

rythmiques qui font écho au texte (comme dans la très vive *Margot ung jour estant à ses esbatz*). Enfin, dans ses chansons à 5 ou 6 voix, il recourt davantage au contrepoint en imitation ; « Las je languis » (6 voix), construite sur un canon à la quinte, rappelle certaines pièces construites sur ce principe par Josquin des Prez.

M.-A. C.

Maille

Rien n'est connu de la carrière de Maille, auteur de vingt chansons imprimées pour la première fois entre 1538 et 1548 à Paris. Ces pièces, toutes pour 4 voix, sont essentiellement composées sur des épigrammes de huit ou dix vers qui déclinent le thème de l'amour sous différentes formes (y compris celui de la mort de l'amant, comme dans *Le grand désir que sentois approcher*). La plupart des textes restent anonymes ; nous savons toutefois que certains ont pour auteurs des poètes de l'entourage de François I^{er} : Clément Marot, Claude Chappuy, Mellin de Saint-Gelais ou encore Marguerite de Navarre, sœur du roi (*Je vous supplie, entendez moy*). La structure de ses chansons est la plus souvent répétitive ; l'écriture homophonique prédominante se trouve parfois animée de brefs passages en contrepoint en imitation libre (dans lesquels le compositeur privilégie l'opposition entre voix graves et voix aiguës). La déclamation essentiellement syllabique peut être interrompue par de courts passages mélismatiques quelquefois en accord avec les sens du texte (ainsi sont figurées les flammes de la passion dans *Je croy le feu plus grant que vous ne dictes*, sur les mots « feu » et « consumé »).

Plusieurs chansons ont servi de modèle à d'autres compositeurs : par exemple, *Dictes pourquoy*, dont Manchicourt donne une version proche (1545) et *À qui me doibz-je retirer*, dont s'inspire Lassus. Par ailleurs, la très animée *À qui me doibz-je retirer* et la mélancolique *Las, me fault-il tant de mal supporter* ont été mises en tablature de luth en 1546.

M.-A. C.

Maletty, Jehan (Jean) de

Né à Saint-Maximin (Var) sans doute aux environs de 1540, Jean de Maletty est le représentant d'un petit groupe de compositeurs provençaux dont la musique a été

imprimée en France au XVI^e siècle. Il avait sans doute étudié en Italie, et fut récompensé en 1578 au « Puy de Sainte Cécile » d'Évreux.

En dehors de la chanson dialectale *You siou you que m'apelli Mathiou*, publiée dans un recueil collectif en 1583, et qui atteste ses origines provençales, on trouve sept psaumes (à cinq et six parties) attribués à Maletty dans un recueil imprimé à Genève en 1597, élaboré par Louis Mongart (pseudonyme-anagramme du pasteur genevois Simon Goulart, grand spécialiste du travestissement spirituel), et majoritairement composé de *contrafacta* de diverses œuvres de Lassus. Mais il est surtout attiré par la poètes de la Pléiade, dans les deux recueils de Maletty publiés en 1578, qui nous sont malheureusement parvenus incomplets. Le premier, intitulé *Les Amours de Pierre de Ronsard*, témoigne de la faveur particulière dont jouissait la poésie amoureuse du Vendômois auprès des musiciens provençaux. Sur 23 pièces, 17 sont des sonnets de l'édition de 1560 des *Œuvres*, dont huit avaient été déjà mis en musique par Bonnet, et cinq par Bertrand ; parmi les six pièces restantes, on note un sonnet de Desportes et une chanson populaire, *Mon pere si m'y maria*. Du second, la page de titre est manquante ; la chanson adressée par Maletty à son ami Pigeon est suivie de trois sonnets de Desportes, huit poèmes de Ronsard et un de Du Bellay. D'après les deux parties séparées qui subsistent pour ces deux recueils, on peut entrevoir une combinaison caractéristique d'écriture homophone et de style polyphonique, telle qu'on peut la trouver dans les mises en musique de Ronsard contemporaines, celles de Boni, Bertrand, Lassus, Castro, Monte et Regnard. Le madrigalisme à la manière italienne se manifeste surtout au plan rythmique, par des mélismes (sous des mots comme « passage », « fredonne », « jouysse », « variable », « enflammoient »), par des silences ou des répétitions (« souspirs », « mille fois »), ou par un passage exceptionnel au mètre ternaire.

Toutes ces caractéristiques, qu'elles concernent la structure ou le figuralisme, se retrouvent dans ses psaumes. Quatre d'entre eux sont divisés en deux sections ; dans la « Seconde partie », Maletty s'affranchit de toute référence à la mélodie du psautier qui

apparaît éventuellement dans la première partie sous forme paraphrasée.

F. D./A. C.

Marle, Nicolas de

C'est à Paris, entre 1544 et 1568, que furent imprimées, chez Pierre Attaignant et Nicolas Du Chemin, les trois messes et douze chansons (toutes pour 4 voix) qui subsistent aujourd'hui de ce compositeur français actif au milieu du XVI^e siècle. La page de titre de la messe qu'il composa sur la chanson de Thomas Champion *O gente brunette* (1568) indique qu'il était alors maître du chœur de la cathédrale de Noyon. Ses deux autres messes sont également construites sur le principe de la parodie d'un modèle polyphonique (la chanson *Je suis déshéritée* et le motet *Panis quem ego dabis*).

Ses chansons composées sur des textes d'inspiration courtoise (comme *L'enfant amour*, écrit par Clément Marot), rappellent celles de Sermisy, avec une structure répétitive (de forme générale *:A:/B:/C:/* : ou *:A:/B:/A:/*) animée par une écriture qui mêle contrepoint note contre note (privilegié sur le premier hémistiche des vers) et contrepoint libre (*Vive sera*). En revanche, dans ses mises en musique de textes rustiques, le compositeur opte, comme Janequin, pour un contrepoint imitatif ou libre et pour des rythmes variés appropriés à la narration et à la description. En témoigne la charmante pièce grivoise *Une bergère un jour* (4 voix) : le mot « cornemuse » (également référence sexuelle) fait l'objet, aux deux voix supérieures, d'un très long mélisme soutenu dans les voix graves par un seul accord, qui figure le bourdon de l'instrument de musique.

M.-A. C.

Marot, Clément

Prince des poètes français, poète de cour et chanteur de Dieu.

Né à Cahors en 1496, mort à Turin en 1544.

Clément Marot est initié par son père, le poète Jean Marot, dès son plus jeune âge, aux formes et techniques poétiques des Grands Rhétoriciens. Il a pour premier mécène Louis Nicolas de Neuville. Sa première œuvre (1514), *Le temple de Cupido*, est composée à l'occasion des noces de François d'Angoulême et de Claude de France. Il en dédiera la

seconde édition au roi en 1538. François I^{er}, lui-même bon poète, quoi qu'on ait dit, a su reconnaître en Marot un talent exceptionnel et lui accorde une attentive protection.

En 1519, François I^{er} confie le jeune poète à sa sœur Marguerite d'Angoulême, duchesse d'Alençon et future reine de Navarre. À l'évidence, Clément Marot partage les idées de sa protectrice. Celle-ci manifeste ouvertement sa sympathie pour les évangélistes du groupe de la ville de Meaux, ayant à leur tête l'évêque Briçonnet, groupe que rejoint Lefèvre d'Étaples en 1521. Trop libre dans ses propos, Marot est inquiété par la Sorbonne. En 1526, il est incarcéré au Châtelet, malgré les protections dont il bénéficie, pour avoir « mangé du lard en carême ». Il devra attendre le retour de François I^{er} (lui-même fait prisonnier à Madrid après la défaite de Pavie en 1525) pour être enfin libéré. Une seconde condamnation pour avoir aidé des prisonniers à échapper à la justice (1527) le fait enfermer à la Conciergerie. Le roi intervient auprès du Parlement.

Le poète jouit alors et enfin du plus grand prestige et, en 1528, accède, selon le vœu de son père, aux fonctions honorifiques de valet de chambre du roi. Désormais poète de cour, il aime la vie brillante qu'il partage avec dames et courtisans ; le poète fait même de la nièce de Marguerite, Anne d'Alençon, sa « pensée » et lui adresse nombre d'épigrammes, rondeaux et élégies.

Son recueil de poèmes *L'Adolescence clémentine* est publié en 1532, réunissant formes fixes, chansons, épîtres, complaintes, chants divers et autres pièces en vers où l'autobiographie croise la satire, les attaques et les suppliques. L'ouvrage ne connaît pas moins de six éditions en deux ans. C'est la consécration, mais aussi un nouvel internement (alors qu'il est malade de la peste) pour avoir rompu le jeûne en carême.

En dépit de ses succès littéraires, Marot est à nouveau suspecté lors de l'affaire des Placards (1534). Arrêté à Bordeaux, il fuit sans même avoir pu voir le roi. Il se réfugie en 1534 à Nérac, grâce à Marguerite de Navarre. Sur le conseil de celle-ci, le poète s'exile à Ferrare auprès de Renée de France, la fille de Louis XII, qui a épousé Ercole d'Este. Renée accueille les personnes soupçonnées d'hérésie et elle fait de Marot son secrétaire. La maltraitance que le duc d'Este fait endurer à son

épouse n'échappe pas au poète : « ... tu ne sais quel traitement elle a en terre estrange... A ses repas, poires d'angoisse mange » écrit-il à la reine de Navarre. L'hostilité idéologique de la cour lui fait trouver refuge à Venise puis, en 1536, Marot passe à Genève. Après avoir abjuré à Lyon, il est gracié et peut rentrer en France. À la cour, à nouveau, il connaît la gloire. En 1539, Marot présente au roi, qui le traite en ami et en égal, le manuscrit des trente Psaumes qui vont être édités, puis offre l'œuvre à l'empereur Charles Quint lors de son entrée solennelle et fastueuse à Paris, en 1540, accompagnée d'un cantique.

Le roi protège fidèlement son cher poète et lui fait don d'une maison pour lui et ses enfants, les petits « maroteaux ».

En 1542, son adaptation de Psaumes est mise à l'index par la Sorbonne et un mandat d'amener est lancé contre lui. Marot rejoint Calvin à Genève puis fuit en Savoie. Il va jusqu'à Turin dans l'intention de regagner la France et meurt dans cette ville en 1544.

L'œuvre profane et religieuse

Clément Marot est le véritable « illustrateur » de la langue française, sans qui ni Maurice Scève ni les poètes de la Pléiade n'auraient pu composer les œuvres qu'ils nous ont laissées. Tantôt satirique, tantôt élégiaque, volontiers badin, toujours brillant, il écrit d'abondance, offrant une grande variété de formes poétiques dont certaines, telle l'élégie, apparaissent pour la première fois. Sa poésie profane a été retenue par de nombreux musiciens.

Jusqu'à sa mort, le poète s'est consacré à une tâche essentielle, la mise en vers français des Psaumes de David conçue en fonction du chant comme il est rappelé à chacune de ces adaptations. Véritable monument poétique, sans doute la plus belle de toutes les traductions en français de ces chants bibliques. Si Marot n'en laisse que cinquante, il s'agit de l'œuvre qui mobilisa ses forces intellectuelles et spirituelles pendant les quinze dernières années de sa vie, et qui fit penser à beaucoup, dont Thomas Malingre, qu'elle était celle d'un « esleu de Dieu ».

L'œuvre profane

Héritier de la poésie des Grands Rhétoriciens, grâce son père et premier maître Jean Marot, poésie dont il se détourne peu à peu, il se montre, dans *Le Temple de*

Cupido (1514), proche du grand poète Jean Lemaire de Belges, dont il s'est abondamment nourri. Ce texte de jeunesse se pare déjà des plus hautes qualités poétiques :

Le benoïstier fut fait en un grand plain,
D'un lac fort loin d'herbes, plantes et fleurs,

Pour eau benoïste était de larmes plein,
Dont fut nommé le piteux lac de pleurs,
Car les amans dessous tristes couleurs
Y sont en vain maintes larmes expandans :

Les fruits d'amours là ne furent pendant
Tout y sèche tout au long de l'année
Mais bien est vrai qu'il y avait dedans
Pour asperger, une rose fanée
(v. 343-352).

Les poètes dont Marot s'inspire traversent ces quelques vers : Virgile, Ovide qu'il traduisit, le *Roman de la rose* qu'il publia, Charles d'Orléans et sa mélancolie. Mémoire et imaginaire s'assemblent : *Le Roman de la Rose* se trouve magnifiquement réinterprété, la rose fanée se substituant à celle qui motive la quête de l'amant. Les allégories ouvrent les portes du rêve.

L'œuvre de François Villon, qu'il édite en 1533, et les ballades et rondeaux de Charles d'Orléans ont largement imprégné la poésie de Marot. À François Villon, il reprend certains thèmes, le registre de la bonne vie, les allusions corrosives ou grivoises, la sympathie pour les gens de théâtre, les basochiens et autres *Enfants sans soucis*, les pauvres et les prisonniers, ainsi que nombre de trouvailles langagières. Il partage avec Charles d'Orléans le sens des formes brèves et denses, sachant faire entendre, sous des aspects ludiques ou sous le voile de l'allégorie, les voix intérieures les plus profondes. Au reste, certains rondeaux de Marot imitent de près ceux du prince, tel *Bon jour et puis, quelles nouvelles ?* Il lui reprend le ton de la confiance pudique, la poésie de l'adresse à l'aimée, au lecteur, à soi-même, les dialogues amoureux ou inquiets, les questions sans réponse, qui tombent dans le vide, et le goût pour la perfection absolue du rondeau.

Mais Marot sait aussi puiser dans la poésie anonyme une variété de formes qu'il

s'approprie, convenant aux chansons profanes comme aux pièces religieuses. Ainsi, la chanson *Tant que vivray en aage florissant* (*Adolescence clémentine*, chanson XII), mise en musique par Claudin de Sermisy, s'inscrit dans une tradition de reprise d'une pièce monodique; ici, comme l'indique David Fiala, le poète reprend la forme et le musicien la mélodie d'une chanson contenue dans le manuscrit BnF, Fr. 12744, recueil de pièces monodiques des XV^e et XVI^e siècles : *Resjouissons-nous tous loyaux amoureux*. La forme poétique est raffinée, bien faite pour plaire à Marot, et mérite examen : la strophe se compose de six décasyllabes rimant *aab/aab* suivis de six vers de quatre syllabes rimant *cc/dd/ ee*, suivis d'un octosyllabe reprenant la rime *d* du deuxième couple, soit 6vxx10 syllabes : AAB AAB + 6vxx4 syllabes + 1 vers x8 syllabes.

C'est le type complexe et raffiné des formes que Marot utilise pour les différents Psaumes. Au reste, Eustorg de Beaulieu reprend cette structure strophique dans une contrefaçon religieuse du poème de Marot :

Tant que vivray en aage florissant
Je serviray le Seigneur tout puissant.

Le musicien Claudin de Sermisy, quant à lui, reprend la mélodie de la chanson en y ajoutant un contrepoint note contre note à trois voix.

Ainsi, en poésie comme en musique, sont reprises dans un autre contexte les formes déjà utilisées précédemment. En musique, elles fonctionnent comme des timbres et l'on passe avec le plus grand naturel du profane au religieux, dans la plus pure tradition du XV^e siècle. Comme on le voit, la reprise de timbres s'accompagnant d'emprunts littéraires n'est pas considérée comme un vol mais comme une suite d'échanges allusifs dans un langage où l'imitation joue un rôle aussi important que l'invention avec le souci de la cohérence, de l'harmonie d'un langage commun que l'auditeur se plaît à reconnaître.

Par ailleurs, épris, comme son roi, François I^{er}, de l'œuvre de Pétrarque, Marot nous laisse six admirables traductions de sonnets du *Canzoniere*, dont trois sur la mort de Laure, notamment *Mort, sans soleil tu as*

lasciato hai, morte, senza sole il mondo) qui sera mise en musique par Boyvin. Il faut y ajouter *Le Chant des visions de Pétrarque traduit en François*, publié dans la Suite de *L'Adolescence clémentine, Un jour estant seulet à la fenestre* qui n'est autre que la traduction de la célèbre *canzone* de Pétrarque, *Standomi un giorno solo a la finestra*, composée de sept longues strophes comme autant de « visions » de la mort de Laure, dont voici le début de la strophe 2, dans le texte de Pétrarque puis dans la traduction de Marot qui donne une idée de la finesse de son immense talent :

Indi per alto mar vidi una nave
Con le sarte di seta, et d'or la vela
Tutta d'avorio et d'ebene contesta
E'l mar tranquillo, et l'aura era soave
E'l ciel qual è se nulla nube il vela...

Puis en mer haulte un navire avoïsoie
Qui tout d'ebene et blanc yvoïre estoit
A voyles d'or et à cordes de soye
Doulx fut le vent, la mer paisible et coy
Le ciel partout cler se manifestoit...

La poésie de Marot se prête particulièrement bien à une mise en musique par les compositeurs français sensibles alors à l'aspect volontiers théâtral de cette œuvre, mettant en scène des personnages dialoguant entre eux ou que le *je* interpelle tout en s'adressant au lecteur. En musicien, le poète sait créer un véritable espace sonore avec les mots. Il s'agit d'une poésie vivante, extrêmement variée, en cela bien dans le goût du temps, qui se donne à voir et à entendre, avec des surprises fréquentes, des chutes inattendues et mille effets visant à la représentation. Ce que traduit admirablement Janequin.

Et en cette époque heureuse où les textes à succès et à la mode sont ceux émanant des plus grands écrivains que les musiciens mettent aussitôt en musique, il n'est pas étonnant de trouver les œuvres de Clément Marot et de Pierre de Ronsard en tête des pièces retenues par les compositeurs français ou flamands.

Ainsi, 151 poèmes de Marot ont été mis en musique par 90 compositeurs différents,

auxquels il faut ajouter 38 pièces restées anonymes.

Claudin de Sermisy à lui seul est l'auteur de 31 de ces mises en musique, suivi de Roland de Lassus (20 pièces), Certon (15), Clemens non Papa (12), Janequin (11), Phinot (7), Claude le Jeune (6), Mittandier (6), Suivent, entre autres, Arcadelt (4), Goudimel, Sandrin. Après la mort du poète, cette production, loin de disparaître avec lui, se poursuit notamment avec les musiciens flamands : Thomas Crécquillon (19 pièces), Pevernage (16), Clemens non Papa (12), Turnhout (8), Sweelinck (7), Buus (6), Susato (6), Castro (4). Sans oublier Giovanni Gabrieli qui s'intéresse à la chanson très osée *Martin menoit son pourceau au marché* dans les années 1580 !

Le choix des compositeurs reflète le goût du public pour les textes sensuels, licencieux ou grivois si bien troussés comme pour la poésie élevée. Les deux registres sont souvent traités par le même musicien. Ceux qui retiennent exclusivement les pièces célébrant l'amour courtois y ajoutent parfois une prière ou deux qui donnent de la gravité à l'ensemble. D'autres, tel Lassus, préférèrent la lyrique amoureuse et élégiaque, parfois proche des chansons antérieures (*Elle s'en va de moy la mieux aymée*) mais aborde les pièces les plus grivoises.

Du plus haut intérêt est la mise en musique de la traduction de Pétrarque *Un jour estant seulet à la fenestre* alors que Lassus et Castro ont choisi, quant à eux, le texte de la *Canzone* de Pétrarque. Ce texte a pu intéresser Le Jeune dans la mesure où il était lu par les réformés comme autant d'allégories amenant à méditer sur la vanité des biens terrestres. Cette version qui s'apparente au genre de la chanson parut, sous le titre de *Chanson de Pétrarque*, parmi les chansons à cinq voix du compositeur, véritable tour de force et chef-d'œuvre musical mis en tête du recueil. Or, Le Jeune emprunte à Lassus beaucoup d'éléments de sa mise en musique du texte de Pétrarque, dont le *tenor* dont il fait le motif initial, tout en conférant à son texte une plus grande complexité.

C'est sans doute ce succès auprès des musiciens qui amène Marot à composer 42 chansons constituant la dernière partie de son recueil *L'Adolescence clémentine*, chansons formées de strophes isométriques, avec

alternance de rimes masculines et féminines, propices à la mise en musique comme à la mémorisation.

Au reste, cette forme est celle qu'il adopte pour les traductions des Psaumes. Notons qu'une chanson de Noël, *Une pastourelle gentille*, fut écrite sur une mélodie préexistante de Jean Conseil, composée pour la pièce précédente de *L'Adolescence clémentine*, la chanson XXIV *Quand vous voudrez faire une amie*, sur la chasse du gibier amoureux.

Nombre de mélodies composées pour ces pièces furent reprises sous forme de timbres et adaptées à des textes tantôt profanes, tantôt sacrés jusqu'au XVII^e siècle, dans des dizaines de recueils publiés à Paris, Lyon, Anvers, Louvain, Amsterdam, Venise mais aussi à Londres, Séville, Florence, Augsbourg, Cologne. Ainsi des sept Noëls publiés en 1539 par Barthélemy Aneau, chacun précédé de l'incipit de la chanson de Marot sur l'air de laquelle il se chante.

L'œuvre religieuse

Poète de cour, Marot fut aussi, comme nous l'avons dit, poète de Dieu, nous laissant des prières en français et, essentiellement, ces fameuses adaptations versifiées de Psaumes. On oublie trop souvent que Marot voulait mettre son talent au service de la célébration du Christ. Il faut noter qu'il est sans doute le seul poète de la Renaissance à avoir utilisé sa poésie profane en mettant à sa place des contrefactures religieuses : ainsi, certains des premiers Psaumes qu'il a traduits se proposent comme des *contrafacta* de ses chansons profanes ; par exemple, le Psaume X : *Dont vient cela, Seigneur, je te supplie*, est une contrefacture de la chanson XIV de *L'Adolescence clémentine* : *Dont vient cela, belle, je vous supplie*.

Non content, dès lors, de vulgariser dans ses épîtres les grands thèmes de la propagande érasmiennne ou évangélique (dénonciation du faste et de la puissance temporelle de l'Église romaine, satire du clergé régulier et de ses hypocrites, critique de la torture et de la guerre, dont devrait s'abstenir le prince chrétien), Marot a d'abord souhaité rendre possible la prière en langue française : sous le titre d'*Instruction et foi d'un Chrestien mises en français par Clément Marot* (1533), il a traduit en vers les principales prières du

christianisme telles, pour ne citer que les plus connues, le *Pater Noster*, mais aussi le *Credo* de la messe, l'*Ave Maria* qu'il devra retirer de l'édition des Psaumes de 1543, un *Benedicite*, une belle prière d'action de grâce après le repas mise en musique par D. Gérard, A. Pevernage, T. Susato et G. van Turnhout :

Père Éternel, qui nous ordonnes
N'avoir soucy du lendemain,
Des biens que pour ce jour nous donnes
Te mercions de cuer humain.
Or puis qu'il a pleu de ta main
Donner au corps manger et boyre,
Plaise toi du celeste pain
Paistre noz âmes à ta gloyre.
AMEN

Marot prend ses distances par rapport à la littérature de l'Antiquité.

Comme le dit Barthélemy Aneau, le poète se montre plus sensible au chant des Psaumes qu'aux *Métamorphoses* d'Ovide ; il se désintéresse « des amours impudiques de la lascive Didon comme du variable Énée » : il voit dans le roi David, comme beaucoup de ses contemporains, une figure du Christ lui-même.

Aux risques des interdits formulés par la Sorbonne et le Parlement, Marot entreprend donc les adaptations en vers français des Psaumes de David. Calvin les introduira dans la liturgie cultuelle de Genève, offrant ainsi à son église réformée une œuvre qui, une fois mise en musique, va être le point de départ de la constitution du *Psautier huguenot* nécessaire au culte, et dont l'usage sera étendu à l'espace privé.

Marot a-t-il voulu ainsi répondre au vœu de Marguerite de Navarre acquise aux idées de Briçonnet, évêque de Meaux, et du groupe des Évangéliques de cette ville, pour qui elles vont constituer ce qu'elle appellera « ses chansons » en poursuivant les travaux de Lefèvre d'Étaples (le *Quincuplex psalterium*, 1509, notamment) ? Confortant l'hy hypothèse, la vraie réponse à la question concernant cette initiative fondamentale est proposée par Olivier Millet : « L'origine ultime de l'institution cultuelle du chant des Psaumes, nous dit-il, ne peut être que strasbourgeoise, comme c'est aussi le cas pour l'origine de la paraphrase strophique de leur texte par

Marot. » La protectrice du poète, Marguerite de Navarre, précise O. Millet, maintenait des liens solides avec les nombreux évangélistes français réfugiés dans cette ville germanique et germanophone. Or, le chant des Psaumes y était déjà introduit dans l'espace cultuel, à partir de traductions versifiées en langue allemande, dont la mélodie était à chaque fois originale, dans la mesure du possible. Ces Psaumes étaient chantés à l'unisson par l'Assemblée, femmes et enfants compris. Telle est la caractéristique de la Réforme strasbourgeoise (où se lit l'influence de Luther), et ce dès 1525. Cette réalisation enchantée les évangélistes français réfugiés à Strasbourg ainsi que Marot qui eut l'occasion de les entendre. Calvin avait déjà constaté, lors de son séjour dans cette ville, que même l'usage du français y avait été introduit dans certains cultes.

Ce point éclairci, force est de constater que « nous avons ici l'indiscutable chef-d'œuvre de Clément Marot, la partie de lui-même qui, en dépit des préjugés de toute nature, poétiques, esthétiques, religieux, surtout religieux, est restée la plus vivante et la plus admirée de tous ceux qui ont su écouter et goûter cette harmonie que Marot, d'une façon à la fois si sûre et si simple, est parvenu à tisser avec les mots » comme le dit le savant éditeur du poète Gérard Defaux. Thomas Malingre ira jusqu'à voir en Marot « un esleu de Dieu » ; l'intense beauté de ces traductions, d'une force et d'une simplicité incomparable, lui donne raison : ainsi du Ps. XXI :

« Je, qui souloys estre habile
Suis débile
Cassé de corps, pieds et mains
Si que de la douleur forte
Qu'au cuer porte,
Je jecte cris inhumains » (str. 8).

Le choix des Psaumes que retient Marot n'est pas explicite. Certainement, sa condition de malade de la peste et de prisonnier y fait entrer, comme ce psaume XXI, des éléments subjectifs, ainsi des str. 1 et 2 du psaumes

Estant assis aux rives aquatiques
De Babylone, pleurons, melancholiques,
Nous souvenant du pays de Sion
Et au milieu des habitations
Où de regrets tant de pleurs espondismes

Aux saules verts nos harpes nous
pandismes.

Lors ceulx, qui là, captifs nous emmenèrent
De les sonner fort nous importunèrent
Et de Sion les chansons reciter
« Las, dismes-nous, qui pourrait inciter
Noz tristes cuers à chanter la louange
De nostre Dieu en une terre estrange ? »

Marot destine ses adaptations au chant
comme il le proclame d'entrée de jeu :

Psalmes et chansons je chanteray
A un seul Dieu tant que seray

et comme il le précise avant l'adaptation
poétique de chaque psaume (voir exemples).

Non seulement Marot destine son œuvre
au chant mais il organise ses poèmes en en
tenant compte : pour chaque psaume, Marot
choisit la forme strophique convenant au
texte, en prenant soin, pour les mises en
musique, de respecter l'alternance des rimes
masculines et féminines. Ronsard suivra ce
principe pour la poésie lyrique qu'il destine
également au chant et empruntera maintes
formes à Marot.

Le poète dédie son œuvre « au tres chres-
tien roy de France ». Ce geste n'est pas sans
rappeler celui d'Erasmus offrande, en 1520, ses
Paraphrases de l'Évangile au même François
Ier, au pape et à Henri VIII, roi d'Angleterre.
Il revêt une poréte analogue tout en assurant
la protection royale à son auteur.

Après une première publication en France
dès les années 1530, suit une longue absence
d'éditions due à l'exil de Marot à Ferrare,
et à une perquisition à son domicile pari-
sien (avec, vraisemblablement, saisie de tra-
ductions et de textes religieux divers par la
police). Cependant, non sans courage poli-
tique et spirituel, Marot poursuit son œuvre :
douze Psaumes paraissent à Strasbourg dès
1539 ; cette même année, le poète présente
au roi le manuscrit des adaptations de trente
autres Psaumes ; en 1540, il les offre à l'em-
pereur Charles Quint qui fait le 1^{er} jan-
vier à Paris une entrée solennelle donnant
lieu à des fêtes grandioses pour lesquelles
Marot composa un cantique. Puis, en 1541
et 1543, deux éditions voient le jour, l'une à
Anvers (Antoine Des Gois), l'autre à Paris
chez Estienne Roffet qui publie également

L'Adolescence clémentine. Leur succès est tel
que dès 1543 Étienne Dolet corrige l'édition
d'Anvers, bien meilleure que celle de Roffet
(surtout soucieux d'avantages financiers),
avant sa publication à Genève, en 1543, des
Cinquante psaumes en françois (chez Jean
Gérard).

Cette traduction fait date à Genève, chez
les calvinistes. Les cinquante adaptations de
Marot seront complétées par le réformateur
Théodore de Bèze. La mise en musique est le
fait de Claude Goudimel (à ne pas confondre
avec ses *Huit livres de Psaumes* « en forme
de motets », 1551-1556). L'ouvrage assurera à
Marot la protection de Calvin et le bénéfice,
sous couvert de l'anonymat, de l'exportation
de son œuvre de Genève vers la France et
Anvers.

Ces textes sont désormais intégrés au culte
calviniste, pour des siècles. Nous sommes
là devant un événement considérable qui
assurera au poète français une renommée
européenne bien méritée, notamment dans
toutes les régions francophones acquises à
la Réforme, au triomphe de la langue vul-
gaire dans le culte dans l'espace public et
aussi dans l'espace privé. Goudimel devient
du même coup le musicien français le mieux
connu, sans qu'intervienne l'appréciation
de la qualité de son œuvre par ailleurs fort
limitée. Notons que Calvin, très sensible au
rapport entre le texte et sa mélodie, publie en
1541 un recueil où sont intégrés dix-neuf nou-
velles adaptations de Marot avec des mélo-
dies notées pour la première fois. Elles sont
signées du compositeur Guillaume Franc,
retenu par Calvin lui-même et qui collabore
directement avec Marot. À l'inverse des
Français aimant reprendre des airs connus,
Calvin souhaite avoir la mélodie sur laquelle
il choisira d'adapter tel ou tel Psaume.

D'autre part, aussi bien chez certains
catholiques que chez les Réformés, on s'of-
fusque de la reprise d'airs de chansons las-
cives, obscènes parfois, pour la traduction
des psaumes, ce qui va obliger à composer
de nouvelles mélodies.

En France, l'événement de ces adaptations,
dès 1539, prend à la cour une importance
considérable. De nombreuses pièces poly-
phoniques apparaissent, signées notamment
Paschal de L'Estocart et Claude Le Jeune,
bien sûr, et des compositeurs aussi divers que

Janequin, Certon, Loïs Bourgeois, Mornable,
ou Jambé de Fer, lequel offrira son œuvre au
roi Charles IX.

Les princes eux-mêmes composent des
mélodies ; le dauphin Henri en laisse de sa
main. Dès 1536, les psaumes sont évoqués
comme « les chansons de Marguerite de
Navarre », elle-même composant des pièces
religieuses.

Ces mélodies, en France encore une fois,
sont empruntées à des timbres connus. Par
exemple, le psaume 142 se chante sur l'air
de la chanson *Deuil, double deuil*, air profane
comme la plupart de ceux qui sont retenus.

Il s'agit là d'un usage « mondain » qui va
devenir très vite fort en vogue. Les Psaumes
de Marot sont, à la cour, devenus une mode,
tout comme le *Canzoniere* de Pétrarque.

Aussi bien chez les catholiques que chez les
Réformés, certains s'offusquent de la reprise
de musique de chansons lascives ou paillardes
sur des textes bibliques, ce qui va amener à
composer de nouvelles mélodies sur ces adap-
tations du texte biblique.

Ces Psaumes, les petits enfants de toute
condition les apprennent de la bouche du
chantre et doivent les transmettre aux adultes,
aux vilains, aux laboureurs, à la bergère aux
champs, comme à l'aristocratie et aux gens
de pouvoir : « Plustost que vous, Dieu les
appelle. » L'inspiration des psaumes, texte et
musique, doit se vulgariser, c'est-à-dire être
accessible à chacun, quelle que soit sa condi-
tion. Le poète de cour est devenu le poète de
tous, évangélique et populaire. Il le déclare
dans l'édition de 1543, par l'envoi d'une épître
adressée aux Dames de France, souhaitant la
venue d'un siècle doré et non d'un âge d'or,
où serait abolie toute idée de partage (sépa-
ration), de différences sociales, culturelles,
sexuelles qu'impose l'élitisme de la culture
courtoise, savante, le platonisme « mondain »
tout comme la liturgie catholique en son latin.
Marot adhère à l'évangélisme musical qui,
dès 1539, pénètre la cour tout en intégrant
les Psaumes dans les réformes liturgiques
mises en œuvre à Genève depuis 1541. A
l'opposition profane/religieux est substituée
la distinction public/privé, étant admis qu'en
dehors des cultes, les Psaumes peuvent et
doivent être chantés en privé, repoussant le
profane, modifiant en profondeur la culture
en langue vulgaire. Ce sont alors des chansons
honnêtes et saintes qui doivent remplacer les

chansonnetes paillardes et lascives. Le mes-
sage de Bucer et de Marot fut parfaitement
perçu, qui confère au chant des Psaumes une
vocation universelle, on peut dire précurseur,
au delà de la liturgie mais l'englobant.

F. F.

Mauduit, Jacques

C'est au père Marin Mersenne que l'on
doit l'essentiel de nos connaissances sur ce
compositeur, qu'il a connu et admiré au point
de lui consacrer un éloge de trois pages dans
son volumineux ouvrage *L'Harmonie uni-
verselle* (1636). C'est donc grâce à lui que
l'on connaît ses dates de naissance et de
mort (16 septembre 1557-21 août 1627) ; on
apprend également que le musicien était de
religion catholique, qu'il a étudié les « lettres
humaines » et appris l'italien lors d'un voyage
de jeunesse outre-monts ; les différentes lan-
gues qu'il connaissait (l'espagnol, mais aussi
d'autres langues « du Septentrion ») lui
ayant donné l'accès aux « bon auteurs »,
il était réputé également pour ses connais-
sances scientifiques. Sa charge de « garde du
depost des Requestes du palais » fait de lui
une figure atypique puisqu'il ne relève pas,
comme l'immense majorité de ses collègues
compositeurs, de la catégorie des maîtres
de chapelle. Mersenne semble d'ailleurs le
décrire comme un autodidacte en musique,
qui l'aurait apprise « sans autre secours que
des livres ». Sans doute Mersenne se trompe-
t-il lorsqu'il le décrit comme l'un des membres
de l'« illustre Académie du docte Baif » :
il n'était âgé que de treize ans au moment
de sa fondation en 1570 ; en revanche, c'est
probablement Mauduit qui, après la mort du
co-fondateur Thibault de Courville en 1581,
prend en quelque sorte sa place auprès du
poète, même si l'Académie comme institu-
tion a disparu depuis la mort en 1574 de son
protecteur, le roi Charles IX. On sait qu'à la
fin d'une réunion de l'Académie du Palais,
établie par Henri III mais à préoccupation
philosophique et non musicale, Mauduit fit
chanter des vers mis en musique par ses soins,
« Ce que le roi trouva si agréable et si à pro-
pos qu'il lui commanda de continuer et voulut
qu'à l'avenir l'assemblée se terminât toujours
de même. »

Après un prix remporté au puy d'Evreux
pour un motet (*Afferte Domino*), sa première