
La musique dans les confessions de Georges Martin

Music in Georges Martin's confessions

Julien Gominet-Brun



Pour citer cet article

Julien Gominet-Brun, « La musique dans les confessions de Georges Martin », *Fabula / Les colloques*, « Mémorialistes et épistoliers entre aveu et justification (XVIIIe et XIXe siècles). », URL : <https://www.fabula.org/colloques/document15003.php>, article mis en ligne le 31 Octobre 2025, consulté le 31 Octobre 2025

La musique dans les confessions de Georges Martin

Music in Georges Martin's confessions

Julien Gominet-Brun

La confession n'a rien d'un genre figé au xvii^e siècle. Elle prend volontiers différentes formes d'expression comme le récit de vie, conçu sur le modèle augustinien, mais aussi la lettre, les mémoires ou la poésie. Sa richesse tient également à la diversité des tons employés et à sa rhétorique foisonnante, calquée sur les modalités de la prière : la déploration et la pénitence mais aussi l'action de grâce. Cette variété est à l'image du genre : hybride et perméable à divers types d'écritures nourries par des expériences de vie singulières.

Le *Confiteor de l'infidèle voyageur* (1680) illustre parfaitement la singularité du genre¹. Cette confession est composée par un prêtre de Rouen, Georges Martin. Sa vie demeure en grande partie méconnue même si les travaux de Stéphane Gomis ont permis de mieux connaître ses origines et son parcours (Gomis, 2017, p. 69-81). Dans l'adresse au lecteur, Martin présente le *Confiteor* comme la première partie d'un cycle ayant pour suites *Le Pœnitet de l'enfant prodigue voyageur par l'Italie* et *Le Tædet de l'hermite mondain voyageur par la terre sainte, et autres lieux*². Le projet demeura inachevé, faute de moyens ou de temps pour l'écrivain dont on perd toute trace après la publication du premier *opus*³.

Ce cycle inachevé s'ordonne autour de formules liturgiques relevant de pratiques pénitentielles. Son unité tient également au thème du voyage qui renvoie tout à la fois à un itinéraire de vie et à un cheminement spirituel, dans la lignée du *Récit du pèlerin* d'Ignace de Loyola. En l'occurrence, le *Confiteor* se focalise sur la jeunesse tumultueuse de Martin et le récit de ses pérégrinations à travers la France, émaillées d'abus et de scandales. La métaphore de l'*homo viator* forme de ce fait la trame narrative et spirituelle de cette confession qui fait du voyage une allégorie de la vie du narrateur.

¹ L'ouvrage est conservé à la bibliothèque Jacques-Villon de Rouen en deux exemplaires (références : A 1633 fonds Cas et n 140-1 fonds Cas).

² Martin, 1680, « A la jeunesse chrétienne », p. 2 non numérotée.

³ C'est ce qu'évoque l'imprimeur à la fin du livre : « J'ay pris tout le soin qui m'a été possible à l'absence de son Auteur que l'on croit mort. [...] Si le bon Dieu me donne la Santé, vous aurez encore du même Auteur le *Pœnitet de l'enfant prodigue* [...]. Et pour finir l'ouvrage, le *Tædet de l'hermite mondain* » (*ibid.*, p. 1-2 non numérotées).

Un autre point remarquable tient à l'importance du motif musical dans le *Confiteor*. La confession se noue en effet autour de la carrière artistique de Martin, musicien itinérant dont les activités et les rencontres forment la trame du récit. La musique est également pour lui un moyen d'édifier le lecteur et de susciter la dévotion en louant la beauté de l'œuvre divine. C'est cette poétique musicale de la confession que nous nous proposons d'interroger, tout en réfléchissant à la fécondité littéraire du genre sous la plume de Martin.

Les dissonances d'une vie

La musique est un leitmotiv qui éclaire la structure narrative du *Confiteor*. *A priori*, le récit suit un déroulement classique, analogue aux *Confessions* de saint Augustin, prises explicitement pour modèle littéraire et spirituel⁴. Martin relate en quelques pages sa jeunesse agitée à Rouen, théâtre de vols et de violences commis contre sa famille et ses camarades d'études⁵. Comme chez Augustin, cette période est présentée comme un moment de crise et l'origine d'une vie placée sous le signe de la débauche. Dans le *Confiteor*, l'épisode est également conçu comme un point de rupture marqué par le départ de Rouen et le début d'une vie d'errance morale et géographique, selon une logique qui évoque à la fois la parabole de l'enfant prodigue, le récit picaresque et ses avatars français⁶. À la différence du texte augustinien, cependant, l'itinéraire n'aboutit pas à une conversion dont l'événement est reporté dans la suite de l'œuvre, restée inachevée.

L'autre originalité tient à la logique de la narration centrée sur les pérégrinations du personnage qui relate sa vie de musicien vicariant. Cette représentation fait écho à une réalité socioculturelle populaire au xvii^e siècle : celle d'artistes itinérants mettant leurs talents au service de paroisses ou de maîtrises, et dont l'œuvre épistolaire du compositeur Annibal Gantez, *l'Entretien des musiciens* (1643) est un témoignage illustre⁷. Sur le plan littéraire, ce type d'écriture compte sur la vogue du récit de voyage qui connaît une expansion à l'âge classique. Dans le cas de Martin,

⁴ Les références aux *Confessions* sont nombreuses : dès l'exorde, où Martin évoque les pleurs de Monique pour « les erreurs de son fils Augustin » (*ibid.*, p. 15). Ailleurs, il le prend pour autorité : « je me suis plus attaché d'amour et d'affection à faire parler icy l'Amoureux d'Afrique et l'Aigle des beaux Esprits S. Augustin que pas un autre Saint Père » (p. 53).

⁵ Martin rapporte des violences contre sa mère (*ibid.*, p. 83), des vols (p. 84-85), des violences (p. 86).

⁶ « Mêcontent que j'étois contre mes Parens, Supérieurs et Maîtres pour éviter de deux grands maux et prendre le moindre, la curiosité de voir des Païs étrangers me fit entreprendre de longs voyages, où j'y laissay par tout des marques de mes débauches » (*ibid.*, p. 93). La curiosité est un thème récurrent chez Martin, marque de la *concupiscentia oculorum*. Par ailleurs, la parabole du fils prodigue (Luc 15, 11) revient souvent sous sa plume (*ibid.*, p. 29), comme chez Augustin. Sur le lien entre picaresque et confession, voir Souiller, 1986, p. 13-18.

⁷ Gantez évoque dans des lettres son parcours de musicien vicariant. L'ouvrage contient également des réflexions spirituelles, comme chez Martin. Sur son parcours et l'histoire du livre, voir Chappée, 2003, p. 271-289.

son texte renoue également avec la tradition des relations de voyages professionnels, genre bien identifié depuis la Renaissance, à l'image des *Voyages* d'Ambroise Paré⁸. Martin relate en détail ses activités de prêtre-musicien et ses déplacements en quête de nouveaux postes dans des centres religieux. Pour résumer, ce parcours mouvementé le conduit à quitter la Normandie pour la Bretagne, dont la ville de Lannion où il est recruté comme chantre dans une église (Martin, 1680, p. 102) ; par la suite, Martin reprend sa route vers Bordeaux, et Saint-Jean-de-Luz, puis il passe en Espagne, pour faire le pèlerinage de Compostelle ; sur place, il est engagé comme organiste au village de Salvatierra (Martin, 1680, p. 164) pour la Sainte-Cécile, mais il se fait voler et revient précipitamment en France ; de là, il va dans le Languedoc, à Toulouse, puis en Provence : à Marseille, à Draguignan, où il devient maître d'écriture, un emploi parfois pratiqué par les musiciens vicariants (Martin, 1680, p. 245-246) ; ensuite, il est recruté comme organiste à la collégiale Saint-Pierre de Cuers (Martin, 1680, p. 246-247)⁹, puis gagne Toulon, terminus de ce premier tome ; dans une partie détachée du récit, il évoque également un séjour à Paris, autre temps fort de l'itinéraire.

Martin ne nomme pas de poste important comme la direction d'une psalette, ni d'activités de composition. Son parcours apparaît à cet égard bien plus modeste que celui d'Annibal Gantez, avec une situation précaire sur le plan artistique et financier. En outre, Martin évoque également des rencontres avec des musiciens, comme « monsieur *De Luge*, Anglois de Nation, Chanoine et sçavant Organiste de la Cathedrale de *Bordeaux* » (Martin, 1680, p. 117), ou encore, à Marseille, avec « *Mr. Raymond Breton* » qui « avait été Organiste de la Cathedrale de *Mont-Pellier* » (Martin, 1680, p. 218). Celles-ci peuvent être liées à un réseau professionnel que se serait constitué le musicien, ou à des maîtres auprès desquels il se serait formé, comme c'était parfois le cas des artistes vicariants¹⁰. De passage dans certaines villes, il donne aussi, comme à la cathédrale de Narbonne, les noms de musiciens locaux ainsi que le dispositif des orgues : « une tres belle Orgue dans le Chœur de 32 piez ouvert en monstre qui fut autrefois touchée par ce sçavant Espagnol *Daranda* ce Rossignol charmant dont Louis XIII faisoit tant d'estime » (Martin, 1680, p. 181). Martin fait référence à Luis de Aranda, célébré au même titre que Titelouze à Rouen, pour son jeu (Martin, 1680, p. 64 ; voir aussi p. 67). Le

⁸ Paré présente des voyages effectués en France et à l'étranger, durant lesquels il a entrepris des dissections et rencontré des chirurgiens. Le récit se présente comme un plaidoyer *pro domo* et un texte didactique : « je veux icy monstrier aux Lecteurs les lieux et places où j'ay peu apprendre la Chirurgie, pour toujours mieux instruire le jeune Chirurgien » (Paré, [1575] 1628, p. 1198). Nous remercions Alexandre Tarrête pour ses suggestions.

⁹ Sur les détails du voyage de Martin, voir Gomis, 2017, p. 78-81.

¹⁰ Dans son étude sur les musiciens vicariants, Denise Launay identifie trois raisons principales à leurs déplacements : des nécessités professionnelles, des voyages de formation et des contraintes personnelles (Launay, 1980, p. 621-633). Dans le cas de Martin, ces trois aspects peuvent se mélanger, sans qu'on puisse les distinguer clairement.

narrateur multiplie ce type de remarques qui rappelle le témoignage de voyageurs, comme Montaigne, sur les pratiques musicales observées sur leur route¹¹.

Ses déplacements sont donc déterminés (à côté de ses activités religieuses et de ses pèlerinages), par la recherche de contacts et de nouvelles charges dont la précarité le pousse à changer souvent de ville et d'employeur. Cette instabilité fait écho aux conditions des musiciens vicariants et rapproche ce récit du témoignage de Gantez qui relate dans *L'Entretien* ses pérégrinations qui l'ont conduit à Narbonne, Grenoble ou Auxerre¹². Une telle situation éclaire l'itinéraire de Martin qui n'explicite pas toujours les causes de ses déplacements d'une ville à l'autre, comme à Paris, où il indique pourtant avoir vécu plusieurs années¹³. Il demeure par ailleurs évasif sur les postes occupés, somme toute peu nombreux, et il ne mentionne pas non plus de date¹⁴ ni la durée des séjours. Le récit connaît enfin des imprécisions quant à l'itinéraire suivi avec des descriptions parfois sommaires, des ellipses, et certains décrochages spectaculaires dans la chronologie, comme l'épisode de Paris¹⁵.

Ce floutage narratif est lié à l'orientation religieuse du texte. Martin relit sa vie en pénitent, dans une démarche introspective qui se focalise sur l'analyse des fautes et les états d'âme du voyageur, comme avait pu le faire Augustin à travers le récit de ses voyages à Carthage et en Italie pour enseigner la rhétorique. Son parcours prend de ce fait une forme sinueuse, chaotique, qui reflète l'agitation intérieure du personnage et fait écho au précepte augustinien du *inquietum est cor nostrum*¹⁶. Sur ce point, le travail de confession s'appuie sur plusieurs anecdotes ayant pour décor ses activités de musicien. C'est le cas à Lannion où Martin officie en qualité de chantre dans une église. Il rapporte l'incident suivant :

[...] j'y fus un peu de tems non pas sans dispute, car un jour étant à l'Eglise avec quelques Ecclesiastiques, un entre autre constitué en dignité voulant me reprendre pour quelque chant mal entonné qu'il disoit n'être pas juste d'harmonie, et moy soutenant le contraire il ne s'en falut guere que je ne le frappé avec le baton de la Croix que javois de ja pris à la main, mais comme l'on dit

¹¹ Les orgues de la cathédrale de Bolzano interpellent Montaigne : « il y a des orgues de bois ; elles sont hautes, près le crucifix, devant le grand autel ; et si celui qui les sonne se tient plus de douze pieds plus bas au pied du pilier où elles sont attachées ; et les soufflets sont au-delà le mur de l'église, plus de quinze pas derrière l'organiste, et lui fournissent leur vent par-dessous terre » (Montaigne, [1774] 1983, p. 148). Sur la musique dans les textes viatiques, voir Pirro, [1909] 1965, p. 325-339.

¹² L'itinéraire de Gantez l'a conduit à occuper plus de quinze postes identifiés au sein d'églises et de maîtrises. Outre l'analyse de Florence Chappée, déjà citée, voir Granger, 2003, p. 291-314.

¹³ « Plusieurs années se sont écoulées comme l'eau en ce funeste estat : je suis sorty de Paris aussi malade comme j'y suis entré » (Martin, 1680, p. 39).

¹⁴ Martin renvoie ce périple aux « folies de [sa] jeunesse passée » (*ibid.*, p. 43).

¹⁵ L'épisode parisien ouvre le récit *in medias res* (*ibid.*, p. 31-40). On ne sait toutefois de quand date ce voyage, présenté comme une étape avant le retour à Rouen. Il s'agit d'une prolepse : Martin indique y avoir séjourné par appât du gain, il est donc déjà adulte (p. 38). La ville est le point d'orgue de ses errances.

¹⁶ « Mon Dieu vous m'avez créé pour vous, et mon cœur ne sera jamais content qu'il ne se repose en vous » (*ibid.*, p. 228). Il s'agit d'une citation du chapitre liminaire du texte augustinien (saint Augustin, 1993, p. 25).

communément qui quitte la partie la perd, j'aimé mieux me retirer sans dire mot que de causer un plus grand scandale. (Martin, 1680, p. 102)

La confession prend une forme spectaculaire et teintée de burlesque. Ce mélange des genres fait du chantre impulsif un émule du picaire, modèle avec lequel Martin joue implicitement pour relever le récit¹⁷. L'anecdote s'inscrit également dans la lignée de témoignages comme celui de Gantez qui rapporte des disputes semblables avec le curé de l'église Saint-Paul de Paris où il officia¹⁸. Chez Martin, l'histoire a toutefois une valeur essentiellement édifiante puisqu'elle révèle son impiété et ses manquements qui ont conduit, semble-t-il, à son départ.

Ce type d'anecdote n'est pas rare dans le *Confiteor*. Le parcours du musicien est prétexte à un examen de conscience et à un aveu général des fautes commises depuis son départ de Rouen. La pratique du chant d'Église et la participation aux offices sont le théâtre d'autres scandales¹⁹. La musique est également considérée comme une source de profit dont la pratique répond à des besoins avant tout matériels. C'est le cas lorsque Martin se rend dans la région de Saint-Jean-de-Luz, présentée comme le « Paradis des prêtres mercenaires » où « l'argent est là comme l'eau de la Fontaine » ; et le narrateur souligne les bénéfices pour un chantre : car « chanter une haute Messe » permet de « gagner facilement 30 solz par jour » (Martin, 1680, p. 133-134). C'est le cas aussi à Draguignan, où il exerce plusieurs métiers (enseignant, maître d'écriture) ; mais la précarité de ces postes le conduit à se faire recruter comme musicien à Cuers :

[...] Je joignis la plume avec la simphonie exerçant la fonction d'Organiste dans la Cathedrale de S. Pierre aux liens [...] conditions qui me sembloient avec mes Messes beaucoup plus favorables que la premiere par l'esperance du gain que j'en pretendois recevoir. (Martin, 1680, p. 246-247)

La musique est considérée avant tout comme une activité lucrative, que le narrateur exerce à côté d'autres métiers, par opposition au statut du musicien d'Église, voué à Dieu et parfois élevé à la prêtrise, comme Martin²⁰. Sa confession révèle ainsi l'image d'un religieux dévoyé et d'un artiste mercenaire, en recherche constante de nouvelles sources d'enrichissement, ce qui le rapproche là encore davantage du picaire ou de récits burlesques comme *Les Aventures de Monsieur d'Assoucy*²¹.

¹⁷ La popularité des romans picaresques a une incidence sur les récits de voyage au xvii^e siècle, qui reprennent des *topoi* du genre. Sur cette influence, voir Holtz, 2015, p. 436-449.

¹⁸ « J'ay eu l'honneur d'avoir esté mal-traicté du Curé de S. Paul aussi bien que de celui de saint Innocent, neantmoins plus injustement de ce dernier que du premier » (Gantez, 1643, p. 260). L'épistolier relate d'autres déboires, comme une dispute à Montauban avec « Messieurs de l'Eglise » qui « me firent contract, et si ne laisserent pas de me congédier une année avant le terme » (p. 7). Sur ces conditions de travail, voir Loupès, 2003, p. 38-42.

¹⁹ Les « indevotions, irreverences et immodesties » sont nombreuses, et le prêtre a souvent « estropi[é] le Chant de l'Eglise » (Martin, 1680, p. 251 ; cf. p. 88).

²⁰ Martin relate brièvement son passage au séminaire du Cardinal de Joyeuse à Rouen (Martin, 1680, p. 87).

La musique est donc la source de dérives morales et un révélateur de la *superbia vitæ* qui conduit le prêtre à courir après la richesse et les gratifications. Elle n'est cependant qu'un aspect de la confession qui dessine à travers ce voyage une carte de Tendre des péchés du musicien. Martin éclaire son parcours à la lumière de la théologie augustinienne de la concupiscence, présente sous plusieurs formes dans le récit et résumée dans cette formule conclusive : « j'ay peché. [...] Beaucoup par mes yeux superbes, tres souvent par mes oreilles curieuses, par mon odorat sensuel, par ma bouche mensongere, par mon goust voluptueux » (Martin, 1680, p. 253). Cette remarque fait écho aux considérations d'Augustin dans le Livre X des *Confessions* sur la concupiscence de l'ouïe et les dangers de la musique pour le chrétien²². Martin s'y réfère explicitement durant son trajet à travers la Normandie où il évoque son goût pour les chants profanes, entendus à l'occasion de haltes confortables :

[...] Faisant de mon ventre un Gardemanger où j'y retirois tant de vins et tant de viandes ; pendant que le pauvre Lazare mouroit de faim à ma porte : de la bonne chere je passé au plaisir extreme que je prenois à entendre les Concerts melodieux, de Violles et de Violons de *Vaillant* et *Doudet*, croiant n'être venu en ce Monde que pour vaquer à ces Cerenades et à ces Festins. (Martin, 1680, p. 96-97)

La musique est l'un des nombreux symptômes de la maladie du pécheur. De façon plus générale, Martin passe en revue dans le récit toute la gamme des péchés véniels, mortels et capitaux, dont certains sont des travers communément prêtés aux musiciens, comme l'ivrognerie, souvent évoquée dans la littérature du temps, avec là encore pour double le modèle du picaro²³.

Sur un plan théologique, la musique manifeste également la condition du pécheur et sa privation de la grâce divine. Martin revient à plusieurs reprises sur ce thème au fil du voyage qui demeure marqué par l'absence de conversion, et la progression inexorable du prêtre dans l'impiété. Il l'exprime avec des images profanes, comme celle de la « Sirene » qui « chantoit[t] [...] pour tromper et deçevoir mes Amis » (Martin, 1680, p. 38). Ailleurs, Martin évoque les « tons discordans²⁴ » de sa vie, qui dissone avec le chant de l'Église, comme celle du chantré à Lannion. Cette

²¹ La musique fait partie des attributs du picaro, comme Guzman qui joue de la guitare avec la veuve Gracia (Alemán, [1599] 2014, p. 668). C'est la même chose pour Francion, qui joue du luth (Sorel, 1996, p. 567), et pour D'Assoucy dans ses *Avantures* : « Cette musique ne m'estoit pas tout à fait infructueuse, car, outre que j'en adoucissois la cruauté de mon hoste, qui, après cela, les jettons à la main, n'en estoit pas si terrible, elle me procuroit encore les grâces de la servante et du valet, et par conséquent, toujours du bon vin et des draps blancs » (D'Assoucy, [1677] 2014, p. 62). En outre, Martin traverse des malheurs nombreux, comme le picaro ou D'Assoucy : des vols, des agressions.

²² « Le plaisir de l'oreille qui ne devrait pas affaiblir la vigueur de notre esprit, me trompe souvent lorsque le sens de l'ouïe n'accompagne pas la raison de telle sorte qu'il se contente de la suivre, et qu'au lieu de se souvenir que ce n'a été que pour l'amour d'elle qu'on lui a fait la faveur de le recevoir, il veut entreprendre de la précéder et de la conduire. Ainsi je pêche sans y penser ; mais après je m'en aperçois » (saint Augustin, 1993, p. 382).

²³ Gantez relate souvent son penchant pour la boisson dans *L'Entretien*.

métaphore fait écho à une conception musicale de l'homme, définie par saint Augustin dans le *De Musica* où le péché est décrit comme une dysharmonie spirituelle²⁵.

C'est en ce sens qu'il faut comprendre les nombreuses références aux Écritures pour traduire l'éloignement de Dieu : « ne m'étant pas contenté de chasser David de son trône, [...] j'embouchois la Trompette et sonnois les Orgues en *Hebron*, et méprisois Moïse et le reste des hommes, en chantant *Absalon vivra à jamais* » (Martin, 1680, p. 112)²⁶. La lutte d'Absalom et de David est aussi celle du chantre de Dieu et de son fils rebelle. La référence illustre donc à double titre l'impiété du musicien, dont le chant discordant est à l'image de la vie. Ailleurs, Martin se réfère à la doctrine des sens spirituels et évoque sa surdité à l'appel de Dieu, à l'occasion de son passage à Tarascon :

Mais cela ne touchoit pas encore beaucoup mon cœur, la voix du Batelier qui m'appeloit avec impatience pour passer le *Rosne* me faisoit perdre le souvenir Salulaire de cette Sainte meditation, *hodie si vocem ejus audieritis, nolite obdurare corda vestra Ps. 94*. Si la voix de Dieu m'appelloit interieurement à Penitence ? pourquoy suivre plustost celle d'un miserable mortel, c'est ce que je faisois tous les jours avec Augustin, chantant comme le Corbeau, *Cras, cras*, demain, demain. (Martin, 1680, p. 196-197)²⁷

Martin se réfère au *Commentaire du Psaume 102* où Augustin fait du corbeau l'image de l'impénitent, qui refuse de répondre à l'appel de Dieu²⁸. De façon allusive, la citation renvoie également à l'épisode du jardin de Milan dans les *Confessions*, qui marque la conversion d'Augustin après avoir entendu le *Tolle, lege*, et où la même expression est reprise : « *Quamdiu, quamdiu cras et cras* »²⁹. Cette référence marque de fait ironiquement la surdité spirituelle du musicien, tenu loin de la foi (*fides ex auditu* ³⁰) dans sa vie de prêtre.

²⁴ « Ma voix ne changeoit point de ton, mon cœur avide suivoit toujours sa même note, les lyres de *Babylone*, les Orgues, le Psalterion et les autres instruments de Musique qui pouvoient flatter mes ennuis me seduisoient moy même par leur son empoisonné, je confesse mon Dieu qu'en l'état où j'étois je ne pouvois chanter que des Airs tristes et efféminez et suivre des tons discordans, *mon luth, ma Guitare et mes Orgues avoient changé leurs airs gais en des Chansons tristes et lugubres, Job* » (*ibid.*, p. 247). Citation de Jb 30, 31.

²⁵ « La divine Providence qui a créé et qui gouverne toutes choses, fait que l'âme pécheresse et misérable, elle aussi, est réglée par des harmonies et en produit jusque dans les bas-fonds de la corruption charnelle ; et ces harmonies certes peuvent être de moins en moins belles, mais elles ne peuvent manquer tout à fait de beauté » (saint Augustin, 1947, p. 471).

²⁶ L'épisode est narré dans 2 Sam 15.

²⁷ Citation du Ps. 95 (94), 8.

²⁸ Saint Augustin, 1871, Ps. CII, p. 501.

²⁹ « Jusques à quand ? Jusques à quand remettrai-je toujours au lendemain ? » (saint Augustin, 1993, p. 289). Sur les voix dans les *Confessions*, voir Courcelles, [1950] 1968, p. 291-310.

³⁰ Plusieurs allusions au verset paulinien (Rm 10, 17) viennent compléter ce florilège (Martin, 1680, p. 124). Martin se réfère aussi au reniement de Pierre et au chant du coq (p. 118-119 ; cf. p. 143-144).

De fait, le cheminement du musicien n'aboutit pas à un retour à Dieu : il est sans cesse repoussé en dépit des malheurs traversés sur sa route (les vols, la faim, la fatigue) mais aussi des rencontres plus heureuses, comme celles de religieux qui ont aidé le voyageur³¹. Le narrateur discerne *a posteriori* dans ces événements des signes de la providence divine : « on dit communément qu'un malheur est l'avant-coureur d'un bonheur » (Martin, 1680, p. 170) plus grand : comme une dissonance qui se résout dans l'harmonie du concert. Tout le *Confiteor* peut finalement se lire comme un cheminement vers la foi, qui trouve dans la musique son expression théologique la plus précise, comme chez saint Augustin³².

La liturgie du voyage

Le voyage est occasion de pénitence mais il est aussi propice à l'instruction religieuse et à la dévotion. Martin enrichit en effet son récit de considérations spirituelles à la faveur des lieux parcourus et des sanctuaires visités³³, dans le cadre de ses activités de prêtre-musicien. Au fil du parcours, le narrateur retrace ainsi l'histoire des églises, des couvents et des cathédrales ; il évoque également la vie des saints et le clergé local, ou encore des chrétiens illustres³⁴. Ces commentaires forment des pauses dans le récit, nouées en contrepoint du parcours chaotique de Martin qui relit son itinéraire à la lumière de l'histoire religieuse. L'écriture de la confession se trouve ainsi ressaisie dans le cadre d'une entreprise spirituelle plus large, qui modifie à la fois le sens et la nature du texte.

Le récit ne se donne plus seulement à lire comme le témoignage d'une vie d'errance morale et physique. Martin fait l'herméneutique religieuse de son voyage, rythmé par le souvenir de lieux sacrés et ce que Marie-Christine Gomez-Géraud nomme la « litanie des stations » (églises, sanctuaires, couvents ; Gomez-Géraud, [1999] 2022, p. 630-631) qui ponctuent l'itinéraire. Jadis profanés ou ignorés par le musicien, ces lieux sont désormais considérés avec l'œil du converti qui fait du voyage un temps

³¹ C'est le cas après l'épisode du vol en Espagne : Martin est dépouillé par des brigands (Martin, 1680, p. 164-169), puis recueilli au couvent des Capucins de Fontarabie (p. 172). Ailleurs, il est accueilli au couvent des ermites de saint Augustin de la Province de Séville (p. 160).

³² Dans *La Cité de Dieu*, saint Augustin utilise la musique pour méditer sur la providence divine et la question du mal (saint Augustin, 1994, p. 37). On retrouve ce schéma musical chez Racine, dans *Esther* et *Athalie* (Belin, 2019, p. 111-128).

³³ Parmi eux, la Sainte-Baume en Provence (Martin, 1680, p. 234), le chemin de Compostelle (p. 169), ou des chapelles comme celle de Saint-Adrien à Belbeuf (p. 95). Martin décrit aussi des centres religieux sans indiquer s'il s'y est rendu. Ces imprécisions renvoient au travail de relecture du narrateur.

³⁴ L'utilité religieuse est constamment soulignée, comme dans l'épisode de Rouen : « Imitez (chère jeunesse) la devotion eminente de tant de Saint que vous avez, comme de S. Romain qui a combattu l'Heresie par ses doctes Predications. [...] Suivez la pieté de ce Noble Clergé, Tresor précieux que vous possédez dans vôtre Ville. [...] De plus c'est cête Ville qui a donné tant de sçavants hommes et de rares Esprits que je puis mêtre au rang des Illustres de ce tems, Pierre Corneille me servira de grand fameux Poète qui a traduit l'Imitation de Jesus-Christ en vers François » (Martin, 1680, p. 61-63).

de vénération. Une distorsion s'opère par conséquent entre les deux acteurs du récit : aux errances et à l'aveuglement spirituel du chantre s'oppose la foi retrouvée du narrateur qui infléchit *a posteriori* ses pérégrinations dans le sens d'un voyage religieux, recomposé à travers l'écriture³⁵.

De là une forme de dédoublement générique du texte : celui-ci est à la fois la confession d'un voyageur et un récit de pèlerinage, qui sacrifie aux codes du genre, cristallisés dans *Le Pelerin de Lorete* de Louis Richeome et, sous une forme plus ludique et mondaine, dans *Le Voyageur inconnu* de Jean-Pierre Camus³⁶. Martin s'inscrit dans la même veine littéraire en retraçant la géographie religieuse de son parcours. La confession apparaît ainsi chez lui comme une forme hybride et malléable, à la croisée de plusieurs types d'écriture et de différentes pratiques spirituelles, ce que confirme du reste le projet annoncé dans le prélude du *Confiteor* de composer par la suite le récit d'un voyage en Italie (au sanctuaire de Lorette ?) et en Terre sainte.

La musique est partie prenante de cette entreprise qui intègre les arts au tableau de la France chrétienne. Martin évoque la dévotion de saints comme lors de son passage à Bordeaux, lieu de mémoire de saint Paulin de Nole qui « passoit toutes les nuits en oraison ; disant que dans la priere et dans le Chant continuel des Pseaumes nous trouvons les Armes qui nous defendent » (Martin, 1680, p. 124)³⁷. Surtout, il donne des renseignements sur l'architecture des églises et les centres religieux, et il les décrit en recourant, comme Richeome, à la rhétorique des peintures. Le voyageur s'intéresse tout particulièrement aux orgues qui contribuent à la splendeur et au rayonnement des églises. Ceux-ci attirent le musicien, sensible à la renommée des instruments et des artistes. Mais leur évocation a également une valeur édifiante qui contribue à la splendeur des lieux.

Tel est le cas lors du passage de Martin à la collégiale Saint-Pierre de Cuers : il indique que « l'orgue est neufve posée sur le Maître Autel faite par *Rrouviere* Flamand » (Martin, 1680, p. 247) : Charles Royer, un facteur renommé en Provence. À Marseille, il souligne que « dans l'Eglise des *Acolles* il y a une grand Orgue de *Mr. Eustache* que feu *Mr. Mayen* autrefois Organiste à Draguignan touchoit tres bien » (Martin, 1680, p. 218). Il en va de même à Narbonne où Martin décrit le grand orgue de la cathédrale, sur lequel joua Luis de Aranda, nous l'évoquions plus haut (Martin,

³⁵ Ce que Marie-Christine Gomez-Géraud identifie comme un constituant des récits de pèlerinage : la « force divine de la mémoire contre les forces humaines de l'histoire » (Gomez-Géraud, [1999] 2022, p. 634). Martin transpose ce conflit dans sa confession.

³⁶ *Le Pelerin de Lorete* (1602) est composé d'un traité sur le pèlerinage suivi d'un récit de voyage au sanctuaire de Lorette conçu sous une forme romancée. *Le Voyageur inconnu* (1630) de Camus est un roman dialogué : un pèlerin se rend à la Sainte-Baume (comme Martin) et rencontre sur sa route des voyageurs avec lesquels il noue conversation.

³⁷ Parfois aussi, Martin ajoute des moralités dont une sur la valeur de la musique (Martin, 1680, p. 147).

1680, p. 181)³⁸. Parfois, Martin dépeint en détail la disposition du lieu, comme dans le couvent des Augustins de Rouen. Il indique que l'église est ornée par

[...] cête superbe entrée d'Architecture et cêt appariel magnifique en Marbre Noir et dorure, ayant à droit la Chapelle de la Vierge, ornée d'un excellent Tableau peint par le Sieur Le Tellier, joignant celui où sont representez les Miracles de S. Mathurin ouvrage du Sieur Saquepée [*sic*], celle de S. Adrian Martyr représenté sur son enclume ou la bonne Natalie sa Femme l'encourage à souffrir patiamment pour Jesus-Christ, peint par le Sieur Saquepée, les Miracles de S. Thomas de Villeneuve aussi peint par le Sieur le Tellier, à coté de la grande Orgue digne d'un Evesque faite par Morlet, se voit un excelent Tableau du Jugement universel. (Martin, 1680, p. 58-59)³⁹

L'orgue est une œuvre d'art au milieu des peintures sacrées et de la splendeur du lieu. La description des orgues a bien souvent, comme ici, une fonction à la fois documentaire et apologétique, puisque le narrateur célèbre la beauté d'un instrument sacré par excellence, point sur lequel la littérature religieuse a insisté en faisant de l'orgue le symbole de la chrétienté⁴⁰.

Ce jeu de références est également pour Martin une façon de célébrer la gloire de musiciens et d'artisans qui œuvrent de concert au service de l'Église. C'est en ce sens qu'il faut comprendre l'hommage rendu à Guillaume Lanes, organiste de la cathédrale de Toulouse :

Mr. l'Asne [...] scait si bien mêlanger les consonances avec les dissonances, les secondes avec les tierces majeures, les septiemes avec les octaves et les dixiemes, passer de B. mol en nature et de nature en B. carre, faisant garder le doux et l'aigre en même tems ; je luy pourois donner selon son nom la devise de l'Asne qui est parmy des Fleurs et des Chardons, *pungant dum saturent*, ne faisant pas comme l'Aragnée qui chatoüille avant que de picquer, la *chromatique* pique ce semble l'ouïe par ses Tons imparfait, la *Diatonique* les rend doux par sa charmante melodie et l'*Enharmonique* par ses cadences, mesures et ses modes, donne le dernier tremblement à cette aimable Cécile de l'empirée. (Martin, 1680, p. 179-180)

Martin loue l'expressivité du style de Lanes et son goût pour la dissonance, avec des mots qui rappellent ceux de théoriciens comme Mersenne et Descartes⁴¹. Cet hommage souriant du critique musical renvoie à la dimension ludique du récit, dans

³⁸ Martin évoque également les organistes de Rouen : « Mr. Martin Prêtre Organiste et Maître de Musique de Nôtre Dame qui succeda à feu Mr. Titelouze » (Martin, 1680, p. 63-64), mais aussi « Messieurs les Marechaux, le Grain, Yart, Roussel, Boisvin, Minorville, Noël, L'enfant etc. » (p. 67). Même chose à Draguignan (p. 245) et à Paris (p. 39-40). Sur le détail des orgues décrits par Martin, mais aussi sur ceux (non mentionnés) des autres églises visitées, voir Gomis, 2017, p. 74-80.

³⁹ Martin évoque aussi le couvent des Carmes de Rouen qui dispose d'une « excellente Orgue de Monsieur D'Emans » (Martin, 1680, p. 60).

⁴⁰ Voir par exemple les remarques de Marin Mersenne au début de son traité de l'orgue : « L'Eglise [...] use particulièrement de l'Orgue pour ravir le cœur des fideles, et le transporter au Chœur des Anges » (Mersenne, [1636] 1963, vol. III, Livre sixiesme des orgues, A Monsieur Pascal, p. 2 non numérotée).

un esprit proche du texte de Gantez, adepte lui aussi des jeux de mots. Mais il est aussi pour Martin l'occasion de célébrer des chrétiens célèbres comme Lanes. Ce type d'évocation concerne les artisans et les organistes, mais aussi les chantres, comme à la cathédrale de Toulouse « où l'on ne voit dans ce noble Clergé que des exemples de piété et où l'on chante dévotement les louanges de Dieu » (Martin, 1680, p. 178).

Le narrateur insiste d'ailleurs à plusieurs reprises sur la piété des musiciens rencontrés sur sa route, à l'opposé de celui qu'il était. Tel est le cas lorsqu'il fait la connaissance de Monsieur Raymond à Marseille : « il est presentement Organiste de S. Victor et Aumosnier de la Citadelle, il entend assez bien la Pharmasie et la composition des remedes qu'il distribue journellement aux Pauvres » (Martin, 1680, p. 218). Martin loue le musicien mais aussi l'homme de foi, dont la vie est une louange à Dieu. Ce type de portrait s'inscrit dans la lignée d'ouvrages comme *l'Harmonie universelle* où Marin Mersenne fait l'éloge de compositeurs catholiques, à l'image de Jacques Mauduit, présenté comme la figure par excellence du musicien dévot⁴².

Dans le *Confiteor*, ces éloges s'ajoutent à ceux de savants, de poètes et d'artistes, mais aussi de religieux et de personnalités politiques qui entrent dans la composition du tableau de la France catholique. Martin célèbre l'Église et les saints, mais aussi ceux qui incarnent la foi des temps présents. Sa confession prend ainsi la forme d'un témoignage qui allie à la mémoire de l'histoire religieuse l'expérience et la culture du voyageur⁴³. Le récit n'a, dans ce cadre, pas seulement pour but d'enseigner la topographie chrétienne, mais aussi de nourrir la piété du lecteur par la mise en présence des forces vives de l'Église. L'orientation spirituelle du *Confiteor* l'inscrit sur ce point dans la lignée d'ouvrages comme *Le Pelerin de Lorete* de Richeome qui conçoit son récit comme un livre de dévotion. Entreprise de pénitence, la confession est également envisagée par Martin comme un temps de louange et une profession de foi.

Cette quête spirituelle s'étend également à la nature, omniprésente dans le récit. Martin livre au fil de l'histoire de nombreuses descriptions des campagnes, des montagnes et des rivières traversées sur sa route, ainsi que des villes et des cultures. Ces tableaux sont l'occasion de s'élever à Dieu en méditant sur les merveilles du monde, reflets de sa sagesse et d'un ordre cosmique dont la musique (comme science de l'harmonie) est la clef d'interprétation. Une telle pratique est

⁴¹ Voir les remarques de Mersenne : « [...] lors que les Consonances suivent les Dissonances, elles sont plus agreables, comme la lumiere plaist davantage apres les tenebres, le doux apres l'aigre, le chaud apres le froid, et la santé apres la maladie » (Mersenne, [1636] 1963, vol. II, Livre second des dissonances, p. 122).

⁴² Mersenne fait l'éloge de Jacques Mauduit qu'il présente comme un compositeur « devot à Dieu [...] secourable aux pauvres » (Mersenne, [1636] 1963, vol. III, Livre septiesme des instrumens de percussion, p. 64).

⁴³ Il s'agit d'un élément structurant du récit de pèlerinage (Marie-Christine Gomez-Géraud, [1999] 2022, p. 636).

commune aux textes cosmographiques et plus spécifiquement aux récits de pèlerinage où les auteurs méditent volontiers sur les merveilles de la création⁴⁴. Martin exploite le procédé, comme lors de son arrivée à Brignole :

[...] Je vois d'un côté de villes Mazures, des Châteaux ruinez, et la Cascade ingenieuse de Mr. Le Comte de Carce qui se fait voir dans le milieu d'une longue passée d'Arbres, comme un Miroir transparent, eaux coulantes sur le dos d'une montagne et se precipitant dans leur course avec une roideur admirable soûs un haut Pont de pierre ou mille canarts se jouent en chantant : *Placent dum canunt, Roüen Roüen, Caën Caën*. Au sortir du bois je fus à Brignolle Ville assez connue pour ses prunes excellentes [...] : au milieu de la prairie est bâty le joli Convent des Capucins environné d'un ruisseau qui va serpentant et gazoüillant à petit bruit parmy les petits cailloux, il y a d'excellents Poissons qui montrent leurs escails argentés et dorés à la lumiere naissante de l'Aurore⁴⁵. (Martin, 1680, p. 224)

La description fait voir et entendre l'harmonie du monde, reflet de la sagesse de Dieu. Là encore, ces épisodes renvoient au travail de relecture opéré par le narrateur qui rend au périple sa portée spirituelle. Tandis que le musicien vicariant considèrerait « avec plaisir les objets ravissants de la nature sans en remercier l'Autheur » (Martin, 1680, p. 187)⁴⁶, Martin fait du voyage un itinéraire de l'âme, ponctué par la visite des sanctuaires et la méditation des merveilles de la création. Ce type de tableau s'inscrit, par sa familiarité et son éclat, dans le droit fil de *L'Essai des merveilles de la nature et des arts* d'Étienne Binet, et de tout un courant de l'humanisme dévot, marqué par le caractère religieux de la nature. Il fait également écho à une pratique bien présente dans les *Confessions* de saint Augustin, qui développe, dans les Livres XI à XIII, une méditation sur la création⁴⁷. La louange devient donc partie prenante de l'exercice confessionnel qui ne se réduit pas à l'aveu des fautes, mais célèbre aussi la gloire de l'œuvre divine.

Martin recourt souvent au procédé dans le *Confiteor* qui mêle les temps de pénitence et de déploration à des épisodes plus contemplatifs⁴⁸. Parfois, il y associe également des poèmes qui soutiennent ces temps de prière. Certains sont consacrés à la description de villes (Rouen, Paris⁴⁹) et de campagnes. D'autres relèvent de formes poétiques et de pratiques dévotionnelles variées : un sonnet et

⁴⁴ C'est le cas dans *Le Pelerin de Lorete*. Richeome insère des considérations sur la nature, comme une description d'un essaim d'abeilles : « Elles ont encor quelque semblance de la vie religieuse, car elles n'ont rien de propre, vivent en commun, gardent estroitement le silence et la regle de leur police, et faisant ce que Dieu leur a enseigné, elles le chantent en leur façon » (Richeome, 1604, p. 598). La création loue Dieu, comme l'homme.

⁴⁵ Martin évoque le Château de Pontevès et ses alentours.

⁴⁶ On retrouve derrière cette dichotomie la dialectique augustinienne de *l'uti et frui* : il n'y a de jouissance qu'en Dieu.

⁴⁷ Le Livre XI traite de la genèse, le Livre XII du ciel et de la terre, et le Livre XIII de l'action divine. Par ailleurs, Augustin fait le lien entre l'harmonie du monde et la sagesse divine dans les *Confessions* (Livre VII, chap. 13 ; Livre XIII, chap. 33).

⁴⁸ Voir également par exemple la riche description de Marseille et ses alentours (Martin, 1680, p. 216-233).

⁴⁹ Martin donne une description de Paris dans un poème de cinq dizains d'octosyllabes (Martin, 1680, p. 32-34), et de Rouen dans un poème de trois dizains d'octosyllabes (p. 79-80).

des litanies adressées à des saints⁵⁰ et à la Sainte Vierge, vue significativement comme le « Centre des belles harmonies » (Martin, 1680, p. 272)⁵¹ ; une paraphrase du Psaume 139 (138) « *Domine probasti me* » (Martin, 1680, p. 1-8) en prélude à la confession, ou encore une « Description de la Sainte Baume » (Martin, 1680, p. 234-242) en dizains d’octosyllabes, lors du passage du voyageur dans la montagne de Marie-Madeleine. Ces poèmes ménagent des moments de respiration spirituelle dans le récit et prolongent l’acte de louange, dans le droit fil de la tradition chrétienne. Ils soulignent également des temps forts dans le voyage, ponctué par des exercices de dévotion et des stations lyriques qui invitent à prier et méditer. Considéré sous cet angle, le récit devient un espace liturgique ou, pour reprendre l’heureuse formule de Marie-Christine Gomez-Géraud, « la route n’est plus qu’un cloître où louer le Seigneur » (Gomez-Géraud, [1999] 2022, p. 154).

La musique et la poésie deviennent ainsi les instruments de la confession de louange du narrateur. À la vie du musicien errant, remplie de dissonances, s’oppose une pratique dévote du chant, centrée sur Dieu et sa glorification. Celle-ci ne se réduit pas d’ailleurs à une expérience positive, mais elle est également liée aux gémissements et à la souffrance du narrateur pèlerin, tout au long du parcours. Dans cette perspective, c’est non seulement la poésie, mais aussi les passages consacrés à l’aveu des fautes, écrits dans un style volontiers expressif, qui participent à cet effort de louange⁵². Comme saint Augustin, Martin consacre toutes les ressources de la langue pour célébrer le Nom de Dieu, faisant de la musique la clef de voûte de sa confession.

Le *Confiteor* apporte un éclairage remarquable sur la confession à l’âge classique. Sur le plan littéraire, l’ouvrage s’inscrit dans le sillon de l’œuvre augustinienne, constamment convoquée. Martin emprunte aux *Confessions* leur cadre narratif et il relit sa vie en pénitent qui sonde l’histoire de son âme et y éclaire chaque parcelle du péché. Cet examen de conscience s’inscrit cependant dans un itinéraire de vie singulier, marqué par l’expérience du prêtre-musicien qui sert de fil rouge à son autobiographie spirituelle. Le témoignage de Martin sur la réalité des musiciens vicariants a de ce point de vue un intérêt documentaire de premier ordre, qui connaît peu d’équivalents au xvii^e siècle, et qui gagnerait à être plus largement étudié par les musicologues. Cet intérêt se vérifie également au niveau de l’écriture des confessions. Martin confère à son histoire une dimension volontiers

⁵⁰ Parmi les principaux poèmes, on trouve une pièce dédiée à saint Pierre et saint Paul (Martin, 1680, p. 227-228), à saint Guillaume (p. 120-122), à saint Augustin (p. 230-231), à saint Jean Baptiste (p. 201-202), et un chant royal en l’honneur de Jeanne d’Arc (p. 90-93). D’autres poèmes plus brefs sont insérés dans le récit.

⁵¹ Il s’agit d’une « Paraphrase sur les Litanies de la Sainte Vierge » (Martin, 1680, p. 270-286). Martin compose également un « sonnet sur l’Immaculée conception de la Sainte Vierge » (p. 65-67).

⁵² On peut rapprocher comparer cette écriture à la prose lyrique de Jean Boucher dans *L’Orphée chrétien*, qui rassemble dix confessions de louange (désignés sous le nom de « cantiques »), nourries par la méditation des psaumes : dans ces chants, les « soupirs » et les « larmes » se mêlent, comme chez Martin, à des tons triomphants (Boucher, [1621] 1997, p. 30-31).

spectaculaire et cocasse, qui révèle l'influence de modèles littéraires comme le roman picaresque, l'histoire comique et le récit de voyage. Le travail introspectif donne également lieu à une forme de dédoublement de la trame narrative : le parcours dissonant du musicien est ressaisi dans le cadre d'une histoire religieuse des villes et des régions traversées. Le cheminement du voyageur se trouve de ce fait repensé dans le cadre d'un itinéraire spirituel qui fait écho à la littérature pérégrine. La musique constitue dans ce contexte une clef de lecture précieuse du texte : la confession du voyageur est aussi l'occasion de professer sa foi et de louer Dieu à chaque étape du parcours. La visite de sanctuaires, la rencontre de musiciens, la contemplation de la nature, sont autant d'événements propices à la prière et à la méditation, dans un esprit là encore typiquement augustinien. Ainsi pensé, le *Confiteor* offre une illustration éloquente de la richesse littéraire et poétique des confessions au xvii^e siècle.

BIBLIOGRAPHIE

Alemán Mateo, Guzmán d'Alfarache (1599), trad. Francis Desvois, Paris, Classiques Garnier, 2014.

Augustin (saint), *La Cité de Dieu*, trad. Gustave Combès et Goulven Madec, Paris, Institut d'études augustiniennes, coll. « Nouvelle bibliothèque augustinienne », 1994.

–, *Confessions*, trad. Robert Arnaud d'Andilly (1649), éd. Philippe Sellier, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1993.

–, *La Musique*, trad. Guy Finaert et François-Joseph Thonnard, Paris, Desclée de Brouwer, coll. « Bibliothèque augustinienne », 1947.

–, *Sermons sur les psaumes*, dans *Œuvres complètes de Saint Augustin*, dir. M. Raulx, 17 tomes, Bar-le-Duc, Louis Guerin, 1864-1873, t. IV, 1871.

Belin Christian, « "Ordo sæculorum... Carmen pulcherrimum..." : L'Histoire sainte en dissonance dans *Esther* et *Athalie* », *Revue Bossuet*, n° 10, 2019, p. 111-128.

Boucher Jean, *L'Orphée chrétien ou Psaltérion à dix cordes* (1621), éd. Christian Belin, Grenoble, Jérôme Millon, coll. « Petite Atopia », 1997.

Camus Jean-Pierre, *Le Voyageur inconnu, histoire curieuse et apologetique pour les religieux*, Paris, Denys Thierry, 1630.

Chappée Florence, « Annibal Gantez, auteur de *L'Entretien des musiciens* (1643) », dans Bernard Dompnier (dir.), *Maîtrises & chapelles aux xvii^e et xviii^e siècles : des institutions musicales au service de Dieu*, Clermont-Ferrand, PU Blaise-Pascal, 2003, p. 271-289.

Courcelles Pierre, *Recherches sur les Confessions de Saint Augustin* (1950), Paris, De Boccard, 1968.

D'assoucy (Coypeau) Charles, *Les Aventures de Monsieur D'Assoucy* (1677) dans D'Assoucy, *Aventures burlesques* (1876), éd. Émile Colombey, Paris, Classiques Garnier, 2014.

Gantez Annibal, *L'Entretien des musiciens*, Auxerre, Jacques Bouquet, 1643.

Granger Sylvie, « Tours et détours des musiciens d'Église dans la France du Centre-Ouest aux xvii^e et xviii^e siècles », dans Bernard Dompnier (dir.), *Maîtrises et chapelles aux xvii^e et xviii^e siècles, Des institutions musicales au service de Dieu*, Clermont-Ferrand, PU Blaise-Pascal, 2003, p. 291-314.

Gomez-Géraud Marie-Christine, *Le Crépuscule du grand voyage. Les récits des pèlerins à Jérusalem (1458-1612)* (1999), Paris, Classiques Garnier, coll. « Géographies du monde », 2022.

Gomis Stéphane, « Le *Confiteor* de Georges Martin (1640-vers 1680). Le récit d'un prêtre-musicien entre parcours spirituel et itinéraire professionnel », dans Xavier Bisaro, Gisèle Clément et Fañch Thoraval (dir.), *La Circulation de la musique et des musiciens d'Église en France, xvi-xviii^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 69-81.

Holtz Grégoire, *L'Ombre de l'auteur. Pierre Bergeron et l'écriture du voyage à la fin de la Renaissance*, Genève, Droz, coll. « Travaux d'humanisme et de Renaissance », 2015.

Launay Denise, « Les musiciens français itinérants au xvii^e siècle », *La Découverte de la France au xvii^e siècle*, 9^e colloque de Marseille, Centre méridional de rencontres sur le xvii^e siècle (1979), Paris, CNRS, 1980, p. 621-633.

Loupès Philippe, « Les psaltes aux xvii^e et xviii^e siècles. Étude de structure », dans Bernard Dompnier (dir.), *Maîtrises & chapelles aux xvii^e et xviii^e siècles : des institutions musicales au service de Dieu*, Clermont-Ferrand, PU Blaise-Pascal, 2003, p. 25-42.

Martin Georges, *Le Confiteor de l'infidèle voyageur*, Lyon, Abraham Robert, 1680.

Mersenne Marin, *Harmonie universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique* (1636), éd. François Lesure, Paris, CNRS, 1963.

Montaigne (de), Michel, *Journal de voyage* (1774), éd. Fausta Garavini, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1983.

Paré Ambroise, *Les Œuvres d'Ambroise Paré* (1575), Paris, Nicolas Buon, 1628.

Pirro André, « Remarques de quelques voyageurs, sur la musique en Allemagne et dans les pays du Nord, de 1634 à 1700 », *Riemann-Festschrift. Gesammelte Studien* (1909), Tutzing, Schneider, 1965, p. 325-339.

Racine Jean, *Esther* (1689) dans Racine, *Œuvres complètes*, 2 tomes, éd. Georges Forestier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1999.

–, *Athalie* (1691), dans Racine, *Œuvres complètes*, 2 tomes, éd. Georges Forestier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1999.

Richeome Louis, *Le Pelerin de Lorete*, Bordeaux, S. Millanges, 1604.

Sorel Charles, *Histoire comique de Francion*, éd. Fausta Garavini, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1996.

Souiller Didier, « Le récit picaresque », *Littératures*, n° 14, 1986, p. 13-26.

PLAN

- [Les dissonances d'une vie](#)
- [La liturgie du voyage](#)

AUTEUR

Julien Gominet-Brun

[Voir ses autres contributions](#)

Université Paul-Valéry Montpellier 3, juliengominetbrun@gmail.com