 1577 s'installe à Aix le Grand Prieur de France, Henri d'Angoulême, nommé Gouverneur de Provence ; sans doute les lettres et les arts florissaient-ils, dans la région, bien avant son arrivée, mais il leur confère une impulsion nouvelle. Humaniste et poète à ses heures, inspiré peut-être par l'exemple de la cour, il attire à lui l'élite cultivée des environs et l'invite à participer aux travaux de l'Académie qu'il a instaurée dans sa maison :

Excellent homme de cheval, adroit à tous exercices honnestes et liberaux, fort docte et sçavant aux langues, amy des arts, de la chasse qu'il aimoit avidement, des instrumens de la Musique, de la Peinture, de la Poésie, en laquelle il excelloit, et de toute sorte de vertus, si Prince le fut jamais : si bien que toute sa maison estoit une continuelle et universelle Académie, ne voulant avoir personne qui ne sçeut faire quelque chose en degré de perfection³.

Ce personnage ouvert à tous les domaines de l'action et du savoir — il réalise, selon les critères de la Renaissance, l'idéal d'un esprit accompli — amène à sa suite un secrétaire encore obscur, François Malherbe. C'est en Provence que le jeune poète écrit sa première œuvre marquante, *Les Larmes de Saint Pierre*, où il semble s'inspirer des thèmes et du goût littéraire alors à la mode parmi les écrivains aixois⁴ : sa réforme de la matière et du langage poétiques est encore souterraine et il se laisse séduire par la religiosité avide de pittores-

2. Il a été question plus haut, dans la deuxième partie, de deux milieux provinciaux intéressés par les psaumes : le cercle qui réunit Rapin, Certon, d'Aubigné et La Noue autour du vers mesuré (cf. *supra* II, 2, 1^{re} section) et le groupe d'artistes centrés autour du duc d'Alençon, François d'Anjou (cf. *supra* II, 5, 4^e section). L'un et l'autre, cependant, paraissent en contact direct avec les Académies parisiennes, dont ils partagent les préoccupations.

3. César de Nostredame, *L'Histoire et Chronique de Provence*, p. 841, cité par R. Fromilhague, *La Vie de Malherbe...*, p. 64.

4. C'est grâce aux recherches sur les deux séjours de Malherbe en Provence (1577-1586 et 1595-1605) que nous connaissons le milieu littéraire qu'il a fréquenté : cf. R. Fromilhague, *ibid.* et *Malherbe et le « Côté de Provence »* ; deux catalogues d'expositions organisés en 1955 : *Malherbe et les poètes de son temps*, et *Malherbe et la Provence* ; cf. aussi F. Ruchon, *Essai sur la vie et l'œuvre de Jean de La Ceppède...*

que et l'ornementation lourde qu'il découvre autour de lui⁵. L'influence ne devait d'ailleurs pas être unilatérale : peu à peu Malherbe allait imposer son originalité et communiquer à ses confrères méridionaux le sens de la qualité, de la réserve, aux dépens de l'enthousiasme créateur qui, d'après les préceptes de la Renaissance encore en vigueur, était toujours chargé d'un prestige exceptionnel⁶.

Parmi les lettrés que rencontre Malherbe et à qui, longtemps plus tard, il témoignera encore son attachement⁷, figurent deux magistrats, Jean de La Ceppède et Guillaume Du Vair, qui jouèrent dans l'histoire tourmentée de la Provence, sous la Ligue, un rôle notoire. D'autres auteurs, de moindre envergure, se rattachent au cercle du Grand Prieur : Louis Gallaup de Chasteuil, Siméon-Guillaume de La Roque, François Du Périer, Jacques Perrache d'Ampus, César de Nostredame, Louis Bellaud de La Bellaudière et plusieurs autres. Outre la ressemblance, souvent frappante, de leurs œuvres⁸, les liens d'amitié qu'ils entretiennent paraissent solides. Ainsi, lorsque Gallaup de Chasteuil publie quelques-uns de ses vers en 1597⁹, douze pages de son recueil sont consacrées aux hommages que lui adressent des confrères¹⁰ ; les pièces de louanges dont s'honore La Ceppède au même moment sont tout aussi nombreuses, et signées à peu près des mêmes noms¹¹ : preuve d'un réseau d'échanges littéraires serré, favorisé par le voisinage constant des individus. Un seul fait significatif suffirait d'ailleurs à établir la cohérence du milieu : parmi les auteurs cités, familiers d'Henri d'Angoulême ou de Malherbe, cinq ont traduit des psaumes : La Ceppède, Gallaup, Nostredame, Du Vair et La Roque¹². A l'exception des pièces de La Roque, qui ne se rat-

5. Cf. R. Lebègue, *Les Larmes de Saint Pierre...*

6. Pour l'influence de Malherbe sur la poésie provençale, cf. R. Fromilhague, *La Vie de Malherbe...*, p. 162-170.

7. Sur les rapports de La Ceppède et Malherbe, cf. F. Ruchon, *Essai sur la vie et l'œuvre de Jean de La Ceppède...*, p. 10 ; sur Du Vair et ses relations avec Malherbe, cf. R. Lebègue, *Nouvelles études malherbiennes*.

8. Cela ressortira, dans les sections suivantes de ce chapitre, de l'étude des psaumes de La Ceppède, Gallaup, Nostredame et Du Vair.

9. *Imitation des Psaumes de la pénitence royale...*, 1597 ; l'année précédente a paru une édition à peu près semblable, sans variantes importantes et sous le même titre.

10. Ils sont énumérés par F. Lachèvre, *Bibliographie... seizième siècle*, p. 174.

11. Elles occupent 16 pages in La Ceppède, *Imitation des psaumes de la pénitence...*, 1594, et ont été décrites par ceux qui ont découvert et signalé ce volume : V.L. Saulnier et A. Worthington, *Du nouveau sur Jean de La Ceppède*.

12. A cette liste pourraient s'ajouter Annibal de Lortigue, dont l'appartenance au groupe paraît cependant incertaine (sur ses adaptations de psaumes, cf. *infra* IV, 1, n. 34) et Pierre de Deimier, méridional lui aussi, mais devenu interprète de David après son

tachent pas directement à la poésie en vogue chez les écrivains aixois¹³, leurs paraphrases, entreprises dans des circonstances semblables et envisagées dans le même esprit, constituent donc un témoignage commun, qui appelle une étude globale.

Lorsque Jean de La Ceppède entreprend la traduction des sept psaumes de la pénitence¹⁴, il se conforme largement à la tradition catholique et aux usages ecclésiastiques¹⁵ : chacune de ses paraphrases se termine sur une doxologie et se trouve doublée d'une méditation en prose, où le poète déploie longuement les signes de sa piété¹⁶. En même temps, affecté lui-même par les troubles civils et l'hostilité de la Ligue¹⁷, il a sans doute évoqué, à travers les plaintes de David, quelques circonstances personnelles¹⁸ ; mais, par rapport aux *Théorèmes* où éclatent son originalité et la qualité de son métier littéraire, La Ceppède se situe encore, avec ses psaumes, dans une phase préparatoire.

Louis Gallaup de Chasteuil a également laissé des paraphrases de psaumes — les sept pénitentiels et quelques autres échantillons¹⁹ ; comme La Ceppède, il appartient à la noblesse

installation à Paris (cf. *supra* II, 4, 2^e section). Les psaumes de Malherbe sont également postérieurs aux séjours du poète à Aix.

13. Pour les psaumes de La Roque, cf. *infra* IV, 1. Sur la dette que le poète avoue à l'égard de Henri d'Angoulême, cf. *infra* IV, 1, n. 16.

14. Première édition : *Imitation des pseumes de la penitence...*, 1594 ; outre les sept psaumes pénitentiels, on y trouve une paraphrase du psaume 103 et *Douze Meditations sur le sacré mystère de Notre Redemption prinse de l'Œuvre entier des Theoremes de M.M.J. de la Cepedde*, qui prouvent qu'à cette date le recueil des *Théorèmes* était déjà avancé : cf. L. Donaldson-Evans, *L'Édition de 1594...* Les psaumes de 1594 paraissent également sensiblement antérieurs à leur publication : l'approbation des Théologiens qui figure à la fin du volume date d'Avignon, 20 juillet 1592. En 1612 paraît une seconde édition des psaumes : *Imitation des pseumes de la penitence...*, où figurent, inédites, les paraphrases des psaumes 1, 15 et 137 ; les 8 psaumes de 1594 ont subi d'importantes variantes (cf. *infra* 4^e section). C'est ce texte définitif qu'imprime F. Ruchon, *Essai sur la vie et l'œuvre de Jean de La Ceppède...*, et que j'utilise pour l'analyse de style.

15. Sur la tradition et la vogue de la littérature pénitentielle, cf. *infra* III, 5.

16. Les textes en prose dont La Ceppède complète ses paraphrases seront examinés *infra* III, 3, 1^{re} section. Ils n'existent que pour les 7 psaumes pénitentiels, et non pour les quatre autres (1, 15, 103, 137), qui n'ont qu'une version en vers. Pour l'adjonction d'une doxologie, cf. *infra* 2^e section.

17. Cf. L.K. Donaldson-Evans, *Notice biographique...*

18. Dans le développement en prose du psaume 51 figure une référence explicite aux difficultés du temps : cf. passage cité *infra* III, 3, 1^{re} section.

19. Les deux éditions connues, de 1596 et 1597, qui ne présentent pas, pour ce qui est des psaumes, de variantes, ont été signalées

aixoise et s'attache à défendre Henri IV²². Il entretient en outre des rapports particuliers avec la cour de Savoie, dont il chante les origines dans un poème mythologique²³; il s'impose surtout comme un savant et un historien²⁴, ce qui n'enlève rien, d'ailleurs, à la qualité religieuse de ses psaumes. César de Nostredame, fils de Nostradamus, appartient au même milieu — il est de Salon — et étonne également par sa diversité : il est peintre et poète, musicien et historien²⁵, si bien que, dans l'œuvre importante qu'il a laissée, ses trois paraphrases comptent peu²⁶. C'est aussi le cas de Guillaume Du Vair, dont le prestige, comme juriste, philosophe et orateur, fut très grand ;

(III, 1, n. 9) : il semble exister une édition de 1595, que je n'ai pas trouvée. Il convient en outre de consulter le ms. 386 de la Bibliothèque de Carpentras, qui contient la plupart des pièces imprimées et un bon nombre de pièces inédites (je dois mes informations sur ce manuscrit à M.R. Braunschweig). Outre les 7 pénitentiels (manuscrit et éditions imprimées), Gallaup a adapté les psaumes 15, 29, 111, 128, 133, 134, 136, qui figurent dans le manuscrit et les éditions imprimées, ou à l'un des deux endroits seulement. De même que pour La Ceppède, il semble que la rédaction des psaumes soit sensiblement antérieure à leur publication (ce qui n'a rien d'étonnant dans une période de guerre civile) : plusieurs pièces, dans le manuscrit, sont datées des années 1590 environ. Pour l'analyse de style — limitée aux 7 psaumes pénitentiels —, j'utilise le texte de l'édition de 1597.

20. Cela ressort de plusieurs textes et du fait que les deux éditions de 1596 et 1597 sont dédiées à Henri IV, qui nomma d'ailleurs Gallaup Conseiller d'Etat.

21. *Les Amours d'Apollo et de Cassandre* (in ms. cité n. 19), poème dédié à Charles Emmanuel I^{er} de Savoie. Dans le même manuscrit figure un historique de la famille Gallaup, dont la graphie est de la fin du xvi^e ou du début du xvi^e siècles, avec cette mention à propos de notre poète : « Il fut longtemps à la cour de Savoie et auprès de Charles Emanuel qui le chersoit extraordinairement. » En cherchant davantage, on trouverait, je crois, de nombreux liens entre le groupe d'Aix et le milieu lettré de Savoie qui, au tournant du siècle, avec des personnages aussi intéressants que François de Sales, Antoine Favre, Honoré d'Urfé et Jean-Pierre Camus, se constitue également en Académie (cf. F. Mugnier, *Histoire et correspondance du premier président Favre...*, *passim*). Il existe d'ailleurs une lettre de François de Sales à La Ceppède pour le remercier de l'envoi des *Théorèmes* (citée par L.K. Donaldson-Evans, *Notice biographique...*, p. 131-132).

22. On trouve par exemple dans l'édition de 1597 un *Poème sur la reduction de Marseille...* (p. 39-46) et une *Prosopopee de Feu Monseigneur d'éternelle memoire Henry d'Engolesme, Grand Prieur de France... Au Tres-Chrestien Roy de France et de Pologne Henry III* (p. 47-53).

23. Comme poète, Nostredame s'est illustré surtout par des œuvres religieuses (cf. T.C. Cave, *Devotional Poetry...*), et comme historien, il a laissé l'importante *Histoire et Chronique de Provence*. Cf. L. Mouan, *Aperçus littéraires sur César Nostradamus...*

24. Psaumes 114, 79 et 137 in *Pieces heroïques et diverses poésies...*, p. 25-32.

il écrivit plusieurs méditations en prose sur les psaumes²⁵ et, en vers, une seule paraphrase²⁶.

Avec Jacques de Constans, nous passons dans une autre Académie méridionale, protestante cette fois, également attirée par le psautier. D'Aubigné raconte que Henri IV, alors Henri III de Navarre, « avoit dressé une petite Académie à l'imitation de celle de la Cour. Messieurs Duplecis, Dubartas, Constant, le President Ravignan, La Nagerie, Ville Roche et Pelisson en estoient²⁷ ». Si Ravignan, La Nagerie et Ville Roche²⁸ ne semblent pas avoir laissé d'œuvre littéraire importante et si Du Bartas ne s'inspire guère du roi David²⁹, Du Plessis Mornay et Pelisson ont écrit des méditations en prose sur les psaumes³⁰, et on attribue trois paraphrases en vers à Jacques de Constans³¹. D'Aubigné lui-même est en contact étroit avec ce groupe ainsi que, peut-être, Jean de Sponde³². Un peu plus au nord, dans le Poitou, un autre cercle réunit Nicolas Rapin, Salomon Certon et Odet de La Noue, qui s'apparentent d'ailleurs à l'Académie protestante de Navarre par des relations personnelles et des préoccupations communes : ils sont tous trois également traducteurs de psaumes³³, et bien connus de Jacques de Constans et d'Agrippa d'Aubigné³⁴. C'est dire qu'une nouvelle fois nous sommes en présence d'un milieu bien défini, dont la cohésion tient à des motifs religieux, politiques et littéraires, lesquels se distinguent à peine les uns des autres et s'expriment avec prédilection dans des adaptations du psautier. Cependant, contrairement à ce qui se passe à Aix, l'unité stylistique paraît ici plus fragile : certains auteurs entreprennent leurs paraphrases selon le goût qui règne à Paris : c'est le cas de d'Aubigné, de Certon et de La Noue, que j'ai rattachés plus haut au mouvement académique. D'autres

25. Cf. *infra* III, 3, 4^e section.

26. Psaume 137 in *Méditations sur les Lamentations de Jérémie*, f^o 59 v^o-60 v^o. C'est la seule pièce en vers connue de Du Vair.

27. D'Aubigné, *Lettres de poincts de science*, 6, in *Œuvres complètes*, éd. R. et C., t. 1, p. 441.

28. D'après F. Desonay, *Le milieu de Nérac...*, Ravignan s'appelle aussi Pierre de Mesme, il fut premier président du Conseil souverain de Béarn, à Pau, en 1582, et homme de confiance du futur Henri IV ; La Nagerie est conseiller et maître des requêtes, et Ville Roche n'est pas identifié. Sur ce milieu, cf. aussi E. Droz, *La Reine Marguerite de Navarre et la vie littéraire à la cour de Nérac...*

29. Cf. *supra* II, 6, 4^e section.

30. Cf. *infra* III, 3, 2^e section et n. 5.

31. C'est l'œuvre d'E. Droz, qui a restitué à Constans les psaumes 29, 130 et 137 signés S.C. dans la deuxième partie des *Muses françaises ralliées...* Elle les publie dans *Jacques de Constans...*, en même temps que les autres œuvres conservées du poète.

32. Aucun témoignage, à ma connaissance, n'établit de lien entre Sponde et l'Académie de Henri de Navarre ; mais il y a, du moins, promiscuité dans le temps, l'espace et les préoccupations.

33. Cf. *supra* II, 1, 7^e section et II, 2, 1^{re} section.

34. Pour Constans, cf. E. Droz, *Jacques de Constans...*, *passim* ; pour d'Aubigné, cf. *supra* II, 2, 1^{re} section.

ont une manière plus spécifiquement méridionale, comme les auteurs de méditations en prose, et Jacques de Constans dans ses trois psaumes en vers³⁵ : quoique protestants, ils envisagent les psaumes dans la même perspective que leurs contemporains aixois et recourent aux mêmes techniques d'écriture, de sorte qu'il semble légitime, pour notre analyse, de rapprocher Constans des poètes provençaux catholiques, de même que, plus loin, nous examinerons ensemble les textes en prose de d'Aubigné et ceux de Du Vair³⁶. Il apparaît ainsi, de plus en plus clairement, que les divisions dans le domaine du style n'obéissent pas vraiment à des facteurs confessionnels, mais à des distinctions de genres littéraires, à des différences dans la stratification sociale et dans la distribution géographique.

Un dernier traducteur de psaumes, Louis Godet, paraît devoir figurer en compagnie des poètes d'Aix-en-Provence et de Jacques de Constans : il est catholique et champenois, donc provincial lui aussi³⁷, et a paraphrasé les sept psaumes pénitentiels et quelques autres³⁸. Il n'est pas facile d'établir s'il a appartenu, lui aussi, à une petite académie locale, mais sa manière d'aborder les vers de David se rapproche singulièrement de l'esthétique des auteurs méridionaux, qu'il s'agit maintenant d'examiner.

Liberté de la paraphrase.

Le contraste avec les traductions du milieu académique parisien ne saurait être plus frappant : tandis que tout à l'heure dominaient la fidélité la plus stricte et une grande réserve dans la mise en vers, les paraphrastes provinciaux accordent à l'interprétation une importance considérable et se permettent de nombreuses interventions. Ils ne se soucient pas de fournir un équivalent littéral de leur source, mais conservent l'idée de base pour lui prêter une formulation nouvelle :

Vulgate, 32, 1-2³⁹ :

Beati quorum remissae sunt iniquitates, et quorum tecta sunt

35. Cette distinction ne fait que refléter la grande variété qui existe dans l'ensemble de la poésie protestante du sud-ouest : il ne suffit pas de la taxer de « baroque », comme cela s'est fait trop fréquemment. A mon sens, les trois poètes les plus importants du groupe, d'Aubigné, Du Bartas et Sponde, présentent à eux seuls plus de trois esthétiques différentes, du moment que les œuvres de d'Aubigné et Sponde présentent chacune plusieurs niveaux de style bien distincts.

36. Cf. *infra* III, 3.

37. Il a habité Châlons-sur-Marne. Cf. la notice de l'abbé Goujet, *Bibliothèque...*, t. 15, p. 48-49.

38. Ils se trouvent dans *Le Sacré Helicon...* Outre les psaumes de la pénitence, sur lesquels porte l'analyse de style, Godet a adapté, en général très librement, les psaumes 2, 91, 95, 137, 145.

39. Pour les auteurs catholiques réunis dans ce chapitre, je citerai comme source la Vulgate : ils sont trop enracinés dans la tra-

peccata. Beatus vir cui non imputavit Dominus peccatum, nec est in spiritu eius dolus.

Gallaup, 32, 1-6 :

O Clémence, O Justice, O l'homme glorieux
Qui se voit des Enfers revouqué dans les Cieux,
Et trouve que la grace est la mort de la peine :
Qu'il est pur, qu'il est net, si le Seigneur l'absout
Si le glas de son cœur en ardeur se disout,
Si rien que foy, qu'espérance, et qu'Amour il n'haleine.

Il ne s'agit pas de simples variations, mais d'une réélaboration complète où l'original sert de prétexte à un développement presque autonome ; tout se passe comme si un La Ceppède, un Gallaup de Chasteuil ou un Louis Godet se proposaient de restituer le psaume de mémoire, en conservant la succession des versets et en offrant, pour chacun d'eux, une approximation aussi souple que possible. Cette opération conduit bien sûr à des résultats inattendus, d'autant plus qu'une idée, une fois conçue, peut se déployer sur plusieurs vers sans référence au texte de départ. Ainsi une suggestion rapide, « *Multa flagella peccatoris* » (32, 10), inspire à Godet un sizain entier, sur le thème du remords et du châtimement de soi-même :

Godet, 32, 43-48 :

Un remord continu ronge la conscience
De celui qui se sent taché de quelque offense :
Il se punit de soy plus que mille bourreaux :
Accusant ses méfaits, contre soy il conjure :
Son corps est sa geôle, et au lieu de torture,
Il a devant les yeux des furieux flambeaux.

L'initiative, dans un cas de ce genre, revient à l'interprète, qui emprunte à une source hétérogène les matériaux nécessaires à sa paraphrase. Il arrive que la cause d'une innovation ou d'une adjonction n'apparaisse pas du tout : des strophes entières, chez Constans ou chez Godet, ne sont reliées à aucun élément du psaume donné. La pièce française tend ainsi à se développer selon ses lois propres ; sa cohésion interne paraît plus importante que sa relation avec l'original *.

dition romaine et se disent trop orthodoxes pour avoir mis en doute la version autorisée, ce qui ne veut pas dire qu'ils n'aient pas consulté, à l'occasion, d'autres traductions et commentaires. Pour Constans, le seul protestant traité ici, j'utiliserai le texte de *La Bible qui est toute la sainte Esriture...* de 1570.

40. Je signale en passant les paraphrases (l'auteur les appelle « métaphrases ») des psaumes 79 et 137 que S. Roulliard a imprimées.

Cet affranchissement d'avec la lettre ne signifie pas nécessairement que les poètes improvisent leurs adaptations selon des caprices personnels. A l'exception de Constans, qui n'est pas catholique, ils suivent de près les commentaires et les usages ecclésiastiques, de sorte qu'un écart apparemment audacieux ne correspond souvent qu'à une notation érudite ou atteste la soumission du paraphraste aux données de la tradition⁴¹. Ainsi les sept psaumes pénitentiels de La Ceppède se terminent-ils tous sur une strophe à la louange de la Trinité : le psaume 38, par exemple :

La Ceppède, 38, 55-60 :

Que le Cristal voulu, le premier mouvement,
L'Azur ferme, l'Errant, le quadruple Element
Chantent du triple-Iod la gloire étincelante,
Cette gloire a roulé par tous les siècles vieux,
Et comme elle est encor elle sera brillante
Après le feu qui prompt desertera ces lieux.

Gallaup observe la même coutume, mais se contente, à la fin de ses paraphrases, d'un distique⁴². L'original ne contient évidemment rien de pareil ; mais, dès le IV^e siècle environ, l'usage prévalut, dans la liturgie, de terminer le chant des psaumes sur la formule : « Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto, sicut erat in principio et nunc et semper et in saecula saeculorum, amen » ; c'est la petite doxologie, dont les deux Aixois proposent une version poétique, prouvant ainsi leur attachement aux pratiques de l'Eglise⁴³. Les quelques interprétations christologiques que La Ceppède et Godet

mées dans son *Job, ou Histoire de la patience de Job...*, suivi de *Threnes ou Lamentations de Jeremie...* Ces deux paraphrases présentent la même liberté d'interprétation que celles de nos auteurs méridionaux.

41. On connaît le soin que La Ceppède a apporté, dans ses *Théorèmes*, à justifier par des citations savantes les interprétations de ses sonnets ; à plus forte raison a-t-il dû s'appuyer, pour la paraphrase de textes bibliques, sur des sources sûres.

42. Dans le manuscrit de Carpentras cité *supra* n. 19, le distique du dernier psaume pénitentiel,

Principe, Milieu, Fin, seul Estre et seul non Estre
Du mouvement réglé ton nom soit tousiours mestre.

est accompagné d'une note marginale intéressante : « Voy la cabale de Reuchlin fol. 865. »

43. Nous avons noté la présence de la doxologie dans des paraphrases de psaumes tout au début du siècle, chez Gringore (cf. I, 2, 2^e section). Depuis lors, aucun traducteur en vers ne l'avait retenue : on peut reconnaître dans ce fait un modeste argument en faveur de l'idée que la spiritualité de la Contre-Réforme rejoind à maints égards le catholicisme d'avant la Réforme.

glissent dans leurs textes manifestent la même déférence à la tradition, et semblent attester le penchant de nos auteurs pour une approche théologique des psaumes : phénomène nouveau dans le domaine des paraphrases en vers au XVI^e siècle. La traduction cesse, en effet, de trouver sa justification en elle-même : d'avance, elle est orientée vers les fonctions qu'elle est destinée à remplir. Or elle s'insère à un vaste mouvement de renouveau spirituel et se propose surtout d'édifier les fidèles⁴⁴, d'où la tendance, particulièrement forte chez Godet, à expliciter l'original en le ramenant à des significations plus familières. Ainsi, des allusions précises à la résurrection de Lazare (143, 10-12), à la parabole de l'enfant prodigue (38, 1-12), assurent une meilleure compréhension du texte par le recours à des données bien connues. Lorsqu'il veut exprimer la portée particulière que revêt pour lui un psaume, Godet adopte une démarche du même ordre : il introduit dans le texte un ou plusieurs lieux communs de la poésie personnelle, manière efficace de guider l'attention vers un sens déterminé, par la vertu d'un code déjà admis : cette intervention d'une expérience intime dans la plainte de David, par exemple :

Vulgate, 38, 11 :

Cor meum conturbatum est, dereliquit me virtus mea, et lumen oculorum meorum, et ipsum non est mecum.

Godet, 38, 61-66 :

C'est enfant de Cypris, au plus beau de mon aage,
Ayant troublé mes sens, m'avoit mis en servage :
J'avois les yeux sciliez de l'amoureux bandeau :
Lors estant aveuglé, ma jeunesse surprise,
Servoit une beauté, ou me perdant, j'avise,
Que comme au papillon ce feu fut mon tombeau.

Les allusions à des problèmes intimes ou à des événements contemporains sont loin d'être aussi nombreuses chez les Aixois et chez Jacques de Constans. Mais le désir de faciliter l'approche de l'original en frappant l'imagination ou en usant du langage littéraire habituel caractérise le groupe entier : au moment où elle acquiert une dimension religieuse nouvelle, la paraphrase renonce définitivement à toute fidélité littérale.

A force de vouloir ramener leurs textes à des cadres familiers, nos auteurs en viennent à introduire dans les vers de David toute sorte d'éléments profanes. De même que Godet, dans la citation qui précède, s'est proclamé victime de « cet enfant de Cypris », La Ceppède et, plus discrètement, Gallaup,

44. Cf. *infra* III, 5.

empruntent à l'Antiquité ou à la Pléiade des formulations — termes isolés ou périphrases — qui tendent à ramener les psaumes aux goûts poétiques du moment :

Vulgate, 32, 4 :

Quoniam die ac nocte gravata est super me manus tua.

La Ceppède, 32, 10-12 :

Soit qu'au sein de Thetis le grand Œil fit séjour,
Soit que l'Aube au crin d'or nous r'alumat le jour,
Je sentoy de ses fleaux la rude violence.

Ce type d'emprunts est fréquent : il est question, chez La Ceppède, de l'*Olympe* (103, 35), du *Coccyte* (103, 11) ou de l'*Aquilon* (1, 9) et chez Gallaup des *Dires* et des *Fureurs* (143, 7), de l'*ambrosie* et du *Nectar* (102, 13). En réalité, ces habitudes lexicologiques ne prêtent guère à conséquence ; elles sont si répandues, inscrites si profondément dans les réflexes des écrivains, qu'elles ne dénotent peut-être aucune intention précise. De nouveau, Godet se montre plus audacieux : la référence à une terminologie antique, loin d'être toujours superficielle, peut correspondre chez lui à une pensée syncrétiste, au désir de fournir une interprétation chrétienne à un élément de la civilisation gréco-latine ; ainsi, quand il voit dans le labyrinthe crétois et le tribut réclamé par le Minotaure une image de la condition humaine après le péché originel (143, 37-42), il introduit dans le texte du psaume des notions discordantes, et de manière nécessairement concertée.

Par fidélité aux pratiques traditionnelles de l'Eglise ou par attachement aux motifs profanes qui modèlent la poésie du temps, la plupart des auteurs du groupe renoncent donc à toute littéralité ; deux pourtant font exception : Guillaume Du Vair et César de Nostredame repoussent les apports étrangers au profit d'un développement prudent, souvent prolixe, mais limité à de modestes variations.

La liberté qui domine chez les quatre autres poètes entraîne, dans l'organisation de la paraphrase, d'importantes altérations. Si la succession des versets est en général conservée telle quelle, la correspondance du verset original avec l'unité strophique de la pièce française est très rarement observée. Car nos auteurs se permettent toute sorte de remaniements : ils resserrent parfois le texte, soit en sacrifiant certains matériaux — Godet se contente souvent de restituer quelques mots seulement d'un verset —, soit en réunissant plusieurs éléments du psaume dont ils présentent une synthèse — soucieux de densité, Gallaup adopte volontiers cette méthode. Ailleurs au contraire, lorsqu'un passage s'y prête, ils amplifient considérablement la version biblique. Ils se soucient peu, autrement dit, de conserver l'équilibre des matières établi

par le psalmiste, si bien que, par rapport au texte donné, les moments de densité et de prolixité alternent sans obéir à une loi apparente. Tout dépend de ce que le paraphraste a, ou n'a pas, à dire ; il allonge ou abrège à sa guise, et modifie sans scrupule l'économie du psaume.

En dépit de ces nombreuses preuves d'affranchissement, la syntaxe de nos poètes demeure assez proche de l'exemple fourni par l'original. Jacques de Constans et Nostredame, il est vrai, ne craignent pas les longues constructions et s'éloignent ainsi de l'usage, dans le psautier, de groupes brefs. La Ceppède, Gallaup et Godet, par contre, utilisent volontiers la parataxe :

La Ceppède, 38, 25-27 :

Seigneur, tous mes desirs à tes yeux sont ouverts,
Mes souspirs, et mes pleurs ne te sont point couverts :
Mon courage est troublé : ma force m'abandonne.

Grâce à ces phrases courtes, à ce rythme haché, le poète retrouve certains effets du style hébreu. Il resserre volontiers ses groupes autonomes dans l'espace d'un alexandrin et recourt peu à la coordination et la subordination ; Gallaup tend même à supprimer certains liens logiques qui figurent dans la Vulgate. Ce goût des architectures simples favorise le parallélisme qui, à son tour, correspond à un trait essentiel des psaumes. Cela ne signifie pas que nos auteurs aient nécessairement recherché pareille adéquation : nous savons maintenant qu'ils se soucient peu d'être des traducteurs fidèles. La pratique de la parataxe peut s'imposer pour des raisons esthétiques, indépendantes de la poésie de l'Ancien Testament ; elle est d'ailleurs souvent liée à l'expression de motifs pénitentiels⁴⁵, de sorte que sa présence ici n'a rien d'étonnant.

Souveraineté de l'image.

La préférence résolue que nos auteurs vouent à l'expression concrète assure à leur groupe son élément de cohésion le plus fort et son originalité la plus frappante. Avec une persistance qui les conduit bien au-delà du style imagé de l'Ancien Testament, ils accumulent à plaisir les notations colorées ; il semble qu'une idée, à leurs yeux, si elle n'est pas représentée de manière à parler à l'imagination, soit dépouillée d'intérêt ou risque de manquer son but. Selon une démarche exactement opposée à l'orientation de leurs prédécesseurs, qui exploitaient surtout les ressources du vocabulaire abstrait, ils s'emploient à traduire en termes concrets les passages du psautier qu'ils jugent trop ternes :

45. Cf. *infra* III, 5, 4^e section.

Vulgate, 137, 2 :

In salicibus in medio eius suspendimus organa nostra.

Du Vair, 137, 9-12 :

Nos pauvres Luths muets pendus à la ramee
Des saules pasle-verds, abatus des Zephirs,
Lisans tant de tristesse en nos fronts imprimée,
D'un langoureux murmure imitoient nos souspirs.

Le poète ajoute des détails à la description du décor et cherche à animer la scène, à lui conférer du relief, jusqu'à donner dans un pathétique un peu maladroit. Cette recherche du dynamique et du suggestif, qui implique souvent l'adjonction d'éléments tout à fait hétérogènes, est partout présente :

Vulgate, 102, 19 :

Scribantur haec in generatione altera.

Gallaup, 102, 34-35 :

Que d'un poinçon de fer : dans le Thil, dans l'Ivoire,
Dans la brique et le plomb, je grave sa Memoire.

Gallaup soigne ici l'évocation des matières ; il se soucie beaucoup plus de fournir une représentation précise d'un aspect secondaire du texte que d'en développer la signification essentielle. Cette tendance est largement répandue : un La Ceppède, un Nostredame s'arrêtent avec complaisance aux circonstances, aux détails pittoresques qui accompagnent l'action. Une donnée intellectuelle devient pour eux prétexte à un spectacle, tant la vision de tableaux précis paraît indispensable à leur activité spirituelle. Pour le prix d'une description satisfaisante, Nostredame s'expose même à commettre une faute de traduction :

Vulgate, 79, 1 :

... Gentes... posuerunt Jerusalem in pomorum custodiam.

Nostredame, 79, 3-4 :

... Salem qui semble un parc solitaire, et sauvage,
Ou sont quelques pommiers, dont on garde le fruit.

L'image fonctionnelle de l'original, qui suggère l'idée de chute, de destruction, sans retenir indûment l'attention, s'épanouit dans la version française en une notation aimable mais gratuite, qui atomise l'effet d'ensemble du texte. Il suffit à Godet, par exemple, de trouver dans sa source une mention

ténue, pour se livrer à une vaste évocation, tout au long de douze alexandrins.

Parmi cette abondance de références concrètes, les domaines les plus divers sont bien sûr sollicités. Une orientation, cependant, paraît dominer : le goût des scènes violentes, le recours à des images hyperboliques. Ici encore, la poésie hébraïque ouvre la voie, mais nos poètes provinciaux exagèrent son exemple, l'exploitent trop sciemment pour rendre la comparaison valable. Leur prédilection pour les psaumes de la pénitence les conduit naturellement à multiplier les motifs de la souffrance et des pleurs ; bien loin d'en atténuer la portée, ils les développent et créent avec une délectation macabre des tableaux de douleur, de destruction et de mort :

Vulgate, 6, 4-5 :

Et anima mea turbata est valde ; sed tu, Domine, usquequo ?
Convertere, Domine, et eripe animam meam...

Gallaup, 6, 7-10 :

Ton glaive et ta justice espouvantent mon Ame,
Jusques à quand Seigneur, jusques ou ceste flamme :
Qui desjoinct, qui devore, et ma chair et mes os,
Rebrousse et romps les fers de mon ame asservie.

Les images nouvelles appartiennent ici à deux sphères, la guerre et le corps humain, dont les variations sont maintes fois modulées. Au motif de la guerre s'apparente l'évocation de cataclysmes, de ruines, d'armes sanglantes ; à celui du corps est lié le spectacle de maladies répugnantes, de blessures sordides. Les descriptions tendent à l'expression la plus frappante, elles ne trouvent pas de termes assez violents pour peindre les tortures promises aux pécheurs, les tourments des ennemis de Dieu ; Du Vair célèbre celui qui...

137, 51-52 :

... pour espancher par grumeaux leur cervelle,
Contre le roc sanglant leur teste escratera.

Gallaup proclame : « Que j'ay trainé mes oz de leur peau devestus » (32, 8) et Nostredame menace : « De leur vomissement soit leur sein escraché » (79, 50). Dans cette sphère, l'hyperbole est de rigueur et l'emporte sur tout souci de convenance ou de vraisemblance. La prédilection des poètes aixois pour les spectacles poignants se traduit encore par la récurrence des images du feu : Dieu manifeste son courroux par la foudre, le Saint Esprit envoie ses flammes sur les hommes ; les souffrances du pénitent ressemblent au supplice par le feu et le corps humilié est prêt à se dissiper en fumée :

Vulgate, 102, 4 :

... et ossa mea sicut cremium aruerunt.

La Ceppède, 102, 10-12 :

Mes tristes os vuidez d'humeurs et de moüeles,
Décharnez, et recuits au feu de mon torment,
Sont prests d'estre allumez comme seches brindeles.

Aux métaphores du feu répondent souvent celles de l'eau ; ainsi se crée un jeu d'antithèses, qui illustre bien le niveau d'élaboration littéraire où se situent nos auteurs.

Le goût des images hyperboliques prête aux vers de Jacques de Constans une tournure pittoresque : dans sa paraphrase du psaume 29, le poète élabore, autour de la théophanie décrite dans l'original, un tableau touffu, qui tire parti du texte biblique pour créer des impressions nouvelles :

Genève, 1570, 29, 7 :

La voix du Seigneur estincelle par flammes de feu.

Constans, 29, 33-36 :

Au son de ceste voix le Ciel tient toutes prestes
Mille lances de feu, mille esclairs tournoyans,
Au bruit de ceste voix respondent cent tempestes,
Grommellent tes bourdons de cent traits foudroyans.

Plus bas, le poète s'arrête au mot *biches* (29, 9) et en tire prétexte pour introduire dans sa fresque toute sorte d'animaux : *tygres, ourses, vaches, biches, juments, brebis* (29, 41-43). L'imagination du traducteur s'empare du donné original et le transforme en une vision somptueuse où se mêlent les effets de la rhétorique et un emploi judicieux des ressources du concret. Habile dans le traitement de certaines images, Constans exhibe sa virtuosité et parvient à donner à chacune de ses paraphrases un ton neuf mais homogène.

Telle est aussi, dans le maniement du matériel métaphorique, l'attitude de Louis Godet : il recourt volontiers à de longues comparaisons du type virgilien, qui soulignent la portée du texte en même temps qu'elles l'agrémentent de représentations nouvelles :

Vulgate, 38, 9 :

... rugiebam a gemitu cordis mei.

Godet, 38, 49-52 :

Le Lion rugissant n'est point tant en colere,
Se sentant attaqué d'un dogue temeraire,

Alors que de sa queue il s'anime aux combats,
Comme je sens mon cœur estre enflammé de rage...

Le poète emprunte la matière de ses similitudes tantôt à quelque détail de la vie naturelle, comme ici, tantôt à des références culturelles, et particulièrement mythologiques. Il s'agit souvent de figures toutes faites, car l'ambition de Godet ne va pas tant à l'originalité qu'à l'ordre et la netteté : il balance soigneusement les termes de ses comparaisons, cherche à motiver clairement ses rapprochements. Cette manière de reformuler les images de la poésie hébraïque et d'y glisser des éléments familiers au lecteur instruit préfigure les méthodes du XVII^e siècle. Au contraire, les auteurs aixois, et surtout Gallaup de Chasteuil, se soucient peu, dans l'emploi du concret, de vraisemblance ou d'élégance. En général brèves, leurs images se succèdent rapidement, aux dépens de l'harmonie d'ensemble :

Gallaup, 51, 25-27 :

Destourne de mon chef les flots de ton orage
Aux flots de ton lavoir, espure ton ouvrage,
Desgraffe de mon flanc, son encharné soucy...

Les trois représentations de ce fragment manquent d'unité ; construites hâtivement, elles ne se complètent guère l'une l'autre. De plus, les deux dernières renvoient à des réalités triviales ; le goût des associations surprenantes l'emporte sur toute considération de bienséance littéraire. Ici et ailleurs, le poète choisit de choquer plutôt que de plaire, car tous les moyens lui paraissent bons pour frapper l'imagination et y graver un message édifiant. Dans une même perspective, nos auteurs, décidés à exploiter tous les prestiges de l'image, imitent volontiers les couples concret-abstrait dont le psautier abonde : c'est pour eux l'occasion d'expliciter sans détour un contenu intellectuel, tout en conservant les avantages d'une notation concrète. Dans un style aussi souple que le leur, diverses combinaisons sont possibles : le génitif béhreu : « ces mers de soucy » (Gallaup, 32, 16) ; la personnalisation : « sa Mercy rompt tes ceps » (Gallaup, 102, 24) ; un complément abstrait à un verbe imagé : « ils parfument Sion du los de sa clemence » (La Ceppède, 102, 80) ; un substantif abstrait et un adjectif imagé : « sa blanche origine » (La Ceppède, 143, 66). Ces tentatives un peu désordonnées se situent à l'opposé des règles de convenance et de pureté stylistique que Malherbe et d'autres contemporains sont en train d'établir⁴⁶. C'est bien d'ailleurs à leur audace, à leur virtuosité, même mal dominées, que les poètes provinciaux groupés ici doivent leur cachet particulier.

46. Cf. *infra* IV, *passim*.

La Ceppède et le sens de la qualité littéraire.

Les traducteurs examinés dans les deux premières parties de cet ouvrage se soucient peu des critères généralement admis en poésie ; l'atmosphère, avec les auteurs réunis ici, change du tout au tout. Les efforts déployés par La Ceppède pour faire de ses paraphrases des œuvres littéraires autonomes paraissent convaincants, de sorte que la démonstration se concentrera sur lui.

D'emblée, on admire l'aisance qu'apporte le poète à formuler ses vers ; sans déployer nécessairement de savants artifices, il montre à quel point il domine son métier :

Vulgate, 32, 3 :

Quoniam tacui, inveteraverunt ossa mea.

La Ceppède, 32, 7-9 :

Tandis que je taisoy ces maux contagieux,
Je couvoy dans mes os leur germe vicieux :
Maint bourreau, maint torment talonnoit mon silence.

La marge qu'il accorde à sa paraphrase facilite bien sûr à La Ceppède une réorganisation du texte et une transposition satisfaisante de l'original. Ce remaniement une fois opéré, il ne néglige aucun des détails susceptibles d'assurer à sa version l'élégance recherchée. Le choix du vocabulaire, par exemple, obéit clairement à cette ambition : le poète recourt volontiers à des termes rares, archaïques ou spécialisés : « mille trançons emmaladent ma chair » (38, 8), écrit-il ; ailleurs, il évoque une « Cité debifée » (102, 64) et les « Reaux » de Dieu (61, 40)⁴⁷ ; il dispose d'une terminologie particulièrement riche pour décrire les tourments de l'âme et du corps. Les adjectifs, dont La Ceppède n'abuse d'ailleurs pas, attestent le même souci de trouver des mots chargés de sens et de pouvoir suggestif :

La Ceppède, 102, 19 :

L'Hoste des cois deserts de l'Egypte fumente.

Outre la qualité du vocabulaire, ce vers retient l'attention parce qu'il désigne, en une périphrase savante, un pélican.

47. *Trançons* = *tranchants* ; *debifée* = *en mauvais état, mal-traitée* ; *reaux* : « Les rehauts sont les jours de la superficie, ou circonférence des yeux, du nez, de toute la face, et autres parties eminentes du corps humain, en termes et langage des Peintres, qui disent communément, que par ces rehauts, et les ombres, la peinture fait ses reliefs. » (La Ceppède, *Les Theoremes...*, 1613, p. 484).

Plusieurs tournures maniérées de ce type apparaissent ainsi, en même temps que de nombreux calques de la littérature et de la mythologie antiques⁴⁸. Il s'avère donc que La Ceppède, fortement influencé, sur ce point, par la Pléiade, vise à un niveau de style élevé et qu'il ne juge pas inutile d'ajouter aux psaumes des ornements de son cru.

Mais le sens de la qualité qui anime l'écrivain aixois se révèle surtout dans les corrections qu'il apporte à ses phrases entre l'édition de 1594 et celle de 1612⁴⁹. Les variantes sont nombreuses et visent presque toutes à des améliorations de style. Malgré les libertés qu'il a prises dans la restitution de l'original, le poète ne songe pas, sauf dans un ou deux cas, à tirer parti de ce remaniement pour rétablir une littéralité plus grande. L'élégance de l'expression le préoccupe bien davantage. Une part de ses interventions tend à assurer au texte une clarté convenable ; quelques constructions gauches, quelques tournures obscures tolérées dans la première version trouvent ici une formulation plus aisée et mieux adaptée au contexte :

103, 29-30 (1594) :

Il n'a pas aux forfaits égalé les supplices,
Ce n'est pas tout le poids de nostre iniquité.

103, 29-30 (1612) :

Non, il n'égle point aux forfaits les supplices,
Il voit nostre foiblesse, et sçait nous compatir.

Ailleurs sont remplacés certains termes dont le sens était ambigu ou franchement discordant, de manière à présenter une rédaction sans accident et à permettre une lecture plus coulante. C'est à quoi vise aussi la disparition de quelques groupes sonores maladroits : « ne me juge, Seigneur » devient « ne punis mon erreur » (38, 2) pour éviter la succession de trois *e* muets et de deux monosyllabes. Un double souci d'élégance et de clarté engage encore le poète à supprimer bon nombre d'expressions archaïques retenues en 1594 ; des adjectifs comme *hommageable* (103, 59) et *crimîneuse* (143, 7) disparaissent, les substantifs *grandesse* et *humblesse* (102,

48. Cf. *supra* 2^e section.

49. Je rappelle que les psaumes parus en 1594 et repris en 1612 sont les sept pénitentiels et le psaume 103. Dans leur article *Du nouveau sur Jean de La Ceppède*, V.L. Saulnier et A. Worthington annoncent une étude de ces variantes ; je n'en trouve pas trace, pas plus que chez d'autres critiques. Ces corrections ne manquent pourtant pas d'intérêt, puisqu'elles interviennent au moment où s'impose la réforme malherbienne : La Ceppède, qui a bien connu Malherbe, aurait-il remanié ses psaumes pour se conformer à l'esthétique nouvelle ?

67-68) sont remplacés, de même que des formes morphologiques vieilles. Enfin, sans altérer sérieusement le ton exubérant de ses paraphrases, La Ceppède tente d'en retrancher quelques excès. Il découvre que certaines répétitions, même voulues, peuvent être fâcheuses et que l'accumulation des termes n'exerce pas toujours l'effet attendu :

38, 5-6 (1594) :

Je voy desia l'horreur de l'eternel supplice,
Par la juste roideur de ta pesante main.

38, 5-6 (1612) :

... la main de ta justice
Les a desja sur luy rudement decochez.

Plusieurs passages, visiblement recherchés, sont ainsi allégés. De la même manière, des références à l'antiquité grecque, dont le poète sent qu'il avait abusé, sont écartées ; ainsi évite-t-il *Coccyte* (6, 36), *Hecatombe* (51, 71), *Lethé* (103, 45), *Stygieux* (143, 8)... Il modère aussi son audace primitive en restreignant l'usage du concret ; le réalisme de certains vers est atténué, l'emploi des métaphores se fait parfois plus discret :

38, 25-26 (1594) :

Seigneur, tu vois le feu de mes brulants desirs,
Tu sens le tiede vent de mes larmeux souspirs.

38, 25-26 (1612) :

Seigneur, tous mes desirs à tes yeux sont ouverts,
Mes souspirs, et mes pleurs ne te sont point couverts.

La recherche du pittoresque et les images bardies perdent un peu de leur prestige, comme si La Ceppède s'avisait, ici et là, que la sobriété a aussi ses vertus.

Les différents types de variantes que je viens d'énumérer sont communs : ils correspondent aux efforts coutumiers d'un poète soucieux de son style. Mais La Ceppède ne s'en tient pas là ; la bonne facture de ses vers lui importe à tel point que la moitié environ de ses remaniements, de 1594 à 1612, vise uniquement à une amélioration de la rime ; le goût de l'artisan pour une forme achevée se révèle ici en pleine lumière. Il est vrai que le poète ne cherche pas à enrichir systématiquement toutes les rimes quelconques contenues dans sa première version. L'opération porte cependant sur un grand nombre d'entre elles, et tend essentiellement à l'acquisition d'une consonne d'appui commune aux deux terminaisons homophones. Quatre cas se présentent :

— dans les rimes masculines ou féminines de monosyllabes

ou de monosyllabe avec polysyllabe, la deuxième version vise le plus souvent à assurer la consonne d'appui commune : *face* : *race* donne *trace* : *race* (143, 43-44) ; *trépas* : *bas* donne *ébats* : *bas* (102, 39-41) ;

— dans les rimes masculines de polysyllabes, la deuxième version tend également à acquérir la consonne d'appui homophone : *Seigneur* : *furéur* donne *erreur* : *furéur* (38, 1-2) ; *serpenteau* : *tombeau* donne *flambeau* : *tombeau* (143, 15-17) ;

— dans les rimes féminines de polysyllabes, La Ceppède s'impose la même exigence : *vengeance* : *silence* donne *violence* : *silence* (32, 9-12) ; *perdurable* : *perissable* donne *passable* : *perissable* (102, 43-44) ;

— dans les rimes masculines et féminines de polysyllabes où la consonne d'appui est entravée, la deuxième consonne, mais elle seule, devient homophone : *obeisse* : *justice* donne *divertisse* : *justice* (51, 45-48) ; *audace* : *Grace* donne *allegresse* : *redresse* (51, 39-42).

Dans les trois premiers cas, La Ceppède satisfait aux exigences que Malherbe est en train de définir (ce qui ne veut pas dire qu'il l'imité), tandis qu'il demeure, dans le cas de la consonne d'appui entravée, en deçà de l'idéal nouveau, qui prévoit l'identité des deux consonnes⁵⁰.

Mais il n'en reste pas là : à maintes reprises, il étend l'homophonie à la pénultième et réalise ainsi des rimes très riches, qui peuvent se grouper en deux catégories :

— les deux dernières syllabes du vers sont homophones, à l'exception du phonème initial : ainsi la rime normale *iniquitez* : *montés* de la première version s'enrichit en *calamitez* : *iniquitez* (130, 1-2), de même que *tanière* : *lumière* donne *coustumière* : *lumière* (102, 25-26) et *immuable* : *perissable* devient *fetrisable* : *perissable* (102, 94-96) ;

— l'homophonie s'étend sur deux syllabes complètes et forme une rime léonine : *chanté* : *posterité* donne *hérité* : *posterité* (32, 52-53) ; *univers* : *mers* donne *façonna* : *rançonna* (130, 25-26) et *immortelles* : *paternelles* devient *eternelles* : *paternelles* (102, 46-48).

En poussant l'ambition, lorsque l'occasion se présente, jusqu'à introduire dans ses paraphrases des rimes aussi riches, La Ceppède dépasse l'idéal défini par Malherbe, soucieux d'éviter les excès de tout genre. Il rejoint plutôt un goût répandu dans les décennies antérieures et se situe peut-être dans la descendance lointaine des Grands Rhétoriciens ?

Quoi qu'il en soit, une grande fierté d'auteur transparaît dans l'ensemble de ces variantes. L'étude de la paraphrase a permis d'établir, plus haut, que nos poètes provinciaux renoncent à la précision d'une traduction littérale ; les exigences stylistiques que s'impose un La Ceppède fournissent, de ce phénomène nouveau, un témoignage supplémentaire :

50. Les exigences de Malherbe dans le domaine de la rime sont clairement exposées in R. Fromilhague, *Malherbe, Technique...*

la soumission aux psaumes, dans leur fond et leur forme, ne constitue plus un idéal suffisant, comme tout à travers le XVI^e siècle, de Marot à Desportes. Pour prouver sa valeur, l'interprète de David doit désormais exhiber ses qualités personnelles ; l'habileté de la transposition exerce un prestige bien plus grand que la fidélité de la restitution. A ce renversement frappant correspond un autre facteur : la plupart de nos poètes, jusqu'ici, avaient considéré la paraphrase des psaumes comme un achèvement de leur carrière ; un Marot, un Baïf, un Desportes entreprennent leur traduction à un âge avancé, comme si, leur production profane menée à terme, ils pouvaient désormais mettre leur art au service d'une cause édifiante. Au contraire, La Ceppède entreprend ses adaptations au début de sa vie littéraire⁵¹ ; il voit en elles une entreprise provisoire, comme une préparation à l'œuvre personnelle qui suivra, les *Théorèmes*, où, d'avance, il place tout son orgueil ; c'est ce qui apparaît dans la dédicace de son recueil de 1594, où il traite de la valeur de la pénitence :

Je desire de disposer mon ame, et avec elle ceste France affligee, à s'y venir rendre, pour apprendre desormais à l'antenne de la Croix, les voiles de nos affections. Or jugeant ceste entreprise tres-difficile à mon infirmité, j'ay (secretement inspiré) jetté les yeux sur le bon David. Et comme il est tousiours besoing d'avoir quelqu'un, au moeurs duquel les nostres se redressent, l'ay choisi pour Nocher en ceste perilleuse navigation, pour laquelle, attendant d'en hant que le souffle de l'Immortel empoupe ma nasselle : j'ay advisé de prendre tandis en main les plus legers avirons de ce penitent pilote, et m'exercer cependant à retracer les roides elancements de sa compunction...⁵²

Si vraiment les psaumes servent au poète à s'exercer en vue d'une œuvre plus considérable, il est normal qu'il y déploie tout son savoir-faire et que le respect dû à l'original le cède à d'autres exigences.

L'ambition littéraire des autres auteurs groupés dans ce chapitre n'apparaît pas avec autant d'évidence ; leurs paraphrases se rattachent pourtant, sans conteste, à un idéal du même type. Sans être aussi exubérant ou recherché que celui de La Ceppède, leur vocabulaire atteste le goût de formules rares et suggestives, et la volonté d'utiliser, aussi souvent que possible, le terme propre ; la diversité de leurs évocations

51. *L'Imitation des psaumes de la penitence...* de 1594 est le premier recueil conservé de La Ceppède. Deux indices permettent cependant de croire que le poète a composé des œuvres profanes, qui pourraient être des productions de jeunesse et avoir disparu pour cette raison. Cf. L.K. Donaldson-Evans, *Notice biographique...*, p. 129-130 et R. Braunschweig, *Petites découvertes sur La Ceppède...*, p. 674.

52. Dédicace *A Madame Loyse d'Anceune, Dame de Saint Chomond, Caderousse, et Saint Alexandre*, *ibid.*

concrètes favorise l'emploi d'un lexique à la fois abondant et précis. Davantage, un Gallaup, un Constans se contentent rarement de l'expression la plus simple ou la plus directe ; ils adoptent souvent un ton affecté, jusqu'à tomber dans la préciosité :

Gallaup, 102, 8-9 :

Je suy de mon Printemps la vaine sepulture,
La cendre de mon cœur, l'image de ma Mort.

Ils admettent pleinement les conventions d'une langue littéraire artificielle et, à côté de leurs tournures maniérées, exploitent volontiers les ressources de la rhétorique ; ils ne ménagent pas les figures, dans certaines de leurs strophes, et trahissent ainsi le désir d'afficher hien haut la sûreté de leur art.

L'apparition d'exigences nouvelles, chez nos poètes provinciaux, marque une évolution importante dans la succession des paraphrases de psaumes. Après Marot, qui était parvenu à concilier qualité et fidélité, les traductions se sont accumulées sans apporter vraiment, selon des critères d'appréciation modernes, de réussites littéraires. Nous nous retrouvons ici dans un domaine plus familier. Il s'en faut que, d'un coup, disparaissent les maladresses, les passages quelconques, les pesantes interventions didactiques ; Du Vair et Nostredame, surtout, en présentent encore d'abondants exemples. De plus, dans les développements parfois prolixes auquel il est soumis, l'original s'expose à perdre sa vigueur et sa densité exceptionnelles. Dans l'ensemble, néanmoins, règnent une clarté et une aisance peu communes dans le genre de la paraphrase ; les adaptations et les adjonctions suscitent l'intérêt et parlent à l'imagination, tout en soulignant la valeur édifiante du texte. Car l'élégance et l'attrait qui dominent ici ne visent en aucune manière à la qualité poétique pour elle-même. Les raffinements mis en œuvre lendent à donner plus d'éclat à la piété de l'auteur et plus d'efficacité à son message. La spiritualité qui s'épanouit vers la fin du xvi^e siècle est moins jalouse que par le passé de défendre ses particularités contre les prestiges de l'art profane. Cette disponibilité à des charmes d'emprunt se répand alors de plus en plus et confère à la poésie religieuse un visage neuf, que les chapitres suivants essaieront de dépeindre plus précisément.

II

LA MEDITATION EN VERS

Les auteurs et leur technique.

Les poètes provinciaux dont il a été question manifestent parfois à l'égard de l'original une liberté si grande qu'il est difficile de reconnaître dans leurs vers la paraphrase d'un psaume. Louis Godet, par exemple, se substitue bien souvent à David, jusqu'à restituer le verset « Tibi soli peccavi, et malum coram te feci ; ut justificeris in sermonibus tuis, et vincas cum judicaris » (51, 6) de la manière suivante :

Godet, 51, 19-24 :

Je redoute, Seigneur, ton jugement terrible :
Car quand j'aurois l'anneau qui rendoit invisible,
Je ne serois pourtant devant tes yeux caché :
Noz cœurs te sont ouverts, tu lis en noz pensees :
Tu cognois noz desseins, noz routes, noz brizees,
Et sçais ou nous tachons, n'ayans point delaché.

Seul le premier vers reflète, à sa manière, le texte de départ ; dès le deuxième, l'auteur s'engage dans un commentaire où il se réfère d'abord à la légende de l'anneau de Gygès, puis à un thème fourni par un autre psaume (ps. 139). Cette technique est très répandue : à partir d'une suggestion empruntée à la source donnée s'enchaîne une suite de variations synonymiques ou de développements en profondeur, qui, à intervalles plus ou moins réguliers, s'interrompt pour chercher une impulsion nouvelle dans l'original, la prolonge à son tour, et continue ainsi cet échange de matériaux extérieurs et d'éléments personnels. Un texte élaboré de la sorte pourrait se présenter comme une série discontinue, où chaque retour à la version de base marquerait un recommencement ; il n'en est rien : les différents éléments de l'original fonctionnent comme une charpente sur laquelle s'organise un tout homogène, et ils sont absorbés dans l'ensemble qu'ils soutiennent.

Ce type de développements obéit d'ailleurs à des lois de composition très particulières : son économie est moins linéaire que cyclique ; des jeux de symétrie, des balancements de toute espèce l'emportent sur les exigences d'une logique rigoureuse. L'apport de matériel nouveau se distribue en deux catégories : il s'agit d'une part de satisfaire à une ambition didactique, d'expliquer les allusions déposées dans le texte donné, de manière à formuler, pour soi-même ou pour autrui, quelques éléments d'un enseignement théologique ou moral ; d'autre part, l'auteur s'arrête, sur un ton plus affectif, plus lyrique, à des aspects de sa vie intime ou spirituelle, soit qu'il s'adresse à Dieu, soit qu'il s'essaie à une analyse introspective. L'intervention personnelle, qu'elle vise à prêcher ou se fasse contemplative, prend donc des proportions beaucoup plus grandes que dans la paraphrase ; il n'est plus question d'observer aucune objectivité à l'égard de l'original : nous sommes en présence d'un genre nouveau qui n'obéit plus au critère de la fidélité ; ici dominent l'intensité du sentiment religieux et le désir de lui donner sa formulation la plus efficace, d'où un large recours aux ressources de la rhétorique. Cela ne veut pas dire que l'élaboration du texte soit laissée à la fantaisie de l'auteur, car une longue tradition impose certaines limites à la mise en forme, et assure au développement des matériaux déjà éprouvés.

Ce genre n'est pas, en effet, une simple excroissance de la paraphrase ; il a un lointain passé — ses origines remontent à la patristique — et il joue un rôle central dans la spiritualité du Moyen Âge : c'est la *méditation*. L'essai de définition qui précède souffre d'être vague et hâtif¹ ; les exemples qui vont suivre permettront d'être plus précis. Car les psaumes ont donné lieu à de nombreuses méditations, dont quelques-unes, en prose, sont bien connues : celles de Bèze, de Sponde et de d'Aubigné. D'autres auteurs ont traité les mêmes sources selon des techniques à peu près similaires, mais, cette fois, en poésie ; d'où la catégorie que je propose ici : la *méditation en vers*.

Ce genre est illustré, dans la période qui précède 1610, par quatre auteurs ; ils partagent certains procédés avec leurs contemporains méridionaux, mais leur liberté à l'égard de l'original et leur aptitude au commentaire personnel les distinguent et les situent du côté de la méditation. Si le choix des textes — ils s'intéressent avant tout aux psaumes de la pénitence — et les méthodes utilisées en font un groupe homogène, aucun lien biographique ne paraît les unir, à l'exception, si l'on veut, de leur appartenance commune au catholicisme. Isaac Habert se rattache à la cour : il fut secrétaire de Henri III et, dans son œuvre profane, suivit les modes

1. Le genre de la méditation dans la France du xvi^e siècle a été étudié par A. Boase dans son *Introduction aux Méditations...* de Sponde.

du temps ; ses poèmes amoureux obéissent à l'influence de Desportes et ses *Trois livres des Meteores* appartiennent au genre assez répandu de la poésie scientifique² ; ses *Œuvres chrestiennes*, où figurent des méditations sur les sept psaumes de la pénitence et sur le psaume 19, parurent en 1585³. Pierre Tamisier est de Mâcon, où il exerça des charges importantes⁴ ; parmi les œuvres religieuses ou morales qu'il publia — ce sont essentiellement des traductions —, on relève une version poétique des *Méditations* de saint Augustin, des cantiques et des hymnes, des méditations sur les psaumes de la pénitence et une paraphrase en vers de la méditation sur le psaume 51 de Savonarole⁵ : production peu originale mais typique, comme nous le verrons, de la spiritualité de la Contre-Réforme. L'œuvre de l'abbé Jacques de La Vallée est également édifiante, tout orientée vers les besoins de la dévotion personnelle ; elle comprend, à son tour, des méditations poétiques sur les sept psaumes pénitentiels, auxquels s'ajoute le psaume 22⁶ ; l'auteur fut aumônier de Henri IV et principal du Collège de Narbonne, à Paris. Le Seigneur de La Bourdaizière, enfin, qui fut apparemment attaché à la cour du duc d'Alençon⁷, se limita au

2. Cf. M. Raymond, *L'influence de Ronsard...*, t. 2, *passim* et A.-M. Schmidt, *La Poésie scientifique...*, p. 232-243.

3. Elles se trouvent à la fin du recueil *Les trois livres des Meteores...*

4. Cf. A. Jeandel, *P. Tamisier*.

5. *Méditations chrestiennes sur les sept psalmes de la penitence... Mises en vers françois, sur la prose d'un docte personnage de ce temps...* Sur l'adaptation de la méditation de Savonarole, cf. *infra* III, 3, 4^e section. Comme l'indique le titre, Tamisier a utilisé, pour écrire ses méditations sur les sept psaumes, une version en prose ; il ne la nomme pas, mais une mention ultérieure permet, je crois, de l'identifier : ses *Cantiques, Hymnes, et Prieres...* sont précédés d'une épître dédicatoire *À Monsieur du Troncy Conseiller du Roy, et Contrerolleur de son Domaine en Lyonnois*, où Tamisier déclare sa dette à l'égard du destinataire et mentionne « la Paraphrase sur les Psalmes Penitentiels, par vous traduite de l'Italien, et puis n'agueres mis en lumiere, dont il vous à plu me faire part ». Telle est sans doute sa source, sur laquelle je n'ai pu mettre la main.

6. *Paraphrases et méditations sur les Pseaumes de la penitence...* Dans sa dédicace *Au Lecteur*, La Vallée explique qu'il a choisi le genre de la méditation pour se distinguer des traducteurs de psaumes, déjà si nombreux : « Car outre que quelques-uns des meilleurs esprits de nostre France s'en sont si heureusement acquitez, que je ne m'oseray jamais promettre de les pouvoir imiter, je craignoy qu'en passant tous ensemble dans un chemin si estroit, nous ne fussions contraincts de nous entrechoquer l'un l'autre : si bien qu'il m'a semblé pour le mieux, de prendre la campagne large, et selon que je serois emporté ou de ma devotion, ou du sujet que je rencontrerois, donner carrière à mon esprit. »

7. Cf. Abbé Goujet, *Bibliothèque...*, t. 13, p. 411-412. Il semble bien que deux sonnets de Jodelle « Au Seigneur de La Bourdaizière » soient adressés à notre auteur, par ailleurs très mal connu (cf. Jodelle, *Œuvres complètes*, t. 1, p. 157-158 et p. 462).

psaume 51, qu'il soumit à un traitement très libre, puisqu'il en tira « autant de cantiques qu'il y a de versets ».

De ces quatre poètes, aucun n'offre d'originalité frappante. Leurs méditations relèvent des mêmes techniques traditionnelles, de sorte que, malgré la liberté inhérente au genre, elles présentent de nombreux traits communs, qui justifient une étude d'ensemble.

Le contenu.

Dans le groupe, Isaac Habert observe l'attitude la plus discrète. Ses développements sont amples, mais ne superposent guère d'adjonctions essentielles au sens de l'original : ils alignent plutôt des variations synonymiques. Au lieu de réorganiser le psaume ou d'en interpréter les données, ce qui équivaldrait à un remaniement en profondeur, le poète se plaît à étager, à reprendre une même idée en plusieurs groupes parallèles, comme si la répétition lente et tenace devait conférer à ses vers une vertu particulière :

Vulgate, 143, 1^o :

Domine, exaudi orationem meam ; auribus percipe obsecrationem
meam in veritate tua ; exaudi me in tua justitia.

Habert, 143, 1-6 :

Seigneur juste et bon, clement et pitoiable,
Escoute ma priere, et me sois favorable,
Ouvre l'oreille, entends ma suplication,
Efface, s'il te plaist, mon erreur et mon vice,
Exauce moy selon ta bonté, ta justice,
Ta grand' misericorde, et ta compassion.

Habert affectionne ce type de déploiement en surface, dont les méthodes apparaissent ici clairement. Presque tout le sizain repose sur des éléments récurrents : redoublements d'adjectifs et de substantifs, parallélismes de deux propositions, reprise plus libre d'une même idée. Ces procédés, ainsi que l'usage de nombreuses épithètes, présentent l'avantage de l'anonymat : le poète prête au psaume une dimension nouvelle sans défigurer à l'excès son contenu. Cela ne veut pas dire que Habert se satisfasse de diluer la moëlle de l'original en redites pompeuses et vides. Il semble plutôt chercher, de la sorte, à créer un rythme qui corresponde à un état d'âme — celui de la méditation ou de la prière ; par ses balancements et l'insistance de ses répétitions, il se propose d'imprégner l'esprit du lecteur de certaines données fondamentales.

8. *Méditations sur le cinquantesme Psalme de David...*

9. Les quatre poètes réunis dans ce chapitre étant catholiques, je confronterai leur texte à celui de la Vulgate.

Il n'est plus question de trouver la formule la plus dense, mais de favoriser au contraire une approche lente, presque passive, de l'idée. Si le sens du psaume ne subit pas d'altération importante, le ton change donc du tout au tout : c'est en quoi nous avons passé, avec Habert, du domaine de la paraphrase à celui de la méditation.

Pierre Tamisier et Jacques de La Vallée recréent le texte original sur une échelle beaucoup plus vaste ; leurs poèmes, qui s'inspirent également des psaumes de la pénitence, sont plus longs que ceux de Habert et ne se limitent pas à de prudentes variations. Car l'enjeu ne réside plus tellement, ici, dans la qualité lyrique du développement que dans les ambitions intellectuelles et didactiques qui viennent s'y greffer. Les techniques propres à la méditation n'en sont pas moins conservées : le parallélisme et la lenteur de l'exposition qui, avec ses mouvements de va-et-vient, dessine une évolution hésitante, le goût de l'hyperbole et de l'antithèse — le pénitent juge sa situation exceptionnelle —, le déploiement des images serrées du psautier en de savantes comparaisons, procédés visant tous à exploiter les virtualités d'un sens donné, plutôt qu'à faire progresser le texte selon une méthode discursive.

Mais les idées neuves qu'introduisent Tamisier et La Vallée nous intéressent davantage. Elles reposent sur des matériaux de provenances très diverses. Dans certains cas, l'auteur circonscrit ses innovations à la sphère définie par le psautier ; s'il ne respecte pas la spécificité d'une pièce, il se tient à l'intérieur d'un genre bien précis dont il réorganise, simplement, les ressources. Mais il se laisse souvent entraîner plus loin : les interprétations christologiques ne manquent pas, ni les références à d'autres passages de la Bible, même sans relation apparente avec les psaumes. Bien plus, la méditation quitte souvent le domaine des Ecritures pour s'inspirer de traditions théologiques ou morales plus récentes. Enfin, il lui arrive d'explicitier la portée actuelle de l'original, de prendre parti dans la querelle confessionnelle du moment, en un mot, d'innover sans chercher à tout prix l'appui d'aucune autorité. C'est dire à quel point pareil développement se distingue d'une paraphrase ordinaire. Néanmoins, les adjonctions, pour envahissantes qu'elles soient, se groupent autour de chacun des versets, dont elles respectent la succession, si bien qu'elles ne voient pas complètement l'armature du psaume donné.

Parmi les thèmes que favorisent ces vastes remaniements, s'impose celui de la pénitence, déjà essentiel dans les originaux. Il se prête à merveille au monologue intérieur, de sorte qu'il exerce sur les auteurs de méditations une fascination particulière ; des plaintes intarissables s'accumulent au long des alexandrins :

La Vallée, 102, 55-60 :

Mais las ! que dois-je aimer que les plaintes funèbres
Et les profonds sanglots qui me vont estouffant ?

Ou que dois-je haïr fors les places celebres
 Où l'on voit le plaisir de l'ennuy trionfant,
 Moy qui d'une ame fole à la rage asservie
 Meurtris par mes pechez mon legitime enfant ?

A travers les lieux communs de la tradition pénitentielle¹⁰ perce parfois une certaine subtilité dans l'analyse psychologique ; c'est que les poètes s'emparent des paroles de David pour y projeter des tourments personnels ; ils leur confèrent ainsi, dans les moments favorables, une intensité et une actualité particulières. Tamisier n'en reste d'ailleurs pas là : en vertu du dynamisme propre à la pratique de la pénitence, il estime qu'à la contrition du pécheur doit succéder l'assurance du pardon ; aussi, sans se soucier de la pensée consignée dans le psautier, développe-t-il à maintes reprises le problème de la grâce et du salut que, bon catholique, il résout avec optimisme. Il fait confiance à la bonté des hommes et à la miséricorde divine, de sorte que la joie et la reconnaissance prennent autant de place, dans ses méditations, que le regret et la crainte :

Tamisier, 32, 337-42 :

Je vous invite tous à si grande allegresse
 Vous qui avez juré en la parole expresse
 De Dieu vostre sauveur, et sa doctrine aimez :
 C'est là que vous attend le loyer de vos peines,
 Là seront voz honneurs, là vos gloires certaines,
 Vos espines seront en beaux lys transformez.

Aux lamentations de David se superposent des exclamations sereines, empreintes d'une atmosphère de Contre-Réforme. Car Tamisier et La Vallée ne craignent pas l'argumentation théologique ; la description des souffrances physiques les attire moins que l'exposition intellectuelle de questions religieuses fondamentales. Ils disposent d'ailleurs, dans le domaine de la spéculation et de la morale, d'un vocabulaire étendu, emprunté au Nouveau Testament ou à la scolastique :

La Vallée, 102, 307-12 :

Toy par toy subsistant en ton souverain estre,
 Tousiours content en toy, tout par toy satisfait,
 Te maintiendras sans fin seul seigneur et seul maistre,
 Tout parfait en toy mesme et par toy tout parfait,
 Seul premier, seul dernier, tout grand, tout ineffable,
 N'ayant aucun vouloir separé de l'effet.

Quoiqu'ils succombent parfois à la tentation de versifier, sans plus, de savants commentaires, nos poètes évitent en général

10. Cf. *infra* III, 4.

de tomber dans un didactisme outré. Il est même difficile, et sans doute factice, de chercher à distinguer le lyrisme personnel de passages plus théoriques, car la méditation tend à fondre ces deux niveaux d'expression ; elle associe le ton intime de la prière aux exigences discursives de l'enseignement, et doit à cette fusion une part de son charme.

Cette orientation est d'autant plus visible, chez La Bourdaizière, qu'il innove davantage. Il s'en tient au psaume 51, dont chaque verset lui fournit la matière d'un cantique qui, à lui seul, forme un poème indépendant. Entre l'original et la série de méditations qu'il inspire, le rapport est donc très lâche : c'est à peine si, dans chaque cantique, un bref passage reflète le contenu du texte de départ : la technique adoptée ici est celle du sermon, qui développe librement une péricope et crée ainsi son autonomie complète. Il n'est même plus question, pour La Bourdaizière, de restituer le ton particulier de la poésie hébraïque. Les développements d'ordre théologique relèvent de sources entièrement hétérogènes — les allusions savantes sont à la fois plus complexes et plus nombreuses que chez Tamisier et La Vallée — et les éléments plus intimes, chargés d'exprimer les soucis religieux du poète, appartiennent à la tradition de la littérature pénitentielle, souvent étrangère au psautier :

La Bourdaizière, II, 6-14 :

La Magdelene vient, et de ses yeux desborde
Un ruisseau sur tes pieds, puis de ses blons cheveux
Elle seiche l'humeur qu'elle verse sur eux.

Bon Jesus le remors qui son cueur espoïnçonne,
Joint à l'humilité font que tu luy pardonne,
Sa foy est son salut, ta pitié son garant.

Saint Pierre te deteste et te nye en jurant,
Tu le regarde, il pleure, et sa douleur amere
Change en pitié l'aigreur de ta juste colere.

Tu l'as dessus les tiens pour vicaire approuvé.

Outre la dissemblance totale d'avec les psaumes, on observe ici comment s'enchevêtrent sans heurts les matériaux didactiques et les interventions personnelles, mêlées d'affectivité : le poète résume et commente deux épisodes des Evangiles sans expliciter la signification particulière qu'ils revêtent pour lui ; pourtant, le choix des termes implique, de sa part, une certaine participation et on croit lire, derrière son récit, des allusions à sa propre vie spirituelle. Selon une autre formule, il choisit de prendre à son compte l'expérience du roi David en lui empruntant la forme du monologue et une part de son contenu, tout en superposant à ses épanchements une sorte de sermon destiné à l'édification des lecteurs. Parvenus à ce degré de réélaboration, nous sortons presque de la sphère d'influence du psautier pour entrer dans un domaine moins bien défini, où se mêlent les apports personnels et les réminiscences les plus diverses.

Les images.

La variété des matériaux dont procède la méditation en vers se reflète dans la richesse de ses images : imitations — parfois maladroitement à force d'être excessives — de la précision des notations concrètes du psautier, emprunts à la tradition profane, création de métaphores nouvelles, tout cela illustre la disponibilité du genre à des tendances littéraires très diverses.

La dette majeure que contractent nos auteurs à l'égard de la poésie hébraïque réside dans l'emploi abondant d'images hyperboliques : ils paraissent s'autoriser de l'exemple de l'Ancien Testament pour accumuler dans leurs vers des évocations pittoresques et tourmentées :

Habert, 32, 11-12 :

Mes nerfs sont corrompus, mes forces sont estées,
Et mes os sont pourris à force de pleurer.

Inspirées des plaintes de David ou de Job, les descriptions physiologiques abondent, reposant sur des idées de souffrance ou de mort, de puanteur ou de pourriture. Les scènes cosmiques relèvent du même penchant vers la démesure et la violence ; elles suggèrent que les tourments de l'homme prennent les proportions d'un bouleversement universel, ou que la nature entière concentre ses pouvoirs pour anéantir le pécheur :

Tamisier, 143, 69-72 :

... les celestes lieux,
Qui ont ja préparé les esclairs et la foudre,
Afin de convertir les coupables en pouldre,
Et reduire à neant les hommes vitieux.

Gouffres du ciel ou de l'enfer, hostilité de la tempête ou des bêtes sauvages, ces images semblent bien remonter au psautier ; au moins lui doivent-elles une impulsion de départ, que nos poètes se plaisent souvent à prolonger, de manière à capter une certaine atmosphère, à restituer certains effets, sans s'astreindre jamais aux exigences d'une traduction. Cette démarche, appliquée de préférence aux thèmes pénitentiels, favorise l'accumulation d'images vives et excessives, dont les auteurs ne songent pas à limiter le nombre ni l'intensité, si bien que, derrière cet usage systématique de l'hyperbole et cette exploitation sans réserve des ressources poétiques de l'Ancien Testament, il paraît difficile de trouver aucune spontanéité :

La Vallée, 143, 1-3 :

Desia par mes soupirs j'ay remply tous les cieux,
J'ay submergé mon sein dans les flots de mes yeux,
Et comblé de mes cris les monts et les valees.

Des vers comme ceux-ci — et ils sont innombrables — suggèrent l'existence d'un code littéraire où l'outrance des sentiments et des représentations, au lieu de se détruire elle-même, renverrait simplement, selon des équivalences admises, à des réalités différentes, plus nuancées et vraisemblables. A côté du style pétrarquiste, dont les formules reposent sur des lois fixes et précises, il pourrait donc bien exister, dans la deuxième moitié du xvi^e siècle, un autre langage spécial, obéissant à un réseau de conventions ; il s'inspirerait avant tout du système métaphorique de l'Ancien Testament, la prééminence d'images violentes en constituerait l'un des signes distinctifs, et les thèmes pénitentiels en définiraient le contenu. Ce problème mérite d'ailleurs une étude plus approfondie, que d'amples matériaux, plus loin, nous permettront de poursuivre¹¹.

Mais la méditation en vers tire son matériel concret de sources très diverses et ne se contente pas de réélaborer quelques données de la poésie hébraïque. Tantôt surgit un élément emprunté à la tradition mystique du Moyen Âge, tantôt apparaissent des réminiscences d'images antiques — les longues similitudes, surtout, y sont propices :

Tamisier, 143, 79-81 :

Ainsi qu'on voit celui qui en sa pourmenade
Allant le nez levé, tombe et chet par mesgarde
Au fonds de quelque puits...

De tels passages viennent rompre d'une note plus sereine les scènes sinistres qui forment le paysage coutumier des méditations pénitentielles. Tamisier en arrive même, semble-t-il, à se libérer de tout modèle, pour proposer des comparaisons familières :

Tamisier, 6, 142-43 :

Ainsi que le bain chaud conforte et vivifie
Un pauvre pelerin qui du travail s'ennuye...

La référence au réel paraît ici moins artificielle, moins formalisée qu'ailleurs. Ce genre d'interventions, qui marque le passage à un autre niveau de style, n'est pas fréquent, mais il illustre la complexité, dans la méditation, des rapports entre la création personnelle et la soumission à la tradition.

Cet apport de représentations concrètes, pour révélateur qu'il soit, ne signifie pas que les méditations en vers soient, dans leur ensemble, particulièrement imagées. L'expression abstraite paraît au contraire dominer. A maintes reprises, nos poètes atténuent ou sacrifient les évocations colorées qu'ils trouvent dans l'original, pour s'attarder à de longs développe-

11. Cf. *infra* III, 4 et 5.

ments théoriques, d'où les métaphores sont bannies. Cette tendance correspond à la part de spéculation, de réflexion théologique qui s'inscrit dans toute méditation. Tandis que le psautier excelle à rendre des épisodes de la vie intime en termes concrets, nos auteurs tendent au contraire à transposer en données intellectuelles des éléments de la vie quotidienne. Ainsi les souffrances du pénitent prennent-elles souvent l'aspect de tourments moraux :

Tamisier, 6, 34-36 :

Las ! donne moy secours, donne moy alleeance,
Delivre moy des maux lesquels à toute outrance
Ont affligé mon ame, et mon corps tourmenté.

Il s'agit moins, ici, d'évoquer en images frappantes les douleurs physiques que d'analyser les effets psychologiques du malheur et de généraliser, à un niveau théorique, les expériences concrètes décrites dans l'original. Ce goût de l'expression abstraite correspond aussi à l'intention didactique qui anime nos poètes :

La Bourdaizière, IX, 19-24 :

Mes os humiliez cesseront de broncher,
Fondemens incertains qui soustiennent la chair.
Ces os sont les vertus de l'ame raisonnable,
Qui d'un costé se rend à l'intellect semblable,
Et de l'autre soustient la sensualité,
Resistant aux defauts de sa fragilité.

Pour assurer la compréhension des termes concrets, l'auteur en propose une explication systématique ; il néglige de s'adresser à l'imagination et, à la manière d'un commentateur médiéval, énumère les valeurs possibles d'une représentation qu'il traite, au fond, comme une allégorie. Cette manière se situe à l'opposé de la technique des poètes méridionaux, pour qui la transmission d'un message spirituel repose sur la qualité d'images frappantes, propres à évoquer des scènes précises et à les graver dans l'esprit. La méditation en vers, certes, est loin de négliger systématiquement les ressources du concret : elle utilise et développe au contraire le système métaphorique de l'original ; mais elle innove trop profondément, dans le sens d'une réflexion théologique ou comme témoin de la vie religieuse du pénitent, pour ne pas utiliser un ample vocabulaire abstrait. Partagée entre des ambitions lyriques et didactiques, il est normal qu'elle exploite simultanément la sphère du concret et celle de l'abstrait.

Le style.

A mesure qu'elle se révèle, la méditation en vers paraît se dérober à une description simple : elle alterne entre l'ensei-

gnement et l'effusion intime, elle se pare de belles images tout en cultivant un vocabulaire analytique. Cette double disponibilité se retrouve au niveau du style (sans que les deux tendances qui se dégagent ici correspondent nécessairement aux couples relevées plus haut). A certains égards, nos quatre poètes veillent soigneusement à la qualité de leur écriture ; ils travaillent leurs vers avec l'ambition d'écrivains qui désirent plaire et admettent les modes du temps. Ailleurs, au contraire, il semble que le sérieux du contenu ou l'émotion qui cherche à s'y communiquer imposent à l'auteur un style plus spontané, où les artifices de la forme paraissent moins importants que l'expression directe d'une pensée ou d'un état d'âme.

Ainsi la recherche, dans le domaine du vocabulaire, reste discrète. A quelques exceptions près, le lexique de la méditation en vers correspond à celui de la paraphrase de psaumes : il est assez limité et repose sur un grand nombre de termes stéréotypés. De leur côté, les adjectifs, dont l'emploi demeure restreint, sont souvent dépourvus d'originalité : il semble à première vue que nos auteurs ne craignent pas une certaine banalité ou se gardent, en tout cas, d'un luxe superflu. C'est qu'ils visent à créer des émotions religieuses plus que littéraires ; cela apparaît dans le piétinement auquel ils laissent souvent aller leur texte. Conformément aux lois de la méditation, ils s'arrêtent longuement à l'expression d'une idée, sans chercher à la renouveler ni à soutenir l'attention du lecteur. Une prolixité souvent diffuse marque leurs vers :

Habert, 38, 25-30 :

Je suis par trop atteint de mortelle langueur,
J'esproute trop, hélas ! de tous maux la rigueur,
Pour les cris de mon cœur tristement je lamente :
O Seigneur souverain mon desir est en toy
Aye pitié mon Dieu, aye pitié de moy,
Tu cognois mon sospir et ma peine cuisante.

Tant d'alexandrins qui se succèdent et se ressemblent manquent de vigueur, si bien que la violence contenue dans l'original ou dans certaines images s'émousse parfois complètement ; l'expression de l'angoisse ou de la souffrance trouve mieux son compte dans la densité du psautier ou de certaines paraphrases. Les parallélismes contribuent, par leur abondance, à cette lenteur du développement, d'autant plus qu'ils perdent souvent, dans les méditations en vers, la valeur architecturale qu'ils avaient dans la poésie hébraïque et chez quelques traducteurs français : comme un mécanisme privé de sa fonction, ils sont réduits à l'état de simples répétitions. Procédé complémentaire, le redoublement intervient beaucoup — chez Habert et Tamisier surtout — et, à son tour, ralentit la narration :

Habert, 32, 9-10 :

Je n'ay fait que gemir, que plaindre et sospirer,
Que respandre des pleurs, des sanglots et des plaintes.

La recette, facile à appliquer, permet d'aligner des vers sans les charger d'une pensée nouvelle. De longues séries de ce genre, plus ou moins synonymiques, reposant sur des associations plus ou moins stéréotypées, s'accumulent ; elles ne jaillissent pas d'une imagination en travail, comme dans les *Tragiques*, par exemple, mais répondent visiblement à une convention et favorisent quelque indolence dans la rédaction.

Pourtant, un certain souci du beau style anime nos auteurs et vaut à la méditation en vers son élégance et sa fluidité. Ainsi, l'élaboration syntaxique témoigne en général d'un travail attentif de mise en place. A l'exception de Habert, qui retrouve quelques effets de la parataxe hébraïque en juxtaposant des propositions brèves et indépendantes, les constructions sont longues et complexes :

Tamisier, 32, 157-62 :

Helas ! j'ay bon besoin d'une telle priere,
Puis que l'impieté à mon cœur familiere
Faict mes sens tellement corrompre et depraver,
Que mon cœur ne peut plus au ciel sa voye prendre,
Pour agile y monter, et la sienne main tendre
A celui qui le peut et qui le veut sauver.

Les subordonnées qui se chevauchent dans ce sizain tendent un réseau serré de motivations, qui, par la rigueur de son développement, illustre bien les ambitions intellectuelles dont se charge parfois la méditation. Outre les liens de ce type fonctionne un système de coordinations qui, à son tour, donne l'impression d'une forte solidité logique. Cette démarche discursive se greffe souvent sur d'amples architectures, à la manière de Cicéron, où des groupes symétriques s'équilibrent et se rappellent de loin. Mais la fermeté des constructions ne s'étend guère au-delà de la phrase, ou de passages plus vastes quoique limités : au niveau de l'ensemble règnent un dessin plus flou, un mouvement d'aller et retour propres à la méditation. L'étendue et la complexité des cellules syntaxiques demeurent néanmoins des traits importants : elles attestent que nos auteurs situent leur style à un niveau d'élaboration élevé ; contrairement à un Marot ou un Baïf, qui écrivent en vue de la mise en musique, ils semblent destiner leurs textes à une consommation toute littéraire et n'en refusent pas les conséquences.

D'autres artifices d'écriture confirment cette orientation. Les figures de rhétorique, par exemple, abondent jusqu'à devenir très voyantes :

Habert, 102, 40-42 :

Tes servants se sont pleus à ces pierres pouldreuses,
Et ont eu grand' pitié des ruines piteuses
Qui la font des meschans meschamment mespriser.

Deux séries d'allitérations se doublent ici de répétitions destinées à frapper l'attention. Les tournures calculées de cette espèce, des plus communes aux plus subtiles, se multiplient et confèrent souvent à l'alexandrin sa majesté oratoire, sa sonorité un peu vide : ainsi l'anaphore et l'antithèse, l'exclamation et l'interrogation rhétorique sont tant exploitées qu'elles risquent de perdre leurs vertus. De son côté, la versification témoigne d'efforts techniques évidents : la rime est en général soignée, l'alexandrin est construit régulièrement, les enjambements n'interviennent qu'à dessein et l'organisation du sizain — strophe privilégiée des auteurs de méditations en vers — obéit de coutume à la coupe réglementaire : 3 + 3 vers. A ces qualités formelles s'ajoute le témoignage de certaines métaphores, qui relèvent d'une esthétique exigeante et soucieuse de séduire. Parfois maniérées à l'excès, elles rappellent la préciosité en vogue autour de Desportes, ou les évocations somptueuses de la poésie mystique ; ainsi La Vallée assimile le soleil à l'œil de Dieu :

La Vallée, 102, 13-14 et 193-94 :

Ne vas plus destournant de tes yeux les merveilles,
J'entens ces beaux soleils estincelans d'amour.

...
Ja l'ame du Soleil, qui dans son œil repose,
A lancé dessus nous la douceur de ses rais.

De telles recherches et, de façon générale, l'aisance parfaite qui domine dans la rédaction de ces pièces — une beauté un peu fluide et languissante plane à travers l'abondance des alexandrins — appartiennent au courant qui annonce Malherbe et le goût littéraire du siècle suivant. Nous abordons ici une période nouvelle, où l'œuvre, même traduite, doit porter dans son style une manière de justification ; c'est dire à quelle distance nous sommes parvenus des psaumes eux-mêmes et de leurs paraphrases au xvi^e siècle.

III

LA MEDITATION EN PROSE

Physionomie du genre.

La méditation religieuse, dont les écrivains spirituels du Moyen Age empruntaient déjà la formule aux Pères de l'Eglise, est en général rédigée en prose. Tandis que le genre envisagé dans le chapitre précédent réalisait une espèce de compromis entre la paraphrase en vers et la méditation traditionnelle, nous découvrons ici une forme plus clairement circonscrite et mieux éprouvée par le temps.

Quelques-unes des techniques fondamentales relevées tout à l'heure s'appliquent ici. Ainsi la répartition du contenu, tout artificielle qu'elle est, en deux catégories complémentaires — l'expression de la piété individuelle et la transmission d'un message didactique — reste valable dans la méditation en prose. Le traitement des images présente aussi des ressemblances : de part et d'autre, l'exemple de la poésie hébraïque s'impose dans l'usage de références concrètes hyperboliques, alors que, simultanément, la création de représentations nouvelles ou, au moins, leur emprunt à des domaines très divers, attestent un certain affranchissement d'avec la tradition de l'Ancien Testament ; en outre, la dominante d'un langage abstrait observée plus haut demeure un fait important, car il s'agit d'exprimer, dans un discours où les facteurs émotionnels et discursifs s'entremêlent savamment, une problématique religieuse où la recherche du pittoresque n'a que faire. De même, la première impression de foisonnement, le recours fréquent à des propositions parallèles et l'accumulation de termes plus ou moins synonymiques sont, ici encore, des traits typiques. Néanmoins, nous constaterons que la méditation en prose vise, dans ses développements, à une certaine cohérence et à une rigueur logique plus grande que son équivalent en vers ; elle est moins statique, tend à s'organiser selon une progression visible et parvient quelquefois à présenter une argumentation assez serrée ; elle renonce souvent aux lenteurs de l'incantation pour se découper en arêtes

vives et soudaines. Son style obéit en outre, dans la plupart des cas, à une esthétique particulière, très soigneuse de ses effets, plus libre que la poésie d'emprunter à l'art oratoire ses méthodes et sa force de persuasion.

Enfin, la distance qui sépare le donné biblique de la méditation elle-même se trouve ici accrue. Bien plus clairement que tout à l'heure, il s'agit, à partir d'une suggestion fugitive empruntée au psautier — ou à quelque autre livre des Écritures —, de créer une œuvre indépendante ; l'ambition de traduire, de se situer dans une perspective historique, s'efface entièrement devant le désir de prêcher ou de donner forme à une expérience personnelle. Le psaume n'impose plus, ou presque, de cadre contraignant à l'exposé ; il fournit quelques thèmes ou inspire un ton particulier : c'est à ce titre seulement que la méditation en prose se rattache à notre étude.

La différence qui sépare ce genre spécial de l'habituelle traduction en vers ressort bien du contraste que La Ceppède ménage entre ses paraphrases poétiques des psaumes pénitentiels — nous les avons étudiées plus haut¹ — et les *Imitations* en prose dont il fait suivre chacune². Malgré les nombreux écarts que se permet l'écrivain aixois, la version rimée restitue sans altérations considérables la teneur de l'original. Le texte en prose se distingue au contraire par de nombreuses adjonctions, qui bouleversent l'économie de la source biblique. L'équilibre des matériaux est si profondément remanié que certains versets sont démesurément agrandis, tandis que d'autres sont abrégés ou même laissés de côté. Il n'est plus question de fournir un équivalent, même approximatif, d'un texte envisagé pour lui-même, mais de créer une œuvre quasi-indépendante, propre à établir avec les fidèles un contact étroit et à favoriser, par des paroles adéquates, leurs dévotions. Bien plus que les paraphrases en vers, les *Imitations* de La Ceppède — qui portent d'ailleurs, dans l'édition de 1594³, le nom d'*Oraisons* — ressemblent à des exercices spirituels et paraissent liées à la vie religieuse. Cela ressort, entre autres, de l'usage du vousoiement pour s'adresser à Dieu, alors que le texte en vers emploie le tutoiement : la première manière renvoie évidemment à la coutume catholique et prouve peut-être que l'adaptation en prose était destinée à être prononcée comme une prière, tandis que la seconde, conforme à l'habitude de presque toutes les traductions poétiques du psautier au xvi^e siècle, semble correspondre à une convention littéraire et à un désir d'exactitude philologique. Le rôle des

1. Cf. *supra* III, 1.

2. Les quelques paraphrases de La Ceppède sur d'autres psaumes que les pénitentiels ne sont pas suivies d'une *Imitation* en prose. Comme pour les paraphrases en vers, j'utilise, pour cette étude, le texte de 1612, *Imitation des psaumes de la pénitence...*, tel que l'a réédité F. Ruchon, *Essai sur la vie et l'œuvre de Jean de La Ceppède...*

3. *Imitation des psaumes de la pénitence...*

Imitations comme texte de piété s'affirme aussi dans les passages où le *je* désigne manifestement le chrétien pénitent, le contemporain de La Ceppède ou le poète lui-même, plutôt que le psalmiste ; ainsi cette allusion à la technique de la confession :

Ps. 38 :

Je passeray ordinairement devant les yeux de ma memoire mes fautes detestables, et les detestant, les confesseray publiquement pour vostre grandeur et mon ravallement.

Il s'agit, pour que la repentance des fidèles soit efficace, de souligner ce qui, dans les paroles édifiantes qu'ils prononcent, les concerne directement par son actualité :

Ps. 51 :

J'ajoute encore un chef à ma requeste, et vous supplie, Seigneur, tres-affectueusement qu'il vous plaise faire (ainsi qu'à moy) misericorde à cet Etat affligé et à la désolée ville de ma naissance, sur qui (aussi bien que sur moy) mes iniquitez ont armé vostre bras de foudre...

La référence aux troubles civils ne choque pas dans un contexte où tout vise à provoquer une participation profonde de la part du lecteur, une adhésion et une compréhension plus aisées. On ne s'étonne pas, dès lors, que les explications, les commentaires, les développements didactiques de toute sorte soient plus nombreux que dans la paraphrase en vers. L'emploi des images, à cet égard, est révélateur : elles sont encore plus foisonnantes, plus colorées, que dans la version rimée, mais ne servent jamais qu'à représenter une idée :

Ps. 143 :

Mon ame seiche à faute de vostre celeste rozée, comme le sablon de Lybie a faute de pluye, tend et l'une et l'autre main vers le Ciel, et s'escrie : Ouvrez Seigneur, ouvrez promptement, et versez abondamment sur moy les ruches de vos graces.

Deux procédés habituels interviennent ici, qui tendent l'un et l'autre à assurer l'intelligence de la signification abstraite de l'image : une comparaison, qui confère un relief supplémentaire à l'invocation de l'âme et en prolonge la portée, et un génitif hébraïque, qui double une représentation concrète de sa traduction intellectuelle (*les ruches de vos graces*). La syntaxe qui domine dans les *Imitations* en prose obéit au même souci de faciliter la compréhension : l'abondance des coordinations et des subordinations permet d'établir des transitions logiques solides et de présenter, à la place des fragments souvent morcelés de l'original, un discours suivi et

cohérent. Enfin, l'ornementation stylistique, extrêmement chargée — profusion d'adjectifs, recours fréquent à l'hyperbole et à d'autres artifices de rhétorique, accumulation de termes plus ou moins synonymiques —, semble à son tour destinée à frapper le lecteur et, quitte à recourir à des moyens lourds et voyants, à créer une atmosphère propice aux épanchements affectifs et spirituels.

Les *Imitations* de La Ceppède montrent donc que l'emploi de la prose implique, dans l'adaptation de l'original, une attitude très libre⁴. Nous sommes clairement en présence d'un genre particulier : la méditation en prose.

La méditation protestante et le psautier.

Parmi les méditations françaises inspirées par les psaumes au xvi^e siècle, celles des protestants s'imposent à l'attention : outre leur qualité littéraire, elles doivent à une théologie commune et à un milieu homogène une physionomie d'ensemble qui invite à les considérer comme un tout. Une étude complète entraînerait très loin ; c'est pourquoi je me limiterai ici à l'examen de quelques échantillons et à certains aspects du genre, conformes à la perspective adoptée dans ce livre.

4. Louis Gallaup de Chasteuil, dont les paraphrases ressemblent beaucoup à celles de La Ceppède, avait également l'intention d'écrire, à la suite de ses psaumes en vers, des *Imitations* en prose : dans le manuscrit de Carpentras déjà cité (cf. *supra* n. III, 1, 19), le poète a ménagé, sur les pages de gauche qui font face aux paraphrases rimées, des espaces blancs destinés à recevoir le texte en prose. Le projet n'a été exécuté que pour le psaume 51, dont l'*imitation* présente les mêmes traits, de manière encore plus accentuée, que celles de La Ceppède. Ainsi les versets 12 et 13 donnent-ils lieu à ce développement : « Je suy la Nef flottante et battue de l'orage de ce Monde ; esleve sur moy les deux Polles de tes yeux, deshrouille ce meslange confus et lambrisse ton Ciel des rayons de ta Misericorde. Que ton Vent impetueux escarte ma violente Mer et borne ses ondes eslançées. Que ta Colonne ardente et nuageuse esclere mon obscure nuit et raffrechisse mon jour bruslant. Que ta langue diserte deslie mes levres muettes et façonne ma simple enfance. Que ta colombe debonnere desenfle mon orgueil et redresse mes pas devoyés. Que ton feu chaleureux repurge mes sales pencers et rechauffe ma poitrine glacée. Que ton haleine douce appaise mes aspres soupirs et renforce ma foible volonté. Et brief que ton saint Esprit établisse en moy sa demeure et y séjourne éternellement. » Cette *imitation* en prose a été signalée par R. Brannschweig, *Petites découvertes sur La Ceppède*...

5. Parmi les auteurs protestants, il convient d'en signaler deux autres dont je ne m'occupe pas ici : le pasteur Antoine de La Roche-Chandieu a publié, sous le pseudonyme de A. Zamariel, des *Méditations sur le Psaume XXXII*... Par ailleurs, P. Pelisson est l'auteur d'une méditation sur le psaume 127 parue in Ph. Du Plessis-Mornay, *Méditations chrestiennes sur quatre Pseaumes*..., 1591. Elle a été adaptée en vers par André Mage de Fiefmelin, in *Les Œuvres*. Sur Pelisson, cf. *supra* III, 1, 1^{re} section.

Quatre auteurs dominent⁶ — Bèze⁷, Sponde⁸, d'Aubigné⁹ et Du Plessis-Mornay¹⁰ —, dont les méditations sont assez proches dans le temps et proviennent des cercles huguenots du sud-ouest¹⁰. Tandis que les paraphrases en vers obéissent presque toujours, chez les auteurs protestants, à des lois strictes de fidélité, qui voilent la relation du fidèle avec le texte biblique, la méditation invite au contraire à toute espèce d'interventions ; c'est donc ici que la diversité et la profondeur de significations prêtées par les calvinistes au psautier vont apparaître le plus clairement. Et c'est grâce à une telle liberté que la poésie de l'Ancien Testament va trouver, pour se greffer dans le style français et en enrichir les virtualités, les circonstances les plus favorables.

Le thème privilégié de nos auteurs est celui de la pénitence. Tout rempli des plaintes et des appels de David, le psautier fournissait une inspiration propice et des motifs adéquats : l'alternance de crainte et d'espoir, l'antithèse entre la méchanceté, ou la faiblesse des hommes et la bonté, ou la puissance de Dieu, autour desquelles s'organise volontiers la méditation, rappellent les débats intimes du psalmiste. Mais ce schéma commun est traité, de part et d'autre, selon des méthodes différentes : le chanfre hebreu choisit le mode lyrique et,

6. Th. de Bèze, *Chrestienes Meditations...* ; la première édition est de 1581 : cf. E. Droz, *L'originale des Chrestienes meditations...* Les méditations de Bèze portent sur les sept psaumes pénitentiels et sur le psaume 1.

7. Jean de Sponde, *Méditations sur les Pseaumes...* Cf. F. Higman, *The « Méditations » of Jean de Sponde...* Six ans avant de publier ses *Méditations*, Sponde, alors à Bâle, écrit à son frère Henri : « Quand j'ai lu les Pseaumes il y a peu de temps, je ne sais quelle fureur poétique m'a tout de suite envahi, à ce point que je n'ai pu retenir ma plume, et m'a donné tant de plaisir que je ne me suis pas arrêté à un seul effort. C'est en vers latins que j'ai écrit plusieurs que j'avais choisis, j'en écrirai d'autres, si cet échantillon te plaît. » (Août 1582 ; texte cité et traduit par A. Boase, *Introduction aux Méditations...* de Sponde, p. xxvi ; le texte latin est cité par F. Ruchon, *Essai sur la vie de Jean de Sponde...*, p. 36-37.) Ces psaumes latins n'ont pas été retrouvés.

8. Les méditations de d'Aubigné, qui portent sur les psaumes 133, 84, 73, 51, 88 et 16 ont paru pour la première fois in *Petites œuvres meslées*, et ont été rééditées in *Œuvres complètes*, éd. R. et C., t. 2. Je fournis quelques indications sur la datation des *Méditations* in *Les Styles d'Agrippa d'Aubigné*, p. 250-251.

9. Les premières méditations de Du Plessis-Mornay portent sur les psaumes 6, 30, 32 et 25, et sont précédées d'une lettre datée de 1585 ; elles sont généralement imprimées à la suite du *Discours de la Vie et de la Mort*. Les méditations sur les psaumes 101, 51 et 130 ont été ajoutées par la suite. J'utilise l'édition définitive de 1610 : *Discours et meditations chrestiennes...* Sur Du Plessis-Mornay traducteur des *Méditations* de Savonarole, cf. *infra* 4^e section.

10. Cela est évident pour Sponde, d'Aubigné et Du Plessis-Mornay ; quant à Bèze, s'il n'a pas vécu dans ce milieu, il semble que ses méditations s'y rattachent assez précisément : cf. M. Bichler, *Introduction aux Chrestienes Meditations...*, p. 20-21.

pour suggérer une théologie ou un état d'âme, se contente d'un schéma à la fois évocateur et très simple. Nos auteurs ne se limitent pas, eux, à décrire l'attitude spirituelle du pécheur pénitent ou repent : ils accueillent volontiers les éléments d'une doctrine subtile, qui reposent sur les théories de la faute et de la grâce, de la condamnation et du saint. Ainsi Théodore de Bèze trouve-t-il dans le premier verset du psaume 32¹¹ l'occasion de cette leçon :

Tout malheur est venu du péché, et nul n'arrive à la félicité, qu'ayant préalablement passé par le péché. Non certes que la félicité provienne de péché, mais pource que la miséricorde presuppose la misère, le pardon, la faute, la vivification, la mort. Mais d'où vient ce pardon ? De toy-mesmes, Seigneur, et de ta pure bonté¹².

Sponde et Du Plessis-Mornay n'écartent pas non plus les amples développements théologiques, où la pensée du Nouveau Testament, centrée autour de la rédemption acquise par la mort du Christ, supplante largement l'influence du psautier. A ces exposés didactiques, les auteurs rattachent souvent des considérations édifiantes, des recommandations et des directives à l'usage des fidèles. Du Plessis-Mornay va jusqu'à faire de sa méditation sur le psaume 101 un traité de morale et de politique destiné à Henri IV, et définissant les devoirs d'un roi chrétien.

Contrairement à la paraphrase, la méditation s'adresse en effet directement aux contemporains et évoque des problèmes du moment. L'allusion peut être plus ou moins claire. Chez Sponde, par exemple, elle demeure en général implicite, de manière que la valeur actuelle du texte se superpose, sans l'effacer, à sa dimension historique. D'Aubigné, lui, ne craint pas de se substituer parfois au psalmiste : le je sert ici de sujet à ses propres expériences :

Tu sçais, Seigneur, quels orages ont passé sur ma teste dès mon enfance, où j'ai esté comme mort parmi les vivans, où j'ai vescu comme transi parmi les morts... Ma vie a esté condamnée en mes tendres ans, et quand j'ai esté sur le seuil de la geole pour marcher au buscher, tu as retiré mon ame du feu des hommes pour l'embraser du tien. Tu l'as fortifiée contre toute sorte d'accidents, tu l'as retirée des naufrages, du précipice, de l'horreur des batailles, et quelquefois d'entre les corps estendus...¹³.

Dans plusieurs passages, qui doivent une part de leur tragique et de leur violence à l'Ancien Testament, le poète évoque les

11. « Heureux qui est absous de son péché, acquitté de sa faute » (*La Sainte Bible... de Jérusalem...*).

12. *Chrestiennes Méditations...*, p. 62.

13. *Méditation sur le psaume 88*, in *Œuvres complètes*, éd. R. et C., t. 2, p. 199.

guerres de religion et plaint le sort de l'Eglise minoritaire¹⁴. Il introduit d'ailleurs chacune de ses méditations par quelques lignes, *Occasion et Argument*, où il explique dans quelle circonstance personnelle il s'est mis au travail¹⁵. Ainsi se succèdent les aveux intimes et les passages didactiques, le ton de la prière et celui du sermon : c'est bien dans ce rapprochement de différents niveaux d'expression qu'il faut reconnaître le propre de la méditation.

Devant cette gamme de possibilités, les auteurs adoptent des solutions qui varient. D'Aubigné, par exemple, se distingue radicalement de Sponde en subordonnant la création personnelle au désir de servir, en l'expliquant, et le texte retenu. Il renonce le plus souvent aux épanchements et au lyrisme individuels, pour préférer les formes et le ton du commentaire. Il s'arrête à chaque élément du psaume et en dégage le sens, allant parfois jusqu'à établir un système d'équivalences entre le donné brut de l'original et un autre niveau de signification : procédé complexe qui rappelle les méthodes de la scolastique. Au lieu de se lancer dans des phrases passionnées, propres à rendre l'émotion du pénitent, il construit son exposé selon des procédés discursifs ; tandis que Sponde suit un cheminement capricieux, conforme à la liberté de la méditation, d'Aubigné se pose volontiers en témoin extérieur, qui explique plus qu'il

14. Le psaume 129 est le point de départ d'une actualisation du même type in Pierre Du Val, *Petit Dialogue d'un Consolateur consolant l'Eglise...*, 1555. Il s'agit d'un sermon, ou d'un catéchisme, plus que d'une méditation. L'auteur décrit le combat de l'Eglise fidèle — les protestants, assimilés aux Israélites — contre les méchants, explique les souffrances des justes selon le plan de Dieu et leur prodigue des consolations. Il se souvient parfois des plaintes du psalmiste pour les prêter à l'Eglise opprimée, qui s'exprime ainsi : « Voy-tu point que journellement je suis envyronnée de bestes cruelles, comme de lions, d'ours, tigres, léopards, loups, renards qui ne cherchent sinon à me dévorer ! On donne (Ps. 70) les corps morts des miens pour viande aux oyseaux du ciel, et la chair de mes débonnaires aux bestes de la terre ; on espend le sang d'iceux comme eau ; ils sont faits opprobres à leurs voisins et en moquerie et dérision à ceux qui sont à l'entour d'eux... » (p. 362). Tour à tour satirique et édifiant, ce texte appartient à la littérature politico-religieuse des protestants. Duval écrit par souci de propagande, pour manifester sa fidélité à la cause calviniste. Il faut se garder de confondre ce Pierre Duval, pasteur à Emden, avec Pierre Duval, évêque de Sées, dont il a été question *supra* (II, 6, 4^e section et n. 69). Sur le premier, cf. E. Picot, *Théâtre mystique de Pierre du Val...* et V.L. Saulnier, *L'Evangélisme de Pierre Du Val...*

15. Ainsi la méditation sur le ps. 88 remonte-t-elle au deuil éprouvé par d'Aubigné à la mort de sa femme. La méditation sur le ps. 51 est au contraire adressée à autrui : « Sur une repentance que fit le Roi, estant Roi de Navarre, à la Rochelle, l'auteur lui fit present de cette meditation, laquelle fut alors très bien receüe, et plusieurs fois prononcée par Sa Majesté, avec toutes les contenance d'un cœur contrit et repentant. » (*Œuvres complètes*, éd. R. et C., t. 2, p. 174).

ne participe. Il se soucie peu de faire œuvre originale, de sorte que son commentaire, au lieu de reposer sur des interventions personnelles, s'alimente surtout de passages bibliques ; le poète prouve ainsi une connaissance très vaste de l'Écriture : la Parole de Dieu, semble-t-il admettre, ne trouve de meilleure glose qu'en elle-même. Sponde, qui subit moins nettement l'ascendant du psaume choisi, ne s'embarrasse guère d'observer pareille unité d'inspiration :

Mais qui est encore cest homme nouveau-né ? Celui dont la mère eust avorté à l'odeur d'une lampe esteincte. Si grand chose périr pour si peu ? Et quoy ? Si lors qu'il sera plus robuste, une dentellette de Serpent le fait mourir ? si un pépin, et un poil l'estranglent ?... Voilà, l'homme commence, à estre, et à mal faire tout à la fois. Le poil luy pointele-t-il sur la teste ? ha ! que de pointures langoureuses à la pauvre mère ! Est-il prest de faire voye au jour ? ha ! que de martyres donne cest impitoyable bourreau ! Ces petits Nérons sortent à beaucoup de peine, et les pieds premiers, comme s'ils fouloyent desja aux pieds la Nature¹⁶.

Ce mélange subtil de motifs chrétiens et antiques caractérise bien la diversité des matériaux que Sponde rassemble dans ses textes. Les réminiscences de la tradition profane abondent, et voisinent avec les souvenirs de la pénitence de David. Tout indique que le poète considère ses méditations comme une œuvre originale : il y déploie toute son ingéniosité, sa subtilité de théologien et son talent d'écrivain. Tandis que d'Aubigné demande à l'Ancien Testament de lui fournir à la fois un cadre et une doctrine, Sponde s'en distance largement. Cependant, il doit à la pensée hébraïque une croyance fondamentale, une vision particulière, qui transparaissent tout au long de ses méditations : dans sa perspective, l'individu confronté à une expérience religieuse se trouve impliqué dans son âme et dans son corps, de même que le divin se communique aux hommes à travers l'immanence de la matière ; il n'y a donc pas un domaine spirituel en soi, à l'écart du monde des choses. C'est par la vertu de cette unité qu'un exposé théologique, loin d'être purement spéculatif, peut se hausser à une dimension poétique : il renferme des représentations concrètes, des notations psychologiques qui valent par elles-mêmes tout en renvoyant à une réalité différente, ou plutôt contiennent en elles un message à la fois actuel et virtuel. Sans doute n'y a-t-il rien, dans ce mariage intime d'une foi et d'un langage littéraire, de spécifique à Sponde ; il n'empêche que ses méditations, mieux qu'aucun autre texte étudié dans ce livre, lui doivent une part de leur beauté et de leur authenticité.

Théodore de Bèze et Du Plessis-Mornay occupent, entre la modération de d'Aubigné et l'autonomie de Sponde, une position intermédiaire. Ils tempèrent leur dette à l'égard du Nou-

16. *Méditation sur le psaume XIII ou LIII, in Méditations sur les Pseaumes...*, p. 6.

veau Testament et des commentaires théologiques par de nombreux emprunts au psautier, et imposent à leurs interventions personnelles des limites assez étroites. Mais ces cloisonnements rendent mal compte de la réalité : quelques orientations fondamentales mises à part (j'ai essayé de m'en tenir là), il apparaît que la méditation est un genre mouvant : même attachés à un milieu commun, les auteurs y introduisent des matériaux très divers, selon des techniques divergentes ; il est même rare que l'un ou l'autre d'entre eux s'en tienne à une méthode unique. Leur attitude à l'égard du style ne présente d'ailleurs pas davantage d'homogénéité : c'est ce que nous allons voir.

Le style de la méditation protestante.

L'ambivalence dont témoigne le traitement des images atteste que deux tendances, au moins, se côtoient. Le soin accordé par chacun de nos auteurs à l'expression abstraite montre que le débat spirituel ou l'exposé théorique remplissent dans leurs méditations un rôle important. Du Plessis-Mornay occupe, à cet égard, une position extrême : tout préoccupé de transmettre un enseignement et de satisfaire son goût de l'argumentation théologique, il ne recourt qu'exceptionnellement à des illustrations concrètes ; à peine conserve-t-il celles que lui propose le psaume dont il s'inspire. Bèze, Sponde et d'Aubigné observent une attitude plus nuancée : ils connaissent la valeur des évocations colorées, mais se gardent d'en altérer les effets par un recours systématique. Soucieux d'en exploiter judicieusement les ressources, ils les doublent parfois, pour en assurer la bonne compréhension, d'une traduction abstraite. Cette réserve confère aux images retenues une grande portée, de sorte qu'elles retrouvent de temps en temps, chez Sponde surtout, la qualité et l'intensité des visions de l'Ancien Testament :

Ces Lignes de l'Enfer, du Monde, et de l'homme sont rompues. Ces os dont les jointures et la dureté soustenoient ce corps, sont brisez comme la poussière. Je les ay veus assemblez de nerfs, de muscles, et de veines, mais ceste cire s'est escoulée auprès de ce feu, et tout s'est espars devant mes yeux. Aussi, Seigneur, qui assemble sans toy, il espard. Ces plumes se tiendront amoncées, jusques à ce que le vent souffle à l'encontre. Ces nœuds tiendront ferme, jusqu'à ce que Dieu les tranche. Ces armées seront en pied, jusqu'à ce que Dieu vainque...¹⁷.

Imprégné de poésie hébraïque et d'une imagerie bien particulière, Sponde recrée tout en imitant et se hausse ainsi, comme d'Aubigné dans les *Tragiques*, à une évocation épique de la réalité contemporaine. La qualité des représentations, l'art de

17. Sponde, *Méditation sur le pseaume XIII ou LIII*, *ibid.*, p. 40-41.

suggérer une vérité spirituelle sans l'expliciter, situent le poète parmi les héritiers les plus accomplis du psalmiste.

Les soins qu'apportent Bèze, Sponde et Du Plessis-Mornay à la rédaction de leurs textes indiquent que la méditation se situe, pour eux, à un niveau stylistique élevé. D'Aubigné affiche des ambitions moins grandes : sa langue est en général plane et directe. La syntaxe, par exemple, ne présente chez lui aucun trait distinctif, tandis que, chez ses compagnons, elle atteste une recherche et un goût de l'artifice permanents. Sponde affectionne les groupes concis et nerveux, volontiers paratactiques ou elliptiques : on a parlé, à son propos, d'anticicéronianisme¹⁸. Bèze atteint parfois à des effets du même genre, mais les fait alterner avec de vastes périodes, soigneusement équilibrées et lourdement charpentées de liens syntactiques :

O Eternel ! (car à qui m'adresseray-je qu'à toy, qui n'es moins puissant à guerir qu'à frapper ?) souffre que je te declare ma complainte, non pour me plaindre de toy, qui ne fais rien que bien, et l'ire duquel je confesse avoir attirée sur moy par infinis forfaits, mais pour te requérir que suivant tes promesses, tu n'uses envers moy du jugement que tu as reservé à ceux que ta fureur et indignation tant terrible veut du tout exterminer : mais bien du chastiment paternel, quelque rude et aspre qu'il semble à ceste chair¹⁹.

Tandis que Sponde, et Bèze lui-même, s'essaient en général à un style coupé, martelé de propositions brèves, ce passage révèle une complexité toute cicéronienne. Mais il n'y a pas nécessairement contradiction entre ces deux tendances : elles impliquent l'une et l'autre le goût de l'artifice et relèvent du même désir, chez les auteurs, d'exhiber leur savoir-faire, de solliciter les pouvoirs expressifs de la langue.

Hors du domaine de la syntaxe, les techniques de nos auteurs invitent aux mêmes conclusions : la méditation en prose semble propice à toute sorte d'expériences stylistiques. Ici encore, d'Aubigné reste en marge : à l'exception de quelques passages où il abandonne sa démarche analytique pour s'épancher plus librement et exprimer son émotion sur un ton lyrique, il demeure simple, refuse le pittoresque ; ce début de prière en témoigne :

Preste donc, o Eternel, à nos requestes tes oreilles favorables ; regarde la face de ces oincts. C'est nous que tu as choisis et sanctifiés ; tu nous as séparé pour ton peuple acquis, ta sacri-culture royale, ton heritage bien-aimé. Pour nous faire tiens, tu

18. La théorie appartient à A. Boase, *ibid.*, p. CXXXIII-CXLVII. J'y reviendrai *infra* 4^e section et III, 5, 4^e section.

19. Bèze, *Méditation sur le psalme XXXVIII*, in *Chrestienes Meditations...*, p. 67.

nous as rachetez, et payé nostre rançon de si haut prix, qu'elle a cousté le sang du Fils de ta dilection...²⁰.

Le poète ne cherche pas à impressionner, il néglige les ressources de la rhétorique et choisit les tournures les plus immédiates. Comme il l'indique dans sa *Preface aux Méditations*²¹, il s'est proposé de mettre en valeur les qualités exceptionnelles du style de la Bible ; il se considère comme l'interprète d'une réalité vénérable — le langage même de la Parole de Dieu : ainsi s'explique la réserve où il se tient. Par cet effacement, d'Aubigné rejoint l'esprit dans lequel les auteurs calvinistes définissent volontiers leur attitude à l'égard du style²².

Ses trois compagnons sont moins discrets. Ainsi Du Plessis-Mornay recourt abondamment à toute espèce de figures ; il accumule les pointes, il déroute par la subtilité de son propos :

... Donne-lui sentiment de ses fautes, et non de ses peines : Au moins, Seigneur, de ses fautes, par ses peines. Mais, Seigneur, qu'elle soit douloureuse, et non troublée ; douloureuse, en la cognoissance de son peché, non troublée, ains consolée en l'assurance de tes miséricordes. Car tes afflictions, Seigneur, s'appellent visites de nostre ame : et les visites sont de l'ami à l'ami, du Medecin au malade²³.

Ce langage affecté et tourmenté, que les jeux verbaux rendent souvent difficile à suivre, cherche moins à plaire qu'à suggérer l'intensité et la complexité d'un cheminement intellectuel²⁴. Les artifices dont l'auteur parseme ses méditations s'accumulent d'ailleurs sans se renouveler, comme s'ils visaient à imposer lentement quelques idées, par un phénomène d'osmose. Théodore de Bèze se montre plus habile et attrayant : même s'il s'en tient parfois à un modeste commentaire, d'où l'argumentation théologique chasse les ornements de style, les

20. D'Aubigné, *Méditation sur le pseume 84*, in *Œuvres complètes*, éd. R. et C., t. 2, p. 145.

21. Cf. passage cité *supra* I, 7, 1^{re} section.

22. Cf. *supra* I, 7.

23. Méditation sur le ps. 6, in *Discours et meditations chrestiennes*..., t. 1, p. 81.

24. Dans l'épître dédicatoire des *Méditations Chrestiennes, sur plusieurs Pseumes*, *ibid.*, t. 1, p. 75, A Madame Sœur unique du Roi Tres-Chrestien, Du Plessis-Mornay se défend d'écrire en beau langage, tout en s'amusant à jouer sur les mots : « N'y cherchez Madame, ni un ordre, ni un beau langage. L'ordre, et le langage viennent du loisir et du plaisir, et l'un m'est osté par vos affaires, l'autre par les douleurs de ce temps, qui pleurent plustost qu'elles ne parlent. A ceux qui sont a leur aise appartient de composer des livres : A moi proprement de composer mon esprit contre les mutations du temps : A ceux qui ont du plaisir, de se plaire en leur langage. A moi, mon langage ne me plaist qu'a me desplaire, si ce n'est Madame, qu'en ces Méditations, je vous aie peu plaire, peut estre en me desplaisant. »

passages où il déploie sa virtuosité ressortent nettement. Les figures les plus raffinées de l'art oratoire se conjuguent alors pour donner aux plaintes du pénitent un accent dramatique. Les plus fréquentes — l'interrogation et l'exclamation, l'accumulation et l'hyperbole, l'anaphore et l'antithèse — contribuent elles seules à accroître la portée émotionnelle du discours et l'empêchent de tomber dans le didactisme : l'élément affectif se superpose à la formulation du message intellectuel, de sorte que, même soumis à un déroulement lent ou cyclique, le texte intéresse toujours d'une manière ou d'une autre. Ceci se vérifie encore plus précisément chez Sponde, qui joue avec une dextérité singulière des richesses du langage ; jamais, dans ses méditations, ne se relâche l'effort de surprendre ; les trouvailles se multiplient, les figures s'accumulent en crescendo, les paradoxes fusent :

Oys-tu ces premiers gémissemens ? L'enfant gémist. Mais quoy ? Le mal passé ? Il ne ressent point ce qu'il n'a point senty. Le mal present ? Certes ; mais d'où ? De luy, et non d'ailleurs. Il lamente le mal qu'il trouve en soy-mesme. Il naist donques avec le mal, et le mal avec la douleur, et la douleur avec les larmes. Ce potiron de Nature vit et meurt en mesme jour. Il vit au sentiment, mais il meurt en la douleur. Ceste douleur et ce sentiment le font pleurer : voyre ces pleurs luy sont indice de vie, et le ris trop hastif, présage très assuré d'une hastive mort. Aussi est-ce vraye joye que de mourir, et vraye tristesse que de vivre²⁵.

Le poète maintient le lecteur à ce niveau de tension au long de nombreuses pages ; il ménage si bien ses effets que son texte, hérissé de pointes et de surprises, n'est pas d'une lecture facile. Pareil déploiement d'astuces verbales montre jusqu'à quelle subtilité peut atteindre l'expression de problèmes religieux. Il suggère en outre que Sponde s'adressait à un public cultivé, capable de goûter un tel raffinement littéraire : c'est le contraire même de d'Aubigné, qui nivelle le style de ses méditations pour se faire mieux comprendre.

La méditation, catholique et l'influence de Savonarole.

La vogue soudaine de la méditation chez les protestants, à partir de Théodore de Bèze, ne représente qu'un épisode particulier dans l'évolution d'un genre très ancien. Il existe en effet une longue tradition de la méditation religieuse, en général latine, qui remonte aux *Enarrationes in Psalmos* de Saint Augustin²⁶ et fut alimentée par la spiritualité du Moyen

25. Sponde, *Méditation sur le pseume XIII ou LIII*, in *Méditations sur les Pseaumes...*, p. 7.

26. Jacques de Billy en a fourni une libre adaptation en français : *Recueil des consolations...*, 1570. L'optimisme augustinien qui règne ici se situe à l'opposé du ton amer et du goût pour les thèmes pénitentiels répandus dans la méditation protestante. Le psautier

Age²⁷. Les catholiques l'ont peu cultivée pendant le xvi^e siècle²⁸, car leur production dévote est assez pauvre, en français particulièrement, dans les décennies qui précèdent l'épanouissement de la Contre-Réforme²⁹. Les calvinistes, au contraire, en quête d'une littérature édifiante, trouvent dans cet héritage l'occasion d'enrichir leur propre vie religieuse. Ils en altèrent bien sûr l'orientation théologique, mais lui empruntent une forme de piété et un style. Ainsi s'expliquent les ressemblances de technique entre la méditation des Huguenots et celle, plus rare, moins homogène, des catholiques. La manière de La Ceppède, dans ses *Imitations*, nous a paru comparable, tout à l'heure, à celle des auteurs protestants. Guillaume Du Vair, qui se situe parmi les rénovateurs de l'Eglise romaine après le concile de Trente, permet à son tour de vérifier cette coïncidence : dans la double série de méditations que lui ins-

fournit surtout des motifs d'action de grâces ; le pécheur exprime son amour et sa foi sur un ton qui s'élève parfois à des hauteurs mystiques. Ainsi, à propos du verset : « Je croy que je verray les biens du Seigneur en la terre des vivants » (ps. 27, 13), Billy s'écrie : « O biens du Seigneur doux et suaves, immortelz, incomparables, immuables, quand vous verray-je ? J'ay bien cette foy et assurance de vous voir : mais non en la terre des mourants. Le Seigneur me delivrera de ceste terre des mourants, qui pour l'amour de moy a daigné prendre la terre des mourants, et mourir entre les mains des mourants. Et lors je croy que je verray les biens du Seigneur en la terre des vivants. » (f^o 12 r^o).

27. Le xvi^e siècle a conservé quelques traces de la dévotion médiévale inspirée par les psaumes : cf. par exemple Anthoine Du Four, *La Diete de Salut...*, 1557. Du Four était prédicateur à la cour de Louis XII et ne fait d'ailleurs, dans ce texte, que s'inspirer de saint Bonaventure.

28. C'est pourquoi je ne m'y arrête pas. Parmi les textes inspirés par les psaumes et se rattachant plus ou moins à la méditation, on peut signaler cependant Jean de Gagny, *Le Livre contenant devote exposition sur le cinquantesme Pseaulme...*, 1541 et deux traductions de l'Arétin : *Les sept Pseaulmes...*, trad. Jean de Vauzelles, 1540 et *Les VII. Psalmes...*, trad. François de Rosset, 1605. Dans *Le Thresor des Prieres...*, 1585 de J. de Ferrières figure une traduction en prose des sept psaumes pénitentiels, « avecques l'argument d'un chacun, et à la fin une Oraison, comprenant toute la principale sentence d'un chacun Pseaulme » (f^o 114 r^o). Cependant, le ps. 51 n'est pas suivi d'une brève prière, mais d'une *Paraphrase du Pseaulme precedent en forme d'Oraison* (f^o 129 r^o-38 v^o), plus longue et élaborée, qui se confond avec une méditation en prose. Les nombreux recueils de Pierre Doré inspirés par le psautier sont plutôt des sermons ; cf. *Bibliographie...* de Cloranesco, qui n'indique pas moins de onze titres de cet auteur comportant une référence aux psaumes. Cf. aussi les deux notes précédentes.

29. A propos de la littérature spirituelle catholique au xvi^e siècle, J. Dagens écrit : « Les œuvres françaises sont vraiment dénuées de tout intérêt. Après Pierre Doré... notre littérature de dévotion est vraiment un vaste désert. Un réveil se produit au début du xvii^e siècle avec Richeome, E. Binet, le Père Coton, Coeffeteau. » (*Bérulle...*, p. 104).

pirent les psaumes³⁰, il ménage entre l'exposé didactique et les confidences personnelles le même équilibre que nous avons observé chez les calvinistes. Il tend à créer dans son texte, par l'introduction de nombreux liens logiques, une cohérence générale³¹ tout en conservant, selon les lois du genre, redoublements et variations synonymiques. Il recourt enfin à des images hyperboliques, souvent stéréotypées, qui sont également familières à un Sponde ou un Bèze. En dehors de ces méthodes communes, et d'une prédilection partagée pour les thèmes de la pénitence, s'imposent quelques différences de détails, qui reposent sur des attitudes théologiques distinctes : il est normal, par exemple, que Du Vair affiche une confiance et un optimisme très grands vis-à-vis du problème du salut — telle est alors l'attitude de la plupart des catholiques —, tandis que les auteurs protestants, exposés davantage, selon leur croyance, à la peur du châtimeut, présentent une vision plus angoissée, plus tendue, de la réalité³². Il n'en reste pas moins qu'à la fin du xvi^e siècle, des auteurs protestants et catholiques, quoique animés de desseins divergents, trouvent dans les formes consacrées de la méditation le guide qu'ils cherchent pour exprimer les tourments de leur vie religieuse et l'urgence de certaines questions doctrinales³³.

L'abondance de la littérature spirituelle qui fleurit tout au long du Moyen Âge et la grande variété que présente à son tour la méditation en prose française au xvi^e siècle compliquent singulièrement le problème des influences. Je voudrais montrer cependant sur un point particulier — l'ascendant exercé par Savonarole — à quel point la tradition médiévale revit dans les textes qui nous intéressent et comment protestants et catholiques se trouvaient parfois renvoyés aux mêmes sources.

Témoin de la Renaissance florentine et attaché lui-même à

30. *Méditation sur les Pseaumes de la penitence...* et *Méditation sur sept Pseaumes de la consolation...* (psaumes 27, 34, 37, 43, 49, 73, 15). A ces deux recueils s'ajoutent les *Méditations sur les Lamentations de Jeremie*. Les trois volumes ont paru en 1603.

31. Dans la dédicace de *Méditation sur les Pseaumes de la penitence...*, A Monsieur de Breze Evêque de Meaux. Du Vair explique : « Ce qui est en ces Cantiques là de moins agreable à ceux qui ne savent pas assez savourer les bouffees du S. Esprit, est le peu de liaison qui semble de prime abord estre entre les versets : qui est ce que j'ay tasché d'y suppleer, estendant mesmes un peu quelquefois pour cest effet, la naïve signification des paroles. »

32. Il en résulte que la méditation de Du Vair semble moins ambitieuse, plus calme que celle des protestants ; le recours à des effets de style est également plus discret ; l'expression est moins pointue et maniérée que chez Sponde ou Du Plessis-Mornay, quitte à paraître, en comparaison, un peu plate.

33. Du Vair n'est pas le seul écrivain catholique à motiver un tel rapprochement : j'ai trouvé par exemple dans les *Lamentations* de Claude de Trellon (in *Les Œuvres*, f^o 210 v^o-226 r^o) de nombreux traits communs avec la méditation protestante.

rénover certaines formes de la spiritualité moyenâgeuse, Savonarole occupe une position particulière. Inquiet de rendre à la piété des fidèles et à la dévotion personnelle leur dignité et leur sérieux, il adopte déjà quelques positions défendues plus tard par la Réforme et s'impose en même temps comme un inspirateur des théologiens catholiques qui, à la suite du concile de Trente, tenteront de revivifier les pratiques de l'Eglise. Il n'est pas le seul à offrir, au sein des débats religieux qui divisent le xvi^e siècle, cette disponibilité : j'ai déjà insisté, à propos d'Erasme et de Lefèvre d'Etaples³⁴, sur l'importance de cette période privilégiée, la Préréforme, où les idées nouvelles germent, et parfois s'affirment clairement, sans être affectées encore à la propagande d'un parti confessionnel. Mieux connu, en général, par sa légende que par sa pensée originale, Savonarole devait ainsi s'imposer, parmi les penseurs spirituels du xvi^e siècle, tant protestants que catholiques, comme un précurseur. Sa réputation tenait surtout à ses trois méditations sur les psaumes : c'est dans ces textes, goûtés, à en croire leur diffusion, par un vaste public, que s'exprimait le mieux, de la manière la plus directe et la plus émouvante, la foi exemplaire du Prieur de Saint-Marc³⁵. Les deux derniers notamment, inspirés par les psaumes 31 (*In te Domine*) et 51 (*Miserere*), écrits par le martyr au moment de son procès, quelques semaines avant le supplice, retenaient l'attention³⁶ : ils plongeaient leurs racines dans certaines traditions populaires et annonçaient, en posant le problème de la justification par la foi, les grandes questions qu'allaient débattre les générations suivantes³⁷.

La vogue de ces méditations et la curiosité qu'elles soulevaient de part et d'autre de la frontière confessionnelle se vérifient aisément en France. Le poète catholique Pierre Tamisier³⁸ publie une longue paraphrase en vers français de la méditation sur le *Miserere*³⁹. Chez les calvinistes⁴⁰, le même

34. Cf. *supra* I, 1, 2^e section.

35. La vogue au xvi^e siècle des méditations sur les psaumes de Savonarole et leur influence sur la spiritualité de la Contre-Réforme ont été étudiées par M. Bataillon. Cf. surtout : *Sur la diffusion des œuvres de Savonarole en Espagne...* et *De Savonarole à Louis de Grenade*.

36. La méditation sur le psaume 80 (*Qui regis Israel*) ne semble pas avoir joui d'un tel succès.

37. Cette remarque est due à R. Klein, *La dernière méditation de Savonarole*, qui montre que la méditation sur le psaume 31 se situe dans la lignée des *Ars moriendi* médiévaux en même temps qu'elle introduit un débat sur la justification par la foi.

38. Cf. *supra* III, 2.

39. *Méditation sur le Psalme Ciquantiesme de David. Prise du Latin de l'excellent Theologien F. Hierasme Savonarole Ferrarois, et mise en vers François*, par Pierre Tamisier President en l'Election de Masconnois, in *Méditations chrestiennes sur les sept psalmes...*, f° 47 r°-84 v°.

40. Ils s'inspiraient peut-être, pour une part, de l'exemple de

texte est traduit par Simon Goulart⁴¹, et Philippe Du Plessis-Mornay présente, parmi ses propres œuvres spirituelles, une version française des deux dernières méditations du Dominicain⁴². A l'hommage des traducteurs s'ajoute celui des imprimeurs, qui publient volontiers ces textes, recherchés, sous leur forme latine ou française, par de nombreux lecteurs⁴³.

Mais ces facteurs externes ne nous intéressent que dans la mesure où ils sont confirmés par des faits d'ordre littéraire : la diffusion paraît bien se doubler d'une influence. Le style latin des méditations de Savonarole ressemble étrangement, en effet, à l'écriture si déconcertante d'un Sponde ou d'un Bèze dans leurs propres méditations :

Veni dulcissime Samaritane : ecce enim veritatem dilexisti : veritatem, inquam, promissionum, quas humano generi fecisti : eas nimirum delexisti, quia eas fecisti, et servasti : nam tuum diligere, ipsum est benefacere. In te enim ipso immutabilis es, nec sicut nos, modo amas, modo non amas, ut actus tuæ dilectionis transeat, et redeat. Sed tu es totus amator, qui nunquam mutatur [Joan. 4]. Deus enim charitas est. Tuum itaque diligere creaturam, est ei benefacere, et quibus melius facis, eos magis diligis. Quid est ergo tuam diligere veritatem, nisi facere, et servare veritatem⁴⁴ ?

Ce qui paraissait si neuf dans la langue de nos auteurs protestants semble tout à coup moins exceptionnel : mêmes groupes syntaxiques brefs, même rythme hâché, même concision, à l'opposé exact des balancements de la période cicéronienne ; il y a plus : l'auteur se plaît à jouer avec les mots, il cultive les pointes et les paradoxes, il affectionne les artifices rhétoriques. Tout indique que, de part et d'autre, les mêmes recettes servent à la recherche d'une même expressivité. Il suffit d'ailleurs, pour preuve complémentaire, d'examiner un passage d'une méditation de Savonarole dans la traduction de Du Plessis-Mornay : le style en est aussi maniéré que dans les méditations françaises originales⁴⁵ :

Luther qui avait publié la méditation sur le psaume 51 de Savonarole en 1523.

41. *Méditation sur le Pseaume 51 traduite du latin de Jerosme Savonarole* in Ph. Du Plessis-Mornay, *Méditations chrestiennes sur quatre Pseaumes...*, 1591.

42. Elles figurent in *Discours de la Vie et de la Mort...*, 1584, et dans les rééditions de 1585, 1597 et 1604.

43. Je me contenterai de renvoyer aux bibliographies de Brunet, *Manuel du libraire...*, Baudrier, *Bibliographie lyonnaise...* et J. Dagens, *Bibliographie...*

44. Savonarole, *Meditatio in Psalmum Miserere*, in *Meditationes in Psalmos...*, 1633, p. 19-20.

45. La traduction en vers de Tamisier (cf. supra n. 39) ne conserve pas, elle, les traits particuliers du style de Savonarole : la tension et l'asymétrie se fondent dans les alexandrins bien balancés du poète.

Car voicy, je suis conçu en iniquitez, et ma mere m'a conçu en pechez. Ma mere charnelle, di-je m'a conçu de concupiscent, et j'ay tiré le peché originel d'elle. Et qu'est-ce que peché originel, sinon estre privé de toute justice, et de toute la droicteure qui deust estre naturellement en l'homme ? Ainsi l'homme conçu et né en ce peché, est tout pervers, tout de travers, et tout tortu. La chair convoitte contre l'esprit, la raison est debile, la volonté foible, l'homme tout entier fragile et semblable à la vanité, les sens le deçoivent, l'imagination le trompe, l'ignorance l'esgare⁴⁶.

Est-il donc nécessaire, pour expliquer ce style, de reconnaître chez Sponde et, par-delà, chez Bèze et Du Plessis-Mornay, une intention anticicéronienne, comme le propose Alan Boase⁴⁷ ? Il me paraît plus vraisemblable que nos auteurs, au lieu d'élaborer leur mode d'écrire à partir d'exemples empruntés au domaine profane, aient simplement voulu imiter leurs prédécesseurs, parmi lesquels Savonarole semble jouer un rôle particulier⁴⁸. Du moment que la méditation latine était anticicéronienne par tradition, il est normal que ses adaptateurs français aient pratiqué un certain style sans le savoir, par fidélité aux lois du genre. Renier les artifices convenus dans la méditation, c'eût été renoncer à un certain climat spirituel, et compromettre le but même de l'entreprise : il n'en fallait peut-être pas davantage pour être anticicéronien.

Il apparaît ainsi, une fois de plus, que les frontières confessionnelles ne sont pas étanches dans le domaine de l'expression littéraire⁴⁹. Condamnée à végéter, on presque, chez les

46. *Exposition et Meditation sur le Pseaume LI...*, in Ph. Du Plessis-Mornay, *Discours de la Vie et de la Mort...*, 1604, f° 70 r°.

47. *Introduction aux Méditations...* de Sponde, p. cxxxiii-cxlvii. Dans son compte rendu de l'étude d'A. Boase, E. Droz reconnaît en Th. de Bèze le modèle de Sponde, Du Plessis-Mornay, etc. (cf. *BHR*, 17 (1955), p. 134-141). Cette idée est reprise par M. Richter in *Introduction à Th. de Bèze, Chrestiennes Meditations...*, p. 24. Or cette solution ne fait, me semble-t-il, que renvoyer le problème.

48. Je ne prétends pas désigner en Savonarole la source unique de nos auteurs : d'innombrables écrivains l'entourent et le précèdent, dont il faudrait examiner la production ; on pourrait sans doute déceler une tradition continue à partir de saint Augustin, dont certains textes spirituels sont nettement anticicéroniens.

49. A côté de la notoriété de Savonarole chez les protestants, il faut signaler celle de son élève Sanctes Pagninus, qui, également dominicain, commença sa carrière à Florence et l'acheva en France, où il fit connaître la spiritualité de son maître et s'imposa comme un hébraïsant fameux. J'ai déjà dit (cf. *supra* II, 1, 1^{re} section) la grande influence qu'exerça sa traduction latine de la Bible (1528) et surtout du psautier, *Liber Psalmorum Davidis...* dans les milieux catholiques aussi bien que protestants. Voici un autre témoignage : dans l'adresse *Aux lecteurs de Pseaumes de David tant en Latin, qu'en François : les deux translations traduictes de l'Hebreu...*,

catholiques, la méditation trouve une impulsion nouvelle chez les protestants, en français, dès environ 1570. Elle se charge alors de matériaux inédits, mais conserve sa formule stylistique. C'est sans doute que l'inquiétude des Huguenots, traqués et tourmentés, s'accommodait bien de la tension et de l'expressivité traditionnelles au genre. Il importe en effet, pour comprendre mieux le dessein de nos auteurs, de considérer à quel point leurs œuvres, même hautement formalisées, sont perméables à l'expérience quotidienne. La poésie pénitentielle dont il va être question, à la fois stéréotypée et ouverte aux réalités tragiques du moment, permettra d'analyser mieux la fusion de ces deux zones d'influence. Elle illustrera en même temps d'exemples neufs la parenté stylistique qui lie les protestants et les catholiques.

Lyon, Balthazar Arnoullet, 1553, l'éditeur explique : « ... apres avoir consideré toutes sortes de translations, nous n'en avons trouvé aucune plus approchante de l'Hebrieu que celle de Sanctes Pagninus, ne ja aussi plus receue et approuvee de toutes gens entendus en la langue Hebraïque... Je say que plus elegante en Latin pourroit estre : mais non point si fidele selon l'Hebrieu... » (cité par Baudrier, *Bibliographie lyonnaise...*, série 10, p. 143). Sur Pagninus, cf. E. Wind, *Sante Pagnini...*

IV

LA POÉSIE PENITENTIELLE

David, modèle de pénitence.

Avec les poètes provinciaux, au début de cette troisième partie, nous avons abordé un domaine où les paraphrases de psaumes servent plus à alimenter la vie dévote qu'elles ne visent à restituer une image exacte du texte donné. Une ligne de fidélité décroissante nous a entraînés dès lors vers des genres de plus en plus indépendants : à défaut de relever, dans la méditation en prose, une influence précise du psautier, nous y avons cherché des emprunts, moins spécifiques et parfois ténus, à l'Ancien Testament. Nous franchissons ici un pas de plus : la poésie pénitentielle, où le chrétien avoue ses fautes et implore le pardon divin, est une création originale¹, qui s'inspire à des sources très diverses. Elle avoue cependant une dette particulière à l'égard de David, en qui elle reconnaît le modèle idéal du croyant et du poète. C'est à ce titre, comme une imitation libre, qu'elle revendique notre attention.

Outre le prestige qu'il exerçait nécessairement parmi les écrivains, dans une période de réforme et de contre-réforme, le psalmiste jouissait, dans le climat de bouleversements politiques et religieux qui régnait à la fin du siècle, d'une actualité toute particulière. Aux chrétiens acculés et blessés, il offrait la figure d'un homme complètement dépouillé, seul en face de Dieu et réduit, pour appeler au secours, à l'ardeur de son chant : c'est l'image que retient, entre autres, Blaise de Vigenère :

1. Les catégories que je propose — paraphrase, méditation, poésie originale — sont artificielles et parfois difficiles à utiliser : plusieurs auteurs se situent à la limite de deux d'entre elles. Ainsi, René Bonchet d'Ambillou, in *Méditations sur la Passion*, publie-t-il, f° 5 r°-v°, une *Paraphrase du Psaume 42* qui ressemble plutôt, selon mes critères, à une méditation ou même à un poème pénitentiel : il s'arrête à l'un des motifs donnés par l'originat — l'hostilité des ennemis — et en propose une adaptation extrêmement libre.

Quant nous voyons un si grand Roy, si aimé et chery de luy, si favorit et agreable, ... se rabaïsser, prosterner, et humilier devant luy, comme le plus miserable pecheur de son peuple ; se contrister de ses offenses, lamenter ses transgressions, pleurer ses fautes et méfaits ; les advouer, confesser, detester d'une si grande submission, d'un si angoisseux desplaisir, comme en toutes occasions il a tousiours son recours à Dieu, implore son aide et support, leve les yeux à son bonté, et y met telle confiance, que jamais il ne succombe, ny ne ploye sous le faiz de ses afflictions : dont a tous propos il nous rafreschist et recharge, qu'en tous noz besoins et necessitez, en tous noz assaulx et persecutions, en toutes noz languours et delresses, en l'amertume la plus amere de nostre ame, nous ne pouvons avoir de refuge plus asseuré, de plus ferme l'appuy et confort, que de nous adresser à Dieu...¹.

Malgré son usage fréquent, la louange de David conserve le ton de la sincérité : l'auteur qui évoque l'exemple vécu du psalmiste s'émue, participe à son propre récit, tant le passé et le présent, le modèle et son admirateur paraissent solidaires. La distance historique s'efface et le roi hébreu devient un chrétien parmi d'autres, l'un des plus parfaits : il n'est plus celui qu'on traduit, il est celui qu'on imite. Au reste, son influence déborde le domaine de la littérature pour s'inscrire dans la réalité quotidienne : à travers les pratiques pénitentielles où il s'impose comme une figure populaire, David pénètre dans le décor familial des fidèles ; son autorité se marque dans les faits et gestes de leur vie religieuse².

La poésie de la pénitence ne jaillit pas, il est vrai, des événements qui marquent la France à la fin du xvi^e siècle : comme la méditation, elle relève d'une longue tradition, dont la patristique a jeté les bases en mêlant les plaintes des prophètes hébreux au style de la lamentation funèbre chez les Anciens. Cette continuité ne s'interrompt même pas pendant la période où, en France, la plupart des auteurs chantent le plaisir de vivre et adhèrent à un humanisme plutôt profane : on note, en 1550, la parution d'*Odes penitentes*³. Dans quelques-uns de ses vers, Du Bellay ébauche également des plaintes et des implorations, qui, par les thèmes et l'écriture,

2. *Le Psautier de David tourné en prose mesurée, ou vers libres, Dédicace Au Roy.*

3. Cf. *supra* II, 3, 1^{re} section et *infra* III, 5. Il était notoire que Henri III s'inspirait surtout de David dans ses pratiques pénitentielles : « Si nostre tres Chrestien Roy s'humilie à son exemple [David] devant son Dieu, couvrant la gloire d'un accoustrement Royal, d'un sac ou surplis, nul ne se doit de ce (*sic*) moquer, mais admirer sa devotion et humilité, et l'ensuyvre, non la condamner. » (C. de Cheffontaines, *Apologie de la Confrairie des Penitents*..., p. 29).

4. [Nicolle Bargedé], *Les Odes penitentes du moins que rien.*

annoncent l'éclosion qui va suivre⁵. Mais la poésie pénitentielle, même si elle appartient à tous les âges, connaît, dès environ 1570, une expansion considérable, à laquelle ont contribué d'innombrables écrivains. C'est ce phénomène massif que je voudrais examiner, sans prétendre, en aucune façon, à une étude complète : devant l'abondance d'une matière qui se renouvelle assez peu, j'ai travaillé sur des échantillons, que j'ai voulu aussi représentatifs que possible : juste de quoi esquisser la physionomie d'un genre, où David ne se reconnaît guère⁶.

Les thèmes.

Pas plus que la méditation, la poésie pénitentielle ne se déroule selon un plan rigoureux : elle épouse les va-et-vient du monologue ou de la prière, elle obéit à un cheminement affectif plus que logique. Néanmoins, elle oscille le plus souvent entre quelques thèmes, dont il est facile de dégager l'économie. A partir des *Poésies Chrétiennes*⁷ d'Odet de La Noue, qui ont servi de base à mon analyse, je voudrais essayer de reconstituer un itinéraire idéal de l'âme pénitente, où prendront place les données essentielles du genre : à défaut d'illustrer le développement de chaque pièce, il fournira un modèle pratique à l'exposé des idées.

Le pécheur, qui parle en général à la première personne et s'adresse à Dieu, commence sa plainte en évoquant sa misère ; par son attachement au monde, il est lié au mal et condamné à perpétrer des fautes qu'il déteste. Outre la souillure dont il s'avoue taché, il sait que tout ce qui touche à l'humain est frappé d'inanité ; il est exposé à la mort, il connaît la vanité de ses entreprises et se sent impuissant à s'améliorer lui-même. Tel est, dans une prostration complète, l'état de l'homme sans Dieu :

Mes jours sont nuits tenebreuses,
Le soleil m'est importun.

5. Cf. par exemple le début de l'*Hymne Chretien* :

O Seigneur Dieu, mon rampart, ma fience,
Rampare moy du fort de pacience
Contre l'effort du corps injurieux,
Qui vent forcer l'esprit victorieux.
L'ardeur du mal, dont ma chair est atteinte,
Me faict gemir d'une eternelle plainte,
Moins pour l'ennuy de ne pouvoir guerir,
Que pour le mal de ne pouvoir mourir.

(*Œuvres poétiques*, t. 4, p. 111).

6. La poésie pénitentielle n'a pas été décrite, jusqu'ici, sauf par T.C. Cave, *Devotional Poetry...*, chap. 4 et 5.

7. Outre trois longues pièces isolées à la fin du volume, le recueil comprend 150 *Sonnets Chrétiens*, 9 *Cantiques Chrétiens* et 12 *Odes* : je m'arrête essentiellement, ici, aux *Cantiques*.

Je ne voy rien qui me plaise,
Nulle chose ne me rit :
Je me noye en mon mal-aise,
Qui me mine tout l'esprit⁸.

Ces tourments spirituels trouvent leur marque visible dans les souffrances du corps, qui consomment la déchéance du pécheur et manifestent son impureté. Les pleurs et les gémissements sont aussi le signe de cette détresse physique et morale ; ils constituent l'un des motifs privilégiés de la poésie pénitentielle, qui, sur ce point, doit beaucoup au psautier ; car il s'agit moins d'inventer des détails nouveaux et pittoresques que d'utiliser, pour suggérer l'étendue des maux qui affligent l'homme livré à lui-même, quelques éléments convenus. D'autres groupes d'images servent au même dessein : ceux de la nuit, de la tempête ou de la guerre, qui marquent tous la profondeur et la violence du conflit. Ce dénuement est fonction de la corruption inhérente à la nature humaine ; certains poètes s'en tiennent à cette interprétation théologique, tandis que d'autres s'orientent ici vers un commentaire de l'actualité : la misère qu'ils évoquent dépend alors des troubles civils, qui agitent la nation et réduisent l'homme à la peur : transposition circonstancielle et hyperbolique d'un état reconnu ailleurs comme permanent. Souvent, la plainte se fait collective et évoque le désastre qui afflige la France :

Ce royaume est tout divisé,
Son thresor est tout espuisé,
Sa soldatesque est pres qu'esteinte.
On luy court sus de toutes pars,
Et pressé de tant de hazards,
N'atend que la mortelle atteinte⁹.

Selon une représentation familière à d'Aubigné dans *Les Tragiques*, le pays est parfois personnalisé, dépeint comme un corps qui souffre et se désagrége, ou comme une mère dont les enfants dévorent les membres. Ailleurs, le poète, mêlé à la lutte, gémit sur ses propres infortunes ; ainsi Odet de La Noue, qui raconte avoir rédigé ses vers en prison, décrit ses aventures de soldat et ses angoisses de protestant pourchassé. A la manière de David, il se voit en butte à l'hostilité d'innombrables ennemis, qui le harcèlent dans ses actes et dans ses croyances. Cette facilité à passer de l'universel à l'actuel, d'une pensée théologique à des préoccupations politiques constitue un des caractères permanents de la poésie pénitentielle ; c'est sa grandeur, justement, de chercher à concilier des thèmes bibliques ou moraux très amples avec des événements plus immédiats et circonscrits.

8. *Odes Chrestiennes de I. Tagaut, in Poemes chrestiens de B. de Montmeja, et autres divers auteurs...*, p. 74.

9. O. de La Noue, *Cantique 8, in Poesies Chrestiennes...*, p. 145-146.

Derrière les manifestations externes de la douleur — auxquelles nos auteurs, guidés par l'exemple de l'Ancien Testament, s'arrêtent volontiers — se cache l'anxiété métaphysique d'être damné. Le pénitent livré aux attaques du monde éprouve sa solitude, sa faiblesse, et s'interroge sur le sens de ses épreuves : c'est Dieu, sans doute, qui le châtie pour avoir mené dans le passé une existence impure. Or la colère du Tout-Puissant est effrayante :

Herissez mes cheveux d'une frayeur non feinte,
Tremblez mes pieds pesants, fend toy mon traistre cœur,
Apprehendez pour moy d'un si juste Seigneur
L'horrible jugement qui me pasma de crainte¹⁰.

Les tourments actuels ne font peut-être qu'annoncer les peines éternelles ; cette idée est d'autant plus redoutable que le Seigneur, parfaitement juste, ne punit jamais sans motifs. Entre sa puissance et la faiblesse des hommes, aucune commune mesure : le Dieu des Hébreux régit ici, qui utilise l'univers comme théâtre de sa force et, par son omniscience, coupe au pécheur toute retraite ; à celui qu'il veut anéantir, nul recours n'est possible.

Mais Dieu ne veut pas s'abandonner à son courroux et punir la créature selon ses démérites. Par sa foi et sa connaissance des Écritures, le pénitent se persuade que la bienveillance divine, dont la mort de Jésus constitue le témoignage, n'est jamais en défaut. Il a beau se savoir le plus malheureux des hommes, il se répète maintenant, comme une mélodie apaisante, que lui aussi peut bénéficier de la promesse du pardon. Ainsi s'amorce, dans le poème, un renversement qui annonce des accents moins sombres : le péché sera désormais évoqué au passé et le chrétien s'efforcera, autant que cela lui appartient, de s'en affranchir. Car il peut contribuer à son rachat en invoquant activement la pitié de Dieu : il lui suffit de confesser sa faute et d'implorer la purification. Fier de cette assurance, il étale sans retenue ses vices et ses manquements, il s'humilie d'autant plus qu'il attend d'être racheté. Il proclame qu'impuissant lui-même à améliorer son sort il est soumis à l'intervention de la grâce : les protestants, ici, affirment bien haut leur doctrine et trouvent dans le dénuement du psalmiste une leçon propice : comme lui, le pénitent, même entièrement démuné, peut encore prier et chanter :

Je suis tout descharné, et ja ma face blesme
A renfrongné son front d'une maigreur extreme,
Si ce n'est pour crier je n'ay plus de vertu¹¹.

Telle est la situation du poète : pour échapper au désespoir, il

10. Antoine Favre, *Centurie première...*, Sonnet 96, v. 1-4.

11. Pierre de Cornu, *Complainte chrestienne faite ainsi que j'estois blessé*, in *Les Œuvres poétiques...*, p. 211.

dispose encore de la vertu du langage. Or David, mieux que quiconque, lui enseigne à exorciser ses souffrances en leur donnant un nom et en les présentant à Dieu ; il s'impose donc comme le patron de la poésie pénitentielle, dont il légitime, par son exemple, le bien-fondé. Ainsi La Noue, dans sa prison, se tourmente d'être livré à l'inaction ; pourtant :

David n'estoit lousiours du harnois revestu,
Pour soustenir le choc des Philistines armes.
Quand Dieu faisoit cesser l'effroy de leurs alarmes,
Il escrivoit en vers l'honneur de sa vertu :
Ou sur les doux accords de sa harpe dorée,
Il entonnoit le los de sa gloire sacrée.

Devrois-je pas ainsi m'occuper en ce lieu ?
Et (retracant les pas de ce grand personnage)
Faire servir ma plume à quelque saint ouvrage,
Et sonner sur mon luth les louanges de Dieu ¹² ?

A force d'imiter l'attitude du psalmiste, nos auteurs en viennent rapidement à lui emprunter toute sorte de formules et, d'un mouvement imperceptible, tendent à s'assimiler à lui. Le je dont ils usent est ambigu : il renvoie parfois clairement à l'auteur, mais désigne le plus souvent une personnalité compositrice, en qui se mêlent des allusions à David et des apports originaux. Cela ne veut pas dire que le genre soit artificiel ou manque de sincérité ; le transfert et l'identification s'opèrent tout naturellement, tant la familiarité avec le psautier est grande, et son actualisation admise. C'est dire que l'intérêt esthétique est nettement subordonné aux préoccupations théologiques ou religieuses : on n'imité un style que pour réaliser autre chose, qui engage plus profondément.

Ainsi, par la qualité de son chant, le poète apaise la colère divine et calme ses propres tourments. Par la paix qui le gagne et sous le charme de l'harmonie qu'il crée dans ses vers, il oublie ses frayeurs ; il se persuade que Dieu disperse les ennemis tout à l'heure menaçants et sent poindre dans son corps la santé qu'il avait perdue. Il se garde, cependant, d'attribuer cette victoire à ses propres mérites : Dieu n'obéit pas à la magie des mots, mais mesure la sincérité d'un appel et intervient par pure compassion. L'idée qu'il bénéficie d'un tel traitement remplit le pénitent de joie ; convaincu qu'il peut se fier à la clémence du Seigneur, il éprouve une félicité parfaite et se consacre désormais à la louange :

Qui haussera ma parole et ma voix
Pour te chanter suprême Roy des Rois ?
Et qui tiendra les cordes de ma lyre
D'un plus haut ton : afin que l'univers

12. O. de La Noue, *Cantique 1*, in *Poesies Chrestiennes...*, p. 86-87.

Oyant Ion nom rechanté par mes vers,
Chante mes vers et les bontez admire¹³ ?

Au terme de son évolution religieuse, le poète s'institue chanteur de Dieu ; tel est bien l'aboutissement auquel il a toujours tendu : s'abandonner en toute confiance et atteindre, au sein d'un monde hostile, à la plus grande sérénité spirituelle. C'est dire que le désordre apparent qui règne dans la poésie pénitentielle, le mouvement d'aller et retour qu'elle épouse volontiers, sont loin de trahir une complaisance quelconque à l'instable ou à l'évocation des souffrances : le long cheminement qui vient d'être schématisé, si complexe ou hésitant soit-il, ne fait jamais que voiler une aspiration essentielle vers la permanence. Nos auteurs ne visent pas à créer un intérêt d'ordre psychologique et refusent de s'attarder longtemps à des expériences personnelles ; ils nourrissent une ambition religieuse et se proposent de ménager un contraste frappant entre la misère de l'homme sans Dieu et la félicité du pécheur pardonné. C'est justement parce qu'ils se hâtent tant d'établir cette vérité, qui appelle un acte de foi plus qu'une démonstration, que leurs vers se soustraient à un déroulement logique : ils ne s'organisent pas de manière à présenter un argument linéaire mais se disposent plutôt en systèmes anallitiques, mieux appropriés au mystère et à la profondeur de la croyance qu'ils expriment. Les oppositions s'accroissent, les mêmes affirmations reviennent à plusieurs reprises, si bien que la poésie pénitentielle donne l'impression d'être statique ou confuse, alors qu'elle cherche simplement à exprimer une réalité exceptionnelle.

Les sources et leur contamination.

Les auteurs de méditations résolvaient le problème de leurs sources selon différentes méthodes ; j'ai montré plus haut qu'Isaac Habert, parmi les poètes, et Agrippa d'Aubigné, parmi les prosateurs¹⁴, se contentaient de développer discrètement le psaume choisi, tandis que leurs compagnons utilisaient des matériaux de provenance diverse. La poésie pénitentielle offre le même éventail de possibilités. Le degré de fidélité à David ou à l'Ancien Testament varie beaucoup d'un écrivain à l'autre. Parmi ceux dont j'ai retenu le témoignage, un Jean Tagaut, un Jacques de Billy et un Pierre de Cornu¹⁵ ne font

13. Etienne de Maisonfleur, *Cantique 5*, v. 1-6, in *Les Cantiques du Sieur de Valagre, et les Cantiques du Sieur de Maison-Fleur...*, 1613. Ce volume est la réédition d'un recueil paru pour la première fois en 1586 et peu à peu augmenté de pièces nouvelles. La plupart des poèmes qui s'y trouvent réunis relèvent, plus ou moins, de la poésie pénitentielle.

14. Cf. *supra* III, 2, 2^e section et III, 3, 2^e section.

15. J. Tagaut, *Odes Chrétiennes*, in *Poemes chrétiens de B. de Montmeja, et autres divers auteurs...* ; J. de Billy, *Sonnets spirituels...* ; P. de Cornu, *Les Œuvres poétiques...*

guère que réorganiser à leur guise des éléments d'origine biblique ; ils évitent les interférences profanes, de sorte que leurs poèmes ressemblent par le style à des paraphrases de psaumes modestes et un peu ternes, à la manière de Bèze ou de Desportes. D'autres auteurs, au contraire, traitent les thèmes pénitentiels plus librement, sans chercher à observer aucune unité d'inspiration. Ils recourent volontiers à des réminiscences de toute sorte ; l'autorité religieuse de David n'implique pour eux aucune limitation stylistique : tous les moyens leur paraissent bons pour assurer une formulation frappante aux expériences intimes du chrétien pécheur et pardonné. Les ressources de la tradition latine du Moyen Âge et celles de la poésie amoureuse se mêlent à l'apport de l'Ancien Testament ; ce type d'association jette une lumière nouvelle sur le syncrétisme en vogue dans la littérature religieuse du xvi^e siècle et montre à combien de courants différents les poètes empruntent leurs biens¹⁶.

Parmi les nombreux exemples qui se présentent — l'origine et le dosage des matériaux varient d'ailleurs dans chaque cas —, un cantique du sieur de Valagre semble intéressant¹⁷. C'est un chant pénitentiel où le poète commence par implorer la pitié de Dieu ; il décrit ses angoisses, exprime sa confiance dans le pardon et annonce qu'une fois absous il n'aspirera qu'à rendre grâces et à exalter la beauté de la création. Or le morceau entier est construit sur le motif récurrent de l'œil, qui, employé dans toutes les acceptions possibles, se rattache tantôt à la symbolique des Hébreux, tantôt à l'usage du style pétrarquiste. A la poésie profane et amoureuse, Valagre emprunte d'abord quelques expressions ; ainsi, les yeux du pénitent, blessés par le jour, sont éblouis de « mille pointes cruelles » (v. 7) ; ils cherchent les ténèbres, ils sont « ceintz des couleurs Plus noires de la nuit » (v. 17-18), de sorte que...

... Les yeux qui ne sont point que les places dez yeux,
Sont plus heureux que vous...

(v. 21-22)

A ces formulations précieuses, dans le goût des œuvres mondaines de Desportes, s'ajoute la recherche d'un certain pittoresque littéraire : l'obscurité n'apporte pas de soulagement au regard meurtri :

Quel échange est ce cy ? quel malheur malheureux ?
Je n'ay plus que les yeux de l'oyseau des tenebres,
Les beaux Rayons du jour hélas, me sont funebres,
Et l'ombrage nuital ne m'est pour tant heureux.

(v. 13-16)

Le vocabulaire et les images trahissent quelque affectation et

16. J'ai déjà examiné ce phénomène à propos de la poésie cosmique (cf. *supra* II, 6, 4^e section).

17. *Cantique unzième*, in *Les Cantiques du Sieur de Valagre, et les Cantiques du Sieur de Maison-Fleur...*, 1613, f^o 31 r^o-33 r^o.

les figures de rhétorique concentrées dans ce quatrain rappellent les procédés de la lyrique profane du temps. La pratique du paradoxe, de la pointe, pour exprimer les subtilités d'une psychologie alambiquée, s'inscrit dans la même perspective :

Seigneur je suis aveugle et si ne le suis point,
Mez yeux peuvent bien voir, et si las ! ne le peuvent,
Car l'extreme rigueur qu'en voyant ilz éprouvent,
La liberté de voir leur ote de tout point.

(v. 33-36)

Parce qu'il a acquis son métier dans le sillage de la *Pléiade* et des maîtres italiens, le poète exprime une part de son tourment selon le code admis par le public raffiné de l'époque ; il lui suffit d'ailleurs, pour qu'un débat amoureux devienne entre ses mains le monologue inquiet d'un pénitent, de remplacer quelques éléments et de procéder à quelques transpositions.

A ces souvenirs profanes se superposent, dans la même pièce, plusieurs références directes à la poésie de l'Ancien Testament. Le motif des yeux, dans le psautille, est affecté essentiellement à trois emplois : il est associé aux larmes pour désigner la douleur ; il exprime l'admiration de l'individu pour Dieu et pour la création ; enfin, il s'applique au Seigneur pour symboliser la protection que celui-ci garantit aux hommes. Or chacune de ces significations est reprise par Valagre ; il s'arrête d'abord au groupe œil-larme :

Hé ! que t'ont fet cez yeux pour endurer ainsi,
Que t'ont ilz fet, Seigneur, pour les fondre en rivières...

(v. 41-42)

Vers la fin du poème, le pénitent promet que si Dieu, apaisé, le purifie, il se consacrera à célébrer la splendeur de l'univers :

Au contraire, Seigneur, s'il te plét de laver
Cez yeux des cleres eaux qui coulent de ta grace,
Et leur permettre encor de voir la belle face,
Du beau feu qui nous vient retirer de l'yver.
Plus sages desormais ilz ne s'employeront
Qu'à lire les feilletz de tez sacrez ouvrages.

(v. 69-74)

A ce thème de la louange cosmique, tant exploité par les Écritures, s'ajoute enfin, selon la vision des Hébreux, la représentation anthropomorphique de l'œil de Dieu : le poète implore :

Et me remontre encor l'œil de ton amitié. (v. 56).

L'aisance qu'apporte Valagre à exploiter deux traditions bien contrastées pour assurer au motif de l'œil toutes les variations possibles n'est pas exceptionnelle ; la poésie pénitentielle est si répandue, si diverse, qu'elle s'alimente à maintes sources,

jusqu'à absorber des matériaux résolument profanes. Et c'est justement parce qu'elle marie l'influence des psaumes à des courants étrangers qu'elle nous intéresse.

Le style.

A côté de l'itinéraire spirituel commun qu'ils suivent dans la plupart de leurs œuvres, les poètes pénitentiels partagent certaines techniques stylistiques. Ici encore, je chercherai moins à être complet qu'à suggérer, par rapport à l'exemple des psaumes, des différences et des ressemblances. Dans la lenteur du déroulement, où s'accumulent les répétitions et les perplexités du chrétien repent, réside un premier trait d'ensemble ; la densité que David imprime à ses invocations se perd dans les épanchements et les formules expansives de nos auteurs. Cette prolixité ne s'organise pas selon les lois du parallélisme ; à la mise en forme de la poésie hébraïque, les écrivains pénitentiels préfèrent souvent une disposition asymétrique, abandonnée au hasard de leur inspiration. Ils s'éloignent aussi de l'Ancien Testament par leur goût de la dissertation théologique : à la place des métaphores et des transpositions concrètes choisies par le psalmiste pour décrire ses expériences, le développement se fait parfois en termes résolument abstraits. La complaisance à l'introspection appelle un langage moins évocateur et plus analytique ; cette tendance conduit même Odet de La Noue à renier l'exemple du psautier :

Car ni mes nerfs, ni mes veines
Ne sont siege de mes peines,
Ce n'est ma chair ni mes os ;
C'est l'ame où donne bataille
L'ennemi qui me travaille
Sans relasche ni repos ¹⁸.

Le vrai conflit se situe au niveau de l'âme et non du corps, proclame le poète ; il refuse donc la symbolique habituelle des textes hébreux et introduit un dualisme, une hiérarchie qui sont étrangers à la vision synthétique du psalmiste. Cela ne veut pas dire que La Noue et ses compagnons renoncent à l'emploi des images ; ils leur attribuent plutôt une fonction explicative, sans identifier leur contenu avec le sens même du discours. Les métaphores de plusieurs poètes pénitentiels tendent d'ailleurs à s'organiser en un système clos, indépendant du psautier ; nous allons y venir.

L'élaboration poétique, la soumission à certaines conventions littéraires contribuent à donner au genre une physionomie distincte. Il est vrai que quelques-uns parmi nos auteurs, soucieux de restituer le ton des psaumes et convaincus qu'une œuvre religieuse requiert de la sobriété, s'en tiennent à une

18. O. de La Noue, *Cantique 9*, in *Poésies Chrétiennes...*, p. 155.

langue nivelée, dépourvue d'artifices superflus¹⁹ ; leur style se rapproche de l'idéal défini par le psautier huguenot et ne nous apprendrait rien de neuf. Les poètes soucieux d'élégance, plus sensibles aux modes de l'époque, nous intéressent davantage : ils déploient un luxe et un raffinement qui ne sont pas contumiers, au xvi^e siècle, dans le sillage du roi David. Ils exploitent les ressources de l'art oratoire et usent d'images stéréotypées pour rendre leurs textes plus familiers à des lecteurs habitués à la production profane :

Ainsi qu'on voit l'Automne à son avènement
Despouiller les forests de leur bel ornement :
Ainsi qu'on void au chaud fondre la foible glace,
Au feu de mes soupirs mon visage se fond...²⁰.

Dans ces quelques vers, Maisonfleur réunit deux comparaisons et une métaphore qui appartiennent au répertoire habituel de la poésie mondaine : figures un peu figées, qui montrent à quel point l'expérience du narrateur se trouve formalisée. Il est vrai que les imitations de l'Ancien Testament reposent sur un système de conventions qui n'est pas moins artificiel. La poésie pénitentielle se soumet en effet, avant toute autre condition, aux exigences de la communication littéraire, tandis que la paraphrase, de son côté, observe d'abord la règle de fidélité. Cette différence apparaît bien chez Isaac Habert : ses adaptations en vers des psaumes, assez proches de l'original, sont rédigées sans appareil²¹, tandis que ses poèmes plus libres, d'inspiration pénitentielle, font l'objet de soins attentifs et sont dominés par l'intention de séduire.

Je retiendrai, pour faire voir le degré d'élaboration de la poésie pénitentielle, un seul exemple, emprunté au protestant Etienne de Maisonfleur²² : ses *Cantiques religieux*²³ foison-

19. Cette catégorie correspond à celle des auteurs mentionnés *supra* n. 14, qui évitent les infiltrations profanes dans leurs poèmes pénitentiels.

20. Etienne de Maisonfleur, *Cantique 2*, v. 19-22, in *Les Cantiques du Sieur de Valagre, et les Cantiques du Sieur de Maisonfleur...*, 1613.

21. Cf. *supra* III, 2.

22. L'éditeur des *Cantiques...* posthumes de Maisonfleur, en 1581, écrit, dans la dédicace *Aux Lecteurs*, que l'auteur « ...nourri parmi les delices d'une cour, ayant participé aux poisons du monde, et quelque fois autant plongé aux voluptez qu'autre de son temps, neantmoins par un secret de la bonté de Dieu, vrayement touché de son Esprit, et ayant horreur de telles vanitez, pour faire au Seigneur quelque recognoissance de ses graces, se mit à exalter en ces beaux vers sa bonté, verité et puissance ». Etienne de L'Huillier, Seigneur de Maisonfleur, inaugure en effet son œuvre par des poèmes profanes, qui appartiennent à sa période mondaine : il est alors lié à Ronsard, Baif, Du Bellay, Desportes et surtout Brantôme ; comme soldat et comme poète, il se rattache à la cour, où il est, sous le règne de Charles IX,

nent de représentations concrètes, dont l'étude se recommande à plusieurs égards : elles s'ordonnent en un faisceau très dense, qui forme à lui seul un univers imaginaire riche et cohérent, et ouvre en même temps des perspectives plus générales sur l'usage de la métaphore dans le genre pénitentiel. De plus, elles s'inscrivent profondément dans les deux traditions classique et biblique — nous reconnaitrons au passage de nombreux emprunts — et témoignent cependant d'une certaine recherche personnelle. A voir s'organiser ce système d'images, nous mesurerons combien l'exemple du psautier se trouve à la fois actuel et dépassé²⁴.

Une première catégorie de représentations, dans le vaste répertoire des poèmes de Maisonfleur, porte sur *l'univers et la nature* ; elle se subdivise selon le schéma suivant :

— *Cosmologie* : les images de *l'univers, du monde, de l'air, du ciel et des astres* sont conventionnelles et leur valeur suggestive demeure faible ; celles du *soleil*, qui renvoient à l'idée du mouvement harmonieux ou évoquent la beauté de la création, sont plus séduisantes et s'opposent à la peinture du chaos et de l'enfer.

— *Phénomènes atmosphériques* : le cycle régulier du jour et de la nuit d'une part, des *saisons* d'autre part, permet d'enregistrer la participation de l'homme au rythme de l'univers ; mais la nature se manifeste le plus souvent comme une force terrifiante ou destructrice : le *vent*, la *tempête*, l'*orage*, la *foudre*, le *tonnerre* et les images de cet ordre sont le signe de la puissance ou de la vengeance divines.

— *Le feu* : les images du feu, associées à celles de la *fournaise*, de la *braise*, de la *cendre*, servent également à évoquer l'hostilité du cosmos contre les hommes.

— *L'eau* : les métaphores aquatiques sont parmi les plus nombreuses ; l'emploi du vocabulaire de la navigation pour raconter les péripéties de la vie, ou de l'âme, est commun : à côté de *vaisseau*, *nef*, *barque*, *nasselle*, *navire*, les deux termes *nauffrage* et *port* forment un couple fréquent, dont la valeur symbolique est évidente. D'autres images de l'eau — *mer*, *lac*, *torrent*, *marais*, *puits*, *déluge*, *inondation* — transmettent l'idée de châtement, de danger.

— *La terre* : la même signification de peur, d'hostilité se

fort à la mode. Sa conversion au calvinisme marque un changement radical : il détruit, semble-t-il, ses œuvres profanes, se met à écrire des *Cantiques* et s'engage dans l'armée protestante où il trouve la mort. Sur sa vie et son œuvre, cf. E. Pilon, *Un poète de Marie Stuart, Monsieur de Maisonfleur...* et J. Lavaud, ... *Ph. Desportes...*, *passim*.

23. L'analyse porte sur les treize *Cantiques* parus in *Les Cantiques du Sieur de Valagre*, et les *Cantiques du Sieur de Maisonfleur...*, 1613.

24. Les images de Maisonfleur présentent de nombreuses ressemblances avec celles que H. Weber, *La création poétique...*, t. 2, p. 658-705, relève dans les *Tragiques* de d'Anbigné.

marque ici à travers les images de l'angoisse — *abîme, gouffre, fosse, ombre* — de l'engluement ou de la souillure — *bourbe, bournier, fange* — de la sécheresse et de la désolation — *désert, pierre, poudre*. A côté de cela, l'évocation de la fécondité de la nature paraît plus banale : les noms d'arbres et de plantes, de fleurs et de fruits prêtent de nombreuses couleurs aux vers du poète, sans leur garantir une grande originalité.

Une deuxième catégorie s'organise autour des images de la vie, et se distribue ainsi :

— *Le corps humain* : c'est sans doute le groupe le plus compact, le plus propice à une transposition concrète de l'expérience spirituelle ; au lieu de décrire abstraitement ses tourments, le pénitent énumère le détail de ses souffrances et les localise dans chacun de ses membres ; de même, par un procédé métonymique fréquent, il nomme le siège de l'action ou de la sensation — *main, bras, cœur, œil*... — plutôt que de recourir au terme habituel.

— *L'habitat* : cet ensemble métaphorique n'a qu'une importance secondaire, mais il prouve, par plusieurs références au décor de la vie quotidienne — *maison, porte, cabinet, chambre, tuile* —, que la poésie pénitentielle ne sélectionne pas ses images selon la dignité de leurs origines : tout moyen lui est bon pour développer ses pouvoirs expressifs.

— *La musique* : ce groupe, également restreint, repose sur l'évocation d'instruments — *luth, lyre, cythre, corde* — et sur plusieurs allusions au chant, qui situent les *Cantiques* de Maisonfleur dans la descendance du psautier.

— *Les animaux* : les plus souvent nommés — *agneau, âne, brébis, bouc, mouton* — paraissent choisis sous l'influence de la Bible. A côté d'eux figurent des bêtes qui suscitent l'effroi ou le dégoût — *lion, tigre, punaise, serpent, ver*.

Une troisième catégorie, enfin, est consacrée aux images de la souffrance :

— *La guerre* : les images de ce groupe abondent, à grand renfort de vocabulaire spécialisé ; elles évoquent, en termes figurés, la lutte de l'homme contre l'ennemi, le mal, Dieu ou lui-même. Il peut s'agir des souffrances physiques qu'amène la guerre — *fléau, plaie, croix, bourreau, peste, ruine* — ou des armes qui les causent — *glaive, verge, bâton, aiguillon, tenailles, fronde, couteau, pique*.

— *La tristesse* : la douleur est volontiers évoquée dans ses manifestations visibles — *pleurs, larmes et sanglots* — ou comme un déchainement de *cris, de gémissements, de soupirs, de plaintes* ou de *frissons*.

Ce catalogue suggère mal la richesse des images qui colorent la poésie pénitentielle ; en dépit des emprunts et des conventions qu'on y distingue, très nombreux, il s'en dégage un charme particulier qui, en même temps qu'un itinéraire spirituel, permet de définir certaines lois du genre. Malgré un renouvellement complet, les psaumes exercent ici une influence centrale : le mariage d'une attitude religieuse — la

pratique de la pénitence — avec les prestiges de l'expression poétique trouve en David son entière justification. Dans cette rencontre privilégiée réside donc un des aboutissements les plus féconds du psautier ; on peut y reconnaître en même temps un des courants les plus populaires de la poésie à la fin du xvi^e siècle.

LA LITTÉRATURE PÉNITENTIELLE ET SON STYLE

Vogue de la pénitence.

Les auteurs réunis dans cette troisième partie se limitent à une vision particulière du psautier : ils en retiennent surtout les motifs pénitentiels. Confrontés aux dangers de la guerre et à maintes privations, ils se plaisent à cette alternance de plaintes et d'actions de grâces, à cet enchaînement de souffrances et d'appels au secours, tant ils y trouvent de résonances actuelles et personnelles. Il est vrai que les psaumes ne sont pas seuls à offrir cette rencontre d'un message biblique avec la réalité quotidienne : à côté d'eux figurent le *Livre de Job*, les *Lamentations de Jérémie*, d'autres passages de l'Ancien Testament, qui viennent souvent mêler leurs accents funèbres à ceux des poètes français ; il serait illusoire de chercher à distinguer leur apport de l'influence qu'exercent les psaumes de la pénitence. Dans chaque cas, le pécheur tend à s'assimiler à l'un ou l'autre des chœurs hébreux, de sorte que son je perd souvent son individualité et acquiert, grâce à l'universalité des Ecritures, une valeur collective. La démarche est légèrement différente dans le genre parent des *Larmes* — Larmes du Christ, de saint Pierre, de la Madeleine, de la Vierge — : le pénitent s'exprime ici par procuration. Il évoque les tourments d'un chrétien exemplaire avec la distance apparente qu'implique un récit à la troisième personne ; mais il ne choisit en fait la médiation d'un tiers que pour mieux s'épancher lui-même. La méditation sur la Passion et la mort du Christ est toute proche : au lieu de pleurer sur ses propres souffrances, le narrateur se penche sur les angoisses et le martyre de Jésus ; il se reconnaît coupable de ce traitement injuste et s'imagine en même temps comme l'un des acteurs de la scène qu'il décrit : il s'identifie aux spectateurs de la crucifixion ou s'aventure jusqu'à suggérer qu'il partage les douleurs du supplicié ; l'intensité émotionnelle s'accompagne ici de considérations plus théologiques sur le péché et la purification. Enfin, la poésie pénitentielle, quoique également cen-

trée sur la problématique de la faute et du bâtiment, s'enrichit de quelques thèmes nouveaux, lorsqu'elle aborde la question du mal ou de la vanité humaine ; sans oublier le témoignage du psalmiste, elle se réfère volontiers au récit de la chute et s'attarde souvent à évoquer la dégradation de l'homme condamné à une vie de travaux et de soucis ; parallèlement, elle se souvient de la tristesse désabusée de l'Ecclésiaste, proclame l'inanité des entreprises humaines et invite à observer une sagesse résignée.

Adaptations des psaumes pénitentiels ou d'autres livres poétiques de l'Ancien Testament, *Larmes*, évocations de la Passion ou de la chute, poèmes plus libres sur l'impureté humaine et le pardon divin : autant de variations autour d'un genre commun et mouvant, à l'intérieur duquel s'échangent les sources et les idées pour créer les combinaisons les plus diverses. Or ce type d'œuvres, toutes rattachées au thème de la pénitence, se multiplie à un rythme exceptionnel dès environ 1570¹. Ce phénomène, examiné jusqu'ici à un point de vue littéraire, correspond à des facteurs historiques et religieux, qui rendent compte de son importance et permettront peut-être de comprendre mieux les faits de style que nous avons observés.

Malgré l'ancienneté du genre pénitentiel, et les conventions qui y règnent, il paraît évident que les guerres de religion en ont favorisé l'épanouissement : les événements invitaient au pessimisme, l'expérience de la cruauté et de la mort s'imposait à chacun, les débats théologiques dégénéraient en conflits sanglants ; dans la pensée de tous, Dieu devait survenir pour apaiser le désordre, mais l'actualité, le passé et l'avenir immédiats n'étaient qu'épreuves et confusion. L'art ne pouvait rester insensible à cette situation instable et angoissante². Aussi, par le choix de ses thèmes, devient-il essentiellement religieux ; mais il garde une vue très pragmatique de la réalité : c'est l'homme qu'il place au centre de ses préoccupations³ : il évoque sa misère, la vanité de ses actes et les menaces qui pèsent sur lui ; néanmoins le scepticisme qu'il exprime, même dominant, est toujours doublé d'une espérance chrétienne. Les formules de la pénitence haussées au niveau du langage de l'art : rien n'est moins étonnant dans une période aussi fiévreuse.

1. La grande vogue des sept psaumes de la pénitence est attestée par cette remarque de Celtophile dans les *Deux Dialogues...* d'Henri Estienne : beaucoup de gens « disoient *Un sesséaume de David* : pource qu'ils oyoyent ordinairement parler des Sept pseumes, au lieu dequoy (comme l'oreille de chacun se scait bien accommoder à son ignorance) ils entendoient *Sesseaumes* » (t. 2, p. 135).

2. La relation entre la peinture de l'époque et les circonstances historiques a été étudiée par E. Mâle, *L'Art religieux après le Concile de Trente...*, *passim*.

3. Cette remarque a été faite par le Chanoine Delaruelle, *Observations sur le baroque religieux...*, p. 97-98.

Peut-être plus importants que ces phénomènes extérieurs, les problèmes théologiques et confessionnels du moment, par lesquels tout esprit cultivé se sentait concerné, rendent compte de cette mode. Une des dissensions essentielles entre les calvinistes et les catholiques portait en effet sur le sacrement de la pénitence, violemment attaqué par les premiers, défendu avec d'autant plus d'acharnement par les seconds⁴ ; la querelle roulait sur la justification par les œuvres, considérée par l'Eglise romaine comme l'aboutissement normal de la confession, tandis que les protestants demandaient au fidèle une participation plus intime et personnelle. Pareil débat sur une question brûlante était propice à soulever, parmi les écrivains, une certaine émulation, d'autant plus qu'on s'appliquait, de part et d'autre, à défendre jusque dans leurs prolongements lointains les positions adoptées.

Ainsi Calvin écrit dans l'*Institution* : « Ce n'est pas sans cause que la somme de l'Evangile est réduite en pénitence et rémission des péchez⁵ ». Il expose que la pénitence consiste en deux moments : la mortification d'abord, c'est-à-dire « une douleur et terreur de cœur qui se conçoit par la cognoissance de péché et le sentiment du jugement de Dieu⁶ », puis, grâce à l'assurance du pardon, la vivification de l'esprit, qui correspond à l'« affection de bien et saintement vivre⁷ ». En encourageant la pratique de cet exercice spirituel, le réformateur invitait les fidèles à faire leur propre examen de conscience et leur fournissait les éléments d'un culte et d'une prière personnels : rien de plus conforme à son programme. On peut donc admettre que les auteurs pénitentiels protestants appliquaient à leur manière, avec les instruments de leur métier, une recommandation issue directement de la doctrine calvinienne de la cure d'âme. De plus, les Huguenots, enclins à juger le monde sévèrement, trouvaient dans les thèmes littéraires de l'affliction, du repentir, l'occasion d'exprimer leur pessimisme. Les catholiques, moins inquiets, se vantaient d'observer entre la contrition et l'action de grâces une balance plus juste ; le Père Coton, par exemple, signale à d'Aubigné, à propos de sa méditation sur le psaume 101, que son « style sentoit un esprit tousjours prest à declamer contre les vices, et qui ne se plaisoit point aux loüanges⁸ ». Pareille propension ne pouvait que favoriser la vogue de la pénitence.

Les protestants trouvaient donc par ces voies à satisfaire

4. Sur l'actualité du problème de la pénitence au XVI^e siècle et la controverse confessionnelle qu'il entraîne, cf. l'article *Pénitence* in *Dictionnaire de théologie catholique* et J. Etienne, *Ruard Tapper*...

5. *Institution de la Religion chrestienne*, Livre III, chap. 3, *Que nous sommes régénerez par foy : où il est traité de la Pénitence*, t. 3, p. 65.

6. *Ibid.*, p. 68.

7. *Occasion et argument de la Meditation faicte sur le Pseaume 133*, in A. d'Aubigné, *Œuvres complètes*..., éd. R. et C., t. 2, p. 117-118.

leur goût d'une piété intérieure et à exprimer leur inquiétude religieuse. Les catholiques, de leur côté, n'obéissaient pas seulement aux impératifs de la propagande et de l'anlagonisme confessionnels : ils étaient guidés vers la littérature pénitentielle par d'autres facteurs, plus profondément enracinés, qu'il convient d'examiner maintenant.

La dévotion catholique.

L'exercice de la pénitence et la littérature qu'il suscite correspondent, dans la tradition romaine, à un aspect particulièrement intime de la vie religieuse ; ils requièrent une participation intense et engagent à une introspection et une adoration tout intérieures. C'est pourquoi ils s'inscrivent, au Moyen Age, dans ce courant de dévotion qui voulait compléter d'un engagement plus profond les formes habituelles de la piété et apportait en même temps à la théologie scolastique les élans affectifs, le goût de la contemplation qui lui manquaient. Depuis saint Augustin, par l'intermédiaire des maîtres de la vie mystique, saint Bernard, saint Bonaventure, s'était transmise cette recherche d'une spiritualité personnelle et profonde, où les psaumes — et ceux de la pénitence particulièrement — devaient jouer un rôle privilégié⁸. Elle allait s'épanouir surtout au déclin du Moyen Age, au moment où de nombreuses tentatives visaient à restaurer chez les fidèles une piété réellement vécue. Cette invitation à la méditation, à la prière et à la ferveur, prêchée dès la fin du xiii^e siècle par Maître Eckhart, devait trouver un écho favorable dans plusieurs milieux monacaux de Flandre et d'Allemagne. Une fois les bases de la *devotio moderna* jetées par Gérard de Groote, des communautés — la Congrégation de Windesheim, les Frères de la Vie commune... — allaient expérimenter et répandre les formules d'un mysticisme pratique ; Ruysbroeck représente bien cette tendance à fuir le monde pour s'élever, dans la solitude, par une résignation et une humilité totales, à la joie d'un abandon entier à Dieu et, par-delà, au ravissement de l'extase. *L'Imitation de Jésus-Christ* émane de ce même milieu et montre qu'une spiritualité intense s'y exprimait en formes littéraires très élaborées. Ce mouvement devait connaître en Europe de larges ramifications et trouver de l'écho en France, auprès d'esprits inquiets qui souhaitaient une réévaluation de la foi personnelle ; d'éminents prédicateurs, Gerson, Maillard, se consacrent à initier le peuple aux méthodes nouvelles de la piété du cœur, et l'imprimerie, un peu plus tard, allait offrir à ses premiers lecteurs des traités, anciens et modernes, susceptibles de remédier à l'appauvrissement des pratiques religieuses. C'est aussi le but que se proposent, dès le début du xvi^e siècle, les premiers humanistes, un Erasme, un Lefèvre

8. Sur la vogue des psaumes de la pénitence au Moyen Age, cf. Ruth Ringland Rains, *Les sept psaumes allégorisés of Christine de Pisan...*, chap. 2.

d'Etaples, et ils s'inspirent à leur tour de la dévotion nordique ; cependant, à la différence de leurs prédécesseurs, ils alimentent leur vie spirituelle d'éléments tirés surtout de la Bible, dont ils attendent un grand renouvellement.

Dès environ 1530, en France, l'avènement de la Réforme et le raidissement qu'il entraîne chez les catholiques atténuent ces courants, qui tendent à devenir souterrains ; ils ne resurgissent qu'à la suite du concile de Trente, pour jouer dans la régénérescence de l'Eglise romaine un rôle central : ils permettent de réintroduire dans la pratique quotidienne une participation affective. Aux Jésuites surtout, qui s'imposent alors comme les guides religieux du catholicisme, ils fournissent certaines méthodes de dévotion, propres à restaurer pleinement le sacrement de la pénitence. Car les décrets des Pères conciliaires et les entreprises de la Compagnie de Jésus donnent à la confession un prestige particulier⁹. Au reste, la dette que ces restaurateurs contractent à l'égard de la littérature de piété du Moyen Age apparaît également dans le domaine du style : à la faveur de la Contre-Réforme surgissent d'innombrables livrets d'exercices spirituels, qui fournissent aux fidèles des moyens pratiques pour ranimer leur foi. Or il est clair que, par les thèmes et par l'écriture, par les techniques surtout, ces recueils, dont les Jésuites sont les pourvoyeurs essentiels, doivent beaucoup à l'héritage de la Préréforme¹⁰. Il y a plus : à les lire, on est frappé des ressemblances qui les lient aux méditations contemporaines, protestantes ou catholiques : il semble que, de part et d'autre, les mêmes procédés d'exposition soient au service des mêmes intentions édifiantes. Cette rencontre ne nous étonne pas : si, d'une part, la production dévote de la fin du Moyen Age influence les écrivains qui travaillent à mettre en pratique les mandats du concile de Trente et si, d'autre part, elle trouve, par l'intermédiaire de Savonarole surtout¹¹, des lecteurs attentifs et disposés à suivre son exemple dans les auteurs de méditations, il est naturel que textes pieux de la Contre-Réforme et méditations présentent des analogies ; ils appartiennent, au sein de la littérature religieuse, à un groupe homogène. Mais il reste à exposer quelques éléments de leur parenté.

Les *Exercices* d'Ignace de Loyola méritent d'abord une mention : diffusés par les Jésuites, ils allaient rencontrer une audience considérable dans le monde catholique et, souvent

9. « La confession fréquente, presque inconnue auparavant, se généralisera. Nous savons par exemple, qu'avant le Concile, dans le diocèse de Milan, les plus dévots se confessaient une fois l'an. Après le Concile, dans les mêmes milieux, l'usage de la confession mensuelle s'établit. Toute une littérature pratique se crée à l'usage des confesseurs... » (J. Dagens, *Bérulle...*, p. 95-96).

10. Cf. P. Pourrat, *La Spiritualité chrétienne*, t. 3 : *Les Temps Modernes*, 1^{re} partie : *De la Renaissance au Jansénisme*, et H. Watrigant, *La Genèse des Exercices...*

11. Cf. *supra* III, 3, 4^e section.

vulgarisés, étoffés, devaient donner forme à la ferveur d'un grand nombre d'individus¹². Ils sont organisés avec rigueur, et selon quelques principes simples, de manière à fournir à chaque fidèle un cadre précis et suffisant pour ses exercices spirituels. Elaborés selon un dosage savant, ils mêlent à leur message théologique des éléments propres à favoriser une haute participation affective ; le profit intellectuel se trouve ainsi doublé d'une émotion intense et l'attention prêtée aux misères de l'homme n'altère en rien la qualité de l'adoration. La netteté de la méthode, qui définit clairement chacune des étapes à franchir, ne nuit pas cependant à l'intervention active de l'individu : pour s'assurer la bienveillance de Dieu, le pénitent doit scruter l'étendue de ses péchés et en faire humblement l'aveu ; il se livre donc à un examen de conscience sévère et, par une connaissance toujours plus précise des mobiles qui président à sa conduite, s'efforce d'acquérir sur lui-même un contrôle efficace : seul moyen d'échapper aux attaques du Tentateur. Pour faciliter cette introspection et en augmenter l'acuité, Ignace de Loyola conseille le recours à l'imagination ; enrichi par des représentations suggestives, l'exercice devrait gagner en intensité. Ainsi, dans un des moments essentiels du cycle complet, le fidèle est invité à éprouver sa résistance et sa foi en se représentant, jusque dans les détails les plus macabres, sa propre mort : il se voit comme agonisant, comme cadavre, il se place au centre de tableaux hideux et s'applique ainsi à conserver sa sérénité dans des situations extrêmes. Le pouvoir de l'imagination engage aussi le pénitent à se détourner de lui-même pour diriger son regard vers les grandes scènes des Evangiles — il s'agit surtout de la Passion. S'il veut ressentir la signification profonde de la mort du Christ, on lui recommande de doubler sa réflexion de la contemplation même des événements qui jalonnent le chemin de croix. Quel que soit, en définitive, le sujet de la méditation, le chrétien doit avoir la faculté de transposer en un spectacle concret et animé les éléments de sa pensée. Par la vertu d'images mentales, il compose ou reconstitue des scènes entières, et accumule des détails susceptibles de faire opérer la suggestion. Il s'institue acteur ou spectateur, de manière à communiquer à l'âme, par ce simulacre, les impressions les plus vives ; d'autres sens que la vue peuvent même intervenir, rendre la participation plus intense et, par leurs effets conjugués, amener le pénitent à un haut degré d'émotion.

Pour l'application systématique de cette méthode, Ignace de Loyola prévoit un programme de quatre semaines, qui conduit le fidèle à la suite du Christ pendant la Passion et, simultanément, le fait passer de la crainte de la damnation à l'assurance

12. La méthode ignacienne et son influence sur la poésie anglaise ont été étudiées par L.L. Martz, *The Poetry of Meditation...* T.C. Cave, *Devotional Poetry...*, s'inspire de cet ouvrage et en applique quelques données, avec toutes les différences que cela implique, au domaine français.

du pardon. Dans la première semaine, la méditation et la prière doivent porter sur les péchés commis et sur le châtement qui menace ; pendant les trois dernières, elles sont consacrées à la contemplation d'épisodes de la vie de Jésus, de l'incarnation à l'ascension. Au début de ce cycle surtout, puis de moins en moins, les motifs pénitentiels jouent un rôle décisif ; l'impureté de l'homme et les souffrances du Rédempteur garantissent à l'ensemble du système ses éléments les plus riches. Ainsi se dégagent lentement quelques ressemblances entre les pratiques recommandées par les Jésuites et les méditations que nous avons étudiées : même dominante du thème de la pénitence, même fusion d'éléments didactiques et affectifs, même recours aux pouvoirs suggestifs de l'image.

Mais cette relation apparaît encore mieux dans une des adaptations postérieures des *Exercices*, le *Traité de l'Oraison et Méditation* de Louis de Grenade¹³ ; à la différence du texte d'Ignace, laconique et volontiers schématique, ce manuel fournit des matériaux abondants et d'amples explications sur les techniques de dévotion qu'il propose. Le programme est fondé, ici, sur deux groupes de sept méditations pour les jours de la semaine, à utiliser une heure ou deux chaque matin et chaque soir. La séquence du matin porte sur la Passion, dont elle recrée méthodiquement toutes les scènes. Celle du soir invite à la pénitence, elle repose sur la pratique de l'introspection et sur la crainte de Dieu. Elle traite donc, à son tour, les thèmes que nous avons relevés tout au long de cette troisième partie, dans les diverses métamorphoses des sept psaumes pénitentiels. Le lundi soir est consacré à la confession des péchés, qui doit conduire à « l'accusation de la propre conscience et... la detestation et mespris de soy-mesme¹⁴ » ; la méditation du mardi soir considère les misères de la vie humaine, selon le plan suivant : « Des miseres et conditions de ceste vie, et premierement de la briefveté d'icelle ; comme nostre vie est incertaine ; combien est fragile nostre vie ; combien est inconstante et muable nostre vie ; combien est trompeuse nostre vie ; combien est miserable nostre vie ; de la dernière des miseres de l'homme qui est mort ; du fruit qu'on peut recueillir des susdites considerations¹⁵ » ; le mercredi soir, le pénitent est invité à prévoir l'heure de son agonie, l'angoisse de devoir rendre des comptes et à imaginer « la saleté du corps mort, ... l'enterrement et sepulture¹⁵ » ; le jeudi soir est voué à une méditation sur la fin du monde et le jugement dernier ; la séance du lendemain est consacrée à une évocation des tourments de l'enfer, des souffrances qu'y subissent l'âme et le corps ; le texte du samedi soir présente à l'âme confessée et purifiée la gloire et la beauté du paradis, la félicité de contempler

13. J'utilise la traduction française de Belleforest : *Traité de l'Oraison et Méditation*, 1608.

14. *Ibid.*, Table des chapitres...

15. *Ibid.*

le Seigneur ; enfin, la méditation du dimanche soir porte sur la bonté de Dieu.

Après avoir établi la ressemblance des thèmes, je me contenterai, pour indiquer la parenté de style qui unit un Louis de Grenade à nos auteurs, de relever quelques images dans sa *Méditation pour le Mardy au soir* : on y reconnaît toute sorte de motifs familiers à la littérature pénitentielle et, plus généralement, à la poésie du temps :

Qu'est-ce que le corps humain qu'un fumier couvert de neige, qui semble blanc par dehors, et au dedans est plein d'immondices ? (f° 96 v°)

A propos de la vie :

Tout cecy s'est escoulé et passé comme un ombre volant et comme un courrier de poste, ou comme la navire qui va sur mer ne laissant trace de son voyage, ou comme la fiesche adressée à certain lieu, laquelle ainsi comme l'air s'ouvre et luy fait place, soudain il se reclost, sans qu'on sçache marquer en iceluy par où elle est passée. (f° 98 r°-v°)

La vie est encore comme...

... ces clochettes et bulles qui se font en l'eau quand il pleut, lesquelles soudain sont deffaites, ou si durent, c'est peu. (f° 99 r°)

Ou bien :

Dis moy, quel verre est plus tendre et facile à casser que la vie de l'homme : un peu de vent suffit souvent pour nous faire mourir, un peu de serain, ou de Soleil trop violent est pour nous despoüiller de la vie. (f° 100 v°)

Enfin :

Quel Prothee changea onc si souvent de figure, comme fait l'homme à toute heure, et à tous propos ? ores malade, tantost sain : à ceste fois content, soudain malcontent : icy triste, la joyeux... (f° 102 v°)

Ces fragments traduits d'un auteur espagnol du milieu du xvi^e siècle pourraient appartenir aux œuvres que nous avons étudiées dans cette troisième partie¹⁶. On mesure mieux, désormais, à quel point il serait factice d'isoler certains textes, promus au rang de « littérature religieuse », de toute

16. On remarque aussi qu'ils correspondent aux quelques images typiques de la littérature baroque qu'a dégagées J. Rousset : cf. *La littérature de l'âge baroque...* et *Anthologie...* Sur la question du baroque, cf. *infra* 4^e section.

la production dévote du moment. Un Agrippa d'Aubigné, un Guillaume Du Vair peuvent bien être des auteurs fameux, des stylistes habiles, leurs méditations sont toutes proches des développements de Louis de Grenade, qui n'écrit pourtant rien d'autre qu'un manuel de piété. Le même climat édifiant règne de part et d'autre, rehaussé par un usage commun de plusieurs techniques ; il est vrai que Théodore de Bèze ou Jean de Sponde surprennent par la recherche qu'ils apportent à s'exprimer, mais une certaine rhétorique paraît liée d'office au genre pénitentiel et ne répond à d'autre ambition que d'intensifier l'émotion du fidèle et de forcer son adhésion.

Cette rencontre maintenant établie, il convient d'en apprécier la valeur pour une meilleure compréhension de la littérature religieuse à la fin du xvi^e siècle, et de tirer quelques conclusions.

La pénitence et son style.

La parenté de la littérature pénitentielle avec les modes de dévotion alors en vogue apparaît dans l'importance accordée, d'un côté et de l'autre, aux représentations concrètes. Un trait marquant de la nouvelle spiritualité catholique, revendiqué surtout par les Jésuites, impliquait une large participation de l'imagination ; nous avons vu qu'Ignace et, parmi ses successeurs, Louis de Grenade, attribuaient aux transpositions matérielles un rôle central dans les exercices de piété : il s'agit que les réalités religieuses se chargent d'une intensité, d'une présence telles que le pénitent en éprouve l'évidence jusque dans ses sensations. Ainsi les données imagées et les notions intellectuelles se communiquent leurs vertus et garantissent réciproquement leur authenticité. Dans cette démarche complexe, le tangible et l'intangible, l'immédiat et l'impénétrable tendent à confondre leurs qualités. La vision s'y trouve douée d'une dignité exceptionnelle, car l'homme accède aux vérités les plus hautes à travers l'expérience sensible du monde, de même qu'il doit s'être haussé à la contemplation de Dieu pour pénétrer la profondeur de la matière. Fiers de cette conviction, centrale dans la spiritualité post-tridentine, les poètes catholiques confèrent naturellement à l'expression imagée un rôle privilégié. Avertis des nouvelles techniques de dévotion, beaucoup parmi eux mesurent les vastes possibilités d'édification qui résident dans l'emploi des métaphores et l'évocation de spectacles suggestifs. Ainsi, le groupe d'Aix-en-Provence semble devoir certains aspects de son esthétique littéraire à cet idéal religieux ; La Ceppède, Gallaup, Nostredame et Du Vair multiplient les signes de leur soumission à l'Eglise et ne cherchent apparemment rien d'autre, dans leurs adaptations de psaumes, qu'à encourager, par l'efficacité de l'expression artistique, la pratique des fidèles. C'est dans cette perspective qu'ils prennent la liberté d'introduire, parmi les vers de David, toute

sorte d'images, susceptibles de faire impression et de stimuler l'activité spirituelle des lecteurs. Ils ne sont d'ailleurs pas les seuls, au nombre de nos auteurs, à tenter cette expérience : l'importance accordée à la formulation métaphorique, dans la méditation et la poésie pénitentielle, correspond peut-être à une ambition du même ordre.

Si l'avènement de la spiritualité nouvelle, fondée en partie sur le prestige de l'image, joue un rôle de catalyseur dans le groupe des poètes aixois et, avec moins d'évidence, chez d'autres écrivains catholiques, il ne saurait rendre compte du phénomène correspondant qui marque, au même moment, les œuvres protestantes. Au nombre des imitateurs de David, un Jacques de Constans parmi les paraphrastes, un Sponde parmi les auteurs de méditations, un Maisoufleur parmi les poètes pénitentiels se réfèrent à un vaste répertoire de formes et de couleurs. Cette esthétique répond à des conditions particulières et demande à être examinée dans une lumière différente : dans les dernières décennies du xvi^e siècle, la poésie huguenote élargit son inspiration aux domaines les plus divers ; elle s'arrête à maints détails de la vie quotidienne et se plaît à des spectacles inattendus. Même quand elle s'ouvre aux réalités les plus hautes du surnaturel — l'intensité presque mystique d'un d'Aubigné, d'un Sponde, a rarement été atteinte en France —, elle demeure immanente¹⁷ ; attentive à décrire des sentiments intérieurs ou des états spirituels, elle reste néanmoins disponible au jeu des correspondances concrètes. C'est dire à quel point la plupart des auteurs protestants se sont affranchis de la règle d'austérité qu'avaient imposée Calvin et Bèze : longtemps restreints à un langage intellectuel plutôt terne, ils découvrent, vers 1570, les vertus d'un style riche et expressif. Ils libèrent les pouvoirs de l'imagination, rendent à l'invention personnelle sa dignité et se rapprochent des catholiques pour admettre que la contemplation du monde peut favoriser une adoration sincère du Créateur. Or l'ornementation colorée dont ils parent volontiers leurs œuvres, l'exubérance à laquelle ils s'abandonnent par moments ne sauraient provenir de la rénovation des pratiques dévotes dans l'Eglise romaine. Il semble plutôt que l'usage constant de l'Ancien Testament ait joué, dans cette évolution, un rôle déterminant ; débarrassés du puritanisme des débuts, les écrivains huguenots découvrent peu à peu la somptuosité de l'imagerie hébraïque ; ils y reconnaissent un des fondements essentiels de la poésie religieuse et se proposent d'en conserver les effets, d'en restituer, autant que possible, la vigueur en français.

Il serait d'ailleurs abusif de considérer la brillante floraison des images, chez les catholiques et les protestants, comme des phénomènes entièrement indépendants et de leur assigner à tout prix des causes séparées. L'autorité de l'Ancien

17. Ce phénomène a été observé par M. Raymond, *Du Baroque...* et par A.-M. Schmidt, *Quelques aspects...*

Testament, par exemple, a bien pu s'imposer chez les uns et chez les autres¹⁸. Quoi qu'il en soit, il est maintenant établi qu'un premier facteur de style, constant dans cette troisième partie, — l'abondance des références concrètes — correspond à quelques phénomènes d'époque bien caractérisés : technique de la représentation et de la participation dans la dévotion catholique ; fascination, ressentie surtout parmi les calvinistes, devant le pouvoir visionnaire des prophètes bibliques, et, tendance commune à la poésie religieuse du temps, exaltation et conciliation de deux orientations extrêmes : réalisme et spiritualité.

Parmi les métaphores qui envahissent, vers la fin du siècle, adaptations de psaumes et poèmes religieux, une catégorie semble privilégiée : les évocations de scènes effrayantes, les motifs macabres, les tableaux hyperboliques s'imposent comme une mode largement répandue. La vogue de la pénitence, dans la pratique des fidèles et dans la création littéraire, l'atmosphère de guerres, de dangers et de privations qui s'étend sur toute la fin du siècle favorisent cette éclosion d'images violentes : le pécheur qui se confesse transpose volontiers ses tourments spirituels en termes de douleurs physiques ; à travers son corps blessé, dans ses membres meurtris et sanglants, il éprouve la corruption de son âme et la rigueur de la colère divine. Comme fasciné par le spectacle morbide qu'il s'offre à lui-même, il exagère l'intensité de son mal, se plaît à confondre ses afflictions personnelles et la cruauté des événements. S'il échappe à l'horreur de la guerre, c'est pour mieux donner prise à l'hostilité du cosmos : la nature déploie sa puissance destructrice pour anéantir l'homme impur ; à travers la fureur des éléments, dans l'effroi des contrées sauvages, se manifeste la vengeance de Dieu sur les infidèles. Ce goût de la démesure, cette vocation pour la souffrance, dont nous avons constaté la permanence tout au long de cette troisième partie, sont relevés souvent, en histoire littéraire, comme des traits typiques de la poésie française à la fin du xvi^e siècle¹⁹. Les genres les plus divers,

18. Ainsi La Ceppède prend soin de sanctionner son emploi de nombreuses images par l'exemple de la Bible : « Ces suppositions qui par les choses basses peuvent porter l'esprit à méditer les choses plus élevées sont pratiquées en mille lieux de l'Écriture. Mesmes aux Prophètes, aux Pseaumes, et en l'Apocalypse, et parmi les Pères contemplatifs qui en ont usé en l'Oraison solée. À plus haute raison donques nous est-il loisible d'en user en poésie. » (*Seconde partie des Theoremes...*, p. 501 ; cité par F. Ruchon, *Essai sur la vie et l'œuvre de Jean de La Ceppède...*, p. 18).

19. Chez plusieurs critiques, ils représentent un des fondements essentiels de la notion de baroque. Cf. par exemple R. Lebègue, *La poésie baroque...* ; *La poésie baroque en France pendant les Guerres de religion* ; *Les Larmes de Saint Pierre...* Cf. aussi F. Desonay, Introduction à A. d'Aubigné, *Le Printemps, Stances et Odes et Le milieu de Nérac...* Cf. encore A. Chastel, *Le Baroque et la mort* et E. Droz, *Jacques de Constans...* En fait, la plupart des

il est vrai, en sont imprégnés : la lyrique amoureuse et les vers spirituels, le théâtre et l'épopée se plaisent aux images pittoresques et excessives, à la description physique de sentiments immodérés²⁰. Tout se passe comme si l'équilibre et la discrétion qu'avait observés la Pléiade, systématiquement compromis, s'altéraient jusqu'à céder la place à des valeurs adverses : la disproportion et l'outrance.

Une crise surgit en effet, vers 1570, qui vient bouleverser l'harmonie acquise pendant la période faste de la Renaissance. La sécurité politique et la stabilité sociale, l'ouverture des individus à des perspectives scientifiques et spirituelles plus larges, tout cela est soudain mis en question par des événements qui échappent au contrôle de la raison : les guerres religieuses divisent le pays, l'exposent aux ingérences étrangères et nuisent à son épanouissement. Pire que cela, l'héritage antique se révèle insuffisant à résoudre tous les problèmes ; après l'enthousiasme des découvertes et la fidèle imitation des maîtres, on s'aperçoit que le présent requiert des solutions nouvelles ; simultanément, la conception toute classique d'un Etat ferme et inébranlable, la notion d'une création artistique nécessaire et éternelle apparaissent fallacieuses. L'homme se voit exposé à une redoutable insécurité ; au lieu de dominer le monde par son savoir ou son pouvoir, il assiste impuissant à sa dégradation ; l'unité qu'il avait cru établir entre les choses se désagrége et il se sent limité, désormais, à une vision fragmentaire de la réalité. Devant cette faillite d'un espoir longuement entretenu, plusieurs écrivains éprouvent le besoin d'un renouvellement. Ils travaillent à l'élaboration de formes propres à exprimer mieux la fragilité, l'incertitude de leur position. C'est dans ce sens qu'un d'Aubigné, un Sponde, un Matherbe même se distancent de la Pléiade pour créer un style qui leur appartienne²¹. Telle est aussi, à des degrés divers, l'attitude des poètes réunis dans cette troisième partie, et il n'est pas impossible que leur goût pour les images hyperboliques corresponde au désir de se libérer des convenances admises par les maîtres de la génération précédente ; le réalisme parfois malséant de leurs descriptions semble destiné à exprimer, en refusant les secours d'une langue affadie, des vérités urgentes et des faits profondément ressentis. L'élargissement des références métaphoriques, qui s'ouvrent à une vision du monde moins limitée que par le passé, suppose en outre l'importance accrue de l'invention

critiques intéressés par le baroque littéraire ont, d'une manière ou d'une autre, signalé ce goût de la violence et de la démesure à la fin du xvi^e siècle.

20. La peinture de l'époque atteste la même orientation : cf. E. Mâle, *L'Art religieux après le Concile de Trente...*, *passim*.

21. Plusieurs critiques ont mis en rapport cette crise de l'humanisme avec l'épanouissement d'une esthétique baroque : cf. par exemple P. Kohler, *Le Baroque...* et A.-M. Schmidt, *De la poésie humaniste...*

personnelle et attestée, par rapport aux principes de l'imitation qui guidaient Ronsard et son entourage, une évolution marquante. C'est dire qu'à travers leur goût pour les images excessives et les spectacles saisissants, les auteurs pénitentiels appartiennent pleinement à ce crépuscule de la Renaissance où, devant la résistance des événements, s'effondrent les valeurs de l'humanisme.

L'intérêt témoigné par nos poètes à toutes les ressources de l'expression concrète correspond à une tendance générale à l'ostentation. Au lieu de suggérer les idées et d'attendre ainsi, de la part du lecteur, une participation active, les écrivains pénitentiels, sans ménager leurs effets, s'expliquent longuement, se répandent en d'innombrables détails. Pour garantir à leur message toute la portée souhaitable, ils trouvent judicieux d'en exagérer systématiquement les données et de lui communiquer une forme imposante. Peu soucieux d'économiser leurs moyens, ils cherchent moins à observer les lois rigoureuses d'un langage fonctionnel qu'à créer des impressions fortes. Une fois engagés dans leur discours, ils se trouvent d'ailleurs vite prisonniers du ton hyperbolique qu'ils ont adopté : pour maintenir l'attention au même niveau ou, mieux, ménager un crescendo dans le développement, ils se voient contraints de multiplier les traits d'adresse, ils prodiguent les expressions rares ou frappantes. Cette poésie, qui place une bonne part de son prestige dans l'apparence, repose naturellement sur des techniques élaborées ; elle les emprunte à l'art oratoire, avec qui elle partage l'ambition de séduire et d'émouvoir. Or nous avons constaté, tout à travers cette troisième partie, la récurrence de nombreuses figures de rhétorique : les termes s'accumulent ou s'opposent, ils dessinent des symétries, s'aiguisent en pointes ou s'altèrent en paradoxes ; les effets de surprise abondent — apostrophes, exclamations, interrogations —, qui soulèvent la curiosité et sollicitent la participation.

Cette inclination à l'emphase et ce choix d'un style ostentateur paraissent liés, à leur tour, à certaines conditions de la vie religieuse vers la fin du xvi^e siècle. La rivalité des deux partis confessionnels assurait aux besoins de la propagande, dans la production littéraire, une place prioritaire. Chacun des groupes antagonistes avait à démontrer la justesse de sa théologie et la profondeur de sa spiritualité. Pour l'un et l'autre, il s'agissait à la fois d'étayer une argumentation vigoureuse et de déployer les charmes nécessaires à l'édification. Cette circonstance explique peut-être, pour une part, le goût du faste qui anime nos auteurs. Un autre phénomène, propre à la Contre-Réforme, mérite aussi d'être signalé. En opposition à l'austérité des protestants et pour donner aux pratiques de l'Eglise tout le lustre possible, les docteurs catholiques favorisent les cérémonies ecclésiastiques, encouragent les signes visibles de la dévotion, créent un somptueux décorum et prévoient des rites, des spectacles et des musiques grandioses, pour permettre aux fidèles de s'élever, par

les sens, à l'adoration spirituelle. Le concile de Trente entendait que le culte soit enrichi d'un appareil majestueux et avait, par exemple, statué ceci :

Comme la nature humaine est telle qu'elle ne peut s'élever facilement à la méditation des choses divines sans une aide extérieure, l'Eglise a institué dans sa bonté des rites divers : certaines paroles de la messe seront prononcées à voix basse, d'autres à voix haute. L'Eglise a prévu des cérémonies appropriées, des bénédictions, des lumières, de l'encens, des vêtements et beaucoup d'autres choses qui se rattachent à la discipline et à la tradition des apôtres. Par ces signes visibles de la religion et de la piété, en même temps que la majesté d'un si grand sacrifice est rappelée, les esprits des fidèles sont élevés à la contemplation des réalités célestes cachées dans ce sacrifice²².

Ce goût de l'apparat, qui s'étend à différents aspects de la vie religieuse, affecte bien sûr l'exercice de la pénitence ; selon l'esprit nouveau, la confession, par exemple, s'accompagne volontiers de démonstrations sensibles de contrition ou de foi. L'intensité des sentiments doit être telle, chez le pécheur repent, qu'elle s'extériorise sous une forme physique et porte témoignage aux yeux du monde. Guillaume Du Vair rappelle que les Pères ont institué les formes convenables à l'accomplissement de la pénitence, et que celles-ci comprennent...

... une abondance de piété, qui s'écouloit de leur ame à leurs vestemens, et une sainteté qui regorgeoit de l'intérieur de leur chaste conscience à l'extérieur de leurs façons et contenance²³.

Du moment que la dévotion renferme les éléments d'un spectacle et qu'un élan religieux sincèrement éprouvé implique une manifestation visible, il semble normal que la poésie pénitentielle, chez les catholiques au moins, s'exprime, de son côté, en formules imposantes. Toute pénétrée de la spiritualité passionnée du moment, elle adopte les procédés emphatiques, les penchans à l'ostentation qui dominent dans l'Eglise. C'est une nouvelle preuve que son style ne devrait en aucune manière être dissocié des conditions dans lesquelles il s'élabore.

Baroque, maniérisme, anticléricalisme.

Les traits de style dont la relation avec des pratiques dévotes et des phénomènes historiques vient d'être soulignée — abondance des images, préférence pour les spectacles violents ou morbides, goût de l'emphase et des formulations surprenantes — figurent souvent parmi les caractères attribués au

22. Décret de la XXII^e session, cité par L.-E. Halkin, *La Vie religieuse...*, p. 57.

23. G. Du Vair, *Dédicace A Monsieur de Breze Evêque de Meaux, in Méditation sur les Pseaumes de la pénitence...*

baroque littéraire²⁴. Pareille désignation risque d'entraîner un malentendu, qu'il est bon de dissiper tout de suite. Si la notion de baroque permettait de définir quelques tendances spécifiques de la poésie à la fin du xvi^e siècle, entre le classicisme de Ronsard et celui de Malherbe, la démarche serait parfaitement légitime. Mais elle se prête surtout à décrire l'esthétique de la première moitié du xvii^e siècle : c'est là, selon les travaux définitifs de Jean Rousset, qui, en la matière, devraient servir de norme, qu'elle développe ses virtualités avec le plus de bonheur. Etant donné cette adéquation, il serait très aventureux de vouloir étendre les limites du baroque et de chercher à l'appliquer, par exemple, aux dernières décennies du xvi^e siècle, tant les techniques d'écriture et, par-delà, l'esprit même du style sont alors différents. L'écart qui sépare un d'Aubigné d'un Théophile de Viau, un Sponde d'un Saint-Amant pourrait être décrit selon d'innombrables perspectives ; je me contenterai d'en choisir deux.

La passion de l'inconstant et de l'éphémère, la complaisance à des formes fugitives ou illusoires, qui invitent la plupart des poètes, dès le début du xvii^e siècle, à jeter sur le monde des regards curieux ou attendris, marquent l'avènement d'un état d'esprit tout nouveau. Les générations précédentes, fidèles à l'optique de la Bible ou imprégnées d'une vision religieuse de la réalité, ne décrivent la fragilité des choses, l'instabilité des entreprises humaines que pour en prononcer mieux le discrédit²⁵. Elles s'interdisent toute indulgence à l'égard du devenir et du périssable²⁶, et se contentent d'y relever les traces altérées de l'unité et de la permanence à quoi elles aspirent vraiment. Ainsi, le cheminement hésitant des méditations sur les psaumes et de la poésie pénitentielle, qui se déploient selon des courbes complexes ou cèdent franchement à un certain désordre, loin de trahir une coquetterie d'auteur ou un quelconque

24. Je me réfère aux études citées *supra* (cf. n. 3, 17, 19, 21) et à d'autres travaux, dont je retiens quelques tendances, sans prétendre ramener l'ensemble des théories proposées à une conception unique. La complexité des différentes définitions du baroque a été parfaitement décrite par M. Raymond, *Le Baroque littéraire français...* N'ayant en rien l'intention d'en proposer une nouvelle, je me dispense d'aucune référence au domaine de la peinture et de l'architecture.

25. Cette distinction a été observée par les meilleurs d'entre les critiques qui ont étudié le baroque : M. Raymond, J. Rousset, H. Weber.

26. J. Rousset a désigné en Circé une des figures privilégiées de la première moitié du xvii^e siècle ; il est piquant de constater que, dans le *Ballet comique* de la reine Louise, représenté à la cour le 15 octobre 1581, la magicienne antique était l'allégorie du vice : le Ballet « symbolisait le triomphe de la vertu sur le vice représenté par Circé. Dans cette action si nouvelle... le roi avait aussi son rôle : à la fin, les forces du Bien, liguées contre celles du Mal, venaient lui remettre Circé prisonnière. » (H. Champion, *Henri III et les Ecrivains de son temps*, p. 129).

laisser-aller, ne tend en fait qu'à refléter, sur un ton tragique, les errances du pécheur en quête du salut. Tension spirituelle et angoisse métaphysique règnent là où, plus tard, domineront un humanisme optimiste et l'amour des apparences.

Le traitement de l'image, de part et d'autre, obéit à une opposition du même ordre. Tandis que les poètes réellement baroques s'abandonnent à d'aimables visions et trouvent dans une nature accueillante le sujet de tableaux qui se suffisent à eux-mêmes, nos auteurs ont beau accumuler les métaphores et se plaire à une certaine ostentation, ils subordonnent presque toujours la qualité du spectacle à l'efficacité de l'exposé. Derrière leurs évocations se déguise le souhait d'imposer mieux telle vérité doctrinale, telle attitude spirituelle. La promiscuité de notations concrètes et d'une vaste terminologie abstraite montre bien, d'ailleurs, que la clarté du fond l'emporte sur le prestige de la forme. Il y a, dans le style de nos poètes, assez de maladresses et, dans leurs développements, assez d'ambitions didactiques pour s'en convaincre. Jusqu'aux libertés qu'ils prennent à l'égard du psautier prouvent que, bien loin d'improviser, ils se proposent, avant tout, de formuler un message précis.

Appliquée à la fois aux dernières décennies du xvr^e siècle et à la première moitié du xviii^e siècle, la notion de baroque conduirait donc à confondre des valeurs bien distinctes. Il vaut donc mieux y renoncer, et se demander quelle serait, dans le cadre de cette étude, la valeur d'un autre critère emprunté à l'histoire de l'art et utilisé parfois en critique littéraire : le maniérisme²⁷. L'esthétique ainsi désignée accorde la priorité aux expériences formelles. En réaction contre l'élégance sans surprise de l'art classique, elle cherche des figures propres à rendre la vivacité de la pensée ; la façon d'énoncer telle idée compte davantage, pour elle, que l'idée elle-même, car il s'agit avant tout d'exploiter jusqu'aux limites du possible les virtualités expressives de la langue, de mettre en question les conformismes littéraires, d'alerter la curiosité et de solliciter l'intérêt. Parmi les procédés mis en œuvre, le raffinement du vocabulaire permet toute sorte d'effets sophistiqués, que les termes

27. Cette notion a été appliquée à la littérature par E.R. Curtius d'abord, in *La littérature européenne...*, puis utilisée, pour la fin du xvr^e siècle français, par A. Boase, *Poètes anglais et français...* et *The Definition of Mannerism* ; cf. aussi M. Raymond, *Le Baroque littéraire français...* et *La Pléiade et le maniérisme*. D'un cahier de *L'Esprit Créateur*, 6, 4 (1966), consacré à *French Manneristic Poetry between Ronsard and Malherbe*, seule la contribution de H.A. Hatzfeld est à retenir : *Mannerism...* Pas plus que pour le baroque, je n'ai l'intention de fournir un état des études sur le maniérisme ni une définition nouvelle ; je n'aborde pas davantage la question, pourtant centrale, soulevée par l'emprunt d'une catégorie critique au domaine des Beaux-Arts et me contente d'admettre l'existence, telle qu'elle a été établie, d'un maniérisme littéraire.

soient choisis pour leur singularité ou qu'ils soient détournés de leur signification habituelle. En outre, le maniérisme use et abuse des formules les plus ingénieuses que lui fournit la rhétorique : ellipses, litotes, asyndètes, inversions, pointes, métaphores affectées et antithèses contribuent à aiguïser l'expression et dessinent des jeux d'esprit. Car l'habileté et la nouveauté sont parées ici d'un prestige considérable. Le désir de trouver des tournures rares et surprenantes favorise en outre l'emploi d'une syntaxe tourmentée, où les idées se heurtent sans mise en garde, se chevauchent en petits groupes serrés, de façon à déconcerter le lecteur et à forcer ainsi, artificiellement, son attention. Par l'accumulation de ces subtilités, par le goût du détail frappant, la composition d'ensemble perd souvent sa netteté : le texte maniériste feint d'obéir à l'impulsion d'un premier jet.

On mesure l'utilité de ces normes pour apprécier, par exemple, la préciosité de Desportes dans ses œuvres amoureuses ou la tension de Sponde dans ses sonnets. Rendraient-elles compte, peut-être, de quelques traits observés dans les adaptations de psaumes ? Nous avons noté dans les chapitres précédents que plusieurs auteurs sont des stylistes accomplis et qu'ils s'attardent parfois à d'ingénieuses recherches expressives. Les poètes méridionaux, avec le groupe d'Aix-en-Provence et Jacques de Constans, se plaisent à des constellations verbales subtiles, ils aiment les images inattendues et cultivent un vocabulaire passablement affecté²⁸. La poésie pénitentielle, de son côté, use souvent de sa liberté pour se répandre en considérations psychologiques alambiquées et emprunte au pétrarquisme toute espèce d'éléments maniérés pour assurer à l'expérience religieuse qu'elle décrit l'attrait et la vigueur désirables. Mais c'est la méditation en prose telle que la conçoit Bèze, Du Plessis-Mornay et surtout Sponde qui sacrifie le

28. A côté des exemples fournis par les paraphrases de psaumes elles-mêmes (cf. *supra* III, 1), on trouve de fortes traces de préciosité dans les pièces que les Aixois s'adressent entre eux à propos de leurs traductions. Ainsi Langier de Porchères adresse-t-il à Galloup de Chasteuil, pour fêter la parution de l'*Imitation des Pseaumes de la penitence royalle*, 1596, des *Stances sur la Penitence Royale de Louys de Galloup. Steur de Chasteuil*, dont l'affectation déconcerte :

Le feu dont ton cœur fust espris
Qui reluit mesme en ses escriis,
Ayant consumé ton offence :
La fumée noircist les pleurs,
Dont sont escrites les douleurs,
Aux cendres de la PÉNITENCE.

Par les vents d'un cœur pantelant,
Sur la Mer d'un œil ruisselant,
Et soubz l'Asire de l'esperance,
Vous allez tous deux par moitié,
Ancrer au port de la pillié :
Dans la Nef de la PÉNITENCE. (v. 19-30).

plus volontiers à des recherches de style ; elle ambitionne de décrire les conflits qui ravagent l'âme du pécheur ou d'exposer la complexité d'une théologie tout en renversements et en paradoxes, ce qui implique un vaste déploiement d'artifices dramatiques et une argumentation serrée, où le jeu verbal acquiert souvent force d'évidence. En accordant la priorité à l'élaboration savante du détail, aux dépens des vastes perspectives d'ensemble, elle offre une approche difficile et requiert une lecture attentive. Elle n'épargne aucun des moyens propres à traduire l'effervescence d'une pensée en gestation et accumule les procédés de persuasion, de façon à conférer à l'exposé tout le relief possible²⁹.

Il apparaît donc que la notion de maniérisme est susceptible d'éclairer valablement quelques aspects de la poésie religieuse à la fin du xvi^e siècle. Elle ne saurait rendre compte, cependant, de l'ensemble des traits de style qui ont été dégagés ; un bon nombre d'entre eux se déroberaient à cette classification. Le souci didactique et édifiant qui anime la plupart de nos auteurs les empêche en général de raffiner à l'excès dans l'élaboration de leur pensée ou de leur écriture. Appliquée sans réserve, l'esthétique maniériste s'adresse en effet à une élite capable de juger son originalité et d'apprécier la subtilité de ses feintes ; souvent liée à une cour, elle émane d'artistes préoccupés de questions formelles et se destine à une aristocratie intellectuelle. Or la poésie religieuse, quand elle vise à enrichir la vie spirituelle des fidèles, s'accommode mal de cette prétention à la singularité. A l'exception de Baif qui, dans le milieu clos d'une académie, se livre sur les psaumes à des expériences surprenantes, et de Sponde, dont les méditations présentent un style extrêmement recherché, les interprètes de David tendent à la clarté, à l'efficacité, plus qu'à la virtuosité. Ils tempèrent, selon des échelles variables, leur goût de la trouvaille par une aspiration à la simplicité. Le plus souvent — c'est le cas des paraphrastes méridionaux, des auteurs de méditations en vers et d'œuvres pénitentielles — ils admettent la norme stylistique reçue dans la poésie du temps. Contrairement aux écrivains maniéristes qui aiment à concentrer leurs effets en formules

29. M. Raymond, in *La Pléiade et le maniérisme*, p. 403, propose de distinguer quatre sortes de maniérisme littéraire : 1) Le *maniérisme rhétorique*, qui abuse des moyens classiques d'expression et recourt beaucoup à l'hyperbole, à l'antithèse, à la pointe d'esprit ; « les poètes pétrarquaisants sont les premiers à céder à cette tentation ». 2) Le *maniérisme paganisant*. 3) Le *maniérisme noir*, « contemporain des guerres civiles et des massacres, produit d'un âge d'insécurité qui est aussi l'âge des grands divertissements courtois ». 4) Le *maniérisme métaphysique* qui « use et abuse à l'occasion des procédés du maniérisme rhétorique, mais son inspiration est chrétienne et stoïcienne, et il se caractérise par l'emploi du raisonnement passionné, de la pointe d'esprit, d'un style serré, coupé, tout en ruptures ». La catégorie qui s'applique le mieux à nos poètes serait donc la quatrième, compliquée de quelques emprunts à la première et à la troisième.

denses et énigmatiques, ils ont l'habitude de déployer amplement leur matière ; leur pensée se déroule lentement, s'égare en périodes prolixes, au lieu de se ramasser en quelques traits saillants, en quelques pointes subtiles. Il est vrai qu'un Baïf, un Vigenère, un Sponde, se plaisent à une langue concise, accidentée et pleine de surprises, toujours serrée et tendue. C'est pourquoi je retiendrais volontiers pour eux, mais pour eux seuls parmi nos auteurs, la notion de maniérisme : elle permet une appréciation plus juste de leur recherche commune, sans trahir la complexité des cas particuliers.

A cette catégorie stylistique s'en rattache une autre, qui n'en est peut-être qu'une excroissance : Alan Boase a cru reconnaître dans les méditations de Sponde une manifestation de l'anticicéronianisme qui avait cours au xvi^e siècle³⁰. A côté de plusieurs traits partagés avec le maniérisme — goût de la concision, des figures ingénieuses et des jeux d'esprit —, cette esthétique emprunte une bonne part de ses effets à un traitement particulier de la syntaxe ; elle se propose de raviver en tournures plus vives, plus fidèles au mouvement même de la pensée, les périodes lentes et artificielles de la latinité classique. Elle renonce à allonger une phrase selon toutes les dispositions symétriques et les associations logiques possibles ; elle concentre au contraire la pensée en groupes syntaxiques brefs et laisse implicites les rapports qui les lient. Elle crée de la sorte un style résolument parataxique et un rythme hâtant, dont les éléments s'équilibrent mal et se chevauchent sans qu'une volonté organisatrice paraisse présider à leur succession. Elle atteint ainsi à des effets de télescopage surprenants et instaure entre les différents moments du développement une tension constante. Hostile à une mise en forme conventionnelle, elle permet à l'individu d'affirmer, à travers ses constructions mouvementées, une part de son originalité.

Il est indéniable que la prose des méditations de Sponde est conforme à cette définition ; la syntaxe brève et heurtée de Baïf, la cadence précipitée et l'asymétrie de ses tournures, qui relèvent d'un penchant très fort à l'expérimentation stylistique, pourraient s'y rattacher aussi. Cependant, malgré ces affinités, il n'est pas sûr qu'il faille attribuer à ces deux poètes une intention d'anticicéronianisme, du moment que la soumission au genre de la méditation, dans le cas de Sponde³¹, et l'ambition de restituer en français certains caractères de l'hébreu, chez Baïf³², constituent, pour expliquer la singularité de leur écriture, des raisons suffisantes. Quant à l'ensemble des autres auteurs étudiés, il serait faux de reconnaître dans leurs paraphrases ou leurs adaptations aucune tendance

30. Cf. *Introduction aux Méditations de Sponde*. A. Boase s'inspire lui-même de plusieurs articles de M.W. Croll : *Juste Lipse...* ; « *Attic Prose* »... ; *Muret...* ; *The Baroque Style in Prose*. Cf. aussi G. Williamson, *The Senecan Amble...*

31. Cf. *supra* III, 3, 4^e section.

32. Cf. *supra* II, 1, 2^e section.

sérieuse à l'anticicéronianisme : leur syntaxe peut bien être par places nerveuse et tourmentée, elle change souvent et adopte vite des formes plus équilibrées, des constructions plus homogènes. Cette discontinuité — qui trahit simplement l'absence de desseins stylistiques précis — s'observe dans plusieurs méditations en prose et dans la plupart des pièces en vers, de sorte qu'une systématisation ne ferait que trahir la réalité.

Il s'avère ainsi que les références purement esthétiques — baroque, maniérisme, anticicéronianisme — ne suffisent pas à rendre compte, sauf quelques exceptions, des constantes relevées dans cette troisième partie. C'est sans doute parce que la démarche littéraire et l'idéal religieux se marient ici intimement et que, dans ces conditions, des critères uniquement formels, des valeurs purement artistiques ne correspondent pas à toutes les dimensions de l'œuvre. Devant cette évidence, il a paru plus convenable, pour mettre à jour les mobiles de nos auteurs, d'examiner quelques facteurs historiques et spirituels de l'époque. Or certains d'entre eux ont fourni, effectivement, des éléments d'explication : la fréquence des genres que nous avons étudiés, tous subordonnés au thème de la pénitence, a pu paraître résulter de la situation de guerre qui obscurcit toute la fin du siècle, de la mode des pratiques pénitentielles et de l'actualité du problème théologique de la confession. La propagation de nombreux exercices de dévotion dans l'Eglise romaine, à la suite du Concile de Trente, liée à un renouveau de la spiritualité de la Préréforme, a permis d'expliquer l'alternance, dans les méditations et les autres adaptations poétiques de psaumes, d'éléments affectifs et de données intellectuelles ; cette même occurrence a paru rendre compte de la prédilection que nos auteurs — les catholiques, du moins, parmi eux — témoignent à l'expression imagée. Chez les protestants, la vogue d'un langage concret, souvent hyperbolique et violent dans ses représentations, a semblé correspondre à une soumission généralisée à l'autorité de l'Ancien Testament. Ces mêmes facteurs d'écriture — goût de l'outrance et recours à des images parfois triviales — ont également été rattachés aux désordres civils, à la crise de l'humanisme et à la mise en question des valeurs stylistiques admises qui en découle. Enfin, le faste dont les catholiques parent volontiers leurs cérémonies religieuses a pu être mis en relation avec l'emphase oratoire, avec l'usage d'abondantes figures, que nous avons observés dans les textes. Certes, cette manière d'expliquer des faits d'écriture par des phénomènes externes est loin d'épuiser le problème et requerrait des outils plus raffinés. Elle n'est peut-être pas tout à fait déplacée, cependant, quand elle s'applique, comme ici, à des œuvres qui s'inscrivent si clairement dans l'existence quotidienne et dans la vie spirituelle.

Avec la quatrième partie va d'ailleurs s'imposer une méthode toute différente, car les adaptations de psaumes, parmi les prédécesseurs et les adeptes de Malherbe, s'acceptent comme œuvres purement littéraires. Au lieu de trouver leur

justification ailleurs qu'en elles-mêmes, elles accordent la prééminence à la réussite artistique et tendent à broniller les frontières du sacré et du profane. Par contraste, la sécularisation du psautier qui s'annonce donnera toute sa valeur à la ferveur religieuse qui s'est révélée ici.

QUATRIEME PARTIE

L'AFFRANCHISSEMENT DES POETES

LE MILIEU PARISIEN ET LE RENOUVELLEMENT DES PSAUMES

Les auteurs et leur milieu.

Tandis que les poètes réunis dans la troisième partie de cet ouvrage, presque tous provinciaux, obéissent à des motifs religieux et découvrent dans les psaumes un message théologique en même temps que des résonances intimes, d'autres auteurs, pourtant contemporains, se livrent sur les mêmes textes à des expériences toutes différentes. Ils se rattachent aux cercles aristocratiques et lettrés de Paris et semblent se tenir à l'écart des bouleversements spirituels qui soulèvent le catholicisme. Dans la pratique de leur métier, ils prolongent le courant de poésie mondaine qui passe de la Pléiade à Desportes — leur dette à l'égard du passé est considérable — et travaillent cependant, autour de Malherbe mais avec un zèle inégal, à l'avènement d'une esthétique qui ouvre l'ère classique. Ils sont bien plus, cependant, que les imitateurs, ou les intermédiaires, qu'on reconnaît souvent en eux : ils proposent, pour la restitution française du psautier, une solution qui, dans notre perspective, est résolument neuve. Ils sont indépendants de la dévotion post-tridentine et ne doivent rien non plus au mouvement académique, dont ils s'éloignent en altérant la valeur sacrée et la couleur hébraïque de l'original. Aussitôt entrés en jeu, ils s'affranchissent de certaines conventions que leurs prédécesseurs, malgré une grande diversité, avaient admises ; c'est dire qu'ils tracent à la poésie religieuse une orientation nouvelle et qu'ils méritent, à ce titre, toute notre attention.

Leur production s'étend de 1590 à 1610, et Jean Bertaut, qui joue parmi eux un rôle marquant¹, illustre bien leur

1. La meilleure étude sur Bertaut demeure celle de G. Grente, *Jean Bertaut...*

situation. Il se rattache étroitement à la cour de Henri III puis de Henri IV, et poursuit longtemps une œuvre profane, inspirée des modes amoureuses du moment ou de menues circonstances historiques. Cependant, une carrière ecclésiastique brillante le mène à l'épiscopat, tant il est vrai que, dans son milieu, activités mondaines et vocation religieuse s'appellent au lieu de s'exclure. Il a laissé huit paraphrases de psaumes² publiées entre 1597 et 1607³. A la même époque, et jusque dans les mêmes recueils, paraissent les six adaptations du Cardinal Du Perron⁴; elles partagent avec celles

2. Psaumes 1, 6, 21, 45, 72, 137, 144, 147. Étant donné la liberté de l'adaptation, il n'est pas toujours aisé de distinguer les paraphrases de psaumes des poèmes religieux qui s'inspirent de David. Les pièces que je retiens sont celles dont Bertaut signale explicitement la dette à l'égard du psautier.

3. Il n'est pas facile d'établir la première date de publication (et encore moins de rédaction) de chacune de ces pièces, car la bibliographie des recueils collectifs, où Bertaut a présenté d'abord la plupart de ses paraphrases, demeure complexe, malgré les travaux de F. Lachèvre. Voici pourtant quelques éléments : le ps. 144 paraît pour la première fois in *Recueil de diverses poésies, tant du feu sieur de Sponde, que des sieurs du Perron, de Bertaut, de Porcheres et autres non encor imprimées*, Rouen, Raphaël Du Petit Val, [1597 ou 1598]. (Ce recueil est signalé par F. Lachèvre, *Bibliographie des recueils collectifs du XVII^e siècle*, t. 1, mais semble avoir disparu. Cf. A. Boase et F. Ruchon, *Bibliographie*, en tête de Sponde, *Poésies*, p. 163-164); le ps. 6 figure d'abord in *Recueil de plusieurs diverses Poesies, tant de M. du Perron que des Sieurs de Bertaut, de Porcheres, et autres*, 1598; le ps. 147 paraît pour la première fois in *Les Muses françoises ralliées...*, 2^e partie, 1600; l'année suivante paraissent les ps. 1, 21 et 137 in Jean Bertaut, *Recueil des œuvres poétiques...*; enfin, les ps. 45 et 72 sont publiés d'abord in *Le Parnasse...*, 1607, t. 2.

Pour l'établissement des variantes, importantes chez Bertaut, il faut consulter encore : Jean Bertaut, *Recueil des œuvres poétiques... Seconde édition...*, 1605 et *Les Œuvres poétiques... Dernière édition...*, 1620. Il y a peu de variantes entre les recueils de Bertaut lui-même, en 1601, 1605 et 1620; de plus, les ps. 45 et 72 sont repris tels quels dans l'éd. de 1620. Par contre les ps. 6, 144 et 147, parus d'abord en recueils collectifs, sont réimprimés dans les éd. de 1601, 1605 et 1620 avec d'importants remaniements. J'ai renoncé à étudier ces variantes, du moment que le problème a été examiné par R. Lebègue, *Deux poèmes de Bertaut* et T.J.D. Allott, *Bertaut's Technique of Revision...* L'étude qui va suivre repose sur le texte définitif de 1620, republié in Jean Bertaut, *Les Œuvres poétiques...*, éd. A. Chenevière.

4. Psaumes 6, 20, 79, 102, 104, 137. Les ps. 20, 104 et 137 paraissent pour la première fois en 1598 in *Recueil de plusieurs diverses Poesies, tant de M. du Perron que des Sieurs de Bertaut, de Porcheres, et autres*; le ps. 79 est publié d'abord in *Les Fleurs des plus excellents poètes de ce temps*, 1599; le ps. 102 paraît pour la première fois en 1607 in *Le Parnasse...*, t. 2; enfin, le ps. 6 paraît en première édition in *Nouveau recueil des plus beaux vers...*, 1609. Comme je l'ai déjà signalé à propos de Bertaut, le foisonnement des recueils collectifs, à cette période, complique

de Bertaut de nombreux traits stylistiques, ce qui n'étonne guère puisque les deux hommes, à tous égards, ont partie liée : venus chacun de Normandie, ils s'imposent dans les cercles au pouvoir par l'étendue de leur érudition — il n'est pas indifférent qu'ils pratiquent l'hébreu⁵ —, le charme de leur poésie profane (comme son compagnon, Du Perron entre-mêle les thèmes amoureux et l'inspiration officielle) et la qualité de leur piété qui, peu à peu, les détourne du monde et accorde la priorité, dans leur production littéraire, à des sujets religieux. Depuis longtemps d'ailleurs, on signale entre eux une communauté d'écriture : encore teintés de pétrarquisme, mais déjà engagés dans l'assainissement des matériaux et du langage poétiques de leurs prédécesseurs, ils seraient, par excellence, les intermédiaires entre Desportes et Malherbe.

A la fois tributaire de la Pléiade et précurseur du goût classique⁶, Béroalde de Verville se situe, lui aussi, à un moment charnière. A son tour, il cultive les thèmes les plus divers et parsème son œuvre de quelques psaumes⁷. Il n'appartient pas, c'est vrai, au milieu raffiné et orthodoxe de Bertaut et Du Perron (ses premières paraphrases datent même d'avant son abjuration du protestantisme⁸) mais il mérite une place à leur côté par la qualité de son style et la liberté qu'il affiche à l'égard des textes sacrés. C'est vrai aussi de son camarade Nicolas Le Digne : il a beau être provincial — il fut soldat puis devint prieur de deux monastères bourguignons —, la moitié au moins de ses quatorze paraphrases de psaumes⁹ relève de

le problème et il est difficile de garantir les dates de première parution. Pour l'étude qui suit, j'utilise, pour les ps. 20, 79, 104 et 137, *Les Fleurs...*, op. cit.; et, pour les ps. 102 et 6, le recueil où ils paraissent pour la première fois.

5. Si Du Perron dit vrai, il est de ceux qui ont su le mieux l'hébreu au xvr^e siècle : « J'ai fort étudié en la Langue Hebraïque, et je n'ai point trouvé de meilleur moyen pour m'y entretenir, que de dire mon service en Hebreu ; je ne le disois jamais que je n'eusse l'Hebreu devant moi, je proférois les paroles Latines. J'y ai tellement étudié, que les conceptions me venoient en Hebreu. » (*Perroniana*, in *Scaligeriana*, *Thuana*, *Perroniana...*, t. 1, p. 372, article *Du Perron*).

6. C'est l'avis de V.L. Saulnier, *Etude sur Béroalde de Verville...*, et *Introduction à Anthologie poétique de Béroalde de Verville*.

7. Psaumes 20, 21, 37, 49, 51, 86, 137. Les ps. 49 et 51 sont publiés d'abord dans la section *La Muse coeleste*, ou *l'Amour divin*, in *Les Apprehensions spirituelles...*, 1583, et repris in Béroalde de Verville, *La Muse Celeste...*, 1593, où figurent également les cinq autres psaumes. Dans l'étude qui suit, chaque pièce est étudiée d'après sa première version parue.

8. V.L. Saulnier situe cet événement entre 1586 et 1588 environ, donc après la publication des psaumes 49 et 51 dans les *Apprehensions spirituelles...* de 1583.

9. Psaumes 50, 80, 103, 113, 137, 144, 150 in *Recueil des premières œuvres chrestiennes...*, 1600, et sept psaumes de la pénitence in *La Couronne de la Vierge Marie...* Le ps. 80 du recueil

modos nouvelles et appartient à l'esprit qui ouvre le XVII^e siècle¹⁰.

Le Sieur de Nervèze, qui n'a laissé que deux paraphrases¹¹, nous ramène dans l'entourage de la cour, où il s'illustra sous Henri IV et s'abandonna aux caprices du monde, quitte à s'en repentir plus tard dans une série de vers édifiants¹². Siméon Guillaume de La Roque¹³ figure également, dans la première décennie du siècle, parmi la société noble de la capitale ; il se déclare disciple et imitateur de Desportes, tout en côtoyant Malherbe, qui lui doit quelques éléments de sa poétique¹⁴. Il s'est occupé des psaumes à deux reprises : deux paraphrases¹⁵ semblent dater de son séjour à Aix-en-Provence, où il rencontra, à l'Académie de Henri d'Angoulême, d'autres interprètes de David¹⁶, et une série de sept sonnets sur les psaumes pénitentiels paraît dans la suite¹⁷, témoignage de la période parisienne de La Roque. Antoine La Pujade gravite dans une sphère voisine, puisqu'il se consacre au service de la Reine Marguerite de Valois — la Reine Margot —, dont il est conseiller et secrétaire des finances ; il lui offre en outre de nombreux poèmes religieux¹⁸, parmi lesquels quinze paraphrases

de 1600 est réédité in *Méditation sur le Pseaume 79...* 1614. Plusieurs allusions, parmi les textes adressés à Le Digne au début ou à la fin de ses recueils de vers, laissent entendre qu'il avait traduit, ou qu'il allait traduire, tout le psautilier. Le Digne est encore l'auteur de *Le Prelude des Cantiques de la Bible...*, 1605, qui ne comprend pas de psaumes.

10. Cf. *infra* IV, 2, 4^e section, la distinction de deux niveaux de style chez Le Digne.

11. Psaumes 117 et 137 in A. de Nervèze, *Les Poemes spirituels*, f^o 16 v^o-18 v^o.

12. *Ibid.*

13. Sur La Roque, dont R. Fromilhague a souligné l'importance (cf. n. sq.), cf. A. Pinvert, *Clermontois et Beauvaisis...*, p. 97-113 ; L. Pinvert, *Jacques Grévin...*, p. 304-314 ; G. Allais, *Malherbe...*, p. 189-194 ; J. Lavaud, ... *Ph. Desportes...*, *passim*.

14. C'est ce qu'a établi R. Fromilhague, *La Vie de Malherbe...*, p. 74-82.

15. Psaumes 51 et 102 in *Les Premières Œuvres...*, 1590.

16. Cf. *supra* III, 1, 1^{re} section. La Roque avoue devoir beaucoup, dans sa formation, au Grand Prieur Henri d'Angoulême : dans la dédicace *A la Royne Marguerite* de ses *Œuvres...*, 1609, il parle de « la nourriture que j'ay prise chez un Prince remply de sçavoir, de grace et de merite... », qui durant ma plus grande jeunesse m'a faict cognoistre la maison des Rois vos predecesseurs où tout ainsi qu'Ulis qui n'eut que le monde pour livre, je n'ay eu que ceste Royale Court pour escolle, à qui je dois les fruicts de mon apprentissage, et les prémices de cest œuvre que j'ay faicte de divers subiects ». (Cité par R. Fromilhague, *La Vie de Malherbe...*, p. 65-66).

17. *Sonnets sur les Sept Pseaumes de la Penitence de David*, in *Les Œuvres...*, 1609.

18. Cf. surtout *Les Œuvres chrestiennes...*, 1604. Outre la *Christiade*, poème épique sur la vie du Christ, dont les trois premiers livres racontent la naissance, l'enfance et le baptême de Jésus, La

de psaumes¹⁹. Dans le même milieu figure enfin Claude Garnier, « gentilhomme parisien », tout dévoué à la poésie galante et adaptateur, à l'occasion, d'un psaume de David²⁰.

La plupart de ces auteurs se rattachent aux cercles distingués et cultivés de Paris ; ils adoptent le ton raffiné, les thèmes conventionnels que Desportes a fait triompher dans son œuvre profane et qui servent de code parmi les gens d'esprit. Leur niveau social équivaut donc à celui du milieu académique, mais la relation des écrivains avec le pouvoir, jadis si féconde, se fait ici plus lâche : la génération nouvelle ne trouve guère d'appui auprès de Henri IV, moins sensible aux choses de l'art que les Valois ses prédécesseurs. C'est dire que la production des poètes va perdre une part de sa valeur d'actualité. Cependant, le vide ainsi créé allait être comblé par l'activité de plusieurs protecteurs, parmi lesquels se détache la Reine Margot qui, dès 1605 où elle revient à Paris, accueille dans sa maison de nombreux hommes de lettres²¹. Par fidélité à une tradition familiale et pour satisfaire sa curiosité personnelle, elle avait toujours entretenu, à Nérac, puis dans sa retraite d'Usson, des savants et des écrivains, continuant ainsi à exercer le mécénat dont les rois ses ancêtres avaient donné l'exemple. Dévouée jusque dans l'esprit à l'atmosphère du passé, elle cultive un néo-platonisme auquel s'agglomèrent toute sorte d'éléments adventices et, à ce vaste syncrétisme, ne craint pas d'ajouter les exigences d'une piété fort démonstrative. Sa foi, entièrement dépendante de sa philosophie, exalte Dieu à travers la beauté de la création, selon la voie ascendante transmise par les penseurs antiques et les maîtres florentins du xv^e siècle²². Or nous savons quels rapports étroits lient le psautier à cette démarche théologique :

Pujade a écrit une tragi-comédie, *Jacob*, une *Mariade*, et une abondance de poèmes plus brefs ; dans toute cette production domine l'exemple de Du Bartas.

19. Psaumes 13, 20, 40, 52, 57, 70, 91, 93, 120, 121, 127, 131, 134, 137, 142, sous le titre *Suite de la psalmographie d'Antoine La Pujade*..., in *Les Œuvres chrestiennes*...

20. Psaume 137 in *L'Amour victorieux*..., 1609, f^o 225 r^o-26 v^o.

21. Le milieu littéraire de Marguerite a été étudié par S. Ratel, *La Cour de la Reine Marguerite*. Cf. aussi J.H. Mariéjol, *La Vie de Marguerite de Valois*... ; L.C. Keating, *Studies on the Literary Salon*..., p. 125-138 ; A. Adam, *Histoire de la littérature française au dix-septième siècle*, t. 1, p. 19-23.

22. Cf. ce passage de ses *Mémoires* : grâce à l'étude, elle s'achemina vers « la dévotion, lisant en ce livre universel de la nature tant de merveilles de son Créateur que toute âme bien née, faisant de cette connaissance une échelle de laquelle Dieu est le dernier et plus haut eschelon, ravie, se dresse à l'adoration de cette merveilleuse lumière et splendeur de cette incompréhensible essence... » (cité par S. Ratel, *ibid.*, *Revue du seizième siècle*, 11, p. 198). Il n'est pas indifférent que Marguerite connaisse et lise Guy Lefèvre de La Boderie ; elle s'est fait traduire par lui quelques ouvrages de Ficin. Cf. F. Secret, *Une source oubliée*...

la richesse des motifs cosmiques transmis par David et l'intensité de ses actions de grâces lui garantissent la forme littéraire la plus adéquate. La Reine Marguerite aurait-elle donc invité quelques-uns de ses poètes — un La Roque, un La Pujade, un Claude Garnier — à alimenter les spéculations communes qui avaient cours parmi eux en traduisant quelques psaumes ? L'éclosion de nombreuses paraphrases, dans son milieu, permet de le croire²³.

Aussitôt échappée à sa disgrâce et réinstallée à Paris, la Reine Margot s'entoure donc d'esprits brillants et de poètes à la mode : Bertaut et Du Perron, Charles de Navières, Motin, Deimier, tous traducteurs de psaumes, sont ses habitués, en même temps que Régnier, Honoré d'Urfé, et quantité d'écrivains oubliés dont elle patronne les travaux. La production de ces auteurs varie bien sûr à l'infini ; elle trahit cependant une nostalgie commune pour le style fleuri et l'inspiration féconde qui régnaient parmi les maîtres des générations précédentes²⁴. En plein accord avec elle, les protégés de Marguerite s'efforcent de conserver l'esthétique d'un Ronsard, d'un Desportes ou d'un Du Bartas. Ils s'opposent ouvertement, de la sorte, aux principes de pureté et de clarté qu'est en train d'instaurer Malherbe : ils dénoncent en eux un appauvrissement de la création littéraire et réclament, contre le rigorisme du réformateur, une grande liberté d'invention ; opposés à la notion de poète-technicien, ils se retranchent derrière la représentation traditionnelle de l'artiste inspiré²⁵.

L'analyse qui va suivre permettra d'observer mieux ce contraste ; à la différence de Malherbe, qui ménage ses effets et limite le nombre des artifices, les paraphrastes du milieu de la Reine Margot écrivent une langue recherchée ; ils semblent rivaliser d'ingéniosité et coulent les psaumes dans un style tarabiscoté, prolixe, chargé à l'excès et déjà affecté d'une certaine préciosité²⁶ : ce sont autant de lances qu'ils rompent

23. La Pujade, s'adressant à sa protectrice, écrit :

Puis donc que de David les chansons compassées
Plaisent à ma grand Reyne, à ceste heure je croy,
Qu'il faut que de mes vers elles soient retrassees :
Une Reyne se plait, oyant parler un Roy.

(Paraphrase du ps. 40, v. 13-16, in *Les Œuvres chrestiennes...*)

24. S. Ratel, *La Cour de la Reine Marguerite*, a justement insisté sur ce point.

25. R. Fromilhague, *La Vie de Malherbe...*, p. 388, suggère qu'il y avait peut-être, vers 1610, deux milieux politico-littéraires bien distincts à Paris : le cercle de la Reine-Mère, qui représente le parti catholique, favorable à une intransigeance politique et religieuse ; Malherbe, défenseur d'un dogmatisme littéraire absolu, s'y trouve à l'aise et consacre plusieurs poèmes à la Régente ; et le groupe de la Reine Marguerite, qui affiche un grand libéralisme, se situe à l'écart de la politique gouvernementale et, parallèlement, défend la conception de l'artiste libre et inventif.

26. Voici un exemple du style qui avait cours dans l'entourage de Marguerite : Jean Alary, dans la dédicace de *Le premier recueil...*,

en faveur du pétrarquisme illustré par Desportes. Si cette réaction introduit, entre Malherbe et ses contemporains, un décalage important, deux faits majeurs, qui ressortent de l'étude des textes, permettent cependant d'observer, entre tous nos poètes, une certaine unité : attachés ou non à Marguerite, même dévoués, dans une large mesure, à des conceptions littéraires vieillies, ils opèrent un choix dans la langue poétique du xvr^e siècle et tendent à un raffinement inusité ; par ailleurs, ils présentent, dans notre perspective, une tendance résolument moderne : quoique interprètes de David, ils entendent affirmer leur originalité et se dégager de l'emprise du passé. Puisque là réside leur nouveauté, il convient de s'y arrêter d'abord.

Liberté de l'adaptation.

Le degré de fidélité atteint par une paraphrase se mesure selon deux critères : le sens de l'original peut être plus ou moins altéré, et la manière de formuler le texte nouveau peut convenir plus ou moins bien aux particularités du donné de base. Les solutions apportées à chacun de ces deux problèmes sont en général équivalentes, car elles procèdent d'un choix global : l'attachement au fond entraîne une certaine ressemblance de la forme (c'est ce que réalisent un Marot, un Baif), et l'affranchissement dans le domaine des significations implique un remaniement dans l'écriture (la plupart des poètes réunis dans cette quatrième partie en proposeront l'évidence). Néanmoins, l'accent peut porter plus franchement sur l'une ou l'autre de ces méthodes ; ainsi Béroalde de Verville limite au maximum ses interventions dans le contenu des psaumes, tandis qu'attentif à la qualité de l'expression, il impose aux vers de David un ton entièrement neuf.

Dans leur attitude à l'égard du sens de l'original, nos auteurs obéissent à une méthode singulièrement capricieuse. Il leur arrive d'adopter les techniques de la paraphrase traditionnelle ; ils se contentent alors de variations discrètes autour du texte donné, empruntent à la poésie religieuse des formules éprouvées et renoncent à manifester leurs inclinations personnelles ; ils peuvent se permettre une certaine prolixité sans remanier nécessairement les idées contenues dans leur source ni brouiller l'ordre qui y règne. Tout dépend du psaume choisi,

1605, salue en termes dithyrambiques le retour de la Reine Margot à Paris : « Car vous estes ce Phoenix unique, la merveille de l'univers, qui dressant un buscher odorant des traicts de l'amour divin qui vous transpercent le cœur, parsemé des fumeux encens de la charité, bruslée des saintes flammes d'une ardente piété, sacrifiez ordinairement vostre esprit à ce divin Soleil des belles ames, pour revivre un jour glorieusement en l'immortelle vie, préférant aux lys fleurissans de la France les lys sacrez et divins de l'éternité. Vous estes ceste belle fleur et Marguerite celeste des jardins d'Egypte pendus en l'air, qui remplissez la terre et le ciel des suaves odeurs de vostre vertu... »

qui leur suggère ou non une interprétation nouvelle. Conscients d'un prolongement possible, ils n'ont guère la discipline de le sacrifier, tant ils se complaisent en général à leur propre ingéniosité.

Dans ces conditions-là, l'original ne sert plus qu'à fournir une impulsion à l'esprit inventif du poète ou lui donne un prétexte à déployer sa culture, son bon goût :

Vulgate, 104, 20^e :

Posuisti tenebras, et facta est nox.

Du Perron, 104, 85-88 :

Seigneur tu fay couler les tenebres humides :
Et la Nuit qui du Ciel vient alumant les yeux
Conduit à pas muets sous ses aisles timides,
La crainte et le Silence, et le Somme ocleux.

L'ornementation adventice qui se greffe sur le verset donné repose sur toute espèce d'apports étrangers au psautier, de sorte que le quatrain de Du Perron doit bien plus à des reminiscences littéraires, à une certaine conception du beau langage, qu'à l'idée exprimée par David. L'interprète ne cherche même pas à imiter le ton, à prolonger la pensée du psalmiste : attentif à ses fantaisies et à ses penchants, il intervient sans discrétion, quitte à rompre l'équilibre ou à modifier la signification du texte. La paraphrase s'affranchit même souvent de toute attache pour se développer, l'espace de quelques vers ou de quelques strophes, selon ses propres ressources. Des passages entiers s'infiltrèrent parmi les éléments propres à l'original. Ainsi Nervèze propose une adaptation en quarante-deux alexandrins du psaume 117, qui ne compte que deux versets : il en retient l'argument pour créer, à sa guise, une pièce quasi-indépendante. La démarche de ses compagnons n'opère pas sur une si grande échelle, mais revient sensiblement au même. Chez les uns et les autres, le cheminement du psalmiste se perd dans l'abondance des adjonctions, si bien qu'au lieu de lire des traductions de psaumes on croit découvrir des poèmes religieux indépendants²⁷.

27. La liberté d'interprétation dont usent les poètes réunis dans cette quatrième partie rend difficile la recherche de leurs sources. Il faudrait examiner les commentaires disponibles à l'époque, tâche énorme que je n'ai pas entreprise ; en dehors de cela, il importe peu, étant donné l'affranchissement d'avec le mot à mot, de distinguer entre diverses traductions littérales. C'est pourquoi je cite comme source la Vulgate, dont l'usage est vraisemblable parmi ces auteurs, tous catholiques.

28. L'adaptation du psaume 137 qu'a laissée La Vallettraye in *Les Œuvres poétiques*, 1602, f° 70 v°-71 r°, repose elle aussi sur une interprétation très libre :

La diversité des auteurs et de leurs méthodes empêche de cataloguer les motifs nouveaux qu'accueillent à profusion nos paraphrases. Je me contenterai de considérer deux domaines, où la liberté des poètes se déploie clairement. La Pujade propose à deux reprises une interprétation christologique d'un psaume. Dans sa version du psaume 93, il conserve la succession des versets et les quelques éléments, en eux, qui justifient sa lecture particulière ; pour le reste, il innove résolument : il commence par célébrer la puissance de Jésus ressuscité, qui imposera son message au monde ; il évoque l'Ascension, la Pentecôte, et les débuts de la chrétienté, pour écrire enfin :

Vulgate, 93, 5 :

Testimonia tua credibilia facta sunt nimis. Domum tuam decet sanctitudo, Domine, in longitudinem dierum.

La Pujade, 93, 25-28 :

Tu communiqueras à tes Apostres saints,
Une force efficace, afin qu'en ton Eglise,
Leurs sermons prononcés ne demeurent point vains,
Et qu'ils preschent par tout ton nom avec franchise.

Le rapport entre les deux textes est extrêmement ténu, de sorte que la physionomie de l'original est altérée du tout au tout. Après une éclipse d'environ soixante-dix ans, l'exégèse allégorique réapparaît dans la paraphrase en vers de psaumes ; il est piquant qu'une des acquisitions les moins discutées du xvi^e siècle — l'importance des versions littérales et la distinction soigneuse des différents niveaux d'interprétation — soit remise en question au début du xvii^e siècle.

De la distance où il se place pour envisager les psaumes, La Pujade discerne une autre ligne de force : à travers les paroles de David, il découvre toute sorte d'allusions à des réalités contemporaines. Or cette grille est souvent appliquée par les auteurs réunis ici, qui cherchent à concilier leur goût pour le psautier avec l'intérêt qu'ils témoignent — un intérêt souvent opportuniste, courtisan — aux affaires du moment. Le psaume 20 de Du Perron, par exemple, se consacre discrètement à décrire la prospérité du royaume pacifié par Henri IV. Mais Bertaut surtout excelle dans ce genre de transposition, et mérite, à cet égard, une attention spéciale.

Des huit paraphrases qu'il a laissées, toutes ne sont pas vouées explicitement à l'actualité. Les psaumes 1 et 137 sont développés prudemment, sans qu'aucune intervention notoire

1-4 : Songeant en toy, Syon ! recours nous n'avons eu
Qu'aux eaux de nostre Exil, comme à nos seules armes :
Car au mal que la Terre ensevelir n'a peu,
L'Onde a pour le noyer souvent fourny de larmes.

en modifie sérieusement le contenu. La louange cosmique du psaume 148 excite la verve du poète, lui inspire des images somptueuses, mais la recreation, plus brillante que profonde, n'opère ici qu'en surface. Appliquée aux lamentations du psaume 6, la même technique entraîne de plus vastes transformations : comme s'il se proposait d'écrire, sans référence précise, un poème pénitentiel, Bertaut mêle d'apports inattendus ses emprunts à la pièce originale ; aux exigences de la traduction se substituent les méthodes de la méditation. A force d'être amplifié et traité sur un ton épique, le psaume 21 perd également sa spécificité ; il demeure modelé sur l'armature donnée, verset par verset, et conserve les matériaux du texte hébreu ; mais, tourné comme une pièce de circonstance, il suggère habilement que l'action de grâces de David se prête à une situation actuelle. De la sorte, les vers de Bertaut se donnent à la fois comme une paraphrase et comme un hymne pour célébrer la protection de Dieu sur Henri IV. Cette disponibilité à une lecture contemporaine ressort d'une comparaison avec quelques pièces sans attache biblique, consacrées à la louange du roi de France : la différence est minime. Ainsi, une strophe tirée de l'adaptation du psaume 21 et une autre appartenant au *Cantique en forme de priere, faicte pour le Feu Roy* (Henri III) supportent bien le rapprochement :

Bertaut, 21, 13-18 :

D'un riche diadème où semble estinceler
Le feu de mainte pierre, et la flamme egaller,
Ta main a dés long temps sa teste environnee :
Tu l'as ceint es combats de cent lauriers divers,
Et maintenant, Seigneur, pour l'heur de l'univers
Tu fais que sa couronne est de paix couronnee.

Bertaut, *Cantique*, 13-18 :

Affermy sur son chef sa Royale couronne :
Fay que sous ta faveur sans cesse elle fleuronne,
Ceinte de mainte palme, et de lauriers espaix :
Afin que s'appaisant nos discordes civiles,
Nous voyons desormais et nos champs et nos villes
Dormir entre les bras d'une eternelle Paix²⁹.

L'allusion à l'état du pays est transparente dans chacun de ces passages, et le ton du psautier, sobre et dense, est également absent de part et d'autre. La même ambiguïté règne dans l'adaptation du psaume 144 : Bertaut se garde de préciser qui, de David ou de Henri IV, s'adresse au Seigneur ; les termes de la paraphrase sont si bien pesés qu'ils

²⁹ *Cantique en forme de priere...*, in *Les Œuvres poétiques...*, éd. A. Chenevière, p. 4-7.

invitent à reconnaître, entre les lignes, les éléments d'une actualisation et conservent pourtant son intégrité à la portée de l'original. Le message du psalmiste se charge d'implications politiques et le style coutumier du panégyrique se pénètre d'éléments bibliques : jeu de miroirs déconcertant où s'estompe l'identité des genres.

Bertaut renonce à cette démarche équivoque dans les poèmes que lui inspirent les psaumes 45 et 72 ; d'entrée, il dévoile son intention par des titres clairs : « Paraphrase du XLIV^e (sic) Pseaume, ... accommodée aux personnes du Roy et de la Roynne » et « Imitation du 71. Pseaume, en forme de priere prophetique pour la grandeur et prosperité de Monseigneur le Dauphin³⁰ ». Il célèbre en effet, dans la première pièce, l'union de Henri IV et de Marie de Médicis et, dans l'autre, formule des vœux pour l'avenir du dauphin³¹. Le sujet des psaumes choisis et le langage exubérant qu'adopte naturellement le poète se prêtent bien à ces thèmes de circonstance, de sorte que l'actualisation s'opère parfois sans que la source soit indûment sollicitée :

Vulgate, 45, 10 :

Astitit regina a dextris tuis in vestitu deaurato, circumdata varietate.

Bertaut, 45, 85-90 :

La Roynne est à tes flancs, ceinte pompeusement
Des superbes replis d'un Royal vestement,
Et de maints diamants formez en diadème :
Elle est toute parée et de perles et d'or :
Mais sa chaste beaulé la parant mieux encor,
Fait qu'elle trouve en soy l'ornement de soy-mesme.

Certes, Bertaut pare de quelques ornements adventices la reine de l'épithalame biblique, afin d'exalter mieux la beauté physique et morale de Marie de Médicis. Mais il ne fait qu'amplifier, selon la vision grossissante qui lui est familière, les suggestions de l'original. Cependant, la transposition oblige parfois à des allusions plus précises : un peu plus loin, dans la même pièce, le poète s'adresse à la princesse florentine et perd tout à fait de vue, alors, la signification première du texte :

30. Ces titres figurent dans l'éd. de 1620, *Les Œuvres poétiques...* Je rappelle que je suis ici la numérotation des psaumes conforme à la Bible hébraïque et protestante.

31. Comme le pense R. Fromilhague, *Malherbe, Technique...*, p. 278-280, ces deux poèmes sont sûrement postérieurs de plusieurs années à l'arrivée de Marie de Médicis en France (1600) et à la naissance du dauphin (1601) ; ils datent apparemment de 1605 et 1606. Il semble en outre que l'*Imitation du 71. Pseaume* soit destinée par Bertaut à rivaliser avec la *Prière pour le Roy allant en Limozin* de Malherbe ; les points de ressemblance sont nombreux.

Vulgate, 45, 11 :

... et obliviscere populum tuum, et domum patris tui.

Bertaut, 45, 103-08 :

Desormais, sage Roïne, il te faut effacer
Et patrie et parents du fonds de ton penser,
Pour ce vaillant Monarque à qui tu t'es liée :
Quoy que tu sois issuë et de Ducs florissants,
Et de grands Empereurs, qui justes et puissants
Parmy tout l'Univers leur gloire ont publiee.

Le souvenir du psaume se perd de nouveau, plus bas, lorsque Bertaut décrit l'arrivée de Marie en France, sa rencontre avec le roi et les cérémonies du mariage. Il évoque avec virtuosité des scènes imposantes, si bien qu'à l'esquisse fournie par l'original se superposent des visions grandioses, à la manière de Rubens. Il n'est plus nécessaire, désormais, que les termes explicitent l'actualisation : le ton suffit à transporter le lecteur dans un décor d'apparat, dans le monde somptueux de la cour, bien au-delà de l'univers, plus sobre, de l'Ancien Testament. Ce panégyrique du roi et de la reine est d'ailleurs dépourvu de toute dimension divine ; la beauté du chant, la qualité du spectacle se suffisent à elles-mêmes et, malgré l'arrière-fond biblique, effacent toute référence sacrée ; il est vrai que celle-ci semble récupérée à un autre niveau : au terme d'un renversement saisissant, les protagonistes, idéalisés, portés aux nues, se chargent de la qualité surnaturelle dont Dieu se trouve dessaisi. Dans l'adulation du monarque se perd la mesure du divin et de l'humain³². Il arrive ainsi, par places, que Henri IV soit substitué au Christ :

32. Jacques de La Fons a laissé une seule paraphrase, sur le psaume 21, où il exalte également le roi jusqu'à l'idolâtrie ; la pièce s'intitule *Sur les heureuses victoires du Roy* et ne ménage pas les adulations :

Vulgate, 21, 6 :

Magna est gloria eius in salutarii tuo ; gloriam et magnum decorem impones super eum.

25-30 :

Son chef baut eslevé de mille éclats brillonne
Tout flammeux de clarté,
Et cette majesté
Qui seant sur son front supporte sa couronne,
Jette tout de rayons, de splendeurs, et de feu,
Que chacun le cognoist pour estre aymé de Dieu.

La même pièce esquisse plus bas une théorie du droit divin. Elle figure à la fin d'un recueil adressé au dauphin, *Le Dauphin...*, 1609 ; dès la dédicace, La Fons donne le ton : « Oyez David qui prie tous les jours pour vous, et qui a intitulé son Psal. 79 pour les fleurs de lis. Voyez comme au cantique des cantiques, Jesus Christ a choisi ses delices parmi les lis. »

Bertaut, 45, 51-52 :

Ton sceptre aura le nom d'un sceptre de Justice :
Tes plus pesantes loix deviendront un doux faix...

55 :

Car tu n'es que douceur, foy, sagesse et bonté.

La prière pour le dauphin, selon le psaume 72, prête à une assimilation du même type : par un glissement imperceptible, les souhaits exprimés pour la prospérité du jeune prince se transforment en paroles d'adoration ; l'enfant royal accapare les actions de grâces adressées par le psalmiste au Sauveur attendu :

Bertaut, 72, 91-96 :

Soit sa gloire icy bas incessamment benie :
Soit l'honneur de son los de duree infinie,
Et d'un lustre eternel par le monde éclairant.
Que tout cet univers en son nom se benisse,
Et qu'il rende le ciel à la terre propice,
Bien-heureux en soy-mesme, et chacun bien-heurant.

Le roi idéal que chante le psaume, où les traditions juive et chrétienne ont reconnu une image prophétique du Messie, prête son identité et ses pouvoirs au dauphin de France. Étrange destinée de David, soudain travesti en poète de cour...

La paraphrase.

La désinvolture dont témoignent nos auteurs à l'égard de la signification littérale de l'original préside également à leur choix des techniques d'exposition. Tandis que les paraphrastes contemporains de la Réforme ou attachés au mouvement académique s'efforçaient de restituer la densité d'un psaume en évitant les resserrements ou les déploiements excessifs, les contemporains de Malherbe obéissent à leur fantaisie et, dans la plupart des cas, donnent à leurs adaptations des formes disproportionnées à l'étendue de leur modèle. Ils cèdent en général à une prolixité outrée. La Roque au contraire trahit les dimensions de l'original en optant pour la solution opposée : il force chacun des sept psaumes de la pénitence dans le moule étroit du sonnet³³.

Pareille démarche³⁴ implique bien sûr une infidélité totale

33. Cf. *supra* n. 17.

34. Je n'en ai trouvé que deux autres exemples avant 1610 : Simon Goulart propose une adaptation du psaume 23 parmi les sonnets publiés in B. de Montmeja, *Poemes chrestiens de B. de Montmeja, et autres divers auteurs...*, p. 82 sqq. : *Imitations chrestiennes de*

aux proportions du texte choisi ; non seulement le psaume est soumis à une réduction abusive (les vingt-huit versets du psaume 102 sont rendus en quatorze alexandrins), mais son équilibre, le plus souvent, s'altère : des passages entiers disparaissent dans la transposition abrégée de La Roque ; ainsi les versets 3, 4 et 5 du psaume 32, concentrés en un quatrain, perdent une bonne part de leur matière :

Vulgate, 32, 3-4-5 :

Quoniam tacui, inveteraverunt ossa mea, dum clamarem tota die.
Quoniam die ac nocte gravata est super me manus tua, conversus sum in aerumna mea, dum configitur spina. Delictum meum cognitum tibi feci, et injustitiam meam non abscondi. Dixi : Confitebor adversum me injustitiam meam Domino ; et tu remisisti impietatem peccati mei.

La Roque, 32, 15-8 :

Seigneur te confessant tous les forfaits divers
Qui tenoient ma raison en l'offence enchesnec,
Tu me feis voir soudain trompant ma destinee,
Qu'à ma remission tes bras m'estoient ouverts.

Obligé d'opérer un tri, La Roque délaisse la première moitié du texte original et insiste sur la seconde ; il conserve le message didactique aux dépens de l'évocation suggestive d'un état d'âme : il est réduit, pour préserver autant que possible la signification d'ensemble du psaume, à négliger le circonstanciel au profit de quelques réalités permanentes. A force de condenser, le poète en arrive ainsi à ne plus exprimer que des vérités générales qui, privées de leur contexte, tombent au rang de lieux communs théologiques ou moraux. Le tercet final surtout, où La Roque boucle son sonnet et essaie de retenir l'enseignement majeur du psaume, tourne souvent au proverbe, à la maxime :

La Roque, 32, 12-14 :

Cruels sont les travaux d'une ame vagabonde,
Mais lors qu'elle a quitté les vanitez du monde,
Elle sent divertir sa peine et ta fureur.

Le rapport avec l'original se fait alors plus lâche que jamais et confirme que l'auteur, engagé dans l'entreprise désespérée de

S.G.S., 2^e livre, sonnet 24, p. 186. Le poète aixois Annibal de Lortigue, outre une paraphrase normale du psaume 137 (f^o 37 v^o-38 v^o), publie in *La Trompette spirituelle*, 1605, trois sonnets inspirés des psaumes 81, 98 et 150 (f^o 4 v^o, 27 v^o, 14 r^o). Le phénomène est plus intéressant que les textes eux-mêmes, de sorte que je me contente d'étudier le cas de La Roque.

marier deux formes incompatibles, ne peut que trahir son modèle. Rien, en effet, ne paraît plus inconciliable qu'un psaume et un sonnet : le premier s'épanouit volontiers en formules parallèles et en répétitions lyriques, tandis que le second ramasse sa matière en notations denses et rapides. Le premier suit un cheminement hésitant, il se prête à un va-et-vient d'idées qui, sans souci d'un plan rigoureux, évoque les mouvements d'une âme inquiète ; le second, au contraire, canalise soigneusement le flux des sentiments ou de la pensée, il les distribue en quelques phases bien distinctes, propres à se couler dans les moules rigides que sont les quatrains et les tercets. Alors que le psaume exprime des phénomènes d'ordre théologique ou psychologique en références matérielles, en termes imagés, le sonnet, sans renoncer au charme des métaphores, observe en général une unité de ton plus rigoureuse ; en outre, sa brièveté l'oblige à schématiser une situation concrète ou un itinéraire spirituel, à en tracer seulement les lignes de force : art de l'ordre et de la suggestion, étranger au jaillissement plus spontané des psaumes. Le remaniement entrepris par La Roque est donc global et ne trouve de pair que chez Malherbe, qui, nous le verrons³⁵, se contente d'emprunter au texte choisi les quelques éléments nécessaires à une création personnelle³⁶.

À l'opposé de la solution préconisée par La Roque, les autres auteurs réunis dans ce chapitre manifestent leur liberté en élargissant les proportions de l'original, en dilatatant sans mesure les éléments contenus dans leur source. Avec une aisance déconcertante, ils accumulent des alexandrins, qui se succèdent sans apporter toujours de matière nouvelle :

Vulgate, 20, 2 :

Exandiat te Dominus in die tribulationis ; protegat te nomen Dei Jacob.

35. Cf. *infra* IV, 3.

36. Ce rapprochement pose la question des rapports entre La Roque et Malherbe. R. Fromilhague, *La Vie de Malherbe*, *passim*, a montré qu'au début de leur carrière, vers 1590, « l'influence de La Roque sur Malherbe a été considérable, ... elle s'est même prolongée bien au-delà de leur séjour commun auprès du Grand Prieur » (p. 82), tandis qu'à partir de 1605, c'est plutôt Malherbe, maître de son esthétique, qui influence La Roque. Il est donc vraisemblable que, même si les adaptations de psaumes de Malherbe sont postérieures, les sept sonnets de La Roque se rattachent, par la liberté de la conception, aux tendances à s'affranchir de l'Antiquité que prônait Malherbe (cf. *infra* IV, 4, 4^e section). Quoi qu'il en soit, l'évolution de La Roque, des paraphrases de 1590 (cf. *supra* n. 15) aux sonnets de 1609 est exemplaire : l'adaptation des psaumes, avec la réforme malherbienne, se fait de plus en plus libre. Par l'esprit qui y règne, les pièces de 1590 sont encore du xvi^e siècle, tandis que celles de 1609 sentent déjà leur xvii^e siècle.

Béroalde, 20, 1-6 :

Le Seigheur Eternel te responde des Cieux
 Quand tu l'invoqueras, ô Roy devotieux !
 Alors que l'infortune opprressera ta vie,
 Du grand Dieu de Jacob, le nom de majesté,
 Te couvre heureusement, te mettant en seurté,
 Et que ceste puissance en tous lieux te henie.

Ce sizain n'ajoute rien d'essentiel au message du psalmiste, mais se prolonge bien au-delà de l'espace nécessaire à l'expression de l'idée, si bien que, faute d'apports nouveaux, il se survit laborieusement. Entraînés par la promptitude de leur plume et la qualité de leur verbe, nos auteurs succombent presque tous à cette prolixité envahissante ; ils emploient beaucoup de mots pour dire peu de chose, ou lendent à parler pour ne rien dire. Autour de chaque donnée originale, les équivalences se pressent, les variations synonymiques se multiplient. Comme une mélopée, la paraphrase s'allonge, s'arrête, revient en arrière, se répand en menus détails, s'attarde à de futiles mises au point. Elle ne connaît pas de limites à sa prolifération : un verset, chez Bertaut, se disperse en dix-huit alexandrins ; ailleurs, par contre, moins diffuse sans qu'on voie pourquoi, elle observe de plus raisonnables proportions. Ainsi étoffée, il lui arrive de succomber à sa propre richesse : la pensée directrice se perd parfois sous l'amas des matériaux adventices, la construction ou l'articulation des idées se brouillent au milieu des redondances. Ailleurs, un poète, trop confiant dans sa virtuosité et emporté par le mouvement de sa rédaction, croit encore paraphraser qu'il improvise déjà :

Vulgale, 104, 17 :

... herodji domus dux est eorum.

Du Perron, 104, 73-76 :

Là l'orgueilleux Sapin qui sert a la Cicongue,
 De sejour eslevé pour voisiner les Cieux :
 Roy des verdes Forests, jusqu'aux Astres eslongue,
 Sur tous les autres Bois son Chef ambitieux.

Dans la perspective du psalmiste, la cime des arbres, où la cigogne fait son nid, ne relie l'attention qu'un instant ; elle illustre un propos plus général. Du Perron, lui, s'arrête à ce passage, trouve à y greffer un lien commun — le sapin, roi de la forêt, domine tous les autres arbres — et modifie ainsi la portée de la donnée initiale en la gonflant exagérément. Mais cette démarche appartient surtout à Bertaut, chez qui elle ressemble à un réflexe spontané : à maintes reprises, le poète prolonge une pensée, une phrase, sans avoir rien d'important à ajouter, comme s'il se prenait lui-même à son propre rythme et qu'il ne sache où s'arrêter :

Vulgate, 45, 8 :

Dilexisti iustitiam, et odisti iniquitatem.

Bertaut, 45, 55-60 :

Car tu n'es que douceur, foy, sagesse et bonté :
Le vice te desplaist ; tu hais la cruauté :
Tu cheris la raison ; tu defends l'innocence :
Ton cœur n'est que pitié ; ton throsne que splendeur.
Qui l'approche sans craindre, ignore ta grandeur ;
Mais qui l'approche en crainte, ignore ta clemence.

Les termes semblent surgir par génération spontanée, ils s'appellent les uns les autres, ils se font et se défont au hasard des associations d'idées ou des constellations d'expressions toutes faites qui jaillissent à la pensée de l'auteur. Une dextérité toute verbale l'emporte sur le souci du contenu. Au lieu d'élaborer une pensée en profondeur, Bertaut paraît déplacer un miroir sur une surface plane et se plaire à en répercuter inlassablement l'apparence. Il choisit d'ailleurs — ceci est valable pour la plupart des poètes réunis ici — des techniques de développement discrètes, qui permettent de s'attarder longtemps à une même idée. Le parallélisme des propositions et le redoublement des termes occupent dans ce système une place considérable et peuplent les alexandrins d'échos qui se répètent sans fin. La périphrase amène à son tour maintes tournures redondantes : elle évoque l'accessoire pour mieux saisir l'essentiel, elle tourne lentement autour d'une idée plutôt que de la nommer directement. C'est à quoi tendent aussi les adjectifs, les adverbes, les qualifications de toute sorte :

Vulgate, 104, 10 :

Qui emittis fontes in convallibus ; inter medium montium pertransibunt aquae.

Du Perron, 104, 41-44 :

Dans nos Prez embellis d'un tapis delectable,
A longs plis argentez se traînent les ruisseaux :
Qui portent murmurants leur liqueur souhaitable,
Aux pieds des Costaux verts umbragez d'Arbrisseaux.

Les touches opulentes dont le poète pare l'original lui confèrent un relief, un coloris nouveaux, mais n'en altèrent pas la portée générale ; l'esquisse se transforme en tableau, mais le sujet demeure le même.

A force de s'abandonner au prestige des mots, d'amplifier leur texte sans nécessité apparente, nos auteurs témoignent que, insensibles à la dimension théologique du psautier — c'est en cela qu'ils diffèrent des poètes étudiés dans la troisième partie —, ils s'intéressent à des recherches, à des réalisations d'ordre stylistique. Ils s'adonnent rarement, somme

toute, à de vastes transpositions — les interventions fracassantes d'un Bertaut, d'un La Pujade³⁷ sont relativement rares ; occupés à éprouver l'élasticité d'une idée et la souplesse du langage, ils ne ressentent pas le besoin, en général, de proposer des perspectives inédites : ils se contentent d'adjonctions banales, et peuplent leurs vers de lieux communs. Qui essaierait de résumer leurs textes retrouverait souvent le sens même de l'original, car toute la différence réside dans le traitement des détails, dans le projet de hausser les psaumes à un niveau de style supérieur. Écrivains brillants, littérateurs ambitieux, les contemporains de Malherbe superposent aux accents de David une esthétique nouvelle, mais ils évitent en général d'intervenir dans les significations : situation complexe, où se mêlent la tentation d'imposer sa personnalité et celle de s'effacer dans l'anonymat.

Ces observations, il est vrai, gagneraient à être nuancées : un Du Perron, un Le Digne ménagent souvent à leurs paraphrases une tournure plus sentie, dessinent leur pensée en arêtes plus vives ; et chacun de nos poètes sait, à l'occasion, échapper à sa verbosité pour s'exprimer en termes directs ou faire valoir une compréhension particulière de l'original. Il importe, par ailleurs, de relever la valeur de cette somptueuse mise en forme : les indications schématiques du texte hébreu, les idiotismes sans nombre qu'il garde dans une traduction littérale sont soumis à une refonte complète, de manière à s'intégrer sans heurts dans un poème soigné :

Vulgate, 20, 3-4 :

Mittat tibi auxilium de sancto, et de Sion tueatur te. Memor sit omnis sacrificii tui, et holocaustum tuum pingue fiat.

Béroalde, 20, 7-12 :

Du sanctuaire saint, le lieu de son saint Nom,
Il t'envoie secours, et du mont de Syon
Il t'appuie et défend, en ce temps nécessaire :
Tousiours devant ses yeux soient tes deuotions,
Qu'il reçoive l'odeur de tes oblations,
Et qu'il soit ton secours lors que tout t'est contraire.

La proximité de Béroalde n'est pas inefficace : elle trouve des équivalents proprement français aux formules particulières du psalmiste, elle ramène à une langue familière des notations déconcertantes ou allusives. En outre, elle est trop soucieuse d'élégance pour s'abandonner à des chevilles. Elle regroupe ses matériaux en un tout homogène, elle domine bien le vaste espace qu'elle couvre. Ce souci de cohérence préside d'ailleurs à l'élaboration de la syntaxe, dont il faut dire maintenant quelques mots.

37. Cf. *supra* 2^e section.

La syntaxe.

Le mouvement lent, tout en reprises, qu'épouse la paraphrase implique un large usage du parallélisme. La pensée qui aime à s'étager en différentes séquences de même valeur s'organise volontiers en propositions symétriques ; elle retarde ainsi sa chute et communique en même temps un certain rythme à la strophe. Du Perron, plus que personne, affectionne cette figure :

Vulgate, 104, 1 :

Benedic, anima mea, Domino.

Du Perron, 104, 1-4 :

Esprit qui fais mouvoir mes nerfs et mes arteres,
Qui forme ma parole et distingue mes sons :
Qui consacre ma bouche et l'ouvres aux misteres
Beny le Souverain en tes saintes chansons.

Les groupes jumelés se répondent à l'intérieur des vers (v. 2 et 3) et, soulignés par l'anaphore, de l'un à l'autre (v. 1, 2, 3). Ils s'étendent souvent sur une plus grande échelle en dessinant une symétrie par rapport à la coupe médiane de strophe ou en établissant, par la récurrence des termes, des liens entre les strophes elles-mêmes. Ainsi entrelacés à tous les niveaux, les psaumes de Du Perron ressemblent à des litanies, à des chants construits en échos. Ce goût du parallélisme favorise une syntaxe sommaire : les propositions qui se reflètent l'une dans l'autre sont indépendantes ou rattachées entre elles par une relation élémentaire ; l'alexandrin, dans un tel système, tend à acquérir son autonomie, le dessin de la phrase est précis, les constructions sont courtes.

Cependant, en dehors des paraphrases de Du Perron et de Béroalde, le parallélisme ne parvient pas souvent à imposer son architecture simple. Parmi nos poètes s'affirme une préférence très nette pour les ensembles complexes. La disposition cloisonnée de l'original, la distribution du texte en unités brèves souvent parataxiques subissent une complète réorganisation. Les données lapidaires et isolées du psaume sont élaborées de manière à pouvoir s'articuler entre elles et, placées dans une perspective nouvelle, acquièrent une portée différente :

Vulgate, 131, 1 :

Domine, non est exaltatum cor meum, neque elati sunt oculi mei.

La Pujade, 131, 1-4 :

Toi qui cognois, Seigneur, toute humaine pensée,
Qui jusques dans les cœurs penetres vivement,

Tu sçais bien que le mien n'a d'une humeur haussee
Fait jamais eslever mes yeux superbement.

Les groupes indépendants s'allongent, des relations inédites se nouent, qui altèrent entièrement le cheminement de la pensée. Pareil développement, qui repose sur l'explicitation de liens logiques latents, requiert un grand apport de coordonnées et de subordonnées. À l'intérieur des phrases et de l'une à l'autre s'enchaînent les idées ; les conjonctions de toute sorte se multiplient, elles invitent le lecteur à suivre un itinéraire soigneusement construit, dont aucune partie n'est laissée au hasard :

Vulgate, 1, 1 :

Beatus vir qui non abiit in consilio impiorum, et in via peccatorum non stetit.

Bertaut, 1, 1-6 :

Bien-heureux est celui qui parmy les delices,
Dont le monde a sucré le poison de ses vices,
Et parmy tant d'apasts à mal faire allechans,
Regit si prudemment les desirs de son ame,
Que nul secret remors son courage n'entame
Pour avoir augmenté le nombre des méchans.

Le sizain est modelé selon un réseau complexe de subordonnées ; l'affirmation simple du psalmiste se charge de remarques incidentes, elle fournit un canevas brut à l'élaboration de motifs subtils. De telles interventions pourraient ralentir le rythme de l'exposé et alourdir considérablement la paraphrase. Mais les contemporains de Malherbe paraissent si familiers avec ce type d'expression, ils se meuvent avec tant d'aisance dans leurs constructions, que l'effort n'apparaît pas ; les articulations qu'ils dessinent sont délicates et la trame de leur récit demeure fluide. Le débit paraît même si naturel — c'est le cas dans la strophe citée de Bertaut —, les alexandrins s'enchaînent si bien que les vers, comme unité de forme et de contenu, est menacé de perdre sa fonction. La longueur des phrases, qui s'étendent souvent sur un sizain ou en excèdent même les limites, le balancement étudié des périodes, rappellent d'ailleurs les effets atteints, dans l'art oratoire ou dans une prose soignée, par le style cicéronien. Le rythme et la musique tendent à s'estomper dans l'élégance sans surprise des propositions. Traitée de la sorte, la poésie gagne une souplesse nouvelle, mais sacrifie une part de sa vigueur. La perte est d'autant plus sensible, ici, que le charme des psaumes réside essentiellement dans la qualité des cadences et la tension des constructions : rien de plus étranger à la densité et à la parataxe de l'hébreu que les amples architectures édifiées par nos adaptateurs.

La liberté que revendiquent, par rapport à leur source, les écrivains réunis ici, l'ambition personnelle et l'originalité littéraire qu'ils manifestent dans leurs poèmes se vérifient donc à plusieurs niveaux : certaines de leurs interprétations sont si singulières qu'elles privent les psaumes de leur signification divine et les affectent à une adoration tout humaine ; leurs paraphrases négligent si franchement les proportions de l'original qu'elles en présentent tantôt une réduction, tantôt une amplification, où la physionomie du texte de départ se perd ; enfin, la luxuriance de leur syntaxe est à l'opposé de la concision du psalmiste. Envisagés dans la perspective de la poésie semi-religieuse, semi-officielle du xvii^e siècle, ces traits sembleraient banals. Mais ils interviennent ici au terme d'une étude consacrée au xvi^e siècle, où pareil affranchissement n'était guère imaginable ; c'est pourquoi ils nous déconcertent totalement : jamais pareil décalage ne s'était produit entre David et ses interprètes.

II

LE BEAU STYLE

Le concret et l'abstrait.

Les auteurs qui gravitent autour de la reine Margot s'affraichissent résolument des psaumes dont ils prétendent s'inspirer. C'est qu'ils adhèrent à une esthétique exigeante qui n'a garde de respecter les styles dont elle diffère. A l'opposé de leurs prédécesseurs, tous plus ou moins attentifs aux traits particuliers de leur source, ils sont engagés dans une recherche de prestige où l'effacement devant un autre texte, fût-il biblique, serait déplacé. Il s'agit pour eux de communiquer à leurs poèmes la qualité requise d'une œuvre belle et achevée ; ils disposent de plusieurs procédés ; je retiendrai d'abord l'utilisation de nombreuses images.

A examiner la manière d'un Du Perron, d'un Le Digne, il semble bien, en effet, que l'original, trop sobre, trop allusif pour se suffire à lui-même, doive être agrémenté de représentations nouvelles pour exercer sur les esprits tout l'attrait souhaitable :

Vulgate, 137, 2 :

In salicibus in medio eius suspendimus organa nostra.

Le Digne, 137. 7-12 :

Dans les arbres prochains noz Harpes mal tendues
Estoient, deçà delà negligemment pendues,
Noz violons cassez estoient sans archelets :
Noz luths jadis si doux demeuroient inutiles,
Et lors ne servoient plus qu'aux araignes subtiles,
Pour y tramer leur toille et tendre leurs filets.

Le poète communique à son tableau une valeur pittoresque inédite en recourant à des notations précises : il s'attache d'abord à la position puis à la description des instruments,

qu'il désigne par leurs noms — harpes, violons, luths — et s'attarde ensuite à un détail piquant et familier, entièrement étranger à la lettre et à l'esprit du psaume. Pareilles visions se pressent dans l'imagination de Le Digne, et il ne songe pas à les écarter : tel passage lui suggère une évocation pastorale, tel autre, un morceau épique, un motif cosmique ; ailleurs, il improvise une comparaison et s'autorise de l'exemple des Anciens pour en prolonger les effets sur plusieurs vers.

Du Perron témoigne, quand l'occasion se présente, d'une virtuosité qui n'est pas moindre. Sa paraphrase du psaume 104, sur les splendeurs de la création, s'inspire de la fresque sonptueuse de l'original pour déployer un vaste réseau d'images nouvelles. Le poète conserve le schéma fourni par son modèle, mais il tend à fixer les indications générales qu'il y trouve en représentations distinctes :

Vulgate, 104, 26 :

... draco iste quem formasti ad illudendum ei.

Du Perron, 104, 113-16 :

Là l'enorme Baleine en son humide Empire,
Sous le marbre de l'onde exerce ses esbats :
Et son ventre profond qui les vagues respire,
Des Poissons engloutis faict ses larges repas.

Sans s'abandonner au foisonnement qui règne dans les *Semaines*, Du Perron partage avec Du Bartas l'idée qu'aucun phénomène n'est étranger à la richesse de l'univers et que l'exaltation du Créateur peut s'orner légitimement d'évocations somptueuses. Mais le Cardinal connaît les limites de la bienséance et se garde de choquer le bon goût ; il renonce au réalisme incongru dont quelques poètes français ont emprunté la formule à l'hébreu. Ses images sont soignées et reposent volontiers sur des tournures déjà éprouvées, d'où, par exemple, le recours fréquent à la périphrase :

Vulgate, 104, 14 :

... ut educas panem de terra.

Du Perron, 104, 61-62 :

Afin qu'en longs estuis armez de crestes blondes,
Le Pain sorte à foison des sillons abreuvez.

Encore l'auteur montre-t-il, ici, une certaine originalité ; il juge plus prudent, ailleurs, d'exploiter des métaphores traditionnelles, dont l'élégance est assurée par un long usage : il évoque « la Lune au visage inconstant » (104, 82), « la

Nuict qui du Ciel vient alouant les yeux » (104, 86) et s'expose, de la sorte, à plaquer des clichés sur le texte de David, ou à empreindre de préciosité le langage direct de sa source.

Ce mariage de l'imagination et de la pudeur ne s'improvise pas : il domine déjà dans certaines œuvres sophistiquées du répertoire profane, et c'est là que nos poètes s'inspirent abondamment. Les psaumes de Bertaut, surtout, empruntent au patrimoine gréco-latin de nombreuses notations concrètes ; ils accueillent, par exemple, le motif de l'*Héautontimorouménos* : pour châtier l'impie, Dieu...

Bertaut, 1, 53-54 :

... Fait qu'il est à toute heure en un mesme supplice
Tesmoïn, juge et bourreau, non moins que criminel.

Nul besoin que la référence soit si précise pour que les images paraissent nettement affranchies de l'héritage biblique ; le ton bien distinct des psaumes se perd dans le raffinement, l'étalage de culture qui président au choix des métaphores :

Bertaut, 6, 53-56 :

Ma pluie est leur beau temps, mon repos leur misere,
Mon plaisir leur douleur :
Et comme s'ils vivoient en un autre hemisphere,
Estant jour à mon ame il est nuit à la leur.

La qualité des suggestions et l'ingéniosité des représentations permettent d'enregistrer un progrès marquant dans le traitement de l'image, qui tend à acquérir son indépendance. Elle ne justifiait sa présence, jusqu'ici, qu'à condition de supporter le contenu intellectuel du texte ; elle pouvait s'épanouir, innover, dominer l'exposé, elle conservait toujours une fonction au-delà d'elle-même, elle visait à édifier ou à persuader. Sans en revêtir la forme, elle avait, au fond, statut de comparaison. Or peu à peu, chez nos poètes, elle vise à s'imposer par sa qualité propre ; elle se légitime par son pouvoir évocateur, elle demande que sa valeur descriptive soit reconnue pour elle-même, en dehors de toute efficacité immédiate. Elle ne renferme plus nécessairement une allusion ou un message, elle cherche à plaire et gagne ainsi son autonomie.

Il faut se garder, pourtant, d'exagérer cette conquête : les quelques passages, chez les contemporains de Malherbe, où l'image s'affranchit de la norme rhétorique, ne sont que les signes avant-coureurs, à peine perceptibles, d'un processus de libération qui se prolongera longtemps. Bertaut lui-même, dans ses psaumes, use souvent de métaphores banales, clairement destinées à soutenir une signification abstraite ; il n'enfle sa description, alors, que pour en exploiter mieux la portée morale : il s'adresse ici à Marie de Médicis :

Bertaut, 45, 133-38 :

Aussi brilleras-tu d'or et de diamans,
Comme le ciel de feux la nuit s'y rallumans,
Quand le serein de l'air en attise la flamme :
Bien que quelque ornement qui te pare au dehors,
Au dedans soit ta gloire, au dedans tes thresors,
Estans mille vertus les perles de ton ame.

Le poète minimise le prestige de l'apparence au profit de réalités plus cachées, plus profondes, et entraîne le lecteur, en une progression ascendante, du registre du concret à celui de l'abstrait. Il retrouve ainsi certaines intonations de la Bible et prouve, de la sorte, que l'expression d'un message clair lui importe plus, en maintes occasions, que la pureté de l'image. Son usage de l'allégorie correspond à la même tendance : Henri IV marche...

Bertaut, 45, 34-35 :

... Non paré de rubis rayonnans de clarté,
Mais de la Foy, Clemence, et constante Equité.

Bertaut accorde ici la priorité au contenu intellectuel de sa pensée et c'est la solution que choisissent la plupart des poètes du groupe. Les données concrètes de l'original sont souvent infléchies vers une tournure abstraite ou bel et bien traduites en concepts généraux. Béroalde de Verville affectionne particulièrement ce type de transposition :

Vulgate, 21, 4 :

Posuisti in capite eius coronam de lapide pretioso.

Béroalde, 21, 22-24 :

Et en le conduisant es sentiers de sa gloire,
Tu as mis sur son chef avecques la victoire
Une couronne d'or, de perles, et d'honneur.

L'image est à la fois proposée et retirée, et la formule hybride qui en résulte présente du même coup un spectacle et une leçon. Menacés par ce goût de l'explicitation, les passages métaphoriques de l'original végètent ou disparaissent parfois complètement, pour le céder à un exposé résolument abstrait ; telle est la pente naturelle d'un Béroalde, d'un La Pujade, d'un La Roque, ou de Bertaut lui-même, quand son modèle ne l'engage pas fortement à illustrer son texte. Cette manière de trahir une des constantes les plus fortes du psautier correspond, chez certains de nos auteurs, à un réflexe solidement implanté : ils introduisent dans leurs paraphrases des passages spéculatifs, des morceaux d'analyse psychologique pour

se retrouver dans un domaine familier, dans la perspective qui domine l'essentiel de leur production profane. Peu coutumier, par exemple, du traitement réaliste de la souffrance ou de la mort, Bertaut intellectualise la description, pourtant très matérielle, du psaume 6 :

Bertaut, 6, 33-36 :

Helas ! je suis semblable à celui qu'on va rendre
 Au sepulcre enfermé,
 Une image de mort, un fantosme de cendre
 Qui suis au lieu d'esprit de douleur animé.

Le conflit que le pénitent éprouve physiquement, dans l'original, se prête ici à une méditation qui objective le spectacle de la mort, qui procède d'une réflexion au lieu de chercher à transmettre une expérience directe. Ce genre de transposition est fréquent ; il tend à soumettre les psaumes aux règles de convenance que s'imposent peu à peu les poètes. Il permet d'atténuer la violence de telle hyperbole, l'audace de telle image, en leur substituant des formules plus modérées, plus vraisemblables, plus élaborées. La permanence d'un vocabulaire de base abstrait, chez bon nombre de nos auteurs, assure à leurs vers une certaine dignité et les préserve d'un envahissement de métaphores qui, sans un tri rigoureux, nuirait à la limpidité du texte. Dans ces traces d'affectation se profile le purisme des réformateurs à venir. Telle est bien l'orientation qu'accuse en définitive le traitement des images : occupés à enrichir leurs adaptations de représentations nouvelles ou attentifs, au contraire, à restreindre le rôle du concret, les poètes du groupe admettent toute sorte de restrictions et semblent d'accord sur les critères d'une élégance convenue, aussi distincte que possible de l'art des psaumes.

Le vocabulaire.

Le renouvellement que subit la paraphrase, chez nos auteurs, implique un élargissement considérable du vocabulaire. D'emblée, les mots paraissent choisis avec une rigueur plus grande que par le passé ; ils visent à concilier le souci d'exactitude et la prétention à l'élégance, et réussissent souvent à être à la fois plus justes et plus suggestifs :

Bertaut, 148, 25-28 :

Beny son saint pouvoir en tes caves profondes,
 Monstre de qui le sein peut cent flots abysmer :
 Et faittes retentir son nom parmy vos ondes
 Gouffres qui vomissez mille mers en la mer.

Des termes précis, rares sans être recherchés, confèrent sa netteté à l'évocation. L'aisance qui préside à la sélection du

lexique frappe davantage, du reste, qu'aucune recherche de virtuosité. Les vocables exceptionnels, les mots techniques sont écartés, car il s'agit moins d'étonner que de séduire. Cette règle s'applique à l'usage des adjectifs : nos poètes y recourent volontiers pour assurer à leurs paraphrases une certaine élévation de ton ; il arrive même que les qualificatifs s'accumulent, ou qu'ils soient un peu voyants, un peu tapageurs, sans être nécessaires à l'exposé :

La Pujade, 91, 49-52 :

Ainsi tu marcheras sur l'Aspic formidable,
L'horrible Basilic des pieds tu fouleras,
Et la teste escrasant du Lion effroyable,
Le dragon escaillé sans peur tu froisseras.

Mais pareil déploiement est inusité, car les contemporains de Malherbe se gardent de tout excès ; l'équilibre qu'ils convoient passe entre une richesse mal dominée — certains auteurs, dans notre troisième partie, en fournissaient l'exemple — et un nivellement abusif, à la manière des poètes protestants les plus austères. C'est dire que leurs adjectifs colorent le texte sans y plaquer de teintes trop vives.

Le large recours de nos adaptateurs à des motifs du domaine profane contribue à enrichir le champ lexicologique de leurs œuvres. Du moment que l'intégrité de la source ou la spécificité d'une certaine inspiration religieuse ne sont plus observées, l'éventail s'élargit ; les restrictions tombent et le texte de David se pare d'une terminologie d'emprunt :

Vulgate, 104, 22 :

Ortus est sol, et congregati sunt.

Du Perron, 104, 93-96 :

Puis soudain que l'Aurore au matin se resveille,
Entr'ouvrant l'Orient des pointes de ses rais :
Et semant dedans l'Air mainte Rose vermeille,
Ce peuple ravissant se retire aux Forests.

Placés au carrefour de deux traditions, les psaumes du temps de Malherbe marient l'héritage antique à celui des Ecritures, et cette rencontre favorise l'ampleur, la variété de leur vocabulaire. De plus, la fusion latente de la paraphrase biblique et de thèmes mondains (nous avons vu tout à l'heure les vers de David se métamorphoser en poèmes de cour¹) tend à son tour à renouveler le lexique du genre : la rudesse s'apprivoise, les allusions se font subtiles, les termes s'entendent

1. Cf. *supra* IV, 1, 2^e section.

au figuré ; au lyrisme se superposent quelques traits épiques et le discours rude de l'original se charge d'ornements oratoires.

Élégance de l'expression.

L'épanouissement du vocabulaire s'inscrit dans une évolution plus générale qui affecte le style dans son ensemble : les auteurs cherchent à plaire et exploitent, dans ce sens, toutes les ressources de leur métier. Certains sont suffisamment à l'aise, ou assez discrets, pour dérober les traces de leur effort et tâcher d'atteindre, dans l'expression, à une qualité qui paraisse naturelle. D'autres déploient sans retenue des effets saisissants, et se plaisent à déconcerter par leur ingéniosité. Leurs techniques n'ont d'ailleurs rien d'audacieux : elles trahissent souvent plus de conformisme que d'originalité.

L'un des atouts de nos auteurs réside dans leur maîtrise parfaite de la forme choisie. Ils usent le plus souvent de l'alexandrin, dont ils connaissent bien les ressources et qui confère à leurs poèmes une majesté un peu lourde, une architecture monumentale :

Du Perron, 104, 9-12 :

La Gloire aux aisles d'Or ton saint Throsne environne,
Tu fay seoir à tes flancs la pompe et la grandeur :
L'auguste Majesté de rayons te couronne,
Et comme d'un manteau tu te vests de splendeur.

La matière semble épouser d'elle-même la dimension du vers, elle se distribue sans accident dans les moules qui se proposent, et s'imprègne d'un rythme qui se renouvelle à l'infini. Ainsi s'instaure un mouvement régulier, qui paraît se prolonger spontanément et engendre peu à peu une certaine monotonie : des groupes de poids équivalents se succèdent sans ranimer l'intérêt, et le relief vient à manquer dans ces constructions harmonieuses et planes. Pareil goût des ensembles bien équilibrés se répercute d'ailleurs à une échelle plus ample, dans la composition des strophes et dans leur distribution à l'intérieur du poème : à tous les niveaux se dessinent des jeux de symétrie ; répétitions et oppositions se répondent, et confèrent aux poèmes la qualité de l'apparence et l'élégance des proportions.

Les figures de rhétorique permettent de souligner la disposition symétrique du texte : balancements de toute sorte, récurrences et antithèses produisent des effets calculés et faciles à créer. Certains auteurs en abusent : Bertaut surtout ne résiste pas au prestige des techniques oratoires les plus élémentaires et, avec un manque de mesure qui n'appartient qu'à lui, consent à tous les traits d'esprit, les meilleurs et les pires, qui se présentent :

Bertaut, I, 37-42 :

Il n'en va pas ainsi de celui qui mesprise
Et la loy du Seigneur, et la voix de l'Eglise,
Soy-mesme eslant son Dieu, son Eglise, et sa loy :
Sa plus parfaicte joye en douleurs esl seconde :
Et hien qu'il semble avoir son Paradis au monde,
Si porte-il malheureux son enfer quant et soy.

Dans un tel réseau de correspondances, il semble que l'organisation judicieuse des mots entraîne l'idée, et donne l'impulsion au développement : la répétition en chiasme des vers 2 et 3, doublée d'une assonance (*loy-voix*), les trois antithèses qui suivent (*joye-douleurs* ; *Paradis-monde* ; *Paradis-enfer*) paraissent destinées à alerter la curiosité autant qu'à transmettre un contenu. Pareils procédés abondent dans l'œuvre de Bertaut : les reprises synonymiques et antinomiques foisonnent, jusqu'à imposer à la pensée des cadres rigides où elle semble s'appauvrir. Cette technique entraîne l'usage de plusieurs autres artifices : anaphores, assonances et allitérations, accumulations, toutes les combinaisons possibles de la répétition, mêlées d'exclamations et d'invocations fréquentes, de nombreuses hyperboles, et volontiers égayées de pointes, aussi paradoxales, aussi subtiles que possible. Si virtuose qu'il soit, Bertaut n'a d'ailleurs pas l'exclusivité de ces tournures² ; tous nos auteurs en usent avec plus ou moins d'insistance :

Nervèze, 137, 13-16 :

Nos luts desaccordez encores s'accordoient
Aux soupirs de nos cœurs tormentez de nos chaisnes,
Car lors que les zephirs pour nos maux soupiroient
Ils les faisoient jouer touchez de leurs haleines.

Le jeu des termes et le stimulus intellectuel qu'il provoque s'accompagnent, dans un passage comme celui-ci, de la recherche concertée d'une pensée singulière ; l'habileté réside moins dans la qualité de l'architecture que dans la trouvaille d'une association inédite ; l'accord du chant des luths avec les soupirs, la sympathie des vents pour les misères humaines et leur action sur les cordes des instruments sont des idées surprenantes, qui prêtent un caractère ingénieux et piquant à l'ex-

2. Jean de La Gessée a laissé une seule paraphrase, sur le psaume 41, in *Les Premières œuvres françaises...*, t. 1, p. 730-732. Elle est, elle aussi, très élaborée, jusqu'à contenir, dans sa dernière strophe, trois vers rapportés :

Que donques l'Univers benisse, exalte, chante,
Le vray Dieu d'Israël : que tousiours on le vante,
Puis qu'il preserve ainsi ses Enfantz icy bas :
Il oste, affranchit, garde, au plus fort de l'esmeute,
Mon cœur, mon sens, mon pied, de peur, de mal, de cheute :
Ostant, haussant, guidant, mes soingz, mes vœus, mes pas.

posé. Il semble en effet que nos poètes reconnaissent à la formulation complexe de notions simples un prestige particulier. Ils éprouvent une grande pudeur à dire les choses directement et inventent des expressions subtiles, qui recouvrent de pensées délicates, aimablement sophistiquées, les propos immédiats du psalmiste. Du Perron, surtout, connaît l'art raffiné des périphrases :

Vulgate, 104, 8 :

Ascendunt montes...

Du Perron, 104, 35 :

On voit naistre des Monts l'imperieuse audace.

Ou bien :

Vulgate, 104, 23 :

... usque ad vesperum.

Du Perron, 104, 99-100 :

Jusqu'à tant que le Soir qui ses voiles desploye,
Serre et cueille en naissant les reliques du Jour.

Cette transformation de la matière brute de l'original en formules affectées trahit la destination aristocratique de ces vers ; les besoins de l'édification paraissent relégués à l'arrière-plan, au profit d'une élégance ostentatoire, dont les tours ne s'adressent bien sûr qu'à un public choisi. Une nouvelle fois, mais ici au niveau de l'expression, nous assistons à la métamorphose des psaumes en poésie de cour.

Outre ces raffinements, la rhétorique confère aux textes une ampleur, un débit ampoulé qui leur donnent l'allure de morceaux oratoires. Les techniques du discours s'emparent des tournures discrètes de l'original :

Vulgate, 57, 4 :

Misit de caelo, et liberavit me ; dedil in opprobrium conculcantes me.

La Pujade, 57, 13-16 :

Mais voyez mes amis, voyez comme des cieux,
Le secours de mon Dieu me donne delivrance,
Voyez comme il a fait confus mes envieux,
Qui m'oppressant pressoyent mon cœur à toute outrance.

L'apostrophe à des lecteurs ou des auditeurs fictifs indique

une dimension nouvelle de nos adaptations : elles ne se contentent pas d'être des œuvres de circonstance, elles cherchent à s'imposer par les moyens de persuasion utilisés dans l'éloquence traditionnelle. C'est dire à quelle distance elles se trouvent de l'écriture à la fois réservée et intime de l'original. Là où régnait le ton calme et recueilli du monologue ou de la prière s'étaient des propos somptueux et grandiloquents ; ce qui suggérerait un état d'âme dégénéré en argumentation. Pareil travestissement témoigne, par rapport au xvi^e siècle, d'une évolution importante : un Marot, un Baif, un Desportes s'étaient proposé de rendre les particularités du psautier et, à défaut d'une restitution parfaite, avaient observé, entre leurs paraphrases et le reste de leur œuvre, une différence de style propre à marquer le caractère exceptionnel de leur entreprise. Ici au contraire les traits spécifiques des psaumes sont submergés et assimilés à la mode littéraire du temps³.

Cette intervention radicale du traducteur présente bien sûr des avantages : alors que les paraphrases antérieures étaient souvent d'un abord ingrat, elle assure au poème une élégance et une limpidité qui en facilitent la lecture :

Vulgate, 137, 1 :

Super flumina Babylonis illic sedimus et flevimus, cum recordaremur Sion.

Du Perron, 137, 1-8 :

Quand loing de Palestine et des champs Idumees,
Aux eaux de Babilon' nous fusmes arrivez :
Quittant nos lieux plus doux et nos citez aymeas,
Dont, hélas ! à jamais nous nous voyons privez,

Nos yeux furent changez en Fontaines de larmes,
Pour appaiser le Ciel contre nous animé :
Et pour pleurer Sion que la fureur des armes,
Devoiroit comme un feu nuict et jour alumé.

Du Perron cherche à créer une atmosphère en exploitant le thème de la tristesse : bien plus que l'original, il insiste sur la nostalgie des exilés, sur la mélancolie qu'ils éprouvent devant la perte d'une patrie et d'un passé : deux redoublements (v. 1 et 3) soulignent la rigueur de cette séparation. En même temps, la langueur des captifs trouve dans le motif de l'eau (v. 2 et 5), souligné d'un ample recours à des nasales et des liquides, une habile transposition symbolique ; la sonorité des noms propres, l'emploi judicieux du pluriel, la souplesse et la lenteur du mouvement syntaxique, et l'évocation de la scène, si délicate qu'on dirait un paysage intérieur, ajoutent à la richesse du passage. Le contraste établi par les deux derniers

3. Cf. cependant la section sq.

vers — surgissement de violence et de feu — lui communique une dimension supplémentaire. Ainsi maître de ses moyens, Du Perron se garde d'abuser des ressources de la rhétorique ; contrairement à l'habitude de ses contemporains, il mesure soigneusement ses effets et réussit à séduire le lecteur sans forcer outrageusement son attention.

Quelles que soient les différences de détail, nos auteurs annoncent clairement, par leurs exigences et par leur goût, les réalisations des décennies à venir. Ils accueillent d'ailleurs peu d'archaïsmes, recourent modestement aux libertés tolérées jusque-là et, par la syntaxe et le vocabulaire, marquent un progrès manifeste sur leurs prédécesseurs. Nous sommes à une grande distance des psaumes de Desportes⁴ ; dans maints passages dominent une précision et une sûreté d'expression qui pourraient être de Malherbe⁵ :

Bertaut, 137, 28-30 :

Superbes cruautés de nos maux non soulees,
Ignorez-vous encor qu'aux âmes desolees
Commander les chansons c'est conseiller les pleurs.

La fermeté de ces alexandrins, la simplicité et la vigueur des termes, l'aisance de la pointe finale, l'accent porté sur la qualité de la mise en forme plutôt que sur l'originalité du contenu, tout cela présage la géométrie savante, le dépouillement concerté de Malherbe, et s'inscrit dans cette lente série d'acquisitions qui annoncent l'âge classique. Il est vrai que nos auteurs innoveront sans le savoir, que leur modernité est loin de s'ériger en système : ils laissent passer toute sorte d'expressions qui seront bientôt bannies du langage poétique et n'ont pas, faute de persistance, l'autorité qui marque un réformateur. Leur œuvre appartient pourtant à un moment où basculent toutes les valeurs du xvi^e siècle : elle méritait, à ce titre, qu'on s'y attarde.

Niveaux de style.

A la fois fidèles aux lumières de la Pléiade et novateurs dans leur attitude à l'égard du texte sacré, les auteurs réunis dans cette quatrième partie occupent, à nos yeux, une position instable, comme s'ils étaient partagés entre deux esthétiques distinctes, celle du passé et celle de l'avenir. Pareille analyse tra-

4. Les sonnets de La Roque, dans le groupe, font exception : ils appartiennent, par la maladresse et l'archaïsme de leur style, à l'âge de Desportes, non à celui de Malherbe.

5. R. Fromilhague, *Malherbe, Technique...*, a comparé, au point de vue de la structure strophique, Bertaut et Malherbe, pour conclure que le premier a souvent les mêmes exigences que le second, mais qu'il se distingue de Malherbe par « l'absence de tout esprit de système dans son évolution » (p. 282).

hit bien sûr la complexité et la cohérence des œuvres. Toute primaire qu'elle est, elle autorise cependant à situer, par rapport à des phénomènes connus, la poétique du moment. Il est indéniable, par ailleurs, que nos adaptateurs demeurent largement ouverts à des orientations diverses. Je voudrais en retenir ici un exemple de plus. Ils tendent, de manière générale, à soumettre leurs paraphrases aux critères de la poésie profane, et dans cette assimilation réside, je crois, une acquisition nouvelle ; pourtant, certains parmi eux, dans un reste de déférence à l'égard de l'original, se sentent quelque attirance pour un style spécifiquement religieux : c'est le cas de Du Perron et de Le Digne, qui, à côté de leurs adaptations élégantes et ambitieuses, étudiées à juste titre dans les sections précédentes, ont laissé des psaumes plus frustes, plus dépouillés d'interventions personnelles. Ils disposent, semble-t-il, de deux registres d'expression bien contrastés ; ils choisissent tantôt d'étaler leur savoir-faire et leur bon goût, tantôt de laisser parler David. Cette seconde attitude nous ramène à un idéal connu, largement répandu au xvi^e siècle, mais il vaut la peine d'en retenir quelques traits, pour apprécier mieux la souplesse de ces deux poètes⁶.

Tandis que, dans les transpositions libres de tout à l'heure, des interprétations audacieuses, des adjonctions inattendues exposaient l'original à de nombreuses altérations, la paraphrase, ici, demeure réservée. Certes, Du Perron garde parfois ses distances : sa restitution des psaumes 6 et 102 est assez affranchie de la lettre pour ressembler à de la poésie pénitentielle plus qu'à une traduction ; le psaume 79 est serré de plus près et la mise en français n'en altère que le détail. Le Digne, pour sa part, s'en tient à des interventions prudentes ; ses amplifications, quoique assez vastes, demeurent de timides variations, si bien que son texte, à force de moduler une même idée sur tous les tons, paraît piétiner inutilement :

Vulgate, 51, 6 :

Tibi soli peccavi, et malum coram te feci.

Le Digne, 51, 13-16 :

C'est contre toy, que desloyal,
J'ay peché sans soucy, sans respect, et sans crainte,
Et devant la Grandeur de ta Majesté Sainte,
À mon malheur j'ay faict le mal.

Dans ce quatrain se côtoient quelques procédés élémentaires

6. Il s'agit des psaumes 6, 79 et 102 de Du Perron, étudiés d'après les recueils mentionnés *supra* (n. IV, 1, 4), et des sept psaumes pénitentiels de Le Digne in *La Couronne de la Vierge Marie...* Pour chacun des deux poètes, les textes que nous étudions ici, a-littéraires, sont postérieurs aux adaptations élégantes.

de la paraphrase : apport d'un adjectif (v. 13) et d'expressions adverbiales (v. 14) qui, par surcroît, sont triplées, une périphrase (v. 15) et une nouvelle indication circonstancielle (v. 16) qui dissimule mal, par un artifice de style, sa fonction de cheville. Partout, dans cette catégorie de traductions, Le Digne écrit beaucoup pour dire peu ; il se répète abondamment, se contente d'adjonctions banales, sans chercher à relever d'aucune teinte vive la monotonie qu'il secrète. Il se montre indifférent devant le pouvoir des images : celles qu'il utilise, quelconques, ne suffisent pas à égayer son texte ; il incline d'ailleurs aux généralités et s'attarde de préférence aux données abstraites de l'original. Du Perron, lui, dans les trois psaumes isolés ici, s'attache de près à l'exemple de David, jusqu'à conserver le goût des représentations violentes et hyperboliques :

Vulgate, 79, 3 :

Effuderunt sanguinem eorum tanquam aquam in circuitu Jerusalem.

Du Perron, 79, 9-10 :

Et du sang qu'ils ont fait couler de leurs entrailles,
Comme d'un grand ruisseau ont ceintes leurs murailles.

Pareille fidélité implique une certaine indifférence aux convenances et montre que Du Perron se situe, en certaines occasions, à l'écart des règles de vraisemblance et de bienséance qui apparaissent à l'époque de Malherbe. Le vocabulaire de chacun des deux poètes, dans le type d'œuvres que nous étudions ici, se distingue clairement, à son tour, des prétentions qui animent les auteurs mondains du temps : il est conforme au code restreint des psaumes français au xvi^e siècle et s'ouvre le moins possible aux ressources du répertoire profane ; stéréotypé, sans surprise, il manque d'allraits et de saillies.

D'autres aspects des mêmes œuvres s'inscrivent en marge des valeurs littéraires à la mode : les groupes syntaxiques autonomes sont brefs et s'organisent selon des schémas simples ; les figures de rhétorique, tant exploitées tout à l'heure, interviennent à peine ; des tournures en voie de disparition surgissent à l'occasion — Le Digne, surtout, en accueille un bon nombre — et trahissent un dessein archaïsant. Il s'y ajoute, çà et là, des expressions gauches, des constructions mal dominées, qui étonnent chez des auteurs si soucieux, ailleurs, de clarté et d'élégance.

Pareil décalage entre deux styles n'implique pas nécessairement que Le Digne et Du Perron se renient eux-mêmes ou qu'ils échouent parfois et réussissent ailleurs. Les deux techniques bien contrastées qu'ils utilisent pour restituer les psaumes prouvent au contraire qu'un même poète a le pouvoir de s'exprimer, sur des thèmes à peu près équivalents (fournis, ici, par David), selon deux manières fort différentes. Il

s'aligne, d'une part, sur les goûts littéraires de l'époque et choisit, d'autre part, des moyens plus modestes, une écriture plus nivelée ; peut-être vise-t-il alors à l'édification et opte-t-il pour un langage familier aux fidèles, à moins qu'il ne travaille surtout pour lui-même, dans l'idée d'accomplir un acte de piété, sans chercher à établir le contact avec un public particulier. Mais la destination de ces styles importe moins que leur coexistence, chez un même auteur, dans une période limitée et pour transposer le même texte. Il en découle que la tendance dominante d'une époque n'exclut pas la survivance d'autres méthodes d'expression. Plusieurs niveaux de style, organisés selon une stratification complexe, sont à disposition des auteurs, qui s'en servent en fonction du sujet de leur œuvre, de leurs lecteurs, de leur formation personnelle, etc. Cela explique qu'ils puissent obéir, dans le même temps, à des esthétiques apparemment inconciliables⁷.

7. J'ai traité ce problème in *Les Styles d'Agrippa d'Aubigné*.

MALHERBE

La métamorphose des psaumes.

Malherbe s'est inspiré des psaumes dans trois poèmes¹ : au moment où il arrive à Paris, vers 1605 ou 1606, il écrit une *Paraphrase sur le Pseaume 8*² ; en 1614, il choisit le psaume 129 pour exprimer, à l'occasion de la première guerre civile des princes, sa loyauté à la couronne³ ; enfin, peu avant de mourir, il adapte le psaume 146⁴. Ces deux dernières pièces, postérieures à 1610, nous entraînent au-delà du cadre imposé à cette étude ; mais la manière de Malherbe représente à la fois, dans notre perspective, un aboutissement exemplaire et un renouveau décisif : cela requiert une attention soutenue et engage à dépasser exceptionnellement la limite de notre enquête.

Les trois psaumes retenus par le poète ne présentent entre

1. Je m'en tiens aux trois pièces dont le titre, dans l'édition que j'utilise ici, *Les Poésies de Malherbe*, éd. Martinon et Allem, comporte une référence explicite à un psaume. Ainsi, je ne tiens pas compte des *Stances spirituelles*, « Louez Dieu par toute la terre... », qui doivent pourtant plusieurs motifs à David.

2. Publiée pour la première fois in *Les Délices de la Poésie françoise ou recueil des plus beaux vers de ce temps*, Paris, Toussaint du Bray, 1615. Sur la date de rédaction, cf. Malherbe, *Œuvres*, éd. M.L. Lalanne, t. 1, et R. Fromilhague, *Malherbe, Technique...*, p. 236-240.

3. Publié pour la première fois *ibid.*, « Ce psaume, qui chante l'allégresse du peuple d'Israël libéré du joug des méchants et lance l'anathème contre les oppresseurs que l'ahvé vient de terrasser, convenait à la situation du roi : Malherbe le transforme en une prière d'action de grâces que le jeune Louis XIII, menacé par les grands rebelles, adresse à Dieu au moment où les négociations de la reine viennent de le sauver. » (P. Leblanc, *Les Paraphrases...*, p. 95).

4. Publié pour la première fois in *Recueil des plus beaux vers de Messieurs de Malherbe, Racan...*, Paris, Toussaint du Bray, 1627.

eux aucune ressemblance spéciale : le premier est un hymne cosmique à la grandeur de l'Eternel ; le deuxième évoque l'hostilité et la défaite des ennemis de Sion et le troisième célèbre la bonté secourable de Dieu. Or Malherbe les interprète si librement que, sans tenir compte de leur portée particulière, il leur impose à tous trois une signification commune : l'homme est impuissant, toutes ses entreprises sont vouées au néant. Ce thème n'est certes pas étranger au psautier et appartient au répertoire le plus commun de la littérature biblique : à la faiblesse et la vanité humaines s'oppose la force bienveillante du Seigneur, qui comble la distance du Créateur à la créature et assure aux hommes leur rachat. Mais Malherbe est indifférent à cette vision dynamique, à cette interprétation théologique de la destinée : il adopte une vue plus statique, selon laquelle la charité divine ne fait que souligner la différence irrémédiable qui sépare Dieu des individus : c'est la version qu'il propose du psaume 8. Ailleurs, dans son adaptation des psaumes 129 et 146, il place délibérément l'accent sur la bassesse de l'homme et l'instabilité de l'existence ; il s'affranchit alors de la leçon du psalmiste pour développer librement son thème favori : les vicissitudes de la fortune⁵. Il atténue considérablement, de la sorte, la dimension métaphysique de l'original : à peine Dieu intervient-il dans ces deux pièces, tout orientées vers une réflexion sur la vie humaine : aux paroles sacrées de David se substituent les éléments d'une morale franchement profane. Pour satisfaire son inclination personnelle, Malherbe est donc amené à soumettre le texte biblique à un remaniement qui en altère le fond autant que l'apparence. Ainsi, des dix versets que compte le psaume 146, il n'en retient que deux, dont il restitue l'idée sous une forme toute nouvelle ; il se montre moins désinvolte dans ses deux autres poèmes : il conserve l'essentiel de la matière donnée, sans chercher, il est vrai, à en respecter l'économie.

En même temps qu'il les vide — ou peu s'en faut — de leur contenu religieux, le poète traite les psaumes 129 et 146 de manière à en effacer l'origine hébraïque et à en écarter toute allusion personnelle. Tandis que le psalmiste évoque volontiers des situations particulières, sans porter préjudice à leur valeur générale (son *je*, avant de revêtir une portée commune, renvoie à une expérience intime), Malherbe place d'emblée son discours dans une perspective universelle ; il a beau dire *je*, ou *nous*, son propos est si dépouillé de détails et de références précises qu'il semble désavouer toute signification individuelle pour s'ouvrir à des dimensions plus vastes

5. « Sa poésie est construite sur un seul thème fondamental, et partout sous-jacent : celui des vicissitudes de la fortune. » (M. Raymond, *Esquisse d'un Malherbe*, in *Baroque et renaissance poétique...*, p. 154.) Cette étude de quelques pages constitue l'approche la plus sensible, la plus juste, de la poésie de Malherbe.

et exprimer des vérités sans frontière⁶. Il est vrai que le poète, dès le début du psaume 146, s'adresse à lui-même : « N'espérons plus, mon âme... », mais son monologue prend bien vite un sens général, le *nous* oratoire du premier vers devient un *nous* collectif, qui désigne les hommes dans leur ensemble.

Ce goût de l'anonymat, cette recherche d'un style sans surprise se marquent dans la pauvreté du vocabulaire concret. Malherbe répugne à étonner par des notations pittoresques, des métaphores séduisantes. À l'opposé du psalmiste qui sollicite, pour traduire ses sentiments, la richesse du monde matériel, il affiche, dans son emploi des images, une réserve entière ; pour évoquer des tourments, des violences, il se contente d'une mention rapide et banale : il refuse les mises en scène voyantes dont les imitateurs de David ont abusé. À la place des tableaux frappants qui, dans l'original, servent à exalter la beauté de la création, il se contente d'esquisser quelques traits :

Vulgate⁷, 8, 8-9 :

Omnia subiecisti sub pedibus eius, oves et boves universas,
insuper et pecora campi, volucres caeli, et pisces maris qui
perambulant semitas maris.

Malherbe, 8, 33-36 :

Et par ton reglement l'air, la mer et la terre
N'entretennent-ils pas
Une secrette loy de se faire la guerre,
A qui de plus de mets fournira ses repas ?

Tandis que le psaume s'attarde à énumérer des noms d'animaux, Malherbe s'en tient à quelques désignations génériques : « l'air, la mer et la terre⁸ » ; il néglige la valeur parti-

6. Cela ne veut pas dire que ses textes ne puissent accueillir d'allusions personnelles. R. Lebègue reconnaît dans l'imitation du psaume 146 des références à l'existence de Malherbe à la cour (*La Poésie française...*, 2^e partie, p. 80-81.) Mais le dépassement des aveux intimes, la recherche d'une signification universelle me paraissent plus intéressants et plus typiques.

7. La Vulgate paraît être la source la plus vraisemblable de Malherbe : il se dit catholique orthodoxe, et n'a guère d'intérêt pour la théologie et la philologie biblique, de sorte qu'il a dû se référer à la version officiellement admise. Au reste, la liberté de ses adaptations donne à la question des sources une importance secondaire.

8. Ce passage du particulier au général correspond à la recommandation de Du Perron : « Il ne faut jamais en usant de Métaphores, qu'elles descendent du genre à l'Espèce ; on peut bien dire les flammes d'amour, mais non pas les tisons, le fallot, la mèche d'amour... La Métaphore est une petite similitude, un abrégé de similitude, il faut qu'elle passe vite, il ne s'y faut pas arrêter ; quand elle est trop continuée, elle est vitiée et dégenère en énigme. » (*Perroniana*, in *Scaligeriana*, *Thuana*, *Perroniana...*, t. 1, p. 334, article *Métaphores*.) Cf. *ibid.*, p. 107-108, article *Bartas*.

culière de l'original pour en extraire uniquement quelques catégories. Bien plus, de l'idée précise du texte biblique — Dieu place les animaux sous la domination de l'homme —, il parvient à dégager une loi universelle, une vérité de toujours. Telle est bien, dans le maniement du concret et de l'abstrait, son attitude usuelle : il dilue les illustrations de détail, les faits singuliers, dans des notions larges, d'une portée illimitée. Pour satisfaire ce goût des idées générales, pour embrasser la réalité la plus ample, il voue un soin jaloux à l'emploi des termes abstraits :

Malherbe, 129, 13-18 :

Dieu, qui de ceux qu'il aime est la garde éternelle,
Me tesmoignant contr'eux sa bonté paternelle,
A selon mes souhaits terminé mes douleurs ;
Il a rompu leur piège, et de quelque artifice
Qu'ait usé leur malice,
Ses mains qui peuvent tout m'ont desgagé des leurs.

Si le vocabulaire abstrait se déploie selon de généreuses variations, les images sont réduites à végéter : celles que Malherbe introduit dans ce sizain (*piège, mains*) sont quelconques, et si communes qu'elles reposent à peine sur un support visuel ; ici comme ailleurs, elles sont brèves et simples, parfaitement conventionnelles. Au lieu d'évoquer un spectacle, si modeste soit-il, et d'acquérir ainsi leur autonomie, elles se limitent à traduire clairement une réalité d'un autre ordre, un message intellectuel. Ténues, usées, elles se déroberont à la représentation et, à aucun moment, ne viennent s'interposer dans la cohérence d'un développement logique. Anonymes, elles témoignent d'une méfiance radicale à l'égard des ressources de l'imagination et ne relèvent jamais d'un mouvement spontané⁹.

Devant ce refus opposé au prestige du concret et ce désaveu d'une poésie personnelle, devant ce nivellement de la diversité des psaumes dans l'adoption d'un modèle unique et cette perte de la dimension religieuse, on mesure la puissance d'affranchissement qui anime Malherbe. Le texte du psalmiste ne fournit plus qu'une base lointaine et vacillante, et l'exemple des paraphrases du xvi^e siècle paraît systématiquement nié. Tout doit concourir, pour le poète, à la satisfaction d'un dessein essentiel : la limpidité du style. La littérature doit cesser de reposer sur un système clos d'allusions et de subtilités, elle doit exposer des vérités simples et choisir une forme immédiatement appréhensible. Au lieu d'obéir à des conventions et des artifices trop voyants, elle trouve dans le langage

9. Pour un aperçu plus général sur Malherbe et les images, cf. J. Roussel, *Malherbe et le Baroque*, et *La Poésie baroque au temps de Malherbe...* Cf. aussi R.-L. Wagner, *Le Langage poétique...* et bien sûr F. Brunot, *La Doctrine de Malherbe...*

quotidien un modèle idéal : on sait, selon le récit de Racan, quelles autorités consultait Malherbe :

Quand on lui demandoit son avis de quelque mot françois, il renvoyoit ordinairement aux crocheteurs du Port-au-Foin, et disoit que c'estoient ses maîtres pour le langage¹⁰.

La poésie doit utiliser des matériaux tels que chacun, même dans un public étranger aux choses de l'art, puisse s'y sentir à l'aise. L'affectation d'une tournure, l'audace d'un néologisme perdent leur dignité¹¹ ; les licences poétiques sont prohibées¹² ; la vraisemblance des images, la cohérence du développement, la portée collective du message s'imposent comme des critères déterminants. Telle est, en quelques mots, l'esthétique impérative à quoi les psaumes se soumettent et sacrifient leur originalité.

Le règne de l'équilibre.

Dans l'organisation des matériaux et l'enchaînement logique des idées réside, entre Malherbe et son modèle, une autre différence fondamentale. Tandis que le psalmiste suit le mouvement de sa méditation, s'attarde à une même pensée, revient en arrière ou rapproche deux faits sans lien apparent, le poète prétend mener son exposé avec rigueur et clarté. Il se livre donc à un vaste travail de restructuration, de manière à assurer un cheminement précis au déroulement souvent hésitant

10. Racan, *Mémoires...*, in Malherbe, *Les Poésies...*, éd. Martinon et Allem, p. 273.

11. L'opposition de l'ancienne et de la nouvelle écoles, sur ce point, ressort clairement d'une phrase de d'Aubigné ; il répartit les poètes du xvi^e siècle en trois « bandes », place dans la troisième Bertaut, Malherbe, Sponde et plusieurs contemporains, et remarque : « Et la dernière, qui est du regne present, observe plus exprez que les autres que la construction françoise n'ait rien de différent au langage commun : ce que je n'approuve pas en toutes locations, donnant un peu plus de privilege aux amphetiques et majestueuses. Pibrac m'aydera à deffendra, pour avoir dict de bonne grace : « Blanc est le lis, et Blanche est la peau », pour dire « le lis est blanc, etc. », et Beze ne sera point repris d'avoir dict : « Grand est le Seigneur ». » (*Lettres de poincts de science*, XI, in *Oeuvres complètes...*, éd. R. et C., t. 1, p. 461-462).

12. Deimier exprime bien le sentiment de Malherbe lorsqu'il condamne avant tout, chez les poètes, l'emploi de la licence : « Pour s'accommoder à la rime, ou bien à la mesure et à la quantité des Syllabes, ils se licencient de mettre un terme vicieux : soit en allongeant, ou accourcissant les verbes, contre leur nature, ou les faisant d'autre genre qu'ils sont, ou transposant du tout la phrase contre l'ordre et la bonté du langage. » Pareils abus ne méritent d'autre nom que « erreur affectée et lunatique » (*L'Académie de l'art poetique...*, p. 99-100).

de l'original¹³. Dans le psaume 8, David chante la majesté du Seigneur et lui rend grâces d'établir l'homme, quoique faible, maître de la création. Malherbe conserve cette donnée (il se soucie peu d'en proposer une interprétation nouvelle), mais il la soumet à une analyse rigoureuse, déplace les accents et finit par couler les mêmes éléments dans un ensemble beaucoup plus cohérent. Il exploite surtout, pour dessiner mieux quelques lignes générales, les ressources de l'antithèse ; dès le début, il complète l'affirmation du psalmiste — Dieu est élevé — de l'idée contraire :

Vulgate, 8, 2 :

Quoniam elevata est magnificentia tua super caelos.

Malherbe, 8, 6 :

Et que le ciel est bas au prix de ta bonté !

Le développement repose désormais sur l'opposition de Dieu et des hommes, de la hauteur et de la bassesse :

Malherbe, 8, 15 :

Tu me sembles si grand, et nous si peu de chose...

Le poète insiste à plaisir sur cette disproportion, mentionnée au passage dans l'original : elle crée deux catégories bien distinctes et assure la clarté du message, quitte à le forcer dans des cadres artificiels. Plus bas, lorsque l'antithèse se résout, Malherbe amorce un tournant bien visible (qui n'appartient toujours qu'à lui), puis dispose la seconde moitié du raisonnement — Dieu comble les hommes de ses bienfaits — en deux strophes parfaitement symétriques, de manière qu'ici encore un schéma évident s'imprime dans l'esprit.

La recherche d'une architecture simple et cohérente implique une disposition soignée des matériaux : dans sa version du psaume 8, Malherbe vise surtout à dégager quelques lignes de force qui guident le lecteur et assurent l'équilibre de l'ensemble. Or ces deux fonctions complémentaires paraissent essentielles dans l'esthétique du poète : il suffit d'examiner la fameuse imitation du psaume 146, « N'espérons plus, mon âme, aux promesses du monde », pour s'assurer que la clarté du texte et surtout le balancement judicieux des effets constituent des préoccupations fondamentales.

Il apparaît d'emblée que le poème obéit à une évolution qui passe du général au particulier : il est d'abord question du monde, puis des rois, puis de la mort des rois : développe-

13. Cela s'observe parfaitement dans les psaumes 8 et 129. Par contre, l'imitation du psaume 146 est trop libre pour permettre une comparaison de ce genre.

ment métonymique, où la partie, chaque fois, succède au tout. Cette réduction procède d'une technique assez simple : plusieurs antithèses se suivent et se résorbent chacune dans un seul de ses membres, qui fournit sa matière à la suite du récit : de l'opposition *Dieu-monde*, qui domine le premier sizain, il ne subsiste bientôt que le contenu de *monde*, dans lequel, à la deuxième strophe, viennent s'emboîter deux nouveaux couples antinomiques : *vie-mort* et *nous-rois*, dont la seconde moitié du texte ne retient à son tour qu'une face, *mort* et *rois*. Selon cet axe, la signification du poème se rétrécit donc progressivement, elle épouse un mouvement de fermeture. Mais Malherbe, semble-t-il, prend soin de ménager une lecture complémentaire, comme s'il voulait garantir l'équilibre de son œuvre : dans la première moitié de la pièce règne la première personne, *nous*, tandis que le sujet, dans la seconde moitié, est à la troisième personne, *ils* ; au débat intime, au récit d'expériences vécues (ou présentées comme telles) succèdent des réflexions sur le sort d'autrui : dans cette perspective se dessine, contrairement à ce qui se passait tout à l'heure, un mouvement d'ouverture, et il s'établit de la sorte un balancement harmonieux de deux évolutions opposées.

Chaque déplacement d'équilibre, dans le poème, doit être racheté par une tendance adverse ; l'échange peut opérer à un même niveau — nous avons vu comment, au sein des significations, deux orientations se compensent — ou d'un niveau à l'autre de l'architecture d'ensemble. Ainsi, à mesure que le sens de notre texte se rétrécit, la forme paraît au contraire s'élargir : les deux premiers motifs, *monde* et *rois*, occupent chacun une strophe, alors que le dernier, le plus particulier, *la mort des rois*, s'étend sur deux sizains. Pareillement, le mouvement d'ouverture que nous avons décelé, de *nous à ils*, semble neutralisé par l'équivalence des poids prêtés à chaque membre : le discours à la première personne et le récit à la troisième couvrent chacun la moitié du poème.

Il y a plus : sur le plan du contenu, la signification du texte se resserre progressivement et l'image de la mort envahit les deux dernières strophes. Mais le style est bien loin d'éponser cette évolution ; au lieu de suggérer un amoindrissement, une défaite, il se pare d'ornements brillants et sonores, il évoque la chute en termes majestueux. Car Malherbe décrit l'horreur du trépas par antiphrase : il présente le néant comme une grandeur disparue, une plénitude hors d'atteinte ; il proclame la perte des privilèges passés, mais en exploite le prestige pour marquer mieux l'ampleur de la déchéance, si bien que son portrait de la mort ne ressemble pas à un squelette mais à une figure d'apparat ; c'est un fantôme chargé de vêtements somptueux bien plus qu'un cadavre repoussant. Pour obtenir cet effet, le poète communique à son style une élégance un peu voyante, qui contraste avec la forme plus réservée des deux premiers sizains. L'organisation syntaxique, par exemple, gagne en complexité : les constructions s'allongent, embrassent plusieurs vers qui enjambent l'un sur l'autre, le mouve-

ment de la pensée s'assouplit et roule sur un rythme de plus en plus ample. La disposition du vocabulaire suit une courbe du même type : dans la deuxième moitié du poème, le total des substantifs et des adjectifs qualificatifs, considérés comme une catégorie commune, s'accroît : ils confèrent au texte, par leur qualité suggestive, une densité et une couleur intenses, en même temps qu'ils contribuent à augmenter l'emphase du discours. Par sa représentation solennelle de la mort, par les variations de sa syntaxe et de son lexique, Malherbe semble donc vouloir compenser, par un langage qui se remplit, un sens qui se vide ; la forme et le fond se séparent pour mieux s'équilibrer.

Le travail de compensation qui semble mobiliser tous les soins du poète opère à d'autres niveaux. Ainsi la distribution du concret et de l'abstrait témoigne d'une prudence et d'une pondération accomplies. A une notation intellectuelle répond en général une évocation rapide, de manière à balancer les effets, à enrayer toute prédilection envahissante :

Malherbe, 146, 7-9 :

En vain, pour satisfaire à nos lasches envies,
Nous passons pres des rois tout le temps de nos vies,
A souffrir des mespris et ployer les genoux.

Les deux expressions abstraites de ce passage (v. 7 et 9), dont le pluriel accentue le poids, sont doublées d'une représentation discrète. A peine distingue-t-on, souvent, la transition d'une catégorie à une autre, tant Malherbe se plaît à estomper les frontières, à atténuer les disproportions :

Malherbe, 146, 13-15 :

Ont-ils rendu l'esprit, ce n'est plus que poussiere
Que cette majesté si pompeuse et si fiere
Dont l'esclat orgueilleux estonne l'univers.

Une image ténue, *poussiere*, vient orner l'exposé, dont la formulation est essentiellement abstraite ; mais elle se profile en demi-teinte, elle n'impose aucune vision précise, comme si elle était à la fois suggérée et retirée. Le balancement qui préside à la disposition des différentes significations et aux échanges de la forme et du fond s'impose donc aussi à l'économie de certains groupes stylistiques. Présent à plusieurs degrés du texte, il assure peut-être au poème de Malherbe une part de sa beauté.

Cette passion de l'équilibre exerce une influence plus limitée dans les deux autres adaptations : elle se marque moins clairement que tout à l'heure dans l'architecture d'ensemble et dans l'élaboration des détails. Elle demeure néanmoins un facteur de composition important. Le psaume 129, par exemple, offre à plusieurs niveaux l'image d'une symétrie par rap-

port au centre. Il compte cinq sizains, dont les deux premiers et les deux derniers sont consacrés aux méchants — leur hostilité d'abord, décrite au passé, leur impuissance ensuite, évoquée au présent ; le troisième fait charnière en célébrant l'intervention de Dieu dans les affaires humaines. L'agencement syntaxique obéit à un schéma analogue : le nombre des subordonnées, en même temps que la complexité de l'organisation logique, sont équivalents dans les strophes 1 et 5 d'une part, 2 et 4 d'autre part, et atteignent leur développement maximum dans la strophe centrale. Le même jeu de pièces emboîtées s'applique à la répartition du concret et de l'abstrait : les deux sizains placés au début et à la fin du poème sont à dominante abstraite, les sizains 2 et 4 sont au contraire imagés et la strophe-pivot, celle du milieu, repose sur un apport égal des deux catégories.

Ces dispositions symétriques de part et d'autre d'un point central, ces progressions aussitôt freinées par un mouvement de retour confirment les tendances observées tout à l'heure : Malherbe modèle ses poèmes selon une géométrie simple et satisfaisante pour l'esprit. Ainsi voués à cette recherche d'équilibre, à ce jeu d'oscillations, ses textes en arrivent à retirer ce qu'ils offraient. Ils ne sont pas seulement refermés sur eux-mêmes, mais portent en eux la négation de leur propre essor : c'est ce refus d'une orientation positive qu'il faut examiner maintenant.

Vers une esthétique de la négation.

L'adaptation du psaume 129 gravite autour d'un centre, et repose par là sur un plan statique ; néanmoins, le point par rapport auquel s'ordonnent les symétries coïncide avec l'intervention de Dieu. Le second volet du dyptique est donc chargé d'une signification spirituelle absente du premier. La version du psaume 8 se coule également dans une forme close, mais épouse cette fois une évolution circulaire où le début et la fin du poème sont simplement confondus ; il en résulte que le sens du développement se trouve entièrement remis en question. L'exposé commence par opposer la grandeur de Dieu à la faiblesse de l'homme : l'accent porte ici sur la distance qui sépare deux extrêmes. Dès le vers 21, une forte charnière, *toutesfois*, marque un progrès : l'antinomie se résout, Dieu communique son pouvoir à l'homme ; un échange dynamique s'instaure, les attributs du Créateur deviennent ceux de la créature. Pareil déploiement constitue le schéma idéal et typique d'un poème religieux. Mais Malherbe, sans crier gare, interrompt cet élan à la fin de la sixième strophe : comme s'il désavouait le cheminement qu'il vient de suivre, il boucle sa pièce par une reprise du premier sizain : l'antithèse tout à l'heure résorbée réapparaît, et la signification de l'ensemble se trouve ainsi compromise. Le goût des symétries, la recherche d'une forme bien fermée sur elle-même l'emportent sur la valeur édifiante du message. Il est vrai que le psaume origi-

nal circonscrit également son discours entre deux versets identiques, mais la perspective est différente : David insiste beaucoup moins que son interprète français sur l'opposition Dieu-homme (à tous égards, son style est moins architecturé que celui de Malherbe), de sorte que la récurrence, à la fin, de l'invocation initiale s'inscrit sans heurt dans le développement de l'idée et n'infirme rien de ce qui précède. Malherbe, lui, prête au même contenu une armature plus rigoureuse et, de cette manière, enferme son poème dans un cercle qui le prive de toute tension et en émousse la signification.

Tout se passe donc comme si le poète niait la valeur de son propre exposé, ou qu'il en ressentît si clairement la relativité qu'il néglige de l'organiser en une progression linéaire. Au reste, il n'a pas, en général, beaucoup à dire : chacune des trois adaptations de psaumes, ramenée à l'essentiel, pourrait tenir en quelques mots. Il ne s'agit plus, comme souvent au xvi^e siècle, de transmettre le plus riche message possible avec les moyens les plus fonctionnels, car une idée, pour Malherbe, est surtout prétexte à de belles variations où la qualité de l'écriture, la valeur de la suggestion comptent plus que la densité du contenu. Le poète ne cherche pas à renouveler ses thèmes pour entretenir la curiosité du lecteur. Ainsi, à deux reprises, il compromet la gradation de son récit en proclamant d'entrée, par une formule frappante, la signification générale du poème. Dès la première strophe du psaume 129, où il se plaint d'être la proie des méchants, Malherbe annonce :

Malherbe, 129, 4-6 :

Leur rage a mis au jour ce qu'elle avoit de pire,
Certes je le puis dire,
Mais je puis dire aussi qu'ils n'ont rien avancé.

Du moment que la défaite des ennemis a été prédite, la suite du texte, qui développe le même thème, perd une part de son intérêt : la tension du déroulement narratif est désamorcée. Un artifice analogue intervient au psaume 146 : à peine Malherbe a-t-il entrepris d'évoquer la destinée des rois, qu'il ajoute :

Malherbe, 146, 10 :

Ce qu'ils peuvent n'est rien...

Tout est dit, et il n'y a plus, désormais, qu'à amplifier une donnée admise, à exploiter les virtualités poétiques d'un message qui, dans sa substance, est connu.

En même temps qu'il conclut son récit avant d'en avoir présenté les éléments, Malherbe place d'emblée la suite de son exposé dans une perspective négative : dans les deux exemples cités, il n'annonce son propos que pour renforcer l'idée d'impuissance qui s'attache à ses personnages, ici les méchants, là les rois. Il affectonne en effet le discours par antiphrase, l'expression d'une pensée positive par la litote, et une bonne

part de sa méthode, dans les adaptations de psaumes, consiste à infirmer des affirmations ou à affirmer des idées négatives. Il dispose, à cette fin, de nombreux procédés qui apparaissent bien dans l'imitation du psaume 146. Si le premier vers contient, explicitement, un renoncement : « N'esperons plus, mon ame... », le second déploie, pour exprimer une notion négative, une subtilité particulière : Malherbe parle du monde, et déclare : « Sa lumière est un verre. » Derrière cette formule d'identification se cache un désaveu profond : en même temps que la fragilité, le verre symbolise la transparence, l'invisible, et communique à la notion de lumière son apparente immatérialité. Aussi la comparaison a beau être imagée, elle n'appelle aucune représentation ; elle rapproche deux néants, elle est indifféremment positive ou négative. Le poète use d'un moyen similaire dans une autre pièce :

Malherbe, 129, 10-12 :

Et le couteur aiguisé s'imprime sur la terre
Moins avant que leur guerre
N'esperoit imprimer ses outrages sur moy.

Malherbe avance une comparaison, mais conteste en même temps sa validité en la jugeant impropre à traduire la réalité qu'il veut exprimer. La figure utilisée se dérobe, elle se révèle impuissante à imposer aucune conception définitive et ne fait que suggérer l'absence d'une formule plus adéquate qu'elle-même : on dirait un langage qui nie ses propres vertus¹⁴.

L'image qui suit, dans l'adaptation du psaume 146, est moins singulière, mais relève de la même technique ; le poète continue sa réflexion sur le monde et propose une autre similitude :

Malherbe, 146, 2-3 :

... et sa faveur une onde,
Que tousjours quelque vent empesche de calmer.

Ici encore, le second terme de la comparaison, *onde*, évoque l'instabilité et l'inconstance, de sorte que, sous les dehors d'une analogie positive, *faveur* est affecté d'un exposant négatif. Le même procédé intervient un peu plus bas :

Malherbe, 146, 13-14 :

... ce n'est plus que poussiere
Que cette majesté si pompeuse et si fiere...

¹⁴ Mlle de Gournay, hostile au purisme de Malherbe et de ses disciples, observait judicieusement : « Vous diriez à les voir faire, que c'est ce qu'on retranche du vers et non pas ce qu'on y met, qui tui donne prix : et par les degrez de cette consequence, celui qui n'en feroit point du tout seroit le meilleur Poëte. » (Cité par R. Fromilbague, *Malherbe, Technique...*, p. 622).

La transposition visuelle est à la fois offerte et refusée, puisque l'image est en place, mais qu'elle signifie dissolution, effondrement, absence. Sans être une comparaison, le passage suivant évoque aussi un spectacle grandiose pour en dénoncer mieux l'inanité :

Malherbe, 146, 16-18 :

Et dans ces grands tombeaux où leurs ames hautaines
Font encore les vaines,
Ils sont mangés des vers.

La deuxième partie de l'antithèse vient anéantir la vision imposante qui précède ; derrière un décor factice de splendeur apparaît la réalité, où règnent la corruption, la dégradation. Des significations du même ordre, négation, suggestion d'une perte, d'un vide, se retrouvent aussi, bien sûr, en dehors du domaine des images ; elles peuvent résider dans les verbes :

Malherbe, 146, 4 :

Quittons ces vanitez, laissons-nous de les suivre.

Cette manière implicite de désavouer l'objet ou le sujet de l'exposé domine dans la dernière strophe : les verbes *se perdent*, *tombent* confirment à souhait l'impression de déclin, de mort, sur quoi s'achève le poème. Enfin, le second sizain est ponctué de deux formules, *En vain* et *Ce qu'ils peuvent n'est rien*, qui suffisent à affecter d'un sens négatif l'ensemble du contexte ; de nouveau, l'idée d'une défaite empreint le discours, de manière que l'alternative *vie-mort* qui paraît équilibrer la strophe est factice : tout le poids porte sur la conclusion du passage : « Et meurent comme nous ».

Le contenu du poème repose donc sur un système d'affirmations controuvées : il est question du monde, et le monde n'est que faux semblant. Deux vers, cependant, sont chargés d'une valeur positive :

Malherbe, 146, 5-6 :

C'est Dieu qui nous faict vivre,
C'est Dieu qu'il faut aimer.

Mais Malherbe ne s'attarde pas à ces déclarations solennelles ; il se plaît davantage à revêtir d'un style imposant des propos banals, à édifier de majestueuses et fragiles constructions sur le vide.

Le poète avouait un jour à Racan :

Voyez-vous, monsieur, si nos vers vivent après nous, toute la gloire que nous en pouvons esperer est qu'on dira que nous avons esté deux excellens arrangeurs de syllabes ; que nous avons eu une grande puissance sur les paroles, pour les placer si à

propos chacune en leur rang, et que nous avons tous deux esté bien fous de passer la meilleure partie de nostre age en un exercice si peu utile au public et à nous-mesmes, au lieu de l'employer à nous donner du bon temps, ou à penser à l'établissement de nostre fortune¹⁵.

Si vraiment la poésie se limite à une combinaison harmonieuse de mots et de sonorités, Malherbe aurait-il voulu montrer, dans l'imitation du psaume 146, qu'un enchaînement magnifique de paroles, un texte cohérent et beau peuvent reposer sur la description du néant et de l'absence ? Aurait-il éprouvé la souplesse de l'écriture jusqu'à feindre un discours positif, chargé d'ornements oratoires, pour exprimer la futilité des entreprises humaines et, par-delà, de sa propre démarche ? Rien ne permet d'affirmer que, consciemment, il se soit proposé d'illustrer pareil paradoxe. Il demeure acquis, néanmoins, qu'il s'intéresse bien plus à l'armature d'un poème qu'à son contenu, et qu'il utilise les ressources habituelles de l'affirmation pour exprimer la vanité, la faillite de maintes valeurs.

Mais il serait imprudent d'avancer ici des conclusions générales : l'étude qui précède ne porte que sur les trois adaptations de psaumes laissées par Malherbe, et elle revêt une portée suffisante dans la perspective adoptée dans ce livre. Les libertés que prend le poète à l'égard de l'original, les artifices dont il use et la singularité de ses expériences le situent à l'écart de tout ce que les traducteurs du xvi^e siècle, si divers soient-ils, ont pu entreprendre. C'est pourquoi il vaut la peine de s'interroger sur ce phénomène, radicalement nouveau.

15. Racan, *Mémoires...*, p. 270.

LE DESTIN PROFANE DU PSAUTIER

L'esthétique nouvelle.

Entre les trois adaptations de psaumes qu'a laissées Malherbe et le texte biblique dont elles s'inspirent, la relation s'atténue jusqu'à devenir parfois entièrement caduque. Les matériaux rassemblés dans l'original, leur organisation et la signification dont ils sont chargés, tout cela subit de profonds remaniements et ne survit qu'à condition de s'insérer dans un système nouveau, fondé sur des valeurs inédites. Dans l'optique du poète, il s'agit moins de convaincre que de plaire, la nature de l'idée importe moins que l'élégance de sa formulation. La référence à un modèle externe, serait-il sacré, ne justifie plus aucune licence d'écriture : la pièce française doit réaliser son autonomie, créer son propre équilibre, trouver le ton particulier qui lui convient ; une dépendance forcée nuirait à la cohérence du texte, romprait son harmonie et sa fluidité. Une esthétique exigeante et intolérante vient donc se superposer à l'art du psalmiste et le modifie de fond en comble. Nous avons vu Malherbe à l'œuvre : une fois entièrement affranchi de l'original, il déploie, dans la disposition et la formulation des différents éléments de son poème, une ingéniosité et un raffinement sans pareils ; la technique subtile qui lui permet de dissimuler sous un revêtement somptueux la pauvreté de sa pensée ou le thème central de la vanité, de l'absence, atteste le degré d'élaboration où il atteint.

Cette affirmation résolue d'un goût personnel et l'exécution impeccable d'un dessein ambitieux confèrent à l'entreprise de Malherbe une valeur exceptionnelle : pour la première fois, au nombre des paraphrastes de psaumes, un poète s'impose comme un créateur. Ses prédécesseurs, si proches soient-ils de l'une ou l'autre de ses réalisations, n'atteignent pas à sa rigueur et sont loin de partager ses exigences. C'est donc rabaisser indûment Malherbe que le placer au rang d'un Desportes, d'un Bertaut ou d'un Du Perron ; il fait bien plus qu'utiliser les progrès acquis dans un passé récent et les éri-

ger en théorie : il infuse à l'expression poétique une vigueur et une qualité toutes nouvelles, il communique à ses vers, et presque sans faillir, une limpidité, une netteté jamais atteintes¹.

Mais cette supériorité n'exclut pas des tendances communes ; entre Malherbe et les auteurs examinés au début de cette quatrième partie — Bertaut, Du Perron, Béroalde de Verville... — se dégagent plusieurs ressemblances. La liberté qui préside à l'interprétation et à la restitution des contenus revient sensiblement au même de part et d'autre : le message de l'original n'est pas mieux préservé dans les actualisations de Bertaut que dans les constructions savantes de Malherbe. La dimension sacrée du psaume est également négligée chez les uns et chez les autres, au profit de thèmes profanes plus familiers. Cette désaffection trahit, ici et là, une indifférence totale pour les problèmes théologiques, compensée par un intérêt très vif pour les réalisations formelles. La plupart de nos auteurs ont en outre un penchant particulier pour les effets de symétrie et, souvent, comptent sur le parallélisme, synonymique ou antithétique, pour prolonger leur discours. Car ils s'attachent plus à la disposition élégante des termes qu'à l'apport d'idées neuves ; tandis que Malherbe se plaît à de complexes jeux d'équilibre, Bertaut et Béroalde de Verville étalent une virtuosité toute verbale, écrivent beaucoup pour dire peu. Enfin, personne, dans le groupe, ne s'inquiète de rendre le style du psautier : des exigences bien précises s'y opposent, qui favorisent le goût poétique alors en vogue, et préviennent toute tentative de dépaysement.

Malgré des réussites très diverses, les auteurs groupés dans cette quatrième partie relèvent donc d'une esthétique commune, et, de la sorte, forment un ensemble homogène. Leur singularité, dans la perspective adoptée ici, apparaît d'autant mieux qu'entre eux et leurs devanciers — les poètes groupés dans la deuxième et la troisième parties — intervient une violente solution de continuité. Les psaumes de Baif et ceux de Bertaut, les paraphrases de Desportes et les imitations de Malherbe n'ont rien de semblable ; deux attitudes s'opposent — assujétissement à l'original et émancipation —, deux écritures s'affrontent — expérimentale ou nivelée d'une part, somptueuse et séduisante d'autre part. Ce désaccord était ressenti par certains novateurs, qui l'ont exprimé à deux reprises en attaquant les psaumes de Desportes, entachés, à leurs yeux, des vices de l'ancienne école. Ainsi Du Perron remarque :

La moindre chose de tout ce que Monsieur de Tiron a fait, ce sont ses Pseaumes, cela vient de ce qu'il étoit en sa vieillesse, et qu'il traduisoit de la Langue Hebraïque, qui est assez sterile,

1. L'admiration sans réserve de F. Ponge, *Pour un Malherbe*, me paraît plus juste, tout excessive qu'elle est, que la tendance, chez la plupart des critiques universitaires, à restreindre, au profit de ses prédécesseurs, l'originalité de Malherbe.

assez sèche. Monsieur de Tiron n'est point Monsieur de Tiron en ses *Pseaumes*².

Que Desportes ait renoncé à sa manière habituelle pour rendre mieux la physionomie de l'original, qu'il ait appuyé sa version sur l'autorité du texte hébreu, ces tentatives, prises au xvi^e siècle comme des vertus essentielles à un bon traducteur, équivalent, pour Du Perron, à autant de défauts. Quant au style, il pèche par la sécheresse, car la poétique nouvelle requiert une ornementation généreuse, un rythme ample, des tournures séduisantes : qualités en général incompatibles avec une paraphrase fidèle du psautier. La même mésentente, les mêmes condamnations semblent présider à la fameuse scène du potage ; l'offensive, cette fois, revient à Malherbe : un jour, avec Regnier, l'auteur satirique...

... étant allés dîner ensemble chez M. Desportes, oncle de Regnier, ils trouvèrent qu'on avoit déjà servi les potages. M. Desportes reçut M. de Malherbe avec grande civilité, et, offrant de lui donner un exemplair de ses *Pseaumes* qu'il avoit nouvellement faits, il se mit en devoir de monter en sa chambre pour l'aller querir, M. de Malherbe lui dit qu'il les avoit déjà vûs, que cela ne valoit pas qu'il prit la peine de remonter, et que son potage valoit mieux que ses *Pseaumes*. Il ne laissa pas de dîner avec M. Desportes, sans se dire mot, et aussitost qu'ils furent sortis de table, ils se séparèrent et ne se sont jamais vûs depuis³.

Cette séparation symbolise bien le divorce de deux esthétiques ; la traduction fidèle de Desportes, son écriture sans recherche, sa paraphrase un peu molle et inorganique ne pouvaient que déplaire à Malherbe, occupé à formuler et à appliquer des exigences radicalement différentes. L'ère où domine l'influence des maîtres du passé et où leurs œuvres sont affectées de la plus grande autorité paraît désormais révolue. Et la majesté du texte biblique ne pèse plus assez pour freiner la libre intervention des adaptateurs modernes ; cet affranchissement transparaît à l'époque dans toute sorte de circonstances, jusqu'en dehors du domaine littéraire ; il vaut la peine d'en examiner quelques manifestations.

Vers une confusion du profane et du sacré.

Des innombrables anecdotes que Pierre de L'Estoile raconte dans sa chronique des règnes de Henri III et Henri IV, je voudrais en retenir deux :

Le vendredi 25^e de ce mois [novembre 1583], advinst, au disner du Roy, que mons^r du Perron... fit un brave discours contre les

2. *Perrontiana*, in *Scatigeriana*, *Thuana*, *Perroniana*..., t. 1, p. 399, article *Desportes*.

3. Racan, *Mémoires*..., p. 264-265.

athéistes et comme il y avoit un Dieu, et le prouva par des raisons si claires, évidentes et à propos, qu'il sembloit bien n'y avoir lieu aucun d'y contredire... Mais du Perron, s'oubliant comme font ceux de son humeur... va dire au Roy : « Sire, j'ai prouvé aujourd'hui, par raisons très bonnes et évidentes, qu'il y avoit un Dieu : demain, Sire, s'il plaist à Vostre Majesté me donner encores audience, je vous monstrerai et prouverai par raisons aussi bonnes et évidentes qu'il n'y a point du tout de Dieu »⁴.

Bien plus tard, en 1608, Marie de Médicis se rend à l'église des Cordeliers :

Les Cordeliers, quand la reine y arriva, étant allés au-devant d'elle, se prirent à chanter *Salve regina*, dont on s'étonna comme d'une chose non accoutumée, car on ne savait si cette salutation s'adressait à la reine des Cieux ou à elle⁵.

Dans les deux cas, des hommes d'Eglise, séduits par le prestige du monde, s'oublient jusqu'à profaner la sainteté de la religion en jouant avec insouciance sur les mots. A l'occasion d'une dispute de salon ou d'une salutation royale, ils confondent dangereusement des domaines en général séparés, rabaisent des croyances ou un texte sacrés au niveau d'éléments ordinaires de la vie profane. Pareille déviation nous rappelle infailliblement quelques traits relevés dans les paraphrases de cette quatrième partie : la désinvolture qu'affiche Du Perron en confondant l'exposé d'une vérité fondamentale avec un exercice d'éloquence rappelle la manière de Malherbe, ses affirmations fictives, ses discours somptueux et sans fond. Et l'attitude équivoque des Cordeliers s'apparente à l'ambiguïté de Bertaut dans ses adaptations de psaumes, encore imitations de la Bible et déjà pièces de circonstance.

Il est vrai que, de tout temps, des matériaux bibliques et des éléments de la pratique religieuse ont été transposés dans le domaine profane ; à plusieurs reprises nous avons vu les psaumes engagés dans une osmose de ce genre⁶. Imprimés dans la pensée, dans les réflexes intellectuels de la collectivité, ils fournissent des cadres utiles et quelques notions acquises pour exprimer des faits de nature très diverse ; ils sont chargés d'une résonance et d'une autorité telles qu'ils interviennent dans les domaines les plus inattendus. Ainsi Jean Bodin, dans son traité de magie, décrit quelques-unes des vertus que la superstition populaire prête au psautier : par exemple...

... il n'y a Païsant de village qui ne sache, que par le moyen d'un vers des Psalmes, que je ne mettray point, estant prononcé pendant qu'on faict le beurre, il est impossible de faire rien. Et

4. P. de L'Estoile, *Mémoires-Journaux*..., t. 2, p. 140-141.

5. P. de L'Estoile, *Journal pour le règne de Henri IV*, t. 2, p. 402.

6. Cf. *supra* I, 1, 1^{re} section ; II, 5 ; II, 6 ; II, 7 ; II, 8 ; III, 4.

me souvient, que estant à Chelles en Valois, un petit laquais empeschoit la chambrière du logis de faire son beurre : elle le menassa de le faire fouêter pour luy faire oster le charme, ce qu'il fist, ayant dict à rebours le mesme vers, aussi tost le beurre se feist...⁷.

En même temps qu'il décrit, avec scepticisme, leur pouvoir surnaturel, Bodin se réclame des psaumes pour établir, contre les théories fallacieuses des sorciers, l'orthodoxie chrétienne. Or cette démarche n'implique pas nécessairement une actualité particulière des vers de David : l'auteur reprend simplement d'anciennes traditions ou s'autorise de vérités fondamentales et immuables. Cela ressort également du traité de politique de Flurance Rivault⁸ : son exposé sur les droits et les devoirs du monarque est parsemé de références au psautier, tantôt traduites ou paraphrasées, tantôt prétextes à des développements plus libres. Ici encore, la vénération témoignée au texte biblique et à l'exemple du roi hébreu, même dans la discussion d'un sujet essentiellement mondain, s'inscrit naturellement dans l'attitude d'un chrétien à la fois cultivé et pieux.

Si le processus d'actualisation des psaumes appartient à tous les âges, il semble cependant s'accélérer au tournant du xvi^e siècle. A force d'intervenir dans les circonstances ou les contextes les plus inattendus, il paraît même exploité au point de perdre sa portée profonde. Réduit à une équivalence superficielle, il ne porte plus en lui l'évidence d'une relation entre le sacré et le profane ; la référence biblique se vide de son contenu. Ce décalage affecte par exemple un thème fréquent — le parallèle d'un roi contemporain avec David —, qui n'est pas nouveau mais, devenu coutumier, revêt une signification ténue⁹. Il se présente sous deux aspects. Dans le traité de Flurance Rivault mentionné tout à l'heure, les paroles du psalmiste sont prêtées à tel roi de France, de façon que, plus ou moins clairement, soient suggérées ou explicitées la ressemblance, voire la similitude, des deux souverains. Cette technique est aussi appliquée par Leonard de La Ville, qui place les propos de David dans la bouche de Charles IX, à qui il attribue un monologue factice, fait de versets du psautier isolés de leur contexte et intégrés à un développement nouveau¹⁰. Pareille transposition se justifie, explique le compilateur, par

7. J. Bodin, *De la Demonomanie des Sorciers*, 1^o 55 r^o.

8. D. de Flurance Rivault, *Les Etats...*, 1596. Le même auteur cite les psaumes dans un autre traité théorique : *L'Art d'embellir...*, 1608.

9. La représentation plastique de David intervient souvent dans les fêtes qui célèbrent l'entrée du roi dans une ville : cf. J. Jacquot, *Panorama...*, *passim*.

10. Leonard de La Ville, *Dacrygelasie spirituelle du Treschrestien Roy de France...*, 1572. Le texte du psautier utilisé par La Ville me paraît appartenir à *La Sainte Bible...*, 1566 ; certains passages sont repris littéralement, d'autres subissent les quelques altérations nécessaires à la transposition.

la mission commune des deux rois, « soutenir l'honneur de Dieu à l'encontre des meschans et heretiques » et par la faveur divine dont ils ont bénéficié l'un et l'autre. Néanmoins, l'original étant repris sans variantes importantes, la clarté de l'actualisation appelle des commentaires marginaux : La Ville emprunte au psaume 63 un passage du soliloque de Charles IX :

Ceux qui cherchent mon ame pour la destruire, entreront au plus-bas de la terre. Auquel lieu, celuy qui a esté leur capitaine, est destranché du tranchant de l'espee, ils sont baillés à devorer aux bestes cruelles.

Et il éclaireit en marge l'allusion au capitaine ennemi :

Assavoir G. de Coligny, qui a esté destranché comme traistre au Roy, et pendu par un pied à Montfaucon à Paris¹¹.

Jean Metezeau établit un parallèle du même genre, qu'il formule, cependant, selon un procédé plus explicite : Henri IV, son héros, ne prononce pas les paroles des psaumes, mais, au terme d'une longue comparaison avec David, se trouve accéder à un niveau équivalent, voire supérieur, à celui du roi hébreu¹². L'auteur énumère systématiquement, en soixante et un articles, tous les traits communs que partagent les deux monarques : la beauté et la courtoisie, les dons artistiques, la force physique et la vertu militaire ; leurs biographies présentent de nombreuses analogies¹³ ; ainsi :

David, pour éviter ses ennemis, se retira en la caverne d'Odaliam, où ses amis, et serviteurs, l'allèrent trouver : Et vostre Majesté à Pau située dans les Rochers, où les siens se rangerent à elle¹⁴.

Il apparaît même, vers la fin de cette imposante série de rapprochements, que le psalmiste est entaché de certains défauts dont le souverain français est exempt :

11. *Ibid.*, Dédicace Au Roy Treschrestien, f° 2 r°.

12. *Ibid.*, f° 15 v°.

13. Cf. l'épître dédicatoire à Henri IV, en tête de J. Metezeau, *Les CL. Pseaumes...*, 1610.

14. La même technique est appliquée par le jésuite Léonard Perin, *Oraisons funèbres, sur le trespas de... Charles III...*, 1608, qui s'ingénie, par dix exemples, à montrer la ressemblance, en courage et en sainteté, du duc Charles III de Lorraine et de David. Le protestant Du Plessis Mornay entreprend également une comparaison de Henri IV avec David : « Les hommes qui veulent composer leurs visages, et leurs contenance vont aux miroirs ; Les Rois pour dresser leurs actions ont un excellent miroir en David... » (*Méditation sur le Psal. 101*, in *Discours et méditations chrestiennes...*, t. 1, p. 297).

15. *Les CL. Pseaumes...*, épître dédicatoire à Henri IV.

David, n'a point eu les dons de force, et de patience du S. Esprit en perfection, et s'est souvent laissé emporter aux ressentimens de la douleur, ainsi qu'il paroist par ses Pseaumes. Et vostre Majesté, bien qu'elle feust en condition humaine plus relevee, et par consequant plus sensible aux adversitez, a tousiours porté les siennes courageusement, et patiemment¹⁶.

Cette remarque sceptique sur un des prophètes de l'Ancienne Alliance, largement surpassé par Henri IV, correspond à la liberté de Bertaut et Malherbe dans leurs adaptations de psaumes. David est à la mode, ses poèmes et sa personnalité sont chargés d'un prestige culturel et religieux très grand, mais il a perdu sa dimension sacrée ; sa qualité d'interprète divin ne l'abrite plus des comparaisons sacrilèges.

Cette suprême désinvolture dans l'exploitation du psautier peut mener plus loin : le texte biblique sert d'argument à des satires et des pamphlets ; il est sollicité au point d'être affecté à l'expression de réalités qui lui sont entièrement étrangères. Pierre de L'Estoile annonce par exemple la publication d'« un *Miserere mei Deus* fort plaisant, illustré de gloses et annotations qui donnent beaucoup de grâces à la conardize » ; il cite cette pièce, qui applique chacun des versets du psaume 51 à un membre de la Ligue pour stigmatiser, sur un ton ironique, son attitude politique ou ses ridicules personnels :

Au Duc de Maienne. — Ecce enim in iniquitatibus conceptus sum, et in peccatis concepit me mater mea. — A cause de monsieur de Nemours, qui faisoit l'amour à sa mère¹⁷.

Certes, cet usage polémique des psaumes n'est pas nouveau ; le Moyen Age en fournirait de nombreux exemples, et plusieurs cas se sont présentés dans la littérature de combat des guerres de religion¹⁸. Le texte cité par L'Estoile et tous ceux du même type ne portent donc qu'un témoignage limité ; ils représentent néanmoins un facteur de plus dans la laïcisation progressive de la figure et de l'œuvre de David.

16. P. de L'Estoile, *Mémoires-Journaux...*, t. 3, p. 160-165. *Ibid.*, p. 310-314, L'Estoile signale un recueil du même genre : « Huict Cantiques en versets latins, recueillis entièrement des Pseaumes de la sainte Bible » : il s'agit ici d'un pamphlet favorable à la Ligue, qui compose, à l'aide de versets détachés, des psaumes factices. Un argument, en tête de chaque cantique, précise la portée du texte ; ainsi : « *Psalmus Tertius...* Ce Pseaume est particulièrement dressé contre le Tiran de la France, principal chef... de tous ceux qui répugnent et se bandent contre la Sainte-Union, et touche ses pernicious dessein et les pièges par lui dressés contre les premiers chefs de l'Union. Note aussi sa vie scélérée, couverte du masque d'hypocrisie, et comme enfin, pour son insigne cruauté et sacrilège, Dieu l'a maudict et l'Eglise excommuniée. » Ce volume, mentionné par L'Estoile, se trouve à la B.N. sous le titre : *Les traces des admirables jugemens de Dieu...*

17. Cf. *supra* I, 5, 2^e section.

Il n'est pas étonnant, au sein d'une telle confusion des valeurs, que les limites de la paraphrase de psaumes et celles de la création personnelle tendent à se confondre. La dette des auteurs à l'égard du texte sacré est de plus en plus difficile à apprécier, elle s'éparpille, elle se dissimule et ne s'avoue que pour mieux se dérober ensuite. Ainsi Malherbe place-t-il trois de ses poèmes, ceux que nous avons étudiés, sous l'autorité de David ; mais la relation de ces vers avec leur source est parfois si lointaine qu'une pièce de circonstance essentiellement profane, *La Prière pour le Roy allant en Limozin*, aurait pu être comptée — et de manière tout aussi légitime — parmi eux : la seconde moitié du poème, qui annonce à Henri IV un avenir triomphal, emprunte quelques éléments au psaume 72¹⁸ :

Vulgate, 72, 6 :

Descendet sicut pluvia in vellus, et sicut stillicidia stillantia super terram.

Malherbe :

Toute sorte de biens comblera nos familles,
La moisson de nos champs lasserà les faucilles,
Et les fruits passeront la promesse des fleurs¹⁹.

Le rapport est imprécis et ne se dégage qu'à la lumière d'autres références à la même source, tout aussi discrètes, dans le même morceau. Ce mouvement d'échange s'observe bien sûr en dehors du thème privilégié de la louange royale. David ne sert pas seulement de miroir grossissant aux puissants et aux nobles pour leur renvoyer une certaine image d'eux-mêmes²⁰ ; il prête aussi quelques attitudes, quelques accents

18. On se rappelle que Bertaut s'inspire également du psaume 72 dans son *Imitation du 71. Pseaume en forme de priere prophetique pour la grandeur et prosperité de Monseigneur le Dauphin* (cf. supra IV, 1, 2^e section) et il semble que son poème soit postérieur à celui de Malherbe (cf. R. Fromilhague, *Malherbe, Technique...*, p. 279-280).

19. *Prière pour le Roy allant en Limozin*, v. 82-84. Cf. aussi v. 55-60, inspirés du verset 4 du même psame.

20. On peut se demander si la référence fréquente à David, dans la poésie de circonstance et dans le thème de la louange royale, comme un modèle de bravoure ou de sainteté, n'est pas en relation avec la vogue du roi hébreu dans quelques poèmes épiques du temps : il est, tour à tour, le héros de la *Monomachie de David* et de *Goliath* de Du Bellay, in *Œuvres poétiques*, t. 4, p. 119-129 ; de *Les Amours de David et de Bersabee* de R. Belleau, in *Œuvres poétiques*, t. 2, p. 138-151 ; de *l'Israélite* de Vauquelin de La Fresnaye (un vestige de ce poème inachevé figure in *L'Art poétique...*, livre II, v. 135-184) ; de la *Monomachie de David et de Goliath* de Pierre de Brach, in *Les Poemes...* Cf. R.A. Sayce, *The French Biblical Epic...*

particuliers à l'élégie intime ou à la lyrique personnelle. Du Perron, par exemple, commence sa *Confession amoureuse, et regret d'avoir aimé une infidelle et inconstante Beauté*²¹ par des vers religieux, où il s'accuse devant Dieu de l'impureté de sa vie ; il s'exprime à la manière d'un poète pénitentiel et retient quelques tournures des psaumes :

7-12 :

Je confesse, Seigneur, que lors que je fus né,
Je me suis laschement à tout vice addonné,
J'en conçois de regret une douleur amere,
Je ne m'excuse pas : mais, Seigneur, ce peché,
Qui par sa compagnie a mon cœur entaché,
Se fit mon compagnon au ventre de ma mere.

Mais il y a plus de convention littéraire que de sincérité dans cette entrée en matière, car l'auteur n'entend pas pleurer ses péchés, mais regretter l'aveuglement qui l'a conduit à adorer en vain une dame capricieuse et volage. Par dépit, il se répand en imprécations contre la déloyauté des femmes, lieux communs de la poésie mondaine qui donnent au morceau sa vraie tonalité et rendent factice la référence aux vers de David.

Béroalde de Verville ne s'en tient pas non plus aux quelques paraphrases que nous avons examinées²². Plusieurs poèmes religieux, dans son œuvre, empruntent au psautier des formules et des motifs, qui surgissent cependant dans un curieux voisinage ; le début de cette ode est typique :

Ainsi que la tourterelle
A part elle
Veuve pleure ses ennuis,
Et sous le triste feuillage
Son veuvage
Va soupirant jours et nuits

Je me plains, je me tourmente,
Je lamente,
Plain de peines et douleurs,
Et avec larmes ameres,
En prieres
Je passe mes nuits en pleurs²³.

Le second sizain s'inspire directement du psaume 38 et imite la version qu'en a laissée Marot : les deux premiers vers en

21. In *Recueil des Poesies de... Du Perron...*, p. 71-74, in *Les diverses Œuvres...*

22. Cf. *supra* IV, 1 et 2.

23. *Ode*, in *Les Apprehensions spirituelles...*, section *La Muse coeleste...*, f° 131 v°-32 r° ; cité aussi par V.L. Saulnier, *Anthologie...*, p. 112-113.

reproduisent presque littéralement une lournure²⁴ et la pièce entière est coulée dans le même moule strophique. Pourtant, la comparaison qui ouvre le morceau est entièrement neuve : elle dégage un charme familier et mélancolique sans rapport avec le ton du psalmiste. Elle s'impose par sa valeur ornementale, de même que l'hommage rendu à Marot, un peu plus bas, trahit une coquetterie littéraire plutôt que le dessein de restituer les lamentations tragiques de l'original.

Il apparaît donc qu'au tournant du siècle les psaumes s'associent plus que jamais à des activités et des modes d'écriture hétérogènes. Ils fonctionnent comme une forme vidée de son contenu. Deimier a reconnu le danger dont les poètes menaçaient ainsi la pureté des Ecritures et la gravité des sujets religieux ; il dénonce les licences et les compromis auxquels s'adonnent ses contemporains :

Ce n'est point une chose nécessaire ny convenable en aucune sorte, qu'un Poëte, ny autre personne que ce soit, escrive ou parle de la religion, et de ce qui est enclos en icelle, que parmy tous les respects et reverence dont les hommes peuvent et doivent reverer les loix divines et la qualité des personnes sacrees... Un bon Poëte doit estre avisé de n'entre-mesler jamais parmy des subjects du monde aucune chose qui appartienne à la Religion²⁵.

Mais Deimier, à cet égard-là et dans bon nombre de ses positions, défend un point de vue dépassé²⁶ ; Bertaut, Du Perron et Malherbe sont en train de tenter des expériences nouvelles, qui ouvrent aux auteurs à venir des perspectives plus séduisantes, des chemins plus aventureux.

Le psautier et la tragédie biblique.

L'évolution de la tragédie inspirée de la Bible, vers la fin du siècle, suit une courbe comparable à celle des paraphrases de psaumes : les auteurs continuent à emprunter des sujets à l'Ancien Testament, mais négligent d'y conformer leur style

24. Marot, ps. 38, v. 106-107 :

Je resve, je me tourmente,
Je lamente.

25. Deimier, *L'Académie de l'art poétique...*, 1610, p. 525-526.

26. Il n'est donc pas étonnant qu'à propos de la traduction en vers des psaumes il reconnaisse dans la version de Desportes l'achèvement le plus parfait : « Or la traduction est tellement obligée à son subject, qu'elle n'en doit pas amoindrir le sens et les raisons en aucune façon que ce soit : mais plustost que les traictez que l'on veut traduire reçoivent un embelissement et une plus splendide couleur en la traduction, ainsi que Des-Portes l'a sçeu si bien faire en la susdicte version des Pseaumes, où suivant le devoir d'un fidelle Traducteur, il a r'apporté naïvement les sens et les paroles du texte en nostre langage... » (*ibid.*, p. 256). Cf. aussi *supra*, n. II, 4. 26.

et d'en conserver intacte la substance religieuse. Leurs ambitions et leurs goûts personnels confèrent au texte sacré une physionomie neuve, à l'opposé de la discrétion qui animait, vers 1550, les initiateurs du genre, Théodore de Bèze et Louis des Masures²⁷. Il suffit d'examiner l'usage capricieux qui est fait du psautier, dans cette seconde période de la tragédie biblique, pour apprécier, selon une perspective nouvelle, quelques-uns des changements survenus dans la relation des écrivains avec l'autorité des Écritures²⁸.

Antoine de Montchrestien et Adrien d'Amboise représentent une première attitude possible, où l'affranchissement d'avec la poésie religieuse des générations précédentes, volontiers austère et fidèle à l'original, n'est pas encore entièrement consommé. Leurs textes sont chargés d'ornements à la mode antique, sauf dans quelques passages où l'influence de l'Ancien Testament amène un changement de registre et favorise le style plus dépouillé. Une tragédie de Montchrestien, *David ou l'Adultère*²⁹, oscille entre ces deux extrêmes et s'efforce de marier toute sorte d'éléments hétérogènes. Elle emprunte au deuxième livre de Samuel l'histoire de l'amour coupable de David pour Bethsabé. Au premier acte, le roi expose l'intensité de sa passion et évoque longuement les tourments qu'elle lui fait souffrir : il est livide, brûlant, glacé, sec, brisé, torturé de mille martyres, arraché à lui-même. Il discourt en termes imagés et sophistiqués, dans la plus pure tradition pétrarquiste ; le voici, par exemple, qui décrit l'apparition de Bethsabé au bain :

Il me sembloit de voir nager dessus du lait,
La rosoyante rose, et l'œillet vermeillet...
Une moisson d'odeurs dessus elle pluvoit...
Jamais au grand jamais ne verront nos neveux
De femme dont le chef ait tant de beaux cheveux,
Le teint tant de beaux lis, tant de roses la face ;
Les yeux tant de clarté, la bouche tant de grace³⁰.

Montchrestien se soumet ici aux conventions mondaines du temps ; il recourt ailleurs, dans les chœurs qui terminent chaque acte, à des lieux communs de morale — la puissance de l'amour, la prospérité d'un mariage heureux, la fragilité de la

27. Cf. *supra* I, 5, 4^e section.

28. On trouvera quelques données sur cette évolution in R. Lebègue, *La tragédie religieuse...*, *passim*.

29. In A. de Montchrestien, *Les Tragedies...*, [1601].

30. *Ibid.*, p. 183-184. Le traitement profane des amours de David et Bethsabé comme un récit pittoresque, à la mode antique, n'est pas nouveau : cf. le poème de Th. de Bèze avant sa conversion : *Præfatio poetica in Davidicos Psalmos quos poenitentiales vocant*, in *Poemata*, et le texte de Remy Belleau, *Les Amours de David et Bersabee*, in *Œuvres poétiques*, t. 2, p. 138-151, qui semble inspiré de celui de Bèze.

vie... — qui sont greffés artificiellement sur le récit original. Le dialogue, en outre, se situe nécessairement en dehors de la sphère d'influence de la lyrique hébraïque. C'est dire à quel point la pièce, malgré son sujet, relève d'une esthétique profane. Cependant, au dernier acte, après la remontrance de Nathan, David entreprend de se repentir et récite le psaume 51, *Miserere mei Deus*. L'écriture exubérante qui domine dans le reste de la tragédie cède ici au style plus réservé, plus direct, de l'habituelle paraphrase de psaumes :

Aye mercy de moy par ta douce clemence :
Mets en memoire, ô Dieu, tes grand's compassions ;
Et ne te ressouvien de mes transgressions,
Afin d'oster la peine à mon ingrate offense³¹.

Aucune recherche particulière n'égalise ce passage, transposé de l'original d'après les techniques de développement ordinaires. Entre l'ampleur affectée qui régnait plus haut et les formules grêles et grises de ce morceau, le dépaysement est entier ; au moment d'emprunter au psalmiste quelques-uns de ses vers les plus poignants, Montchrestien retrouve le ton de ses prédécesseurs, qui subordonnaient le prestige littéraire aux exigences de la traduction. Mais ce texte est exceptionnel, et trop bref, trop peu intégré, pour rendre à la tragédie la dimension biblique qu'elle a perdue.

Une autre pièce de Montchrestien, *Aman ou la Vanité*³², présente la même ambivalence. Elle est rédigée, pour l'essentiel, en périodes oratoires et ornées qui ne doivent rien à l'écriture dense du récit original. Au troisième acte cependant, lorsque le juif Mardochée invoque l'aide de Dieu sur son peuple menacé, les réminiscences de l'Ancien Testament se font très nombreuses ; une paraphrase du psaume 79 surtout, intercalée dans le texte, amène des touches d'un réalisme sordide et des formules archaïques³³, qui contrastent avec l'élégance des autres passages.

Dans sa tragédie d'*Holoferne*³⁴, Adrien d'Amboise observe la même disponibilité. Il se plaît aux images raffinées et pittoresques, aux périphrases et aux comparaisons d'origine gréco-latine. Il a beau traiter un sujet biblique, il se réfère constamment à l'antiquité païenne. Néanmoins, au mépris de toute unité de ton, il renonce dans quelques chœurs aux prestiges de la rhétorique pour chercher un style plus conforme à la lyrique hébraïque :

Tous nos cruels ennemis
Se sont mis

31. Str. 1, *ibid.*, p. 221.

32. *Ibid.*

33. Une paraphrase du psaume 124, à la fin de la tragédie, présente les mêmes caractères.

34. A[drien] d'Am[boise], *Holoferne...*, 1580.

En ces vallons pour nous nuire,
 Et d'un courage outrageux,
 Depiteux
 Ont desir de nous détruire³⁵.

Le mètre se raccourcit, et épouse un schéma mis à la mode par un psaume de Marot ; le choix du vocabulaire rappelle une certaine poésie religieuse à destination populaire et les motifs paraissent empruntés à David. Malgré l'ascendant des modèles antiques, quelques traces d'un goût plus sobre, d'une écriture plus dépouillée, subsistent encore, comme pour payer un tribut, aussi discret soit-il, à la dignité de la source biblique. Mais cette tentative est trop fugitive pour équilibrer l'ampleur des passages maniérés, conformes à l'étiquette littéraire du moment.

Il s'en faut d'ailleurs que tous les auteurs de tragédies religieuses, à la fin du xvr^e siècle, appliquent un traitement spécial aux fragments inspirés directement de l'Ancien Testament. Certains parini eux transposent, par exemple, un psaume, et l'adaptent au style de leur œuvre sans égard pour ses caractères particuliers. Il y a là une seconde attitude possible, représentée surtout par Robert Garnier. Un grand maître, il est vrai, la sanctionnait de son autorité : George Buchanan, dont la tragédie néo-latine de *Jephthé* fut traduite plusieurs fois en français³⁶. L'influence de la poésie hébraïque est répandue à travers l'ensemble de son texte, elle fournit un jeu important d'images et favorise la recherche d'un lyrisme religieux intense. Elle opère donc en profondeur, mais demeure diffuse, car elle se mêle à d'innombrables éléments hétérogènes. Buchanan écrit une langue attrayante et s'entend, pour relever la qualité de ses vers, à exploiter les ressources les plus diverses ; il découvre dans le psautier un modèle particulièrement suggestif, mais ne lui emprunte guère, à la façon de d'Aubigné dans les *Tragiques*, que quelques procédés et quelques figures, à quoi s'ajoute tout l'apport des sources antiques et des inventions personnelles.

Telle est, dans *Les Juives*³⁷, l'attitude de Garnier. Les scènes d'effroi, les plaintes et les menaces dont il compose sa pièce doivent une part de leur réalisme hyperbolique, de leur coloration vive et de leur intensité spirituelle aux livres poétiques et prophétiques de l'Ancien Testament ; à côté du psautier, on reconnaît l'exemple de Job et des *Lamentations* de Jérémie. Mais, à aucun moment, cette source n'exclut la possibilité d'autres références, à la tragédie gréco-latine surtout. Les doléances d'Amital et de la troupe des Juives mêlent subtilement les

35. *Ibid.*, f° 16 r°. Plus bas, f° 23 r°-24 r°, figure une paraphrase libre du psaume 13, dans le même style que ce passage.

36. J'ai utilisé celle de Florent Chrestien, 1573.

37. Ed. utilisée : *Œuvres complètes*, éd. R. Lebègue. Sur l'usage des psaumes dans *Les Juives*, cf. B. Georgin, *Les Imitations de R. Garnier...* et J. Rolland, ... « *Les Juives* », p. 72-79.

rémîniscences du *planctus* des Anciens — la *Troade* d'Euripide est exploitée constamment — et des emprunts à la littérature pénitentielle des Hébreux, de manière à suggérer, par le style, le décor lointain de l'action. Tandis que les initiateurs protestants de la tragédie biblique française — Bèze, des Masures — cherchaient à créer un genre spécifique, à l'abri des contaminations, Garnier, pour sa seule pièce religieuse, choisit dans les Ecritures un sujet susceptible de nombreux compromis avec la tradition antique.

Deux passages des *Juifves*, il est vrai, s'inspirent directement des psaumes, mais ils obéissent à la méthode appliquée ailleurs. Dans une sorte de prologue, au début de la pièce, le Prophète reconnaît dans la catastrophe qui vient de frapper les Hébreux le châtimént du Seigneur envers son peuple infidèle, qui a adoré des Idoles, et s'est créé un Dieu sans vie :

77-82 :

Il a des yeux ouverts, toutefois ne voit goutte :
Des oreilles il a, toutefois il n'écoute :
On luy voit une bouche, et ne scauroit parler,
Il a double narine et ne respire l'air,
Ses mains sans maniment demeurent inutiles,
Et ses pieds sans marcher sont plantez immobiles.

Le démarquage du psaume 115 est évident et ne représente pas, dans ce contexte, la seule référence aux vers de David. Les thèmes de cette ouverture — une invocation à Dieu puis une exhortation à la nation coupable — pourraient provenir du psautier : colère divine et appel au secours, hostilité des méchants et contrition des pécheurs. Tout cela, cependant, prend la forme d'un discours élaboré selon une rhétorique savante, si bien que la matière transposée de l'Ancien Testament perd beaucoup de son authenticité.

Le psaume 137 intervient dans le fameux chœur du troisième acte selon une formule du même type. Il inspire à Garnier, pour la troupe des femmes juives, quelques strophes simples et belles :

1213-20 :

Comme veut-on que maintenant
Si desolees
Nous allions la flute entonnant
Dans ces vales ?

Que le luth touché de nos dois
Et la Cithare
Facent resonner de leur voix
Un ciel barbare ?

Cette incantation se prolonge et représente une des pages les

plus harmonieuses, les plus intenses de la tragédie. Or elle doit à son modèle plus qu'un thème et une situation : l'entrelacement des motifs de la musique et des pleurs, de la sainteté du chant et de la fidélité à la terre natale appartient au psaume 137. La nature des sentiments — nostalgie du passé, désespoir dans le présent — est commune aux deux textes et les procédés d'exposition sont apparentés : le rythme est lent, l'idée s'étale en variations abondantes, la plainte se confond en modulations lyriques. Enfin, par l'émotion élégiaque qu'ils dégagent et par le refus de l'hyperbole, le chœur du dramaturge et sa source biblique se distinguent chacun de son contexte, plus pittoresque. Garnier tire donc le meilleur parti de son modèle : il lui emprunte les quelques éléments dont son esthétique s'accommode, et néglige le reste. Il présente en effet une version de l'original très particulière : parce que les circonstances sont différentes — les Juives ne sont pas exilées et répondent à leur reine au lieu de s'adresser à des géôliers — la deuxième partie du psaume — imprécation contre Babylone — et des données importantes de la première disparaissent³⁸ ; en revanche, des notions étrangères à l'Ancien Testament s'infiltrèrent dans le développement³⁹. Il y a plus : le chœur des femmes, chez Garnier, exprime son désespoir sans discerner, pour ses souffrances, aucune issue ; c'est un chant profondément humain, qui ne connaît d'autre idéal que Jérusalem ; il est prononcé par les victimes d'un « ciel barbare » (v. 1220), abandonnées à leur destin de malheur, trop humiliées pour s'ouvrir à aucune dimension transcendante. Le Dieu absent de la tragédie antique supplante le Dieu actif et bienveillant de la Bible. On mesure mieux ainsi combien le message du psalmiste s'est vidé de son contenu : il intéresse pour ses qualités formelles, et semble avoir perdu sa portée spirituelle.

Mais la désaffection du psautier dans la tragédie biblique, vers la fin du xvi^e siècle, se marque encore mieux dans le nombre de pièces qui empruntent un sujet à l'Ancien Testament, sans en refléter jamais le fond ni l'apparence. Aman d'André de Rivandeau, *Tyr et Sidon* de Jean de Schélandre et plusieurs autres œuvres se détournent de la problématique religieuse au profit de préoccupations laïques ; des recherches expressives ou l'ascendant des maîtres antiques l'emportent alors définitivement sur l'idéal représenté par les Ecritures⁴⁰. Et David,

38. Le premier verset du psaume 137, négligé ici, est paraphrasé ailleurs dans la tragédie, v. 459-464. A peine plus bas, v. 493-508, Garnier s'inspire du ps. 79, 1-3.

39. Vers 1237-1240 et 1245-1256.

40. Outre *Aman* et *Tyr et Sidon*, je tire cette conclusion de la lecture des œuvres suivantes, jusqu'en 1610 : J. Behourt, *Esau* ; Chantelouve, *Tragédie de Pharaon* ; P. Heyns, *Le Miroir des Veuves* ; P. Matthieu, *Esther*, *Aman* ; P. de Nancel, *Dina*, *Josué*, *Debora* ; F. Perrin, *Sichem ravisseur* ; J. de Virey, *La Macchabée*.

jusque dans les textes où il est mis en scène, joue le rôle d'un héros profane⁴¹.

Malherbe et l'affranchissement du passé.

Deux caractères marquants des paraphrases de psaumes issues du milieu de Malherbe — la liberté de la transposition et la confusion du sacré et du profane — nous ont paru liés à des phénomènes du même ordre, dans la tragédie biblique, dans d'autres genres littéraires et, par-delà, dans le comportement même des individus au tournant du siècle. Certes, le mouvement est encore diffus ; il consiste en tentatives dispersées qui semblent se dérober à une classification systématique. Néanmoins, certaines opinions de Malherbe, qui est sans doute le plus avancé et le plus lucide parmi ses contemporains, expriment le nouvel idéal avec une clarté si grande que, même dans l'état fragmentaire où elles se trouvent, elles semblent reposer sur une doctrine littéraire cohérente et résolument moderne. Elles nous sont parvenues sous la forme de critiques lapidaires — le *Commentaire* sur Desportes — et de boutades personnelles, transmises par des tiers. Cependant, certaines d'entre elles méritent ici la plus grande attention : elles correspondent exactement à l'esprit que nous avons dégagé dans les adaptations de psaumes, tout à travers cette quatrième partie.

Dans le souci de favoriser une recherche originale, Malherbe refuse de subordonner l'œuvre d'art à l'autorité des Anciens ; il met en question la théorie de l'imitation. D'après le récit de Racan...

Il n'estimoit point du tout les Grecs, et particulièrement il s'estoit déclaré ennemi du galimatias de Pindare. Pour les Latins, celui qu'il estimoit le plus estoit Stace, qui a fait la *Thébaïde*, et après luy, Sénèque le Tragique, Horace, Juvénal, Ovide, Martial. Il estimoit fort peu les Italiens, et disoit que tous les sonnets de Pétrarque estoient à la grecque, aussi bien que les épigrammes de Mlle Gournay⁴².

Ces condamnations péremptoires, cette estime jalousement réservée à quelques auteurs choisis attestent une indépendance inaccoutumée. Malherbe refuse d'admettre la supériorité indiscutée de ses prédécesseurs, il ne voit pas à quel titre l'ancienneté conférerait une dignité particulière. Il adopte le même scepticisme à l'égard des poètes français⁴³ et

41. Cf. *La Famine* et *Saul* de Jean de La Taille, et *Saül* de Claude Billard de Courgenay, in *Tragédies françaises*.

42. Racan, *Mémoires*..., p. 265.

43. « Il n'estimoit aucun des anciens poètes françois, qu'un peu Bertaut ; encore disoit-il que ses stances étoient *nichil au dos* [d'une apparence belle mais trompeuse], et que pour trouver une pointe à la fin, il faisoit les trois premiers vers insupportables. » (Racan, *ibid.*, p. 264).

se plaît à culbutter de leur piédestal les deux maîtres du moment : on connaît sa critique systématique de Desportes ; et Ronsard, selon le témoignage de Racan, n'était pas épargné :

Il avoit aussi effacé plus de la moitié de son Ronsard et en cottoit à la marge les raisons. Un jour Yvandre, Racan, Colomby et autres de ses amis le feuillettoient sur sa table, et Racan lui demanda s'il approuvoit ce qu'il n'avoit point effacé : « Pas plus que le reste », dit-il. Cela donna sujet à la compagnie, et entre autres à Colomby, de luy dire que si l'on trouvoit ce livre après sa mort, on croiroit qu'il auroit trouvé bon ce qu'il n'auroit point effacé : sur quoy il luy dit qu'il disoit vray, et tout à l'heure il acheva d'effacer tout le reste⁴⁴.

Tout se passe comme si, une fois émancipée des liens de la tradition, la poésie devait repartir sur des bases neuves. Elle n'admet un modèle, à la rigueur, que pour tendre à le dépasser. C'est pourquoi elle est incompatible avec les conditions de la traduction : elle doit viser à mieux que restituer des charmes surannés et ne peut, en restant fidèle à elle-même, que trahir sa source. Aux exigences de la mise en français s'ajoute d'ailleurs la difficulté des idiomes étrangers : on ne pratique bien et on ne comprend dans toutes ses finesses que sa langue maternelle⁴⁵. Une transposition précise risque donc de nuire à l'original — mal rendu — et à la version nouvelle — négligée par attachement à un modèle extérieur⁴⁶. Le plaidoyer de Malherbe pour l'illustration du français dépasse donc les positions, même audacieuses, des arts poétiques du xvi^e siècle, puisqu'il rejette toutes formes de soumission pour encourager des créations autonomes.

La distance de Malherbe à l'égard du patrimoine antique et son scepticisme quant à la valeur des traductions en poésie ne reposent pas seulement sur un caprice ou une hostilité personnels. La vénération humaniste pour le passé est en train de se perdre et, avec elle, une notion-clé de la Renaissance :

44. *Ibid.*, p. 271-272.

45. « Il ne vouloit pas que l'on fit des vers autrement qu'en sa langue originaire, et disoit que nous n'entendions point la finesse des langues que nous n'avions apprises que par art. » (Racan, *ibid.*, p. 273).

46. Pierre Delaudun d'Aigaliers semble exprimer assez bien le point de vue de Malherbe : « Si j'avoy puissance, je feroiy donner un arrest par lequel je feroiy brusler tous les livres qui ont esté traduicts du Grec ou Latin en François depuis cent ans, excepté quelques uns comme Plutarque, et autres necessaires. » Et il avance deux raisons : d'une part, si on continue à traduire, on oubliera le grec et le latin ; d'autre part, « si au contraire il n'estoit pas permis de traduire rien, chacun s'estudieroit à quelque belle invention et aproprier le plus beau des autres langues estrangeres à la nostre qu'en fin nous la rendrions admirable à l'advenir et immortelle » (*L'Art poétique...*, 1598, p. 238-239).

la dignité du poète inspiré. L'idée que l'artiste communique un message dont la révélation vient d'ailleurs se vide peu à peu de sa réalité⁴⁷. La qualité de son œuvre ne réside plus dans la signification sacrée qu'elle peut receler, mais dans la perfection technique qu'elle atteint. La poésie se démet de sa fonction religieuse, elle se sépare de la théologie pour limiter ses ambitions à un domaine restreint, où prévalent des critères de forme plus que de fond. Plusieurs contemporains, dans le milieu de la Reine Margot surtout, s'alarment de cet appauvrissement⁴⁸ et incriminent Malherbe et son groupe : ils s'arrêtent à des broutilles, accuse Regnier, et, aveuglés par leur purisme, oublient la noblesse de leur art :

Nul aiguillon divin n'esclave leur courage,
Ils rampent bassement, foibles d'inventions,
Et n'osent, peu hardis, tanter les fictions,
Froids à l'imaginer, car s'ils font quelque chose,
C'est prosier de la rime et rimer de la prose...⁴⁹.

Du moment que la poésie ne réalise qu'une performance d'ordre artisanal, le prestige des chantres inspirés du passé décline⁵⁰ et les sujets religieux, les thèmes nobles ne requièrent plus de traitement spécial. David, entre autres, voit faiblir son autorité : au mieux communique-t-il quelques motifs aux poètes modernes ; pour le reste, il mérite plutôt d'être dépassé, d'où ce propos cinglant, prêté à Malherbe par Tallemant des Réaux :

47. Il est vrai que la notion de poète inspiré n'a pas disparu complètement de l'œuvre de Malherbe. Ainsi, en 1612, le poète adresse ces vers à La Ceppède :

J'estime La Ceppède, et l'honneur, et l'admire
Comm' un des ornemens les premiers de nos jours :
Mais qu'à sa plume seule on doive ces discours,
Certes, sans le flatter, je ne l'oserois dire.

L'Esprit de ce grand Dieu, qui ses grâces inspire
A celui qui sans feinte en attend le secours,
Pour eslever nostre âme aux celestes amours
Sur un si beau sujet l'a fait si bien écrire.

(Cité par F. Ruchon, *Essai sur la vie et l'œuvre de Jean de La Ceppède*..., p. 13.) Il n'est pas facile de savoir quel degré de sincérité Malherbe a mis dans ces vers. N'aurait-il pas, en réveillant un motif fréquent dans la poésie du xvi^e siècle, cherché à reléguer discrètement La Ceppède parmi les figures du passé ?

48. Cf. *supra* IV, 1, 1^{re} section.

49. Mathurin Regnier, *Satyre IX*, v. 62-66, in *Œuvres complètes*.

50. Avec une désinvolture qui lui est propre, Malherbe prétend exercer des effets semblables à ceux d'Amphion :

Le fameux Amphion, dont la voix nompareille,
Batissant une ville estonna l'univers,
Quelque bruit qu'il ait eu, n'a point fait de merveille
Que ne fissent mes vers.

(*Ode pour le Roy allant chastier la rebellion des Rochelois*..., v. 153-156).

On lui disoit qu'il n'avoit pas suivi dans un psaume le sens de David : « Je crois bien, dit-il ; suis-je le valet de David ? J'ai bien fait parler le bonhomme autrement qu'il n'avoit fait ⁵¹ ».

Ce trait n'est peut-être qu'une boutade, ou n'appartient même pas à Malherbe. Mais il illustre bien la désinvolture du poète à l'égard du psautier et renvoie à la position de la nouvelle école devant l'héritage biblique : un Bertaut, un Du Perron et quelques contemporains tendent précisément à superposer leur message ou leur style à celui de David, à rabaisser le psalmiste au niveau d'une utilité, tout juste propre à fournir l'impulsion d'une œuvre meilleure. Le contraste, par rapport à l'idéal du milieu académique, ne saurait être plus grand : l'originalité du contenu et l'harmonie de la forme vont assumer désormais un rôle central.

Pareil renversement mériterait un examen plus approfondi : les quelques données rassemblées dans ce dernier chapitre ne suffisent évidemment pas à appréhender la complexité du problème ; je n'ai pu en suggérer qu'une ou deux approches, à travers des manifestations de détail, et en distinguer quelques causes possibles. Il apparaît d'ailleurs que le recours à des motivations externes — selon la méthode appliquée dans les trois premières parties de ce livre — se prête beaucoup moins bien, ici, à expliquer l'évolution de l'écriture et des techniques de traduction. La poésie religieuse se libère des circonstances, elle sacrifie de plus en plus à sa cohérence interne et aux exigences du beau style, comme si elle prenait, au tournant du siècle, un départ nouveau.

51. Tallemant des Réaux, *Les Historiettes*, t. 1, p. 255. Sur la liberté de Malherbe à l'égard de certaines figures sacrées, on peut rappeler aussi ce témoignage de Racan : « Dans ses Heures, il avoit effacé des litanies des saints tous les noms particuliers, et disoit qu'il estoit superflu de les nommer tous les uns après les autres, et qu'il suffiroit de les nommer en général : *Omnes sancti et sanctae Dei, ora [sic] pro nobis.* » (*Mémoires...*, p. 271).

CONCLUSION

De 1530 à 1610, les psaumes attirent constamment l'attention ; ils interviennent dans maintes circonstances et sont présentés sous des formes très diverses. Sans lasser les auteurs ni les lecteurs, ils sont traduits, paraphrasés, adaptés et imités sans relâche. Un événement quelconque, un contexte différent, une variation dans l'interprétation, une formulation inédite suffisent à justifier l'entreprise, toujours provisoire, toujours susceptible d'améliorations ou d'expériences nouvelles. Pareille prolifération à partir d'un texte unique relève clairement de conditions esthétiques et religieuses particulières, distinctes des modes et des critères actuels. C'est pourquoi il importe d'examiner cette vaste production dans le cadre spécial où elle s'inscrit, de manière que, au lieu de paraître inconsistante ou indifférenciée, elle impose son originalité et sa nécessité.

Les lois de la création et de la concurrence littéraires surtout demandent à être envisagées dans une perspective historique. Un poète de la Renaissance ne cherche pas à séduire par une invention résolument personnelle ; il ne présente pas son œuvre comme une confession intime et se préoccupe peu de l'illustrer d'idées ou de formes à tout prix inédites. Il se considère au contraire comme l'interprète de vérités fondamentales qui existent en dehors de lui ; elles ont toutes été exprimées, en substance, par les maîtres du passé, qui, intermédiaires entre Dieu et les hommes, initiés aux secrets de la nature, ont exposé les éléments d'une réalité permanente et universelle, assez riches pour servir de paradigmes aux artistes moins inspirés. Puisque l'essentiel a été dit et que les idées, immuables, ne s'inventent pas, la matière d'un poème nouveau réside principalement en variations par rapport à des données consacrées. Il s'agit d'élaborer en une œuvre toujours plus claire, toujours plus vraisemblable et plus plaisante, des matériaux éprouvés et irremplaçables. C'est dans ces limites que le poète circonscrit la portée de ses interventions. Encore n'est-il pas libre d'énoncer telle notion selon sa fantaisie : du moment qu'il se propose de redonner vie au connu, de rendre leur valeur actuelle à des réalités en puissance, il obéit à certaines conventions et recourt aux figures de rhéto-

rique propres à lui assurer l'attention des lecteurs. Il se sert de techniques sûres, de sorte qu'à tous égards il apparaît, dans notre terminologie moderne, comme un artisan plus que comme un créateur.

Dans cette perspective, d'abondance des paraphrases de psaumes semble moins étrange. Le roi David a donné à la poésie religieuse, une fois pour toutes, une de ses expressions les plus vraies. S'inspirer de son œuvre, la transposer en termes contemporains, c'est donc agir de manière parfaitement valable. Son message est si profond et illimité qu'il contient en germes tous les développements possibles. Son langage est doué d'une autorité et d'une vigueur que rien n'a surpassées : rien de plus naturel, donc, que d'emprunter à ses vers les éléments de textes nouveaux ; ce ne seront jamais les mêmes, mais autant d'approximations d'une réalité assez riche pour susciter des imitations à l'infini.

À côté des théories esthétiques, certains facteurs religieux rendent compte, également, de cette profusion de paraphrases. Car David n'est pas seulement un poète exceptionnel, il est aussi le croyant par excellence. Il renvoie aux fidèles une image agrandie d'eux-mêmes et leur communique en même temps un message édifiant. Ses psaumes, selon une idée largement répandue, réunissent les enseignements de la Bible entière ; ils proposent une synthèse infiniment féconde et pourtant à la portée de chacun. Sous une forme aimable, ils contiennent toutes les recommandations que Dieu adresse aux chrétiens. Ils sont si divers et si vrais, par ailleurs, que leur valeur pratique n'est jamais en défaut : à chaque situation nouvelle, dans la vie quotidienne, ils proposent une solution particulière et efficace. Mieux qu'aucun autre remède, ils atténuent les tourments moraux et les souffrances physiques. Ils témoignent aussi, par leur lucidité et leur justesse, d'une pénétration exemplaire et reflètent les secrets les mieux déguisés de notre âme ; ils invitent donc chaque fidèle à pratiquer sa propre introspection. C'est dire quel support ils fournissent à la prière ; la repentance et l'action de grâces du psalmiste sont douées d'une portée universelle et assistent le chrétien jusqu'au plus intime de sa vie spirituelle.

Un texte qui se prête à tant d'usages est chargé, au sein des bouleversements religieux qui soulèvent le XVI^e siècle, de significations multiples et d'une actualité inépuisable. Il répond si bien aux besoins du moment que les lecteurs y trouvent un écho immédiat, et ne se lassent pas d'y recourir. Toute nouvelle version des psaumes, si banale puisse-t-elle nous paraître, renferme pour eux mille allusions et répond à des circonstances spéciales. Elle parle un langage secret, oublié, qu'il nous convient de reconstituer à l'aide des conditions historiques où il s'inscrit.

Mais ces deux facteurs — valeur de l'imitation dans la création littéraire et multiplicité des significations religieuses du psautier — ne suffisent guère à justifier l'inlérêt témoigné aux vers de David pendant notre période : ils n'appartien-

ment pas en propre au xvi^e siècle et ne légitiment que la fréquence, la quantité des paraphrases, sans rendre compte de la qualité de chaque texte ou du caractère particulier de l'une ou l'autre des entreprises successives. C'est ici qu'interviennent les conclusions établies au cours de cet ouvrage.

L'étude des quatre milieux qui, tour à tour, s'intéressent à la traduction des psaumes et la manière dont chacun rend le texte sacré permettent d'établir d'abord dans quel état d'esprit ont été conçues les paraphrases, à quelles motivations historiques et culturelles elles répondent.

Dans une première période, qui s'étend de 1535 à 1562 environ, l'actualité religieuse est dominée par l'avènement du calvinisme et la lente survie de l'idéal évangélique. Or la vogue des psaumes correspond nettement aux ambitions spirituelles et liturgiques qui animent ces deux mouvements. L'entreprise de Marot s'inscrit dans le programme d'Erasme, de Lefèvre d'Etaples, de Marguerite de Navarre : il s'agit de communiquer à la pratique des fidèles une intensité nouvelle et de rendre vigueur au message des Ecritures. La perspective change au moment où Calvin s'empare des paraphrases de Marot : le psautier en vers français, que va compléter Bèze, se charge d'une coloration confessionnelle et obéira désormais aux besoins des Huguenots ; il satisfait à toutes leurs exigences, puisqu'il orne leur culte de textes authentiquement bibliques et met le pouvoir du chant au service de la foi. Encore affranchi, aux yeux de certains, de toute fonction partisane grâce à ses origines évangéliques, et déjà considéré par d'autres comme l'emblème du protestantisme, le recueil, avant même d'être achevé, allait donner une impulsion nouvelle au succès des psaumes. Il inaugure une tradition qui, chez les catholiques et les réformés, va se prolonger jusque bien au-delà du siècle.

La vogue du psautier, dans sa première phase, correspond donc à deux types de motivations : l'une d'ordre religieux, pendant la Préréforme et à l'aube du calvinisme, l'autre d'ordre littéraire, dès le moment où Marot et Bèze provoquent la concurrence et l'imitation. Les protestants, désormais pourvus d'une traduction consacrée par son succès, ne reviendront aux poèmes du roi David que pour s'en inspirer librement ou, à l'occasion, les soumettre à un traitement particulier. Les catholiques prennent la relève, soit qu'ils se proposent de combler un manque, soit qu'ils se consacrent à des travaux érudits.

C'est dans cette perspective que s'explique l'attention portée aux psaumes dans notre deuxième période. Le milieu des Académies parisiennes, entre 1570 et 1590 environ, se livre à des recherches savantes où ils jouent un rôle privilégié ; ils perdent leur dimension édifiante et populaire pour se prêter aux réflexions et aux expériences d'une élite sociale et intellectuelle. Le caractère et les préoccupations dominantes du groupe s'inspirent de modèles néo-platoniciens qui, sous l'effet des circonstances religieuses, se chargent de for-

tes connotations chrétiennes. Le syncrétisme propre à la Renaissance revêt donc ici une fonction essentielle et trouve dans l'étude du psautier les confirmations qu'il souhaite : parmi les maîtres du passé, à la fois théologiens et poètes, David et Orphée sont investis des mêmes pouvoirs et ne représentent peut-être que les deux faces complémentaires d'une figure centrale, commune à la tradition juive et au patrimoine gréco-latin. Les psaumes eux-mêmes révèlent toute sorte d'affinités avec la poésie antique et mêlent volontiers leurs matériaux à des motifs profanes. Les approches théoriques et les expériences pratiques combinent donc leurs données pour établir que les deux cultures-mères de l'Occident appartiennent à un système homogène. La même conception préside à l'application des psaumes au chant. Les artistes et les savants groupés autour des Académies se proposent de restaurer les effets exceptionnels réalisés, dans l'Antiquité, par le mariage de la poésie et de la musique ; ils en reconnaissent un vestige dans les pièces de David, dont ils visent à retrouver l'efficacité primitive ; c'est pour favoriser cette recherche qu'ils les adaptent au moule artificiel du vers mesuré à l'antique. Mais, loin de limiter leurs activités à de pareilles spéculations, ils se sentent liés à l'actualité et, fidèles à la politique de conciliation qui vise à apaiser les troubles civils, tendent à définir un terrain propice à la collaboration inter-confessionnelle et à l'exercice de la tolérance : ici encore, les psaumes semblent répondre aux besoins du moment. Ils épousent enfin une dernière orientation du mouvement académique : lorsque, sous Henri III, les recherches artistiques et philosophiques le cèdent à des considérations morales et religieuses, ils sont sollicités pour leur valeur didactique et inspirent la spiritualité nouvelle.

Cet éveil de préoccupations graves correspond à l'avènement, en France, de la Contre-Réforme. De nombreux poètes catholiques vont travailler, dès 1570 et jusqu'après 1610, à régénérer la littérature de dévotion, et à lui garantir l'intensité émotionnelle qu'appelle l'esprit du temps : c'est dans cette atmosphère que, pour une troisième fois, les psaumes jouent un rôle marquant. D'autres facteurs, il est vrai, contribuent à leur succès : quelques auteurs protestants s'essaient à renouveler leur style et trouvent dans les vers de David l'exemple d'une écriture suggestive et audacieuse, capable d'exprimer la violence des sentiments et des événements. Simultanément, le thème littéraire de la pénitence acquiert, de part et d'autre de la barrière confessionnelle, une importance considérable : or il s'inspire largement des exemples que lui fournit le psalmiste. Le dynamisme spirituel qui règne pendant les dernières décennies du siècle se reflète donc, à tous égards, dans l'exubérance de la poésie religieuse et dans l'exploitation libre de la lyrique hébraïque.

Au même moment, dans une quatrième sphère bien distincte et dans un état d'esprit tout différent, les psaumes retiennent une nouvelle fois l'attention des auteurs. Les raisons de cette

prédilection apparaissent moins clairement : l'attrait de l'antique qui domine dans le milieu académique et l'ardeur religieuse qui anime les poètes de la pénitence ont perdu leur actualité, si bien que l'œuvre de David, dans l'entourage de Malherbe, semble devoir son succès à la réputation littéraire qu'elle a acquise par le passé. Elle n'a plus le prestige intellectuel, la valeur édifiante qu'on lui prêtait au xvi^e siècle, et se survit comme une forme vidée de son contenu. Pareil divorce est significatif : la poésie religieuse, étroitement liée, jusqu'ici, aux circonstances historiques et en général suscitée par une intention précise, gagne peu à peu son indépendance et s'ouvre à des exigences plus spécifiquement littéraires. C'est ainsi que les psaumes sont désaffectés de leur portée idéologique et que l'interaction de l'événement et de l'œuvre s'estompe.

La vogue du psaulier reflète donc, jusque dans les conclusions négatives de la quatrième partie, certaines orientations de la vie culturelle. Or ce réseau de motivations peut être élargi et rendre compte de la physionomie même des paraphrases. Les variations de la traduction et du style ont aussi leur histoire et correspondent, à leur tour, aux fonctions de l'œuvre, à l'engagement intellectuel des auteurs. Mais les relations de cet ordre sont complexes et se dégagent lentement ; c'est pourquoi l'analyse des faits d'écriture a retenu une bonne part de notre attention.

Comparées aux psaumes en vers français du Moyen Age et des premières décennies du xvi^e siècle, libres dans le traitement du texte original et indifférents aux exigences de la lecture, les paraphrases de Marot marquent un progrès considérable. Elles observent à l'égard de leur source une fidélité constante, sans négliger jamais les lois de la clarté ; elles restituent, jusque dans leur syntaxe et leur disposition strophique, les caractères de la poésie hébraïque et réussissent pourtant à séduire par leur vivacité et la qualité de leur langue : équilibre heureux que les successeurs immédiats du poète ne maintiennent pas tous, soit qu'ils cèdent à un excès de littéralité ou de sobriété, soit qu'ils se complaisent à leurs trouvailles personnelles. Une esthétique commune et cohérente domine néanmoins cette première période : elle implique un respect fondamental du texte antique dont elle conserve, autant que possible, le fond et la forme ; elle use avec grande discrétion d'ornements stylistiques, afin de donner au contenu tout le poids et la netteté qu'il mérite ; elle demeure aussi simple que possible, de manière à favoriser l'usage liturgique et populaire à quoi sont destinées les paraphrases. Ces réalisations correspondent à l'idéal de précision et d'austérité défini par les calvinistes, et reflètent peut-être quelques tendances de l'humanisme français dans la première moitié du xvr^e siècle.

La génération suivante, sous le patronage de Baïf, sacrifie l'efficacité à des recherches expérimentales. Elle n'a cure d'un compromis entre les exigences de la traduction et les lois de la communication : c'est la restitution rigoureuse de l'original

qui l'attire, au mépris des conventions poétiques habituelles. La singularité de la forme hébraïque est rendue aussi fidèlement que possible, d'où la densité et la tension qui compliquent souvent la lecture. La transposition des idées tend à la littéralité et évite les interprétations ; lorsqu'elles sont inévitables, les adjonctions demeurent prudentes, anonymes, et ennuyent au lieu de soulever l'intérêt. Le style frappe sans séduire, il est volontiers archaïque, souvent rébarbatif. C'est qu'il se soucie peu de sa propre perfection : il est conçu en vue de la mise en musique ou dans une perspective philologique. Ingrat ou quelconque en lui-même, il demande à être situé dans son contexte — les travaux savants du milieu académique — pour révéler ses qualités.

Le renouveau spirituel qui suscite une troisième éclosion de psaumes en vers français amène des techniques toutes différentes. La traduction s'affranchit du mot à mot, au point de se confondre souvent avec une adaptation ou une transposition libre. Tout se passe comme si la paraphrase avait épuisé ses virtualités, dans le domaine de la restitution littérale, et cherchait maintenant à pénétrer plus avant, selon une formule plus souple, dans le champ de la création personnelle. Elle se mêle de nombreux éléments hétérogènes, accueille des interprétations inattendues et s'ouvre à toute sorte de raffinements stylistiques ; les évocations concrètes et les figures de rhétorique se multiplient, à la recherche d'effets pittoresques et colorés. L'Ancien Testament et la tradition profane rassemblent leurs matériaux pour assurer aux psaumes français la plus grande expressivité possible : tout converge à atteindre, par le prestige de l'écriture, à une haute tension émotionnelle, de manière à forcer l'adhésion du cœur et de l'esprit.

Le dernier groupe d'adaptations inspirées par le psautier présente, superficiellement, la même apparence : l'original est soumis à de vastes remaniements et le style répond aux lois d'une esthétique raffinée et sûre de ses moyens. Mais pareille ressemblance est trompeuse ; la traduction, ici, ne s'affranchit pas du texte biblique pour accroître sa valeur édifiante ou sa portée spirituelle : elle tend au contraire à s'identifier avec la poésie mondaine à la mode, à repousser tout ce qui ferait d'elle une œuvre proprement religieuse. Le psaume sert à la flatterie de cour, il se pare d'ornements voyants et conventionnels. Il souffre tantôt d'un excès d'adjonctions, tantôt d'une réduction où sa cohérence et son message se perdent. La paraphrase se prête à des recherches sophistiquées, se charge d'une beauté non-fonctionnelle ; c'est qu'aucun facteur extra-littéraire ne vient freiner son épanouissement : elle revendique désormais le traitement d'une œuvre d'art comme une autre.

Après que plusieurs générations ont travaillé à acclimater en français la lettre ou l'esprit des psaumes, les écrivains finissent donc, vers 1600, par imposer leur goût, leur manière personnelle au texte de David. La conception moderne de la création littéraire apparaît au terme de notre cheminement. Les considérations philologiques et religieuses le cèdent à des

exigences de qualité et d'originalité. Ce contraste justifie le choix, voire la nécessité, d'une perspective historique dans l'étude des paraphrases. Celles-ci obéissent à deux composantes essentielles, dont elles satisfont simultanément les conditions. Le premier réseau de motivations correspond aux pressions externes, que j'ai essayé d'appréhender à travers la notion de milieu ; l'œuvre porte en elle les traces de son origine et de sa destination sociales, elle exprime les préoccupations du moment. En même temps, elle se conforme à un ensemble de déterminismes internes, représentés par les impératifs de la traduction et surtout par le genre littéraire, qui impose des techniques et un certain niveau de style ; tout cela restreint la part de l'invention à des limites étroites. L'interaction de ces deux zones d'influence élimine presque entièrement la personnalité de l'auteur : le poète s'efface devant l'autorité du groupe et le poids des conventions littéraires. C'est pourquoi l'approche biographique, dans le cadre de ce travail, a paru négligeable.

Les deux processus qui dominent dans l'élaboration d'une paraphrase ne sont pas contradictoires, puisque la distinction des genres reconvre souvent la stratification des diverses fonctions sociales de l'œuvre. Ils reposent néanmoins sur des facteurs de nature très différente, d'ordre historique et d'ordre stylistique, dont la relation est délicate. Je n'ai pas cherché à établir les lois définitives de cet échange, mais à en dégager quelques aspects particuliers, en souhaitant respecter la complexité des faits.

BIBLIOGRAPHIE

Cette bibliographie ne comprend que les ouvrages cités, sous un titre abrégé, dans les pages qui précèdent. Elle ne mentionne donc pas l'ensemble des sources primaires ou des matériaux critiques consultés et, à plus forte raison, ne prétend en aucune manière être complète. Elle cite, dans chaque cas, l'édition utilisée au cours de la recherche, qui ne constitue pas nécessairement la première édition.

Dans la première section, *Sources primaires*, j'indique, chaque fois qu'un volume ne se trouve pas à la Bibliothèque Nationale de Paris, dans quelle autre bibliothèque je l'ai consulté. Les abréviations utilisées sont les suivantes :

- [AR] Bibliothèque de l'Arsenal, Paris.
- [BM] British Museum, Londres.
- [BPF] Bibliothèque du Protestantisme Français, Paris.
- [BPU] Bibliothèque Publique et Universitaire, Genève.
- [BS] Bibliothèque de la Sorbonne, Paris.
- [FR] Fonds Rothschild, conservé à la Bibliothèque Nationale, Paris.
- [MA] Bibliothèque Mazarine, Paris.
- [MHR] Musée de l'Histoire de la Réformation, Genève.
- [NE] Bibliothèque de Neuchâtel, Suisse.
- [SG] Bibliothèque Sainte-Geneviève, Paris.

Pour les périodiques, les abréviations utilisées sont les suivantes :

- B.H.R.* : *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance.*
- R.S.H.P.F.* : *Bulletin de la Société de l'Histoire du Protestantisme Français.*
- C.A.I.E.F.* : *Cahiers de l'Association internationale des Etudes Françaises.*
- H.R.* : *Humanisme et Renaissance.*
- R.H.L.F.* : *Revue d'Histoire Littéraire de la France.*
- R.S.H.* : *Revue des Sciences Humaines.*
- R.S.S.* : *Revue du Seizième Siècle.*

SOURCES PRIMAIRES

- ALARY (Jean), *Le Premier recueil des recreations poetiques*, Paris, Pierre Ramier, 1605.
- ALBIAC (Acasse d', dit DU PLESSIS), *Le Livre de Job, traduit en poesie françoise, selon la Verité Hebraïque...*, s. l. [Genève], Jean Gerard, 1552.
- *Divers Cantiques esleus et extraits entre les plus notables du Vieil et Nouveau Testament : partie traduits selon l'Hebreu, et reduits quasi mot à mot : partie reduits en Metaphrases...*, s. l. [Genève], Jean Crespin, 1558.
- AMBILLOU, voir sous BOUCHET.
- AMMOISE (Adrien d'), *Holoferne, tragedie sacree extraite de l'histoire de Judith...*, Paris, A. L'Angelier, 1580.
- ANEAU (Barthelemy), *Lyon marchant. Satyre Françoise. Sur la comparaison de Paris, Rohan, Lyon, Orleans, et sur les choses memorables depuys Lan mil cinq cens vingtquatre*, Lyon, Pierre de Tours, 1542.
- *Decades de la description, forme, et vertu naturelle des animaux, tant raisonnables, que Brutz*, Lyon, B. Arnoullet, 1549 [AR] (Attribution).
- *Quintil Horatian sur la defense et illustration de la langue Françoise*, in SEBILLET, *Art poetique françois, pour l'instruction des jeunes studieux, et encor peu avancez en la Poësie Françoise...*, Paris, Veuve F. Regnault, 1555.
- AURETIN (Pierre l'), *Les sept Pseaumes de la penitence de David*, trad. Jean de Vauzelles, Lyon, Seb. Gryphe, 1540 [AR].
- *Les VII Psalmes de la Penitence de David, traduits de l'Italien de P. l'Aretin par François de Rosset*, Paris, A. Saugrain, 1605.
- AUBIGNÉ (Agrippa d'), *Petites œuvres meslées*, Genève, P. Aubert, 1630.
- *Œuvres complètes...*, éd. E. Réaume et F. de Caussade, Paris, 1873-92.
- *Histoire universelle*, éd. A. de Ruble, Paris, 1886-1909.
- *Les Tragiques*, éd. A. Garnier et J. Plattard, Paris, 1932-33.
- *Le Printemps, Stances et Odes*, éd. F. Desonay, Genève, 1952.
- AURIGNY (Gilles d'), *Trente psalmes du royal Prophete David. Traductz de Latin (selon le vray texte et phrase Hebraïque) en rithme Françoise par Giles Daurigny, dict Le Pamphile...*, Paris, Guillaume Thibout, 1549.

- BABINOT (Albert), *La Christiade*, Poitiers, Pierre et Jan Moines, 1559 [AR].
- BAIF (Jean-Antoine de), *Etrènes de poésie françoëze au vers mezu-rés...*, Paris, Denys Du Val, 1574.
- *Poësies choisies suivies de poësies inédites*, éd. L. Becq de Fouquières, Paris, 1874.
- *Euvres en rime...*, éd. Ch. Marty-Laveaux, Paris, 1881-90.
- *Psautier. Metrische Bearbeitung der Psalmen, mit Einleitung, Anmerkungen und einem Wörterverzeichnis. Zum ersten mal herausgegeben von Dr. E.J. Groth*, Heilbronn, 1888.
- *Le Psautier de 1587. Texte inédit*, éd. Y. Le Hir, Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Univer-sité de Grenoble, 31, Paris, 1963.
- BARGEDÉ (Nicolle), *Les Odes penitentes du moins que rien*, Paris, Jehan Longis, 1550.
- BEAUNE (Renard de), *Pseaumes de David*, Paris, Gilles Beys, 1587.
- BEHOURT (Jean), *Esau...*, Rouen, B. Du Pelil Val, 1599.
- BELLEAU (Bémy), *Œuvres poétiques*, éd. Ch. Marty-Laveaux, Paris, 1878.
- BERNARD (Claude Barthelemy), *Histoire de Rhion, chef d'Auver-gne...*, Lyon, Jean d'Ogerolles, 1559.
- BEROALDE DE VERVILLE (François), *Les Apprehensions spirituelles...*, Paris, T. Jouan, 1583.
- *La Muse Celeste...*, Tours, J. Mettayer, 1593 [AR].
- *Anthologie poétique présentée par V.L. Saulnier*, Paris, 1945.
- BERTAUT (Jean), *Recueil des œuvres poétiques...*, Paris, L. Breyel, 1601.
- *Recueil des œuvres poétiques. Seconde édition, augmentée de plus de la moitié*, Paris, L. Breyel, 1605.
- *Les Œuvres poétiques... Dernière édition. augmentée de plus de la moitié*, Paris, T. Du Bray, 1620.
- *Les Œuvres poétiques... publiées d'après l'édition de 1620, avec introduction, notes et lexique*, par A. Chenevière, Paris, 1891.
- BÈZE (Théodore de), pour les différentes éditions du psautier hugue-not, voir sous MAROT.
- *Poemata*, Paris, Conrad Badius, 1548.
- *Abraham Sacrifiant, tragedie françoise...*, s. l. [Genève, C. Ba-dius], 1550. Ed. utilisée : *Le Sacrifice d'Abraham*, Paris [1923].
- *Histoire ecclesiastique des eglises reformees au royaume de France...*, Anvers, J. Bémy, 1580.
- *Les Pseaumes de David et les cantiques de la Bible, avec les arguments et la paraphrase de Th. de Beze. Le tout traduit de nouveau de Latin en François. Jointe aussi la Rime Françoise des Pseaumes*, Genève, Jacques Berjon, 1581.
- *Chrestiennes Méditations sur huit Pseaumes du Prophete David...*, s. l., 1583 [Lausanne, Faculté de théologie de l'Eglise libre]. Nouvelle éd. par M. Richter, Genève, 1964.
- *Correspondance*, t. 1 (1539-1555), publ. par F. Aubert et H. Mey-lan, Genève, 1960 ; t. 3 (1559-1561), publ. par H. Meylan et A. Dufour, Genève, 1963.
- et BUCHANAN (George), *Sacratiss. Psalmorum Davidis, Libri V.*

- Duplici poetica Metaphrasi, altera alteri e regione opposita, vario genere curminum Latine expressi. Th. Beza Vezelio, et Ge. Buchanano Scoio, Auloribus...*, Genève, Fr. Le Preux, 1594.
- La Bible qui est toute la Soincte escripture. En laquelle sont contenus le Vieil Testament et le Nouveau, translatez en François...*, Neuchâtel, P. de Vingle, 1535 (Bible d'Olivétan).
- La Bible en laquelle sont contenus tous les livres canoniques, de la sainte esriture, tant du vieil que du nouveau Testament...*, s. l., 1540 [AR].
- La Sainte Bible, Contenant le Vieil et Nouveau Testament : ou, la vieille et nouvelle Alliance...*, Lyon, S. Honorati, 1566.
- La Bible qui est toute la sainte Esriture...*, Genève, S. Honorati, 1570.
- BILLARD DE COURGENAY (Claude), *Tragedies françoises*, Paris, D. Langlois, 1610.
- BILLY (Jacques de), *Recueil des consolations et instructions salutaires de l'ame fidele; extraict du volume de S. Augustin sur les Psalmes...*, Paris, C. Fromy, 1570.
- *Sonnets spirituels, recueillis pour la plus part des anciens Theologiens tant Grecs que Latins, avec quelques autres petits traictez poetiques de semblable matiere*, Paris, Nicolas Chesneau et Jean Poupy, 1577.
- *Sonnets spirituels... Livre second*, Paris, Nicolas Chesneau, 1578.
- BINET (Claude), *La Vie de P. de Ronsard...*, éd. P. Laumonier, Paris, 1910.
- BODIN (Jean), *De la Demonomanie des Sorciers*, Paris, Jacques Du Puys, 1580.
- BOUCHET D'AMBILLOU (René), *Meditations sur la Passion*, Paris, Robert Estienne, 1609 [AR].
- BOURDEAUX (Christofle de), *Beau Recueil de plusieurs belles Chansons spirituelles, avec ceux des huguenots heretiques et ennemis de Dieu, et de nostre mere sainte Eglise...*, Paris, Magdeleine Berthelin, s.d.
- BRACH (Pierre de), *Les Poemes...*, Bordeaux, Simon Millanges, 1576.
- BRUËS (Guy de), *Les Dialogues... contre les nouveaux Academiciens. Que tout ne consiste point en opinion*, Paris, G. Cavellat, 1557.
- BUCER (Martin), *Sacrorum Psalmorum libri quinque ad Ebraicam veritatem versi...*, Strasbourg, G. Ulricherus Andrianus, 1529 [BM].
- *Familiere declaration du livre des Pseaumes*, Genève, P. Hameelin, 1553.
- BUCHANAN (George), *Jephté*, traduction Fl. Ch[restien], Paris, Robert Estienne, 1573.
- Voir aussi sous BÈZE.
- BUDÉ (Loys), *Les Pseaumes de David traduicts selon la verité Hebraïque, avec annotations tresutiles* [Genève, Jehan Crespin], 1551.
- CAJETAN, voir sous VIO.
- CALVIN (Jean), *Des Scandales qui empeschent aujourd'hui beaucoup de gens de venir à la pure doctrine de l'Evangile, et en desbauchent d'autres...*, Genève, Jean Crespin, 1550.

- *Le livre des Psaumes, exposé par J. Calvin, avec une table fort ample...* [Genève], C. Badius, 1558. Ed. utilisée : Paris, 1859.
- *Recueil des opusculs...*, Genève, B. Pinereul, 1566.
- *I. Calvini opera quae supersunt omnia*, Brunswick, 1863-1900.
- *Institution de la Religion chrestienne*, éd. J.-D. Benoît, Paris, 1957-1963.
- CAMPENSIS (Jean), *Psalmorum omnium juxta Hebraicam veritatem paraphrastica interpretatio...*, Anvers, J. Petreius, 1532 [BM].
- *Paraphrase, cest a dire, Claire translation faicte iouxte la sentence non pas iouxte la Lettre, sur tous les Psalmes selon la verité Hebraïque...*, s. l., 1534.
- *Paraphrase c'est a dire claire et briefue interpretation sur les Psalmes de David... Le tout fait par Campensis*, Lyon, E. Dolet, 1542.
- Cantique d'action de graces, pour la Deffaicte et Dissipation de l'Armee d'Espagne, en l'an 1588. Sur le chant du Pseaume 50...*, Harlem, Gilles Romain, 1588 [FR].
- P.S.M.N., *Cantiques et argumens sur les regnes de Henry 2 et François 2...*, s. l., 1563.
- E.G.D., *Cantiques sur la Nativité de nostre Seigneur Jesus Christ, En nombre de douze : Odes Latines de mesme argument, trois, et Chansons de Quaresme, sept...*, Lyon, 1558 [FR].
- CAPITIS (Fremin), *Briefue Apologie contre Calvin et ses complices. Touchant l'administration des Sacremens, et la maniere de faire les prieres en l'Eglise, et que les traductions de Marot et Beze ne doivent estre appellées Psalmes de David...*, Reims, J. de Foigny, 1563 [MHR].
- *Antidote à la responce qu'a fait Jean Taffin Calviniste : contre l'Apologie de F. Fremin Capitis. Contenant en bref, la maniere de celebrer la messe estre extraite de la Sainte escriture. Avec plus ample demonstration qu'au paravant, que les traductions de Marot et de Beze : sont faulsement appellées Psalmes de David...*, Reims, J. de Foigny, 1564 [MHR].
- CARLES (Lancelot de), *L'Ecclesiaste de Salomon paraphrasé en vers François... Avec quelques Sonnets Chrestiens*, Paris, N. Edoard, 1561 [BS].
- *Le Cantique des Cantiques de Salomon, Paraphrasé en vers François...*, Paris, M. de Vascosan, 1562 [BS].
- *Les Cantiques de la Bible, mis en vers François...*, Paris, M. de Vascosan, 1562 [BS].
- CASTELLION (Sebastien), *Psalterium, reliquaue sacrarum lilerarum Carmina et Precationes, cum argumentis, et brevi difficiliorum locorum declaratione*, Bâle [I. Oporinus], 1547.
- CECIER, voir sous COLONY.
- CERTON (Salomon), *Vers leipogrammes et autres œuvres en poesie, De S.C.S.D.R.*, Sedan, M. Jannon, 1620.
- CHANGY (Pierre de), *Cantique fait sur la mort des tyrans, composé par le Capitaine Changy, sur le chant du Pseaume, quarante deux*, s. l., 1564.
- Chansons nouvelles, sur le siege de la Ville de Grenoble : et sur la*

- victoire que Dieu donna à ses enfans devant la ville de saint Gilles, et une autre d'un Capitaine de Pazy, s. l., 1564 [FR].
- Chansons spirituelles a l'honneur et louange de Dieu, et à l'edification du prochain...*, s. l. [Genève], 1569 [AR].
- Chansons spirituelles a l'honneur et louange de Dieu, et à l'edification du prochain. Adjoinsté à la fin dix Cantiques Spirituels pour l'instruction et consolation des fideles...*, La Rochelle, François Dupré, 1606 [BPF].
- CHANTELOUVE (J.-Fr. Gossombre de), *Tragédie de Pharaon et autres œuvres poetiques, contenant Hymnes, divers Sannets et chansons*, Paris, N. Bonfons [1577].
- CHEFFONTAINES (Christophe de), *Apologie de la Confrairie des Penitents, erigee et insituee en la ville de Paris, par le Tres-chrestien Roy de France... Henry troisieme de son Nom*, Paris, M. Julian, 1583.
- COGNAC (Joachim de), *La Desconfiture de Goliath*, Genève, Adam et Jean Riveriz, 1551.
- COLONY (Jean-Denis de Cecier, sieur de), *Le Temps de loisir, ou Recueil des œuvres Chrestiennes de J.D. Colony*, s. l. n. d. [après 1603] [AR].
- CONSTANS, voir sous DROZ.
- CORDIER (Maturin), *Les Cantiques spirituels..., pleins de toute bonne doctrine, et consolation*, s. l., Jean Gerard, 1557 [BPU].
- CORNU (Pierre de), *Les Œuvres poetiques...*, Lyon, Jean Huguetan, 1583. Réimpression par Prosper Blanchemain, Turin, 1870.
- COSTER (R.P. François), *Cinquante Meditations de toute l'histoire de la Passion... mises en françois, de la traduction de Gabriel Chappuis*, Anvers, Ch. Plantin, 1587.
- COURCELLES (Pierre de), *La Rhetorique...*, Paris, Sebastien Nyvelle, 1557.
- COYSSARD (Michel), *Les Hymnes sacrez et odes spirituelles. Pour chanter devant et apres la leçon du Catechisme*, Anvers, J. Trogneuse, 1600.
- CRESPIN (Jean), *Histoire des martyrs...*; éd. D. Benoît, Toulouse, 1885-1889.
- DELMIER (Pierre de), *L'Academie de l'art poetique. Où par amples raisons, demonstrations, nouvelles recherches, examinations et autoritez d'exemples, sont vivement esclairez et deduits les moyens par où l'on peut parvenir à la vraye et parfaite connoissance de la Poësie Française...*, Paris, J. de Bordeaulx, 1610.
- DELAUDUN D'AIGALIER (Pierre), *L'Art poétique françois...*, Paris, Anthoine Du Brueil, 1598.
- [DENISOT (Nicolas)], *Noelz, par le Conte d'Alsinoyz. Autres Noelz sur les chants de plusieurs belles chansons* [1545], Le Mans, 1847.
- DENISOT (Nicolas), *Cantiques du premier advenement de Jesu-Christ...*, Paris, Veufve Maurice de La Porte, 1553 [BM].
- DELT (Gilbert), *Brief Traicté de l'humilité*, Paris, Richard Breton, 1559.
- DESIRÉ (Artus), *Les Combats du fidelle papiste, pèlerin romain, contre l'apostat priapistie tirant à la synagoge de Genève*,

- maison babylonique des luthériens...*, Rouen, R. et J. Du Gort freres, 1550.
- *Les Batailles et victoires du Chevalier Celeste, contre le Chevalier Terrestre, l'un tirant à la maison de Dieu, et l'autre à la maison du prince du monde, chef de l'Eglise maligne. Avec le terrible et merueilleux assault donné contre la sainte cité de Jerusalem, figurée à nostre mère sainte Eglise, environnée des ennemys de la foy*, Paris, J. Ruelle, 1560.
 - *Plaisans et armonieux cantiques de devotion, composez sur le chant des Hymnes de nostre Mere sainte Eglise, à la louange de Dieu et de ses Saintz, qui est un second Contrepoison aux cinquante deux Chansons de Clement Marot*, Paris, P. Gaultier, 1561.
 - *Le Contrepoison des cinquante deux Chansons de Clement Marot, faulsement intitulées par luy Psalmes de David... Plus adjousté de nouveau certains lieux et passages des œuvres dudict Marot, par lesquelz l'on cognoistra l'heresie et erreur d'iceuluy*, Paris, P. Gaultier, 1562.
- DES MARQUETS (Anne), *Sonets, Prieres et Devises, en forme de Pasquins, pour l'assemblee de Messieurs les Prelats et Docteurs, tenue à Poissy*, 1561, Paris, Veufve Guil. Morel, 1566.
- DES MASURES (Louis), *Œuvres poétiques...*, Lyon, Jean de Tournes et G. Gazeau, 1557.
- *Vingt pseumes de David traduits selon la verité hebraïque, et mis en rime françoise*, Lyon, Jean de Tournes et G. Gazeau, 1557.
 - *Tragedies saintes : David combattant, David triomphant, David fugitif*, Genève, François Perrin, 1566 [BPU]. Ed. utilisée : Paris, 1932.
- DESPORTES (Philippe), *Les premieres Œuvres...*, Paris, Mamert Patisson, 1583 [BM].
- *Les premieres œuvres...*, Paris, Felix Le Mangnier, 1587.
 - *Soixante Pseumes de David mis en vers françois*, Rouen, Raphael Du Petit Val, 1591.
 - *Pseumes de David... avec quelques œuvres Chrestiennes, et Prieres du mesme Autheur*, Rouen, R. Du Petit Val, 1594.
 - *Cent Pseumes de David, mis en vers françois... avec quelques Cantiques de la Bible, et autres œuvres Chrestiennes, et Prieres du mesme Autheur*, Paris, Mamert Patisson, 1598.
 - *Les C.L. Pseumes de David, mis en vers françois...*, Paris, Abel L'Angelier, 1603.
 - *Les C.L. Pseumes de David, mis en vers françois...*, Paris, Vve M. Patisson, 1603.
 - *Les C.L. Pseumes de David, mis en vers françois...*, Rouen, R. Du Petit Val, 1603.
 - *Prieres et Meditations chrestiennes*, Rouen, David Du Petit Val, 1629 [collection personnelle].
 - *Les Amours de Diane*, livres I et II, éd. critique V.E. Graham, Genève, 1959.
- DOLET (Estienne), *Dialogus de imitatione et ceteroniana, adversus Desiderium Erasmus Roterodamum...*, Lyon, S. Gryphe, 1535.
- *La Maniere de bien traduire d'une langue en auttre. D'advan-*

- lage, *De la punctuation de la langue Francoyse. Plus, Des accents d'ycelle...*, Lyon, E. Dolet, 1540.
- *Opuscule de saint Athanase sur les Psalmes de David... premièrement traduit de grec en latin par Politian. Et de latin en françois par E. Dolet, in Psalmes du Royal Prophete David*, Lyon, E. Dolet, 1542 [FR].
- DU BARTAS (Guillaume de Salluste), *The Works, A Critical Edition with Introduction, Commentary, and Variants*, by U.T. Holmes, Jr., J.C. Lyons, R.W. Linker, Chapel Hill, 1935-1940.
- DU BELLAY (Joachim), *Œuvres poétiques*, éd. H. Chamard, Paris, 1908-1931.
- *La Deffence et Illustration de la Langue françoise*, éd. H. Chamard, Paris, 1948.
- DU CHASTEL (Anselme), *Recueil des plus notables sentences de la Bible, traduites par Quatrains en maniere de Proverbes, à la consolation des devots esprits, et nommément des Religieux...*, Paris, Mamert Patisson, 1577.
- *La Sainte Poesie par Centuries, Traictant des principaux devoirs de l'homme Chrestien durant ceste vie...*, Paris, G. Chaudière, 1589.
- DU FAIL (Noël), *Contes et Discours d'Entrapel* [1585], in *Œuvres facétieuses*, éd. J. Assézat, Paris, 1874.
- DU FOUR (Anthoine), *La Diète de Salut contenant cinquante meditations, sus la passion de nostre Seigneur Jesuchrist. Avec une Paraphrase sus les VII. pseaulmes Penitentioux*, Paris, Guillaume Guillard, 1557 [Bibliothèque de Metz].
- DU HECQUET (Adrien), *Orpheide, Œuvre excellent et singulier...*, Anvers, Amé Tavernier, 1562 [AR].
- DU NESME (J.), *Le Miracle de la Paix en France. Au Roy... Henri IV*, Paris, Robert Nivelles, 1598.
- *La Redemption du Monde. Avec Instructions spirituelles et morales pour en faire fruit au salut des ames*, Paris, Claude Chappetel, 1606.
- DU PERRON (Jacques Davy), *Les diverses Œuvres...*, Paris, A. Estienne, 1622.
- *Perroniana*, voir sous Scaligeriana...
- DU PLESSIS, voir sous ALBIAC.
- DU PLESSIS-MORNAY (Philippe), *De la Verité de la Religion chrestienne...*, Anvers, Ch. Plantin, 1581.
- *Discours de la Vie et de la Mort... Auquel est adjousté les meditations de J. Savonarole sur les Pseaulmes traduits par iceluy de Mornay*, Paris, G. Auvray, 1584 [BPU].
- *Discours de la Vie et de la Mort... Auquel sont adjoustées les meditations de J. Savonarole sur les Pseaulmes traduits par iceluy de Mornay*, Paris, Guillaume Auvray, 1585 [BPF].
- *Meditations chrestiennes sur quatre Pseaulmes... Meditation sur le Pseume CXXVII par P. Pelisson, P., Meditation sur le Pseume LI... de Jerosme Savonarole, S. G[oulart] S. trad., s. l., Jaques Chouët, 1591 [BPU].*
- *Discours de la vie et de la mort par Ph. de Mornay... Auquel sont adjoustées les Meditations de J. Savonarole sur les Pseaulmes...*, Paris, G. Auvray, 1597 [BPU].

- *Discours de la Vie et de la Mort... Auquel sont adjoustées les meditations de J. Savonarole sur les Pseaumes traduicts de Latin en François*, Paris, G. Auvray, 1604 [BPF].
- *Discours et meditations chrestiennes...*, Saumur, T. Porlau, 1610-1611.
- DUPUIHERBAULT (Gabriel), *Psalmes de David, traduicts au plus pres de leur sens propre et naturel... par G.D., de l'ordre de Font Evrauld*, Paris, Jehan de Roigny, 1563.
- DURAND (Guillaume), *Enchiridion ou manuel Discours des biens et travaux que les enfanz de Dieu ont receu...*, Paris, Denis Du Pré, 1582.
- DURANT DE LA BERGERIE (Gilles), *Les Œuvres poetiques...*, avec les *Imitations tirees du Latin de Jean Bonnefons*, Paris, Abel L'Angelier, 1594.
- DU VAIR (Guillaume), *Meditation sur sept Pseaumes de la consolation de David*, Rouen, Adam Mallassis, 1603.
- *Meditations sur les Lamentations de Jeremie*, Rouen, A. Mallassis, 1603.
- *Meditation sur les Pseaumes de la penitence de David*, Rouen, A. Mallassis, 1603.
- DUVAL (Pierre), *De la Grandeur de Dieu, et de la cognoissance qu'on peut avoir de luy par ses œuvres*, Paris, Michel de Vascosan, 1555 [BM].
- *Psalme de la puissance, sapience et bonté de Dieu*, Paris, M. de Vascosan, 1559.
- DUVAL (Pierre), *Petit Dialogue d'un Consolateur consolant l'Eglise en ses afflictions tiré du pseaume 129, s. l.*, 1555. Publié in *B.S.H.P.F.*, 19-20 (1870-1871), p. 354-364 ; 417-427 ; 524-536.
- DU VERDIER, voir sous LA CROIX DU MAINE.
- ERASME (Désiré), *L'Eloge de la Folie*, trad. Thibault de Laveaux, Paris, 1946.
- Eructavit, An old French metrical paraphrase of Psalm XLIV... attributed to Adam de Perseigne*, éd. T. Atkinson Jenkins, Dresde, 1909.
- ESTIENNE (Henri), *Deux Dialogues du Nouveau langage françois italianizé*, éd. P. Ristelhuber, Paris, 1885.
- FABRI (Pierre), *Le grand et vrai Art de pleine Rhétorique...* [1521], éd. critique A. Héron, Rouen, 1889-1890.
- [FAREL (Guillaume)], *La maniere et fasson qu'on tient en baillant le saint baptesme en la sainte congregation de dieu : et en epousant ceux qui viennent au saint mariage, et a la sainte Cene de nostre seigneur...*, Neuchâtel, Pierre de Vingle, 1533 [BPU].
- FAYRE (Antoine), *Centurie premiere de Sonets spirituels de l'amour Divin et de la Penitence*, Chambéry, C. Pomar, 1595.
- [FERRIERES (J. de)], *Le Thresor des Prieres, Oraisons, et Instructions chrestiennes, pour invoquer Dieu en tout temps. Plusieurs saintes Meditations et Expositions...*, Paris, G. Auvray, 1585.
- FICIN (Marsile), *Supplementum Ficinianum...*, éd. P.O. Kristeller, Florence, 1937-1945.
- FLAMINIUS (M. Antonius), *In Librum Psalmorum brevis explanatio...*, Venise, Alde, 1545.

- Les Fleurs des plus excellents poètes de ce temps*, Paris, Nicolas et Pierre Bonfons, 1599 [AR].
- FLURANCE RIVAUT (David de), *Les Estals, esquels il est discoursu du Prince, du Noble, et du liers Estat...*, Lyon, Benoist Rigaud, 1596.
- *L'art d'embellir, tiré du sens de ce Sacré Paradoxe, La sagesse de la personne embellit sa face...*, Paris, Julien Bertault, 1608.
- FOUQUELIN (Antoine), *La Rhetorique française... Nouvellement revue et augmentée*, Paris, A. Wechel, 1557.
- GAGNY (Jean de), *Le Livre contenant devale exposition sur le cinquantesme Pseaume... nouvellement imprimé à Paris, veu et corrigé par l'auteur d'iceluy livre, chanoine de la Sainte Chapelle*, Paris, Nicolas Barbou, 1541.
- *Psalmi Davidici septuaginta quinque in lyricos versus...*, Paris, N. Divitem, 1547.
- GALLAUP DE CHASTEUIL (Louis), *Imitation des Pseaumes de la penitence royalle*, Paris, Abel L'Angelier, 1596 [AR].
- *Imitation des Pseaumes de la penitence royalle...*, Paris, A. L'Angelier, 1597 [AR].
- GANAY, voir sous GAGNY.
- GARNIER (Claude), *L'Amour victorieux...*, Paris, Gilles Robinot, 1609.
- GARNIER (Robert), *Œuvres complètes*, éd. R. Lebègue, Paris, 1949-1952.
- GARROS (Pey de), *Psaumes de David viralz en rythme gascon...*, Toulouse, J. Colomiez, 1565. Retraduits de gascon en français par A. Durieux, *Psaumes de David traduits en vers gascons... traduits du gascon en français*, Anch [1895].
- GENEBRARD (Gilbert), *Psalmi Davidis...*, Lyon, H. Cardon, 1607.
- GLAUMEAU (Jean), *Journal de l'Histoire du Berry depuis 1541 jusques en 1562*. Cité in B.S.H.P.F., 5 (1857), p. 386-391.
- GODET (Louis), *Le Sacré Hélicon, ou le devot logys de la Muse devote...*, Châlons, Claude Guyot, 1608.
- GRINGORE (Pierre), *Les Menus Propos...*, Paris, Gilles Couteau, 1521.
- *Heures de nostre dame translatees de latin en françoys et mises en rhyme. Additionnees de plusieurs chantz royaulx...*, Paris, Jehan Petit [1525].
- *Ensuyt une paraphrase et devote exposition sur les sept tresprecieux et notables Pseaumes du Royal prophete David, non sans cause diciz penitentielz... mis en rithme françoysse...*, Paris, Charles Langelier, 1541.
- *Heures de nostre dame a l'usage de Romme translatees de Latin en Françoys et mises en rylhme, avec ledict Latin en marge. Nouvellement reveues, et augmentées de tresbelles declarations devant chascun Pseaume par ung Reverend docteur en Theologie en L'université de Paris. Additionnées de plusieurs chantz royaulx figurez et moralisez, sur les mysteres miraculeux de la passion de nostre redempteur Jesuchrist. Avec plusieurs belles Oraisons et Rondeaux contemplatifz...*, Paris, A. Bonnemere, 1544.
- GUEROULT (Guillaume), *Premier livre de chansons spiriuelles, Nouvellement compasees... et mises en Musique par Didier*

- Lupi Second...*, Lyon, Godefroy et Marcellin Beringer, 1548 [Chantilly, Musée Condé].
- *Le Second livre de la description des Animaux, contenant le Blason des Oyseaux...*, Lyon, B. Arnoullet, 1550.
 - *Premier livre des Pseaumes cantiques et Chansons spirituelles : traduictz et composees, bonne partie par G. Gueroult et autres nommez en leur lieu...*, Genève, Simon Dubosc et G. Gueroult, 1554 [Cambridge, University Library].
 - *Chansons spirituelles...*, mises en musique par Didier Lupi Second..., Paris, N. Du Chemin, 1559.
 - *Figures de la Bible, illustrées de huictains françoys...*, Lyon, G. Roville, 1564 [BM].
 - *Premier livre des Emblèmes*, Lyon, B. Arnoullet, 1550. Réédition par Vaux de Lancey, Rouen, 1937.
- HABERT (Isaac), *Les trois livres des Meteores avecques autres œuvres poétiques*, Paris, J. Richer, 1585.
- HESTEAU DE NUYSEMENT (Clovis), *Les Œuvres poétiques*, Paris, Abel L'Angelier, 1578.
- HEYNS (Pierre), *Le Miroir des Vefves, tragedie sacrée d'Holoferne et Judith...*, Amsterdam, G. Romain et Z. Heyns, 1596.
- JAMYN (Amadis), *Le second volume des œuvres...*, Paris, Robert Le Mangnier, 1584 [AR].
- JODELLE (Etienne), *Œuvres complètes*, éd. E. Balmas, t. 1, Paris, 1965.
- LA BOURDAIÈRE (Sieur de), *Meditations sur le cinquantesme Psatme de David, En autant de Cantiques qu'il y a de versets*, Paris, Lucas Breyel, 1596.
- LA CEPPEDE (Jean de), *Imitation des pseaumes de la penitence de David...*, Lyon, Jean Tholosan, 1594 [Bibliothèque de Versailles].
- *Imitation des pseaumes de la penitence de David... Seconde edition Revüe et augmentée de quelques Paraphrases d'autres Pseaumes, et pieces de devotion*, Toulouse, Colomiez, 1612.
 - *Les Theoremes... sur le sacré mystere de nostre redemption... Suivis de l'Imitation de quelques Pseaumes, et autres Mestanges spirituels*, Toulouse, Vefve de J. Colomiez, et R. Colomiez, 1613.
 - *Seconde partie des Theoremes... Sur les Mysteres de la descente de Jesus-Christ aux Enfers, de sa Resurrection, etc.*, Toulouse, R. Colomiez, 1622.
 - *Les Théorèmes sur le Sacré Mystère de notre Rédemption*, Reproduction de l'éd. de Toulouse de 1613-1622, préface de J. Roussel, Genève, 1966.
- LA CROIX (Anloine de), [Nabuchodonosor], *Tragi-comédie...*, s. l. n. d. [env. 1561].
- LA CROIX DU MAINE (François) et DU VERDIER (Antoine), *Les Bibliothèques françoises...*, nouv. éd., Paris, 1772-1773.
- LADAM (Nicolas), *Complainte des Bolonois composée sur le pseaume Deus venerunt gentes*, publiée par A. de La Fons Melicocq in *Bulletin historique trimestriel de la Société des Antiquaires de la Morinie*, 3 (1861-1866), p. 582-587.
- LA FONS (Jacques de), *Le Dauphin...*, Paris, Claude Morel, 1609.

- LA GESSÉE (Jean de), *Les Premières œuvres françaises...*, Anvers, Christophe Plantin, 1583.
- LA NOUE (Odet de), *Poésies Chrétiennes... Nouvellement mises en lumière par le sieur de La Violette* [Joseph Du Chêne], s. l. [Genève], Héritiers d'Eustache Vignon, 1594.
- LA PRIMAUDAYE (Pierre de), *Académie Française...*, Paris, G. Chaudière, 1577 ; t. 3, Paris, G. Chaudière, 1590.
- *Cent cinquante quatrains sur les Pseaumes de David*, Paris, Jean Richer, 1581 [AR].
- LA PUJADE (Anthoine), *Les Œuvres chrétiennes... contenant les trois livres de la Christiade et autres Poèmes et Vers Chrétiens...*, Paris, Robert Follé, 1604.
- LA ROCHE-CHANDIEU, voir sous ZAMARIEL.
- LA ROQUE (Siméon-Guillaume de), *Les Premières Œuvres...*, Paris, Mamert Patisson, 1590.
- *Les Œuvres...*, Paris, Vve Cl. de Monstr'œil, 1609.
- LA TAILLE (Jacques de), *La Manière de faire des vers en François, comme en Grec et en Latin...*, Paris, F. Morel, 1573.
- LA TAILLE (Jean de), *Saut le Furieux...*, Paris, F. Morel, 1572.
- *La Famine, ou les Gabeonites, Tragedie prise de la Bible, et suivant celle de Saül, Ensemble plusieurs autres Œuvres poétiques...*, Paris, F. Morel, 1573.
- LAVAL (Antoine de), *Paraphrase des Pseaumes de David tant littérale que mystique. Avec Annotations nécessaires, le tout fidèlement extraict des saints Docteurs recenz et approuvez en la sainte Eglise Catholique, Apostolique et Romaine...*, Paris, A. L'Angelier, 1610.
- LA VALLÉE (Abbé Jacques de, sieur de Montigal), *Paraphrases et méditations sur les Pseaumes de la penitence de David, ensemble sur quelques Cantiques et Hymnes de l'Eglise*, Paris, M. Patisson, 1595.
- LA VALLETTRE (Sient de), *Les Œuvres poetiques*, Paris, Estienne Vallet, 1602.
- LA VILLE (Léonard de), *Dacrygelasie spirituelle du Treschrestien Roy de France Charles IX. Sur les combats et victoires obtenues à l'encontre de ses seditieux et rebelles Heretiques. Extraict des Psalmes de David...*, Lyon, Benoist Rigaud, 1572.
- LE CARON (Loys), *Les Dialogues*, Paris, J. Longis, 1556.
- LE DIGNE (Nicolas), *La Couronne de la Vierge Marie...*, Paris, E. Foucault, s. d.
- *Recueil des premières œuvres chrétiennes...*, Paris, J. Perier, 1600.
- *Le Prelude des Cantiques de la Bible, en forme de paraphrase*, Paris, Martin Verac, 1605.
- *Méditation sur le Pseaume 79... Extraict des œuvres Chrétiennes de feu Monsieur le Digne... Et traduite en latin vers pour vers par I.A.D.D.S. [Jean Arnould, Doyen de Sens], Sens, George Niverd, 1614.*
- LEFEVRE D'ETAPLES (Jacques), *Quincuplex Psalterium Gallicum, Romanum, Hebraicum, Vetus, Conciliatum*, Paris, H. Estienne, 1509.
- *Les choses contenues en ce présent livre. Une epistre comment*

- on doit prier Dieu. Une table pour facilement trouver les pseaulmes. Le psaultier de David. Argument brief sur chascun pseaulme pour Chrestienement prier et entendre aucunement ce que on prie. Une exhortation en la fin, Paris, Simon de Colines, 1525 [BPF].
- Vocabulaire du Psaultier, Paris, S. de Colines, 1529 [SG] (Attribution).
 - La Sainte Bible en françois, translatee selon la pure et entiere traduction de saint Hierome, conferee et entierement revisitee, selon les plus anciens et plus correctz exemplaires..., Anvers, Martin Lempereur, 1530.
 - et ses disciples, Epistres et Evangiles pour les cinquante et deux sepmaines de l'an [1525], fac-similé, introd. M.A. Screech, Genève, 1964.
- LEFEVRE DE LA BODERIE (Guy), *L'Encyclie des Secrets de l'Eternité*, Anvers, Christophe Plantin, s. d. [1571].
- *La Galliadé, ou De la Revolution des Arts et Sciences*, Paris, Guillaume Chaudiere, 1578.
 - *Hymnes ecclesiastiques. Cantiques spirituelz et autres Meslanges Poëtiques...*, Paris, Robert Le Mangnier, 1578.
- LE GRAND (S.), *Les Quatrains du sieur de Pybrac interpretez en forme de paraphrase, par la conference et rapport d'iceux aux Pseaumes de David et livres de Salomon...*, Sens, George Niverd, 1608.
- LE JEUNE (Claude), *Pseaumes en vers mezurez mis en musique, à 2, 3, 4, 5, 6, 7 et 8 parties*, Paris, Pierre Ballard, 1606. Réédition in H. Expert, *Les Maitres Musiciens de la Renaissance française*, Paris, 1905-1906.
- LE LOYER (Pierre), *Discours des Spectres, ou visions et apparitions d'esprits, comme Anges, Demons, et Ames, se monstrans visibles aux hommes...*, Paris, N. Buon, 1608.
- L'ESTOILE (Pierre de), *Mémoires-Journaux, édition pour la première fois complète...*, Paris, 1875-96.
- *Journal pour le règne de Henri IV*, t. 1, 1589-1600, éd. L.-R. Lefèvre, Paris, 1948 ; t. 2, 1601-1609, éd. A. Martin, Paris, 1958.
- L'HOSPITAL (Michel de), *Poésies complètes*, trad. L. Bandy de Nalèche, Paris, 1857.
- Libri psalmorum, versio antiqua gallica e cod. ms. in Bibl. Bodleiana asservato...*, éd. F. Michel, Oxford, 1860.
- LORTIGUE (Annibal de), *La Trompette spirituelle*, Lyon, Thibaud Ancelin, 1605 [AR].
- LOUIS DE GRENADE, *Traité de l'Oraison et Meditation, vray chemin et adresse pour acquerir et parvenir à la grace de Dieu, et se maintenir en icelle...*, mis en nostre vulgaire par F. de Belleforest..., Paris, veuve Guillaume de La Nouë, et Denys de La Nouë, 1608.
- MAGE DE FIEFMELIN (André), *Les Œuvres*, Poitiers, Jean de Marnef, 1601 [AR].
- MAISONFLEUR (Etienne de), *Les Cantiques du Sieur de Maisonfleur...*, œuvre excellent et plein de piété. Auquel de nouveau ont esté adjoustees quelques poésies Chrestiennes recueillies de divers auteurs, Paris, A. Chuppin, 1581.

- *Les Cantiques du sieur de Valagre et les Cantiques du sieur de Maizon-fleur...* Tours, Cl. de Montroeil et Jean Richer, 1592.
- *Les Cantiques du Sieur de Valagre, et les Cantiques du Sieur de Maizon-fleur... En cette derniere Edition ont esté adjoustees les Larmes de Jesus-Christ, les pleurs de la Vierge, les Larmes de S. Pierre, de la Magdaleine, et autres œuvres Chrestiennes*, Rouen, R. Du Petit Val, 1602.
- *Les Cantiques du Sieur de Valagre, et les Cantiques du Sieur de Maizon-Fleur, Poemes pleins de pieté et de doctrine Chrestienne...*, Rouen, R. Du Petit Val, 1613.
- MALHERBE (François de), *Œuvres*, éd. M.L. Lalanne, Paris, 1862-69.
- *Les Poésies...*, éd. Ph. Martinon et M. Allem, Paris, 1926.
- MARGUERITE DE NAVARRE, *Les dernières poésies...*, éd. A. Lefranc, Paris, 1896.
- *Théâtre profane*, éd. V.L. Saulnier, Genève, 1963.
- *Nouvelles [L'Heptaméron]*, éd. Y. Le Hir, Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Grenoble, 44, Paris, 1967.
- MARLORAT (Augustin), *In CL. Psalmos Davidis et aliorum SS. Prophetarum explicatio ecclesiastica... Item Cantica sacra ex diversis Bibliorum locis cum simili expositione*, Genève, Eustache Vignon et Jean Le Preux, 1585.
- Voir aussi sous MAROT, 1566.
- MAROT (Clément), *Œuvres complètes*, éd. A. Grenier, Paris, s.d.
- *Aulcuns pseaulmes et cantiques mys en chant*, Strasbourg, 1539. Réimpression phototypographique par A. Delétra, Genève, 1919.
- *Psalmes de David, Translatez de plusieurs Autheurs, et principalement de Cle. Marot. Ou est adjousté ung sermon du bon et mauvais pasteur...*, Anvers, Antoine Des Gois, 1541 [FR].
- *Trente Pseaulmes de David, mis en françoys par Cl. Marot...* Paris, Et. Roffet [1541].
- *La Forme des Prieres et Chantz ecclesiastiques, avec la maniere d'administrer les Sacremens, et consacrer le Mariage : selon la coustume de l'Eglise ancienne*, s. l. [Genève], 1542. Réimpression en fac-similé par P. Pidoux, Kassel-Bâle, 1959.
- *La maniere de faire prieres aux eglises Françoises tant devant la predication comme apres, ensemble pseaulmes et cantiques françoys qu'on chante aus dictes eglises...*, Rome [Strasbourg], 1542 [MHR].
- *Les Œuvres de Clement Marot de Cahors, Valet de chambre du Roy...*, Lyon, E. Dolet, 1542.
- *Cinquante Pseaulmes en françois par Clem. Marot. Item une Epistre par luy nagueres envoyée aux Dames de France...*, s.l., 1543 [BPF].
- *Cinquante deux pseaulmes de David, traduitz en rithme Françoisse selon la verité Hebraïque, par Clement Marot. Avec plusieurs autres compositions tant dudit Autheur, que d'autres, non jamais encore imprimées*, Paris, A l'enseigne saint Nicolas, 1546.
- *Pseaulmes cinquante... mis en Musique par Loys Bourgeois...*,

- Lyon, Godefroy et Marcelin Beringen, 1547 [Bayer. Staatsbibl., Munich].
- *Pseaumes octante trois de David, mis en rime Françoisse. A savoir quarante neuf par Clement Marot avec le Cantique de Simeon et les dix Commandemens. Et trente quatre par Theodore de Besze...*, Genève, Jean Crespin, 1551 (éd. perdue, décrite in P. Pidoux, *Le Psautier huguenot...*, t. 2, p. 53).
 - *Octante trois pseaumes de David, mis en rime Françoisse : A sçavoir, Quaranteneuf par Clement Marot... Et trente quatre par Theodore de Besze. Avec Six Pseaumes traduictz de nouveau par ledici de Besze* [Genève], Jean Crespin, 1554.
 - *Les cent cinquante psalmes du Prophete Royal David traduictz en rythme Françoisse par Clement Marot et autres Auteurs*, Paris [Pierre Gaultier], s. d. [env. 1555] [BPF].
 - *Octantetrais Pseaulmes de David : mis en rime françoise : à sçavoir, XLIX. Par Clement Marot, et XXXIII. Par Theodore de Besze* [Genève], Simon Du Bosc et Guillaume Gueroult, 1555 [Württ. Landesbibl., Stuttgart].
 - *Cinquante Psalmes de David traduits selon l'Hebreu par Clement Marot. Avec l'Artifice, Rhétorique et tables des observations d'iceux...*, Paris, Nicolas Du Chemin, 1556 [SG].
 - *Pseaumes de David mis en rime Françoisse par Clement Marot, et Theodore de Besze, s.l.n.d., paru à la suite de La Bible...*, s.l., Philibert Hamelin, 1556 [Bibliothèque Nationale, Berne].
 - *Les cent cinquante Pseaumes du Royal Prophete David. Mis en rithme Françoisse par Cl. Marot, et plusieurs autres bons Autheurs : avec le Latin de chacun Pseaume en marge*, Lyon, Jacques Croset, 1558 [NE].
 - *Pseaumes de David...*, avec Nouvelle et facile methode pour chanter chacun couplet des Pseaumes sans recours au premier..., s.l., Pierre Daventès, 1560.
 - *Les cent et cinquante Pseaumes de David, mis en ryne Françoisse : c'est à sçavoir, quaranteneuf par Clement Marot, et le surplus par Theodore de Besze*, Paris, Jehan Le Preux, 1562 [NE].
 - *Les Pseaumes mis en rime Françoisse*, Lyon, Jean de Tournes pour Antoine Vincent, 1563 [AR].
 - *Les CL. Pseaumes de David, mis en rime françoise, par Clement Marot, et Theodore de Bèze... Le tout mis en Musique à quatre et à cinq parties, par M. Philibert Jambe de Fer...*, Lyon, A. Cercia et P. de Mia, 1564 [BPF].
 - *Les Pseaumes de David, mis en rime françoise... Plus, une preface contenant l'utilité, et generale adresse de ce livre*, Saint Lo, 1565.
 - *Les Pseaumes de David... Avec une Graison, à la fin d'an chacun Pseaume faite par M. Augustin Marlorat*, Paris, A. Vincent, 1566.
 - *L'Adolescence clémentine*, éd. V.L. Saulnier, Paris, 1958.
 - *Œuvres satiriques*, éd. C.A. Mayer, Londres, 1962.
 - *Œuvres lyriques*, éd. C.A. Mayer, Londres, 1964.
 - MATTHIEU (Pierre), *Esther...*, Lyon, Jean Stratius, 1585.
 - *Aman...*, Lyon, B. Rigaud, 1589.

- METEZEAU (Jean), *Les CL Pseaumes de David, Mis en vers françois, et rapportez verset pour verset selon la vraye traduction latine receue en l'Eglise Catholique*, Paris, Robert Fouët, 1610.
- *Tombeau de Henry le Grand, IV. du Nom...*, tiré d'un plus long poëme de sa vie heroïque..., Paris, R. Thierry, 1611.
- MICHEL DE TOURS (Guillaume), *Le Penser de royal memoire. Auquel penser sont contenez les epistres envoyez par le royal prophete David au magnanime prince...* François premier..., Paris, Jehan de La Garde et Pierre Le Brodeur, 1521.
- MONTAIGNE (Michel de), *Essais*, éd. A. Thibaudet, Paris, 1950.
- MONTCHRESTIEN (Antoine de), *Les Tragedies...*, Rouen, J. Petit, s.d. [1601].
- MONTMEJA (Bernard de), *Poemes chrestiens de B. de Montmeja, et autres divers auteurs. Recueillis et nouvellement mis en lumiere par Philippes Depas*, s.l. [Genève], 1574.
- MOTIN (Pierre), *Œuvres inédites*, éd. Paul d'Estrée, Paris, 1882.
- La Muse Chrestienne, ou Recueil des poëstes Chrestiennes tirees des principaux Poëtes François...*, Paris, Gervais Malot, 1582.
- Les Muses françoises ralliées de diverses pars*, Paris, M. Guillemot, 1599-1600.
- Les Muses ralliées*, Paris, M. Guillemot, 1599.
- NANCEL (Pierre de), *Le Theatre sacré. Dina, ou le Ravissement, Josué, ou le Sac de Jericho, Debora, ou la Délivrance...*, Paris, Claude Morel, 1607.
- NAVIERES (Charles de), *Les Cantiques saints mis en vers françois, partie sus chants nouveaux, et partie sus ceux d'aucuns Psalmes...*, Anvers, Christoffe Planlin, 1579.
- *Les Psalmes mis en vers f. (sic)*, Anvers, Arnoult s'Coninck, 1580 [FR].
- *Les douze Heures du jour artificiel...*, [Sedan], A. Rivery, 1595.
- NERVEZE (Antoine de), *Les Poemes spirituels*, Paris, Anthoine Du Brueil, 1606 [AR].
- Noetz nouveautz, s. l. n. d. [Neuchâtel, P. de Vingle, 1533] [Bibliothèque de Zurich].
- NOSTREDAME (César de), *Pieces heroïques et diverses poesies...*, Toulouse, Vve Jacques Colomiez, 1608.
- *L'Histoire et Chronique de Provence*, Lyon, S. Rigaud, 1614.
- Nouveau recueil des plus beaux vers de ce temps*, Paris, Toussaint Du Bray, 1609.
- OLIVETAN, voir sous Bible.
- PAGNINUS (Sanctes), *Biblia. Habes in hoc libro... utriusque instrumenti novam translationem aeditam a... Sancte Pagnino...*, Lyon, A. Du Ry, 1528 [BM].
- *Liber Psalmorum Davidis. Tratatatio duplex, Vetus et Nova. Haec posterior, Sanctis Pagnini, partim ab ipso Pagnino recognita, partim ex Francisci Vatabli Hebraicarum literarum professoris quondam Regii eruditissimis praelectionibus emendata et expolita. Adjectae sunt annotationes cum ex aliorum translatione, tum vero ex Commentariis Hebraeorum ab ipso Vatablo diligenter excussis : quae commentarii vice lectoribus esse poterunt*, s. l., Robert Estienne, 1556.
- PALISSY (Bernard), *Œuvres*, éd. A. France, Paris, 1880.

- Le Parnasse des plus excellens poetes de ce temps*, Paris, Mathieu Guillemot, 1607 [AR].
- PASQUIER (Estienne), *Les Recherches de la France...*, Paris, Laurens Sonnius, 1621.
- PELETIER DU MANS (Jacques), *L'Art poëtique*, 1555, éd. A. Boulanger, Paris, 1930.
- PERIN (Léonard), *Oraisons funèbres, sur le trespas de... Charles III... Duc de... Lorraine... et de... Prince Charles Cardinal de Lorr., Pont-à-Mousson*, M. Bernard, s. d. [env. 1608].
- PERRIN (François), *Sichem ravisseur*, in *Diverses tragedies saintes*, Rouen, R. Du Petit-Val, 1606.
- PERROT (François), *Perle elette di Francesco Perratto, cavale da quel tesoro infinito di CL. Salmi di David...*, s. l. [Genève], Jean de Laon, 1576.
- *Perles d'eslite, recueillies de l'infini thresor des cent cinquantes pseumes de David. Traduit d'Italien en François par l'Auteur*, s. l. [Genève], J. de Laon, 1577 [AR].
- *Settantacinque Salmi di David, tradotti in Lingua volgare Italiana, e accommodati al canto de i Francesi*, s. l., Giacopo Bergione, 1581.
- *Salmi di David, tradotti in lingua volgare Italiana, e accommodati al canto de i Francesi*, s. l., Jean de Tournes, 1603.
- PETRARQUE (François), *Les Psaumes pénitentiels publiés d'après le manuscrit de la Bibliothèque de Lucerne par Henry Cochin*, Paris, 1929.
- PHILONE (Messer), *Josias...*, Genève, François Perrin, 1566.
- *Adonias...*, Lausanne, J. Chiquelle, 1586.
- PIBRAC (Guy Du Faur de), *Les Quatrains du seigneur de Pybrac... contenant préceptes et enseignemens utiles pour la vie de l'homme...*, Paris, F. Morel, 1576.
- Voir aussi sous LE GRAND.
- POICTEVIN (Jean), *Vingt et deux octonaires du psalme cent dixneuf. Treize psalmes traduits par divers auteurs. Avec plusieurs cantiques, lesquels n'ont esté imprimez jusques à maintenant*, s. l. n. d., à la suite de D'AURIGNY, *Trente psalmes...*
- *Les cent Psalmes de David, qui estoient à traduire en rithme françoise, traduits par maistre J. Poictevin, Chantre de Sainte Radegonde de Poitiers*, Poitiers, Nicolas Peletier, 1551.
- PRATENSIS (Felix), *Psalterium ex hebreo diligentissime ad verbum fere tratatum...*, Haganae, T. Anshelmus, 1522.
- Psalmes de David, Translatez de plusieurs Auteurs...*, 1541, voir sous MARDT.
- Psalms du Royal Prophete David. Fidelement traduits de Latin en François. Ausquelz est adjouté son argument, et sommaire à chacun particulièrement*, Lyon, E. Dolet, 1542 [FR].
- Psalterium sextiplex. Hebraeum, cum tribus Latinis, videlicet, Divi Hieronymi, R.P. Sanctis Pagnini, et Felicis Pratensis. Graecum, Septuaginta interpretum, cum Latina vulgata*, Lyon, S. Gryphe, 1530.
- Le Psautier de Metz, Texte du quatorzième siècle*, éd. F. Bonnardot, Paris, 1884.
- Pseaultier de David...*, Paris, Jamet Mettayer, 1586 [FR].

- RABELAIS (François), *Œuvres complètes*, éd. J. Boulenger et L. Scheller, Paris, 1959.
- RAPIN (Nicolas), *Les sept psaumes penitentiels mis en vers françois*, Paris, L. Breyel, 1588.
- *Les Œuvres Latines et Françaises...*, Paris, P. Chevalier, 1610.
- *Les Vers mesurez...*, Paris, P. Chevalier, 1610.
- Recueil de plusieurs Chansons spirituelles tant vieilles que nouvelles, avec le chant sur chacune...*, s. l. n. d. [1555] [BPF].
- Recueil de plusieurs diverses Poesies, tant de M. du Perron que des Sieurs de Beriaud, de Porcheres, et autres*, Paris, N. et P. Bonfons, 1598 [AR].
- REGNIER (Mathurin), *Œuvres complètes*, éd. G. Raibaud, Paris, 1958.
- RICHARD (Jean), *Les Sept Psalmes poenitenlietz du Roy et Prophete David, avec quelques autres sans ordre, mis et tournez en Odes Françaises, et Pindarelles*, Dijon, Jean Motet et Jean Maignien, 1607 [Bibliothèque de Dijon].
- RIVAudeau (André de), *Aman*, consulté in *Les Œuvres poétiques*, éd. C. Mourain de Sourdeval, Paris, 1859.
- RONsARD (Pierre de), *Les Hymnes...*, Paris, André Wechel, 1555, éd. P. Laumonier in *Œuvres complètes*, t. 8, Paris, 1963.
- *Œuvres complètes*, éd. G. Cohen, Paris, 1950.
- ROULLIARD (Sebastien), *Job, ou Histoire de la patience de Job, traduite de la sacrée Bible en vers françois, et divisée en quatre livres... Threnes ou Lamentations de Jeremie. Traduites en vers François et distinguees par Stances*, Paris, N. et P. Bonfons, 1599.
- SALETTE (Arnaud de), *Los psalmes de David metuts en rima bernesa*, Ortès, L. Rabier, 1583.
- La Satire Ménippée...*, éd. E. Tricotel, Paris, 1877-1881.
- SAVONAROLE (Jérôme), *Meditationes in Psalmos Miserere, In te Domine speravi et Qui regis Israel*, Lyon, Jean Maire, 1633.
- Voir aussi sous DU PLESSIS-MORNAY.
- Scaligeriana, Thuana, Perroniana, Pithoeana...*, Amsterdam, 1740.
- SCHELANDRE (Jean de), *Tyr et Sidon, tragédie...*, Paris, J. Micard, 1608.
- SEBILLET (Thomas), *Art poétique françois*, 1548, éd. F. Gaiiffe, Paris, 1932.
- Singulier antidot contre la poison des chansons d'Arlus Desiré, ausquelles il a damnablement et execrablement abusé d'aucuns psalmes du prophete Royal David, fait par I.D.D.C.*, s. l., 1561 [BPU].
- SPONDE (Jean de), *Méditations sur les Pseaumes XIII. ou LIII. XLVIII. L. et LXII. Avec un Essay de quelques Poemes Chrestiens*, s. l., 1588. Nouv. éd. : *Méditations avec un Essai de Poèmes chrétiens*, Introduction de A. Boase, Paris, 1954.
- *Poésies*, éd. F. Ruchon et A. Boase, Genève, 1949.
- Tables pour trouver les Pseaumes selon l'ordre que on les chante en l'Eglise de Geneve tant le Dimanche au matin et soir, que le Mercredi (sic)*, Genève, Jean Bonnefoy, 1565 [BPU].
- TAMISIER (Pierre), *Méditations chrestiennes sur les sept psalmes de la penitence du Prophete Royal David. Mises en vers françois, sur la prose d'un docte personnage de ce temps... Plus une*

- meditation sur le Psalme cinquantesme..., traduite du latin de F. Ierosme Savonarole..., Paris, A. L'Angelier, 1588.
- *Cantiques, Hymnes, et Prières des Saints Peres, Patriarches, Prophetes... du viel et nouveau Testament..., le tout mis du Latin en vers François*, Lyon, Benoist Rigaud, 1590 [AR].
- THOU (Jacques-Auguste de), *Histoire... des choses arrivées de son temps, mise en François par P. Du Ryer*, Paris, 1659.
- Les traces des admirables jugemens de Dieu, remarquez en la mort et fin miserable de Henry 3. Roy de France excommunié : avec quelques vers Latins sur le mesme subiect. Plus huict Cantiques en versets Latins, recueillis entierement des Pseaumes de la sainte Bible : pour représenter tout ce qui est presque advenu, tant pour que contre la sainte Union, et en donner publiquement louange à Dieu, et le prier pour le surplus : et notamment pour la delivrance de nostre Roy, Paris, Guillaume Bichon, 1589.
- TRELLON (Claude de), *Les Œuvres*, Lyon, Thibaud Ancelin, 1595.
- TYARD (Pontus de), *Solitaire premier*, 1552, éd. S.F. Baridon, Genève, 1950.
- *Solitaire second, ou, Discours de la Musique*, in *Les Discours philosophiques de Pontus de Tyard...*, Paris, A. L'Angelier, 1587.
- L'Uranie, ou nouveau recueil de Chansons spirituelles et Chrestiennes...* [Genève], J. Chouët, 1591.
- VALAGRE, voir sous MAISONFLEUR.
- VAUQUELIN DE LA FRESNAYE (Jean), *L'Art poétique...*, éd. G. Pellissier, Paris, 1885.
- VIGENERE (Blaise de), *Pseaumes penitentiels de David, tornez en prose mesuree*, s. l., 1587. Rééd. in A.-M. Schmidt, *Poètes du seizième siècle*, Paris, 1953.
- *Traicté de la Penitence, et de ses parties*, Paris, A. L'Angelier, 1587 [MA].
- *Le Psautier de David torné en prose mesuree, ou vers libres*, Paris, A. L'Angelier, 1588 [AR].
- VIO (Thomas de, dit Cajétan), *Psalmi Davidici ad Hebraicam veritatem castigati...*, s. l., Jehan Petit, 1540.
- VIREY (Jean de), *La Machabee. Tragoedie, Du Martyre des Sept freres, et de Solomone leur mere*, Rouen, Raphaël Du Petit Val, 1599.
- ZAMARIEL (Antoine), *Meditations sur le Psalme XXXII. Traduites de Latin en François, et reveues par l'auteur mesme. Avec une preface à ceux qui se sont despartis de l'Eglise reformee. Ont esté aussi adjoustez cinquante octonaires sur la vanité du monde*, s. l., G. Laimarie, 1583 [Lausanne, Faculté de théologie de l'Eglise libre].
- ZWINGLI (Ulrich), *Enchiridion psalmodum, quos sanctae memoriae clarissimus vir Huldreichus Zwinglius ex Ebraica veritate latinisati donavit, et mira claritate illustravit*, Zurich, Ch. Froschouer, 1532.
- *Enchiridion Psalmodum. Eorundem ex veritate Hebraica versionem, ac Joannis Campensis e regione paraphrasim...* complectens..., Lyon, S. Gryphe, 1533 [BM].

REFERENCES CRITIQUES

- Actes des Journées internationales d'étude du Baroque, Montauban, 1963*, Toulouse, Association des publications de la Faculté des Lettres, 1965.
- ADAM (A.), *Histoire de la littérature française au dix-septième siècle*, t. 1, *L'Epoque d'Henri IV et de Louis XIII*, Paris, 1948.
- ALLAIS (G.), *Matherbe et la poésie française à la fin du seizième siècle (1585-1600)*, Paris, 1891.
- ALLOTT (T.J.D.), *Berlant's Technique of Revision* : « Discours funebre sur la mort de Lysis », in *B.H.R.*, 21 (1959), p. 420-445.
- ARMSTRONG (E.), *Robert Estienne, Royal printer, an historical study of the elder Stephanus*, Cambridge, 1954.
- Aspects de la propagande religieuse*, Genève, 1957.
- AUGÉ-CHIQUET (M.), *La vie, les idées et l'œuvre de Jean-Antoine de Baif*, Paris, 1909.
- AYMON (J.), *Tous les Synodes nationaux des Eglises réformées de France...*, La Haye, 1710.
- BAULLOU (J.), *Recherches sur l'humanisme provincial (Résultats et perspectives)*, in *H.R.*, 6 (1939), p. 274-287.
- BALMAS (E.), *Un poeta del Rinascimento francese : Etienne Jodelle, la sua vita, il suo tempo*, Florence, 1962.
- *Tra Umanesimo e Riforma : Guillaume Guérout, « terzo uomo » del processo Servelo*, in *Montaigne a Padova e altri studi sulla Letteratura francese del Cinquecento*, Padone, 1962, p. 109-223.
- *Guillaume Guérout traducteur des « Psaumes »*, in *R.H.L.F.*, 67 (1967), p. 705-725.
- BATAILLON (M.), *Sur la diffusion des œuvres de Savonarole en Espagne et en Portugal (1500-1560)*, in *Mélanges... J. Vianey*, Paris, 1934, p. 93-103.
- *De Savonarole à Louis de Grenade*, in *Revue de Littérature comparée*, 16 (1936), p. 23-39.
- BAUDRIER, *Bibliographie lyonnaise...*, réimpression, Paris, 1964-1965.
- BECKER (Ph.-A.), *Clément Marot's Psalmenübersetzung*, in *Berichte über die Verhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften*, 72, I. Heft (1920).
- BERGER (S.), *La Bible au seizième siècle...*, Paris, 1879.
- *La Bible française au Moyen Age...*, Paris, 1884.
- BERRY (A.), *Les Psaumes de Pey de Garros*, in *Bulletin de la Société*

- archéologique, historique, littéraire et scientifique du Gers, 66 (1965), p. 319-352 et 499-525.
- La Sainte Bible traduite en français sous la direction de l'École biblique de Jérusalem. Les Psaumes traduits par R. Tournay, O.P., et R. Schwab..., Paris, 1955.
- BOASE (A.M.), Poètes anglais et poètes français de l'époque baroque, in R.S.H., 1949, p. 155-184.
- Introduction aux Méditations... de J. de Sponde, Paris, 1954.
- The Definition of Mannerism, in Actes du III^e Congrès de l'Association internationale de Littérature comparée, Utrecht, 1961, La Haye, 1962, p. 143-155.
- BONNARD (J.), Les traductions de la Bible en vers français au Moyen Age, Paris, 1884.
- BORDIER (H. L.), Le chansonnier huguenot du seizième siècle, Paris, 1870-1871.
- BOULLIOT (Abbé J.-B.), Ch. de Navières, in Biographie ardennaise..., Paris, 1830, t. 2, p. 262-275.
- BOVER (F.), Histoire du Psautier des Eglises réformées, Neuchâtel, Paris, 1872.
- BRAUNSCHWEIG (R.), Petites découvertes sur La Ceppède dans Gal-laup, in B.H.R., 28 (1966), p. 672-674.
- BREMOND (H.), Histoire littéraire du sentiment religieux en France depuis la fin des guerres de religion jusqu'à nos jours, Paris, 1916-1936.
- BRENET (M.), Les œuvres musicales du poète Navières (1544-1616), in Archives historiques, artistiques et littéraires, 2 (1890-1891), p. 509-513.
- BRUGUIER (J.), Discours sur le chant des Pseaumes, Nîmes, 1662.
- BRUNET (J.-Ch.), Manuel du libraire..., Paris, 1860-1865.
- BRUNOT (F.), La doctrine de Malherbe d'après son « Commentaire sur Desportes »..., Paris, 1891.
- Histoire de la langue française..., t. 1 : De l'époque latine à la Renaissance, Paris, 1905 ; t. 2 : Le seizième siècle, Paris, 1906.
- BUCK (A.), Der Orpheus-Mythos in der Italienischen Renaissance, in Schriften und Vorträge des Petrarca-Instituts Köln, 15 (1961).
- CABOS (Abbé A.), Guy Du Faur de Pibrac, un magistrat poète au seizième siècle (1529-1584), Paris, Auch, 1922.
- Calvin à Strasbourg. Quatrième centenaire de la première Eglise réformée française (1538-1938), Extrait du B.S.H.P.F., Paris, Strasbourg, 1938.
- CARTIER (A.), Les Genevois en 1558 d'après un libelle contemporain, Les Grandes Chroniques et Annales de Passe-partout par Artus Desiré, in Mémoires de la Société d'Histoire et d'Archéologie de Genève, 5 (1901), p. 163-201.
- CASTOR (G.), *Pléiade Poetics. A study in Sixteenth-Century Thought and Terminology*, Cambridge, 1964.
- CAVE (T.C.), The protestant devotional tradition : Simon Goulart's « Trente Tableaux de la mort »..., in French Studies, 21 (1967), p. 1-15.
- Devotional Poetry in France, c. 1570-1613, Cambridge, 1968.
- CHAIX (H.), Le Psautier huguenot, sa formation et son histoire..., Genève, 1907.

- CHAIX (P.), *Recherches sur l'imprimerie à Genève de 1550 à 1564. Etude bibliographique, économique et littéraire*, Genève, 1954.
- CHAMARD (H.), *Histoire de la Pléiade*, réédition, Paris, 1961-1963.
- CHAMPION (P.), *Henri III et les Ecrivains de son temps*, in *B.H.R.*, 1 (1941), p. 43-172.
- CHARBONNIER (Abbé F.), *La Poésie française et les guerres de religion (1560-1574). Etudes historique et littéraire sur la poésie militante depuis la conjuration d'Amboise jusqu'à la mort de Charles IX*, Paris, 1919.
- CHASSAIGNE (M.), *Etienne Dolet*, Paris, 1930.
- CHASTEL (A.), *Marsile Ficin et l'Art*, Genève, 1954.
- *Le Baroque et la Mort*, in *Rhetorica e barocca. Centro internazionale di studi umanistici*, 3^e congrès, 1954, Rome, 1955, p. 33-46.
- *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique. Etude sur la Renaissance et l'Humanisme platonicien*, Paris, 1959.
- CHRISTIE (R.L.), *Etienne Dolet, le martyr de la Renaissance. Sa vie et sa mort*, Paris, 1886.
- CIORANESCO (A.), *Une nouvelle version des « Psaumes » de Baïf*, in *Mélanges d'Histoire littéraire et de bibliographie offerts à Jean Bonnerat*, Paris, 1954, p. 93-98.
- *Bibliographie de la Littérature française du seizième siècle*, Paris, 1959.
- CLIVE (H.P.), *The Calvinist attitude to music and its literary sources*, in *B.H.R.*, 19 (1957), p. 80-102 et 294-319 ; 20 (1958), p. 79-107.
- *The psalm translations in Bibliothèque Nationale Manuscript Fr. 2336*, in *B.H.R.*, 27 (1965), p. 80-95.
- COLLETET (G.), *Traité de la poésie morale et sententieuse*, Paris, 1658.
- COLLIGNON (A.), *Le Mécénat du Cardinal Jean de Lorraine (1498-1550)*, in *Annales de l'Est*, 24 (1910), fasc. 2.
- Colloque d'Histoire religieuse de la Commission internationale et sous-commission française d'Histoire ecclésiastique comparée*, Lyon, 1963, Grenoble, 1963.
- COLOTTE (P.), *Le poète Pierre de Deimler... Sa carrière provençale*, Extrait de *Provence historique*, 10 et 11 (1952-1953).
- *Pierre de Deimler, poète et théoricien de la poésie... Sa carrière à Paris et ses relations avec Matherbe*, Publications des Annales de la Faculté des Lettres, Aix-en-Provence, Nlle série, 2, Gap, 1953.
- CONDÉ (Louis 1^{er} de Bourbon, prince de), *Mémoires... servant d'Eclaircissement et de Preuves à l'Histoire de M. de Thou*, Londres, 1743.
- CROLL (M.W.), *Juste Lipse et le mouvement anticiceronien à la fin du seizième et au début du dix-septième siècle*, in *R.S.S.*, 2 (1914), p. 200-242.
- *« Attic Prose » in the Seventeenth Century*, in *Studies in Philology*, 18 (1921), p. 79-128.
- *Muret and the History of « Attic » Prose*, in *Publications of*

- the Modern Language Association of America*, 39 (1924), p. 254-309.
- *The Baroque Style in Prose*, in *Studies in English philology : a miscellany in honor of F. Klaeber*, Minnesota, 1929, p. 427-456.
- CURTIS (E.R.), *La littérature européenne et le moyen âge latin*, Paris, 1956.
- DAGENS (J.), *Bérulle et les origines de la restauration catholique, 1575-1611*, Paris, 1952.
- *Bibliographie chronologique de la littérature de spiritualité et de ses sources, 1501-1610*, Paris, 1953.
- DELARUELLE (Chanoine E.), *Observations sur le baroque religieux de 1550 à 1650*, in *Actes des Journées internationales d'étude du Baroque...*, p. 95-106.
- DESGRAVES (L.), *L'imprimerie à La Rochelle, t. 2 : Les Hautlin (1571-1623)*, Genève, 1960.
- DESONAY (F.), *Le milieu de Nérac et l'inspiration baroque d'Agrippa d'Aubigné*, in *Actes des Journées internationales d'étude du Baroque...*, p. 109-122.
- DONALDSON-EVANS (L.K.), *L'Édition de 1594 de l'« Imitation des Pseumes » de La Ceppède*, in *Australian Journal of French Studies*, 2 (1965), p. 279-290.
- *Notice biographique sur Jean de La Ceppède*, in *B.H.R.*, 28 (1966), p. 123-133.
- DOREZ (L.), *Une lettre latine de J.-A. de Baif*, in *R.H.L.F.*, 1 (1894), p. 159-161.
- *Une lettre de J.-A. de Baif à Charles IX*, in *R.H.L.F.*, 2 (1895), p. 78-81.
- DOUEN (O.), *Clément Marot et le psautier huguenot...*, Paris, 1878-1879.
- *Etienne Dolet, ses opinions religieuses*, in *B.S.H.P.F.*, 30 (1881), p. 337-355 et 385-408.
- DROCHNER (K.-H.), *Darstellung einiger Grundzüge des literarischen Werks von Pierre de La Primaudaye unter besonderer Berücksichtigung biographischer und quellenkundlicher Studien*, Berlin, 1960.
- DROZ (E.), *Salomon Certon et ses amis. Contribution à l'histoire du vers mesuré*, in *H.R.*, 6 (1939), p. 179-197.
- *Salomon Certon et ses amis. Sa correspondance*, in *B.H.R.*, 2 (1942), p. 186-195.
- *Jean de Sponde et Pascal de l'Estocart*, in *B.H.R.*, 13 (1951), p. 312-326.
- *Antoine Vincent. La propagande protestante par le psautier*, in *Aspects de la propagande religieuse*, p. 276-293.
- *Jacques de Constans, l'ami d'Agrippa d'Aubigné, Contribution à l'étude de la poésie protestante*, Genève, 1962.
- *Notes sur Théodore de Bèze*, in *B.H.R.*, 24 (1962), p. 392-412 et 589-610.
- *La Reine Marguerite de Navarre et la vie littéraire à la cour de Nérac (1579-1582)*, in *Bulletin de la Société des Bibliophiles de Guyenne*, 80 (1964), p. 77-120.

- *L'originale des Chrestienes méditations de Bèze (1581)*, in *B.S.H.P.F.*, 112 (1966), p. 236-249.
- DU PLESSIS D'ARGENTRÉ (C.), *Collectio judiciorum de nonis erroribus...*, Paris, 1728-1736.
- EISLER (R.), *Orphisch-Dionysische Mysterien-Gedanken in der Christlichen Antike*, Vorträge der Bibliothek Warburg, 2 (1922-1923), Leipzig-Berlin, 1925.
- ETIENNE (J.), *Ruard Tapper, interprète catholique de la pensée protestante sur le sacrement de Pénitence*, Louvain, 1954.
- EXPERT (H.), *Les Maîtres Musiciens de la Renaissance française*, Paris, 1905-1906.
- FEBVRE (L.), *Le Problème de l'Incroyance au seizième siècle. La religion de Rabelais*, Paris, 1942.
- *Un cas désespéré ? Dolet propagateur de l'Evangile*, in *Au cœur religieux du seizième siècle*, Paris, 1957, p. 172-224.
- et MARTIN (H.J.), *L'apparition du livre*, Paris, 1958.
- Les Fêtes de la Renaissance*, Paris, 1956 et 1960.
- FOERSTER (M.), *Die französischen Psalmenübersetzungen vom XII. bis zum Ende des XVIII. Jahrhunderts...*, Berlin, 1914.
- FRANÇOIS DE SALES, *Œuvres*, Paris, 1833-1835.
- FRAPPIER (J.), *L'inspiration biblique et théologique de Ronsard dans « L'Hymne de la Justice »*, in *Mélanges... H. Chamard*, Paris, 1951, p. 97-108.
- FREMY (E.), *Origines de l'Académie française. L'Académie des derniers Valois. Académie de poésie et de musique (1570-1576). Académie du palais (1576-1585)...*, Paris, s. d. [1887].
- FROMILHAGUE (R.), *Malherbe, Technique et création poétique*, Paris, 1954.
- *La Vie de Malherbe, Apprentissages et luttes (1555-1610)*, Paris, 1954.
- *Malherbe et le « Côté de Provence »*, in *Quatrième Centenaire de Malherbe*, Publications des Annales de la Faculté des Lettres, Aix-en-Provence, Nlle série, 14 (1956), p. 33-45.
- GADOFFRE (G.), *Ronsard par lui-même*, Paris, 1960.
- GAERTNER (J.A.), *Latin Verse Translations of the Psalms. 1500-1620*, in *The Harvard Theological Review*, 49 (1956), p. 271-305.
- GARDY (F.), *Bibliographie des œuvres théologiques, littéraires, historiques et juridiques de Th. de Bèze*, Genève, 1960.
- GARNIER (A.), *Le séjour de d'Aubigné à la cour des Valois et ses poésies de cour*, in *Mélanges... J. Vianey*, Paris, 1934, p. 151-166.
- GASTOUE (A.), *Le cantique populaire en France...*, Lyon, 1925.
- GEISENDORF (P.-F.), *Théodore de Bèze*, Genève, 1949.
- *La vie religieuse dans les pays protestants de langue française à la fin du seizième siècle*, in *Colloque d'Histoire religieuse...*, p. 85-100.
- GEORGIN (B.), *Les Imitations de R. Garnier dans sa tragédie des « Juives »*, in *Revue des Langues Romanes*, 53 (1910), p. 70-98.
- GIRAUD (A.), *Jean Bonnefons et Gilles Durant*, in *Bulletin du Bibliophile*, 1851, p. 523-547.
- GOUGENHEIM (G.), *L'influence linguistique de la Réforme en France*, in *Le Français moderne*, 3 (1935), p. 45-52.

- GOUJET (Abbé C.-P.), *Bibliothèque française ou Histoire de la littérature française...*, Paris, 1740-1756.
- GRAU (M.), *Calvins Stellung zur Kunst*, Würzburg, 1917.
- GREUTE (G.), *Jean Bertaut, abbé d'Aunay...*, Paris, 1903.
- , PAUPHILET (A.), PICHARD (L.), BARROUX (R.), *Dictionnaire des lettres françaises, Le seizième siècle*, Paris, 1951 ; *Le Dix-septième siècle*, Paris, 1954.
- HALKIN (L.-E.), *La vie religieuse dans les pays catholiques de langue française à la fin du seizième siècle*, in *Colloque d'Histoire religieuse...*, p. 55-61.
- HATZFELD (H.A.), *Mannerism is not Baroque*, in *L'Esprit Créateur*, 6 (1966), p. 225-233.
- HAUSER (H.), *La naissance du protestantisme*, Paris, 1940.
- HERMINJARD (A.L.), *Correspondance des Réformateurs dans les pays de langue française...*, Genève, 1866-1897.
- HIGMAN (F.), *The « Méditations » of Jean de Sponde : a book for the times*, in *B.H.R.*, 28 (1966), p. 564-582.
- HONEGGER (M.), *La chanson spirituelle populaire huguenote*, in *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie*, 8 (1963), p. 129-136.
- HUBERT (F.), *Die Strassburger liturgischen Ordaungen im Zeitalter der Reformation...*, Göttingen, 1900.
- HUGUET (E.), *Le langage figuré au seizième siècle*, Paris, 1933.
- JACQUOT (J.), *Panorama des Fêtes et Cérémonies du Règne, Evolution des thèmes et des styles*, in *Les Fêtes de la Renaissance*, t. 2, p. 413-491.
- JEANDET (A.), *P. Tamisier*, in *Mâcon au seizième siècle*, Mâcon, 1892, p. 58-64.
- JEANNERET (M.), *Marot traducteur des Psaumes entre le Néo-platonisme et la Réforme*, in *B.H.R.*, 27 (1965), p. 629-643.
- *Pierre Poupo. Recherches sur le sacré et le profane dans la poésie religieuse du seizième siècle*, in *Bulletin annuel de la Fondation suisse*, Université de Paris, 14 (1965), p. 15-31.
- *Les Styles d'Agrippa d'Aubigné*, in *Studi Francesi*, 32 (1967), p. 246-257.
- JONKER (G.D.), *Le protestantisme et le théâtre de langue française au seizième siècle*, Groningue, 1939.
- KARL (L.), *Les « Heures de Notre-Dame » par Pierre Gringore*, in *R.S.S.*, 18 (1931), p. 352-355.
- KASTNER (L.E.), *A History of French Versification*, Oxford, 1903.
- KEATING (L.C.), *Studies on the Literary Salon in France, 1550-1615*, Cambridge (Mass.), 1941.
- KINGDON (R.M.), *Geneva and the Coming of the Wars of Religion in France, 1555-1568*, Genève, 1956.
- KLEIN (R.), *La dernière méditation de Savonarole...*, in *B.H.R.*, 23 (1961), p. 441-448.
- KOHLER (P.), *Le Baroque et les lettres françaises*, in *C.A.I.E.F.*, 1 (1951), p. 3-22.
- KRISTELLER (P.O.), *Supplementum Ficinianum...*, Florence, 1937-1945.
- KUSHNER (E.), *Le personnage d'Orphée chez Ronsard*, in *Lumières de la Pléiade. 9^e stage international d'Etudes humanistes*, Tours, 1965, Paris, 1966, p. 271-302.

- LACHÈVRE (F.), *Bibliographie des Recueils collectifs de poésies publiés de 1597 à 1700*, t. 1 : 1597-1635, Paris, 1901.
- *Le libertinage au dix-septième siècle*, t. 4 : Les recueils collectifs de Poésies libres et satiriques publiés depuis 1600 jusqu'à la mort de Théophile (1626), Paris, 1914.
- *Bibliographie des recueils collectifs de poésies du seizième siècle...*, Paris, 1922.
- LACOMBE (P.), *Livres d'heures imprimés au quinzième et au seizième siècle conservés dans les bibliothèques publiques de Paris*, Paris, 1907.
- LA FONTAINE VERWEY (H. de), *Les caractères de civilité et la propagande religieuse*, in *B.H.R.*, 26 (1964), p. 7-27.
- LAUMONIER (P.), *Ronsard, poète lyrique, Etude historique et littéraire*, Paris, 1909.
- LAUNE (A.), *Des secours dont Lefèvre d'Étaples s'est servi pour sa traduction française de l'Ancien Testament*, in *B.S.H.P.F.*, 50 (1901), p. 595-607.
- LAVAUD (J.), *Un poète de cour au temps des derniers Valois, Ph. Desportes (1546-1606)*, Paris, 1936.
- LEBÈQUE (R.), *La tragédie religieuse en France. Les débuts (1514-1573)*, Paris, 1929.
- *La source d'un poème religieux de Marot*, in *Mélanges Abel Lefranc*, Paris, 1936, p. 58-74.
- *Nouvelles études malherbiennes*, in *B.H.R.*, 5 (1944), p. 153-208.
- *Tableau de la tragédie française de 1573 à 1610*, in *B.H.R.*, 5 (1944), p. 373-393.
- *Deux poèmes de Bertaut*, in *B.H.R.*, 7 (1945), p. 205-243.
- *Les Larmes de Saint Pierre, Poème baroque*, in *R.S.H.*, 1949, p. 145-154.
- *La littérature française et les Guerres de religion*, in *Actes du quatrième Congrès international d'Histoire littéraire moderne*, Paris, 1948, *Études de littérature étrangère et comparée*, Paris, 1950, p. 167-175.
- *La poésie baroque en France*, in *C.A.I.E.F.*, 1 (1951), p. 23-34.
- *La poésie française de 1560 à 1630...*, Paris, 1951.
- *Plagiateurs protestants de poésies de Garnier et de Desportes*, in *B.H.R.*, 13 (1951), p. 355-358 ; 14 (1952), p. 334-342.
- *Les représentations dramatiques à la cour des Valois*, in *Les Fêtes de la Renaissance*, t. 1, p. 85-91.
- *Pour une édition critique des « Psaumes » de Marot*, in *The Romantic Review*, 50 (1959), p. 95-98.
- *La poésie baroque en France pendant les Guerres de religion*, in *Actes des Journées internationales d'étude du Baroque...*, p. 45-51.
- LEBLANC (P.), *Les Paraphrases françaises des Psaumes à la fin de la période baroque (1610-1660)*, Publications de la Faculté des Lettres et Sciences humaines de l'Université de Clermont, 2^e série, fasc. 9, Paris, 1960.
- LEFRANC (A.), *Histoire du Collège de France depuis ses origines jusqu'à la fin du premier Empire*, Paris, 1893.
- LENSELINK (S.J.), *De Nederlandse Psalmberijmingen van de Souler-*

- liedekens tot Datheen, met hun voorgangers in Duitsland en Frankrijk*, Assen, 1959.
- LE PLAT (J.), *Monumentorum ad historiam Concilii Tridentini potissimum illustrandam spectantium amplissima collectio*, Louvain, 1781-1787.
- LEROQUAIS (Chanoine V.), *Les Psautiers manuscrits latins des bibliothèques publiques de France...*, Mâcon, 1940-1941.
- LESURE (F.) et THIBAUT (G.), *Bibliographie des éditions musicales publiées par Nicolas Du Chemin (1549-1576)*, in *Annales Musicologiques*, 1 (1953), p. 269-373.
- MCFARLANE (I.D.), *Jean Salmon Macrin (1490-1557)*, in *B.H.R.*, 21 (1959), p. 55-84 et 311-349 ; 22 (1960), p. 73-89.
- MALE (E.), *L'Art religieux après le Concile de Trente...*, Paris, 1932.
- Malherbe et la Provence*, Catalogue de l'Exposition d'Aix, Gap, 1955.
- Malherbe et les poètes de son temps*, Catalogue de l'Exposition de la Bibliothèque nationale, Paris, 1955.
- MARIEJOL (J.H.), *La vie de Marguerite de Valois, Reine de Navarre et de France (1553-1615)*, Paris, 1928.
- MARTINON (P.), *Les Strophes, Etude historique et critique sur les formes de la poésie lyrique en France depuis la Renaissance, avec une bibliographie chronologique et un répertoire général*, Paris, 1912.
- MARTZ (L.L.), *The Poetry of Meditation, A study in English Religious Literature of the Seventeenth Century*, New Haven et Londres, 1962.
- MAYER (C.A.), *Bibliographie des œuvres de Clément Marot. I : Manuscrits. II : Editions*, Genève, 1954.
- *The Problem of Dole's evangelical publications*, in *B.H.R.*, 17 (1955), p. 405-414.
- *La Religion de Marot*, Genève, 1960.
- MENANTEAU (P.), *Images d'André Mage de Fiefmelin, poète baroque, s. l. [Limoges]*, 1965.
- MERSENNE (M.), *Quaestiones celeberrimae in Genesim...*, Paris, 1623.
- *Harmonie universelle...*, Paris, 1638-1639, éd. fac-similé avec une introduction de F. Lesure, Paris, 1963.
- METRAL (D.), *Blaise de Vigenère, Archéologue et critique d'art (1523-1596)*, Paris, 1939.
- MONTAIGLON (A. de) et ROTHSCHILD (J. de), *Recueil de poésies françaises des quinzième et seizième siècles*, Paris, 1855-1878.
- MOORE (W.-G.), *La Réforme allemande et la littérature française. Recherches sur la notoriété de Luther en France*, Strasbourg, 1930.
- MOUAN (L.), *Aperçus littéraires sur César Nostradamus et ses lettres inédites à Peiresc*, in *Mémoires de l'Académie des Sciences, Agriculture, Arts et Belles-Lettres d'Aix*, 10 (1873), p. 409-470.
- MUGNIER (F.), *Histoire et correspondance du premier président Favre...*, Paris, 1902-1903.
- Musique et poésie au seizième siècle*, Colloques internationaux du C.N.R.S., Paris, 1954.
- NAGEL (H.), *Die metrischen Verse Jean Antoine de Baif's. Ein*

- Betrag zur Kenntniss der französischen Metrik im XVI. Jahrhundert*, Leipzig, 1878.
- NEUBERT (F.), *Die Académie du Palais unter Heinrich III. und die Anfänge der neueren psycho-moralischen Literatur in Frankreich*, in *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 21 (1933), p. 444-470.
- NEUHOFER (P.), *Das Adjektiv als Stilelement bei Clément Marot*, Wien, Stuttgart, 1963.
- NEVE (F.), *Guy Le Fèvre de La Boderie, orientaliste et poète, l'un des collaborateurs de la Polyglotte d'Anvers*, Bruxelles, 1862.
- OULMONT (C.), *La Poésie morale, politique et dramatique à la veille de la Renaissance : Pierre Gringore*, Paris, 1911.
- PANNIER (J.), *Une première édition (?) des psaumes de Marot imprimée par Et. Dolet*, in *B.S.H.P.F.*, 78 (1929), p. 238-240.
- PAPILLON (Abbé P.), *Bibliothèque des Auteurs de Bourgogne*, Dijon, 1745.
- PATTERSON (W.F.), *Three Centuries of French Poetic Theory, a critical history of the chief arts of poetry in France (1328-1630)*, Ann Arbor, 1935.
- PETAVEL (E.), *La Bible en France, ou les Traductions françaises des Saintes Ecritures, étude historique et littéraire*, Paris, 1864.
- PETER (R.), *Calvin et la traduction des Psaumes de Louis Budé*, in *Revue d'Histoire et de Philosophie religieuses*, 42 (1962), p. 175-192.
- *Calvin and Louis Budé's translation of the Psalms*, in *Courtenay studies in Reformation theology*, t. 1 : John Calvin, ed. by G.E. Duffield, Appleford, Abingdon (Berkshire), 1966, p. 190-209.
- PICOT (E.), *Théâtre mystique de Pierre du Val et des libertins spirituels de Rouen au seizième siècle...*, Paris, 1882.
- *Catologue des livres composant la bibliothèque de feu M. le baron James de Rothschild*, Paris, 1884-1920.
- *Les Français italianisants au seizième siècle*, Paris, 1906-1907.
- PIDOUX (P.), *Ueber die Herkunft der Melodien des Huguenotten-Psalters*, in *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie*, 1 (1955), p. 113-114.
- *Le psautier huguenot du seizième siècle, Méloides et documents*, Bâle, 1962.
- et JENNY (M.), *Untersuchungen zu den Aulcuns Pseaumes et Cantiques mys en chant à Strasbourg 1539*, in *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie*, 2 (1956), p. 107-111.
- PILON (E.), *Un poète de Marie Stuart, Monsieur de Maisonfleur, rimeur et gentilhomme*, in *Amours mortes, belles amours*, Paris, 1925, p. 1-33.
- PINVERT (A.), *Clermontois et Beauvaisis...*, Paris, 1901.
- PINVERT (L.), *Jacques Grévin (1538-1570)...*, Paris, 1898.
- PLATTARD (J.), *Comment Marot entreprit et poursuivit la traduction des Psaumes de David*, in *Revue des Etudes rabelaisiennes*, 10 (1912), p. 321-355.
- PONGE (F.), *Pour un Malherbe*, Paris, 1965.
- PORCHER (J.), *La théologie naturelle et les théories de la traduction*

- au seizième siècle, in Montaigne, *Œuvres complètes, La Théologie naturelle de Raymond Sebon*, t. 2, Paris, 1935.
- POULIOT (M.), Jean Poictevin, chanoine de Sainte-Radegonde, traducteur des Psaumes, in *Bulletin de la Société des Antiquaires de l'Ouest*, 6 (1924), p. 509-530.
- POURRAT (P.), *La Spiritualité chrétienne*, Paris, 1926-1928.
- POURTALES (G. de), *Quatre textes du Psaume XLII au seizième siècle (1548-1555)*, in *B.S.H.P.F.*, 66 (1917), p. 323-337.
- O. de La Noue, in *B.S.H.P.F.*, 67 (1918), p. 81-111 et 280-305.
- RAGAN (H. de Bueil, marquis de), *Mémoires pour la vie de M. de Malherbe*, in Malherbe, *Les Poésies...*, éd. Martinon et Allem, Paris, 1926.
- RAINS (R.R.), *Les sept psaumes allégorisés of Christine de Pisan, a critical edition from the Brussels and Paris Manuscripts*, Washington, 1965.
- RATEL (S.), *La Cour de la Reine Marguerite*, in *R.S.S.*, 11 (1924), p. 1-29 et 193-207 ; 12 (1925), p. 1-43.
- RAYMOND (M.), *Deux pamphlets inconnus contre Ronsard et la Pléiade*, in *R.S.S.*, 13 (1926), p. 243-264.
- *L'influence de Ronsard sur la poésie française (1550-1585)*, Paris, 1927.
- *Du Baroque et de la Littérature en France aux seizième et dix-septième siècles*, in *La Profondeur et le Rythme, Cahiers du Collège philosophique*, Paris-Grenoble, 1948, p. 138-204.
- *Baroque et renaissance poétique...*, Paris, 1955.
- *Le Baroque littéraire français (Etat de la question)*, in *Studi Francesi*, 13 (1961), p. 23-39.
- *La Pléiade et le maniérisme*, in *Lumières de la Pléiade, 9^e stage international d'Etudes humanistes*, Tours, 1965, Paris, 1966, p. 391-423.
- REGIUS (K.), *Untersuchungen zum Uebersetzerstil Clément Marots*, Schwarzbach (Suisse), 1951.
- REKERS (B.), *Benito Arias Montano, 1527-1598...*, Groningen, 1961.
- REMOND (F. de), *L'Histoire de la naissance, progrès et decadence de l'herésie de ce siècle...*, Rouen, 1623.
- RENAUDET (A.), *Etudes érasmiennes (1521-1529)*, Paris, 1939.
- *Préréforme et humanisme à Paris pendant les premières guerres d'Italie (1494-1517)*, 2^e éd., Paris, 1953.
- RENOUARD (P.), *Bibliographie des éditions de Simon de Colines (1520-1546)*, Paris, 1894.
- REURE (O.-C.), *La vie et les œuvres de Honoré d'Urfé*, Paris, 1910.
- REUSS (E.), *Fragments littéraires et critiques relatifs à l'histoire de la Bible française*, in *Revue de Théologie*, 3^e série, 3 (1865), p. 217-252 ; 4 (1866), p. 1-48, 281-322 et 388-390 ; 5 (1867), p. 301-324.
- REUSS (R.), *Les débuts de la Réforme à Strasbourg (1517-1524)*, in *B.S.H.P.F.*, 66 (1917), p. 232-261.
- RICHARD (W.), *Untersuchungen zur Genesis der reformierten Kirchenterminologie der Westschweiz und Frankreichs mit besonderer Berücksichtigung der Namengebung*, Berne, 1959.
- RICHTER (M.), *La Poetica di Théodore de Bèze e le « Chrestiennes*

- Méditations* ». Contributo per lo studio della poesia « barocca » in Francia, in *Aevum*, 38 (1964), p. 479-525.
- *Aspelli e orientamenti della poetica protestante francese nel secolo XVI*, in *Studi Francesi*, 32 (1967), p. 223-245.
- ROLLAND (J.), *La tragédie française au seizième siècle*, « Les Juifves », Paris, 1911.
- ROLLIN (J.), *Les chansons de Clément Marot...*, Paris, 1950.
- ROUSSET (J.), *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le Paon*, Paris, 1954.
- *Malherbe et le Baroque*, in *Quatrième Centenaire de la Naissance de Malherbe*, Publications des Annales de la Faculté des Lettres, Aix-en-Provence, Nlle série, 14 (1956), p. 91-99.
- *La Poésie baroque au temps de Malherbe : la métaphore*, in *Dix-septième siècle*, 31 (1956), p. 353-370.
- *Anthologie de la Poésie baroque française*, Paris, 1961.
- RUCHON (F.), *Essai sur la vie de Jean de Sponde, 1557-1595*, en tête de Sponde, *Poésies*, Genève, 1949.
- *Essai sur la vie et l'œuvre de Jean de La Ceppède, Poète chrétien et Magistrat (1548-1623)*, Genève, 1953.
- SAULNIER (V.L.), *Étude sur Béroalde de Verville. Introduction à la lecture du « Moyen de Parvenir »*, in *B.H.R.*, 5 (1944), p. 209-326.
- *Maurice Scève*, Paris, 1948.
- *La famille Scève et le psautier*, in *B.H.R.*, 11 (1949), p. 222-223.
- *L'Evangélisme de Pierre Du Val et le problème des Libertins spirituels*, in *B.H.R.*, 14 (1952), p. 205-218.
- *Charles Quint traversant la France : ce qu'en dirent les poètes français*, in *Les Fêtes de la Renaissance*, t. 2, p. 207-233.
- *Des vers inconnus de Bertrand Berger et les relations du poète avec Dorat et Du Bellay*, in *B.H.R.*, 19 (1957), p. 245-251.
- et WORTHINGTON (A.), *Du nouveau sur Jean de La Ceppède...*, in *B.H.R.*, 17 (1955), p. 415-420.
- SAYCE (R.A.), *The French Biblical Epic in the seventeenth Century*, Oxford, 1955.
- SCHLAEPFER (H.L.), *Laurent de Normandie*, in *Aspects de la propagande religieuse*, p. 176-230.
- SCHMIDT (A.-M.), *Calvinisme et poésie au seizième siècle en France*, in *B.S.H.P.F.*, 84 (1935), p. 211-223.
- *La Poésie scientifique en France au seizième siècle*, Paris, 1938.
- *Poètes du seizième siècle*, Paris, 1953.
- *Quelques aspects de la poésie baroque protestante*, in *R.S.H.*, 1954, p. 383-392.
- *De la poésie humaniste à la poésie baroque*, in *La Nouvelle Nouvelle Revue Française*, 1956, p. 711-715.
- SECRET (F.), *L'Humanisme florentin du Quattrocento vu par un kabbaliste français, Guy Le Fèvre de La Boderie*, in *Rinascimento*, 5 (1954), p. 105-112.
- *Un traité oublié de Bl. de Vigenère*, in *B.H.R.*, 17 (1955), p. 292-295.
- *Une source oubliée des « Epistres Morales » d'Honoré d'Urfé*, in *B.H.R.*, 29 (1967), p. 687-696.

- SMALLEY (B.), *The study of the Bible in the Middle Ages*, Oxford, 1952.
- TALLEMANT DES REAUX (G.), *Les Historiettes*, éd. M. Monmerqué, Paris, 1861.
- Recueil de poésies calvinistes (1550-1566)...*, publié par P. Tarbé, Reims, 1866.
- THICKETT (D.), *Bibliographie des œuvres d'Estienne Pasquier*, Genève, 1956.
- THOMASSON (Lt. Cl. de), *La poésie métrique française aux seizième et dix-huitième siècles*, in *Français moderne*, 5 (1937), p. 41-54.
- VAGANAY (H.), *Les traductions du psautier en vers latins au seizième siècle*, Fribourg 1898.
- VAN THIEGHEM (P.), *La littérature latine de la Renaissance. Etude d'histoire littéraire européenne*, in *B.H.R.*, 4 (1944), p. 177-418.
- VERCHALY (A.), *Desportes et la musique*, in *Annales musicologiques*, 2 (1954), p. 271-345.
- VIAL (A.), « *De profundis clamavi* ». Les paraphrases du psaume CXXX (CXXXIX de la Vulgate) au seizième et au dix-septième siècles, in *Mercure de France*, 303 (août 1948), p. 694-703.
- VIANEY (J.), *La Bible dans la poésie française depuis Marot*, in *Revue des Cours et Conférences*, 23 (1921-22), *passim*.
- VIVANTI (C.), *Lotta politica e pace religiosa in Francia fra Cinque e Seicento*, Turin, 1963.
- VUILLEUMIER (H.), *Histoire de l'Eglise Réformée du Pays de Vaud sous le régime bernois*, Lausanne, 1927-33.
- WAGNER (R.-L.), *Le langage poétique. (Réflexions sur le vocabulaire des poésies de Malherbe)*, in *Dix-septième siècle*, 31 (1956), p. 269-295.
- WALKER (D.P.), *Ficino's « Spiritus » and Music*, in *Annales musicologiques*, 1 (1953), p. 131-150.
- *Orpheus the Theologian and Renaissance Platonists*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 16 (1953), p. 100-120.
- *Le chant orphique de Marsile Ficini*, in *Musique et poésie au seizième siècle*, p. 17-33.
- *The « Prisca Theologia » in France*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 17 (1954), p. 204-259.
- *Spiritual and Demonic Magic from Ficini to Campanella*, Londres, 1958.
- et LESURE (P.), *Claude Le Jeune and « Musique mesurée »*, in *Musica Disciplina*, 3 (1949), p. 151-170.
- WATRIGANT (H.), *La Genèse des Exercices de saint Ignace de Loyola*, in *Etudes publiées par des Pères de la Compagnie de Jésus*, 71 (1897), p. 506-529 ; 72 (1897), p. 195-216 ; 73 (1897), p. 199-228.
- WEBER (H.), *La création poétique au seizième siècle en France de Maurice Scève à Agrippa d'Aubigné*, Paris, 1956.
- *Poésie polémique et satirique de la Réforme sous les règnes de Henri II, François II et Charles IX*, in *C.A.I.E.F.*, 10 (1958), p. 89-118.
- WENGELE (L.), *L'Esthétique de Calvin*, Paris, 1937.
- WILLIAMSON (G.), *The Senecan Ambit, A study in prose from Bacon to Collier*, Londres, 1951.

- WIND (E.), *Sante Pagnini and Michelangelo. A study of the succession of Savonarola*, in *Gazette des Beaux-Arts*, 26 (1944), p. 211-246.
- YATES (F.A.), *The French Academies of the Sixteenth Century*, Londres, 1947.
- *Dramatic religious Processions in Paris in the late Sixteenth Century*, in *Annales musicologiques*, 2 (1954), p. 215-270.

TRADUCTEURS ET ADAPTATEURS EN VERS DES PSAUMES AU XVI^e SIECLE

Cette liste comprend l'ensemble des paraphrases français des psalmes mentionnés dans cet ouvrage, à l'exclusion des prosateurs et des auteurs tragiques. Il a paru préférable de n'indiquer ni date ni référence bibliographique, du moment que les paraphrases d'un même auteur paraissent souvent progressivement et qu'elles sont fréquemment dispersées à travers plusieurs éditions. Les détails de ce genre figurent à leur place, dans les pages qui précèdent.

ANEAU (Barthelemy).	GODET (Louis).
AUBIGNÉ (Agrippa d').	COULART (Simon).
AURIGNY (Gilles d').	GRINGORE (Pierre).
BAIF (Jean-Antoine de).	GUEROULT (Guillaume).
BERNARD (Claude Barthelemy).	HABERT (Isaac).
BEROALDE DE VERVILLE (Fran- çois).	HUXATTIME (d').
BERTAUT (Jean).	LA BOURDAIZIÈRE (Sieur de).
BEZE (Theodore de).	LA CEPPEDE (Jean de).
BOUCRET D'AMBILLOU (René).	LA FONS (Jacques de).
BRINCEL (Robert).	LA GESSEE (Jean de).
CALVIN (Jean).	LA NOUE (Odet de).
CERTON (Salomon).	LA PRIMAUDAYE (Pierre de).
COLONY (Jean-Denis de Cecier, sieur de).	LA PUJADE (Anthoine).
CONSTANS (Jacques de).	LA ROQUE (Siméon-Guillaume de).
DEIMIER (Pierre de).	LAVAL (Antoine de).
DERT (Gilbert).	LA VALLÉE (Jacques de, sieur de Montigal).
DES MASURES (Louis).	LA VALLETTRYE (Sieur de).
DESPORTES (Philippe).	LE DIGNE (Nicolas).
DU CHASTEL (Anselme).	LEFEVRE DE LA BODERIE (Guy).
DU NESME (J.).	LE MAISTRE (Clement).
DU PERRON (Jacques Davy).	LORTIGUE (Annibal de).
DURAND (Guillaume).	MAGE DE FIEFMELIN (André).
DURANT DE LA BERGERIE (Gilles).	MALHERBE (François de).
DU VAIR (Guillaume).	MAROT (Clément).
GALLAUP DE CHASTEUIL (Louis).	METEZEAU (Jean).
GARNIER (Claude).	MOTIN (Pierre).
	NAVIÈRES (Charles de).

NERVEZE (Antoine de).
NOSTREDAME (César de).
PASQUIER (Estienne).
PERROT (François).
PIERAC (Guy Du Faur de).
POICTEVIN (Jean).
RAPIN (Nicolas).

RENOUARD (Nicolas).
RICHARD (Jean).
ROULLIARD (Sebastien).
SCEVE (Maurice).
TAMISIER (Pierre).
VIGENERE (Blaise de).

INDEX

(Les chiffres en italiques renvoient aux passages essentiels)

- A., 44 n.
Académie de Poésie et de Musique, 210, 242, 270 n., 297-308, 317, 324, 336, 340, 353, 359, 366 et n., 525, 526.
Académie du Palais, 254 n., 270 n., 297-308, 317, 324, 340, 352-354, 355, 359, 366 et n., 525, 526.
 ACCIUS, 317 n.
 ADRL., 44 et n., 45 et n.
 AGRIPPA VON NETTSCHHEIM (Heinrich Cornelius), 25 n.
 AIGALLERS, voir sous DE LAUDUN.
 AIX-EN-PROVENCE, 305, 366, 368 n., 369 n., 370, 371, 440, 448, 458.
 ALARY (Jean), 460 n.
 ALBIAC (Accasse d', dit Du Pressis), 122 et n., 182 n.
 ALCALA, 324 n.
 ALBNÇON, v. sous FRANÇOIS.
 ALLBAGNE, 109, 111 n., 159, 179, 435.
 ALSACE, 159.
 AMBILLOU, v. sous BOUCHET.
 AMMOISE (Adrien d'), 513, 514.
 AMITAL, 515.
 AMPHION, 109, 314, 315, 316 n., 337, 520 n.
 AMYOT (Jacques), 352.
 ANEAU (Barthelemy), 74 n., 151 n., 177 n., 339 n.
 ANGLETERRE, 111 n.
 ANGOULÊME (Charles de France, duc d'), 16 n. : v. aussi sous ORLÉANS.
 ANGOULÊME (Henri d'), 364 n., 366, 367, 368 n., 458 et n., 469 n.
 ANJOU, v. sous FRANÇOIS.
 ANVERS, 213 n., 324.
 Apocalypse, 321, 337, 442 n.
 APOLLON, 210.
 ARABIE, 333.
 ARDENNES, 263.
 ARSTIN (Pierre l'), 412 n.
 ARSTIUS FELIXUS, 54 n.
 ARISTOT., 290 n.
 ARISTOTE, 19, 332.
 ARMADA, 118.
 ARNOUILLET (Balthazar), 150 n., 151 n.
 ASCENSION, 463.
 ATHANASE (saint), 25.
 ATTAINANT (Pierre), 152 n.
 AUBIGNÉ (Agrippa d'), 10, 112 n., 117 et n., 121 et n., 166, 210 n., 241, 251-263, 276, 282 n., 297, 299, 300, 304 n., 307 n., 334 et n., 344, 345 n., 347 et n., 348 n., 349 n., 354 et n., 366 n., 370 et n., 371 et n., 388, 404-411, 421, 424, 429 n., 434, 440, 441, 442 n., 443, 446, 494 n., 515.
 AUGER (P. Edmond), 350, 352.
 AUGUSTIN (saint), 30, 339, 358 n., 389, 411, 416 n., 435.
Aucuns pseaulmes et cantiques mys en chant, 1539, 28, 29, 44 n., 46 n., 78 n., 106 n.
 AURIGNY (Gilles d'), 130, 133 n., 145-150, 162, 165, 187.
 AUVERGNE, 132 n.
 AVIGNON, 368 n.
 BABINOT (Albert), 122, 123 n., 171.
 BADELON, 109, 117, 517.
 BAIF (Jean-Antoine de), 10, 132 n., 185, 187, 198, 203, 207-244, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 251, 252 et n., 253, 254 et n., 255, 257, 258, 259, 261, 267, 268, 270 et n., 272, 273, 274, 276, 277, 280, 281, 282, 285, 296, 297, 298 et n., 299 et n., 300 et n., 301, 302, 303, 307, 308 n., 311 n., 324 n., 333, 334, 336 et n., 343 et n., 344 et n., 345 et n., 346 et n., 347 et n., 348 n., 349, 351 n., 353, 354 et n., 360, 385, 398, 428 n., 449, 450, 461, 485, 504, 527.
 BALE, 159, 191, 404 n.
Ballet comique de la reine Louise, 446 n.
 BAR (duchesse de), 285 n.
 BARBAINE, 333.
 BARDES, 315, 320.
 BARGESÉ (Nicolle), 419 n.
 DEARN, 370 n.
 BEAULIEU (Enstorg de), 130 n., 152 n.
 BEAUNE (Renaud de), 306, 351, 352.
 BEHOURT (Jean), 517 n.
 BELLAUD DE LA BELLAUDIERE (Louis), 367.
 BELLEAU (Rémy), 198, 199, 200 n., 510 n., 513 n.
 BELLEPORREST (François de), 438 n.
 BERGER (Claude - Bertrand), 132 n., 133 n.
 BERNARD (saint), 435.
 BERNARD (Claude-Barthelemy), 132 et n., 133 n., 134-145.
 BERNE, 191.

- BEROALDE (Philippe), 83, 84.
 BEROALDE DE VERVILLE (François), 457 et n, 461, 470, 472, 473, 479, 504, 511.
 BERQUIN (Louis de), 23 n.
 BERTAUT (Jean), 291 n, 293, 455, 456 n, 457, 460, 461-486, 494 n, 503, 504, 506, 509, 510 n, 512, 518 n, 521.
 BESANÇON, 113 n.
 BETHSABÉ, 513 et n.
 BRAZ (Théodore de), 45, 79 n, 88-105, 108, 109, 110 n, 111 et n, 112 n, 113 n, 114 et n, 115, 116, 118, 119, 120, 123, 124, 125, 129, 133 et n, 134, 135, 136, 137 et n, 138, 139, 140, 141, 142 et n, 143, 144, 145, 146 et n, 147, 148, 149, 151 n, 153 et n, 154, 155, 156, 157, 158 et n, 160, 161, 162, 163, 165, 166 et n, 167, 169, 170, 173, 174, 178 et n, 186, 188, 189, 192 et n, 193 et n, 212 n, 217, 219, 220, 221, 225, 226, 229, 230, 232, 233, 237, 261, 264, 266, 295, 338 n, 341 n, 388, 404-411, 411, 413, 415, 416 et n, 425, 440, 441, 448, 494 n, 513 et n, 516, 525.
La Bible..., 1540, ou *Bible de l'épée*, 80, 81.
La Bible..., 1556, 91 n.
La Sainte Bible..., 1566, 507 n.
Bible polyglotte..., 1569-1572, 212 n, 324 et n.
La Bible qui est toute la sainte Esriture..., 1570, 246 n, 255 et n, 257, 258, 281, 262, 265 et n, 267, 268, 372 n, 373.
Bible... de Jérusalem, 77, 405 n.
 BERNVENU (Jacques), 192 n.
 BILLARD DE COURGENAY (Claude), 518 n.
 BILLY (Jacques de), 358 n, 411 n, 424 et n.
 BINET (Claude), 354 n.
 BINET (Etienne), 412 n.
 BOBIN (Jean), 181, 506, 507.
 BOKCE, 315.
 BONAVENTURE (saint), 412 n, 435.
 BONPORT (abbaye de), 506.
 BOUCHET D'AMBILLOU (René), 418 n.
 BOULOGNE, 200 n.
 BOURGONNAIS, 286 et n.
 BOURDEAUX (Christophe de), 193 n.
 BOURGEOIS (Louis), 90 n, 152 n, 341.
 BOURGES, 112 ; voir aussi sous BEAUNE.
 BRACH (Pierre de), 264 n, 304 n, 510 n.
 BRIANTÔME, 428 n.
 BRIÇONNET (Guillaume), 18.
 BRINCEL (Robert), 132, 133 n, 134-145.
 BRUËS (Guy de), 187, 197 n.
 BRUGUIER (J.), 202 n.
 BUCKER (Martin), 27, 53 n, 54, 55, 81, 83, 179, 180 et n.
 BUCHANAN (George), 93 et n, 515.
 BUDÉ (Guillaume), 92.
 BUDÉ (Loys), 29, 32 n, 92 et n, 94-103, 212 n.
 BUTET (Claude), 344 n.
 Cabate, 179, 332, 373 n.
 CAJETAN, v. sous VIO.
 CALVIN (Jean), 25, 26 et n, 28-32, 42, 44 et n, 46-50, 51, 56, 57, 80, 81, 82, 83, 88, 89 et n, 90 et n, 91, 92 n, 99 n, 106, 107 n, 109, 113, 125, 130 n, 150, 152 et n, 153 et n, 158 n, 160, 165, 167, 168 et n, 169 et n, 170, 171 n, 172, 173 n, 180 n, 181, 188, 191, 193 n, 304, 325, 338 et n, 339 et n, 340, 341, 342, 434, 441, 525.
 CALVUS, 317 n.
 CAMBRAI (collège de), 180.
 CAMPENSI (Jean), 23, 24 et n, 55 et n, 178 n, 179 n, 211, 212.
 CAMUS (Jean-Pierre), 369 n.
 CANAAN (patois de), 167.
Cantique d'action de grâces, pour la Dédicace et Dissipation de l'Armée d'Espagne..., 1588, 118 n.
Cantique des Cantiques, 195 n, 331.
Cantiques sur la Nativité..., 1558, 336 n.
 CAPITIS (Fremmin), 130, 193 et n.
 CAPITON (Wolfgang Fabriceus Köpfel, dit), 180.
 CARBEGI, 300.
 CARLES (Lancelot de), 195 n.
 CARPENTRAS, 369 n, 373 n, 403 n.
 CASSODORE, 319 n.
 CASTELLON (Sébastien), 120 n, 316 n.
 CATHERINE DE MÉDICIS, 107 n, 192 n, 201, 203 n, 304, 330 n.
 CATULLE, 88 n, 317 n.
 C. D., 44 n.
 CERCIA (Antoine), 110 n.
 CERTON (Pierre), 314.
 CERTON (Salomon), 10, 251-263, 300, 344, 345 n, 346, 347 et n, 366 n, 370.
 CHALON-SUR-SAÔNE, 354 n.
 CHALONS-SUR-MARNE, 371 n.
 CHAM, 333.
 CHANDY (Pierre de), 119 n.
Chansons nouvelles, sur le siège de la Ville de Grenoble..., 1564, 116 n.
Chansons spirituelles a l'honneur et louange de Dieu..., 1569 et 1606, 116 n, 117 n.
 CHANTLOUVE (J.-Fr. Gosombre de), 517 n.
 CHAPPUIS (Gabriel), 351.
 CHARENTE, 121.
 CHARLES V, 35.
 CHARLES IX, 203 n, 297, 298 et n, 299 n, 300, 306, 330, 353, 359, 428 n, 507, 508.
 CHARLES III DE LOURRAINE (duc), 508 n.
 CHARLES EMMANUEL 1^{er} DE SAVOIE, 369 n.
 CHARLES-QUINT, 107.
 CHARTRES, 270 n.
 CHATAY, 333.
 CHEFFONTAINES (Christophe de), 419 n.
 CHELLES, 507.
 CHINE, 333.
 CHRISTIEN (Florent), 515 n.
 CICÉRON, 151 n, 169, 170, 175, 398.
 CIRCÉ, 446 n.
 CLÉMENT VII, 182 n.

- COCYTE**, 375, 383.
CORFETEAU (Nicolas), 412 n.
COGNAC (Joseph de), 125, 126 et n.
COLIGNY (Gaspard de), 508.
COLLÈGE DE FRANCE, 52, 180 et n, 181.
COLLIET (G.), 356 n.
COLOMBY (François Chauvigny, sieur de), 519.
COLONY (Jean-Denis de Cecler, sieur de), 11 n.
CONNÉ (Louis I^{er} de Bourbon, prince de), 200 n, 201 n, 202 n.
CONNAUT (Recueil), 290 n.
CONSTANS (Jacques de), 291 n, 370-380, 386, 441, 448.
COQUERET, 74, 132 n.
CORDELIERS, 506.
CORDIER (Maurin), 122, 123 n.
Corinthiens (Épître aux), 326.
CORNU (Pierre de), 422 n, 424 et n.
COSME DE MÉDICIS, 300 et n.
COSTER (R.P. François), 351.
COTON (P. Pierre), 412 n, 434.
COUNCELLES (Pierre de), 318 n, 319.
COURVILLE (Joseph de), 210, 298 et n, 347.
COYSSARD (Michel), 193 n, 271 n.
C.R., 131 et n, 132, 133 n, 135, 137, 138, 143.
CRASPIN (Jean), 91 n, 112 n.
CYPRIS, 374.
D., 44 n.
DANOS (Jean), 272 n.
DAVENTÈS (Pierre), 110 n.
DAVID (mentions importantes seulement), 24, 30, 31, 35 et n, 38, 82, 114 n, 117, 120 et n, 121, 122, 124, 126, 127 et n, 128, 159 n, 166 n, 181, 182, 189, 199 n, 200, 201 et n, 210, 309, 312, 313, 314, 314-324, 325, 326, 327, 330 n, 332 n, 333, 337, 358 n, 360, 385, 418-420, 421, 423, 425, 431, 400 n, 467, 475, 507 et n, 508 et n, 509, 510 et n, 513 et n, 514, 517, 520, 521, 524, 526.
DEMIER (Pierre de), 289-296, 347 n, 367 n, 460, 494 n, 512.
DEL., 44 n.
DELAUDUN D'ALCALIERS (Pierre), 316, 519 n.
DELEKNE (abbé Alphonse), 304 n.
Les Délices de la Poésie française..., 1615, 490 n.
DÉMOSTHÈNE, 169.
DENISOT (Nicolas), 195 n, 344 n.
DENVY LE CHARTREUX, 16.
DENT (Gilbert), 164 n.
DESIRÉ (Arlus), 61 n, 130 n, 189, 190-192, 193 n, 194.
DES MARQUETS (Anne), 200 n.
DES MASURES (Louis), 90, 91 et n, 125, 126-128, 158-164, 166 n, 169, 173, 175, 187, 356 n, 513, 516.
DESFONTES (Philippe), 124, 198, 203, 240 n, 270-284, 285, 287, 289, 290 et n, 295, 296, 297, 299, 300, 302, 305 et n, 334 et n, 352, 354 et n, 385, 389, 399, 425, 428 n, 448, 455, 457, 458, 459, 460, 461, 485, 486 et n, 503, 504, 505 et n, 512 n, 518, 519.
DIODATI (Jean), 171 n, 242 n, 356 n.
DIVB BACBUC, 107.
DOLET (Estienne), 22-26, 107 n, 184.
DONAT (Jean), 323, 324 n.
DORÉ (Pierre), 412 n.
DORON (Claude), 354 n.
DRUIDES, 315.
DU BARTAS (Guillaume de Saluste), 167, 280 n, 304 et n, 309 n, 314 et n, 316 n, 330 et n, 370, 371 n, 459 n, 460, 477, 492 n.
DU BELLAY (famille), 25.
DU BELLAY (Guillaume), 25.
DU BELLAY (Jean), 159, 160.
DU BELLAY (Joseph), 18, 72 et n, 74, 124, 132 n, 167, 176 n, 185 n, 195 n, 198, 200, 201 n, 237, 330 n, 419, 428 n, 510 n.
DU BOSS (Guillaume Simon), 152, 153 et n.
DU BRÉUIL (Père), 212 n.
DU CHASTEL (Anselme), 356-359.
DU FAIL (Noël), 336, 342.
DU FOUR (Anthoine), 412 n.
DU HECQUET (Adrien), 315 n.
DU MONIN (Jean-Edouard), 280 n.
DU NESME (J.), 285-289, 294, 296.
DU PÉRIER (François), 367.
DU PENNON (Jacques Davy), 194 n, 198, 272 n, 291 n, 293, 299, 326, 331, 352, 354 et n, 456 et n, 457 et n, 460, 461-489, 492 n, 503, 504, 505, 506, 511, 512, 521.
DU PLESSIS, v. sous ALBIAC.
DU PLESSIS-MORNAY (Philippe), 103, 169, 170, 172, 173, 304, 313, 355 n, 356 n, 370, 403 n, 404-411, 413 n, 415, 416 et n, 448, 508 n.
DUPUENBAULT (Gabriel), 185, 313, 318 n, 337.
DURAND (Guillaume), 289 n.
DURAND (Jehan), 110 n.
DURANT DE LA BERGERIE (Gilles), 263-266.
DU TRONCY (Monsieur), 389 n.
DU VAIN (Guillaume), 367 et n, 369, 370 n, 371, 371-380, 386, 412, 413 et n, 440, 445.
DUVAL (Pierre), évêque de Sées, 195 n, 328-330, 331, 406 n.
DUVAL (Pierre), pasteur à Emden, 330 n, 406 n.
DU VERDIER (Anoine), 53 n, 131 n, 133 n.
Ecclésiaste (Livre de l'), 24, 195 n, 355, 433.
ECKHART (Johann, dit Maître), 435.
E.G.D., 336 n, 337 n.
EGYPTI, 136, 198, 315, 321, 333, 461 n.
EMDEN, 330 n, 406 n.
ENGOULEVANT (sieur), 254 n.

- ENNIVS, 312, 317 n.
 EPICURE, 196 n.
 ERASME (Désiré), 17, 18-22, 22, 23, 26, 175, 179, 180, 182, 212, 303, 414, 435, 525.
Bruciatum cor meum..., 35.
 ESAÏE, 169, 170, 173, 280 n, 285 n.
 ESDRAS, 35.
 ESPAGNE, 350 : v. aussi sous PHILIPPE.
 ESPENCH (Claude d'), 196 n.
 ESTIENNE (Henri), 304 n, 317, 318, 433 n.
 ESTIENNE (Robert I), 52 n, 179 n, 273.
 EURIPIDE, 318 n, 516.
 EUROPE, 7, 435.
 EUSTOCHIUM, 21 n.
 EVANGÉLIQUES, 18, 19, 22, 25, 26, 107, 108, 151 et n.
 FAERI (Pierre), 36 n, 315 n.
 FAREL (Guillaume), 18, 26 et n, 28, 49 n.
 FAURE (J.), 44 n.
 FAVRE (Antoine), 369 n, 422 n.
 FERBAIE, 28, 81.
 FERRIÈRES (J. de), 412 n.
 FICHAULT (Frè), 112.
 FIGIN (Marsile), 300, 309, 312, 313 et n, 314, 322, 324 n, 340, 459 n.
 FLAMINIUS (M. Antonius), 211, 213.
 FLANDRE, 19, 111 n, 435.
Les Fleurs des plus excellents poètes de ce temps, 1599, 456 n.
 FLORENCE, 19, 300, 416 n.
 FLORANCE RIVAUT (David de), 507 et n.
 FONTAINEBLEAU, 201.
La Forme des Prières..., 1542, 46 n, 78 n.
 FOUQUERIN (Antoine), 318 n.
 FRANCE, 7, 19, 23 n, 75, 90, 108, 109, 117, 129, 159, 167 n, 175, 179 et n, 181, 188, 189, 194 n, 196, 200 n, 203, 210, 254 et n, 299, 300, 302, 305 n, 306, 309, 310, 313, 317, 320, 324, 328 n, 343, 347, 350, 385, 388 n, 389 n, 414, 416 n, 419, 421, 435, 436, 441, 461 n, 464, 465 n, 466, 467, 507, 509 n, 526.
 FRANÇOIS I^{er}, 10, 89, 107, 108 n, 177 n, 181, 196, 330 n.
 FRANÇOIS II, 201.
 FRANÇOIS D'ALENÇON (duc d'Anjou), 199, 306, 307 et n, 324 n, 366 n, 389.
 FRANÇOIS DE SALES (saint), 189 n, 331 et n, 369 n.
 FRANÇOIS XAVIER (saint), 181.
 FRÈRES DE LA VIE COMMUNE, 435.
 FUCHS (Léonard), 151 n.
 GAGNY (Jean de), 211, 213, 412 n.
 GALLUP DE CHASTREUIL (Louis), 367 et n, 368, 369 n, 371-380, 386, 403 n, 440, 448 n.
 GANAY, v. sous GAGNY.
 GARNIER (Claude), 459, 460.
 GARNIER (Robert), 124, 515-517.
 GARROS (Pey de), 111 n.
 GAULE, 320.
 GAULTIER (Pierre), 130 n.
 GENEBRAND (Gilbert), 178 n, 246 n, 272 n, 333 n.
 GENÈVE, 26, 27 et n, 28 et n, 29, 81, 88, 89, 90, 92 et n, 109, 110 et n, 129, 133, 150, 152 et n, 153 et n, 159, 160, 178 n, 187, 191, 192, 212 n, 356 n.
 GÉRARD (Jean), 28 n.
 GERMANIE, 191.
 GERSON (Jean Chartier, dit), 435.
 GEX, 191.
 GLAUMKAU (Jean), 112 n.
 GODET (Louis), 371-380, 387.
 GOLIATH, 121, 126, 210.
 GOUNINEL (Claude), 153.
 GOULART (Simon), 124 n, 415, 467 n.
 GOURNAY (Marie Le Jars de), 500 n, 518.
 GRANDES RHÉTORIQUES, 41, 44, 73, 75, 87 n, 384.
 GRÂCE, 315, 316 n, 321, 323.
 GRENOBLE, 116.
 GRINGORE (Pierre), 18 n, 35-42, 42, 43, 44, 46, 56, 57, 60, 181, 373 n.
 GROLIER (Cl.), 44 n.
 GROOTE (Gérard de), 435.
 GUÉROULT (Guillaume), 150-158, 162, 201 n.
 GUIARS DES MOULINS, 34.
 GUIDACERIUS (Agathias), 180.
 GUISE, v. sous LORRAINE.
 GUISE (Louis, cardinal de), 200 n.
 GYGES, 387.
 HABENT (Isaac), 358-399, 424, 428.
 HENRI II, 107, 108, 145, 195, 197.
 HENRI III, 108 et n, 254, 270 n, 286 n, 297, 299, 300, 304 et n, 306, 349 n, 350-354, 354, 359, 388, 419 n, 446 n, 456, 464, 505, 526.
 HENRI IV (supra-avant roi de Navarre), 168, 254 et n, 270 n, 286 n, 304, 306, 355 n, 369 et n, 370 et n, 389, 405, 406 n, 456, 458, 459, 463, 464, 465, 466, 479, 505, 508 et n, 509, 510.
 HERMÈS TRISMÉGISTE, 315, 318, 322.
 HÉRODE, 168 n.
 HÉSIODE, 315.
 HESTEAU DE NUYSMENT (Clavis), 307 n.
Heures, 15, 16, 36 et n, 41, 114, 521 n.
 HRYNS (Pierre), 517 n.
 HIÉRONYMITE (confrérie d'), 332.
 HOCEBY (Taussaint de), 159.
 HOMÈRE, 315, 318 et n, 319.
 HONACE, 74, 75, 93 n, 177 n, 518.
 HUTINGTON (comte de), 90 n, 92 n, 93 n.
 KUKATTINE (d'), 289-296.
 I.D.D.C., 192 n.
 IGNAZ DE LOYOLA (saint), 181, 436-438, 440.
Imitation de Jésus-Christ, 23, 435.
 ITALIE, 313 n, 350.
 JAMBE DE FER (Philibert), 134, 341 n.
 JAMYN (Amadis), 200 n, 299, 302.
 JAPON, 333.
 JEAN (saint), 168.

- JEANNE D'ALBRET, 111 n, 131 n.
- JÉNÉMIE, 119, 285 n, 370 n, 373 n, 413 n, 432, 515.
- JÉRÔME (saint), 16, 20, 21, 34, 36 n, 179 n, 183, 211, 213 et n, 246, 272 et n, 273.
- JÉRUSALEM, 117, 148, 517.
- JÉSUITES, 436, 438, 440.
- JEUX FLORAUX DE TOULOUSE, 208 n, 210.
- JOB, 182 n, 200 n, 373 n, 394, 432, 515.
- JODELLE (Elienne), 198, 337 n, 339 n, 344 n, 389 n.
- JOYEUSE (due Anne de), 270.
- JOYEUSE (archevêque François de), 197 n.
- JUPITER, 189, 327.
- JUVÉNAL, 518.
- LA BOURDAIZIÈRE (sieur de), 389-399.
- LA CROIX (Jean de), 311, 367 et n, 368 et n, 369 n, 371-386, 401 et n, 402, 403 et n, 412, 440, 442 n, 520 n.
- LA CROIX (Antoine de), 126 n.
- LA CROIX DU MAINE (François), 52, 132 n, 133 n, 330 n, 344 n.
- LADAM (Nicolas), 200 n.
- LA FONS (Jacques de), 466 n.
- LA GRESSÉE (Jean de), 483 n.
- LAMBERT (François), 113 n.
- LA MIRANDOLE (Jean de), 313 n.
- LA MIRANDOLE (Pic de), 524 n.
- LA NAUBRIE, 370 et n.
- LA NOUE (Odet de), 124 n, 171 n, 210 n, 241-244, 251, 252 et n, 253, 254, 255 n, 300, 344, 347 et n, 366 n, 370, 420, 421 et n, 423, 427.
- LA PRIMAUDAIRE (Pierre de), 307, 325, 326, 331, 356-359.
- LA PUJADE (Anthoine), 458 et n, 459 n, 460 et n, 463, 472, 473, 479, 481, 484.
- LA ROCHE-CHANDIEU (Antoine de), 483 n.
- LA ROCHELLE, 406 n.
- LA ROQUE (Siméon-Guillaume de), 367, 368 n, 458 et n, 460, 467, 468, 469 et n, 479, 480 n.
- LA TAILLE (Jacques de), 343 n, 344.
- LA TAILLE (Jean de), 125, 518 n.
- LAURENT (saint), 113 n.
- LAURENT (Gaspard), 89 n.
- LAURENT DE MÉDICIS, 300 et n, 313.
- LAUSANNE, 90 et n, 92 n, 180 n, 186.
- LAVAL (Antoine de), 285-289, 296, 300 n.
- LAVAL (Antoine Mathé de), 286 n.
- LA VALLÉE (abbé Jacques de), 389-399.
- LA VALLETTRE (sieur de), 462 n.
- LA VILLE (Léonard de), 507 et n, 508.
- LAZARE, 374.
- LE CARON (Loys), 197.
- LECLERC (Jean), 113 n.
- LE DIGNÉ (Nicolas), 457, 458 n, 472, 476, 477, 487 et n, 488.
- LEFEVRE D'ETAPLES (Jacques), 16 n, 18-22, 23, 26, 43, 53, 54, 55, 175, 179, 180, 181 n, 182, 183, 212, 303, 414, 435, 525.
- LEFEVRE DE LA BODERIE (Guy), 195, 289 n, 307, 320-324, 324, 330 et n, 333 n, 334 n, 459 n.
- LEGER BONTemps (F.), 193 n.
- LE GRAND (S.), 355.
- LE JEUNE (Claude), 210, 241, 242 et n, 252 n, 263 n, 307, 347 n.
- LE LOYER (Pierre), 356 n.
- LE MAISTRE (Claude), 130 et n, 131 et n, 133 n, 134, 135, 138, 139.
- LE MANGEUR (Pierre), 34.
- LE PREUX (Jehan), 108 n.
- L'ESCURIEL (Cl.), 44 n.
- L'ESTOCART (Pascal de), 305, 338 n.
- L'ESTOILE (Pierre de), 167 n, 212 n, 271 n, 304, 306 et n, 307 n, 351, 352 n, 505, 509 et n.
- LETHÉ, 383.
- L'HOSPITAL (Michet de), 198 n.
- LIBAN, 327.
- Libri psalmodum, ver-*
- sio antiqua gallica...*, 34 n.
- LIGUE (La), 299, 304, 305, 306, 367, 368, 509 et n.
- LINUS, 314.
- LOCHES (Barthélémy de), 83 n.
- LOIRE, 200.
- LOIRAINNE, 158, 159 ; v. aussi sous CHARLES III.
- LOIRAINNE (archevêque de), 203 n.
- LOIRAINNE (cardinal Charles de), 129, 133, 159, 187, 203 n, 305 n.
- LOIRAINNE (cardinal Jean de), 90, 158, 159.
- LOSTIGUE (Annibal de), 367 n, 408 n.
- LOUHANS, 131 n.
- LOUIS XII, 412 n.
- LOUIS XIII, 286 n, 290 n, 465 et n, 466 n, 467, 490 n.
- LOUIS DE GRENADE, 438-440, 440.
- LOUVRE, 299, 303.
- LUPI (Didier), 152.
- LUTHER, 109, 179, 306 n, 415 n.
- LYON, 402.
- LYON, 22, 26 n, 28 n, 55 n, 108 n, 110, 117, 131, 132 n, 133 et n, 150, 151 n, 213 n.
- LYON (archevêque de), 254 n.
- MACON, 389.
- MACONNAIS, 131 n.
- MADELINE (sainte Marie), 432.
- MADELINE DE FRANCE, 16 n.
- MAGE DE FIEFMELIN (André), 269 n, 403 n.
- MAILLARD (Olivier), 435.
- MAISONFLEUR (Etienne de), 305 n, 329 n, 424 n, 425 n, 428-430, 441.
- MAISONFLEUR (François de), 9, 10, 280 et n, 282, 289, 290, 293, 295, 306 et n, 307 et n, 368 n, 380, 382 n, 384 et n, 399, 443, 446, 451, 455, 457, 458, 460 et n, 461, 465 n, 467, 469 et n, 472, 474, 478, 481, 486 et n, 488, 490-502, 503-505, 506, 509, 510 et n, 512, 518-521, 527.
- MARCELLA, 21 n.
- MARDOCHÉE, 514.

- MARGOT (Reine), v. sous MARGUERITE.
- MARGUERITE DE NAVARRE, 17, 18 et n, 22, 28, 51, 106, 107 n, 128, 131 n, 175, 177, 196 n, 330 n, 525.
- MARGUERITE DE VALOIS, 289 n, 290 n, 458, 459-461, 476, 520.
- MARIE DE MÉDICIS, 460 n, 465 et n, 466, 478, 506.
- MARLONAT (Augustin), 113, 317 n.
- MARMET (?), 271 n.
- MAROT (Clément), 9, 10, 17, 21 n, 22, 24, 25, 28 et n, 29 et n, 30, 32, 36, 42, 43, 44 et n, 45, 46, 47 et n, 48, 49, 50, 51-57, 88, 89, 90 et n, 91 et n, 94, 95, 97, 98, 99 et n, 100, 101, 102, 104, 105, 106, 107 et n, 108 et n, 110 n, 111 et n, 113 n, 114 et n, 115, 116, 117, 118, 120, 122, 123, 124, 125, 126, 129, 130 et n, 131, 132 n, 133 et n, 134, 135, 136, 137 n, 138, 139, 141, 142 et n, 144, 145, 146, 149, 150, 152 n, 153 et n, 156, 157, 158, 159, 160, 163, 164, 165, 169, 172, 174, 175, 177 n, 180 n, 181, 184, 186, 187, 188 et n, 189, 190 et n, 191, 192, 193 et n, 217, 219, 220, 225, 226, 229, 230, 232, 233, 247, 256, 259, 261, 264, 265, 266, 268, 274, 277, 280, 281, 284, 294, 295, 318, 319, 330 n, 341 et n, 342 n, 385, 386, 398, 461, 485, 511, 512 et n, 515, 525, 527.
- MARS, 189.
- MARTIAL, 518.
- MARVILLE, 328 n.
- MASSORÈTES, 180.
- MATTHEU (Pierre), 517 n.
- MAUBERT (Piaçe), 26.
- MADEUIT (Jacques), 310.
- MAYENNE (duc de), 509.
- MEAUX, 18, 113 n, 180.
- MÉDICIS, 300 n ; v. aussi sous CATHERINE, COSME, LAURENT, MARIE.
- MENSENNE (Morin), 209, 210 et n, 242, 243, 348 n.
- MESME (Pierre de), 370 n.
- MESNARD (J.), 44 n, 45.
- METZBAU (Jean), 285-289, 294, 295, 296, 568.
- MICHEL DE TOURS (Gail-laume), 35 n.
- MIDRAS, 332.
- MILAN, 436 n.
- MINOTAURE, 375.
- MOISS, 202, 312, 315, 316.
- MOLLER (Henri), 92 n, 178 n.
- MONTAIGNE (Michel de), 189 et n, 302.
- MONTANUS (Arius), 212 n.
- MONTCHRESTIEN (Anthol-ne de), 513, 514.
- MONTMORREUF, 132 n.
- MONTFAUCON, 508.
- MONTLUC (Jean de), 201, 202 et n, 203.
- MONTMÉJA (Bernard de), 120, 174 n, 421 n, 424 n, 467 n.
- MOTIN (Pierre), 289-296, 460.
- MOULINS, 286.
- MUNSTER (Sébastien), 272 n.
- La Muse Chrestienne...*, 1582, 197, 198.
- Les Muses françaises ralliées...*, 1599-1600, 370 n, 456 n.
- Les Muses ralliées*, 1599, 290 n.
- N., 44 et n, 45 n.
- NANCEL (Pierre de), 517 n.
- NARBONNE (collège de), 389.
- NATHAN, 514.
- NAVARRA, 131 n, 349 n, 365, 370, 406 n ; v. aussi sous HENRI IV.
- NAVÈRES (Charles de), 263-269, 344, 348, 349, 460.
- NEGUS, 333.
- NEMOURS (M. de), 509.
- NÉRAC, 459.
- NERVÈZE (Antoine de), 458, 402, 483.
- NEUCHÂTEL, 25, 28, 42 n.
- NIL, 321.
- Noël nouveau*, 26, 42-43, 44 et n.
- NORMANDIE, 150, 457.
- NORMANDIE (Laurent de), 110.
- NOSTRADAMUS (Michel de), 359.
- NOSTREDAME (César de), 366 n, 367 et n, 369 et n, 371-380, 386, 430.
- NOTRE DAME DE JOSAPHAT (abbaye de), 270 n.
- Nouveau recueil des plus beaux vers...*, 1609, 456 n.
- ODALLAM, 508.
- OGEROLLES (Jean d'), 133 n.
- OLÉRON (Ile d'), 289 n.
- OLIVÉAN, 20, 24 et n, 26 n, 45, 46 et n, 48, 49, 53-83, 92, 181, 190 n, 212 et n.
- OLYMPE, 375.
- ORIGÈNE, 34 n, 183 n.
- ORLÉANS, 192 n.
- ORLÉANS (Charles de France, duc d'), 89 ; v. aussi sous ANGOULÊME.
- ORPÈZE, 314, 314-317, 320-324, 337, 338 et n, 360, 526.
- OVINE, 57, 290 n, 312, 518.
- PACUVIUS, 317 n.
- PADOUE, 22.
- PAGNINUS (Sanctus), 20 et n, 52 n, 178 n, 179 n, 180, 211-238, 272 et n, 273 et n, 275, 276, 324 n, 416 n.
- PALESTINE, 120.
- PALISSY (Bernard), 121.
- PANTAGRUEL, 107.
- PARADIS (Paul), 160.
- PARIS, 107, 110 et n, 117, 130 n, 131 n, 134, 167 n, 179, 180, 192 n, 213 n, 289, 290 et n, 307, 350, 365, 368 n, 370, 389, 455, 460 et n, 461 n, 490, 508.
- Le Parnasse des plus excellens poètes de ce temps*, 1607, 289, 290 et n, 456 n.
- PAS (Philippe de), 174 n.
- PASQUIER (Estienne), au-teur des *Recherches de la France*, 52, 131 n, 343 n.
- PASQUIER (Estienne), tra-ducteur de psaumes, 130, 131 n, 133 n.
- PATISSON (Mamert), 271 n.
- PAU, 370 n, 508.
- PAUL (saint), 19 n, 27, 133 n, 168, 169, 181 n, 326, 330, 337, 341 n.

- PAUL III, 262 n.
 PAULA, 21 n.
 PAYS-BAS, 193 n.
 PELETIER DU MANS (Jacques), 75, 176, 185 n, 237.
 PELISSON (P.), 288 n, 370, 403 n.
 PENTECÔTE, 463.
 PERIN (Léonard), 568 n.
 PERRACHE D'AMPUS (Jacques), 367.
 PERRIN (François), 517 n.
 PERROT (François), 111 n, 356-359.
 PERSE, 315, 333.
 PÉTHARQUE (François), 313, 518.
 PHILIPPE II D'ESPAGNE, 192 n.
 PHILON (Messer), 126 n.
 PIBRAC (Guy Du Faur de), 289, 304 n, 305, 353, 354 et n, 354-356, 494 n.
 PIERRE (saint), 432.
 PINDARE, 316 n, 318 et n, 320, 518.
 PINDE, 312.
 PITBOU (Pierre), 272, 273 n.
 PLATON, 312, 314, 315, 319, 330 n, 332.
 PLÉIADE, 73, 74, 76, 132 n, 150, 151, 159, 189, 171, 176, 177 n, 185 n, 189, 195, 196, 233, 237, 238, 240, 262, 280 et n, 300, 302, 310, 311, 375, 382, 426, 443, 455, 457, 486.
 PLUTARQUE, 131 n, 519 n.
 POICTREVIN (Jean), 129, 130 n, 131 n, 133 et n, 134-145, 165, 187.
 POISSY (colloque de), 91, 108, 109, 188, 200 n, 201, 303, 330 n.
 POITREUS, 129, 133 n, 134.
 POITOU, 132 n, 370.
 PONTOISE, 285.
 PORCÈRES (Honorat de Laugier, sieur de), 448 n, 456 n.
 PORT-AU-FOIN, 494.
 POSTEL (Guillaume), 324.
 PRATENSIS (Félix), 179 n, 211, 212 et n, 213 n, 272 n.
 PRESLES (Raoul de), 35.
 PROTÉE, 439.
 PROVENCE, 365, 366 et n, 367.
 Proverbes (*Libre des*), 180, 355.
 Psalms du Royat Prophète David..., 1542, 24.
 Psalterium sextuplex..., 1530, 179 n, 213 n, 272 n.
 Psaumes de la pénitence, 16, 17, 209 et n, 251, 285, 286 n, 313, 351 n, 308 et n, 369 n, 371, 373, 378, 382 n, 389 et n, 391, 401, 404 n, 412 n, 413 n, 432, 433 et n, 435 n, 438, 445 n, 457 n, 458, 467, 487 n.
 Psautier de Cambridge, 34.
 Psautier de Metz, 33.
 Psautier d'Oxford, 34 ; v. aussi sous *Libri psalmodum...*
 Psautier huguenot, 7, 16, 18, 26, 26-29, 30 n, 31 n, 37, 41, 43, 45, 46, 66 n, 90, 91 n, 92, 94 n, 97, 106-128, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 149, 150, 154, 155, 156, 163, 172, 174, 177, 178, 185, 188, 188-194, 195, 203, 212 n, 218, 221, 222, 226, 229, 230, 232, 237, 244, 248, 249, 258, 281, 283, 284, 285, 286, 288, 276, 277, 280, 286 n, 294, 307, 308, 358 n, 428.
 Pseautier de David..., 1586, 352 n.
 PYTHAGORE, 332.
 RABRELAIS (François), 17, 107, 181.
 RACAN (H. de Bueil, marquis de), 290 n, 490 n, 494, 501, 502 n, 505 n, 518 et n, 519 et n, 521 n.
 RAPIN (Nicolas), 251-263, 264, 268, 300, 344 n, 347 et n, 351 n, 354, 360 n, 370.
 RAVIGNAN, 370 et n.
 Recueil de diverses poésies, tant du feu sieur de Sponde..., [1597 ou 1698], 456 n.
 Recueil de plusieurs Chansons spirituelles..., [1555], 43 n.
 Recueil de plusieurs diverses Poésies, tant de M. du Perron..., 1598, 456 n.
 Recueil des plus beaux vers de Messieurs de Malherbe..., 1627, 490 n.
 REGNIER (Mathurin), 460, 505, 520.
 REIMS, 129.
 REMOND (Florimond de), 52, 66 n, 88 n, 109 n, 112 n, 188, 189 n, 333 n.
 RENÉE DE BOURBON, 36 n.
 RENÉE DE FRANCE, 28.
 RENOUARD (Nicolas), 289-286.
 REUCHLIN (Johann), 179, 373 n.
 RHÉMANIE, 19.
 RHÔNE, 191.
 RIBOT (Jean), 92 n.
 RICHARD (Jean), 285-289, 295, 298.
 RICHEOME (Louis), 412 n.
 RIOM, 132 n, 133 n.
 RIVAudeau (André de), 125, 171, 517.
 Rois (*Libre des*), 126.
 ROMAINS (*Épître aux*), 133 n.
 ROME, 15, 35, 90, 159, 160, 175.
 RONSARD (Pierre de), 16, 72, 73, 74, 75, 76, 77 n, 116, 124, 192 n, 187, 189, 191 n, 194, 195 et n, 198, 199 n, 202 n, 210, 237, 238, 280 n, 299, 302, 303 et n, 364, 320, 324 n, 327, 328, 331, 335 n, 354 n, 428 n, 444, 446, 460, 519.
 ROSSET (François de), 412 n.
 ROULLARD (Sébastien), 372 n.
 ROUSSEL (Gérard), 18.
 ROZE (recteur), 254 n.
 RUBENS (Pierre-Paul), 466.
 RUTSBORCK (Jean de), 435.
 SADOLET (Jacques), 16.
 Sagesse (*Libre de la*), 355.
 SAINT-AMANT (M.-A. Girard de), 446.
 SAINT-BARTHELEMY (La), 117, 119, 289, 305.
 SAINTE-MARTHE (Charles de), 16.
 SAINTE-MARTHE (Scévole de), 252 n.
 SAINTE-RADEGONDE, 129, 133 n.
 SAINTES, 121.
 SAINT-GERAIS (Mellin de), 53.

- SAINT-GERMAIN, 212 n.
 SAINT-GERMAIN-EN-LAYE, 108 n.
 SAINT-GILLES, 116.
 SAINT-MARC (couvent de), 414.
 SALETTE (Arnaud de), 111 n.
 SALOMON, 24, 180, 195 n, 315, 316, 333.
 SALON, 369.
 Samuel (*Liures de*), 513.
Saïre Ménippée, 254, 264.
 SAÛL, 126, 314, 316 n, 317.
 SAVOIE, 369 et n ; v. aussi sous CHARLES EMMANUEL.
 SAVONAROLA (Jérôme), 16, 23 n, 389, 404 n, 413-416, 436.
 SCÈVE (Claudine et Sibylle), 132 n.
 SCÈVE (Guillaume), 22 n.
 SCÈVE (Maurice), 131 et n, 132 n, 133 n, 134, 141, 176, 187.
 SCHELANDRE (Jean de), 517.
 SEMILLET (Thomas), 71, 74 n, 76 n, 177 n, 311, 312 n, 339 n.
 SÈS, 328, 329, 330 et n, 406 n.
 SÉNÈQUE, 518.
 SENS, 308.
 SENS (archevêque de), 203 n.
Sensuyent plusieurs belles et bonnes chansons..., 1533, 43 n.
 SERRES (Jean de), 108 n.
 SERVET (Michel), 150.
 SIBYLLE, 313.
Singulier antidot..., 1561, 192 n.
 SION, 491.
 SORBONNE, 18, 20 n, 22, 23, 26, 179, 181, 304 n.
 SPONDE (Henri de), 404 n.
 SPONDE (Jean de), 167, 370 et n, 371 n, 388 et n, 404-411, 413 et n, 415, 416 et n, 440, 441, 443, 446, 448, 449, 450 et n, 458 n, 494 n.
 STACE, 518.
 STRASBOURG, 27, 113 n, 179, 191.
 SUISSE, 42.
Tables pour trouver les Pseaumes..., 1565, 113 n.
 TAFFIN (Jean), 193 n.
 TAGAUT (Jean), 421 n, 424 et n.
 TALLEMANT DES REAUX (G.), 520.
 TALMUD, 179, 332.
 TAMISIEN (Pierre), 389, 399, 414, 415 n.
 THALANIER, 107.
 THOU (Jacques - Auguste de), 202 n.
 THRACE, 199.
 TIBULLE, 88 n, 317 n.
 TISSAND (François), 179.
 TOULOUSE, 22 ; v. aussi sous JEUX FLORAUX.
 TOULOUSE (concile de), 15.
 TOURNES (Jean de), 132 n.
Les traces des admirables jugemens de Dieu..., 1589, 509 n.
 TRELLON (Claude de), 413 n.
 TRENT (concile de), 202, 203 n, 303, 305, 350, 412, 414, 436 et n, 445, 451.
 TRINITÉ DE TIRON (abbaye de la), 270 n.
 TYARD (Pontus de), 301, 310 et n, 324 n, 335 n, 340 n, 343 n, 354 n.
 TYRTÉE, 315.
 ULYSSE, 312, 458 n.
L'Grande..., 1591, 118 n, 119 n, 122, 124 et n, 305 n.
 URFÉ (Honoré d'), 331 n, 389 n, 460.
 USSON, 459.
 VALAGRE (sieur de), 329 n, 424 n, 425, 426, 428 n, 429 n.
 VALENCÉ, v. sous MONT-LUC.
 VALOIS, 507.
 VALOIS (famille des), 459.
 VATALE (François), 62 et n, 64, 178 n, 179 n, 180 et n, 211, 212 et n, 225, 273 et n.
 VAUQUERLIN DE LA FRESKAYE (Jean), 210 n, 315 n, 510 n.
 VAUXBLES (Jean de), 412 n.
 V.D., 107 n, 108 n.
 VERISH, 28 n.
 VÉNUS, 189.
 VENVILLE, v. sous BERO-ALDE.
 VIAU (Théophile de), 445.
 VIERGE, 15, 432, 508.
 VIGENÈRE (Blaise de), 244-250, 251, 298, 324, 331-334, 344, 347 et n, 418, 450.
 VILLNEUVE (Arnaud de), 25 n.
 VILLE ROCHE, 370 et n.
 VILLERS-COTTERETS (ordonnance de), 21.
 VINCENNES (congrégation de), 326 n, 352.
 VINCENT (saint), 113 n.
 VINCENT (Antoine), 108 n, 109, 110 n.
 VINOLE (Pierre de), 26, 42 n.
 VIO (Thomas de, dit Cajétan), 55, 179 n, 182 n.
 VIRET (Pierre), 90 n, 130 n, 160.
 VIREY (Jean de), 517 n.
 VINGOLE, 58 n, 64 n, 290 n, 315, 318.
Valgate, 12, 19, 20, 34 n, 37-41, 53 n, 55, 136, 140, 193 n, 212, 213 et n, 246, 248, 272-278, 287-288, 291-295, 334 n, 357-358, 371-381, 390 et n, 462-474, 476-488, 492 et n, 496, 510.
 WINDESHEIM (communauté de), 435.
 WOLMAR (Meichior), 92.
 YVANDRE, 519.
 ZAMARIEL (Antoine), 403 n.
 Zohar, 321, 332.
 ZOROASTRE, 315.
 ZWINOLI (Ulrich), 55, 179 n.

TABLE DES MATIÈRES

Introduction	7

Première partie : L'ÂGE DE LA RÉFORME

I. — Diffusion du psautier avant Marot	15
II. — Traductions du psautier avant Marot	33
III. — Clément Marot	51
IV. — Théodore de Bèze	88
V. — Diffusion et influence du psautier huguenot	106
VI. — Epigones et rivaux (1546-1559)	129
VII. — Style de l'humanisme religieux	165
VIII. — Divorce confessionnel	187

Deuxième partie : ACTUALITÉ DE L'ANTIQUE

I. — Traducteurs érudits : Baïf et Vigenère	207
II. — Poètes de province et expériences rythmiques	251
III. — Philippe Desportes	270
IV. — Poètes catholiques et archaïsants	285
V. — Les Académies et la fonction politique des psaumes	297
VI. — Les psaumes et le syncrétisme de la Renaissance ..	309
VII. — Les psaumes et l'humanisme musical	335
VIII. — Les psaumes et le renouveau moral	350

Troisième partie : LA PÉNITENCE ET SES PASTES

I. — Les poètes provinciaux	365
II. — La méditation en vers	387

III. — La méditation en prose	400
IV. — La poésie pénitentielle	418
V. — La littérature pénitentielle et son style	432

Quatrième partie : L'AFFRANCHISSEMENT DES POÈTES

I. — Le milieu parisien et le renouvellement des psaumes.	455
II. — Le beau style	476
III. — Malherbe	490
IV. — Le destin profane du psautier	503
Conclusion	523
Bibliographie	531
Index	565

ACHÉVÉ D'IMPRIMER
EN DÉCEMBRE 1969
SUR LES PRESSES DES
IMPRIMERIES RÉUNIES
22, RUE DE NEMOURS
A RENNES, FRANCE