Les *Psaumes* mesurés de Jean-Antoine de Baïf: la poétique païenne au service de la Contre-Réforme

RONALD P. BERMINGHAM

Les théories esthétiques prônées par les poètes-musiciens de l'Académie de poésie et de musique s'inspirent en grande partie de la simplicité, de la clarté, de la logique et de la correction que les érudits de la Renaissance attribuaient d'office aux traditions de la Grèce antique.¹ Comme l'avaient fait d'autres poètes de la Brigade, Jean-Antoine de Baïf se tourna vers les modèles antiques pour fonder ses réformes linguistiques, orthographiques et poétiques. Alors, les ballades, les virelais, les chants royaux et "autres épiceries" de la versification française cédèrent leurs places aux formes importées: l'épigramme, l'épître, la satire et le sonnet. En introduisant ces formes en France, les poètes s'approprièrent un style de déclamation poétique qui n'était pas le leur. À l'instar des Italiens qui chantaient leurs vers depuis des années, les Français essayaient de s'adapter à une pratique "lyrique" qui avait franchi les Alpes en compagnie du sonnet et d'autres formes destinées au débit musical.

La poésie lyrique prend racine dans une époque presque mythique où la parole et la musique devaient concourir à produire des "effets" aptes à modifier le comportement de l'être humain. À l'époque de la Renaissance, on croyait encore en cette possibilité. Ainsi, il n'est pas surprenant de constater qu'à partir des années 60, l'esprit réformateur semble avoir incité plusieurs des poètes-musiciens à voir dans la musique un moyen efficace de résoudre les conflits religieux de leur temps. Utiliser la musique pour parvenir à rapprocher divers points de vue religieux; réintroduire en France la stabilité détruite par les guerres de religion: tels étaient les enjeux. Comme nous le rappelle Frances Yates, en ce qui concerne les "poètes-théologiens" de la Pléiade, il y a lieu de relier leur intérêt pour les formes poétiques de l'Antiquité à leur désir de trouver un moyen efficace de réconcilier tous les chrétiens de France sans recours à la violence.²

C'est dans cet esprit que Baïf entreprit la traduction en français des

Psaumes de David. Geste personnel de Baïf au début, ce projet finit par devenir celui de toute une Académie. La poésie mesurée à l'antique assumait un idéal religieux; la Muse Melpomenê allait inspirer la "Contre-Réforme" baïffienne.

Baïf avait entamé la traduction des psaumes en vers mesurés plusieurs années avant d'avoir reçu de Charles IX les lettres patentes autorisant l'établissement de son Académie de poésie et de musique. Sa première traduction des psaumes date de 1565, deux ans après la clôture des débats au Concile de Trente.³ À cette époque, Baïf s'adonnait presque exclusivement à son projet de traduction.⁴ Aujourd'hui, on ne peut pas douter de la raison qui le motivait; l'intention du traducteur se dévoile dans l'avis inscrit en tête du manuscrit: "Psautier commencé en intention de servir aux bons catholiques contre les psalmes des haeretiques".⁵

À vrai dire, les catholiques avaient besoin d'une version des psaumes digne de l'approbation de l'Église car celle-ci leur avait interdit de chanter ceux de Marot et de Bèze, tous deux huguenots, voire "haeretiques".⁶ Soumis constamment au danger corrompeur d'une musique protestante chantée hors de l'église, les catholiques français, à l'instar des huguenots, réclamaient leurs propres psaumes. En destinant ses paraphrases des psaumes à un tel usage, Baïf n'a fait que répondre à leur appel.⁷ Dans une lettre adressée au Pape Grégoire XIII, Baïf dévoile le but de son projet.

Supplicat humiliter Beatitudo Vestra devotus orator vester Antonius Baifius Poeta Gallus: cum ipse multo studio et labore assiduo, triennialibusque vigiliis magnam operam vertendo Psalterio Davidico in linguam vernaculam Gallicam navaverit, et omnes jam C L psalmos tot odibus quae suis numeris metrisque constant, quibus antiquitus poetae Graeci et Latini utebantur, Gallicè reddiderit . . . litteraeque simplicem sensum quoad eius fieri potuit, expresserit, idque eo potissimum animo ut haberent Catholici quo (quasi clavum clavo) Psalmos similiter cadentibus versibus quos Rhythmos vocant Gallicè ab Huguenotis etiam redditos et quotidie ab eis decantatos, extruderent, Deique Op. Maximi Laudes in ecclesia et fide Catholica permanentes canerent et celebrarent, tot tamque impudicas cantilenas quibus hominum mores jam inde a pueritia depravantur, abiicerent.⁸

Ainsi, Baïf se tourne vers la poétique des Anciens, source d'où émane la puissante mélodie qu'avait tant louée Tyard dans son *Solitaire second* (1555). Selon Tyard, la musique des Anciens devait servir d'exercice pour tempérer l'âme, pour l'émouvoir de sorte que les passions et les affections de l'homme seraient dorénavant soumises au contrôle des mœurs louables et vertueuses.⁹ Cependant, faut-il attribuer la "naïve et secrète energie" de la musique au texte? C'est-à-dire, la musique du psaume sert-elle un texte dont le message seul anime les passions? Selon D.P. Walker, c'est l'explication la plus facile.¹⁰ Mais c'est, selon lui, une "perversion" complète du rôle

de la musique dans la tradition mélodie des Anciens. Pour bien respecter cette tradition, il faut postuler une musique dont la puissance émotive soit autonome.¹¹

Nous devons remonter à l'ère antique pour éclairer la poétique de Baïf. D'abord, prenons à témoin un extrait des *Problèmes*, ouvrage attribué à Aristote.

Pourquoi le son que l'ouïe nous fait entendre est-il la seule de nos sensations à produire un effet moral? Car un air, même sans parole, peut avoir quelque chose de moralement impressif... N'est-ce pas parce que c'est là seulement qu'il y a un mouvement... Ce mouvement a de la ressemblance avec les rythmes et avec l'ordre successif des tons graves et aigus.¹²

Aristote rattache les "ethoi" au mouvement et à la disposition mélodique, tous deux régis par l'*harmonie*, la troisième des quatre disciplines mathématiques du *Quadrivium* pythagoricien traitant de la science des nombres.¹³

En effet, l'étude de l'harmonique concernait l'application des proportions mathématiques aux univers du son et du mouvement. (tableau 1) Imposant un raisonnement mathématico-abstrait à la matière irrationnelle, le savant grec formalisait son monde métaphysique. Une matière informe devenait ainsi une matière sonore raisonnée, dotée *a priori* de sens éthique. Pour les Anciens, "rythmer" et "raisonner" étaient des termes équivalents.

Attachés à l'œuvre de Platon, les humanistes du 15^e et du 16^e siècles rapportaient leurs théories esthétiques et éthiques aux concepts de consonance et d'harmonie tels que définis par la numérologie d'inspiration pythagoricienne. Retentissant dans l'âme, le mouvement proportionné selon le code harmonique devait régir le comportement de l'homme. À vrai dire, la "puissance secrète" de la mélodie naquit dans les proportions de la tétractys qui, depuis Pythagore, imposaient la "raison" à l'univers tant cosmique que matériel et spirituel. Tyard explique la façon dont la raison intervient pour régir la passion:

... les actions guidées à bonne fin et les passions tempérées par les vertus sont dites la vraie Musique de l'homme... chacun en soy la peut sentir... Car comme peut se mesler avec le corps celle incorporelle vivacité de raison, si ce n'est moyennant *quelque secrète temperance*, à bon droit *sur-nommée consonance et harmonie*,¹⁴ Mercy de laquelle les parties et offices de l'Ame, bien que divers, toutefois sortent d'un et retournent en un, se divisent, et rejoignent ensemble.¹⁵

La raison s'impose dans le mouvement consonant et harmonique que régit "quelque secrète temperance" fondée sur le traitement mathématique de la monade, l'unité divine.

Tableau 1: ... la cosmologie de Pythagore et les arts de symétrie et de rythme

Or, selon le *Timée*, l'âme fut créée conformément aux progressions géométriques des nombres "2" et "3". Ces nombres dérivent de l'unité (1), la monade sacrée qui engendre tout nombre primaire. En gros, on peut considérer le rapport qu'entretiennent les trois premiers nombres avec les trois espèces que définit Platon dans le *Timée* comme le fondement du processus qui génère les intervalles fixes de la gamme antique.

En outre, on peut justement assimiler le *réceptacle* (troisième espèce) à la mère, le *modèle* (première espèce) au père et la *nature intermédiaire* (deuxième espèce) entre les deux à un enfant.¹⁶

Le nombre "2", la dyade, symbolise la mère qui reçoit l'unité et la projette sur la forme géométrique du cercle (le réceptacle), forme qui représente l'intervalle hermétique de l'octave.¹⁷ L'enfant, le nombre "3", est né de l'accouplement des nombres "1" et "2". Cet enfant est la moyenne arithmétique (donc la nature intermédiaire) entre le père et la mère, c'est-à-dire, le nombre irrationnel " $3/2$ " doublé pour éliminer la fraction. Si l'on met ces nombres, auxquels il faut ajouter la moyenne harmonique " $4/3$ ", en rapport les uns avec les autres, une esthétique de proportionnalité est née. Dans la proportion, rappelle Platon, nous trouvons la forme d'une unité "aussi parfaite que possible" entre deux choses qu'il faut réunir.¹⁸ Les proportions du code harmonique inaugurent une esthétique fondée sur la disposition symétrique de l'espace et du mouvement, disposition conforme aux proportions dérivées de la tétractys. Le deuxième tableau démontre le dispositif tonal des proportions harmoniques.

Les *Psaumes* de Baïf, de par leurs "effets", devaient aider les catholiques à résister aux démarches révisionnistes des huguenots et à réconcilier ceux-ci avec les dogmes catholiques. Pour accomplir ces tâches exigeantes, il fallait faire naître dans la langue française une poésie mélique modelée sur celle des Anciens. Pour ce faire, Baïf et Mauduit cherchaient le moyen de conjoindre parfaitement la musique à la parole sainte afin d'obtenir de leur mariage un même effet.¹⁹ Pour harmoniser la parole, Baïf recourait aux mêmes lois de proportion que celles utilisées par le musicien pour découper l'espace musical. Sans nous attarder ici sur les problèmes introduits par l'orthographe baïfienne, cernons la manière dont la science harmonique dictait les règles pour "rythmer" le mouvement de la parole.²⁰

Dans ses *Problèmes*, Aristote affirme la primauté du nombre sur le mouvement.

Le rythme nous charme, parce qu'il a un nombre qui nous est notoire, et qu'étant bien ordonné lui-même, il nous émeut d'une manière non moins ordonnée. Un mouvement régulier convient bien mieux à notre nature qu'un mouvement irrégulier, parce qu'il est plus conforme à la nature des

choses . . . Le rapport proportionnel est donc l'ordre de ces éléments; et c'est de là précisément que vient le charme conforme à la nature.²¹

Au lieu de chercher l'harmonie du vers dans un prétendu accent musical immanent à la parole, mieux vaudrait la chercher dans la structure "harmonique" du vers, structure qui n'est qu'une deuxième occurrence des mêmes lois de proportion qui régissaient l'espace tonal.

Le traité d'Aristoxène de Tarente sur le rythme affirme une telle démarche.²² Selon Aristoxène, les Anciens distinguaient le "rythme" du "rythmizomenon", celui-ci étant la matière susceptible d'être rythmée, celui-là, la forme rythmique elle-même. Ainsi, le rythme était un attribut extrinsèque de la parole, c'est-à-dire imposé à celle-ci. Donc, rythmer la parole, c'était imposer une forme temporelle à une matière langagière informe. Les Anciens appelaient cet art "rythmopoeia".

... the Greek composers of the classical period not only used certain "modes", but moulded their great works according to rules in definite rhythmical forms, that seem to have been understood at the time as expressing the particular appeal to the *Aisthesis* (feeling) that was required. Like the modes of melody, each rhythmical form was supposed to induce some particular emotional effect on the mind.²³

Selon Aristoxène, le rhythmicien répartissait *a priori* les voyelles, les mots et les phrases sur les découpages temporels. Chaque découpage temporel était divisé en deux parties. Mises en rapport, les durées des deux parties étaient proportionnées selon le code harmonique. Dans le cas où le rapport de proportion harmonique ne se produisait pas, on disait tout simplement que le vers était arhythmique.

Aristoxenus says that not every possible division of a rhythmizomenon is rhythmical. Only when times are arranged in due proportion with one another is this the case . . . A phrase is errhythmical (sic) when its times are arranged in due proportion to one another . . . Arrhythm (sic) arises if a phrase is barred or a composition phrased in such a way as to offend the *aithesis*. . . .²⁴

Le traité *De Accentu* du grammairien latin Servius (5^e siècle de notre ère) éclaire la théorie des Anciens. Servius fait une distinction entre "rythme" et "mètre". Il nomme "rhythmicien" celui qui soumet la syllabe au temps, et "métricien" celui qui soumet le temps à la syllabe.²⁵ Ainsi, le métricien déterminait la durée relativement longue ou brève des voyelles; le rhythmicien, allongeant ou raccourcissant ces durées relatives, les distribuait selon des découpages temporels précis.²⁶

Phèdre, fabuliste latin du 1^{er} siècle av. J.-C., divisait le mot multisyllabique en deux parties temporelles, l' "arsis" et la "thésis". Fixant la durée de

chacune de ces deux parties, le poète rythmait son vers.²⁷ Il n'y avait rien d'immuable dans la métrique de la parole, à part la différence de durée relative des syllabes longues et brèves. Mais une fois la syllabe soumise à la durée prescrite de la formule éthique, l'effet merveilleux du rythme devait se faire sentir.²⁸

Les humanistes de la Renaissance comprenaient la distinction entre "métrique" et "rythmique". Répondant à la question de savoir si la langue française admet la versification mesurée à la façon des Grecs, Jacques de la Taille rappelle que "c'est sottie de croire que telles choses procedent de la nature des langues plustost que de la diligence et du labeur de ceux qui s'y veulent employer, en quelque langue que ce soit".²⁹ De la Taille souligne ainsi une certaine souplesse temporelle au niveau de la syllabe, souplesse avec laquelle travaillait le rythmicien. Dès 1550, Du Bellay soutenait ce même point de vue. "Que eust empesché nos ancêtres d'allonger une syllabe et accourcir l'autre et en faire des pieds et des mains?", demande-t-il dans sa *Deffence et Illustration de la langue françoise*.³⁰ N'est-ce pas, rappelle Du Bellay, que la vertu des langues est "née au monde du vouloir et arbitre des mortels . . . elles viennent toutes d'une même source et origine, c'est la fantaisie des hommes . . .".³¹ Citant une ancienne tradition hébraïque dans son *Harmonie universelle* (1636), Marin Mersenne rappelle que la voyelle est l'âme du mot. En ce sens, tout en façonnant l'âme de l'être humain, le démiurge devint le premier rythmicien; en instaurant une âme proportionnée au code harmonique, il indiqua au poète-musicien la manière dont il fallait formaliser la voyelle pour moduler la passion.

Les "effets" merveilleux que cherchaient à reproduire Baïf et Mauduit dans leur traduction en vers mesurés des psaumes devaient ressortir des rapports de proportion qu'établissaient entre elles les durées de l'arsis et de la thésis de chaque vers. On peut réduire les rapports de proportion possibles à quatre genres rythmiques: le genre "dactylique" où la durée de l'arsis égale celle de la thésis (1:1); le genre "iambique" où le rapport des durées établit la proportion 1:2 (ou 2:1); le genre "sesquialtère" où le rapport est 2:3 (ou 3:2); le genre "épitritique" où le rapport est 3:4 (ou 4:3). Dans ces rapports temporels, nous reconnaissons les proportions "harmoniques" de la tétractys (cf. tableau 2).³² Sans doute, ni Baïf ni Mauduit ne connaissaient le sens que généraient autrefois les proportions harmoniques. Cependant, ils projetaient sur l'esprit du modèle antique tous leurs idéaux.

Quand les poètes essaient de déterminer quel secours la musique apporte à leurs œuvres, leurs explications sont brèves et peu précises. Elle donne, "et course et force extreme aux vers", dit Jodelle; et tous répètent avec lui cette poétique mais vague formule: elle "Est comme en un beau corps une belle âme infuse".³³

Quelque vague que soit une telle formule, il est clair que Baïf connaissait parfaitement la théorie rythmique des Anciens; les psaumes mesurés par lui et mis en musique par Mauduit et par Claude Le Jeune témoignent d'une maîtrise parfaite de l'ancienne rythmique telle que relatée par Aristoxène.

Prenons à témoin le 5^e psaume en partie reproduit au 3^e tableau,³⁴ et analysons les deux premiers vers mesurés de ce psaume.

Prete l'oreille à ma complainte, Seigneur Dieu:
Veuillez entendre le murmure de ma pensée.³⁵

En scandant ces vers on ne ressent pas d'effets théurgiques! Cependant, avant que la "puissance secrète" de la mélodie ne devienne sensible, la formule rythmique doit s'imposer à la métrique de la parole. C'est un fait que "les vers lyriques de la Pléiade étaient exécutés au son des instruments; les auteurs les mesuraient sur la lyre".³⁶ Il faut donc examiner ces deux vers dans le contexte de la musique composée par Le Jeune.

En se référant à la liste des règles orthographiques dressée par les académiciens, on peut découvrir la métrique de la parole: deux brèves suivies de deux longues.³⁷ Les rythmes dont se servait le compositeur devaient respecter les contraintes relatives de la métrique. Quel "rythme" le compositeur aurait-il pu choisir?

Le rythme "ionique mineur" est composé d'un pyrrhique (deux brèves = vv) et d'un spondée (deux longues = --). Donc le mouvement de ce rythme est déterminé par le jeu de deux pieds différents. Les Anciens utilisaient le terme "syzygie" pour décrire de tels rythmes composés. Dans le cas de l'ionique mineur, la syzygie consiste en 6 temps, ou *chronoi*: le pyrrhique en contient deux, le spondée, quatre. Étant d'une durée plus courte, le pyrrhique remplit le temps faible de la levée ou de l'arsis, le spondée, plus long, celui du temps fort de la tombée ou de la thésis. Le rapport proportionnel de l'arsis à la thésis dans l'ionique mineur est donc 2:4, ou en termes "harmoniques", la proportion mathématique qui délimite l'intervalle de l'octave ($2:4 = 1:2$) et le genre rythmique "iambique". Ainsi, le rythme de l'ionique mineur épouse parfaitement la métrique de la parole dont les durées relatives des syllabes gardent entre elles la même proportion ($2:4 = 1:2$).

Pour transcrire ses rythmes, le musicien de la Renaissance répartissait le temps selon les divisions suivantes: la longue (▮), la brève (■), la semibrève (◆) et la minime (⚡). Le temps de la longue, de la brève et de la semibrève étaient divisibles "parfaitement" en trois, ou "imparfaitement" en deux.³⁸ À partir de la division ternaire (*tempus perfectum*) ou binaire (*imperfectum*), le musicien pouvait transcrire tous les découpages rythmiques que le poète pouvait imaginer. Pour transcrire l'ionique mineur,

u	u	—	—	u	u	—	—	u	u	—	—	S E o m e . v .																					
Prete L'oreil' à ma komeinte, Siger Die:																																	
u	u	—	—	u	u	—	—	u	u	—	—	u	u	—	—	u	u	—	—	u	u	—	—										
Vêlez antandac le mawume de ma pousé.																																	
<u>Schème métrique</u>																																	
u	u	—	—	u	u	—	—	u	u	—	—	u	u	—	—	u	u	—	—	u	u	—	—										

Tableau 3: ... la métrique définie par les règles de l'orthographe

Dérivation rythmique : ionique mineur

Soprano ..
Pre-te l'o - reill' à ma com- plain - te Sei-gneur Dieu

Mzzo-Soprano

Contralto ..

Basse-Contre

Baryton

Veuillez en - tend - re le mur - mur' de ma pen - sée

Tableau 4: ... Psaume no.5 (musique de Le Jeune texte de Baif)

Le Jeune a divisé une longue "parfaitement" et une des trois brèves "imparfaitement".

À partir d'un tel découpage *a priori* du temps, Le Jeune a fait épouser à sa musique la métrique de la parole sainte. En ce sens, la morale prônée par le texte était toujours conforme à l'effet éthique de la musique. On évitait d'y produire du contresens tout en reproduisant une lyrique où la clarté du texte était assurée par le mariage parfait de la musique et de la parole. Ainsi, parole et musique manifestaient une même rythmicité qui devait suppléer fortement à la puissance communicative du vers. Selon Binet, Ronsard appelait la musique "soeur puisnee de la poesie" et disait que "sans la musique la poesie estoit presque sans grace, comme la musique sans la melodie des vers inanimée et sans vie".³⁹

Loin d'être exhaustive, cette analyse tente simplement de démontrer la conformité de l'espace sonore de la musique et du mouvement rythmé de la parole avec le code harmonique des Anciens. Par le truchement du "rythme" et de la "mélodie" la proportion mathématique rationalise une parole dont la métrique est de nature irrationnelle car non soumise à un découpage temporel fixe. Une parole dont le mouvement était irrationnel ne pouvait pas véhiculer la pensée d'un poète "élu" au service des Muses. Bornant le rythme et la mélodie aux confins "intelligibles", le mouvement "harmonisé" mettait en valeur la parole du poète. En animant l'Écriture sainte, cette rythmique ancienne et païenne devait, du moins pour les initiés de l'Académie de poésie et de musique, émouvoir comme aurait pu émouvoir la voix de Dieu lui-même. En effet, dans les *Psaumes* écrits en vers mesurés et mis en musique, nous avons une poétique qui fusionne parfaitement la tradition chrétienne et la païenne toutes deux mises au service d'une mélopée destinée à former le caractère moral de l'homme.

Avant de conclure, il faut souligner que les opinions sont partagées sur l'explication religieuse de la traduction du psautier par Baïf. Bien que Frances Yates y voie le zèle religieux du poète, d'autres favorisent une interprétation moins généreuse.⁴⁰ Dans sa thèse (inédite) sur la vie et l'œuvre de Jean-Antoine de Baïf, Barbara Terry interprète le projet de Baïf sous un angle différent:

Although Baïf was a nominal Catholic, it cannot be said that religious fervor inspired him to create these versions (of the Psalms). It was rather the mode of the day to do so, and another effort on the part of Baïf to achieve recognition.⁴¹

À l'époque de la Réforme, traduire les psaumes dans la langue vulgaire, certes était fort à la mode, et il en était encore de même lorsqu'en 1587 Philippe Desportes s'installa chez Baïf pour travailler à sa propre traduction. Pourtant, nous ne pouvons pas manquer de souligner la manière

dont la Contre-Réforme influait sur Baïf, l'incitant, quoi qu'il en soit, à concevoir une psalmodie à la portée de tous.

À vrai dire, maintes circonstances auraient pu donner à Baïf cette idée. De prime abord, lié d'amitié avec Ronsard, Baïf n'aura pas manqué de prendre connaissance des idées de son ami, ressentant avec lui le besoin d'assouplir le dogmatisme intransigeant de l'église romaine, le besoin de fournir à cette église un langage simplifié qui rendrait plus accessibles aux fidèles les saints sacrements. De plus, les idées de Ronsard coïncidaient avec d'autres prises de position dont Baïf aurait sans doute entendu parler; par exemple les discours prononcés à Fontainebleau en 1560 par Jean de Monluc, l'évêque de Valence, qui demandait en outre que l'on traduisît les psaumes dans la langue vulgaire. L'année suivante au Colloque de Poissy (1561) Ronsard écoutait pendant que réformateurs et catholiques débattaient entre eux la valeur des psaumes traduits dans la langue des fidèles. On soulignait alors que les protestants chantaient les psaumes en public pour attirer de nouveaux adhérents à l'église réformée; pour quelle raison les catholiques ne pouvaient-ils pas avoir recours à cette même musique pour combattre les protestants? Finalement, il faut rappeler que Baïf se trouvait à Trente dans la suite du Cardinal de Lorraine, champion de la tolérance religieuse et patron des poètes de la Brigade, lors de la réunion des autorités ecclésiastiques de 1562. Deux ans plus tard, Baïf entreprit la traduction des Psaumes de David.

Il y lieu de croire que Baïf, ayant tenu compte de l'attitude conciliante du Cardinal de Lorraine, ainsi que de celle de Catherine de Médicis, s'inspirait en grande partie des gestes de conciliation dont il avait certainement été témoin à Trente. Les portes de l'Académie elle-même restaient donc entièrement ouvertes aux poètes et aux musiciens de toute croyance religieuse. En effet, l'institution entière de Baïf semblait vibrer d'une "harmonie" à la fois poétique et religieuse.

The Statutes of Baïf's Academy, with its Protestant-Catholic membership and its devotion to the provision of (a) powerful French version of the Psalms, to be sung "outside churches" ought to be compared with Monluc's speech, made ten years earlier at Fontainebleau, advocating psalm-singing in the vulgar tongue and a return to the charitable spirit of the "bons & anciens Peres."⁴²

Nous nous autorisons de ces réflexions sur le contexte dans lequel Baïf entreprit sa traduction des psaumes pour apercevoir un lien entre le regard qu'il portait sur la poétique des Anciens et le rêve d'une réunification des Chrétiens français.⁴³

En 1598, l'année de l'Édit de Nantes, on publia finalement le *Dodécacorde* de Claude Le Jeune. Dans cet ouvrage, Le Jeune avait mis en musique une douzaine des psaumes paraphrasés et traduits par Marot et de

Bèze, un psaume dans chacun des douze modes ecclésiastiques. Quelques années auparavant, lorsque les armées d'Henri IV assiégeaient la banlieue de Paris (1589), cet ouvrage de Le Jeune a failli être détruit. Grâce à son intervention propice, Jacques Mauduit a pu arracher le *Dodécacorde* des mains qui le destinaient au feu. Ainsi, ce manuscrit huguenot a été préservé pour nous par les soins d'un bon catholique. Si Mauduit n'était pas venu à la rescousse de son collègue protestant, il nous aurait été impossible aujourd'hui de méditer les références à la musique antique citées dans la dédicace de cet ouvrage où Le Jeune a dépeint en images musicales la politique d'apaisement promulguée par Henri IV.

Dans la dédicace au duc de Bouillon, vicomte de Turenne, Le Jeune parle des troubles religieux de son temps comme d'autant de "discords" maintenant "accordez". "Qu'il pleut à Dieu", écrit-il "de pouvoir par le Mode Dorien esteindre les fureurs, que la Phrigien peut avoir esmeuës, & estre aussi puissant aux effects de mon harmonie, come Possidonius tesmoigne avoir esté Damon Milezien".⁴⁴

Aujourd'hui, sommes-nous encore sensibles aux pouvoirs quasiment magiques qu'attribuaient les poètes-musiciens à la prosodie des Anciens? Certainement pas à la simple lecture des vers mesurés.

Juger les vers mesurés en les isolant de la musique, n'est-ce pas méconnaître la pensée de Baïf? L'âme a fui, et nous nous étonnons de n'avoir plus entre nos bras qu'un corps inerte! Nous lisons où il faudrait chanter; et notre diction, que gêne une orthographe hérissée de signes étranges, reste ànonnante... Baïf dirait: "Qu'on rende à mes vers la musique de Thibault, de Claudin, de Mauduit; je les ai écrits pour elles".⁴⁵

Gardons donc à l'esprit le souvenir du musicien catholique qui risquait sa vie même pour intervenir auprès de son collègue protestant. Le geste de Mauduit témoignait de la reconnaissance que devait mériter ce confrère "hérétique" qui avait tant fait pour harmoniser non seulement les psaumes traduits par Baïf, mais aussi les tensions religieuses de son époque. En 1570, sept ans après la clôture du Concile de Trente, Jean-Antoine de Baïf fonda son Académie de poésie et de musique. Dans le travail collectif des poètes-musiciens huguenots et catholiques, tous membres de l'Académie, nous croyons déceler le germe d'une réforme à la fois religieuse et morale, réforme greffée sur une poétique antique dont les harmonies devaient retentir dans l'âme déchirée d'un monde déséquilibré par les conflits religieux.

Notes

- 1 Hugo P. Thième, *Essai sur l'histoire du vers français* (Paris: Librairie ancienne Honoré Champion, 1916), p. 35.
- 2 Frances A. Yates, *The French Academies of the Sixteenth Century* (London: The Warburg Institute, 1947), p. 208.
- 3 Dans les archives de la Bibliothèque nationale, il se trouve un manuscrit dont le contenu comprend une traduction complète en français de soixante-dix-huit psaumes en vers mesurés, dont certains sont datés à partir de l'année 1567. Cf. Yates, p. 65
- 4 Mathieu Augé-Chiquet, *La vie, les idées et l'œuvre de Jean-Antoine de Baïf* (1909; Genève: Slatkine Reprints, 1969), p. 376.
- 5 Augé-Chiquet, p. 376.
- 6 Yates, p. 70.
- 7 Dans une lettre adressée au Pape Grégoire XIII, Baïf se gardait de demander l'introduction de ses paraphrases des psaumes dans la liturgie, les destinant à être utilisés hors de l'église ("extra templa tamen decantandos Catholicis publicare"). Cf. Léon Dorez, "Une lettre latine de J.-A. de Baïf", *Revue d'histoire littéraire de la France* 1 (Paris: Armand Colin et Cie, éditeurs, 1894), p. 160.
- 8 Baïf, in Dorez, *op. cit.*, p. 160.
- 9 Pontus de Tyard, *Solitaire second* (1555), éd. Cathy M. Yandell (Genève: Librairie Droz, 1980), p. 73.
- 10 Selon Walker, "... the easiest way to account for these "effects" of ancient music was to suppose that they were chiefly due to the text. By direct exhortation, or by vivid description and narration it is obviously possible to influence a man's passions and morals." Cf. D.P. Walker, "Musical Humanism in the 16th and Early 17th Centuries," *The Musical Review* vol 2, No. 1 (1941), p. 9.
- 11 Ainsi, Walker rappelle que les Anciens reconnaissaient les "effets" dans la musique purement instrumentale. Cf. Walker, *op. cit.*, Vol. 2, No. 3, p. 226.
- 12 Aristote, *Les problèmes*, éd. et trad. J. Barthélemy-Saint Hilaire, 2 tomes (Paris: Librairie Hachette et Cie., 1891), tome 2, pp. 57-58 (919b).
- 13 Platon aussi lie la secrète puissance de la Muse à la mélodie et au rythme. Dans l'*Epinomis* (991a-b), il développe l'idée de l'interdépendance du nombre et du mouvement rythmique et mélodique. Dans le 2^e tableau, suivant les écrits de Platon, nous expliquons la dérivation des tons fixes de l'octocorde pythagoricien à partir du nombre quaternaire, la tétractys. Cf. Platon, *Œuvres complètes*, tomes 1-14 (Paris: Société d'édition Les Belles Lettres, 1956-1976).
- 14 Non souligné dans le texte.
- 15 Tyard, p. 236.
- 16 Platon, le *Timée*, 50d.
- 17 Dans l'œuvre de Platon, le cercle revêt la forme d'une métaphore cyclique, d'un module sonore idéalisé et basé sur la proportion 2:1 qui est celle de l'octave. Cf. Ernest G. McClain, *The Pythagorean Plato Prelude to the Song Itself* (Stony Brook, New York: Nicolas Hays, Ltd., 1978), p. 2.
- 18 Platon, le *Timée*, 31c.
- 19 Selon Marin Mersenne, Jacques Mauduit a mis en musique tous les psaumes traduits par Baïf, y compris ceux traduits en latin. Mauduit était catholique et sa musique témoigne de l'aspect austère et simple de la tradition mélique. Dans ses *Questiones in Genesim*, Mersenne reproduit dans l'orthographe inventée par Baïf dix des psaumes mesurés par Baïf et mis en musique par Mauduit. Dans *Florilège du concert vocal de la Renaissance* (Paris: Senart, part. VII, 1928), Henri Expert a transcrit dans l'orthographe moderne six des psaumes préservés par Mersenne; Expert les publie avec la musique de Mauduit. Cf. Yates, p. 67.
- 20 Le problème de la réforme orthographique introduite par Baïf a souvent empêché les littéraires d'apprécier sa poétique. Mersenne regrettait beaucoup le projet de réforme

orthographique qui, selon lui, avait nui complètement à la poésie mesurée. Cf. Marin Mer-senne, *Harmonie universelle*, 3 tomes (Paris: CNRS, 1973), tome 3, p. 377.

Dans sa *Bibliothèque françoise ou histoire littéraire de la France* (1740-1756), l'abbé Claude-Pierre Goujet fait le point sur l'orthographe de Baif: "il est fort disgracieux de se voir obligé d'épeler presque chaque mot, si l'on veut le déchiffrer. Il ne faut pas deux heures pour lire l'ouvrage d'Hésiode, & j'en ai employé davantage pour une cinquantaine de vers de la traduction. C'est acheter un peu cher la satisfaction de se mettre au fait du goût bizarre de l'Auteur". Cf. Barbara A. Terry, "The Life and Works of Jean-Antoine de Baif", diss., University of Alabama, 1966, p. 200.

- 21 Aristote, *op. cit.*, pp. 67-68 (920b).
- 22 Le traité sur le rythme d'Aristoxène remonte au 4^e siècle av. J.-C. Les fragments de ce traité ont été publiés par Rudolph Westphal au 19^e siècle.
- 23 C.F. Abdy Williams, *The Aristoxenian Theory of Musical Rhythm* (Cambridge: The University Press, 1911), pp. 1 et 27.
- 24 Williams, p. 34.
- 25 "Itaque rhythmi temporibus syllabas, metrici tempora syllabis finiunt." Cf. Williams, *op. cit.*, pp. 25 et 175.
- 26 Bien que l'on mesurât les voyelles de la langue grecque selon la quantité, la durée de la longue par rapport à la brève n'était qu'une durée relative. La théorie d'Aristoxène réfute donc l'opinion couramment reçue selon laquelle la durée de la syllabe est fixe. Par contre, la règle selon laquelle une longue vaut deux brèves (*tempus imperfectum*) ou trois brèves (*tempus perfectum*) est une règle de la mesure musicale. Pour de plus amples détails, cf. le chapitre "Mensuration" dans Willi Apel, *The Notation of Polyphonic Music 900-1600* (Cambridge: The Mediaeval Academy of America, 1953), pp. 96-125.
- 27 Selon Williams: "In prose the accented syllables, the theses, occur at no regular intervals, while in poetry their occurrence is regulated so as to produce a satisfactory sense of order: and when this order is further regulated by definite time-values, rhythm arises". Cf. Williams, *op. cit.*, p. 25.
- 28 Selon Williams: "The difference between the Latin teaching and Aristoxenian theory as to length of syllable is simply this: the Latin grammarians knew, and modern schoolmasters know from them, which syllables are long and which are short, while the Aristoxenian theory shows how long and how short they should be in relation to one another". Cf. Williams, *op. cit.*, p. 28.
- 29 Augé-Chiquet, p. 345.
- 30 Édouard Fremy, *L'Académie des derniers Valois* (Paris: Ernest Leroux, 1887), p. 29.
- 31 J. Du Bellay, *La défense et illustration de la langue française* (Paris: Nelson, éditeurs, 1936), pp. 33-34.
- 32 Dans le supplément joint à sa traduction du *Dialogue sur la musique* de Plutarque, Burette souligne la primauté accordée par les Anciens à la mise en rapport proportionnel des pieds pour déterminer l'harmonie du vers: "On s'abuseroit fort si sur de tels noms on se persuadoit que ces sortes de rythmes n'appartinrent qu'à des vers composés de dactyles, d'iambes, ou de péons. Les musiciens n'avoient égard, dans ces dénominations, qu'à la proportion qui régnoit entre les pieds des vers; (non souligné dans le texte) & nullement au nombre, à la qualité ou à l'arrangement des syllabes, qui formaient ces mêmes pieds. Cf. M. Burette, éd. et trad., *Dialogue sur la musique* (1735) de Plutarque (Genève: Minkoff Reprint, 1974), p. 522.
- 33 Augé-Chiquet, p. 318.
- 34 Nous reproduisons la partition publiée par Henry Expert dans *Les maîtres musiciens de la Renaissance française* (New York: Broude Brothers, n.d.). L'édition d'Expert est basée sur les six cahiers de parties vocales qu'a fait imprimer Cécile Le Jeune en 1606 chez l'éditeur Pierre Ballard, Paris (manuscrits de la Bibliothèque Sainte-Geneviève: Réserve V421-426). La musique de cette édition est de Claude Le Jeune; les paraphrases de Baif et d'Agrippa d'Aubigné (on n'attribue qu'une seule paraphrase, la troisième, à d'Aubigné), huguenot militant. Selon Mer-senne, avant d'être publiées, ces paraphrases avaient été "retouchées" par l'hérétique protestant

Odet de La Noue. C'est ainsi que l'on peut expliquer les vers rimés et mesurés. Mais en dépit des altérations, le mètre des vers n'a pas subi de modification. (Cf. Yates, pp. 66-67.) Ainsi, nous avons pu greffer sur la musique de Le Jeune la paraphrase du 5^e psaume telle qu'elle apparaît dans le *Psautier* de 1573, et ce sans altérer ni la musique de Le Jeune ni le texte de Baïf.

- 35 Jean-Antoine de Baïf, "Psautier en vers mesurés", dans *Étrénes de poésie fransoeze an vers mezurés* (1574; Genève: Slatkine Reprints, 1972), p. 3.
- 36 Augé-Chiquet, pp. 302-303.
- 37 Cf. Augé-Chiquet, pp. 347-350.
- 38 Cf. Willi Apel, "Mensural Notation", in *Harvard Dictionary of Music* (Cambridge: Harvard University Press, 1965), p. 439.
- 39 Augé-Chiquet, p. 318.
- 40 Frances Yates appuie fortement l'idée de la réconciliation des huguenots par le biais de la musique: "The "music" of the French realm is corrupted by the songs of heretics; by providing Catholics with songs of greater power - songs which they are to sing in their ordinary walks and ways as the Huguenots sing theirs - Baïf hopes to effect through the power of Music and Poetry rightly married together a Counter Reformation in which religious discords shall be harmonised and the "music" of France shall be once more that of a united Catholic country." Cf. Yates, *op. cit.*, p. 71.
- 41 Terry, *op. cit.*, p. 67, note 126. Léon Dorez appuie l'interprétation de Barbara Terry: "En composant cette traduction des Psaumes, Baïf pensait augmenter sa gloire poétique et plaire . . . à son royal protecteur par un travail qui, faisant oublier par son originalité les traductions huguenotes des Psaumes en vers rimés, pût flatter le catholicisme décidé de Charles IX". Cf. Dorez, *op. cit.*, p. 159.
- 42 Yates, p. 203.
- 43 Yates, p. 208.
- 44 Cf. La dédicace à Monseigneur le Duc de Bouillon, Vicomte de Turenne dans le *Dodécacorde* de Claude Le Jeune, édition publiée par Henry Expert dans la série *Les Maîtres musiciens de la Renaissance française* (New York: Broude Brothers, n.d.).
- 45 Augé-Chiquet, pp. 368-369.