

**Topiques, études satoriennes**  
**Topoi Studies, Journal of the SATOR**



**Lyres, harpes, luths et cithares : l'instrumentarium du psaume 136, Super flumina Babylonis**

**Lyres, harp, lutes and zithers: The instrumentarium of the psalm 136, Super flumina Babylonis**

Jean-Noël Pascal

Volume 6, 2022

Le paysage sonore dans la littérature d'Ancien Régime, ou du son comme topos de scènes narratives

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1096712ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1096712ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

SATOR, Société d'Analyse de la Topique Romanesque d'Ancien Régime

ISSN

2369-4831 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Pascal, J.-N. (2022). Lyres, harpes, luths et cithares : l'instrumentarium du psaume 136, Super flumina Babylonis. *Topiques, études satoriennes / Topoi Studies, Journal of the SATOR*, 6, 1–15. <https://doi.org/10.7202/1096712ar>

Article abstract

In the first verses of the Super flumina, the Hebrews are forced to remain silent. They quit their Kinnors and refuse to sing for their victors. From 1700 to 1820, the numerous poetic translations, imitations and paraphrases use an important instrumentarium in order to orchestrate this touching silence, the study of which, regardless of the skill of the poets, allows an interesting approach to the conception of lyric poetry.

© Jean-Noël Pascal, 2022



This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

**érudit**

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

## Lyres, harpes, luths et cithares : l'instrumentarium du psaume 136, *Super flumina Babylonis*

Jean-Noël Pascal  
Université Toulouse Jean-Jaurès



Frontispice d'une édition des *Psaumes de David*  
Paris, Josset, 1677. Coll. part.

Les « cantiques de David », pour reprendre une formule d'usage alors quasi général, sont assez unanimement considérés, dès l'époque classique et surtout entre la fin du XVII<sup>e</sup> siècle et les années romantiques, comme l'exemple le plus parfait de la grande poésie lyrique, supérieur peut-être aux odes de Pindare ou d'Horace, pourtant très admirées. On peut même estimer qu'ils deviennent, alors même que leur usage liturgique, du moins dans les

cérémonies catholiques, demeure bien plus limité – malgré les efforts d’un Godeau<sup>1</sup> alentour 1650, on ne chante guère que quelques psaumes en latin, toujours les mêmes, sur lesquels s’exercent régulièrement les musiciens et auxquels on préfère d’innombrables cantiques, souvent en français quant à eux – que dans les cultes protestants, nourris d’un tout autre rapport à la Bible en général et aux psaumes en particulier – que l’on chante tous en français<sup>2</sup> –, un fascinant creuset ou un vaste réservoir dans lequel les versificateurs recherchent inlassablement à retrouver la source de l’inspiration suprême, l’idéal de la véritable poésie. La traduction, l’imitation ou la paraphrase en vers des psaumes, déjà largement pratiquées depuis la Renaissance, deviennent, à partir des années 1690 et de Jean-Baptiste Rousseau, porte étendard du renouveau lyrique, une sorte de sport poétique national, dans lequel la piété, si elle n’est pas forcément absente, est largement concurrencée par une recherche esthétique et littéraire d’où s’exile parfois presque totalement la ferveur religieuse, au point qu’à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, période comme on sait marquée par une laïcisation générale de la culture et de la société, les psaumes rejoignent les piécettes anacréontiques ou les fables dans les pages des périodiques<sup>3</sup> ; d’où disparaît, aussi, en grande partie sauf à considérer la référence topique à la nature musicale du lyrisme, le lien originel des textes du psalmiste avec le chant des fidèles.

Il y a pourtant, dans les psaumes bibliques, tout un *instrumentarium* qui accompagne et emblématise le chant, qu’il soit de louange ou de plainte, qui permet aux traducteurs et aux paraphrastes, singulièrement aux poètes, de donner à leurs versions un suggestif décor sonore, une couleur musicale, même lorsque le texte n’est plus spécifiquement destiné à être psalmodié ou mis en musique, ce qui est, pour le corpus considéré, le cas majoritaire. C’est à cet omniprésent orchestre paradoxal, souvent bruyamment silencieux, que nous allons nous intéresser un moment, en l’envisageant, sur l’exemple limité des trois ou quatre premiers versets du *Super flumina*, le psaume 136 – le plus caractéristique de notre point de vue et d’ailleurs le plus pratiqué par les poètes comme par les compositeurs de musique<sup>4</sup> –, dans l’optique

---

<sup>1</sup> La 1<sup>e</sup> édition de la *Paraphrase des psaumes en vers français*, par Antoine Godeau, est parue en 1648. La mise en musique qui les accompagne a une histoire assez complexe : commencée par Antoine Lardenois, continuée par Artus Aucousteaux, elle fut entièrement reprise par Thomas Gobert (*Paraphrase des psaumes de David en vers français mis [sic] nouvellement en chant par Thomas Gobert*, 1659). Dans cet état, le recueil fut régulièrement réimprimé pendant une trentaine d’années.

<sup>2</sup> Dans la version du *Psautier* de Clément Marot et Théodore de Bèze, remaniée par Valentin Conrart, par ailleurs ami et cousin de Godeau (*Le Livre des psaumes en vers français [...] retouchés par feu M. Conrart*, 1679) : innombrables réimpressions, à peine corrigées, jusqu’à tard dans le XIX<sup>e</sup> siècle.

<sup>3</sup> Afin de limiter notes et références, on renverra à l’Introduction de notre anthologie *Lyres, harpes et cithares, les psaumes en vers français (1690-1820)*, 2011 : on y trouvera un exposé historique développé et une bibliographie. Voir aussi la bibliographie à la fin de l’article.

<sup>4</sup> On pourra se reporter à notre article, partiel et déjà ancien, « Harpes, luths, lyres et cithares : sur quelques versions en vers du psaume CXXXVI », 2002. On rappellera par ailleurs l’usage que Racine fait du *Super flumina* dans un chœur bien connu de la 2<sup>e</sup> scène du 1<sup>er</sup> acte d’*Esther*.

réductrice de la traduction. Il s'agira d'illustrer les différentes manières retenues par différents traducteurs ou paraphrastes catholiques<sup>5</sup>, majoritairement en vers, pour restituer un original dans lequel le chant est, en abîme, le principal sujet du texte.

Voici, pour commencer, une traduction de 1764 qui se présente comme fidèle à l'original hébraïque, jusque dans sa disposition<sup>6</sup> :

1-Relégués sur les bords  
Des fleuves de Babylone,  
Nous y coulons nos tristes jours,  
Et nos yeux se baignent de larmes  
Au souvenir de Sion.  
2-Nous avons suspendu nos instruments  
Aux saules qui bordent leurs rivages<sup>7</sup>.

L'intérêt de cette version, qui n'est évidemment pas la première à s'être revendiquée conforme au texte biblique<sup>8</sup>, est qu'elle s'efforce de rendre, du moins par la mise en espace et sans doute par une tonalité poétique assez affirmée, le caractère particulier de l'original, syntaxiquement et rythmiquement assez éloigné des habitudes latines et françaises, ce que ne font, évidemment, ni la *Vulgate* ni les traductions qui suivent ce texte considéré comme canonique dans l'église catholique. En ce qui concerne le sens, en revanche, il n'y a aucune différence notable, comme en témoigne la version du père Berthier, fréquemment réimprimée à partir de 1785 :

1. Assis sur les bords des fleuves de Babylone, nous y avons versé des larmes au souvenir de Sion.

---

<sup>5</sup> Voici cependant la version (*Les Psaumes de David en vers français*, 1749, p. 511) des premiers versets, qui se rencontre le plus fréquemment dans les *Psautiers* huguenots :

Assis au bord de ce superbe fleuve  
Qui de Babel les campagnes abreuve,  
Nos tristes cœurs ne pensaient qu'à Sion :  
Chacun, hélas ! dans cette affliction,  
Les yeux en pleurs, la mort peinte au visage,  
Pendit sa harpe aux saules du rivage.

Fort poétique imitation (plutôt que traduction)...

<sup>6</sup> On pourra comparer cette disposition à celle retenue par la *Bible de Jérusalem* (*La Sainte Bible traduite en français sous la direction de l'École biblique de Jérusalem*, éd. du Cerf, 1955, reprise au petit format par chez Desclée de Brouwer, s.d., p. 930-931), ou par Olivier Cadot et Marc Sevin, responsables d'une déroutante version philologique récente (*La Bible, nouvelle traduction*, 2001, p. 1425-1426) : elle en est assez proche.

<sup>7</sup> [Louis de Poix], *Principes discutés pour faciliter l'intelligence des livres prophétiques et spécialement des psaumes relativement à la langue originale*, 1764, t. XIV, p. 315-316. Cet ouvrage, rédigé par un collectif de Capucins hébraïsants, donne une traduction latine de l'original (différente de celle de la *Vulgate* comme de celle, pionnière [*Psalmorum versio vulmgata et versio nova ad hebraicam veritatem facta*, 1746], de l'Oratorien Houbigant) en sus de la version française, à peine retouchée, parue chez le même libraire peu auparavant (*Nouvelle version des psaumes faite sur le texte hébreu*, 1762) et d'abondants commentaires.

<sup>8</sup> Sans parler du *Psautier* huguenot et de ses avatars, la version – posthume – d'Antoine Lemaistre (1665) a eu une très longue destinée éditoriale. On ne confondra pas cette traduction avec celle d'Isaac Lemaistre de Sacy, d'après la *Vulgate*, imprimée la même année et encore plus répandue. Voir Bernard Chédozeau, « La publication du livre des psaumes par Port-Royal », 1984.

2. Nous avons suspendu aux saules qui croissent dans l'enceinte de Babylone, nos instruments de musique<sup>9</sup>.

Si la poéticité du *Super flumina* et son caractère élégiaque ont fortement tendance à disparaître dans cette prose claire mais assez plate, on y lit parfaitement ce qui doit nous intéresser ici : le délaissement de leurs instruments de musique laissés au repos par les Israélites exilés,

Ces éléments, dont les exégètes rappellent volontiers qu'on les retrouve ailleurs dans la Bible pour « peindre une douleur profonde et générale », selon une formule<sup>10</sup>, justement, de Berthier, ouvrent la possibilité, aux poètes, qu'ils traduisent ou paraphrasent l'original hébraïque ou même, comme le plus souvent, la *Vulgate*, de donner plus ou moins de relief, plus ou moins d'ampleur, à ce décor sonore condamné au silence par l'exil et pourtant si nettement nommé au sein même de ce chant qu'est, de sa nature, le psaume. Voyons rapidement ce qu'en font les versificateurs, et surtout ce que deviennent les « instruments de musique » (*organa*, dans le latin de la *Vulgate*, qui traduit de manière générique les *kinnors* – des cithares archaïques – hébraïques).

De manière un peu surprenante, ce n'est pas la harpe qui revient le plus fréquemment sous la plume des poètes : les représentations du roi-prophète, en tête des innombrables recueils de psaumes, présentent pourtant à peu près toujours David occupé à jouer de la harpe, instrument que la tradition chrétienne a rapidement substitué à la cithare (*kinnor*) dont le jeune fils de Jessé joue déjà à son apparition au premier livre de Samuel, pour calmer les terreurs de Saül<sup>11</sup>. Voici ce que devient le très sobre deuxième verset du *Super flumina* chez Bossuet, dont on a un peu oublié qu'il versifia volontiers quelques psaumes dans les dernières années de sa vie<sup>12</sup> :

Aux saules voisins suspendues,  
Sans se souvenir de leurs chants,  
Dans le silence au gré des vents  
Allaient nos harpes détendues<sup>13</sup>...

---

<sup>9</sup> *Les Psaumes traduits en français avec des notes et des réflexions*, 1807, t. VIII, p. 241-244. L'édition princeps de cet ouvrage est parue chez Mérigot le jeune en 1785. Berthier traduit la *Vulgate*, mais ses commentaires et notes se réfèrent constamment à l'original hébreu.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 245.

<sup>11</sup> Premier livre de Samuel, III, 16 : « Chaque fois que l'esprit de Dieu assaillait Saül, David prenait la cithare et il en jouait ; alors Saül se calmait, il allait mieux et le mauvais esprit s'écartait de lui. » (trad. de la *Bible de Jérusalem*, éd. cit., p. 377).

<sup>12</sup> Son *Commentaire* latin, antérieur, est paru en 1691.

<sup>13</sup> Sauf mention contraire, nos citations sont prises dans le recueil *Lyres, harpes et cithares*, indiqué ci-dessus. Ici, p. 246.

D'un point de vue strictement générique, nous ne sommes pas ici dans la traduction, mais dans ce qu'il était alors convenu de nommer une imitation : le motif d'origine prend une ampleur très suggestive par la personnification des harpes, privées de la mémoire de leur chant. Tout n'est plus que silence et déshérence : l'expression poétique dessine un étonnant décor privé de bruit, où même les vents se taisent – voyant intertexte – autour des instruments qu'on n'accorde plus. D'autres poètes recherchent visiblement les mêmes effets, mais pas forcément avec la même réussite. Desfontaines, qui avant d'être le pionnier du journalisme littéraire moderne, fut jésuite et cultiva pieusement la muse dans un recueil de *Poésies sacrées* paru en 1717, écrit :

De tous nos instruments les cordes détendues  
À l'aspect de nos fers ont oublié leurs sons ;  
Nos tristes harpes suspendues  
Se refusent à nos chansons<sup>14</sup>.

L'insistance, ici, apparaît plutôt didactique que poétique : la harpe, accompagnée de l'épithète utilitaire (*triste*) qui signale la tonalité élégiaque, est redoublée par la désignation de tous les instruments, empruntée à la *Vulgate*, et le silence forcé des Israélites réduits en esclavage, est assertivement souligné par la répétition. Plus de sons, plus de chansons : l'harmonie, étrangement, est mise à mal par un effet de discordance sonore, peut-être involontaire, la course à la rime étant probable. Le couple léonin *détendues* / *suspendues*, déjà rencontré chez Bossuet, se retrouve assez souvent. Le voici, tardivement, dans « une paraphrase en imitation libre » réussie, signée en 1809 par un amateur avignonnais du nom de Causan :

Où retrouver les airs de ces hymnes antiques  
Qui de nos fêtes magnifiques  
Relevaient l'éclat solennel ?  
Qui pourra retoucher ces harpes suspendues,  
Qui sous leurs cordes détendues  
N'osent plus chanter l'Éternel<sup>15</sup> ?

L'évocation des cantiques oubliés et des instruments muets, privés d'exécutants, est insistante, mais sans lourdeur : le redoublement paraphrastique commence judicieusement par l'indication de l'obsolescence de la musique (les airs, les hymnes perdus) et la personnification des harpes, abandonnées par les musiciens et incapables de rendre gloire à dieu, est d'une sensibilité élégiaque plutôt bien venue.

---

<sup>14</sup> *Lyres, harpes et cithares*, p. 249.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 266.

Comme l'obscur Causan, les poètes de profession sont souvent tentés de souligner jusqu'au pléonasme le silence auquel sont réduits les Israélites. C'est probablement Deloynes d'Autroche, insatiable métromane orléanais, qui, traducteur de l'ensemble des psaumes en 1820, va le plus loin dans cette voie, en évoquant, non pas les seules harpes muettes, mais une accumulation orchestrale qui ne manque pas de relief :

Aux saules qui bordent ses [*de l'Euphrate*] rives  
 Nous avons suspendu nos divers instruments,  
 Nos lyres et nos luths, et nos harpes plaintives ;  
 Hélas ! de nos bouches captives  
 Il ne pouvait sortir que des gémissements<sup>16</sup>.

Tout, ici, est surligné dans une évidente recherche de pathétique élégiaque : l'énumération des divers instruments, désormais réduits au silence, n'empêche pas les harpes d'être plaintives, en contrepoint des gémissements des Israélites. Autrement dit, la mise en scène poétique de la teneur du sobre verset biblique, finement combiné avec celui qui précède, rend très sonore le silence, de manière sans doute un peu trop dramatique, mais d'une belle efficacité descriptive.

La harpe de David, chez les poètes qui ne l'incluent pas forcément à toute une section de cordes pincées<sup>17</sup> comme nous venons de le voir chez Deloynes, se mue souvent – et même majoritairement – en lyre, traduction approximative du *kinnor* hébraïque, mais surtout emblème traditionnel de la poésie, ce qui n'est évidemment pas dépourvu de sens, à une époque où le corpus des psaumes est érigé en idéal de la grande lyrique. On la trouve, par exemple, en 1743 comme en 1751, chez Le Franc de Pompignan, dans les deux versions, vite réputées, du *Super flumina* qui marquent ses débuts de poète religieux, admirateur et imitateur de Jean-Baptiste Rousseau. Voici la première rédaction :

Sous ces arbres battus des vents,  
 Nous laissons près de nous nos lyres suspendues ;  
 Couchés sur les sables mouvants,  
 Nous pleurons, et nos cris se perdent dans les nues<sup>18</sup>.

Dans cette recomposition habile des deux premiers versets du psaume, la dramatisation pathétique est à son comble : le décor est violemment hostile (vents, sables mouvants), la

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 276.

<sup>17</sup> On se contentera d'indiquer ici une curiosité, dont est responsable Mlle Chéron, en 1694 :

Nos harpes, nos hautbois, aux saules suspendus,  
 Muets, n'étaient plus entendus.

Seul exemple, à notre connaissance, de l'introduction d'un instrument à vent dans le concert des cordes pincées (*Ibid.*, p. 244).

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 252.

posture des Israélites est celle de l'abattement, le silence des instruments abandonnés est rendu plus audible, si l'on peut dire, par les cris inutiles qui surenchérissent sur les larmes des exilés. L'écriture, trop recherchée sans doute<sup>19</sup>, n'hésite pas à jouer sur les mots : les lyres pendent bien aux arbres, sans doute, mais aussi elles signalent la suspension du chant... Plus sobre, la seconde rédaction, sans renoncer aux lyres, cherche à retrouver la simplicité de l'original, mais la strophe, cette fois, combine le troisième verset avec le deuxième :

Aux arbres qui couvraient les eaux  
Nos lyres tristement demeuraient suspendues,  
Tandis que nos maîtres nouveaux  
Fatiguaient de leurs cris nos tribus éperdues<sup>20</sup>.

Tout se passe comme si, d'une version à l'autre, l'abattement douloureux avait fait place à une fuite fébrile : autre image de l'exil et de l'esclavage, moins richement méta-poétique, dans ce qui reste, bien sûr, une imitation, non pas une traduction. D'autres versificateurs sont plus secs ou plus sobres que le magistrat montalbanais. Ainsi Tressan, plus connu comme traducteur de l'Arioste ou adaptateur de romans de chevalerie, dans une imitation par ailleurs plutôt bavarde, expédie le deuxième verset du *Super flumina* en à peine deux octosyllabes, accompagnés – comme chez Le Franc – d'une mention pathétique du silence contraint des Israélites :

Aux saules, notre main captive  
Suspend nos lyres ; et les pleurs  
Étouffent notre voix plaintive,  
Malgré les cris de nos vainqueurs<sup>21</sup>.

L'écriture, ici, est d'une habileté consommée (hypallage, contre-rejet) et elle a, de surcroît, l'avantage d'annoncer assez subtilement les versets 6 et 7 du psaume. Moins concis, mais surtout moins habile, le jeune Pierre-Antoine Lebrun, zélé partisan de Napoléon qui l'avait repéré encore élève au Prytanée, permet surtout d'apercevoir que toutes ces traductions ou imitations fonctionnent en série. On retrouve dans sa version des éléments étrangers à l'original, mais déjà mis en œuvre par les poètes antérieurs, comme par exemple le vent, qui est entre autres chez Le Franc, ou la perte de mémoire, via la personnification, des instruments, qui est par exemple chez Desfontaines. Rencontres ou réminiscences, peu importe :

---

<sup>19</sup> C'est toute cette première version du *Super flumina* qui est marquée par ce qu'il faut bien qualifier de baroquisme ou de préciosité : on comprend bien pour quelles raisons esthétiques Le Franc y a renoncé, mais à nos yeux modernes, il a eu grand tort...

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 253.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 261.

Aux saules voisins suspendues,  
 Nos lyres, vain jouet des airs,  
 Tristes, muettes, détendues,  
 Ne se souviennent plus de leurs antiques airs<sup>22</sup>.

Chacun aura souri en retrouvant le couple *suspendues* / *détendues*, à entendre la rime en airs, admissible mais bien peu gracieuse, ou même à considérer le caractère hétéroclite de l'énumération des qualificatifs de la lyre... On trouve encore cet instrument emblématique de la poésie dans la version de Sapinaud de Bois-Huguet, responsable en 1818 d'un recueil complet de *Psaumes traduits en vers français*, admiré à l'époque par le tout jeune Victor Hugo et ses amis, sans doute autant en raison du légitimisme exalté de l'auteur vendéen que des qualités, réelles, de son ouvrage. L'énumération des qualificatifs appliqués aux lyres, ici, est plus adroite, incluse qu'elle est dans une véritable strophe lyrique bien maîtrisée :

Captifs et malheureux, aux rives de l'Euphrate,  
 Nous baignons de nos pleurs cette contrée ingrate,  
 Au doux souvenir de Sion :  
 Compagnes de nos maux, nos lyres détendues,  
 Muettes, et sur l'onde aux saules suspendues,  
 Ne nous charment plus de son nom<sup>23</sup>.

Le soulignement insistant du malheur des Israélites prisonniers, dont les instruments silencieux ne leur permettent même plus de faire résonner le nom consolateur de la patrie, ne manque pas de force descriptive : la poésie dit bien, en somme, le silence du chant. De son chant, même si Sapinaud est tout autant un chrétien exalté qu'un poète lucide.

Un autre instrument est fréquemment utilisé par les traducteurs en vers : le luth. Comme la lyre, dont il peut passer pour un équivalent moderne et familier, il ne rend qu'imparfaitement le *kinnor* hébraïque, mais s'inscrit sans trop de peine dans le paradigme des instruments susceptibles d'accompagner le chant. L'abbé Pellegrin, en 1705, dans son audacieuse version complète des *Psaumes de David* prévue pour être chantée sur des airs préexistants qu'on suppose connus des fidèles<sup>24</sup>, le fait rimer, plutôt approximativement, avec *étendus* :

Sur ces bords riants tout nous gêne,  
 Nous y gémissons étendus ;  
 Et sur les saules verts nous suspendons nos luths.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 270.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 271.

<sup>24</sup> Dans le cas du *Super flumina*, l'air (*Il est vrai, Phylis, que je vous aime*) est emprunté à une chanson galante du compositeur Michel Lambert, beau-père de Lully.

Nous les voyons à peine<sup>25</sup>.

On mesure tout ce que cette rédaction, pourtant succincte, fait subir de transformations à l'original de la *Vulgate*, reproduit dans les marges de l'édition : l'épithète convenue transforme le fleuve de Babylone en décor pastoral, bordé de saules verts, qui contraste violemment avec l'image des Israélites, qui semblent se tordre de douleur dans cet univers d'idylle, tandis que les instruments disparaissent dans les feuillages<sup>26</sup>... Il n'y manque guère que les merles moqueurs ! La version de Blin de Sainmore (1769, probablement), qui courut les almanachs et les recueils anthologiques, malgré une voyante recherche de pathétique descriptif, est plus proche, sans doute, de l'esprit de l'original :

Aux arbres de ces bords nos languissantes mains  
Suspendirent nos luths, encor trempés de larmes ;  
Image de douleur qui n'offrait que des charmes  
À nos spectateurs inhumains<sup>27</sup>.

Le poète, ici, dessine – c'est un auteur dramatique – un tableau dans lequel le geste du renoncement à la musique sous les yeux hostiles des vainqueurs sarcastiques signifie l'exacerbation de la douleur : l'élégie glisse, d'assez bouleversante manière, par le biais de ce zoom assorti d'un commentaire, vers la tragédie<sup>28</sup>. La réussite de la formulation explique peut-être qu'en 1813 l'assez obscur Auguste Mouffle, petit poète d'almanachs de l'aurore romantique, l'ait plagiée outrageusement :

Nos languissantes mains, aux saules de ces rives  
Suspendirent nos luths, encor mouillés de pleurs ;  
Et les cris douloureux de nos tribus plaintives,  
Inspiraient l'allégresse à nos cruels vainqueurs<sup>29</sup>.

La rencontre ne saurait être de hasard : il n'y manque, en somme, dans des vers saturés par les évocations élégiaques, que l'esquisse du tableau, qui rendait la situation bien plus dramatique.

Elle ne l'est pas beaucoup plus dans la plus fameuse version en vers du *Super flumina*, mille fois reproduite par les anthologistes, celle de Malfilâtre, parue en 1758 et qui est la seule,

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 247-248.

<sup>26</sup> La lecture du syntagme à *peine* comme signifiant *avec peine* (avec une grande souffrance) n'est cependant pas forcément exclue. La rime avec *gêne* (tout nous gêne signifie tout nous fait souffrir) encouragerait même à la privilégier.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 260.

<sup>28</sup> C'est d'ailleurs la caractéristique générale de cette version, intéressante et belle, du *Super flumina*. On rappellera que Blin de Sainmore est l'auteur d'une des meilleures tragédies des années 1770 (*Orphanis*, 1773) et qu'il a largement contribué aux *Œuvres de Racine avec des commentaires* (1768), publiées par Luneau de Boisjermain.

<sup>29</sup> *Lyres, harpes et cithares*, p. 269.

parmi la quarantaine de versions que nous avons rassemblées<sup>30</sup>, à désigner les instruments des Israélites par leur équivalent le plus rigoureux en français, la cithare :

Nous suspendîmes nos cithares  
Aux saules qui bordaient ces rivages déserts ;  
Et les cris importuns de nos vainqueurs barbares  
À nos tribus en deuil demandaient des concerts<sup>31</sup>.

Le choix du terme, dicté sans doute tout autant par la rime et par la recherche de l'allitération que par une volonté de fidélité à l'original hébraïque, change à peine la couleur du passage, qui peut-être manque de force dans la suggestion du silence contraint des Israélites.

On ne multipliera pas à l'infini ces relevés, qui signalent d'abord le caractère interchangeable des désignations, la *Vulgate*, qui demeure la source principale des poètes, laissant en somme la porte ouverte à la plupart des fantaisies, si du moins l'on veut échapper au bien peu poétique *instruments*<sup>32</sup>, que comporte le latin : dans ce cadre, la harpe, conforme à l'imagerie traditionnelle du prophète-roi, est d'évidence plus fidèle, ou moins polysémique, que la lyre, marquée par l'emblématique gréco-latine de la poésie, ou que le luth, qui rétrécit en quelque sorte l'ambition lyrique du psalmiste. On dira un mot, très rapidement car la place manque, sur ce que devient l'*instrumentarium* mis en place par le deuxième verset du *Super flumina* dans les versions versifiées de ce psaume. Voici le texte de la *Vulgate* – qui montre sa disparition au profit des seuls cantiques que réclament leurs vainqueurs aux Israélites – tel que traduit par le père Berthier :

3. C'est là que ceux qui nous ont mené en captivité, nous demandent quelques-uns de nos concerts.
4. C'est là que ceux qui nous ont enlevés de notre patrie nous disent : Chantez-nous quelques cantiques de Sion.
5. Comment pourrions-nous chanter le cantique du Seigneur dans une terre étrangère ?
6. Si je vous oublie jamais, ô Jérusalem ! que ma main tombe aussi dans l'oubli (qu'elle me devienne inutile).
7. Que ma langue s'attache à mon palais, si je ne me ressouviens pas de vous :

---

<sup>30</sup> On notera que même Alexandre Guillemin, dans sa version tardive (*Le Livre des psaumes en vers français*, 1838, voir p. 333) qui se revendique comme fidèle au texte hébreu, fréquemment cité dans les notes, préfère le luth à la cithare :

Aux saules du lointain rivage,  
Nous avons suspendu nos luths silencieux.  
Les vainqueurs nous disaient (à nous dans l'esclavage !) :  
« Chantez vos cantiques joyeux ».

<sup>31</sup> *Lyres, harpes et cithares*, p. 258.

<sup>32</sup> *Organa*, rappelons-le. On peut cependant repérer quelques rares versions qui se contentent, sans en nommer un ou plusieurs en particulier, du mot *instruments*. Ainsi Fénelon, dans une traduction très concise du psaume, écrit sobrement : « Nos instruments muets sont suspendus aux saules » (*Ibid.*, p. 249).

8. Si je ne mets pas Jérusalem à la tête de tout ce qui peut faire ma joie<sup>33</sup>.

Cependant, autant par nécessité d'expliquer un texte relativement énigmatique que dans le désir d'accentuer la couleur poétique, le verset 6 provoque souvent, chez les versificateurs, le réemploi des instruments, ceux qui peuvent déjà avoir été nommés pour le verset 2, ou même d'autres. C'est ainsi que l'abbé Pellegrin fait revenir le luth :

Puisse ma main rester en suspens sur mon luth,  
Si je ne suis fidèle<sup>34</sup>.

Le Franc, quant à lui, dans sa première version, substitue à la harpe employée au verset 2, une lyre, tout en glosant de manière très suggestive le trop anatomique verset 7, le tout dans une recomposition inversée, de l'original :

Brise l'organe de nos voix,  
Si nous devons, grand Dieu, profaner ton langage,  
Et que la lyre sous nos doigts  
De ses accords touchants nous refuse l'usage<sup>35</sup>.

Mais dans sa seconde version, où la lyre apparaît au verset 2, il la réutilise au verset 6, cette fois sans intervertir l'ordre de l'original :

Rebelle aux efforts de mes doigts,  
Que ma lyre se taise entre mes mains glacées,  
Et que l'organe de ma voix  
Ne prête plus de sons à mes tristes pensées<sup>36</sup> !

On a visiblement progressé en sobriété... Tressan ou Lebrun utilisent eux aussi la même répétition de la lyre utilisée au verset 2. Chez Causan, au contraire, la paraphrase, très bavarde, enrichit l'orchestre initial, restreint à la harpe. Désormais, il envahit les versets 3 à 7, les cuivres se mêlant aux chants, les lyres se mêlant aux luths et même aux guitares. Il faut citer tout au long cette amplification particulièrement sonore et résolument lyrique :

Répétez, dites-vous, les chants du chœur sublime  
Dont jadis résonnait Solime...  
Cessez, cessez, peuple cruel,  
De vouloir ranimer nos voix et nos trompettes

---

<sup>33</sup> *Les Psaumes traduits en français*, 1807, t. VIII, p. 246-252.

<sup>34</sup> *Lyres, harpes et cithares*, p. 252.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 253.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 254.

Par des airs consacrés aux fêtes  
Qui plaisaient au Dieu d'Israël.

Entraînés en exil, loin des champs de nos pères,  
Captifs de races étrangères,  
Sous la loi de mort opprimés,  
Qui pourrait demander à nos lyres muettes  
De retentir comme interprètes  
De nos jours de gloire éclipsés ?

Ah ! Puisses-tu, ma main, semblable au chaume aride  
Que brûle l'Aquilon rapide  
Chargé du sable des déserts,  
Rester sans force, avant qu'à des échos barbares  
Nos luths sacrés et nos guitares  
Ne disent leurs divins concerts !

Qu'au fond de mon palais ma langue desséchée,  
Pareille à la feuille arrachée,  
Tombe ou s'épuise en vains efforts,  
Plutôt que de ma voix, sur une rive ingrate,  
Le moindre des accents n'éclate  
Et ne profane mes accords<sup>37</sup> !

Nous sommes ici face à un cas extrême, plutôt pertinent d'ailleurs, la plupart des poètes se montrant beaucoup plus sobres.

On n'en retiendra, pour finir, que deux, qui n'ont pas encore été cités. Voici d'abord le prédicateur ruthénois Séguy (1756), qui avait en commençant suspendu seulement des luths aux saules, mais qui développe avec beaucoup de brio une ample strophe lyrique pour restituer les versets 4 à 8, dans laquelle on lit notamment :

S'attache à mon palais ma langue défaillante  
Si je n'ai pas toujours ton image présente,  
Si, loin de tes tristes débris,  
Je prends jamais en main mon luth ou ma guitare<sup>38</sup>.

Voici enfin Mollevaut (1821) qui, dans un geste fortement dramatisé mais poétique, brise son instrument :

Moi, te chanter, ô Babylone ! [...]  
Que ma lyre plutôt se brise entre mes doigts,  
Et que ma langue embarrassée  
S'attache à mon palais, et trahisse ma voix<sup>39</sup>.

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 267.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 258.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 278.

À ce point, il n'est guère discutable, croyons-nous, que le *Super flumina*, psaume élégiaque de l'exil subi et du retour attendu, sujet de paraphrases pieusement admiratives ou de brillants exercices – parfois remplis d'allusions selon les circonstances des temps – pour une multitude de poètes lyriques, dit aussi, pour les plus intuitifs d'entre eux, que la plus belle poésie est sans doute celle qui se heurte, victorieusement, au silence de la lyre.

## BIBLIOGRAPHIE

### Sources primaires

BERTHIER, Guillaume-François, *Les Psaumes traduits en françois avec des réflexions par le P.G.F. Berthier* [1785], Paris, Le Clère, 1807, t. VIII.

BLIN DE SAINMORE, Adrien-Michel-Hyacinthe, *Orphanis, tragédie en cinq actes et en vers représentée, pour la première fois, par les comédiens ordinaires du Roi, le samedi 25 septembre 1773*, Paris, Delalain, 1792.

CONRART, Valentin et LA BASTIDE, Marc-Antoine, *Les Psaumes en vers françois retouchez sur l'ancienne version de Cl. Marot & Th. de Beze. Par M. V. Conrart*, Charenton, Cellier, 1679.

DELOYNES D'AUTROCHE, Claude, *Traduction nouvelle des psaumes de David*, Paris, Le Clère, 1820 (avec le texte de la *Vulgate* en regard).

DESFONTAINES, Pierre-François Guyot, *Poésies sacrées*, Rouen, Lallemand, 1717.

FENELON, François de Salignac, *Œuvres*, Paris, Lebel, 1824, t. XXI.

GOBERT, Thomas, *Paraphrase des psaumes de David en vers français mis [sic] nouvellement en chant par Thomas Gobert*, Paris, Le Petit, 1659.

GODEAU, Antoine, *Paraphrase des psaumes en vers français*, Paris, Vve Camusat et Le Petit, 1648.

GUILLEMIN, Alexandre, *Le Livre des psaumes en vers français*, Paris, Gaume frères et Hivert, 1838.

HOUBIGANT, *Principes discutés pour faciliter l'intelligence des livres prophétiques et spécialement des psaumes relativement à la langue originale*, Paris, chez Claude Hérissant, 1764.

*La Bible, nouvelle traduction*, Paris, Bayard, Montréal, Médiaspaul, 2001 [O. Cadot et M. Sevin (trad.) / F. Boyer (dir.)].

*La Sainte Bible traduite en français sous la direction de l'Ecole biblique de Jérusalem*, Paris, éd. du Cerf, 1955 [reprise au petit format par chez Desclée de Brouwer, s.d.].

LE FRANC DE POMPIGNAN, Jean-Jacques, *Poésies sacrées*, Paris, Prault, 1763.

—, *Œuvres*, Paris, Nyon, 1784, t. I.

LEBRUN, Pierre-Antoine, *Œuvres*, Paris, Didier, 1864.

LEMAISTRE, Antoine, *Les Psaumes de David*, Paris, Lepetit, 1665.

LEMAISTRE DE SACY, Louis-Isaac, *Les Psaumes de David*, Paris, Chez Guillaume Desprez, 1665.

—, *Les Psaumes de David mis en vers français*, Lausanne, Jean Zimmerli, 1749.

MALFILATRE, Jacques-Charles-Louis de Clinchamp de, *Poésies* [1758], Caen, Manuel, 1823.

MAROT, Clément et Théodore DE BEZE, *Psautier huguenot*, Genève, Michel Blanchier [imp.], 1562.

MOLLEVAUT, Charles-Louis, *Poésies diverses*, Paris, Lelong, 1821.

MOUFFLE, François-Toussaint-Auguste, *Mercure de France*, 1813.

*Œuvres de Jean Racine avec des commentaires par M. Luneau de Boisjermain*, Paris, Cellot, 1768.

PELLEGRIN, Simon-Joseph, *Les Psaumes de David mis en vers français*, Paris, chez Nicolas Le Clerc, 1705.

POIX, Louis de, *Nouvelle version des psaumes faite sur le texte hébreu, avec des argumens & des notes, qui en développent le double sens littéral, & le sens moral*, Paris, chez Claude Hérissant, 1762.

ROUSSEAU, Jean-Baptiste, *Œuvres diverses*, Amsterdam, Changuion, 1734, t. I.

—, *Œuvres*, Paris, Lefèvre, 1820, t. I.

SAPINAUD DE BOISHUGUET, Jean-René-Prosper de, *Psaumes traduits en vers français*, Paris, Le Clère, 1818.

SEGUY, Joseph, *Nouvel Essai de poésies sacrées*, Meaux, Courtois, 1756.

### **Sources secondaires**

CHEDOZEAU, Bernard, « La publication du livre des psaumes par Port-Royal », *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, 68-3, 1984, p. 355-380.

PASCAL, Jean-Noël, « Harpes, luths, lyres et cithares : sur quelques versions en vers du psaume CXXXVI », *Cahiers Roucher-André Chénier*, 21, 2002, p. 41-70.

—, *Lyres, harpes et cithares. Les psaumes en vers français (1690-1820)*, Saint-Estève, Les Presses littéraires, 2011.