

Dossier d'histoire de la musique

Ce ris plus doux (1578)

Antoine de Bertrand – Pierre de Ronsard

Sommaire

Résumé.....	3
1. Le Poète : Pierre de Ronsard.....	4
2. « Ce ris plus doux que l'œuvre d'un abeille ».....	5
3. Le musicien : Antoine de Bertrand.....	6
4. La mise en musique du texte.....	7
5. Lexique.....	9
Références.....	10

Résumé

Dans ce dossier consacré à la chanson d'Antoine de Bertrand, « Ce ris plus dous que l'œuvre d'un abeille », la problématique est axée autour du rapport entre le texte et la musique, question chère au compositeur. On verra d'abord qui était [Pierre de Ronsard](#), et autour de quelles œuvres majeures sa vie littéraire s'est concentrée, puis comment elles ont été reçues par le public. Ensuite, nous étudierons le [texte](#) de son sonnet plus en détail, en prenant avant tout en compte les éléments sonores et musicaux présents dans sa poésie. Puis nous nous intéresserons à la personnalité du [compositeur](#), et à la place de la poésie de Ronsard dans son œuvre, et enfin, nous analyserons la [chanson](#) pour éclaircir le rapport au texte de Ronsard qu'entretient Antoine de Bertrand tout au long de son œuvre.

1. Le Poète : Pierre de Ronsard

S'il est un poète qui a fasciné le second seizième siècle, c'est bien Pierre de Ronsard. Aucun autre poète n'a su acquérir sa renommée, à tel point que l'on peut parler d'hégémonie de Ronsard sur le monde poétique. En témoigne le nombre de ses poésies qui furent mises en musique de son vivant, par des compositeurs de tous horizons. On y trouve, entre autres, Lassus, Goudimel, Certon, Antoine de Bertrand et Janequin, qui composera même une chanson sur le texte de « Qui voudra voyr comme un dieu me surmonte », dont la musique peut être réutilisée pour 92 autres [sonnets](#).

Cette renommée dans les milieux artistiques français peut s'expliquer également par le fait qu'il naît en 1524 et meurt en 1585 parmi la noblesse. En effet, il servira notamment le Dauphin François, le duc d'Orléans, mais aussi des notables comme le père de celui qui sera plus tard son collègue : Lazare de Baif.

On connaît surtout maintenant Ronsard comme poète, et en effet, c'est la poésie qui le fait accéder à la gloire. En 1552, alors qu'il a 28 ans, sont publiés *Les Amours de Cassandre* ainsi que le cinquième livre des *Odes*, qui soulèvent alors de vives réactions.

Il faut alors considérer que Clément Marot est mort il y a peu, en 1544, et qu'il a lui aussi marqué l'esprit de son temps. S'il suit l'itinéraire de ses prédécesseurs élèves de la Grande Rhétorique, il ne s'y borne pas, et joue et se joue des règles avec une virtuosité déroutante. Même s'il ne révolutionne pas le langage en lui-même, il invente nombre de formes, comme le sonnet, [l'églogue](#), [l'épître](#), et [l'épigramme](#), qui le rendra célèbre. Il écrit également le premier [blason](#) féminin, ouvrant une nouvelle voix à tous ses successeurs. Toutefois, sa position religieuse n'étant pas claire, à cause de la traduction des Psaumes qui sont la base de la liturgie protestante, il est exilé, et meurt à Turin.

Toutefois, sa renommée, même après sa mort, ne s'est jamais démentie, et il devient, dans la seconde moitié du siècle, une référence. Seulement Ronsard, avec l'aide de Du Bellay, et des autres poètes de la Pléiade, veut donner à la langue française une nouvelle force, la rendre singulière, et non assimilée au latin. Il fait suite ainsi à la publication de l'édit de Villers-Cotterets en 1539 par François Premier, instaurant le français comme langue officielle des écrits administratifs et juridiques.

L'ouvrage qui marque la période poétique tenue par la Pléiade est la fameuse *Défense et Illustration de la Langue Françoise* par Du Bellay, en 1549. Ces poètes enrichissent la langue française, inventent des mots, créent de nouvelles formes de vers, comme les alexandrins, jusqu'alors peu utilisés. Cette nouvelle poésie bouscule les habitudes parisiennes et françaises, et Ronsard sera ainsi remarqué pour son ouvrage *Les Amours de Cassandre* jusque dans les plus hauts cercles intellectuels, comme celui de Marguerite de France. C'est de ce recueil qu'est issue « Ce ris plus dous que l'œuvre d'un abeille ».

2. « Ce ris plus doux que l'œuvre d'un abeille »

Ce poème est un sonnet reprenant le thème du blason cher à Marot. Le poète vante et admire la beauté de sa dame, où tout respire la jeunesse.

Ce ris plus dous que l'œuvre d'un abeille,
Ces doubles liz doublement argentez,
Ces diamans à double rangs plantez
Dans le coral de sa bouche vermeille,

Ce doux parler qui les mourans esveille,
Ce chant qui tient mes soucis enchantez,
Et ces deux cieux sur deux astres antez
De ma déesse annoncent la merveille.

Du beau jardin de son printemps riant
Naist un parfum qui mesme l'Orient
Embasmeroit de ses douces aleines,

Et de là sort le charme d'une voix,
Qui tous ravis, fait sauteler les boys,
Planer les monts et montagner les plaines.

Ce ris plus doux que l'œuvre d'une abeille,
Ces doubles lis doublement argentés,
Ces diamants à double rangs plantés
Dans le corail de sa bouche vermeille,

Ce doux parler qui les mourants éveille,
Ce chant qui tient mes soucis enchantés,
Et ces deux cieux sur deux astres antés
De ma déesse annoncent la merveille.

Du beau jardin de son printemps riant
Naît un parfum qui même l'Orient
Embaumerait de ses douces haleines,

Et de là sort le charme d'une voix,
Qui, tous ravis, fait sauteler les bois,
Planer les monts et montagner les plaines.

Ronsard s'amuse avec la langue comme on ne l'avait encore jamais fait. Tout dans ce poème n'est que démonstration de la beauté de sa dame, et tout est fait pour y faire écho.

Dans le premier quatrain, on notera l'élégante métaphore désignant le miel : « l'œuvre d'un abeille » (le « n » étant suivi par une voyelle, le « e » a été omis, mais se prononce comme aujourd'hui : « une »), ainsi que le mot « dous » dont le son est repris dans les mots « doubles » et « doublement ». Le sens en est éloigné, mais ils sont là pour renvoyer à la douceur de la femme aimée. Cette accentuation donne alors une sonorité tout particulière au « ris plus dous ». La douceur est également soulignée par nombre de voyelles nasalisées, « doublement », « argentez », « diamans », « rangs », « plantez », qui, prononcées comme elles doivent l'être, sont plus sombres et veloutées que maintenant. On remarquera l'anaphore en « ce » et « ces » typique du blason.

Toujours en suivant son anaphore, Ronsard donne à entendre d'autres sonorités changeant de sujet. Ce n'est plus le visage, c'est la voix qui est louée, avec le même jeu sur les voyelles douces : « doux » au vers 5 faisant écho à celui du premier vers, mais cette fois, avec une plus grande présence des consonnes incisives : « Ces deux cieux sur deux astres antez » qui délimitent et réveillent le discours qui aurait pu se perdre dans la douceur. On remarque également un grand équilibre dans la construction des vers de ce second quatrain, avec une symétrie entre « chant » et « enchantez », qui se font inévitablement écho à l'oreille de l'auditeur, donnant au chant de la dame un caractère magique, sorte de fontaine de jouvence à laquelle le poète vient s'abreuver. On retrouve la symétrie au vers 7 avec les « deux » se répondant, illustrant d'un point de vue presque graphique la symétrie parfaite du visage de l'aimée. Et encore, cette beauté n'est que l'annonce de la « merveille »...

En effet, les deux tercets sont beaucoup plus ambigus, et c'est ce qui ce parfum à ce poème. Dans ce jardin, on retrouve les mêmes sonorités ombreuses qui soutiennent le poème, mais de quel

jardin s'agit-il ? L'on peut supposer qu'il s'agit de la poitrine de la bien-aimée pudiquement désignée. Quand la voix se fait entendre, au second tercet, vers 12, les voyelles s'en trouvent tout à coup ouvertes, avec une recrudescence du nombre de « a », de « o » ouverts : « Et de là sort le charme d'une voix ».

Enfin, pour clore, Ronsard termine en décrivant une voix qui se fait maîtresse de la Nature, jusqu'à la bousculer dans ses reliefs les plus profonds. Il utilise alors une figure proche de l'[oxymore](#) pour désigner cette transformation, que le compositeur ne manquera pas d'illustrer.

3. Le musicien : Antoine de Bertrand

Antoine de Bertrand vit sensiblement à la même époque que Ronsard, entre 1530 et 1581 et participe à ce grand mouvement qui veut retrouver une langue française plus pure, et une musique qui lui convienne. Il travaillera toute son œuvre durant à se rapprocher le plus possible du texte qu'il met en musique, pas simplement en usant de madrigalises, mais aussi en se rapprochant du caractère et de l'ambiance globale. Nous le verrons plus tard.

Il grandit dans la ville de Toulouse et fréquente les humanistes, notamment le cardinal Georges D'Armagnac. Dans le cercle gravitant autour de celui-ci, il rencontre des notables et des nobles qui l'amèneront à rencontrer Charles de Bourbon en 1570 qui lui apportera sa protection. Seulement, en ces périodes de guerres de Religion, il ne fait pas bon être trop militant, dans un camp ou dans l'autre. C'est pourtant le cas d'Antoine de Bertrand, qui devra à son catholicisme un peu trop affirmé d'être assassiné par des Huguenots en 1581.

La plus grande partie de son œuvre est consacrée aux *Amours* de Ronsard, qu'il admire. Cette chanson, « Ce ris plus doux », comprise dans le *Premier Livre des Amours*, fait donc partie du début de son œuvre. S'il se réfère à l'art des plus grands polyphonistes, comme Lassus ou Josquin Des Prez, il n'hésite pas à innover en introduisant des quarts de ton (que les interprètes n'arrivaient pas à réaliser, à tel point qu'il finit, par dépit, par leur dire de faire des demis tons), et veut que sa musique puisse recevoir le « jugement du vulgaire » et « contenter l'oreille ». il se rapproche ainsi d'une vision de la musique qui s'adresse à tous, et plus seulement à une élite comme c'était le cas dans les siècles précédents.

4. La mise en musique du texte

Comme on l'a dit, Antoine de Bertrand livre ici une mise en musique très souple, et très à l'écoute du texte. Il donne à entendre la même musique sur les deux quatrains, et varie sur les deux tercets, tout en reprenant les mêmes éléments de langages, donnant une grande cohérence à la chanson. La partition est disponible, annotée, [ici](#).

Chaque quatrain, à l'image du poème, est d'ailleurs parfaitement équilibré. On entend d'abord le doux rire, imité à l'aide de vocalises entendues en canon au ténor et au superius, puis au contratenor et à la basse, toujours en canon à l'octave (mesures 1-10). Antoine de Bertrand fait ici montre de son savoir de contrapunctiste, hérité de Lassus, Josquin Des Prez, etc. Il conjugue les voix par deux (Cf ténor et basse mesure 9) à la manière du contrepoint ancien. On trouve donc beaucoup de jeu sur les syncopes, et un réel amusement tant dans l'écriture que dans la réalisation par les interprètes.

Vient ensuite une section homorythmique qui n'est pas sans rappeler un certain type de chanson, plus simple, moins contrapunctique, qui se développe à Paris en cette fin de seizième siècle. Toutes les voix se retrouvent finalement ensemble sur le mot « doux », comme un clin d'œil, puis Antoine de Bertrand introduit une ambiguïté rythmique à la mesure 11, où il passe en ternaire tout en gardant la notation binaire. Cela donne un effet de syncope assez curieux, mais qui colle parfaitement à la prosodie du poème, où les syllabes « œuvre », « un » et « beille » sont appuyées. Et en même temps, cela donne à la musique l'unité que Ronsard a voulu donner au visage de sa belle.

Le second quatrain repose sur la même musique, à partir de la mesure 25. Ce procédé de répétition fait que le texte donne une autre sonorité à la musique, à tel point qu'on n'a pas l'impression d'entendre deux fois la même chose. On ressent un réel éveil musical aux mesures 35 et 36, alors que la voix de la dame « esveille » les « mourans ». On remarque un madrigalisme sur « ce chant », mesure 37 aux superius et contratenor, où les deux voix effectuent un mélisme illustrant le chant. Enfin, le vers « De ma déesse annoncent la merveille » donne une autre sonorité à la musique, en lui conférant quelque chose de religieux. On voit donc à quel point Antoine de Bertrand était attentif à ne pas prendre le pas sur le texte, mais bien que le texte finisse par prendre le pas sur la musique pour lui imprimer son sens et l'éclairer.

Pour terminer, Antoine de Bertrand reprend un langage plus contrapunctique en faisant aller ténor et contratenor ensemble, et en donnant au superius un peu de retard. Ce procédé permet de donner une certaine profondeur et un relief au texte que l'homophonie aurait aussitôt aplani, en mettant en regard deux discours complémentaires : l'un narratif (ici le ténor et le contratenor) et l'autre commentateur (superius). Cela se remarque par le fait que les deux voix inférieures sont en homophonie et de ce fait ont leur texte renforcé, alors que le superius est seul, et donne à entendre, comme à la mesure 53, les temps que les autres voix ne donnent pas. Toutefois, les trois voix se retrouvent à chaque fin de vers : « Orient » (ce qui donnera lieu à une modulation assez savoureuse) et « aleines ».

On remarque également la longue absence de la voix de basse, qui peut correspondre à une réelle recherche de timbre de la part du compositeur. On peut supposer que c'est pour alléger le discours et donner à entendre le côté aérien du parfum qu'exhale la belle. Le compositeur peut également vouloir ménager un effet de surprise, quand la basse rentrera à nouveau sur la suite du texte, en syncope. Par un nouveau madrigalisme, la voix sort par sauts de quinte (basse, mesure 63, ténor mesure 64 et superius, mesure 65) ou d'octave (contratenor, mesure 64). Tous se retrouvent sur

« voix », dans un mouvement mélodique des voix qui pourrait faire penser, s'il n'y avait pas la tierce, à une cadence à double sensible (les deux voix supérieures montent d'un demi ton, tandis que la basse descend d'un ton, cadence fréquente à la fin du Moyen-Âge, beaucoup utilisée par Dufay et Ockeghem), citation sans doute inconsciente d'un mouvement déjà existant, et détaché de cette racine médiévale. Cet accord donne toutefois une couleur toute particulière à la « voix ».

Pour les derniers vers, enfin, Antoine de Bertrand propose une illustration plus localisée du texte, par des madrigalismes comme ceux que l'on trouve à la mesure 69 à toutes les voix, sur « sauteler les boys ». En regard, l'accord qui suit, sur « planer les monts », est lui aussi un madrigalisme, rendu plus évident par ce contraste. Puis, par le saut de tierce (voix supérieures) et de quinte (voix de basse), il illustre de manière simple mais efficace les plaines qui montagent.

5. Lexique

Sonnet : Poème de quatorze vers en deux quatrains sur deux rimes embrassées et deux tercets. On en doit l'invention française à Clément Marot.

Églogue : Petit poème pastoral ou champêtre.

Épître : Lettre en vers.

Épigramme : Petites pièce de vers, souvent satirique, dont Marot se rendra le maître incontesté, mais qui sera pratiqué également par Voltaire.

Blason : Poésie décrivant de manière détaillée, sur le mode de l'éloge ou de la satire, les caractères et qualités d'un être, d'une partie du corps ou d'un objet.

Oxymore : Figure qui consiste à allier deux mots de sens contradictoires pour leur donner plus de force expressive. (Figure à l'article « oxymoron »).

Références

Marc Vignal (dir.), *Dictionnaire de la Musique*, Larousse, 2011 ;

Suzanne Julliard, *Anthologie de la Poésie Française*, De Fallois, 2002 ;

Encyclopédie Wikipédia, articles « Pierre de Ronsard », « Antoine de Bertrand », « Édité de Villers-Cotterets ».

Le Petit Robert 2012, Paul Robert, amplifié par Josette Rey-Debove et Alain Rey, Le Robert, 2012.