Marc Desmet
direction scientifique

La Monodie du psautier en vers français au XVIIe siècle

Cécile Davy-Rigaux – Marc Desmet – Thomas Leconte
Clémence Monnier – Jean-Michel Noailly

Cet ouvrage est publié avec le concours de l'Institut d'histoire de la pensée classique (C.N.R.S. U.M.R. 5037) et du Centre national du livre.

collection Symétrie Recherche, série Anciens et Modernes, 2015

SYMÉTRIE ISBN 978-2-914373-91-3

Symétrie Recherche est une collection à vocation scientifique accueillant des ouvrages de fond sur la musique. Dirigée par un comité scientifique présidé par Patrick Taïeb, elle se décline en plusieurs séries thématiques.

La **série Anciens et Modernes**, dédiée aux musiques du Moyen Âge au XVIIIe siècle, est dirigée par Marc Desmet (maître de conférences en musicologie à l'université Jean-Monnet de Saint-Étienne).

Symétrie
30 rue Jean-Baptiste Say
69001 Lyon, France
contact@symetrie.com
www.symetrie.com

ISBN 978-2-914373-91-3
dépôt légal : septembre 2015
© Symétrie, 2015

Crédits
illustration de couverture : détail de la gravure du frontispice, *Les CL. Pseaumes de David, mis en vers françois, par Ph. Des-Portes abbé de Thiron, et les chants en musique, par Denis Caignet, ordinaire en la musique de la chambre du roy*, Paris : Pierre Ballard, 1624.
conception et réalisation : Symétrie
impression et façonnage : Standartų spaustuvė, Vilnius, Lituanie
www.standart.lt, info@standart.lt

un répertoire encore peu fréquenté par les musicologues et les musiciens. Bien dissimulées et comme protégées par l'apparente uniformité de présentation dont les volumes qui les contiennent semblent avoir fait l'objet, ces merveilles – d'une musique aussi intense que discrète – attendaient qu'on leur prête encore un peu d'attention, c'est à quoi les auteurs réunis ici se sont tous appliqués.

À s'en tenir aux seuls millésimes d'édition, 1624-1663, la période apparaît bien délimitée et les objets en nombre compté : cinq psautiers contenant l'intégralité des 150 psaumes dans une paraphrase versifiée et métrique, chaque psaume étant pourvu d'une mélodie simple à une voix.

1. 1624 (texte : Philippe Desportes – musique : Denis Caignet)
   Les CL. Pseaumes de David, mis en vers françois, par Ph. Des-Portes abbé de Thiron. Et les chants en musique, par Denis Caignet, ordinaire en la musique de la Chambre du Roy, Paris : Pierre Ballard, 1624.
2. 1655 (texte : Antoine Godeau – musique : Antoine Lardenois)
   Paraphrase des Pseaumes de David, en vers françois par Antoine Godeau, Evesque de Grasse & Vence. Nouvellement mis en Musique ou chant spirituel & facile pour la consolation des ames. Par Antoine Lardenois, sans lieu : sans nom, 1655.
3. 1656 (texte : Antoine Godeau – musique : Artus Aux-Cousteaux et Thomas Gobert)
   Paraphrase des Psaumes de David. Par Antoine Godeau, evesque de Grasse & Vence et mis en chant, par Artus Auxcousteaux, Ancien Maistre Musicien de la Chapelle du Roy Louis XIII, Quatriesme edition, reveuë & corrigée, Paris : Pierre Le Petit, 1656.
4. 1659 (texte : Antoine Godeau – musique : Thomas Gobert)
   Paraphrase des Pseaumes de David, en vers françois par Antoine Godeau, Evesque de Grasse & Vence mis nouvellement en chant, Par Thomas Gobert, Maistre de la Musique de la Chapelle du Roy, & Chanoine de la sainte Chapelle du Roy, Paris : Pierre Le Petit, 1659.
5. 1663 (texte : Charles Le Breton – musique : M. D. S. C.)
   Les pseaumes de David Mis en Vers François Par le R. P. Charles Le Breton de la Compagnie de Jesus. Et mis en Airs nouveaux tous differents aussi bien que conformes au sujet. Par une Personne de Qualité. Seconde édition, Paris : François Muguet, 1663.

Ces psautiers sont les seuls ouvrages de ce type à avoir été publiés au XVIIe siècle sous une forme distincte, tant par leur origine que par leur destination, des psautiers en vers français utilisés au sein de l'Église réformée francophone[5]. Ils n'ont en outre jamais fait l'objet d'une étude approfondie, pas plus individuellement[6] que considérés ensemble, et

5. Lesquels véhiculent la paraphrase de Clément Marot et Théodore de Bèze ou bien des révisions de celle-ci, sur des mélodies conçues par des chantres actifs à Genève dans le milieu du XVIe siècle. Voir à ce sujet les travaux de Pidoux, *Le Psautier huguenot du XVIe siècle*. Mis à jour dans la *Bibliographie des psaumes imprimés en vers français*, réunie par Jean-Daniel Candaux & Bettye Chambers & Jean-Michel Noailly, à paraître.
6. À de rares exceptions près. À la monographie de Denise Launay (*La Musique religieuse en France*) qui leur consacre quelques remarques, on peut adjoindre, du même auteur, « À propos du chant des psaumes

dont la cadence finale était de la forme I-VII-I, dite cadence de dessus, alors que celles en clé d'*ut* 3e ou d'*ut* 4e étaient celles se concluant par une cadence dite de ténor : III-II-I. Chez Lardenois, il semble n'y avoir aucun lien entre forme de la cadence finale et choix de la clé ; mais alors pourquoi utilise-t-il telle ou telle clé ? Ceci est d'autant plus étrange que ce musicien s'est intéressé aussi à la réduction de toutes les mélodies réformées à une écriture utilisant la seule clé d'*ut* 3e et qu'il a publié dès 1657 une édition sous cette forme à La Rochelle.

clé	cadence I-VII-I	cadence III-II-I	cadence IV-II-I	cadence I-II-I
ut 1re	11	8	1	3
ut 3e	28	48	3	–
ut 4e	10	14	–	–
total	49	70	4	3

Tableau 2. Répartition des cadences par rapport aux clés utilisées dans le psautier d'Antoine Lardenois.

Finalement, l'ambitus des mélodies reste très raisonnable et le tableau suivant donne l'ambitus théorique (entre crochets) et observée pour chacun des modes et selon les clés utilisés. Les changements de clés correspondent bien entendu à des transpositions du mode à l'octave ou à la quinte (chant par bémol)[14].

mode	authente	plagal	total
do	*ut* 3e [f_2-f_3] : e_2-a_3 (27)	*ut* 3e [g_2-g_3] : g_2-a_3 (16) *ut* 1re [c_3-c_4] : c_3-d_4 (3) *ut* 4e [c_2-c_3] : c_2-d_3 (9)	55
ré	*ut* 1re [d_3-d_4] : c_3-d_4 (4) *ut* 4e [d_2-d_3] : c_2-e_3 (6) *ut* 3e [g_2-g_3] : f_2-a_3 (24)	*ut* 3e [a_2-a_3] : f_2-a_3 (8) *ut* 1re [d_3-d_4] : c_3-d_4 (8) *ut* 4e [d_2-d_3] : d_2-d_3 (6)	56
mi	*ut* 1re [e_3-e_4] : c_3-c_4 (2) *ut* 4e [e_2-e_3] : d_2-c_3 (1)		3
sol	*ut* 3e [g_2-g_3] : g_2-g_3 (1)	*ut* 1re [d_3-d_4] : c_3-c_4 (1) *ut* 3e [g_2-g_3] : f_2-a_3 (2)	4
la	*ut* 1re [d_3-d_4] : c_3-d_4 (4) *ut* 4e [d_2-d_3] : c_2-d_3 (1)	*ut* 1re [e_3-e_4] : c_3-c_4 (1) *ut* 4e [e_2-e_3] : c_2-d_3 (1) *ut* 3e [a_2-a_3] : g_2-a_3 (1)	8

Tableau 3. Ambitus des mélodies d'Antoine Lardenois avec les ambitus théoriques des modes entre crochets.

14. Le tableau donne l'ambitus observé pour chaque mode et pour chaque clé et pour l'ensemble des mélodies concernées. Si on le limite à une observation stricte de l'ambitus de chaque mélodie, on obtient les chiffres suivants : 7e, quatre mélodies ; 8e, cinquante-deux ; 9e, cinquante-neuf ; 10e, onze.

« Peuple ») et la structure du « discours » (vers 2 et 3 : identité de registre (autour du *ré*$_4$) puis de rythme (syncopé) sur les trois énonciations de « mesme ») :

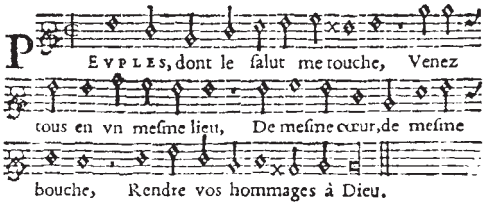


Illustration 15. Psaume 94 [Thomas Gobert], p. 318.
Paraphrase des Psaumes de David [...] *par Artus Auxcousteaux*, 1656.

On trouve chez Aux-Cousteaux un cas inverse, où c'est le rythme musical qui devient un élément de structuration du texte, comme dans le Psaume 57 où le rythme syncopé ˘—˘ permet de structurer musicalement un texte qui ne se prête pas à des figuralismes.

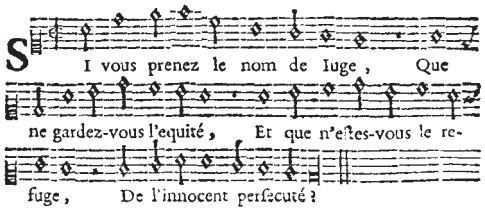


Illustration 16. Psaume 57 [Artus Aux-Cousteaux], p. 186.
Paraphrase des Psaumes de David [...] *par Artus Auxcousteaux*, 1656.

Comme on l'a dit, Gobert a aussi recours à l'introduction de silences supplémentaires pour souligner un vers, comme dans le Psaume 111 dans le vers central « Qui prend toujours sa loy/de sa volonté simple » est scindé par l'introduction d'une demi-pause associée au choix d'un registre plus bas pour ce vers :

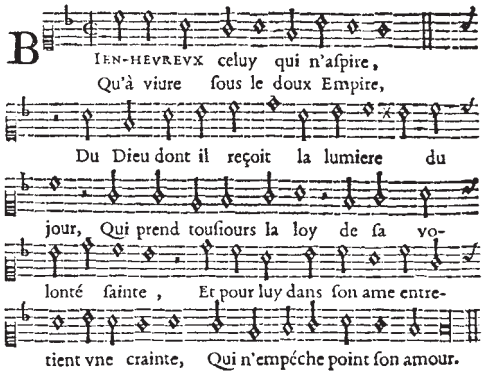


Illustration 17. Psaume 111 [Thomas Gobert], p. 388.
Paraphrase des Psaumes de David [...] *par Artus Auxcousteaux*, 1656.

masculine. Il ne déroge à ce système, en plaçant un mot de trois ou quatre syllabes à l'intérieur du vers, que pour définir la place de la césure.

Gobert suit ce principe général dans sa scansion de la musique, utilisant une organisation rythmique assez systématique. Le vers est généralement cadencé par une succession de valeurs brèves, en minimes, qui ne se soucie *a priori* pas ou seulement très ponctuellement de respecter les règles des « quantités » qui régissent notamment le genre de l'air à cette époque[31]. Le compositeur s'attache plus à donner à la monodie un mouvement régulier, fluide. Cette apparente absence de hiérarchie des accents prosodiques internes met d'autant mieux en valeur la versification de Godeau, car c'est sur ces désinences et césures que Gobert choisit de moduler la scansion en fonction des mêmes règles de « quantités » qu'il respecte, cette fois, très précisément. C'est donc principalement sur les désinences que l'on trouvera les valeurs longues, sous forme de semi-brèves (sur la pénultième lorsqu'il s'agit d'un mot de trois syllabes, par exemple).

D'une manière générale, le débit interne du vers n'est pas interrompu par un silence. La seule utilisation du silence en cours de vers se fait par nécessité prosodique, dans le cas exclusif d'un alexandrin divisé en deux hémistiches égaux avec valeur longue à la césure, et départ du second hémistiche sur une valeur brève (on se rappelle que Gobert n'utilise jamais deux valeurs longues consécutives à l'intérieur d'un même vers) : dans ce cas, le silence « pointe » la valeur longue, par nécessité rythmique, et souligne la césure selon les schémas suivants (liste non limitative) :

– ◦◦◦◦◦–,◦◦◦◦◦– (–) ;
– ◦◦–◦◦–,◦◦◦◦◦– (–) ;
– ◦–◦◦◦–,◦◦◦◦◦– (–).

Les exemples sont logiquement nombreux ; on n'en citera que quelques-uns :

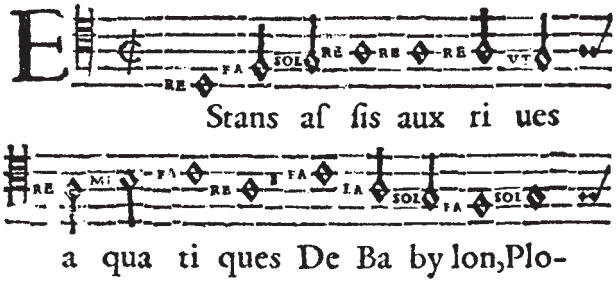
– Psaume 6, vers 1 : « Grand Dieu, qui sur les Rois/tient un supréme Empire » ;
– Psaume 31, vers 5 : « Mes plaintes, mes soûpirs,/par leur triste langage » ;
– Psaume 37, vers 1 : « Grand Dieu, dont la bonté/surpasse la Justice » ;
– Psaume 54, vers 5 : « Et ne rejette pas/une amoureuse plainte » ;
– Psaume 101, vers 1 : « Seigneur, qui vois les maux/dont mon ame est attainte » ;
– Psaume 124, vers 2 : « Prennent tout leur appuy/la divine bonté ».

S'il découle pour une part de nécessités rythmiques semblables, l'emploi des silences en fin de vers est plus nuancé. Gobert utilise habilement un système simple, décliné selon les trois seuls niveaux que permet le contexte typographique – absence de pause, pause de minime (rare), pause de semi-brève – qui, à la fois, souligne et module le rythme

31. On songera notamment aux essais de théorisation de Mersenne (Mersenne, *Harmonie universelle*, livre sixième, 2nde partie : « De l'art d'embellir les chants », propositions XVII à XXIII : « Traitez des Consonances, des Dissonances, des Genres, des Modes, et de la Composition ») ou de Bertrand de Bacilly (Bertrand de Bacilly, *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter et particulierement pour ce qui regarde le chant françois*, Paris : Robert Ballard ou Pierre Bienfait, 1668, 3e partie).

une création poétique qui en respecte l'architecture et donc le rythme interne, tout en les transposant sur une autre échelle d'expression. Desportes et Le Breton agissent au contraire en modifiant d'un verset à l'autre la proportion existant entre la part revenant à la transposition et celle dévolue à l'amplification paraphrastique. Ce faisant, ces auteurs créent un parcours constamment émaillé de détours imprévisibles, où s'impose la liberté du poète en même temps que se distend la sujétion formelle par rapport au modèle. Leur création gagne en autonomie ce qu'elle perd en qualité d'écho du texte biblique.

Autour du Psaume 136 : les mélodies

De telles considérations s'avèrent primordiales dès lors que l'on aborde dans un second temps les parures mélodiques revêtues par les différents psautiers. Avec des structures de vers et de strophes constamment agrandies ou étendues par rapport à la version de Genève, il est évident que le déploiement des mélodies ne peut présenter aucune parenté trop affirmée. Sur le simple plan de la redite strophique, il est par ailleurs tout aussi clair que les mélodies les plus tardives, celles de M. D. S. C. conçues pour le psautier de Charles Le Breton, sont aussi celles auxquelles l'ampleur du développement paraphrastique imposera le plus grand nombre de répétitions à l'échelon du psaume entier. La part toujours plus importante faite au fil des décennies à l'amplification poétique trouve ici un corollaire immédiat : non seulement les mélodies sont contraintes à l'allongement suite à l'augmentation du nombre de syllabes et de vers par strophe, mais leur énoncé se voit explicitement contraint à des répétitions elles-mêmes plus nombreuses du fait de la part croissante donnée à la proportion de greffe poétique nouvelle sur l'original biblique et à l'augmentation du nombre de strophes qui en résulte.

Si l'adéquation imposée entre le déploiement de la mélodie et l'architecture strophique du psaume paraphrasé interdit d'emblée toute parenté trop évidente entre les versions musicales, il n'en est pas moins vrai qu'à l'instar des rapprochements inattendus révélés au sein des techniques de paraphrase elles-mêmes, se manifestent entre les versions des sous-ensembles qui relèvent de critères spécifiquement musicaux. La disposition en succession des mélodies correspondant à ce Psaume 136 fait tout d'abord apparaître clairement la tendance à l'extension du propos au fil de la chronologie :