Clément Marot : traduction, religion, et musique

Jennifer Morgan

April 18, 2012

Acknowledgements

My deepest thanks to all who supported me during my work on this project.

I wish to thank Dr. Helen Solterer, my advisor for this project, who helped me to direct my research and was willing to discuss all possible lines of thought throughout this academic year.

My sincere gratitude to the other members of my committee, Drs. Valérie Beaudouin, Anne Garréta, and Kerry McCarthy, who provided valuable guidance. With their help I hope to improve and extend this project over the course of my future academic career.

My deep appreciation to Dr. Heidi Madden who helped me to find the resources I needed to write this paper.

I would like to thank the Department of Romance Studies at Duke University, for providing me with a wonderful environment in which to learn and grow during my time as an undergraduate.

I also wish to extend my gratitude to my friends and family, whose support and good wishes helped me over the rough patches.

Clément Marot: traduction, religion, et musique

Introduction

Quand on aborde l'étude de Clément Marot, on commence d'habitude par sa poésie dans toute sa variété - drames, ballades, rondeaux et épîtres versifiées. La renommée de ce poète du seizième siècle se lie en fait, à son style, à la gamme de genres qui caractérise son écriture. Sa position sociale - un poète dans la cour de François I – lui a fourni le soutien aussi de poursuivre et d'approfondir ses talents poétiques.

Toutefois, la réputation de ses poèmes est éclipsée par la contribution qu'il a faite dans le royaume de la traduction – profane et religieuse. La question de la traduction s'inscrit partout dans les travaux de Clément Marot. Il a débuté cet aspect de son travail pendant sa jeunesse, avec une traduction des *Eclogues* de Virgile en 1512, quand il n'avait que seize ans. Plus tard, il a traduit des œuvres de plusieurs écrivains de l'antiquité dont, entre autres, Pétrarque, Musée, Lucien, Ovide, Catulle, et Erasme.[1] De plus, Marot est intervenu dans les éditions des œuvres de Villon, et il a travaillé à la vulgarisation des Psaumes, tout en contribuant à la mise en musique des Psaumes – une combinaison qui démontre l'ampleur de ses talents et la grande variété de forme de la traduction.

« Traduction » ici ne veut pas dire transformation simple d'une langue à une autre ; cela veut dire plutôt une intervention, une recréation et un renouvellement des textes obscurs ou

---

[1] O. Douen, *Clément Marot et le psautier Huguenot*, t. 1, Paris : 1887, pp. 37-38.
Ces travaux de Marot ont été le sujet d'études diverses : Gérard Defaux, *Marot, Rabelais, Montaigne :L'écriture comme présence*, Paris : Editions Champion-Slatkine, 1987 ; Frank Lestringant, « Marot et le problème de l'évangélisme : à propos de trois articles récents de C.A. Mayer. » *Bibliothèque d'Humanisme et de Renaissance*, LIV, 1992, pp. 125-30, et *Clément Marot de l'Adolescence à l'Enfer*, Orléans, Paradigme, 2006 ; Mireille Huchon, « Rhétorique et poétique des genres : *L'Adolescence clémentine* et les métamorphoses des œuvres de prison. » *Le Génie de la langue française, Autour de Marot et de La Fontaine, L'Adolescence clémentine, Les Amours de Psyché et de Cupidon*, pp.53-72, textes réunis par Jean-Charles Monferran, Fontenay-aux-Roses, ENS éditions, 1997.

anciens. En fait, traduire est même un acte de création qui dépend de l'œuvre originale pour son existence : selon le critique Walter Benjamin, il constitue une forme qui pose la question primordiale : comment traduire ?[2] Telle est la question à la base de l'écriture d'un grand nombre d'écrivains européens du seizième siècle. La rage de connaissance et la redécouverte des textes classiques qui caractérisent la Renaissance européenne étaient accompagnées par une valorisation des langues vulgaires. Les Humanistes ont joué un rôle important dans cette initiative, et les protestants ont suivi leur exemple : il y avait un groupe d'hommes savants et pieux, formé aux environs de 1512, qui s'est attendé à rendre la théologie et les textes chrétiens plus abordables[3], et les travaux de Marot se sont intégrés parfaitement dans ce projet international de partager la connaissance.

Dans cet essai, je propose d'explorer les modes de traduction dans l'œuvre de Marot : la création d'une nouvelle édition des œuvres de Villon et la traduction poético-musicale des Psaumes. Le fil commun de tous ces projets est la traduction ; ici, c'est la sensibilité à l'importance de rendre les textes accessibles et compréhensibles pour un public divers du seizième siècle.

Marot en tant qu'éditeur de Villon joue un rôle complexe à l'égard de la traduction, parce que les poèmes de Villon étaient déjà en français. Pour cette raison, il faut explorer toutes les significations de « la traduction » de la langue de Paris du quinzième siècle à celle des générations ultérieures afin de présenter une discussion des implications de l'intervention de Marot dans le corpus de Villon.

---

[2] « Translation is a form. To comprehend it as a form, one must go back to the original, for the laws governing the translation lie within the original, contained in the issue of its translateability. » Walter Benjamin, " The Task of the Translator," *Selected Writings*, Vol. 1, 1913-1926, Harvard: 1996, p. 254.

[3] Philip Benedict and Virginia Reinburg, "Religion and the Sacred," *Renaissance and Reformation France: 1500-1648*, ed. Mack P. Holt. Oxford: Oxford University Press, 2002, p. 135.

La traduction des Psaumes latins semble un travail plus simple : une transformation textuelle d'une langue en une autre. Mais les Psaumes sont des textes qui portent des implications compliquées pour chaque écrivain qui les travaille. En les traduisant, Marot les refait-il complètement ? Est-ce qu'il s'inscrit dans une tradition d'écriture religieuse, une tradition dont la figure de proue est le roi David, le Psalmiste ?

Quand Marot a travaillé les Psaumes, il les a traduits pour une raison spécifique : la création du Psautier huguenot. Les Psaumes, en tant que chants anciens, doivent être chantés. Comment est-ce que Marot les a réécrits pour la mise en musique ? Quel était son modèle ? Et comment est-ce qu'un public du vingt-et-unième siècle doit approcher cette traduction musicale ?

Tous ces questions contribuent au débat riche autour de l'œuvre Clément Marot et elles nous donnent un point de départ pour cette étude.

Chapitre 1 : Marot et la création de François Villon

En 1532, Clément Marot a publié une édition nouvelle des œuvres de François Villon. Villon était un des poètes les plus populaires – une réputation qu'il a gagnée après sa mort supposée en 1465. Ses œuvres ont ainsi joui d'une multitude de tirages jusqu'au seizième siècle, mais elles ont aussi souffert de cette popularité en subissant une série de changements et de décisions éditoriales qui n'étaient pas bien considérées par les éditeurs et imprimeurs de l'époque. Tous ces changements forment une sorte de corruption de l'œuvre de Villon. En fait, dans la préface au tirage de 1533 de son édition de Villon, Marot fait référence à cet état des œuvres de Villon : « Entre tous les bons livres imprimez de la langue Françoise ne s'en veoit ung

si incorrect ne si lourdement corrompu, que celluy de Villon. »[4] Cette phrase est la première de la préface, et Marot a déjà introduit le concept de la corruption littéraire. En mentionnant la quantité de livres imprimés, Marot attire l'attention de ses lecteurs contemporains (et les lecteurs des siècles subséquents) sur l'industrie relativement nouvelle de l'imprimerie. En fait, il sous-entend que les imprimeurs sont les principaux responsables de la corruption des textes. Il fait référence aux changements résultant d'un choix délibéré ou d'une faute d'ignorance. La corruption selon Marot enlève le bon et le vrai et laisse seulement un cadavre, une imitation défectueuse de l'œuvre originale. Parce que Marot était poète et érudit – un homme bien lettré et intensément sensible à l'importance de la préservation et de la transmission de l'œuvre. Ainsi, pour lutter contre la 'dégradation' des œuvres de Villon, « le meilleur poète Parisien qui se trouve »[5], il a décidé de les réunir, de les corriger, et de les imprimer lui-même dans une édition plus officielle.

En faisant sa nouvelle édition, Marot nomme et crée un nouveau Villon – l'homme qui est « le meilleur poète Parisien » au lieu d'un poète bien accompli, dont les ballades sont devenues populaires et corrompues. Le premier poème du livre est « Le petit testament de Villon, ainsi intitulé sans le consentement de l'autheur, comme il dit au second livre. »[6] En choisissant de perpétuer ce titre, Marot a changé (peut-être seulement légèrement) l'essence du poème, car dans une tradition chrétienne, nommer est créer.[7] Un nom est une description – il est *la* description – d'un objet ou d'une personne. Quand on donne un nom à quelque chose, on détermine absolument sa qualité fondamentale. De la Genèse, les premiers mots prononcés par

---

[4] Clément Marot, ed. *Les Oeuvres de Françoys Villon de Paris,* Paris : 1533, p. i.
[5] Ibid.
[6] *Les Oeuvres de Françoys Villon de Paris,* 1.
[7] « God created things by naming them ; art and criticism recreate them by undoing their names and imposing new ones. » Herbert Marks, "Biblical Naming and Poetic Etymology. " *Journal of Biblical Literature,* Vol. 114, No. 1 (Spring, 1995), pp. 21-42. *The Society of Biblical Literature,* p. 41.

Dieu sont « Que la lumière soit ! »[8] Avant cette proclamation, ni la lumière, ni l'idée de la lumière n'existaient ; en disant son nom, Dieu l'a décrite et l'a créée au même temps. Plus tard, Dieu a créé le premier homme, Adam, pour dominer la terre, les mers, et les animaux. Il donne à Adam aussi la capacité de nommer les créations vivantes.[9] Ainsi, Adam a décrit tous les animaux comme des êtres subordonnés, car la raison pour les nommer était de trouver un vrai compagnon pour le premier homme, maître des bêtes.

Mais il y a une expression troublante dans cette situation de création et appellation : la phrase « sans le consentement de l'autheur ». Si nommer est créer, le créateur de l'œuvre appelée *Le petit testament* a dû la nommer. Mais ici ce n'est pas le créateur qui a ce droit ; en fait, c'est son éditeur, Marot. Marot l'a fait indépendamment de toute indication donnée par Villon, et son choix change notre conception de l'œuvre. Un « petit » testament devient moins important quand on le voit a côté du *Grand testament*, le poème le plus célèbre de Villon. Mais *Le petit testament*, le précurseur et promoteur du *Grand testament*, doit être compris comme le document fondamental du corpus de Villon. Pour cette raison, le choix du *Petit testament* comme titre est inexact. L'autre titre bien accepté pour cet œuvre, *Le lais*, convient mieux : le mot « lais » veut dire « chant », et quand on considère la teneur du poème « lais » peut aussi s'entendre selon un autre sens : comme une allusion au « legs », l'héritage de Villon. Donc, Marot, par son choix de titre, a obscurci la valeur du poème et l'a changé en quelque chose de moins signifiant ou raffiné.

Mais le raffinement de Villon était un des buts de Marot quand il a décidé de commencer ce projet. Le titre complet de l'édition de Marot est *Les Œuvres de Françoys Villon de Paris,*

---

[8] Genèse 1:3
[9] Genèse 2:19-20

reveues & remises en leur entier par Clement Marot valet de chambre du Roy. Marot affirme dans ce titre l'origine de Villon – une petite inexactitude, car Villon est né hors de Paris et a été expulsé de Paris en 1463 après dix ans d'infractions mineures. Mais nous accepterons cette petite afféterie. Regardons les deux mots suivants, « reveues » et « remises ». Ici, Marot nous dit presqu'explicitement l'étendue de son travail d'édition, et il a inclus cette information dans le *nom* du livre : ce ne sont pas les œuvres de Villon ; ce sont des œuvres « remises », refaites, révisées par Marot, qui avec ces deux petits mots a revendiqué une partie de ces poèmes. De plus, l'inclusion de son nom et son rang dans le titre souligne son autorité littéraire et littérale dans l'édition et la valeur des œuvres de Villon.

Marot voulait présenter cette valeur au public en faisant cette édition. Plus tard dans le préface, il rassure ses lecteurs,

> ne fay doubte qu'il n'eust emporte le chapeau de laurier devant tous les poetes de son temps, s'il eust este nourry en la court des Roys, & des Princes, la ou les jugemens se amendent, & les langaiges se pollissent. [10]

Villon était un poète de la marge – ses origines pauvres, sa réputation suspecte, et son casier judiciaire ont empêché son accès au monde privilégié des poètes de cour. Ses poèmes traitent des thèmes universaux – la mort, la nostalgie, la douleur, et le corps. Son langage était celui d'un homme ordinaire mais bien instruit, qui embrasse la rudesse acquise par une vie difficile et violente. Marot voulait reconditionner ce poète qui parlait d'un monde cru, un monde que Marot ne comprenait pas. Mais Marot aussi a reconnu l'hypocrisie inhérente de son désir, parce qu'il voyait la valeur de l'art de Villon : il recommande que

[10] Marot, iv.

> les jeunes poetes . . . cueillent ses sentences comme belles fleurs, qu'ilz contemplent l'esprit qu'il avoit, que de luy apreignent a proprement d'escrire, & qu'ilz conrefacent sa veine, mesmement celle dont il use en ses Ballades, qui est vrayement belle & heroique.[11]

La phrase « sentences comme belles fleurs » est bien intéressante si l'on se souvient de l'accusation de corruption du texte faite par Marot au commencement de la préface. Elle introduit l'idée que la corruption n'est pas seulement quelque chose qui dégrade ou détruit ; la corruption peut aussi produit les circonstances parfaites pour une nouvelle génération de vie et de création. Les « belles fleurs » de Villon fleurissent au milieu du cadavre de ses œuvres, et elles cultiveront la récolte prochaine de bonne poésie. Donc, la mission de Marot était de partager ces « sentences comme belles fleurs » avec un public plus général et appréciatif, et sa nouvelle édition des œuvres de Villon était le moyen idéal.

Marot a commencé un projet difficile quand il a décidé de ramasser et de *re*-présenter les poèmes de François Villon. L'âge de ces œuvres était une entrave importante pour Marot, bien que Villon ne l'ait précédé que d'une génération. Marot reconnaissait la difficulté représentée par la poésie de Villon:

> Pour suffisamment la cognoistre & entendre, il fauldroit avoir este de son temps a Paris, & avoir congneu les lieux, les choses, & les hommes dont il parle : la mémoire desquelz tant plus se passera, tant moins se congnoistra icelle industrie de sez lays dictz. [12]

Par conséquent, il fallait aussi que Marot traduise les poèmes, qu'il les transporte au seizième siècle pour qu'ils puissent être compris par un public contemporain. C'était l'épreuve ultime pour Marot : traduire pour transmettre sans détruire l'art et l'énergie. Il devait être un traducteur ideal, qui aborde seulement le poème original pour le vraiment comprendre. Puis, il fait sa

---

[11] Ibid.
[12] Ibid.

traduction en expliquant ses propres réactions et compréhensions de l'œuvre.[13] En faisant ce travail, Marot a établi son propre système pour étudier et comprendre Villon:

> [T]outeffoys, partie avecques les vieulx imprimez, partie avecques l'ayde des bons vieillards q'en savent par cueur, & partie par deviner avecques jugement naturel, a este reduict nostre Villon en meilleure & plus entiere form qu'on ne la veu de noz aages. [14]

Cette façon d'aborder la difficulté de la traduction est un résultat du changement culturel pendant le temps de Marot. Aux environs de 1450, la presse d'imprimerie a été inventée en Allemagne et a révolutionnée la transmission de la connaissance. Au lieu de passer le temps en réécrivant les textes importants, les étudiants pouvaient se concentrer sur la formulation des idées nouvelles.[15] Cette croissance explosive a permis à Marot de dédier ses efforts à la réalisation de cette nouvelle version de Villon. De plus, la popularité des poèmes de Villon a produit des archives valables qui ont aidé Marot dans son travail. En même temps, le monde littéraire et scholastique européen a pris une conscience de la corruptibilité des œuvres - un vestige d'un marché de connaissance qui autrefois comptait sur des traditions orales et de manuscrit.[16] La mémorisation, le savoir par cœur d'un texte, est aussi une méthode vulnérable de transmettre la connaissance. Chaque étudiant qui mémorise le texte, et qui le répète à d'autres étudiants,

L'idée de la corruption associée à la transmission n'a pas changé avec la naissance d'une culture de l'impression. Une impression attentive et exacte peut stabiliser un texte, mais avec des textes anciens et déjà déstabilisés, comme ceux de Villon, l'impression peut propager une transcription fausse. C'est la raison pour laquelle Marot a utilisé une attaque en trois volets :

---

[13] Kimon Friar. "On Translation," *Comparative Literature Studies*, Vol. 8, No. 3, pp. 197-213. Penn State University Press, 1971. p. 198.
[14] Marot, iii.
[15] "Now that printed copies of texts were increasingly available, there was less copying to do, and so there was more time to devote to thinking for oneself." Diarmaid MacCulloch. *The Reformation: A History*. New York: Penguin Group, Inc. , 2003, p. 73.
[16] "A culture based on manuscripts is conscious of the fragility of knowledge, and the need to preserve it . . . [it] is going to believe very readily in decay, in knowledge as in everything else, because copying knowledge from one manuscript to another is a very literal source of corruption." MacCulloch, 74.

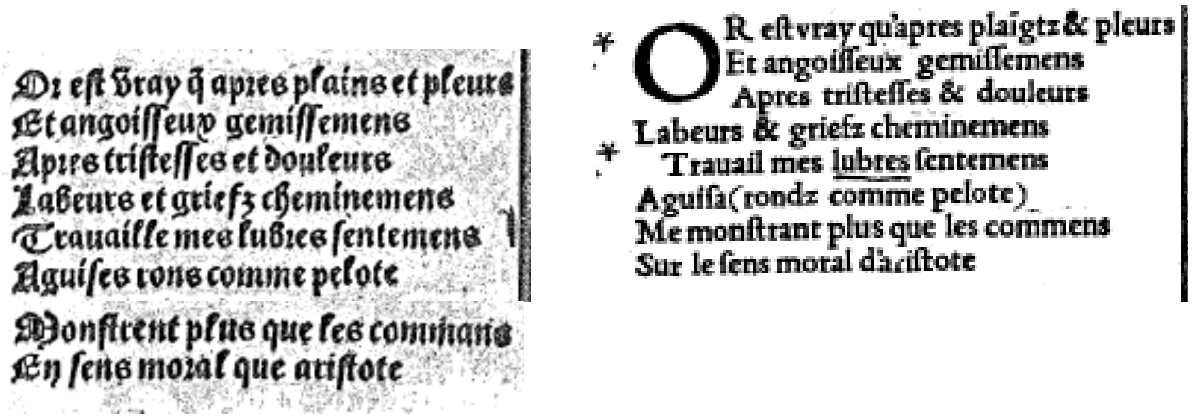
« les vieulx imprimez » documentent les changements propagés par la corruption de la copie ; les « bons vieillards q'en savent par cueur » la poésie de Villon préservent une connaissance de la langue plus ancienne et exemplifient le pouvoir de l'interprétation personnelle sur la mémoire, car chaque instance de les raconter peut être comme un jeu de téléphone arabe ; et le « jugement naturel » de Marot est son don d'interprétation, qui doit élaguer les erreurs et incohérences accumulées par le temps, et aussi réanimer les mots anciens pour les rendre encore une fois à la poésie. Donc, Marot marchait sur la corde raide entre poésie et chirurgie – une position dont il était bien conscient :

> [J'ai] reduict nostre Villon en meilleure & plus entiere forme qu'on ne la veu de noz aages, & ce sans avoir touche a l'antiquite de son parler, a sa façon de rime, a ses meslees & longues parentheses, a la quantite de ses sillabes, ne a ses couppes, tant feminines que masculines . . . . [17]
>
> […]
>
> Et si quelq'un d'aventure veult dire que tout ne soit racoustre ainsi quil appartient, je luy respons desmaintenant, que s'il estoit autant navre en sa personne, comme j'ay trouve Villon blesse en ses œuvres, il ny a si expert chirurgien qui le sceust penser sans apparence de cicatrice. [18]

Marot a édité les œuvres de Villon sans altérer l'essence poétique, mais il était conscient des traces de son travail. Même son propre don poétique ne pouvait pas effacer les signes d'intervention.

[17] Marot, iii.
[18] Marot, vi-vii.

Figure 1: Un fragment du *Grant testament*. La version de 1490 à gauche, la version de Marot à droite.


Or est vray q̃ apres plains et pleurs
Et angoisseux gemissemens
Apres tristesses et douleurs
Labeurs et griefz cheminemens
Trauaille mes lubres sentemens
Aguises rons comme pelote
Monstrent plus que les commans
En sens moral que aristote

OR est vray qu'apres plaigtz & pleurs
Et angoisseux gemissemens
Apres tristesses & douleurs
Labeurs & griefz cheminemens
Trauail mes lubres sentemens
Aguisa (rondz comme pelote)
Me monstrant plus que les commens
Sur le sens moral d'aristote

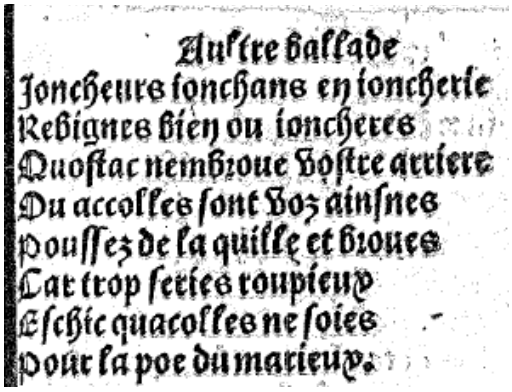
Dans la figure ci-dessus on voit deux versions différentes du même passage du *Grant testament*, une comparaison qui apparaît aussi dans la préface de Marot. La version de 1490, imprimée seulement trente ans après la disparition de Villon, montre quelques grandes différences avec celle de Marot. Les changements faits par Marot affectent également le rythme, l'aspect du texte et la signifiance. « Travail mes lubres sentemens/Aguisa (rondz comme pelote) » veut dire que les sentiments du narrateur sont ronds, ou sans piquant, et l'addition d'une pause demandée par les parenthèses corrige le mètre et améliore le rythme des vers. Les vers prochains dans l'édition de 1490, « Monstrent plus que les commans/En sens moral que aristote », diffèrent de ceux de l'édition de Marot : Me monstrant plus que les commens/Sur le sens moral d'aristote ». La version de Marot met l'accent sur le narrateur en ajoutant le pronom personnel. De plus, en choisissant de jeter la comparaison faite par le dernier vers, Marot change la signifiance : tout d'un coup, les souffrances du narrateur l'aident à comprendre « le sens moral d'aristote » au lieu de lui enseigner plus que ce sens moral a pu enseigné. En fait, en regardant l'exemple ci-dessus, la métaphore d'un chirurgien qu'il utilise dans la préface est extrêmement appropriée pour décrire ses efforts :

> A fine translation not only reshapes the body of a work, striving to attain a reasonable and recognizable likeness. It does much more. It infuses new life into this body by injecting it into the warm, living blood of its own time, place, and language. It brings it

> back to life, gives the phantom shape in such a way that it becomes meaningful again for our own time and place, and continues to contribute to the ever-shifting multiformity of life and its evolution.[19]

Marot voulait redonner vie aux œuvres de Villon, mais ses chirurgies ont laissé des traces évidentes aux yeux des spécialistes de Villon. La quantité d'éditions de Villon assure qu'il existe un nombre égal de variations textuelles. Le travail de Marot, selon lui, était de réduire les variations visibles – les blessures laissées par des éditeurs moins informés – en faisant un grand travail d'excision des matériaux faux et de suture, pour rassembler les fragments du vrai Villon. Mais, dans tout ce travail ambitieux, Marot voulait faire aussi une purification de l'œuvre de Villon: « Touchant le jargon, je le laisse a corriger & exposer aux successeurs de Villon en l'art de la pinse & du croq. »[20] « Le jargon » à quoi il réfère est le groupe de poèmes écrit dans un français grossier ou argotique, dont le langage est tellement dépendant du contexte de Villon qu'il est presqu'intraduisible. De plus, le jargon est la langue des voleurs, la langue du milieu pègre de Paris, donc les successeurs en « l'art de la pinse & du croq » sont aussi des voleurs, des personnes ignobles.

Figure 2: Commencement d'un « poème en jargon » de Villon dans l'édition de 1490.


Auꝯtre ballade
Joncheurs ſonchans en ioncherie
Rebignes bien ou ioncheres
Quoſtac nembroue voſtre arriere
Du accolles ſont voz ainſnes
Pouſſez de la quille et broues
Car trop ſeries roupieux
Eſchic quacolles ne ſoies
Pour la poe du marieux.

La figure 2 montre un exemple d'une partie d'un poème en jargon. La quantité de mots étranges, probablement assez communs dans les rues de Paris au quinzième siècle, aurait dû déconcerter un poète de cour comme Marot, « valet de chambre du Roy », qui n'avait aucune notion de la vie dans la marge. La proclamation, quand il affirme qu'il n'était pas un des « successeurs . . . en l'art de la pinse & du croq », fait référence à sa position dans la hiérarchie sociale et met les

[19] Friar, 199.
[20] Marot, vi.

poèmes en jargon au milieu du monde des exclus. Il utilise l'élimination des poèmes en jargon pour changer la forme entière du corpus de Villon. Le jargon, pour Marot, représente une faiblesse dans les œuvres de Villon. Il décrit la vie quotidienne de la marge de la société : les hommes, les lieux, et les événements en utilisant le langage courant, qui doit être celui de la rue, du marché, du peuple, des voleurs. Ce n'était pas le langage de la cour, le milieu de Marot. Marot, comme *re*-créateur – presque résurrecteur – des œuvres de Villon, a dû choisir les poèmes qui pouvaient résonner avec les lecteurs du seizième siècle, les lecteurs de la cour. Les onze poèmes en jargon étaient l'antithèse de sa mission : ils traitent « telles choses basses & particulieres » dans un argot qui est rendu vite incompréhensible. Pour que Villon soit à nouveau reconnu comme poète, Marot a dû détruire la représentation que l'on se faisait de lui comme poète du quotidien, poète commun – et la meilleure façon de faire cela était supprimer toutes les traces du quotidien et de la marge dans les œuvres de Villon. Selon Marot, ces changements étaient une purification ou une amputation d'une partie contaminée du corpus de Villon. En excisant le jargon, il transforme les œuvres de Villon en quelque chose fondamentalement élégant et noble – une sorte de traduction biaisée.

Cette suppression des poèmes en jargon – ou en dialecte français – était, donc, un choix intéressant : le travail de Marot constitue une partie importante dans le développement d'un corpus de littérature française.[21] Donc, la décision de Marot de préserver dans les poèmes de Villon "l'antiquite de son parler" était une manière d'enrichir le français, un exemple du propos spécial de la traduction :

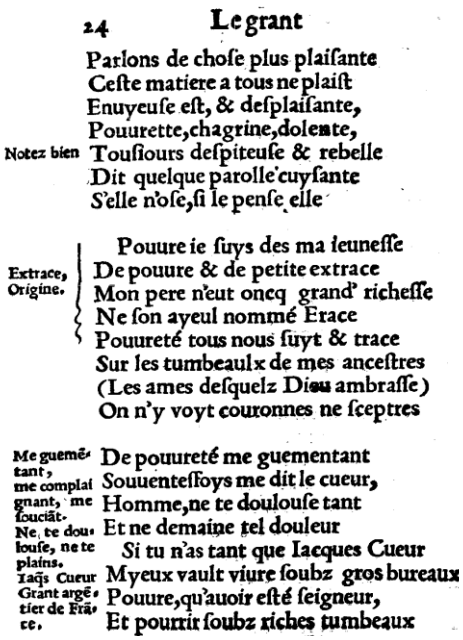
---

[21]". . . the vernacular was not universally considered mature enough for poetic expression [. . . .] Attacked by the Latinists of the Sorbonne, the supporters of the vernacular needed to vest their language with the authority of a respected literary heritage [which was a] vital, living part of the contemporary language, each drawing upon and setting off the other. What more impressive means could be found than that of borrowing inspiration and ornamentation from the old language?" Stephen G. Nichols, Jr., "Marot, Villon and the 'Roman de la Rose': A Study in the Language of Creation and Re-Creation." *Studies in Philology*, Vol. 64, No.1, pp. 25-43. University of North Carolina Press, 1967, pp. 42-43.

> Translation is so far removed from being the sterile equation of two dead languages that . . . it is the one charged with . . . watching over the maturing process of the original language and the birth pangs of its own.[22]

Le livre lui-même exemplifie cette tentative de montrer la vitalité du français à travers les siècles.

Figure 3 : Une page du livre de 1533 :


24 Le grant
Parlons de chose plus plaisante
Ceste matiere a tous ne plaist
Enuyeuse est, & desplaisante,
Pouurette, chagrine, dolente,
Notez bien Tousiours despiteuse & rebelle
Dit quelque parolle cuysante
S'elle n'ose, si le pense elle
Pouure ie suys des ma ieunesse
Extrace, Origine. De pouure & de petite extrace
Mon pere n'eut oncq grand' richesse
Ne son ayeul nommé Erace
Pouureté tous nous suyt & trace
Sur les tumbeaulx de mes ancestres
(Les ames desquelz Dieu ambrasse)
On n'y voyt couronnes ne sceptres
Me guementant, me complaignant, me souciãt. Ne te doulouse, ne te plains. Iaqs Cueur Grant argẽtier de Frãce. De pouureté me guementant
Souuentesfoys me dit le cueur,
Homme, ne te doulouse tant
Et ne demaine tel douleur
Si tu n'as tant que Iacques Cueur
Myeux vault viure soubz gros bureaux
Pouure, qu'auoir esté seigneur,
Et pourrir soubz riches tumbeaux

La figure 3 montre quelques strophes du *Grand testament* telles qu'elles apparaissent dans l'édition de Marot. Chaque strophe est clairement délimitée dans la page dans une fonte simple, une manière d'organiser l'œuvre pour qu'elle soit facile à lire, même pour les lecteurs qui n'ont pas beaucoup d'expérience. Pour aider le lecteur, Marot a inclus des numéros de page et des en-têtes, et il aussi donné des notes éditoriales, qui n'existent pas dans d'autres éditions. Ces notes contiennent des renseignements utiles pour le lecteur ; souvent il essaie de clarifier des mots étranges ou anciens, ou des incohérences d'orthographe, comme dans la seconde note de la page, « Extrace, Origine. » Parfois il offre des explications des références obscures ou pas familières : « Jacques Cueur Grant argentier de France. » En fait, cette pratique des notes marginales était un vestige de la tradition d'annoter les manuscrits. Cependant, pour Marot elle servait à augmenter la sophistication de son édition des œuvres de Villon, et à souligner le but d'un tel livre. L'inclusion des notes marginales – la méthode de traduction – indique que Marot voulait vraiment clarifier le texte, et que son édition n'était pas seulement une attentive d'augmenter la popularité de Villon encore une fois. Dans cette nouvelle version de

[22] Benjamin, 256.

Villon, Marot a créé un exemple pour des générations d'éditeurs, de traducteurs et d'érudits.[23] Il a aidé à valider l'étude de la littérature *française* qui est écrite *en français*- à condition de le purifier - , et dans ce travail de quasi-création, Villon – son associé - , a produit la matière première.

Chapitre 2 : Marot : Le nouveau Psalmiste ?

Après avoir réécrit Villon, Marot a commencé à refaire lui-même en commençant son projet nouveau – la traduction des Psaumes de David. Pour Marot, ce travail représentait une occasion de traiter des textes importants et difficiles – des textes qui augmenteront sa réputation et pousseront sa créativité poétique aux limites de son talent.

Les Psaumes, une série de poèmes chantés, sont des textes fondamentaux pour le christianisme en général, et pour le Protestantisme en particulier. Ils ont une origine qui est remarquablement différente de celle des autres textes religieux chrétiens : on suppose que l'écrivain original, supposé être le roi David, les a reçus directement de Dieu dans un éclair d'inspiration divine. Il les aurait traduits de cette langue divine en langue humaine, pour que tout le monde puisse les utiliser pour louer Dieu. David, en tant que Psalmiste et figure d'inspiration dans le travail de Marot, est à la foi poète, musicien, traducteur, et scribe.

En traduisant, c'est-à-dire en vérité *re*traduisant - comme les Psaumes étaient originalement écrits dans une forme d'araméen - les Psaumes latins en français, Marot s'inscrit dans l'héritage de David. Dans le mouvement protestant, le latin est présenté comme absolument obscure et impénétrable tout comme la langue divine est incompréhensible pour les gens

[23] "Marot establish[ed] a textual standard for vernacular literature . . . » Stephen G. Nichols, Jr. "Marot, Villon and the 'Roman de la Rose': a Study in the Language of Creation and Re-Creation." *Studies in Philology*, Vol. 63, No. 2, pp. 135-143. University of North Carolina Press, 1966, p. 143.

ordinaires. Le français, la langue vulgaire et quotidienne, est accessible pour tout le monde, quels que soient le niveau d'éducation, d'alphabétisation ou de classe sociale. De plus, Marot a traduit ces textes pour qu'ils soient facilement mis en musique – car le mot « psaume » veut dire « chant ». Marot, en traduisant en français les Psaumes, montre ses capacités poétiques et musicales, et sa place comme traducteur est indiscutable. Peut-on cependant le considérer comme nouveau Psalmiste ?

En fait, l'identité de Marot comme écrivain était double : « il y avait deux hommes en lui : l'homme religieux et le poète. »[24] L'homme religieux a été nourri à la cour de Marguerite de Navarre, qui était à la fois un poète et une figure politique pendant le seizième siècle. Celle-ci était dévorée par « le sentiment de sa misère morale »[25] : la plupart de ses poèmes traitent de la religion, et elle « se mit à lire la Bible, et à étudier les questions religieuses en 1521, »[26] la même année que l'excommunication de Martin Luther. Marguerite, une femme noble et bien éduquée, a joué un rôle important dans la création d'une littérature réformiste, et ses écrits ont donné à Marot un exemple pour ses propres études religieuses.[27] Sa piété ardente a fourni à Marot un modèle de protestantisme qui a pu l'encourager à repenser ses interprétations personnelles des Psaumes. Ainsi, elle a servi de patronne en deux sens : elle a soutenu Marot en tant que poète quand il était membre de sa cour et elle a servi d'inspiration pour ses propres études et idées religieuses.

En 1531, *Le Miroir de l'âme pécheresse*, un poème de Marguerite, était publié accompagné par le premier Psaume que Marot a traduit, le Psaume 6. Pourquoi venait-il avec le

---

[24] O. Douen. *Clément Marot et le psautier Huguenot*, t. 1. Paris : 1887, p. 117.
[25] Ibid, 49.
[26] Ibid.
[27] Ibid, 49-50.

Psaume ? Bien sûr, Marot était un protégé de Marguerite, mais il y a peut-être une autre raison qu'une courte analyse de la relation entre *Le Miroir* et le psaume peut nous donner à voir.

Quand on lit le texte même du *Miroir*, les correspondances entre le texte de Marguerite et le Psaume traduit par Marot sautent aux yeux. Le Psaume VI fait partie du groupe des Psaumes pénitentiels : sept Psaumes qui expriment le grand chagrin et la douleur du pécheur. Ce texte, donc, correspond bien avec celui de Marguerite, qui est absolument dévoré par la présence et les conséquences du péché. Par exemple, dans *Le Miroir*, la locutrice pose la question

> Est-il de mal nul si profond abîme,
> Qui suffisant fût pour punir la dîme
> De mes péchés ? qui sont en si grand nombre
> Qu'infinitude rend si obscure l'ombre[28]

Cette idée de punition pour les péchés est répétée plus tard dans le poème, avec plus de clarté :

> Mais Monseigneur . . .
> M'âvous ôté vos dons, et vos joyaux,
> Pour me punir de mes tours déloyaux ?
> Ai-je perdu mon douaire promis,
> Pour les péchés qu'envers vous j'ai commis ?[29]

Le langage dans les deux passages ci-dessus fait fortement référence à quelques vers dans le Psaume :

> N'en ta fureur terrible
> Me punir de l'horrible
> Tourment, qu'ay merité.[30]

---

[28] Ibid, 93, l. 5-8.
[29] Ibid, 96, l. 685; 693-96.
[30] Clément Marot, *Œuvres poétiques complètes*, Gérard Defaux, ed. Paris : Bordas, 1990, p. 572, s.1

Chaque passage parle des conséquences *méritées* par l'action de pécher, mais le Psaume supplie la clémence, tandis que les vers du *Miroir* ne font qu'anticiper la punition inévitable. De même, les vers suivants du Psaume continuent dans cette suppléance : « Ains, Seigneur, vien estendre / Sur moy ta pitié tendre . . . . »[31] Toutefois, dans *Le Miroir*, la narratrice explique que, au lieu de condamner l'âme inique, « Vous [Dieu] avez bien en moi fait autrement . . . . »[32] Donc, comme le pécheur attend la condamnation méritée et inexorable, il espère aussi avoir le salut donné gracieusement et *sans* mérite par Dieu. Les deux textes parlent aussi de l'acte de vénérer Dieu, mais l'accent est bien différente. Dans le Psaume de Marot, le narrateur – le roi David – recourt à la négociation, une stratégie presque ridicule face aux volontés d'un Dieu qui est, dans le discours protestant, omnipotent :

> Qui penses tu, qui die
> Qui loue et psalmodie
> En la fosse ton Nom ?[33]

Ces vers expriment le but le plus important de ce Psaume : la louange de Dieu. En fait, « psalmodier » veut dire « louer en chantant des Psaumes. » David demande plus de temps parce qu'il veut plus louer Dieu – cet acte lui donne de la valeur. De plus, un dieu sans croyants cesse d'exercer du pouvoir. Le thème de louer et de chanter Dieu apparaît aussi dans *Le Miroir*, à la fin du poème :

> A l'exemple de sa très sage école
> Je me tairai ; mais suivant sa parole
> (Bien que poudre je me confesse et fange)
> Ne puis faillir à rendre la louange
> De tant de biens qu'avoir je ne mérite
> Qu'il lui plaît faire à moi, sa MARGUERITE :
> « AU ROI DU CIEL, immortel, invisible,

[31] Ibid, s.2
[32] Marguerite, 97, l. 705.
[33] Marot, p. 573, s.5

SEUL DIEU puissant et incompréhensible
Soit tout honneur, gloire, louange, amour
Par les siècles des siècles sans séjour. »[34]

Ici, on voit une grande tension entre l'idée de se taire devant les mystères et la gloire inexprimable de Dieu, et la nécessité irrépressible de partager ses lois et la connaissance de sa puissance. La « très sage école » est une référence à 2 Corinthiens 12 :2-6, quand Paul décrit l'homme qui « a entendu des paroles qu'on ne peut pas répéter parce qu'il n'est pas permis à un homme de les dire. » Ces paroles sont l'explication de tout ce qui est « puissant et incompréhensible » dans la connaissance de Dieu dans la théologie chrétienne. Mais Marguerite et Paul savent qu'ils doivent se taire avant de révéler ces secrets divins, et peut-être que ces mots sont absolument indicibles dans les langues humaines, donc le silence est obligatoire ; cette idée crée une grande tension quand on pense aux Psaumes et à l'acte de les traduire et présenter.

Selon la théologie chrétienne, toute la création sent un désir de louer son créateur, donc il faut trouver un moyen de le faire sans divulguer les paroles privilégiées de Dieu. Marguerite propose une solution : les derniers vers du *Miroir* sont une doxologie, une louange courte ajoutée à la fin d'une prière ou une psaume. Elle a choisit celle de la prière *Notre Père* : « Car c'est à Toi qu'appartiennent, le règne, la puissance et la gloire, pour les siècles des siècles »[35], qui est une addition particulière à la tradition protestante à cette époque. Marot propose une autre solution : l'utilisation des Psaumes, des textes divins donnés à David par Dieu. (Et en fait, l'addition du Psaume à la fin du *Miroir* peut fonctionner comme une autre doxologie, qui redouble les sentiments du texte entier.) Si l'on chante les Psaumes, on ne doit pas avoir peur de prononcer

[34] Marguerite, 98, l. 1425-34.
[35] Monseigneur Grégoire (Père Michel Mendez), « A propos de la traduction de Notre Père », *Eglise Orthodoxe des Gaules*, 11 décembre 2007, http://www.eglise-orthodoxe.eu/texte_notre_pere.htm Consulté le 15 mars 2012.

les mots célestes, parce que ces textes étaient déjà approuvés par Dieu. En fait, il y a une indication de l'efficacité de ce moyen de prier dans le psaume même :

> . . . le Dieu debonnaire
> De ma plaincte ordinaire
> A bien ouy la voix.[36]

Dans les poèmes, Dieu a ouï les prières de David et de la locutrice dans *Le Miroir* ; les deux ont reçu la clémence désirée sans aucune punition, selon les critères de la foi chrétienne. D'ailleurs, la description de la prière (le Psaume lui-même) comme « ordinaire » signale que les Psaumes doivent être des prières quotidiennes, appropriées pour n'importe quelle occasion.

Dans *Le Miroir*, la narratrice a commencé à parler à et de Dieu avec crainte ; elle décrit sa nature immorale et les conséquences de ses péchés, comme si elle parlait au Dieu de l'Ancien Testament, qui est tout-puissant et vindicatif. Mais au milieu du poème, elle change de trajectoire après avoir dit, « Vous avez bien en moi fait autrement ».[37] Tout d'un coup, elle éprouve la grâce divine – une expérience débordante et merveilleuse :

> Aussi l'Âme, qui par façon subtile
> Sent de l'amour de Dieu une scintille
> Trouve ce feu si grand et si terrible,
> Si doux, si bon, qu'il ne lui est possible
> Dire que c'est d'amour . . . .[38]

Le feu de l'amour de Dieu décrit dans le poème remplace l'enfer pour la narratrice, et il apparaît aussi à la fin du psaume : « Puis que Dieu m'est si doulx. »[39] Donc, le Psaume agit comme un miroir du texte de Marguerite, avec une trajectoire similaire ; les deux textes juxtaposés

---

[36] Marot, 573-74, s. 8.
[37] Marguerite, 97, l. 705.
[38] Ibid, 98, l. 1341-45.
[39] Marot, 574, s. 10.

redoublent le pouvoir contenu par chacun seul. Le Psaume de Marot autorise l'œuvre de Marguerite, parce que le lecteur peut voir les correspondances entre les deux textes. Comme le Psaume est quelque chose d'origine biblique mais retravaillé poétiquement et traduit en langue claire et accessible, il est à la fois un point de départ pour des poèmes comme celui de Marguerite et un retour à une tradition respectée d'étudier, d'interpréter et de partager les textes bibliques avec un public enthousiaste.

Evidemment, les traductions de Marot démontrent une connaissance assez profonde de la théologie protestante. Marot, comme homme de cour et homme bien instruit, avait accès à une grande variété de textes érudits et courants. Ainsi, Marguerite n'était pas la seule influence de Marot pendant son travail de traduction des Psaumes. Jean Calvin, un des personnages les plus importants de la Réforme, était aussi un partisan de la traduction des Psaumes. Il en fait part dans au moins deux textes bien connus au seizième siècle : dans son *Institution de la religion chrestienne*[40] et dans une introduction au psautier huguenot publié en 1542.[41] Calvin insistait sur les bienfaits des Psaumes dans ces textes, et aussi sur la place de ce type d'oraison dans la vie religieuse :

> Davantage, d'autant que tous noz membres, chacun en son endroit, doivent glorifier Dieu, il est bon que mesmement la langue, qui est spécialement créée de Dieu pour annoncer et magnifier son Nom, soit employée à ce faire, soit en parlant ou en chantant.[42]

Ici, Calvin répond à la question du pouvoir de la langue dans la religion. Elle a une puissance inhérente, parce que, selon Calvin, le *seul* but de la langue est de louer Dieu. Mais, si la langue a été créée par Dieu pour que ses disciples puissent le louer, pourquoi est-ce que Calvin et les

---

[40] Premièrement publié en 1536, puis traduit en français en 1541.
[41] Cette introduction apparaît aussi dans des editions subsequentes du psautier, avec quelques petits changements. Dans cet essai, j'utilise l'édition de 1563, car elle était la plus facile à consulter.
[42] Jean Calvin, *Institution de la religion chrestienne*, t. 3, Paris : Librairie philosophique J. Vrain, 1960, p. 374.

autres meneurs du mouvement protestant ont choisi de demander la traduction des textes religieux ? Calvin lui-même nous dit :

> Aussi est-il expedient & raisonnable, que tous cognoissent & entendent ce qui se dit & et fait au temple, pour en recevoir fruict & edification. [. . .] comme Sainct Paul tesmoigne, commandant que tout ce qui se fait en l'Eglise, soit rapporté à l'edification commune de tous . . . .[43]

Pour Calvin et les autres, l'éducation religieuse du peuple était en moyen de créer un monde plus ordonné, car selon eux, le monde souffrait d'iniquité et de chaos. Chanter les Psaumes et traduire la Bible aideront à lutter contre la corruption de l'Eglise et de la société.[44] Mais traduire les textes religieux était aussi un acte assez risqué pour ceux qui le faisaient, car l'Eglise Catholique condamnait toute traduction en langue vulgaire en disant que c'était de l'hérésie ; seuls les prêtres d'un niveau haut avaient le droit de lire et d'interpréter les textes sacrés.

Marot fut un des premiers traducteurs des Psaumes, et en faisant ce travail il s'exposait à la mort, car l'hérésie était un crime passible de la peine de mort.[45] Sa position comme poète de cours l'a protégé jusqu'en 1542, quand le roi, François I, a décidé d'accroître les efforts pour étouffer et punir l'hérésie. Donc, Marot fut condamné par la Sorbonne à cause de ses traductions, et il dut fuir à Genève pour se protéger.[46] Cet événement a confirmé la vraie gravité de la mission Huguenote pour les autorités Catholiques en France : « Vernacular translation of sacred works threatened a clerical monopoly on religious authority grounded in written texts accessible only to their class. »[47] Marot a risqué sa position sociale et sa *vie* pour faire ces

---

[43] Jean Calvin, "Epistre," Clement Marot and Théodore de Bèze. *Les Pseaumes mis en rime françoise*. Jean Bonnefoy, 1563, pp. i-ix, p.i. http://gallica.bnf.fr/ , Accédé le 20 mai 2011.
[44] William Beik. *A Social and Cultural History of Early Modern France*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, p. 181.
[45] N.M. Sutherland. *The Huguenot Struggle for Recognition*. New Haven: Yale University Press, 1980, p. 63.
[46] M.A. Screech. *Clément Marot: A Renaissance Poet Discovers the Gospel*. New York: E.J. Brill, 1994, p. 147.
[47] Alison Cornish. *Vernacular Translation in Dante's Italy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011, p. 105.

traductions, et son travail a duré pendant presque quatre siècles ; il faut, donc, examiner plus attentivement les psaumes déjà mentionnés dans ce chapitre.

Le Psaume VI, le premier Psaume traduit par Marot, montre sa manière de traiter ces textes : faire précéder les textes par des petits passages introductifs et ouvrir les textes dans une façon linguistique et esthétique en les traduisant en vers réguliers et élégants. Les passages introductifs avant chaque Psaume sont des petites explications de la méthode de traduction - « à ung verset pour couplet à chanter » - suivies par un résumé en prose du fond du texte, dit « argument, » qui essaie de produire une version simplifiée du poème suivant.[48] L'argument Psaume VI, par exemple, est :

> David malade à l'extremité, a horreur de la mort, desire avant que mourir, glorifier encores le nom de Dieu : puis tout acoup se resjouyt de sa convalescence, et de la honte de ceulx qui s'attendent à sa mort. Pseaulme propre pour les malades.[49]

Cela veut dire que Marot a étendu le texte latin en le traduisant. Ainsi, le premier verset latin du Psaume, « Domine, ne in furore tuo arguas me, neque in ira tua corripias me » peut être traduit comme « Ô Dieu, ne me réprimande pas à cause de ta colère, ni ne me châtie en raison de ton ire. » Mais Marot était un poète et traducteur bien plus doué et exigeant ; il voulait traduire aussi les sentiments du narrateur du Psaume et rendre le texte plus facile à chanter. Donc, le premier verset devient la première strophe en vers comptés et rimés:

> Ne veuilles pas, ô Sire,
> Me reprendre en ton ire,
> Moy, qui t'ay irrité :
> N'en ta fureur terrible
> Me punir de l'horrible
> Tourment, qu'ay merité.[50]

---

[48] Marot, 573.
[49] Ibid.

Ainsi les chanteurs du Psaume pourront sentir la peur et les remords du narrateur, qui vraiment implore Dieu. De plus, Marot a ajouté une conscience de l'état de péché des hommes et de l'impossibilité d'éviter la damnation sans la grâce divine. Il a aussi renforcé l'image d'un Dieu vindicatif et effroyable avec l'addition des adjectifs « terrible » et « horrible ». Marot, donc, a bien recréé ce texte pour mieux émouvoir une congrégation.

Le Psaume CXXX démontre un raffinement de la manière de traduire et aussi exemplifie les changements assez importants qui viennent en traduisant un texte. La scansion de la traduction demande qu'on la chante – l'alternance entre vers de sept et de six syllabes donne un effet de trimètre iambique libre, avec l'addition d'une syllabe non accentuée à la fin des premiers, troisièmes, cinquièmes, et septièmes vers de chaque strophe. Voici la première strophe avec des accents pour montrer ces qualités, et aussi la première strophe dans la version latine :

_ / _ / _ / _
Du fond de ma pensée,
_ / _ / _ /
Au fond de touts ennuys,
_ / _ / _ / _
A toy s'est addressée
_ / _ / _ /
Ma clameur jours, et nuycts.
_ / _ / _ / _
Entends ma voix plaintive,
_ / _ / _ /
Seigneur, il est saison,
_ / _ / _ / _
Ton oreille ententive
_ / _ / _ /
Soit à mon oraison.[51]

De profundis clamavi ad te, Domine; Domine, exaudi vocem meam. Fiant aures tuæ intendentes in vocem deprecationis meæ.

Quand on le lit, on sent fortement la structure à trois temps, qui accentue l'impression de détermination du pénitent : il doit parler de manière précise pour mieux communiquer son

[50] Ibid.
[51] Ibid, 623.

oraison à Dieu. Marot a aussi ajouté un point de vue plus personnel au Psaume. La version latine dit « De profundis clamavi ad te, Domine », qui veut dire que le suppliant crie à Dieu de l'abîme – peut-être une métaphore évoquant le désespoir total, ou même la mort. Marot rejette l'ambigüité complètement, et écrit « Du fond de *ma pensée,*/ Au fond de touts *ennuys, . . .* »[52] Tout d'un coup, l'accent de ces vers est mise sur la situation émotionnelle du narrateur quand il parle à Dieu, et on comprend la force du désir du narrateur pour la clémence divine. Cette tournure exemplifie une attitude très calviniste : « [C]entral to prayer was the inner, inaudible, spiritual state of the individual . . . . »[53] Donc, le Psaume a gagné une sorte de clarification très particulière au mouvement Huguenot, qui est un mouvement pour l'individu. De plus, la clarification de la signification du Psaume s'associe à un accent sur la beauté du poème. Marot lui-même était un chanteur doué,[54] donc son expérience personnelle avec la musique a dû l'influencer pendant qu'il traduisait ces textes religieux. Il connaissait probablement l'essai *Convivio*, écrit par Dante pendant le quatorzième siècle, dans lequel Dante donne son opinion sur la traduction de la poésie :

> [E]veryone should know that nothing harmonized according to the rules of poetry can be translated from its native tongue into another without destroying all its sweetness and harmony . . . [T]his is the reason why the verses of the Psalter lack the sweetness of music and harmony; for they were translated from Hebrew into Greek and from Greek into Latin, and in the first translation all their sweetness was lost.[55]

Evidemment, la version latine qui était la source originale pour Marot avait déjà perdu la douceur ; mais le travail de Marot était de retrouver la musique et la grâce inhérente aux Psaumes. Il opère dans une compréhension de la traduction plus proche de celle de Benjamin,

---

[52] Marot, 623 (mon emphase).
[53] Charles Garside, Jr. "The Origins of Calvin's Theology of Music." *Transactions of the American Philosophical Society*, New Series, Vol. 69, No. 4 (1979), pp. 1-36, p. 9 (mon emphase).
[54] Douen, 38.
[55] Dante Alighieri. *Convivio*, Trans. Richard Lansing. Columbia, 1998. Book 1, Chapter 7. http://dante.ilt.columbia.edu/books/convivi/convivio01.html#07 Accédé 27 mars 2012.

qui regarde une traduction comme une nouvelle période de vie pour une œuvre.[56] Mais ce travail démontre aussi les dangers de la traduction, si on considère la traduction comme une échange simple entre deux langues. Cette idée est irrémédiablement défectueuse, parce qu'aucune langue n'offre des synonymes éxacts à travers la division linguistique.[57] Cependant, l'acte de traduire des textes comme les Psaumes pour recréer des œuvres littéraires venant d'autres langues aient des conséquences importantes ; il peut corrompre le texte en changeant les moyens de le comprendre et de le disséminer.[58] En traduisant les Psaumes, Marot les a changés de genre ; au lieu de prose latine chantée, ils sont devenus des poèmes musicaux français, avec des explications et des additions pour les clarifier. Donc, dans ce projet ambitieux et difficile Marot courtisait encore une fois la corruption pour venir à la création.

Chapitre 3 : Marot et la musique

Partie I.

La traduction des Psaumes était l'ultime projet de Marot ; il l'a commencé aux environs de 1531, et il a continué à travailler jusqu'à sa mort en 1544. Ce travail a fait partie d'une longue tradition de textes religieux diffusés sous forme musicale. Car, dès 1543, Marot a fait ce travail de traduction pour que ses nouveaux Psaumes soient mis en musique : ses textes ont remplacés ceux de Calvin, les traductions « les plus désirables » selon Calvin étaient accompagnées donc des mélodies pour le Psautier.[59]

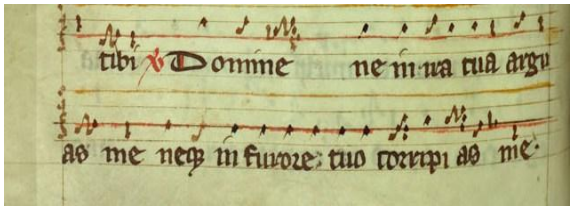
---

[56] " [S]ince the important works of world literature never find their chosen translators at the time of their origin, their translation marks their stage of continued life." Benjamin, 254.
[57] ."Vernacular translation both enacts and undermines [the] relationship [between languages] by presuming to offer equivalents across a linguistic and cultural divide." Cornish, 4.
[58] "Translation into the vernacular does not just change linguistic "dress" . . . (*veste linguistica*); it also invites emendation, interpolation and abbreviation." Ibid, 43.
[59] Yvonne Rokseth. "Les premiers chants de l'église calviniste." *Revue de Musicologie*, Vol. 36e, pp. 7-20. Société Française de Musicologie : July, 1954. Pp. 12-13.

La collaboration de Marot et Calvin est marquée par un héritage de quelques siècles de musique religieuse liée aux Psaumes. Des récits anciens tels les *Confessions* d'Augustin, ont fort bien décrit le chant religieux, et de nombreux commentateurs prémodernes ont retravaillé cette tradition. Il est évident que Marot et Calvin étaient bien conscients de ces textes. En fait, Calvin a fait référence aux écrits d'Augustin dans le préface au Psautier : « Il y a tousjours à regarder que le chãt ne soit leger ni volage ; mais qu'il ait poids & majesté (comme dit S. Augustin) . . . .»[60] De la même manière Marot et Calvin étaient héritiers de la tradition monastique du chant grégorien, une sorte de chant monophonique (voir Figures 4 et 5).

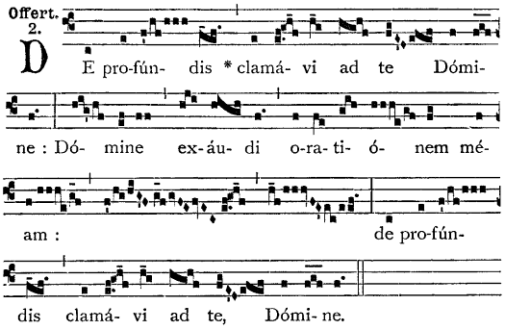
Ces chants ont été utilisés d'abord dans les communautés monastiques européennes : les membres auraient reçus une instruction en la lecture de la musique et en la mémorisation des Psaumes en les chantant. Chaque Psaume avait une mélodie particulière qui peut être élaborée, ce que l'on peut constater dans les figures suivantes :

Figure 4 : Le premier vers du Psaume VI, montrant un style de notation caractéristique de l'onzième siècle.



(Source : http://www.ksbm.oeaw.ac.at/)

Figure 5: Le commencement d'une version du Psaume CXXX, utilisée comme un offertoire.

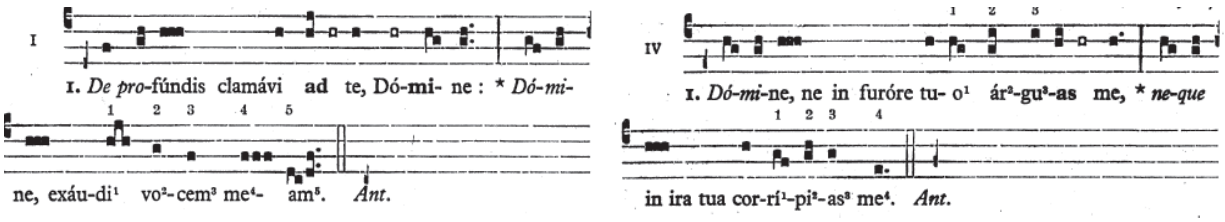


Source: http://www.cantemusdomino.net/2003/09/11/de-profundis/

Mais il y a aussi des versions plus simples destinées à une récitation quotidienne des Psaumes, dont les mélodies syllabiques et répétitives facilitent la mise en musique ainsi que la mémorisation des passages longs.

[60] Jean Calvin, "Epistre,"

Figure 6: Psaumes CXXX (à gauche) et VI dans un style récitatif.



De tels chants avaient pour but de promouvoir la dévotion et la contemplation des pratiquants. Les mélodies simples transmettent parfaitement les textes sans les obscurcir.

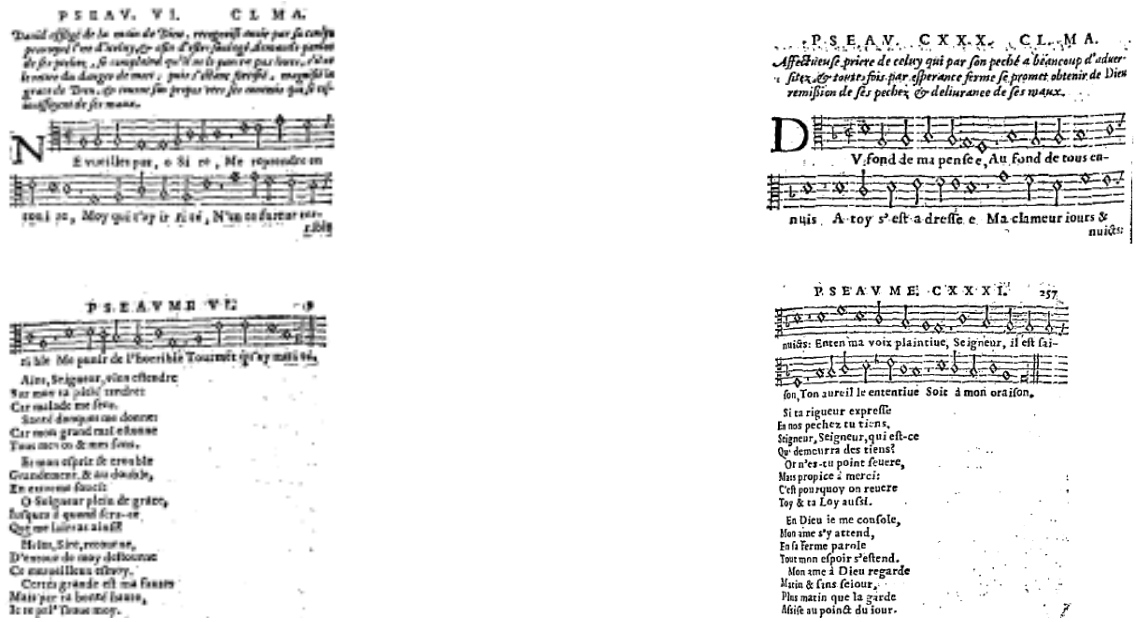
C'est dans cette lignée musicale que l'œuvre de Marot et Calvin s'inscrit. Calvin même a expliqué cette idée explicitement :

> Touchant la melodie, il a semblé le meilleur qu'elle fust moderee en la sorte que nous l'avons mise, pour emporter poids & majesté cõvenable au subject, & mesme pour estre propre à chanter en l'Eglise, selon qu'il a esté dit.[61]

La création du Psautier s'est bel et bien intégrée dans la tradition. Ce sont des textes traduits du latin en français, certes, et la structure du livre se conforme aussi à la pratique des Huguenots. Le premier vers, accompagné de la notation musicale, pour montrer le système pour le chanter, est suivi de tous les autres vers du Psaume, et le mètre régulier assure la facilité de les chanter.

[61] Calvin, ix.

Figure 7: Une portion des Psaumes VI et CXXX comment ils sont imprimés dans le Psautier Huguenot (édition de 1563).



Partie II.

La traduction musicale des Psaumes, à la base de l'œuvre de Marot, semble donc, claire dans une perspective moderne. Et pourtant pour un chercheur qui a pour objectif de comprendre tous les aspects de la création d'une musique étroitement liée aux textes, l'analyse poétique et historique des textes ne suffit pas. Il faudrait une approche directe qui fait jouer cette musique : une approche proprement dite musicale. Dans sa vraie forme, la musique n'existe pas dans une série de symboles imprimés; pour réaliser la musique en lui donnant une forme complète, il faut la jouer, et il faut aussi un public qui l'entend. Le texte de Marot du Psaume CXXX est mis en termes d'une musique nouvelle ainsi que les mélodies « psalmiques » font partie d'une nouvelle conception de la musique : elle souligne le pouvoir rhétorique de la musique qui complète et

magnifie la puissance naturelle des mots sacrés.[62] Calvin l'explique dans son œuvre déterminante pour les Huguenots, *Institution de la religion chrestienne* :

> [S]i le chant est accommodé à telle gravité qu'il convient avoir devant Dieu et devant ses Anges, c'est un ornement pour donner plus de grâce et dignité aux louanges de Dieu, et est un bon moyen pour inciter les cuers, et les enflamber à plus grande ardeur de prier.[63]

Je propose donc de faire une sorte d'expérimentation musicale pour mettre à l'écoute, voire pour mettre au clair ces changements dans la conception du rapport texte/musique.

Pour commencer, il faut choisir un exemple d'une composition contemporaine de Marot et des protestants qui ont crée le Psautier. J'ai choisi deux harmonisations du Psaume CXXX de Claude Goudimel (c.1514-1572), un compositeur et musicien de cette époque du seizième siècle. Ces versions du Psaume ont été publiées en 1565, douze ans après que les premières traductions de Marot ont paru dans le Psautier. Goudimel semblait un exemple approprié de la métamorphose des Psaumes, parce qu'il avait une réputation de compositeur assez pieux, conscient donc de l'attitude protestante à l'égard de la musique :

Figure 8: La page titre des arrangements des Psaumes de Goudimel, édition de 1565. http://www.museeprotestant.org

> L'art de Goudimel est sévère et sombre, comme le vêtement d'un puritain. Tout ce que la foi peut suggérer d'énergie, de fierté, d'héroïsme ; tout ce qu'elle peut inspirer de patience, de soumission, de résignation, il l'exprime.[64]

Goudimel nous montre un style choral qui travaille la mélodie originale afin de garder la solennité désirée. Dans le mouvement

---

[62] J. Rollin, « La musique religieuse protestante française, » *Revue Musicale*, pp. 138-56, Vol 222 (Jan, 1953), p. 140.
[63] Jean Calvin, *Institution de la religion chrestienne*, t. 3, Paris : Librairie philosophique J. Vrain, 1960, 375.
[64] René Brancour. « Les maîtres musiciens de la Renaissance française et leur historien. » *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, 8. Jahrg., H.1 (1906), pp. 115-135. Franz Steiner Verlag ; p. 118.

Protestant, où la gravité et la simplicité étaient les qualités les plus importantes, « les mœurs, goûts et aspirations [des pratiquants] s'entendent immanquablement dans sa musique. »[65]

Le deuxième élément de cette approche musicale consiste à considérer l'innovation. Après quatre siècles bien mouvementés, il paraît que nos attentes changent radicalement. Ainsi, j'ai décidé de faire appel à une compositrice, Kristina Warren, et donc de demande une nouvelle remise en musique du texte du Psaume CXXX. Warren est musicienne et chanteuse bien expérimentée, qui maîtrise des traditions religieuses et profanes. De plus, elle se consacre à la création musicale, à un style innovateur. Pour ces raisons, son interprétation musicale de ce texte ancien me semble prometteuse.

Sa composition, *Du fonds de ma pensée*, est un amalgame de l'ancien et du nouveau. Elle a choisi de travailler une fondation modale au lieu d'un système tonal, qui est la base de la plus grande partie de la musique après c.1650. Cette fondation modale, donc, lui donne une qualité plus traditionnelle. De plus, elle reprend une texture qui correspond aux chansons religieuses – trois voix, avec un *cantus firmus* comprenant le matériel emprunté, qui est l'élément familier pour l'audience. Dans ce cas, le *cantus firmus* est une réinterprétation de la mélodie originale et se trouve dans la ligne alto. La ligne soprano se trouve extrêmement isolée au plus haut registre, mais elle n'est qu'une harmonisation du *cantus firmus*. Mais son traitement des trois voix, et son travail textuel aussi renforcent la modernité et la nouveauté du morceau. La ligne soprano reste, pour la plupart du morceau, dans une tessiture très haute, qui s'élève sur l'alto et le baryton, lui donnant un sens de fragilité et de fragmentation. Elle est presque déplacée – hors contexte – à cause du nombre de dissonances par rapport aux autres lignes. Sa

---

[65] Isabelle His, « L'Edit de Nantes et la musique : autour d'une préface de 1598. » *Bretagne : Art, création, société*, pp. 279-85. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 1997, p. 281.

fragilité, comparée à la cohérence des autres lignes, souligne l'émotion dans le texte : les cries de l'âme pénitente. A la fin du morceau, les trois voix commencent à hoqueter, une échange rapide de mots et de mélodie, comme si les prières de l'âme résonnaient avant d'être entendues. Warren répond musicalement aux émotions dans le texte – son morceau présente le désespoir, la supplication, et la pénitence éprouvés par l'âme. Ce traitement diffère fortement de celui de Goudimel, qui souligne la gravité du texte, car il se concentre sur l'intelligibilité et la compréhension des mots. Au seizième siècle, la musique crée une ambiance ; au vingt-et-unième, elle provoque une réponse émotionnelle chez le public et reprend la signification du texte pour le rendre plus poignant.

L'ultime élément de cette approche musicale c'était de présenter les trois formes différentes du Psaume CXXX. Travaillant avec quelques membres du Duke Vespers Ensemble et avec Kristina Warrren elle-même, on a crée une représentation qui réalise non seulement la musique, mais le défi de son interprétation aussi. Afin de maîtriser le morceau de Warren, nous avons répété ensemble deux fois avant la représentation. Le Vespers Ensemble chante le répertoire de la Renaissance. Et pourtant il a fait face à la musique de Warren dont le style était nouveau et étrange. Warren nous a beaucoup aidés en expliquant ce qu'elle proposait d'entendre pour développer le potentiel sentimental du morceau. De plus, la complexité du morceau de Warren, ainsi que nos essais pour le comprendre, nous a permis d'explorer la pratique des Huguenots pendant le seizième siècle, dont le Psautier luttait contre une tradition de polyphonie élaborée dans l'Eglise Catholique. Finalement, l'acte de présenter l'évolution musicale dans une représentation publique, accompagné d'une petite explication du propos, nous a donnés l'opportunité de partager notre expérience, des imperfections aussi bien que des réussites. Dans le disque ci-attaché, se trouve donc l'enregistrement de cette représentation qui démontre cet

essai d'innovation musicale. La représentation, faite pour compléter l'exploration de la traduction, réinterprète toujours nos perceptions d'un texte ancien, en l'occurrence des Psaumes de Goudimel-Marot-Warren. Les chanteurs sont devenus des traducteurs de Marot, et ils ont révélé une nouvelle traduction inscrite entre les lignes du texte.[66]

Conclusion

Travailler trois formes de traduction chez Marot m'a donnée l'occasion de regrouper des textes divers, et par ce croisement des genres d'écriture différents, de mettre en valeur la créativité de la traduction dans son œuvre. Il faut montrer sa valeur contemporaine dans un monde qui parfois oublie l'importance de la littérature, des beaux-arts, et des arts du spectacle. C'est pour cette raison que j'ai décidé d'étudier la traduction chez Marot y compris sa forme musicale. Réinterpréter, réécrire, traduire, c'est créer à nouveau : chaque acte fait preuve de la valeur de la traduction, et chaque acte donne vie à l'œuvre et au créateur de cette œuvre. Cette étude a eu pour but de montrer une partie de l'évolution créatrice de Marot à travers les âges.

En travaillant les œuvres de François Villon, Marot a crée un nouveau type de traduction : l'édition annotée. Il s'est présenté comme poète-chirurgien, qui lutte contre la corruption des œuvres en leur donnant une nouvelle forme et une nouvelle vie. Cette corruption a produit l'environnement parfait pour une reprise de Villon, un acte fondamentalement créateur – une résurrection du texte.

Les traductions des Psaumes de Marot le placent dans la lignée poétique de David, le Psalmiste. Il les a changés de langue et de forme : sa réinterprétation poétique des textes les a rendus poignants et accessibles à un public plus grand. Ce changement radical en a fait une

[66] Benjamin, 263.

nouvelle création – un genre de poésie religieuse qui témoigne de la théologie calviniste dans toute ses aspirations de la simplicité.

Finalement, sa collaboration avec Calvin pour créer le Psautier Huguenot a donné une nouvelle forme aux Psaumes. Ils s'incarnent dans une musique qui comprend des éléments d'une tradition de chant ancien et une création nouvelle, qui reconnaît la puissance de la musique. Les textes de Marot sont complétés par les mélodies dans le Psautier. Mais il fallait aller plus loin par un nouvel acte de création. Cet acte, la composition de *Du fonds de ma pensée* de Kristina Warren ainsi que la présentation du morceau par le Vespers Ensemble de Duke, réintroduit les travaux de Clément Marot au discours contemporain sur la poétique de la traduction.

Bibliography

Beik, William. *A Social and Cultural History of Early Modern France*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

Benjamin,Walter. " The Task of the Translator," *Selected Writings*, Vol. 1, 1913-1926, Harvard: 1996, pp. 253-63.

de Bèze, Théodore. "Epistre." *Les pseaumes mis en rime françoise par Clément Marot et Théodore de Bèze*, pp. x-xiv. Jean Bonnefoy, 1563. Gallica.bnf.fr 20 mai 2011.

Brancour, René. "Les maîtres musiciens de la Renaissance française et leur historien." *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, 8. Jahrg., H. 1 (1906), pp. 115-135. Franz Steiner Verlag.

Brooks, Laura Jeanice. *French chanson collections on the texts of Pierre de Ronsard.* Diss. Catholic University of America, Washington, D.C., 1990.

Brown, Howard. "The *Chanson Spirituelle*, Jacues Buus, and Parody Technique." *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 15, No. 2 (Summer, 1962), pp. 145-173. University of California Press.

---. " 'Ut Musica Poesis': Music and Poetry in France in the Late Sixteenth Century." *Early Music History*, Vol. 13 (1994), pp. 1-63. Cambridge University Press.

Calvin, Jean. *Institution de la religion chrestienne* , t. 3, Paris : Librairie philosophique J. Vrain, 1960.

---. "Epistre : Genève, 10 juin 1543" *Les pseaumes mis en rime françoise par Clément Marot et Théodore de Bèze*, pp. i-ix. Jean Bonnefoy, 1563. Gallica.bnf.fr 20 mai 2011.

Cauchie, M. « Les psaumes de Janequin. » *Mélanges de musicologie offerts à M. Lionel de la Laurencie*. Ser. 2, Vol. III-IV, pp.47-56. Paris : La Société Française de Musicologie, 1933.

Cornish, Alison. *Vernacular Translation in Dante's Italy*, Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

Dante Alighieri. *Convivio*, Trans. Richard Lansing. Columbia, 1998. Book 1, Chapter 7. http://dante.ilt.columbia.edu/books/convivi/convivio01.html#07 Accédé 27 mars 2012

Dottin, Georges. *La chanson française de la Renaissance*. Paris : Presses universitaires de France, 1984.

Douen, O. *Clément Marot et le psautier huguenot*, Tome I. Paris : L'Imprimerie Nationale, 1878.

Egan-Buffet, Máire. *Les chansons de Claude Goudimel : analyses modales et stylistiques*. Ottawa, Canada : Institute of Mediaeval Music, 1992.

L'Estocart, Paschal de. *Sacrae cantiones : 1582*. Turnhout, Belgium: Brepols, 2004.

Febvre, Lucien. *Life in Renaissance France*. Trans. Marian Rothstein. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1977.

Fleming, Juliet. "Graffiti, Grammatology, and the Age of Shakespeare." *Renaissance Culture and the Everyday*. Ed. Patricia Fumerton and Simon Hunt. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1999.

Freedman, Richard. *The chansons of Orlando de Lasso and their Protestant listeners : music, piety, and print in sixteenth-century France.* Rochester, NY : University of Rochester Press, 2001.

---. "The Lassus Chansons and Their Protestant Listeners of the Late Sixteenth Century." *The Musical Quarterly,* Vol. 82, No. 3/4, Special Issue : "Music as Heard" (Autumn-Winter, 1998), pp. 564-585. Oxford University Press.

---. "Listening to the Psalms among the Huguenots: Simon Goulart as Music Editor." *Psalms in the early modern world*, Ed. Linda Phyllis Austern, Kari Boyd McBride, and David L. Orvis. Surrey: Ashgate Publishing Ltd., 2011.

Friar, Kimon. "On Translation," *Comparative Literature Studies,* Vol. 8, No. 3, pp. 197-213. Penn State University Press, 1971.

Galand-Hallyn, Perrine et Fernand Hallyn, Ed. *Poétiques de la Renaissance : le modèle italien, le monde franco-bourguignon et leur héritage en France au XVIe siècle.* Genève : Droz, 2001.

Garrisson, Janine. *A History of Sixteenth Century France, 1483-1598:Renaissance, Reformation and Rebellion.* Trans. Richard Rex. New York: St. Martin's Press, 1995.

Garside, Charles, Jr. "Calvin's Preface to the Psalter: A Re-Appraisal." *The Musical Quarterly,* Vol 37, No. 4 (Oct., 1951), pp. 566-577. Oxford University Press.

---. "The Origins of Calvin's Theology of Music." *Transactions of the American Philosophical Society*, New Series, Vol. 69, No. 4 (1979), pp. 1-36. American Philosophical Society.

Green, F.C. "Marot's Preface to His Edition of Villon's Works," *Modern Philology,* Vol. 22, No. 1, pp. 69-77. The University of Chicago Press, 1924.

Goudimel, Claude. *Œuvres complètes*. New York : Institute of Mediaeval Music, 1967-1983.

Haar, James, Ed. *European Music, 1520-1640.* Woodbridge, UK: Boydell Press, 2006.

His, Isabelle. " 'Sous lesquels ont esté mises des paroles morales': Un cas de contrafactum de psaumes entre 1598 et 1618." *Revue de Musicologie*, T. 85e, No. 2e (1999), pp. 189-225. Société Française de Musicologie.

---. "L'Edit de Nantes et la musique: autour d'une preface de 1598." *Bretagne : Art, création, société,* pp. 279-285. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 1997.

Holt, Mack P. *Renaissance and Reformation France, 1500-1648*. Oxford : Oxford University Press, 2002.

Labelle, Nicole. *Les differents styles de la musique religieuse en France: Le psaume de 1539 à 1572*. Tome. I Henryville, PA : Institute of Mediaeval Music, Ltd., 1981.

Leduc, Alphonse, Ed. *Les maîtres musiciens de la Renaissance française: Les cent cinquante Pseaumes de David, nouvellement mis en musique à quatre parties, par Claude Goudimel*. Vol. 4. Paris: Henry Expert, 1894.

Luria, Keith P. *Sacred Boundaries: Religious Coexistence and Conflict in Early-Modern France*. Washington, D.C.: The Catholic University of America Press, 2005.

MacCulloch, Diarmaid. *The Reformation: A History*. New York: Penguin Group, Inc. , 2003

Marguerite, Queen, consort of Henry II, King of Navarre. *Chansons spirituelles.* Genève: Droz, 1971.

---. *Poésies chrétiennes*. Paris: Les éditions du cerf, 1996

Marks, Herbert. "Biblical Naming and Poetic Etymology. " *Journal of Biblical Literature,* Vol. 114, No. 1 (Spring, 1995), pp. 21-42.

Marot,Clément. *Œuvres poétiques complètes*, Gérard Defaux, ed. Paris : Bordas, 1990

---, ed. *Les Oeuvres de Françoys Villon de Paris,* Paris : 1533

Monseigneur Grégoire (Père Michel Mendez), « A propos de la traduction de Notre Père », *Eglise Orthodoxe des Gaules*, 11 décembre 2007, http://www.eglise-orthodoxe.eu/texte_notre_pere.htm Accédé 15 mars 2012

Nichols, Stephen G.,Jr. "Marot, Villon and the 'Roman de la Rose': A Study in the Language of Creation and Re-Creation." *Studies in Philology*, Vol. 64, No.1, pp. 25-43. University of North Carolina Press, 1967.

---. "Marot, Villon and the 'Roman de la Rose': a Study in the Language of Creation and Re-Creation." *Studies in Philology*, Vol. 63, No. 2, pp. 135-143. University of North Carolina Press, 1966,

van Orden, Kate. "Children's Voices: Singing and Literacy in Sixteenth-Century France." *Early Music History*. Vol. 25 (2006), pp. 209-256. Cambridge University Press.

Perkins, Leeman L. *Music in the Age of the Renaissance*. New York: W.W. Norton, 1999.

Pettegree, Andrew, Ed. *The Reformation world*. London: Routledge, 2002.

Pettegree, Andrew, Paul Nelles, and Philip Conner. *The Sixteenth-Century French Religious Book*. Aldershot: Ashgate, 2001.

Reid, W. Stanford. "The Battle Hymns of the Lord: Calvinist Psalmody of the Sixteenth Century." *Sixteenth Century Essays and Studies*, Vol. 2 (Jan., 1971), pp. 36-54. The Sixteenth Century Journal.

Reinburg, Virginia. "Liturgy and the Laity in Late Medieval and Reformation France." *The Sixteenth Century Journal,* Vol. 23, No. 3 (Autumn, 1992), pp. 526-547.

Philip Benedict and Virginia Reinburg, "Religion and the Sacred," *Renaissance and Reformation France: 1500-1648*, ed. Mack P. Holt. Oxford: Oxford University Press, 2002,

Roelker, Nancy Lyman. *One King, One Faith: The Parlement of Paris and the Religious Reformations of the Sixteenth Century*. Berkely: University of California Press, 1996.

Rokseth, Yvonne. "Les premiers chants de l'église calviniste." *Revue de Musicologie,* Vol. 36e (Jul. 1954), pp. 7-20. Société Française de Musicologie.

Rollin, J. « La musique religieuse protestante française. » *Revue Musicale,* Vol. 222 (Jan., 1953), pp. 138-156.

---. *Catholiques et Huguenots à la cour de Charles IX*. Paris : Perrin et cie, 1924.

Screech, M.A. *Clément Marot : A Renaissance Poet Discovers the Gospel : Lutheranism, Fabrism, and Calvinism in the Royal Courts of France and of Navarre and in the Ducal Court of Ferrara.* New York: Brill, 1994.

Sutherland, N. M. *The Huguenot Struggle for Recognition.* New Haven: Yale University Press, 1980.

Sypher, G. Wylie. " 'Faisant ce qu'il leur vient à plaisir': The Image of Protestantism in French Catholic Polemic on the Eve of the Religious Wars." *The Sixteenth Century Journal*, Vol. 11, No. 2, Catholic Reformation (Summer, 1980), pp. 59-84. The Sixteenth Century Journal.

Tuve, Rosemond. "Sacred 'Parody' of Love Poetry, and Herbert." *Studies in the Renaissance,* Vol. 8 (1961), pp. 249-290. The University of Chicago Press.

Villon, François. *Le grant testament Villon et le petit. Son Codicille. Le Jargon. Et ses Balades*. 1490. www.bnf.fr., Accédé le 12 avril 2012.