



HAL
open science

Du rôle des Psaumes dans la réflexion sémiotique et dans l'identité confessionnelle, entre 1648 et 1705

Claire Fourquet-Gracieux

► **To cite this version:**

Claire Fourquet-Gracieux. Du rôle des Psaumes dans la réflexion sémiotique et dans l'identité confessionnelle, entre 1648 et 1705. Bulletin de la Société de l'Histoire du Protestantisme Français, 2012, t. 158, avril-mai-juin 2012, p. 447-464. <hal-02079006>

HAL Id: hal-02079006

<https://hal.science/hal-02079006v1>

Submitted on 25 Mar 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

Du rôle des Psaumes dans la réflexion sémiotique et dans l'identité confessionnelle, entre 1648 et 1705

CLAIRE FOURQUET-GRACIEUX
EA STIH, Université Paris-Sorbonne

Si l'on devait caractériser à grands traits la réussite du psautier réformé, version française de Clément Marot et Théodore de Bèze, l'on pourrait retenir deux principaux éléments associés au principe de l'accès de la Bible à tous partagé par Luther, Calvin, mais aussi Érasme. Sur le plan stylistique, la simplicité des vers français se différencie de la monotonie des versions médiévales composées d'octosyllabes et de distiques¹. Marot emploie une variété de mètres courts qui se prêtent au chant populaire. Le psautier doit également sa pérennité à sa mise en musique. Les mélodies officielles, composées à Genève entre 1539 et 1562 par Loys Bourgeois et quelques autres compositeurs, avaient opté pour le syllabisme, ne présentaient pas d'ornements ajoutés et se mettaient à la portée de tous. Cette simplicité fit accéder cette paraphrase à la dimension de recueil liturgique.

Face au succès du psautier en vers de Clément Marot et de Théodore de Bèze, la réaction catholique s'inscrit dans la stratégie du contrepoison adoptée par la Contre-Réforme². Dans cette perspective, le principe de la Bible pour tous est repris par de nombreux catholiques. De nombreuses versions catholiques font leur apparition³. Cette vitalité correspond à une ligne gallicane plus que tridentine puisque les exigences énoncées lors du concile de Trente soumettaient la lecture de la Bible à deux conditions restrictives, permission et capacité. Or, un petit nombre de productions versifiées se double de musicalité, raison qui achève de mettre au premier chef ces psaumes français

1. Voir Catherine REUBEN, *La Traduction des Psaumes par Clément Marot: aspects poétiques et théologiques*, Paris, Champion, 2000, 288 p., p. 129-161.
2. Voir Denise LAUNAY, *La Musique religieuse en France. Du Concile de Trente à 1804*, Paris, Klincksieck, 1993, 583 p.
3. Ce vaste corpus a été étudié entre autres par Michel JEANNERET (*Poésie et tradition biblique au XVI^e siècle. Recherches stylistiques sur les paraphrases des psaumes de Marot à Malherbe*, Paris, J. Corti, 1969, 575 p.) Paulette LEBLANC (*Les Paraphrases françaises des Psaumes à la fin de la période baroque: 1610-1660*, Paris, Presses universitaires de France, 1960, 816 p.) et Claire FOURQUET-GRACIEUX (*Les Psaumes tournés en français [1650-1715]*, Paris, Université Paris IV [thèse de doctorat en langue française], 2011, 728 p.).

en regard du psautier réformé. Ce rapport tissé entre paroles et musique se décline selon deux modalités qui se relaient chronologiquement. En premier lieu, les psautiers d'Antoine Godeau (1648) et de Charles Le Breton (1660) sont mis en musique après leur première édition, sans que cela ne provoque de modification textuelle. À ces psautiers musicalisés, où le tissu verbal sert de matériau à un compositeur, succèdent les paraphrases produites par le médecin Du Four (1670) et l'abbé Simon-Joseph Pellegrin (1705), lyriques au sens premier du terme : la musique s'y laisse analyser comme une contrainte d'écriture au même titre que le texte-source ou que les règles poétiques, conformément à l'idéal ronsardien d'une poésie lyrique. Jusqu'à quel point peut-on parler d'imitation du psautier musicalisé de Marot/Bèze ? L'alliance catholique entre paroles et musique s'interprète-t-elle dans le seul cadre d'une politique de combat, ou comme le signe d'une réforme catholique ?

Des psautiers mis en musique, ou musicalisés, à l'image du psautier réformé

La relation entre la paraphrase de Godeau et le psautier de Genève se trouve au cœur de la distinction entre source et modèle. La démarche du catholique est proche de celle de Clément Marot et de Théodore de Bèze, mais est-ce suffisant pour affirmer que les vers du XVI^e siècle constituent une source textuelle de la *Paraphrase* de Godeau ?

Dans les deux cas, la musique n'a pas constitué une contrainte d'écriture, puisqu'elle a été composée à partir du texte et lui est donc postérieure⁴ ; la finalité, similaire, consistait à envisager la mise en français comme un divertissement, puis à faire chanter les Psaumes par tous et partout. C'est ce qui apparaît dans la préface de la paraphrase de Godeau, qui ne se montre ainsi pas critique envers l'usage du psautier qu'en font les Réformés. La fortune des textes est également étonnamment similaire. En effet, tous deux ont servi de paragon de la traduction poétique dans leur confession respective. Par ailleurs, le psautier catholique a donné lieu à deux conceptions musicales, l'une simple, monodique, l'autre polyphonique, de même que la version de Marot et Bèze avait prêté à plusieurs compositions d'inspiration différente. Ensuite, le psautier catholique a rencontré un succès inattendu auprès des anciens protestants, à la faveur de sa mise en musique, qui a fortement

4. Voir, pour le psautier de Marot-Bèze, Pierre PIDOUX, *Le Psautier huguenot du XVI^e siècle. Mélodies et documents*, Bâle, Baerenreiter, 1962, 2 vol. et Édith WEBER, *La Musique protestante de langue française*, Champion, Paris, 1979, 199 p. ; pour Antoine Godeau, voir Denise LAUNAY, « La Paraphrase des Psaumes de Godeau et les musiciens qui l'ont illustrée », dans Yves GRAUD (éd.), *Antoine Godeau : 1605-1672, de la galanterie à la sainteté*, Paris, Klincksieck, 1975, p. 235-250, et Jean-Michel NOAILLY, « La paraphrase des Psaumes par Antoine Godeau, éléments bibliographiques », *Psaume*, n° 7, automne 1992, p. 165-171.

contribué à rendre le psautier familier aux Nouveaux Convertis. Tel est du moins l'argument avancé par le pouvoir politique pour le retirer du circuit de la distribution :

Le roi ayant été informé que la traduction des Psaumes faite par le feu sieur Godeau imprimée à Paris par Thierry libraire ne peut être d'aucun bon usage, principalement aux Nouveaux Convertis qui en les chantant peuvent être détournés des cérémonies et des prières usitées dans l'Église, SA MAJESTÉ ÉTANT EN SON CONSEIL a révoqué et révoque le privilège accordé audit sieur Thierry ou autres pour l'impression de ladite traduction, ordonne que les exemplaires en seront supprimés⁵.

Enfin, plus anecdotiquement, Lardenois a arrangé la mélodie du psautier huguenot en la réduisant à une clé, et a également mis en musique les psaumes de Godeau⁶ ; n'est-ce pas la preuve *a posteriori* de la ressemblance textuelle des deux ouvrages ?

Cependant, malgré ces similitudes qui relèvent de l'histoire externe, la confrontation des textes aboutit à une conclusion très différente. À la lumière d'un échantillon de cinquante-deux psaumes, c'est-à-dire du tiers des ouvrages, les ressemblances apparaissent ténues⁷. Le psautier de Marot-Bèze présente une grande variété strophique, là où celui de Godeau se contente du quatrain, du sixain et du huitain. Certes, ces strophes sont les plus utilisées par Marot-Bèze, mais selon un ordre de préférence différent : l'évêque privilégie le quatrain (56 %) qui n'arrive qu'en troisième position dans le psautier réformé (29 %). En matière métrique, les pratiques diffèrent de nouveau. L'isométrie prime chez Marot et Bèze (77 %), l'hétérométrie l'emporte chez Godeau (73 %). Et le large échantillonnage des mètres utilisés dans le psautier réformé, du vers de trois syllabes au décasyllabe, s'oppose à la prédilection de Godeau pour trois mètres, l'hexasyllabe, l'octosyllabe et surtout l'alexandrin. Si l'on examine en détail les points de convergence, l'octosyllabe de Marot est repris par Godeau dans vingt-trois des cinquante-deux psaumes retenus, et du point de vue strophique, le sixain et le quatrain de Godeau font écho à ceux de Marot / Bèze. Cependant, les systèmes rimique et strophique sont

5. Bernard CHÉDOZEAU, *La Bible et la liturgie en français. Les distributions de livres aux Nouveaux Convertis (1685-1687). Étude du manuscrit BNF fr 7054* (titre erroné mais recensé dans les catalogues de bibliothèques : *Bossuet et les protestants. «La voie de charité et les distributions de livres aux Nouveaux Convertis (1685-1687)»*), Publications de l'Université Montpellier III, LIAME, *Bulletin du Centre d'Histoire moderne et contemporaine de l'Europe méditerranéenne et de ses périphéries*, n° 10, juillet-décembre 2002, 134 p., p. 56. Cet arrêt du Conseil d'État a été suivi d'effet le 20 février 1686.

6. Voir Jean-Michel NOAILLY, art. cit.

7. 52 psaumes ont été mis à l'essai : selon la numération catholique conforme à celle du psautier gallican, les psaumes 1-3, 6-12, 14, 19, 21, 31, 37, 42-43, 45, 49-50, 60, 67, 69-70, 86, 94, 101, 111-112, 116, 119-133, 136, 138, 142, 145, 148-150.

rarement repris en même temps. Et sur le plan verbal, la reprise est réduite. Par conséquent, ne nous y trompons pas. Si le psautier réformé apparaît comme un modèle aux yeux de l'évêque de Grasse et de Vence, c'est avant tout en raison de l'importance qu'il accorde à la musique :

Ceux dont nous déplorons la séparation de l'Église, ont rendu la version dont ils se servent, célèbre par les Airs agréables que de doctes Musiciens y mirent lorsqu'ils furent composés. Les savoir par cœur est parmi eux comme une marque de leur Communion : et à notre grande honte, aux villes où ils sont en plus grand nombre, on les entend retentir dans la bouche des Artisans, et à la campagne dans celle des Laboureurs ; tandis que les Catholiques, ou sont muets, ou chantent des chansons déshonnêtes. J'ai donc cru que si je pouvais achever les Psaumes, quelqu'un de ces excellents Musiciens qui honorent notre siècle, serait peut-être poussé par l'esprit de Dieu à leur donner des airs agréables et faciles, afin de les rendre populaires, et de les mettre à la place de tant de paroles, ou vaines ou dangereuses, qui reçoivent jusqu'à cette heure tous les ornements de la Musique. Le feu Roi, de glorieuse mémoire, n'avait pas dédaigné d'employer la parfaite connaissance qu'il avait de ce bel Art, sur quatre de mes Psaumes, qui ont été imprimés il y a longtemps⁸.

Antoine Godeau ne dit mot du texte de Marot et Bèze ; il fait l'éloge de la seule dimension musicale, s'attarde sur les mélodies qu'il se plaît à caractériser. Ce faisant, il s'inscrit dans la tradition humaniste qu'il relit à la lumière de saint Paul :

La Musique n'est pas un Art qu'il faille profaner. Elle est plus du Ciel que de la Terre, et de l'Église que du Monde. Le Monde l'a usurpée [...]. Tous les Arts cesseront à la fin du monde, mais la Musique continuera dans le Paradis. [...] L'apôtre ordonne aux Chrétiens de s'instruire, de se consoler et de se divertir saintement par le chant des Psaumes et des Cantiques spirituels. Le chant a une secrète vertu pour pénétrer dans le fond de l'âme⁹.

Godeau sacralise la musique en la présentant comme l'équivalent artistique de la vertu de la charité. Le psautier huguenot reste donc un modèle dans son aspiration à être chanté par tous plus qu'une source textuelle.

À la différence d'Antoine Godeau, le jésuite Charles Le Breton, qui occupa surtout les fonctions de prédicateur, privilégia la dimension exégétique dans sa version des Psaumes en date de 1660. Aussi l'accompagna-t-il de notes latines

8. Antoine GODEAU, *Paraphrase des Psaumes de David*, Paris, Vve Jean Camusat et Pierre Le Petit, 1648, préface, n. p. Parmi les critiques qui ont étudié le lyrisme d'Antoine Godeau, citons Denise LAUNAY, *La Musique religieuse en France*, *op. cit.*, p. 324-345 ; de la même, « La paraphrase des Psaumes de Godeau et les musiciens qui l'ont illustrée », art. cit. ; Philippe-Joseph SALAZAR, *Le Culte de la voix au XVII^e siècle*, Paris, Champion, 1995, 400 p., p. 237-249.
9. Antoine GODEAU, *op. cit.*, préface, n. p. La conception de saint Paul à propos de la vertu théologale de la charité est développée dans la première lettre aux Corinthiens, XII, 31-XIII, 1-13.

et françaises dans les manchettes et d'une réflexion sur le sens littéral en tête de l'ouvrage. La mise en vers apparaissait seconde dans la genèse de son écrit, et la mise en musique secondaire. Plusieurs éléments sont toutefois à retenir dans la manière d'aborder la poésie :

Je ne me suis que trop efforcé d'y observer les règles les plus rigoureuses que la Poésie du temps se soit donnée, puisque je m'y suis pas permis les dispenses pour les rimes que se donnent librement ceux qui sont en réputation d'être les Maîtres en cet art [...]. Je ne me suis réduit à mettre ma Version en Poésie, que pour ce que j'ai cru sur la persuasion de quelques-uns, que je pourrais par ce moyen faire passer plus doucement des pensées de piété dans les esprits des personnes qui aiment les choses agréables. D'ailleurs mon Original était Poésie en sa langue, et ainsi il demandait une Version en Poésie. Que si on m'accuse d'y avoir mis mon temps sur mes vieux jours, je ne répondrai point par un mensonge quand je dirai que ce n'a point été sans le partager avec d'autres exercices de plus grande importance, et sans faire de celui-ci mon divertissement plutôt que ma principale occupation¹⁰.

Le Breton soumet la poésie religieuse aux règles qui structurent le reste de la production poétique, en particulier au sujet des rimes. De manière topique, il combine divertissement personnel et utilité publique. Le choix de la poésie est lié de manière accessoire au texte-source, et avant toute chose au souci du texte-cible. Il s'agit de s'adapter au goût du public, séduire pour convertir, conception qui traduit le pragmatisme du paraphraste. Et ce n'est que de manière incidente, dans une énumération, que Charles Le Breton mentionne la possibilité d'une mise en musique : son travail « peut servir d'entretien à la mémoire, de chant pour la Musique, de lecture pour le loisir, en prenant la place d'autres qui seraient mauvaises »¹¹.

Or, en 1663, la deuxième édition de ce psautier fait disparaître préface et notes d'érudition au profit d'une lettre du compositeur, d'un avis de l'imprimeur, et de notes de musique, sans l'assentiment du jésuite semble-t-il¹². De la même manière que dans le psautier réformé et que dans celui d'Antoine Godeau, la musique se présente sous forme de partition, limitée à la première strophe, air de départ qui est ainsi répété d'un bout à l'autre du psaume. Au total, sont déroulés cent soixante airs¹³ venant individualiser

10. Charles LE BRETON, *Paraphrase des Pseaumes de David en vers François par le R. P. Charles Le Breton, de la Compagnie de Jesus, Dediez à Jesus-Christ*, Paris, François Muguet, 1660, préface, n. p.

11. *Ibid.*

12. « La personne qui a fait cette Musique m'oblige d'imprimer la Lettre suivante qu'elle adresse à l'Auteur de la Version des Psaumes : Si je lui obéis, j'en demande pardon à ce bon Père, de qui je n'en ai pas eu la permission » (*Les Pseaumes de David mis en vers franco is par le R. P. Charles Le Breton, et mis en airs nouveaux tous differents aussi bien que conformes au sujet. Par une personne de qualité. Seconde édition*, Paris, François Muguet, 1663, f° Å ij v°).

13. Ce chiffre, supérieur de dix unités par rapport au nombre de Psaumes, s'explique par l'existence de versions doubles d'un même psaume, donnant lieu à deux mises en musique, une par version.

chacun des poèmes concernés, à l'égal du psautier de Marot / Bèze qui compte cent vingt-cinq airs, et de celui d'Antoine Godeau. Un dernier élément achève de rapprocher cette mise en musique de celles qui étaient appliquées aux psautiers de Marot et de Godeau : le compositeur a envisagé plusieurs orientations musicales, l'une, simple, à destination du plus grand nombre, la seconde ornée, réservée aux savants. Et de nouveau, c'est l'option populaire et, sur le plan technique, le syllabisme, qui ont été privilégiés. La seule nuance consiste dans la prédilection du compositeur pour une musique ornée, comme l'indique le discours de l'éditeur au lecteur :

Je vous ajouterai que son dessein avait été de faire mettre en l'impression de la Musique les Notes pour les diminutions et les passages, les agréments et les délicatesses, que l'Art et son invention particulière lui font ajouter lors qu'elle chante : Mais après avoir consulté sur cela les plus savants, elle a jugé avec eux qu'il serait plus à propos de rendre ses airs faciles à chanter à tout le monde ; et ainsi elle s'est contentée d'y observer seulement les longues et les brèves selon la mesure qu'ont les vers, avec quelques ports de voix et cadences toutes simples, laissant aux Savants à les chanter selon leur belle méthode et leurs riches inventions¹⁴.

Mais dans quelle mesure le texte de Charles Le Breton se prête-t-il à une mise en musique ? L'alexandrin est utilisé de manière dominante, soit en isométrie, soit en binôme avec l'octosyllabe, et dans des conditions telles que Paulette Leblanc doute du lyrisme de la paraphrase jésuite : « Dans ses strophes variées et assez soignées les vers corrects sont peut-être fréquents, mais les bons vers, ceux qui chantent, ceux qui font penser ou rêver, sont quasi introuvables »¹⁵. Le compositeur paraît cependant avoir été sensible à la texture lyrique de la paraphrase de Le Breton, puisqu'il n'a pas modifié le texte de 1660, ce qui témoigne d'une dose de lyrisme suffisamment importante pour ne pas avoir à faire l'objet d'une adaptation. N'est-ce pas un moyen de rivaliser coûte que coûte avec le psautier réformé de la part du compositeur ?

Les psaumes lyriques

Les psaumes catholiques qui utilisent la ressource musicale comme contrainte créatrice se rapprochent apparemment de la tradition de la Contre-Réforme, mais cette tradition n'est pas encore fondue à la culture catholique, car elle fait encore l'objet d'un débat, ancrée qu'elle est dans la tradition réformée. C'est ce que fait apparaître l'évolution de la parodie spirituelle, appliquée aux Psaumes.

14. *Id.*

15. Paulette LEBLANC, *op. cit.*, p. 218.

Depuis les années 1530 pour les protestants, 1620 pour les catholiques, les airs profanes servaient de cadre de réécriture de cantiques, parodies spirituelles qui étaient donc hétérogènes voire cultivaient un écart qui alimentait les controverses¹⁶. Une chanson profane bien connue du public était ainsi reprise à l'identique mais voyait ses paroles expurgées, christianisées selon la simple méthode de la substitution, en vue de ramener hérétiques et libertins dans le droit chemin. C'était une technique de parodie *minimale*¹⁷ par laquelle on partait d'un écart entre le profane et le sacré, pour chercher à le réduire en faisant disparaître de la mémoire l'hypotexte profane au profit du texte religieux.

La parodie spirituelle s'est d'abord développée dans le milieu réformé du XVI^e siècle, à partir des modestes recueils imprimés à Neuchâtel en 1533 (19 chansons) et 1534 (5 chansons) progressivement augmentés dans des éditions genevoises des années 1540, pour aboutir aux *Chansons spirituelles à l'honneur & louange de Dieu & à l'édification du prochain* (1555). Ce recueil riche de deux cents chansons regroupait, à côté de chansons satiriques, des chansons pieuses : des paroles édifiantes remplaçaient dans la mémoire celles des chansons licencieuses. Un texte profane était réécrit à des fins religieuses et son air conservé, parallèlement à la christianisation de la mythologie entreprise par la Pléiade. La transformation du texte pouvait ne porter que sur quelques mots : « *Ma chère Dame, ayez de moi merci* » devenant par exemple « *Mon Créateur, ayez de moi merci* »¹⁸. Les mélodies populaires, quant à elles, n'étaient pas modifiées, ce qui assurait le succès de ces parodies spirituelles. Cependant, à la fin du siècle, un autre état d'esprit présida à la publication du recueil de chansons *L'Uranie* (1591) : les timbres étaient ceux des mélodies qui accompagnaient le psautier de Marot-Bèze lui-même, ce qui est le signe

16. En matière de parodie spirituelle, voir Henri-Léonard BORDIER, *Le Chansonnier huguenot du XVI^e siècle*, Paris, Librairie Tross, 1870, 492 p., p. v-xliii et p. xxxiii; Lila-Maurice AMOUR, « Parodies pieuses d'airs profanes au XVII^e siècle », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 12, juin 1960, p. 15-30; Denise LAUNAY, *La Musique religieuse en France, op. cit.*, p. 52-54, p. 180-275, p. 383-412 et p. 473-483; Jésus Martinez de BUJANDA, Francis HIGMAN, James FARGE, *Index de l'Université de Paris, 1544, 1545, 1547, 1551, 1556* (J. M. de BUJANDA (dir.), *Index des livres interdits*, vol. 1, Sherbrooke et Genève, Centre d'Études de la Renaissance et Librairie Droz, 1985), n° 379 et 380, p. 328-329; Thierry FAVIER, « Chant et apostolat en milieu mondain à la fin du XVII^e siècle : Bacilly et ses continuateurs », dans Jean QUÉNIART (dir.), *Le Chant, acteur de l'histoire. Actes du colloque tenu à Rennes du 9 au 11 septembre 1998*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1999, p. 89-99; Marc DESMET, « Les métamorphoses de l'air de cour dans *La Pieuse alouette* (Valenciennes, Jean Vervliet, 1619-1621) », dans Georgie DUROSOIR (éd.), *Poésie, musique et société. L'air de cour en France au XVII^e siècle*, Liège, Mardaga, 2006, p. 135-153.

17. Gérard GENETTE définit la parodie minimale comme la reprise littérale d'un texte connu pour lui donner une signification nouvelle, en jouant au besoin et si possible sur les mots (*Palimpsestes*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, 467 p., p. 28-31).

18. Voir Henri-Léonard BORDIER, *op. cit.*, p. xxxiii. Nos italiques.

de leur succès. La mise en musique n'était alors plus parodique, l'air n'étant plus profane.

C'est davantage du côté de la Contre-Réforme qu'il faut se tourner pour trouver une postérité aux *Chansons spirituelles*. Ainsi, chez les catholiques, le recueil de la *Dépouille d'Aegypte, ou Larcin des plus beaux airs de Cour appliquez à la musique du Sanctuaire* (1629) reprend, en cent cinquante cantiques, des airs connus de la société mondaine. Les sources musicales sont précisées, au contraire des sources textuelles. De la sorte, la première strophe des poèmes profanes parodiés, issus d'un Racan, d'un Malherbe ou d'un Boisrobert, était souvent reprise de manière à favoriser le travail d'identification. Le *Premier livre d'Airs de dévotion ou conversion des plus beaux airs de ce temps en Airs spirituels* (1656) procédait de même, sauf qu'il plaçait l'incipit du poème parodié en face du titre dévot, rendant la source plus facilement identifiable¹⁹. Le passage d'un recueil à l'autre permet à l'observateur de suivre l'évolution des airs à la mode : airs de cour, puis de ballet.

Dans la deuxième moitié du XVII^e siècle, ce mécanisme de la *parodia christiana* s'étend également aux Psaumes. Le fonctionnement n'est toutefois pas strictement similaire à celui des autres parodies spirituelles. Certes, la visée est la même et des airs profanes sont empruntés, mais ce sont bien des psaumes, c'est-à-dire un hypotexte biblique, qui est ainsi mis en musique, tandis que l'éventuel hypotexte profane s'éloigne.

Les publications de Dufour adoptent globalement la même présentation que les livrets à succès d'*Airs de dévotion*²⁰. Cependant, il semble nécessaire de différencier cantiques et psaumes, dans le traitement parodique. Dufour a publié des psaumes dans trois recueils, en 1668 pour le premier, en 1670 pour les deux autres, qui reprennent les psaumes de 1668 et en ajoutent d'autres, parmi de nombreuses chansons dévotes²¹. Seuls ces deux recueils accompagnent de timbres les poèmes. Dans ses chansons dévotes, Dufour pratique souvent la parodie, en reprenant en particulier le moule syntaxique du texte profane : « *Quand le Dieu*

19. Le succès aidant, il fut suivi d'un deuxième (1658) puis d'un troisième livre (1662).

20. DUFOUR, *Autres Prières. Par le sieur Du Four, C. D. Medecin*, Paris, André Cramoisy, 1668, VIII-76 p. ; *Noëls nouveaux de cour, ou Cantiques spirituels de la naissance de Nostre-Seigneur Jésus-Christ, sur les plus beaux airs de ce temps, dediez à Monseigneur le Dauphin*, Paris, Vve Du Pont, 1670, 142 p. ; *Récréations spirituelles, ou Les Hymnes, proses, pseauxes et quatrains chrétiens et moraux, en vers françois par I. Du Four, C. D. Med.*, Paris, Pierre de Bresche et Jacques de Laize de Bresche, 1670 ; Simon-Joseph PELLEGRIN, *Les Pseauxes de David et les cantiques de l'Ancien et du Nouveau Testament, mis en vers françois, sur les plus beaux Airs des meilleurs Autheurs, tant anciens que modernes, notez pour en faciliter le chant, composez et dedies au Roy par Monsieur l'Abbé Pellegrin*, Paris, Nicolas Le Clerc, 1705, [12]-557-[7]-52 p.

21. Parmi les deux publications de 1670, les *Noëls nouveaux* sont antérieurs aux *Récréations spirituelles* puisque la préface du second fait allusion à l'existence du premier : « C'est ce que j'ay fait en mettant au jour mes Cantiques de Noël & ces Hymnes, qui sont sur les mesmes Airs & que j'ay sanctifiez par les paroles sacrées, dont l'Eglise se sert aujourd'huy » (*Récréations spirituelles, op. cit.*, f° à iij r°).

d'un monde, / D'une amour féconde, / Naquit ici pour nostre sort» reprend ainsi «*Quand* Cloris vous gratte, et flatte la ratte», ou «*Vive Marie*» reprend «*Vive les Frères*»²². Il y a bien parodie spirituelle. En revanche, les psaumes sont traités différemment dès la présentation. Le dispositif paratextuel est en effet légèrement modifié, il est étoffé en raison de la multiplication de contraintes engendrées par le texte-source sacré. À titre d'illustration, le psaume 116 est introduit par son incipit latin ([1]), suivi d'un argument qui vient le résumer ([2]) et de l'incipit du texte qui donne le timbre de l'air repris ([3]) :

[1] Cantique ou Paraphrase du psaume, *Laudate Dominum omnes gentes, etc.* [2] Où toutes les nations sont invitées à louer Dieu de l'alliance qu'il a faite avec elles par son adorable Naissance : [3] *Sur l'air*, Ménageons mieux le printemps de la vie²³.

Ainsi se présentent les trois cadres qui ont présidé à la création du produit final : le texte-source du psautier gallican, l'option herméneutique et l'air-source.

Surtout, le lien qui rattache les psaumes au texte profane de l'air indiqué est plus subtil que dans les parodies spirituelles antérieures de la Contre-Réforme. Les paroles de l'air préexistant ne sont pas reprises, même avec des variations ponctuelles. Dufour utilise tout au plus le thème de l'hypotexte profane. Ainsi, pour le psaume 14, les vers qui donnent le timbre, «L'autre jour chez vous Climène / J'ai fait cent voyages vains» précèdent le psaume lui-même qui commence par :

Seigneur qui nous fera croire
Qu'on puisse aller au séjour,
Où tu fais briller ta gloire,
Et la beauté de ta Cour,
Et pour en avoir mémoire
Quelqu'un peut-il sortant de ces lieux,
Se reposer un jour dans les Cieux²⁴ ?

La thématique du voyage réapparaît donc sous la plume de Dufour, ainsi que la situation énonciative de l'apostrophe et de l'allocution. Pour le psaume 111, le lien est encore plus ténu, de forme antiphastique. Il est écrit «sur l'air de : À quoi servent les maris, / Quand on a des Favoris» que l'on retrouve dans la comédie *Les Femmes coquettes* :

Chanson
À quoi servent les maris
Quand on a des favoris ?
Chantons tous à la ronde

22. *Ibid.*, respectivement p. 123 et 134. Nos italiques.

23. DUFOUR, *Noëls nouveaux de cour, op. cit.*, p. 77.

24. *Ibid.*, p. 105.

Pour ne pas nous ennuyer ;
Le meilleur mari du monde
N'est jamais bon qu'à noyer²⁵.

L'antiphrase est générale, opposant l'infidélité des femmes à la foi du croyant :

[*Noëls nouveaux de cour*]
Heureux qui craint le Seigneur,
Et lui sert en tout honneur
Avec zèle et sans contrainte :
Et d'une constante foi
En sa présence sans feinte
Sait obéir à sa loi²⁶.

Dufour s'éloigne résolument de la matière verbale profane, tandis qu'il reprend toute la ligne musicale. Il pratique le *pont-neuf*, que Denise Launay définit en ces termes :

Au lieu de remanier péniblement les paroles d'un air connu, on peut aussi créer de toutes pièces des paroles nouvelles, à condition qu'elles aient le même mètre et la même alternance de rimes masculines et féminines. En ce cas, il suffit d'écrire, aussitôt après le titre, les premières paroles de l'air auquel ces paroles seront adaptées. La mention porte : « *Sur le timbre de...* »²⁷.

Le traitement est ainsi différencié entre les cantiques populaires et les Psaumes, pour marquer l'origine sacrée des seconds.

Avec le recueil de l'abbé Simon-Joseph Pellegrin, l'on peut même se demander si le pont-neuf fait encore partie de la parodie, en l'absence de toute transformation de la matière verbale profane. Pellegrin est un habitué de la parodie spirituelle, voire de l'auto-parodie, qu'il exerce dans ses *Noëls*²⁸. En revanche, c'est le pont-neuf qu'il pratique dans son psautier mis en vers sur différents airs de musique du temps. Cela laisse penser que la différence de procédés tient à la nature du texte d'origine. Les mélodies qu'il utilise dans son psautier sans en nommer la source sont principalement des compositions

25. Raymond Poisson, dit Belleruche, *Les Pipeurs ou les femmes coquettes*, Paris, Pierre Bienfaits, 1671, 102 p., p. 97.

26. DUFOUR, *Noëls nouveaux de cour*, op. cit., p. 152.

27. Nous devons ce terme et sa définition à Denise LAUNAY, « La musique religieuse en France au temps de la Contre-Réforme », *XVII^e siècle*, n° 139 « Musiques du Grand Siècle », avril-juin 1983, p. 219-227, p. 227.

28. Sur la pratique de la parodie spirituelle par Simon-Joseph Pellegrin, voir Denise LAUNAY, *La Musique religieuse*, op. cit., p. 475-478, et les travaux de Benjamin PINTIAUX : « Dispositifs de l'écriture parodique dans les Cantiques Spirituels de l'abbé Pellegrin », dans Anne-Madeleine GOULET et Laura NAUDEIX (éd.), *La Fabrique des paroles de musique en France à l'âge classique*, Wavre, CMBV/Mardaga, 2010, p. 329-341, et « « Combien il en coûte pour ne rien dire » : la pratique parodique dans les cantiques spirituels de l'abbé Pellegrin », *Littératures classiques*, n° 74, 2011, p. 157-174.

de Jean-Baptiste Lully écrites pour des tragédies en musique telles *Atys* (1676), *Isis* (1677), *Bellérophon* (1679) et pour des ballets de cour tels que *Le Temple de la paix* (1685) et *Le Triomphe de l'amour* (1681), dont les livrets sont commis par Bernard de Fontenelle pour le premier, Philippe Quinault pour les autres. Pellegrin recourt également à des airs de Michel Lambert, souvent utilisés dans les parodies spirituelles.

Pour le psaume 3, la réécriture des paroles attribuées au poète Jean de Bouillon, en accompagnement de l'air de Lambert, est ainsi plus subtile qu'une parodie minimale. Le mot clé *ennemis* est repris ainsi que l'hyperbole, mais les motifs pétrarquistes de l'amour divinisé et né au premier regard cèdent la place à une métaphore guerrière :

[Jean de Bouillon]
 Superbes ennemis du repos de mon âme,
 Dont la brillante flamme
 Fait trembler tous les cœurs sous l'effort de vos coups ;
 Ne vous offensez pas, beaux yeux, si je soupire.
 Ce n'est que du martyre
 De n'oser soupirer pour vous.

Je garde le respect, je ne dis point que j'aime,
 Je souffre un mal extrême,
 Et tout prêt de mourir je crains votre courroux ;
 Ne vous plaignez donc pas, beaux yeux, si je soupire ;
 Hélas ! c'est du martyre
 De n'oser soupirer pour vous²⁹.

[Pellegrin]
 Seigneur, d'où peut venir cet orage funeste ?
 Ton seul secours me reste ;
 Je vois mille ennemis conspirer contre moi,
 Leur nombre croît toujours, ma mort est trop certaine,
 Si ta main souveraine
 Ne prend soin de s'armer pour moi³⁰.

Pour résumer, Dufour et Pellegrin puisent bien à des sources de nature différente, l'une profane, l'autre sacrée, mais qui alimentent elles-mêmes deux langages différents, la musique et le verbe. Du profane, la musique est reprise, tandis que les paroles ne laissent que des traces thématiques. En ce sens, il apparaît difficile de parler de parodie, c'est-à-dire de transformation du texte. C'est un effet de réception qui provoque l'impression de déformation. En effet, si le récepteur ignore l'air, à l'image des religieuses qui ne connaissent pas

29. Anne-Madeleine GOULET, *Les Paroles de musique (1658-1694) : catalogue des « Livres d'airs de différents auteurs » publiés chez Ballard*, Wavre, Mardaga, 2007, 1088 p., p. 191-192.

30. Simon-Joseph PELLEGRIN, *Les Pseaumes de David, op. cit.*, p. 6.

l'air de cour qu'évoque Dufour, l'écart n'a pas lieu, donc la parodie non plus. Chez Pellegrin, les partitions des airs concernés se trouvent regroupées en un recueil d'accompagnement musical, et reproduisent les paroles des psaumes, ce qui confirme ce détachement du texte profane : les personnes à qui échappe l'allusion, à savoir celles qui ignorent l'air que signale l'incipit profane, peuvent apprendre les airs dorénavant déliés de toute référence à un texte profane. Le régime de l'écart entre profane et sacré est ainsi progressivement évacué de la méthode du pont-neuf.

En dépit de la portée missionnaire de la parodie spirituelle, le lien à la musique suscite encore beaucoup de réticence dans les milieux catholiques. Au seuil de ses *Récréations spirituelles*, c'est Dufour lui-même qui assure sa défense et non plus, comme dans ses ouvrages antérieurs, Du Pelletier. Or, il consacre précisément l'intégralité de sa préface à justifier le recours aux airs de cour :

Je m'assure, Lecteur, que vous me jugerez trop hardi d'avoir osé traduire les Hymnes de l'Église en Vers Français, pour les chanter sur des Airs de Cour; mais comme on a vu souvent des témérités qui ont réussi, j'espère que vous souffrirez la mienne; lors que vous ferez réflexion, que les Poètes Chrétiens qui ont composé ces Hymnes en Vers Latins, les ont mis sur des Chants, dont l'Église retentit aujourd'hui. Que si ces Chants ont été sanctifiés, ou Christianisés (comme parle saint Jérôme à qui l'on reprochait qu'il souillait la candeur de l'Église, par les Sciences des Auteurs Païens) les Airs de Cour sur qui j'ai mis des paroles sacrées, peuvent bien aussi être saints; quoi qu'on les ait prophanés auparavant [...]. Mais pour montrer que je ne fais pas cela sans exemple, j'imite en ceci nos premiers Chrétiens, qui des Temples des faux Dieux en ont fait de superbes Églises consacrées à JÉSUS-CHRIST; c'est ce que font tous les jours les pécheurs qui de leurs âmes consacrées par le vice au démon, en font après des autels à Dieu par le Sacrement de Pénitence³¹.

Dufour s'inscrit d'abord dans une tradition de mise en musique des psaumes, qu'il fait remonter suffisamment haut pour être crédible, ce qui témoigne du manque de légitimité dont souffrait le procédé. Plus encore, il se fonde au contexte général du recours à des disciplines païennes, qu'il fait naître avec saint Jérôme. Enfin, les arguments d'autorité se multiplient, saint Augustin, saint Paul et David clôturant la liste des modèles de conversion. La mutation du païen au sacré est placée sous le sceau de la pénitence, de sorte que la hardiesse est habilement ramenée à un acte liturgique. Le deuxième volet de l'argumentation vise à asseoir l'utilité de son ouvrage, dont l'efficacité vise des publics antithétiques, dévots comme libertins :

Que les Âmes religieuses qui sont dans les Monastères et qui n'entendent pas la langue Latine, soient plus édifiées par ces saintes paroles, et ne soient pas privées

31. DUFOUR, *Récréations spirituelles*, op. cit., F° à ij r^o-v^o.

de ces beaux Airs de Cour, qui doivent plutôt servir à publier la grandeur, et la Majesté d'un Dieu que les amourettes et les beautés passagères des Créatures; Mais si les ames dévotes en reçoivent quelque avantage, je ne prétends pas que les libertins en reçoivent moins, puisqu'ils peuvent employer ces mêmes airs pour expier leurs crimes, et pour louer et bénir la Divine Majesté, qu'ils ont offensée en les chantant³².

L'allusion aux religieuses vaut argument, car le succès des parodies spirituelles y était avéré, au point que le troisième livre d'*Airs dévots* leur avait été dédié en 1662³³. Le pragmatisme se trouve alors souligné, l'alliance entre l'air de cour et la parole sacrée présente une réelle utilité qui consiste en une conversion religieuse, argument repris des recueils précédents. Aussi la préposition à valeur sémantique de but, « pour », répétée à trois reprises, est-elle privilégiée, ainsi que le champ lexical du profit.

Deux non-dits sont lourds de sens dans cette préface. Dufour insiste sur le fait qu'il s'agisse d'airs de cour, alors que le petit nombre d'identifications qui a pu en être fait indique que les mélodies sont davantage tirées du monde de la comédie ou du vaudeville, d'un genre moins noble que les airs de cour. D'autre part, la justification n'intervient que dans le troisième recueil de l'auteur. Le premier, paru en 1668, restait silencieux; le second était pris en charge par un tiers, Du Pelletier. Or toutes les pièces publiées en 1668 (les psaumes 66, 130, 145 et 148)³⁴, s'avèrent *a posteriori* être le fruit de la pratique du pont-neuf, puisqu'elles sont rééditées en 1670, dans les *Récréations spirituelles*, assorties de la précision « Sur l'air de ». Dufour a dissimulé dans un premier temps qu'il composait des pont-neuf, soit parce que le genre de la parodie spirituelle était fortement contesté, comme tendrait à le prouver la réaction négative du compositeur Bacilly à l'égard des recueils de parodies spirituelles, soit que la figure laïque de Dufour donnait une connotation profane voire courtisane au procédé. En particulier, le paratexte des *Noëls nouveaux* fait le panégyrique du roi. Il est composé de portraits de la reine et du dauphin, soutenus par des quatrains composés par Dufour, ainsi que par des poèmes rédigés à leur destination, sonnet, stances et psaume adapté à la figure du roi³⁵.

Trente ans plus tard, la mise en musique des psaumes continue de constituer un enjeu. Concernant Simon-Joseph Pellegrin, les *Mémoires de Trévoux* sont beaucoup plus circonspects que le *Mercur galant* et se concentrent sur la question de la mise en musique des Psaumes en vers. Les journalistes jésuites

32. *Ibid.*, f° à iiiij r°-v°.

33. Voir Lila-Maurice AMOUR, art. cit., p. 29.

34. Exception faite du psaume 19.

35. Plus précisément, se succèdent le sonnet « L'heureux souhait au roy », la strophe « L'heureux présage à Mgr le dauphin », la « Prière pour le roi, la reine et Mgr le dauphin », la paraphrase du psaume 19 « attribué à la personne de Louis XIV », une « Oraison pour Mgr le dauphin » et une épître au « Dauphin de la terre » qui est centrée sur l'idée d'une conquête extérieure.

publient non seulement leur point de vue, tout en retenue et en concession, mais signalent également l'importance de la publication de Pellegrin. En effet, le psautier en question alimente un débat central sur le lien entre paroles religieuses et air mondain :

On est redevable de cet Ouvrage à la piété et à la délicatesse de conscience de l'Auteur [...]. Cependant l'Auteur ne sait encore s'il a réussi et il en laisse le jugement à ses Lecteurs. La raison qui l'en fait douter, c'est la contrainte où sa Muse a été; il lui a fallu accommoder ses vers aux chants, *ce qui l'a restreint*, dit-il, *à un certain genre d'expression sans lequel la Poésie lyrique est sans agrément*; on aurait craint plutôt qu'il n'eût été réduit à des *expressions avec lesquelles la Poésie Lyrique est sans agrément*. Mais quelles que soient les siennes dont il lui est plus permis qu'à nous de juger, si elles rencontrent quelques gens qui n'en soient pas charmés parmi ceux qui se croiraient plus versés dans le goût de la Poésie: elles trouveront toujours beaucoup de personnes pieuses qui les recevront avec plaisir; ne fût-ce qu'en faveur du peuple. L'expérience fait voir que rien n'est plus utile que de lui donner des cantiques de dévotion en langue vulgaire, puisqu'il apprend ainsi, comme en se divertissant, les vérités les plus saintes de l'Écriture et de la Morale Chrétienne. M. L'Abbé Pellegrin en a fourni depuis quelques années une provision abondante sur toute sorte de sujets, et ce dernier Ouvrage en est une augmentation considérable.

Du reste il répond à l'objection qu'on lui a faite; savoir qu'il n'aurait point dû employer des chants qui eussent servi à des paroles purement mondaines: sur quoi il dit qu'il eût été impossible de trouver des airs qu'on n'eût jamais employés qu'à des usages pieux, puisque le chant même des Hymnes sacrés se trouve revêtu par le libertinage des paroles les plus profanes; que d'ailleurs les airs sont indifférents d'eux-mêmes et que le seul usage qu'on en fait les détermine ou au bien ou au mal? Tel est le sentiment de l'Auteur dans un sujet sur lequel des personnes d'un caractère distingué et d'une grande régularité se sont encore partagés. Il semble qu'une illustre Congrégation qui a suivi l'idée de Pellegrin dans les chants qu'on dit qu'y établit le P. Bourgoing, pourrait contrebalancer les scrupules que montrent les autres sur ce point.

[...] Nous ne mettons point ici d'exemple de la versification de M. l'abbé Pellegrin; car étant faite pour être chantée elle n'aurait pas dans nos Mémoires un si grand agrément³⁶.

L'éloge courtois ne vaut qu'en façade. La présentation du débat joue en défaveur de Pellegrin, à qui sont opposés des adversaires qui ont la préférence du rédacteur de l'article, comme l'indiquent le pluriel et la périphrase laudative. Le dernier coup est porté en fin d'article: quelle que soit la raison invoquée, la décision prise de ne pas citer les vers de l'abbé résonne comme un refus de lui faire écho.

Mais la pratique catholique explore également de nouvelles voies lyriques. En lien avec la musique, la cadence se voit accorder une grande importance.

36. *Journal de Trévoux*, article XXVIII, février 1705, p. 311-314.

Et non seulement l'homostrophie, fréquente dans les Psaumes français en vers, donne à penser que leurs auteurs n'auraient pas été hostiles à une éventuelle mise en musique, mais également la prose se fait parfois cadencée. À cet égard, l'on ne peut s'empêcher de penser que c'est en partie pour leur caractère mélodieux que le grand succès de l'époque, les psaumes en prose de Port-Royal, ont été repris par certains paraphrastes. Lorsque Georges Chastellain s'approprie la version selon la Vulgate de 1665, il la rend parfois encore plus musicale en introduisant une assonance ou en adoptant un rythme encore plus proche de celui des mètres. En particulier, le psaume 31, le troisième de la pénitence, mêle assonances et rythmes :

[Port-Royal]

Mais pour moi je ne les écoutais non plus qu'un sourd : et je n'ouvrais non plus la bouche qu'un muet³⁷.

[Chastellain]

Je n'écoutais non plus leurs discours / que si j'eusse été sourd : et je n'ouvrais non plus la bouche qu'un muet³⁸.

Au rythme 9-4-12 de Port-Royal, Chastellain substitue le rythme 9-6-12 et fait ainsi apparaître un hexasyllabe, demi-alexandrin que souligne la rime intérieure *discours/sourds*. Cette hypothèse est étayée par l'intérêt que prête Chastellain à la musique dans sa préface, où il vante le pouvoir consolateur du chant contre une tradition qui associe le chant à la joie, et la prière à la tristesse. Le débat à l'intérieur de l'Église est donc résolu par l'exemple du roi-musicien et pénitent David :

L'Expérience appuyée sur l'autorité du S. Esprit nous fait assez connaître qu'un cœur affligé ne supporte qu'avec impatience les mélodieux accords de la musique : *Musica in luctu importuna narratio* [Eccl 22]. Je trouve bien dans S. Jacques que pour bannir la tristesse il faut prier, et que pour se maintenir dans une sainte joie il faut chanter des Cantiques. Mais j'admire comme quoi l'on peut dire que celui qui a le cœur outré de douleur trouve du soulagement à sa peine lors qu'il chante ou qu'il entend chanter. Cependant il est constant que l'Église fait r[é]sonner aux oreilles de ses enfants, accablés de tristesse à la vue de leurs péchés, des airs de musique, comme sont tous les Psaumes de David, qui ont été composés par ce S. Roi, pour être chantés sur le *Psalterium*, qui était un instrument de musique, auquel il mariait sa voix, et celle de ses Musiciens, lors même qu'il était dans les plus pressantes afflictions.

On cessera de s'étonner de cette conduite, si l'on sait faire le discernement du Saint et du profane, de l'esprit de Dieu et de l'esprit du monde. Ceux qui ne sont

37. *Les Pseaumes selon la Vulgate*, Paris, Pierre Le Petit, 1665, in – 12, [16]-424 [i.e. 426]-[6] p., p. 104.

38. Georges CHASTELLAIN, *La Pénitence couronnée, ou les sept pseaumes de la penitence, traduits en François*, Paris, Martin Le Prest, 1677, [40]-431-[25] p., p. 138.

touchés que de la perte des biens de la terre ne peuvent souffrir l'harmonie de ces sacrés Cantiques, ils bouchent leurs oreilles, pour ne les point entendre, et au lieu d'adoucir l'amertume de leur cœur, elle ne fait qu'augmenter leur chagrin. [...] Si notre cœur est aussi dur qu'une pierre, ce chant mélodieux fait une telle impression sur nous, qu'il tire de nos yeux les larmes en abondance [...]. Cassiodore dit que les Psaumes récités ou chantés avec dévotion, tirent les larmes des yeux des pécheurs, qu'ils rendent la santé aux malades³⁹.

Les Psaumes de David concilient ainsi deux attitudes et mettent un terme à un débat. En eux, se réunissent en effet la prière et le chant auparavant associés à deux états d'âme opposés, l'affliction et la joie. Le chant était ainsi connoté de manière uniquement joyeuse. Or, grâce aux Psaumes, il change d'orientation, puisqu'il s'ouvre à l'expression de l'affliction, mais ne perd pas son efficacité. En effet, le chant de l'affligé est conçu d'une part comme une autre prière, d'autre part comme un remède.

Deux psautiers musicaux, au-delà de leur différence confessionnelle, convergent également pour souligner le pouvoir de la musique qu'ils rapprochent de la performativité du verbe divin. Le lien entre verbe et musique est ainsi thématiqué, médité, sacralisé. La révision de la deuxième moitié du XVII^e siècle à laquelle est soumis le psautier de Marot-Bèze insiste particulièrement sur l'idée d'efficacité de la parole divine, qui n'apparaissait pas dans la version du XVI^e siècle :

[Théodore de Bèze]	[Conrart-La Bastide]
Car après sa parole dite,	Un seul mot de sa bouche sainte
Cette œuvre fut faite et construite ⁴⁰ .	Forma des cieux la vaste enceinte.
Soit loué l'Éternel,	Peuples louez le grand Dieu
De son saint lieu supernel :	Qui réside en son saint lieu
Soit, dis-je tout hautement,	Lui qui d'un mot seulement
Loué de ce firmament ⁴¹	A créé le firmament ⁴²

Le réviseur met en évidence la force d'action de la parole par l'hyperbole du singulier et l'hyperbate par laquelle « d'un mot seulement » sépare le sujet du groupe verbal. On retrouve cette idée en particulier chez l'abbé Simon-Joseph Pellegrin, dont le psaume 150 affirme à la fois l'impuissance de la parole humaine par rapport à la puissance divine et le pouvoir palliatif de la musique. Dans l'hypotexte latin, le thème musical est décliné sous de

39. *Ibid.*, P° A i v°-A ij v°.

40. Clément MAROT et Théodore de BÈZE, *Les Psaumes en vers français avec leurs mélodies. Facsimilé de l'édition genevoise de Michel Blanchier, 1562*, intro. Pierre PIDOUX, Genève, Droz, 1986, psaume 148, p. 884.

41. Théodore de BÈZE, *op. cit.*, Ps. 150, p. 890.

42. *Les Psaumes en vers François, retouchez sur l'ancienne version de Cl. Marot & Th. de Beze, par feu M. V. Conrart*, Paris, Antoine Cellier, 1679, n. p.

nombreuses espèces d'instruments. Introduit de manière synthétique par le pluriel « concerts » de Pellegrin, il s'efface dans un premier temps :

*Laudate Dominum in sanctis eius laudate eum in firmamento virtutis eius
Laudate eum in virtutibus eius laudate eum secundum multitudinem magnitudinis eius*

Laudate eum in sono tubae laudate eum in psalterio et cithara

Laudate eum in tympano et choro laudate eum in cordis et organo

Laudate eum in cymbalis bene sonantibus laudate eum in cymbalis tubilationis

Omnis spiritus laudet Dominus.

Peuples divers,

Chantez le Roi suprême,

Montrez votre zèle extrême,

Par vos doux concerts.

Du haut des Cieux

Sa sainte Providence

S'étend en tous lieux ;

Du haut des Cieux,

L'éclat de sa puissance

Éblouit nos yeux.

Que sa grandeur me paraît admirable !

Il n'est rien de semblable

Au pouvoir souverain du Créateur,

Animons nos trompettes

Tous les jours ;

Joignons-y nos musettes,

Nos tambours,

Puisqu'il est au-dessus de nos discours.

Unissons nos efforts,

Pour mieux faire éclater nos transports,

Formons les plus parfaits accords⁴³.

Mais le thème musical n'en est que mieux exposé dans les sept vers finaux, où le trisyllabe « nos tambours » s'oppose sur les plans métrique et lexical au décasyllabe « Puisqu'il est au-dessus de nos discours ». Le vers le plus court du poème, trisyllabique, est combiné au vers le plus long, de dix syllabes, dans une rime signifiante où l'opposition lexicale entre « tambours » et « discours » symbolise l'impuissance de la parole et le pouvoir de la musique. C'est le sublime qui est ici désigné de manière poétique, dans un au-delà du discours, où se mêlent des opposés, le prosaïsme du vers court et de la conjonction « puisque » d'un côté, le vers long de l'autre ; le sublime est enfin désigné par la notation d'un effet, l'éclat.

43. Simon-Joseph PELLEGRIN, *Les Psaumes de David*, op. cit., p. 501-502.

Par conséquent, la manière dont les Français lisent les Psaumes infléchit à plusieurs reprises la culture religieuse ambiante, réformée, contre-réformée voire profane. C'est en effet avec les mélodies qui accompagnent le psautier de Marot / Bèze que s'éteint la pratique de la parodie spirituelle du côté réformé ; c'est en s'appliquant aux Psaumes que la pratique catholique de la parodie spirituelle s'infléchit en pont-neuf et pose ainsi la question de la déliaison entre musique et paroles, profane et sacré ; c'est enfin dans le psautier de Port-Royal que peut être cherchée l'origine de la prose poétique comme nouvelle voie du lyrisme.

RÉSUMÉ

Dans la France de la deuxième moitié du XVII^e siècle, le lien entre paroles et musique des Psaumes catholiques s'ancre dans deux traditions réformées – psautier de Marot-Bèze et parodie spirituelle – qui recourent deux formes différentes du lien entre paroles et musique. Les publications de Psaumes musicaux ou musicalisés signalent l'apport de la Réforme dans la recherche d'une identité catholique, tout autant que les implications sémiotiques d'une réflexion sur le profane et le sacré.

Mots-clefs : Marot – Godeau – parodie spirituelle – modèle – lyrisme.

SUMMARY

In France in the second half of the XVIIth century, the relationship between words and music in Catholic psalters is rooted in two Protestant traditions – the Marot/Bèze Psalter and spiritual parodies – which involve two different forms of the link between words and music. Editions of musical or musicalized Psalms show the contribution of the Reformation to the quest for a Catholic identity, and bring out the semiotic implications of a reflection on the profane and the sacred.

Keywords : Marot – Godeau – spiritual parody – model – lyricism.

ZUSAMMENFASSUNG

Im Frankreich der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts setzt sich die Beziehung zwischen Wort und Musik der katholischen Psalmen in zwei reformierten Traditionen fest – der Psalter von Marot-Bèze und die spirituelle Parodie –, die zwei unterschiedliche Formen der Verbindung von Wort und Musik abdecken. Die Publikationen musikalischer oder musikalisierter Psalmen zeigen, was die Reformation zur Suche nach einer katholischen Identität beiträgt, und stellen die semiotischen Implikationen einer Reflexion über das Profane und das Heilige dar.

Schlüsselwörter : Marot – Godeau – Spirituelle Parodie – Modell – Lyrik