

JEAN VIGNES
 Université Paris Diderot, EA CERILAC

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

Abstract

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

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

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

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

L'histoire étrange et compliquée que nous allons tenter de raconter commence avec l'extraordinaire succès des paraphrases du psautier réalisées par Clément Marot entre 1527 et 1543¹. Ces réécritures versifiées, complétées après la mort de Marot par celles de Théodore de Bèze, n'ont pas seulement connu d'innombrables éditions. Aussitôt mises en musique par de nombreux compositeurs, elles ont surtout offert à l'Eglise calviniste les cantiques nécessaires à l'expression collective de sa foi en même temps qu'un instrument de propagande efficace, en France et dans toute l'Europe. Ce qui va d'abord nous intéresser, en dépit des condamnations répétées de la Sorbonne et des décrets du Concile de Trente, le succès des Psaumes de Marot génère, durant plus d'un siècle, un large mouve-

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

ment d'émulation, y compris du côté de la majorité catholique, consciente du rôle joué par le Psautier dans le prosélytisme huguenot, et désireuse de n'être pas en reste. Alors que le chanoine Jean Poitevin n'hésite pas à se poser explicitement en continuateur de Marot, à une date où le divorce confessionnel n'est pas encore consommé (*Les cent psalmes de David qui restaient à traduire en rithme française*, Poitiers, 1550), plusieurs recueils collectifs voient le jour, dans lesquels des poètes mineurs, protestants ou catholiques modérés, conjuguent leurs efforts pour parachever plus ou moins habilement le psautier inachevé².

Mais tout change en 1561 avec l'échec du colloque de Poissy et le début des troubles civils ; la traduction Marot-Poitevin, éditée dix fois entre 1550 et 1561 à Lyon, Paris et Rouen, cesse aussitôt d'être réimprimée. Les Protestants se lancent à partir de 1562 dans une entreprise de diffusion massive du Psautier de Genève, qui devient un instrument de la propagande calviniste³. Dès lors, c'est un esprit de concurrence interconfessionnelle qui inspire les nouvelles paraphrases catholiques, entreprises dans le contexte des guerres de religion.

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

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

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

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

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

Le premier texte sur lequel nous nous penchons est une traduction complète des 150 psaumes réalisée par Baïf en « vers mesurés » non rimés, entre 1567 et 1573. L'œuvre, jamais imprimée au XVI^e siècle, nous a été transmise dans un précieux manuscrit autographe, le ms fr. 19140 de la Bibliothèque nationale de France⁴. On lit en guise d'explicit ce titre complet :

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

Il s'agit donc du manuscrit de travail d'un texte achevé, que Baïf dit avoir relu trois fois, et sur lequel il a porté de nombreuses corrections autographes. Le manuscrit présente à la suite, aux ff. 123–185, une première ébauche de ce même *Psautier* en vers mesurés, commencée en 1567. Baïf a abandonné cette première version en 1569 pour tout reprendre au propre avec un système graphique amélioré. On appelle généralement « *Psautier A* » cette ébauche comportant les 67 premiers psaumes et le début du 68^e, et « *Psautier B* » le texte complet achevé en 1573 auquel nous nous intéressons⁵. Texte remarquable à maints égards, à commencer par sa forme insolite : c'est la première œuvre d'une telle ampleur réalisée en vers mesurés à l'antique, non rimés, dans une graphie spécifique destinée à faciliter la détermination des quantités syllabiques. Comment interpréter ce projet ?

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

Dans un article de 1977, « Pourquoi Baïf a-t-il traduit les Psaumes⁶ ? », Simone Maser avait tenté une première synthèse des motivations du traducteur, qui prolongeait les analyses pionnières de Frances Yates⁷ et de Michel Jeanneret. Sans exclure « un facteur de mode », elle soulignait surtout la foi du poète et son souci

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

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

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

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

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

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

Il faut redire d'abord l'extraordinaire succès musical des Psaumes de Marot et de Bèze⁸ : outre les mises en musique anonymes du Psautier de Genève (attribuées aujourd'hui à Loys Bourgeois, Guillaume Franc et Pierre Davantès), les meilleurs compositeurs français se sont presque tous intéressés aux Psaumes de Marot dans les années 1545–1565 et en ont proposé des versions polyphoniques concurrentes, destinées au culte privé : 50 psaumes mis en musique par Certon sont publiés dès 1545 et 1555 ; 82 psaumes mis en musique par Janequin paraissent en 1549 et 1559 ; Goudimel publie dès 1551 un *Premier livre contenant huit pseumes de David traductz par Clément Marot* ; il augmente son travail en 1557, 1559, 1560, 1562, et publie enfin *Les 150 Pseumes de David nouvellement mis en musique* à Paris en 1564, puis à Genève en 1565 ; ce volume connaîtra un succès sans précédent (il sera réédité jusqu'en 1762). On note que tous les compositeurs mobilisés en 1552 pour réaliser le « supplément musical » des *Amours* de Ronsard ont contribué aussi, avant et après, avec plus de constance, au succès musical du psautier de Marot. La même année 1552 voit encore paraître l'harmonisation et mise en tablature de luth de 21 psaumes par Adrian Le Roy.

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

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

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

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

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

D'autre part, en 1573, une fois le travail achevé, Baïf rédige une lettre latine au pape Grégoire XIII, où il présente sa traduction comme un moyen efficace de lutte contre l'hérésie : il explique qu'une nouvelle traduction, à la fois littérale et conforme au dogme catholique, pourrait enrayer le succès des paraphrases huguenotes, et il demande l'autorisation de la publier et de la faire mettre en musique⁹.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

dernière session du Concile de Trente (décembre 1563), suggérant de permettre aux catholiques de chanter le psautier dans leur langue¹⁴. Comme d'autres, Baïf affecte d'ignorer que cette proposition a été rejetée, et que toutes les traductions de la Bible en langue vulgaire ont été mises à l'index en 1559. Les privilèges accordés en 1561 et 1562 par Charles IX pour l'impression de psaumes français¹⁵ constituent probablement, sous Charles IX, un encouragement à négliger les décrets tridentins, tout comme l'échec du Concile provincial de Reims (automne 1564), qui visait à favoriser l'adoption de ces décrets par l'Eglise de France, mais n'aboutit à aucun résultat concret : évêques et abbés restent libres de procéder à des réformes à leur convenance, et l'application des décisions tridentines est reportée *sine die*¹⁶.

Par ailleurs, même si le projet de Baïf contrevient aux interdits formulés par le Concile de Trente quant à la traduction de l'Écriture, il rejoint pourtant dans une large mesure l'esprit de la Réforme Catholique¹⁷ : il s'agit, pour l'Eglise romaine, au lieu de s'arc-bouter dans un vain immobilisme, de concurrencer la Réforme en lui empruntant ce qu'elle a de meilleur – le renouvellement de la piété individuelle et collective par un retour aux textes fondateurs (du moins à certains d'entre eux) et par la pratique d'un chant choral intelligible aux fidèles, rassemblant la communauté dans l'expression de sa foi. Ce sont ces principes qui semblent guider le travail du traducteur.

La mise en œuvre : le travail du traducteur

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

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

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

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

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

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

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

A la lumière de ces indications, plusieurs études philologiques approfondies ont précisé la méthode du traducteur : toutes convergent pour souligner son souci de fidélité. Michel Jeanneret et Simone Maser¹⁸, s'appuyant sur des exemples différents, arrivent aux mêmes conclusions : en résumé, Baïf est un traducteur extrêmement scrupuleux. Partant de la traduction latine de Vatable, il tente de la restituer au mot près. Il essaye même « d'adopter la syntaxe hébraïque telle qu'elle lui apparaît à travers les traductions latines » faites par les hébraïsants¹⁹. Cette « quête de littéralité » l'amène à favoriser la parataxe, aux dépens de la syntaxe habituelle et, parfois, de la lisibilité. « Baïf n'intervient pas pour donner une construction française à sa traduction [ni] pour rendre le texte plus clair »²⁰.

Simone Maser termine son étude de 1979 en s'étonnant « que Baïf, qui s'intéressait à la musique, n'ait pas cherché à rendre la forme de la poésie hébraïque, qui était destinée à être chantée »²¹. L'étude d'Elisabeth C.W. Coppedge aboutit la conclusion inverse, qui semble plus juste : comparant les traductions de Marot et de Baïf, elle observe que si les deux poètes recourent à des versions latines érudites plutôt qu'à l'original hébreu qu'ils ne lisent pas dans le texte, ils n'en cherchent pas moins, par des moyens divers, à trouver un équivalent de la scansion lyrique propre à l'original²². En réalité, chacun de ces jugements attire l'attention sur un point particulier : s'il est vrai que Baïf n'a pas tenté de restituer les formes poétiques spécifiques de la poésie hébraïque, il a bien cherché un équivalent dans les formes prosodiques de la poésie lyrique gréco-romaine²³.

La technique du vers mesuré à l'antique

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

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

¹⁹ S. Maser, op. cit., 1979, p. 517.

²⁰ S. Maser, op. cit., 1976, p. 288.

²¹ S. Maser, op. cit., 1979, p. 520.

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

²³ Voir R.P. Bermingham, op. cit.

poètes aient écrit avant lui des vers mesurés en italien puis en français, notamment dans les années 1550²⁴, ceux de Baïf constituent bien une *invention* par la fonction esthétique nouvelle qu'il leur prête, au service d'une union plus étroite de la poésie et de la musique :

[...] cherchant d'orner la France
 Je prin de Courville acointance,
 Maître de l'art de bien chanter:
 Qui me fit, **pour l'art de Musique**
Reformer à la mode antique,
Les vers mesurés inventer²⁵.

Dans la perspective platonicienne d'une soumission de la musique au verbe, Baïf a en effet conçu, en « acointance » avec le luthiste et chanteur Joachim Thibaut de Courville, un système original destiné à assurer au poète la maîtrise rythmique du chant, en réservant au musicien les seuls choix harmoniques et mélodiques. Ce système de la poésie et de la musique mesurées à l'antique instaure donc un nouveau type de collaboration entre poètes et musiciens, dont bénéficieront à la fois texte et musique, grâce à l'exacte coïncidence de leurs rythmes : aux syllabes longues et brèves disposées par le poète selon les schémas prosodiques empruntés aux Anciens répondront les valeurs longues et brèves de la partition (blanches / noires, ou rondes / blanches), ce parallélisme rigoureux, joint à l'écriture verticale (homophonique) de la musique, favorisant l'intelligibilité des paroles chantées. C'est ainsi le texte (rédigé dans une graphie phonétique spécialement constituée par Baïf à cette intention²⁶), qui dicte ses lois rythmiques à la forme musicale, en un système qui permet de concilier les richesses harmoniques de la polyphonie et l'intelligibilité du poème.

A cet égard également, le projet de Baïf semble rejoindre les récentes préconisations du Concile de Trente en matière de chant religieux : le 8^e canon de la XXII^e session du Concile (10 septembre 1562) n'admettait le chant polyphonique qu'à la condition expresse qu'il ménage l'intelligibilité du texte, « *ut verba ab omnibus percipi possint* » (afin que les paroles pussent être perçues de tous²⁷). Le système de la musique mesurée à l'antique, privilégiant très largement l'écriture musicale homophonique, répondait ainsi aux recommandations tridentines.

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

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

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

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

La collaboration de Baïf avec les compositeurs

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

D'une part, selon Jean Vauquelin de La Fresnaye, Thibault de Courville aurait lui-même travaillé sur les psaumes mesurés de Baïf²⁸. Il est effectivement probable que Courville, co-fondateur avec Baïf de l'Académie de Poésie et de Musique, fut l'un des premiers, sinon le premier à travailler avec lui sur ce psautier. Mais les statuts de l'Académie interdisaient la diffusion imprimée des œuvres réalisées en son sein : c'est peut-être la raison pour laquelle Courville n'a publié aucune de ses compositions ; rien ne nous a été transmis de la musique qu'il a pu écrire sur ces Psaumes.

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

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

Sur la foi de ce témoignage, Mathieu Augé-Chiquet a le premier identifié dans l'œuvre de Le Jeune les psaumes en question³⁰ : on les trouve dans le recueil posthume des *Pseaumes en vers mezurez* auquel nous allons maintenant nous intéresser.

Le recueil de Le Jeune

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

²⁸ *Art poetique françois*, G. Péliissier (éd.), Paris, Garnier, 1885, p. 94–95, II, v. 569–580.

²⁹ M. Mersenne, *Quaestiones in Genesim*, Paris, S. Cramoisy, 1623, col. 1605.

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

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

l'analyse complète du recueil, nous nous focaliserons sur ce qu'on peut considérer comme son « noyau dur », un ensemble formé par les quinze premiers psaumes paraphrasés en français, classés par ordre numérique, et manifestement composés à partir des psaumes mesurés de Baïf, puisqu'ils épousent le schéma rythmique. Certes, cette filiation ne saute pas aux yeux. D'une part, les textes ont été entièrement réécrits plutôt que « remaniés » comme on a coutume de l'écrire ; la comparaison des *incipit*³² permet de mesurer la différence : les traductions ont été refaites pour y introduire des rimes ; ce ne sont plus des vers mesurés à l'antique mais des vers mesurés rimés. D'autre part, le nombre de syllabes des traductions et ce qu'on a pu appeler leur « métrique profonde » sont identiques, mais les formes strophiques peuvent être très différentes³³.

La musique de Le Jeune pour ces quinze premiers psaumes, si elle date bien des années 1570, constitue l'une des premières œuvres illustrant ce que nous appelons la « musique mesurée à l'antique », l'une des plus ambitieuses aussi : on a montré ailleurs³⁴ que la mise en musique des quinze premiers psaumes par Le Jeune semble former un « cycle » musical cohérent, construit symétriquement³⁵. La disposition musicale de ces quinze psaumes, qui fait une place remarquable au chiffre 9³⁶, pourrait indiquer que l'œuvre fut d'abord conçue comme un présent ou un hommage au roi Charles IX³⁷.

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

D'abord, on peut s'étonner qu'un musicien réputé calviniste se soit associé au projet de Baïf. L'hypothèse ancienne de Michel Jeanneret selon laquelle Le Jeune aurait travaillé sur les psaumes de Baïf « remaniés au préalable » par La Noue est invalidée par l'analyse musicologique³⁸. On admet aujourd'hui que Le Jeune

³² Voir le tableau fourni dans l'édition citée, p. xxii.

³³ Voir le même tableau.

³⁴ Voir *ibid.*, p. xviii.

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

Première partie : quatre voix, trois voix, quatre voix

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

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

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

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

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

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

On peut même imaginer au début des années 1570 une sorte de parenté spirituelle entre les deux hommes : Baïf compte plusieurs amis protestants ; il ne s'est pas encore engagé comme Ronsard dans la polémique anti-protestante ; il a composé des *Chansons spirituelles* mises en musique en 1562 par Adrian Le Roy ; il paraphrase l'Écriture en langue vulgaire en dépit des décrets du concile. Cette relative audace le rapproche des poètes et musiciens protestants, et on peut conjecturer une sympathie de Le Jeune pour ce catholique ouvert, aux idées apparemment proches des siennes, proches aussi de celles qu'avait exprimées Calvin (dans sa préface aux *Cinquante Pseaumes* traduits par Marot, 1543) sur les effets spirituels de la musique conjointe aux paroles⁴⁰. F. Yates, M. Jeanneret et I. His vont jusqu'à supposer que l'Académie, unissant catholiques et protestants dans la pratique musicale et le chant des Psaumes, visait à favoriser un véritable œcuménisme, voire « l'exercice de la tolérance »⁴¹.

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

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

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

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

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

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

Il n'y a pas lieu de revenir sur cette attribution, que confirme ce que nous savons par ailleurs de l'œuvre de La Noue et de ses liens étroits avec Le Jeune⁴². Plus délicate est la question de la date de ce travail. Il est difficile de savoir si la réécriture du texte a été précédée ou suivie d'un remaniement de la musique par Le Jeune, avant ou après sa mort en 1600. En l'absence d'argument décisif, il faut s'en tenir à une fourchette de datation très large, entre la fin de la captivité de La Noue (1591) et la publication du recueil en 1606⁴³.

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

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

non seulement il ne fut suivy d'aucun : mais au contraire discourgea un chacun de s'y employer. D'autant que tout ce qu'il en fit estoit tant despourveu de cette nayfveté, qui doit accompagner nos œuvres, qu'aussi-tost que cette sienne Poésie vist la lumiere, elle mourut comme un avorton⁴⁵.

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

⁴² Voir C. Le Jeune, *Pseaumes...*, op. cit., p. xxiv–xxviii.

⁴³ Voir *ibid.*, p. xxviii–xxix.

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

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

supplément la rime au bout des mots ». Un second témoignage plus tardif précise encore cette exigence : Mersenne, séduit par les expériences de vers mesurés rimés menées sous Henri IV, reproche à Baïf d'avoir ôté la rime des vers, « sans laquelle il semble que les François et les autres nations⁴⁶ ne les peuvent quasi souffrir, à raison de leur rudesse [ou de leur étrangeté (addition manuscrite de Mersenne dans son exemplaire)] »⁴⁷. Mersenne reformule ailleurs cette préférence commune à toute sa génération : « les vers rimez ont tellement acoustumé nos oreilles à la cadence de la rime, qu'elles ne reçoivent nul plaisir des vers mesurez, si [...] ils ne sont rimez. [...] Il seroit plus à propos de n'oster pas la rime de nos vers, et d'y ajouter la mesure des vers Grecs et Latins »⁴⁸.

C'est à ce travail, ou plus exactement au travail inverse, que se livre La Noue : partant d'un texte qui adoptait « la mesure des vers grecs et latins », il en conservera la prosodie mise en valeur par la musique de Le Jeune, tout en y « adjoust[ant] par supplément la rime au bout des mots » selon la formule de Pasquier. C'est là, assurément, la motivation majeure de la réécriture. Le travail de La Noue constitue donc moins un « remaniement » du texte de Baïf (comme on l'a écrit jusqu'ici) qu'un *contrafactum*, une « parodie » au sens musical du terme (composition de nouvelles paroles sur une musique vocale préexistante). Mais par rapport aux *contrafacta* usuels comme La Noue en a composés durant sa captivité, il ajoute encore deux difficultés : d'une part, à la contrainte formelle du texte premier (la mesure à l'antique), il joint la contrainte seconde de la rime ; d'autre part, il s'astreint dans le même temps à la fidélité requise d'un traducteur du psautier. Son travail est comparable à celui de Marot traduisant le psaume X dans le moule formel de la chanson XIV de *L'Adolescence clémentine* mise en musique par Sermisy⁴⁹. Mais La Noue assume une contrainte de plus que Marot : la mesure à l'antique.

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

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

⁴⁷ *Ibid.*, p. 393.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 386–387.

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

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

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

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

