

Poésie et musique à la Renaissance

Giot – 979-10-231-1634-2

Cahiers V. L. Saubnier | 32



À l'heure où un volume croissant de sources et d'instruments de recherche renouvelle notre connaissance de la culture poético-musicale de la Renaissance, les savoirs littéraires et musicologiques ont tout intérêt à croiser leurs regards sur un objet commun, la poésie chantée. C'est ici dans la plus grande diversité de leurs aspects et de leurs manifestations que les relations entre poésie et musique sont examinées, dans le cas de la France, sur l'ensemble d'un siècle brillant et inventif.

Comment ces objets particuliers, le livre de poésie à chanter, le recueil de chansons, de chansons musicales ou de cantiques, portent-ils, à partir de Marot et parallèlement à la diffusion manuscrite, une ambition sonore nouvelle au début de l'époque moderne, et quel rôle cette part sonore peut-elle jouer dans les évolutions successives des premières poétiques modernes ? Comment l'immense et polymorphe chantier de la langue française du XVI^e siècle, dont se saisissent grammairiens, typographes et poètes, travaille-t-il les aspects les plus mécanisables des deux langages pour tenter de les faire coïncider, « à plus haut sens », et au bénéfice de quels idéaux ? Comment ces plongées dans la matière sonore, qui absorbaient autant Du Bellay, Louise Labé, Ronsard ou Baïf, que Le Jeune, Goudimel, Janequin ou Muret, inspirent-elles d'abord, dans les années 1550, puis contribuent-elles ensuite aux ambitions harmoniques de la politique de Charles IX (création de l'Académie de musique et de poésie en 1570) ? Musiciens et poètes, sans toujours la formaliser de manière aussi volontariste que dans le cas des vers mesurés, mettent en œuvre une véritable approche commune du sonore poétique.

Illustration : Hans Holbein, dit Holbein le Jeune, *Les Ambassadeurs* (détail), huile sur chêne, 1533, Londres, National Gallery © 2015. The National Gallery, London/Photo Scala, Florence



POÉSIE ET MUSIQUE À LA RENAISSANCE

CENTRE V. L. SAULNIER

Dernières parutions

- 24 : *Jacques-Auguste de Thou. Écriture et condition robine* (2007)
- 25 : *Le Théâtre de la curiosité (XVI^e-XVII^e siècles)* (2008)
- 26 : *Les Méditations cosmographiques de la Renaissance* (2009)
- 27 : *La Renaissance de Lucrèce* (2010)
- 28 : *Contes et discours bigarrés* (2011)
- 29 : *La Poésie à la cour de François I^{er}* (2012)
- 30 : *L'Expérience du vers en France à la Renaissance* (2013)
- 31 : *L'Unité du genre humain. Race et histoire à la Renaissance* (2014)

Cahiers V. L. Saulnier

32

Poésie et musique à la Renaissance

sous la direction d'Olivier Millet
& d'Alice Tacaille



Ouvrage publié avec le concours de l'université Paris-Sorbonne

Les PUPS, désormais SUP, sont un service général
de la faculté des Lettres de Sorbonne Université.

© Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2015
© Sorbonne Université Presses, 2020

ISBN papier : 978-2-84050-984-4
PDF complet : 979-10-231-1631-1

Tirés à part en pdf :

Ouverture – 979-10-231-1632-8

Choné – 979-10-231-1633-5

Girot – 979-10-231-1634-2

Vignes – 979-10-231-1635-9

Collarile & Maira – 979-10-231-1636-6

Halévy – 979-10-231-1637-3

Bettens – 979-10-231-1638-0

His – 979-10-231-1639-7

Khattabi & Lionetto – 979-10-231-1640-3

Rouget – 979-10-231-1641-0

Gœury – 979-10-231-1642-7

Programmes musicaux – 979-10-231-1643-4

Mise en page Compo Meca Publishing
d'après le graphisme de Patrick VAN DIEREN
Adaptation numérique 3d2s (Paris)

SUP

Maison de la Recherche

Sorbonne Université

28, rue Serpente

75006 Paris

tél. : (33)(0)1 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

<https://sup.sorbonne-universite.fr>

LA POÉSIE FRANÇAISE ET LES PREMIERS RECUEILS
DE CHANSONS PUBLIÉS PAR PIERRE ATTAINGNANT (1528-1534)

Jean-Eudes Girot

Les chansons publiées par Marot en 1532 jouissent d'un statut à part dans *L'Adolescence clémentine*, puisque pratiquement tous les poèmes de cette section avaient été imprimés sous une forme ou une autre avant de figurer dans ce recueil¹. Elles sont en outre très étroitement liées à une période précise de cette vie idéale que le poète esquisse en quelque sorte dans ces *Juvenilia* en français. *La Suite de l'Adolescence* (1534) et les recueils plus tardifs ne comprennent pas de section nouvelle pour les chansons, pas davantage que l'on ne trouve de sections dédiées aux ballades et aux rondeaux². Ce refus de publier dans ses *Œuvres* des pièces que l'on considérerait, pense-t-on, comme relevant d'une esthétique démodée (le rondeau et la ballade) ou d'une inspiration désormais trop légère (la chanson de cour) ne signifie bien sûr pas que Marot ait, après 1534, brusquement cessé de composer des rondeaux, des ballades et surtout des chansons, très appréciées de ses contemporains : il a, simplement, estimé que ces poèmes n'avaient plus leur place dans le monument de ses *Œuvres*. Continuer de voir dans ces recueils le reflet précis de l'ensemble de l'activité poétique de Marot, c'est à la fois méconnaître le rôle joué par les poètes à la cour et dénier à Marot la liberté artistique de constituer son recueil et d'exercer un choix signifiant, celui de retenir et d'exclure des poèmes³. Ce n'est pas parce

- 1 C'est également vrai d'autres poèmes publiés en 1532, ce qui fait de *L'Adolescence clémentine* une véritable édition collective (voir le détail dans C. A. Mayer, *Bibliographie des œuvres de Clément Marot*, t. II : *Éditions*, Paris, Nizet, 1975).
- 2 Notons cependant que les éditions lyonnaises des *Œuvres* publiées en 1538 proposent, pour *L'Adolescence*, dix pièces nouvelles insérées dans la section des chansons. Voir le détail dans l'article de John McClelland, « Marot et ses compositeurs : coïncidences et interférences des langages poétique et musical », dans Gérard Defaux (dir.), *La Génération Marot, poètes français et néo-latins (1515-1550)*, Paris, Champion, 1997, p. 169-189.
- 3 C'est par exemple ce qui se dégage implicitement de telle remarque de Gérard Defaux dans son édition des *Œuvres poétiques* (Paris, Bordas, coll. « Classiques Garnier », 1990-1993, 2 vol.) à propos de la dernière chanson du recueil de 1532 : « Toutes les autres chansons [i. e. celles de l'édition Dolet de 1538] sont donc de composition postérieure à 1532 » (t. I, p. 597 ; je souligne). On peut en être d'autant plus surpris que Gérard Defaux insiste avec raison sur l'importance des préfaces de Marot aux recueils de 1532 et 1538 dans lesquelles le poète revendique hautement sa liberté dans la *dispositio* de ses œuvres.

que Mellin de Saint-Gelais, le poète le plus goûté du temps avec Marot, passe (à tort d'ailleurs) pour n'avoir rien voulu publier de son œuvre qu'il faut supposer que Marot a voulu tout donner à ses lecteurs⁴. Il est donc fort probable que l'œuvre publiée par ses soins ne corresponde en réalité qu'à une partie de ce qu'il a composé; en d'autres termes, il est très vraisemblable qu'un pan de la production poétique qu'il n'a pas voulu explicitement reconnaître nous soit parvenu enserré dans des corpus autres que celui de ses *Œuvres*.

Je limiterai ici mon propos à quelques chansons publiées dans *L'Adolescence clémentine* de 1532, un corpus constitué par Marot et un texte publié par ses soins que j'envisagerai selon une triple perspective : celle des manuscrits antérieurs à la publication de *L'Adolescence clémentine*, celle des imprimés musicaux de Pierre Attaignant et celle, enfin, des recueils de chansons sans musique notée.

Pour la période antérieure à la publication de *L'Adolescence clémentine*, notre principale source musicale manuscrite pour les chansons de Marot se trouve dans un manuscrit copié à Lyon entre 1520 et 1526, conservé aujourd'hui à Copenhague, dont il existe une remarquable édition publiée par Peter Woetmann Christoffersen⁵. Ce manuscrit de 452 pages (290 x 405 mm) a été copié par plusieurs copistes durant une période que son éditeur estime se situer entre 1520 et 1525; il contient 189 œuvres profanes (dont 172 chansons en français, en majorité écrites pour trois voix) et 85 œuvres sacrées (motets ou parties de messe); à cause de leur longueur, ces dernières occupent un peu plus de la moitié du manuscrit. L'ex-libris nous apprend que le livre a appartenu à Claude Charneyron, prêtre à Villefranche-sur-Saône près de Lyon aux alentours de 1540⁶. Les sept poèmes de Marot mis en musique (dont un à deux reprises) que contient ce manuscrit se présentent donc ici dans une forme qui a de bonnes chances d'être la plus ancienne, ce qui ne signifie pas qu'elle soit la première⁷.

4 Je me permets sur ce point de renvoyer à mon article « Mellin de Saint-Gelais, poète éparpillé », dans Martine Furno (dir.), *Qui écrit ? Figures de l'auteur et poids des co-élaborateurs du texte (XV^e-XVII^e siècles)*, Paris, ENS Éditions/Institut d'histoire du livre, 2009, p. 95-108.

5 *French Music in the Early Sixteenth Century. Studies in the music collection of a copyist of Lyon. The manuscript NY Kgl. Samling 1848.2° in the Royal Library, Copenhagen*, Copenhagen, Museum Tusulanum Press/University of Copenhagen, 1994, 3 vol. (désormais : Cop. 1848). Les sept chansons de Marot présentes dans ce manuscrit ont fait l'objet d'un article de Frank Dobbins, « Les premières mises en musique des chansons, des épigrammes et des rondeaux de Marot », dans Gérard Defaux et Michel Simonin (dir.), *Clément Marot, « Prince des poètes françois » (1496-1544)*, Paris, Champion, 1997, p. 483-502. Je ne les envisagerai donc ici que brièvement et du seul point de vue de la transmission des textes poétiques.

6 L'étude du manuscrit occupe les pages 3 à 108 du premier tome de l'ouvrage de Christoffersen.

7 Dans son ouvrage sur *Les Chansons de Clément Marot. Étude historique et littéraire* (Paris, Librairie Fischbacher, 1951), Jean Rollin s'emploie à défendre l'hypothèse que Marot a pu composer les airs (ou monodies) de certaines des polyphonies faites sur ses poèmes. Une hypothèse mal défendue selon François Lesure qui conclut que la question n'a finalement pas beaucoup d'importance (« Autour de Clément Marot et de ses musiciens », dans

Les voici dans l'ordre de leur apparition dans ce manuscrit (les numéros d'ordre en chiffres arabes renvoient à l'édition de Peter W. Christoffersen ; les références aux chansons, en chiffres romains, à l'édition des chansons de Marot par Gérard Defaux, t. I, p. 179-200) :

- 40 : « D'ung nouveau dart je suis frappé » 4 voix (Ch. xviii)
- 41 : « Je ne fais rien que requerir » 4 voix (Ch. xvii)
- 61 : « Dieu gard ma maistresse et regente » 2 voix, les deux autres voix sont perdues (Ch. iii)
- 111 : « Languir me fais sans t'avoyr offensée » 3 voix (Ch. xiii)
- 117 : « Jouyssance vous donneray » 3 voix (Ch. iv)
- 139 : « Jouyssance vous donneray » 3 voix (Ch. iv)
- 165 : « Secourez moy ma dame par amours » 4 voix (Ch. ii)
- 166 : « Ma dame ne m'a pas vendu » 4 voix (Ch. xv)

Une version à trois voix d'une autre chanson de Marot mise en musique par Claudin de Sermisy, probablement antérieure à celle publiée par Attaignant, se lit également dans les dernières pages d'un chansonnier du xv^e siècle :

- « J'actens secours de ma seule pensée » 3 voix (Ch. v)⁸.

Cette série de chansons présente un intérêt considérable et ce, quel que soit l'angle sous lequel on l'examine. Le plus remarquable peut-être tient à la période au cours de laquelle ces chansons ont été copiées puisque, si l'éditeur propose une fourchette de dates situées entre 1520 et 1526 pour l'ensemble du manuscrit copié à Lyon ou sa région, le fascicule sur lequel a été copiée la chanson iii « Dieu gard ma maistresse et regente » peut être daté des années 1523-1524⁹. P. W. Christoffersen suggère même que ces premières chansons de Marot et de Sermisy ont pu être connues à Lyon, où la cour séjourne fréquemment, dès 1519 ou 1520¹⁰. Même si l'on s'en tient aux années 1523-1524 suggérées par le papier de la Chanson iii, ce scénario invite à reconsidérer aussi bien la chronologie des chansons de Marot que les conditions dans lesquelles Attaignant les imprime en 1527-1528 puisqu'il semblerait que ce corpus de chansons (textes de Marot et de poètes anonymes ; musique de Sermisy ou d'autres compositeurs) circulait

Musique et musiciens français du xvi^e siècle, Genève, Minkoff, 1976, p. 37-49) ; voir les remarques nuancées de P. W. Christoffersen sur ce point (*French Music in the Early Sixteenth Century*, *op. cit.*, t. I, p. 236 n. 50 et p. 249).

8 Bibliothèque royale de Copenhague, ms. Thott 291, 8^o, fol. 40 v^o-41 r^o (désormais : Cop 291). Voir P. W. Christoffersen, *French Music in the Early Sixteenth Century*, *op. cit.*, t. I, p. 246-248, qui date cet ajout du premier quart du xvi^e siècle. Ce recueil appartient au groupe des chansonniers bourguignons rédigés dans la vallée de la Loire dans le dernier tiers du xv^e siècle (voir Jane Alden, *Songs, Scribes, and Society. The History and Reception of the Loire Valley Chansonniers*, Oxford, Oxford University Press, 2010).

9 P. W. Christoffersen, *French Music in the Early Sixteenth Century*, *op. cit.*, t. I, p. 69. La page sur laquelle se trouve copiée la Chanson iii appartient au fasc. 5 (*ibid.*, p. 22 et 25).

10 *Ibid.*, p. 98.

déjà depuis quelques années lorsque l'éditeur parisien les publie¹¹. S'agissant de Marot, la démonstration confirme les hypothèses précédemment formulées par Pierre Villey et Jean Rollin : elle a toutefois le grand mérite d'être fermement étayée et de nous proposer des textes¹².

28

À ne s'en tenir qu'au seul Marot, nous disposons donc de deux versions musiquées différentes de certaines des chansons qui circulaient avant la publication de *L'Adolescence clémentine* : celle du manuscrit lyonnais aujourd'hui à Copenhague et celle des impressions de Pierre Attaignant. À cet ensemble, il convient d'ajouter les textes publiés dans les recueils de chansons sans musique notée, recueils contemporains au sens large de ces versions manuscrites et imprimées. Ces recueils sont en général regardés avec suspicion par la critique universitaire qui leur reproche de proposer des textes pleins d'erreurs et donc sans autorité véritable ; si l'on ajoute que leur extrême rareté les rend difficiles d'accès et qu'il est très souvent impossible d'établir avec précision la date de leur publication, on peut comprendre qu'ils n'aient guère été pris en considération par la plupart des éditeurs de Marot¹³. Comme les recueils musicaux manuscrits ou imprimés, ils offrent pourtant bien souvent un état du texte antérieur à *L'Adolescence clémentine* et, à ce titre, mériteraient de figurer en bonne place dans les éditions modernes des œuvres du poète. Enfin, et pour peu que l'on consente à ne pas se limiter aux quelques chansons publiées par Marot dans son *Adolescence clémentine*, ils donnent à lire un corpus de chansons qui recoupe de manière fort instructive celui que l'on peut lire dans le manuscrit de Copenhague (Cop. 1848) ou dans les impressions de Pierre Attaignant. Le choix de ne se limiter qu'aux seules chansons recueillies en 1532 par Marot dans son recueil me paraît en effet relever d'une démarche anachronique qui

11 *Ibid.*, t. I, p. 71-72 et p. 238-254 (pour le passage de trois à quatre voix).

12 Voir les différents articles consacrés par Pierre Villey à ses « Recherches sur la chronologie des Œuvres de Marot » (articles repris en un volume à Paris, chez H. Leclerc, en 1921). Jean Rollin signalait déjà (*Les Chansons de Clément Marot*, Paris, Société française de musicologie, 1951, p. 50 sq.), comme indice d'une diffusion rapide de ces chansons, le fait que certaines d'entre elles sont proposées comme timbres dans des noëls des années 1520 ; la datation de ces recueils demeure encore incertaine et tout au plus peut-on dire qu'ils ont été imprimés vers la fin des années 1520. Voir le cas des Chanson II « Secourez moy ma dame par amour » et IV « Jouissance vous donneray » présentes dans un recueil que l'on date de 1526-1531 ; voir Adrienne F. Block, *The Early French Parody Noël*, Ann Arbor (Michigan), UMI Research Press, 1983, 2 vol., t. I, p. 135, n. 39, pour les *Noëls Nouveaux en poetevin* (Paris, Pierre Sergent, s.d.) et Pierre Rézeau, *Les Noëls en France aux xv^e et xvi^e siècles. Édition et analyse*, Strasbourg, ELIPH, 2013, « Répertoire général des noëls » p. 417-586, respectivement les n. 1 et 763.

13 Beaucoup ont été publiés par Brian Jeffery, *Chanson Verse of the Early Renaissance*, t. I, London, B. Jeffery, 1971, t. II, London, Tecla Editions, 1976 (désormais : Jeffery). Tous ces recueils, qui ont dû circuler en quantités importantes, sont aujourd'hui extrêmement rares. L'édition de Jeffery a l'immense mérite de donner à lire commodément des textes souvent inaccessibles ; elle ne constitue pourtant pas à proprement parler une édition critique comme a bien voulu me le confirmer Alice Tacaille qui a pu voir à Wolfenbüttel les exemplaires publiés par Jeffery.

finit par fausser notre perception de ces textes. Rappelons en effet que tous les poèmes publiés dans ces recueils (manuscrits ou imprimés musicaux ; chansons sans musique notée) sont anonymes et que, dans les premières impressions de Pierre Attaignant, la plupart des mélodies le sont également¹⁴. C'est à l'aune de cet anonymat général que doit se mesurer la portée du geste éditorial de Marot qui, en 1532, revendique pour siennes un certain nombre de ces compositions. Si l'on veut bien admettre que Marot n'avait pas seulement écrit en 1532 les trente-deux chansons qu'il retient dans *L'Adolescence clémentine*, il me paraît légitime d'étudier le corpus originel auquel elles ont d'abord appartenu. Pour des raisons de commodité, je m'en tiendrai ici aux trente et une chansons du manuscrit Cop. 1848, étudié et partiellement édité par P. W. Christoffersen, dont le texte se lit également chez Attaignant et, parfois, dans les recueils de chansons sans musique notée¹⁵ ; à cet ensemble, j'ajouterai la chanson « J'actens secours de ma seulle pensée » mentionnée plus haut, présente dans l'appendice d'un chansonnier du xv^e siècle.

En attendant une étude détaillée sur la diffusion des textes des chansons présentes dans ces recueils de différentes sortes, donnons ici les résultats d'une première enquête sur les recueils publiés par Attaignant d'avril 1528 à octobre 1534 (date de la publication de *La Suite de l'Adolescence clémentine* et de *l'Hécatomphile*) : si l'on exclut les reprises d'une même chanson, on arrive à un total de quelque 600 chansons dont environ un cinquième appartient, pour le texte, à un fonds antérieur (celui des chansonniers courtois en général). Pour les recueils de chansons sans musique notée, Brian Jeffery montre à quel point le répertoire évolue entre les premiers recueils (ca 1515-1520) et ceux des années 1525 et suivantes qui, s'ils donnent encore à lire des textes connus depuis parfois

14 C'est surtout le cas pour les recueils publiés jusque vers la fin des années 1530 ; nombre des attributions des mélodies des premiers recueils reposent sur les rééditions (d'Attaignant ou de ses confrères) ; voir Daniel Hertz, *Pierre Attaignant, Royal Printer of Music. A Historical Study and Bibliographical Catalogue*, Berkeley, University of California Press, 1969 (désormais : Hertz).

15 Certains textes du xv^e siècle sont présents et dans Cop. 1848 et dans des recueils postérieurs à 1534 (publiés ou non par Attaignant). C'est le cas de la chanson « Ceste fillette à qui le tetin point », rondeau quatrain de Jean Molinet que l'on peut lire, entre autres, dans le *Jardin de plaisance et fleur de Rhétorique* (Paris, Antoine Vêrard, s.d. [ca 1501] ; fol. 120 v^o ; n^o 560), mis en musique à trois voix dans notre manuscrit (n^o 31) et, plus tard, par Gabriel Coste et Pierre Certon (le recueil de Vêrard a fait l'objet d'une reproduction en fac-similé publiée à Paris, chez Firmin-Didot et Cie, 1910 ; un volume a ensuite été publié sous ce même titre avec, en sous-titre *Introduction et notes* par E. Droz et A. Piaget à Paris, Librairie Édouard Champion, 1924, avec la mention t. II ; tous les poèmes du recueil sont numérotés : je renvoie successivement ci-dessus au folio de l'édition de Vêrard et à la numérotation de Droz et Piaget). Je ne prendrai pas en compte ces textes, non plus que les textes présents dans les deux chansonniers monodiques (voir P. W. Christoffersen, *French Music in the Early Sixteenth Century*, op. cit., t. I, p. 178) quand ils ne sont pas également présents dans le corpus Attaignant.

longtemps, proposent en nombre des chansons nouvelles. Enfin, les trente et une chansons du manuscrit 1848 de Copenhague également présentes dans les recueils Attaignant ne représentent qu'environ un sixième de l'ensemble des chansons du manuscrit, les autres chansons provenant du répertoire courtois des chansonniers du xv^e siècle ou d'une tradition d'origine populaire qui n'a pas été reprise par Attaignant durant la période envisagée. Pour mieux apprécier la place des chansons de Marot dans ce corpus, il convient d'examiner les chansons dont la rédaction remonte, comme celles de Marot, aux années 1520 et dont le texte nous a été transmis à la fois par Cop. 1848 et les recueils publiés par Attaignant jusqu'en 1534, avec parfois une version publiée dans les recueils de chansons sans musique notée.

30

Les trente-deux chansons (en comptant la chanson v de Marot, « J'actens secours de ma seulle pensée » présente dans le manuscrit Cop. 291) peuvent se répartir en plusieurs catégories¹⁶. La première concerne les chansons qui répondent aux critères de ce corpus (présentes dans le manuscrit Cop. 1848 et un imprimé d'Attaignant), mais dont le texte remonte à une période très antérieure aux années 1520 et dont seules les mises en musique sont contemporaines.

A. 5 chansons dont le texte remonte à une période antérieure à 1520

- « Assouvy suis mais sans cesser desire » ; rondeau cinquain imprimé dans le *Jardin de plaisance* [n° 510] et mis en musique par Clément Janequin qui ne retient du rondeau originel que le refrain ; c'est le texte de Janequin que l'on peut lire dans un recueil de chanson sans musique notée de 1535 (Jeffery 1535, n° 215).
- « Faulte d'argent dieu te mauldie » ; rondeau quatrain tiré du *Jardin de plaisance* [n° 284]. Le texte de Cop. 1848 est une combinaison des deux premières strophes ; celui publié par Attaignant en 1532 se limite à la première strophe. Les airs sont différents.
- « Je me repens de vous avoir aymée » ; rondeau quatrain tiré du *Jardin de plaisance* [n° 223] suivi (avec des variantes) dans Cop. 1848. Attaignant publie en 1529 une version pour luth et voix (que je n'ai pas vue). Le succès de ce poème se mesure au fait qu'il est présent dans plusieurs recueils de chansons sans musique notée (voir Jeffery 16 n° 4, éd. t. I, 236), que l'on trouve une réponse (« Ne te repens de m'avoir trop aymée » ; Jeffery 16 n° 9, éd. t. I p. 241) et un Noël sur ce timbre.

¹⁶ Le commentaire s'appuie sur le tableau des sources musicales et littéraires placé en annexe. Les références à Jeffery sont suivies de l'identification du recueil dans son édition.

- « Reconfortés le petit cueur de moy » ; ce poème hétérométrique mis en musique par Janequin et publié par Attaignant en 1528 se lit dans les deux chansonniers monodiques¹⁷.
- « S'il est à ma poste » ; quatrain décasyllabique dont le texte se lit déjà dans le chansonnier monodique BnF Fr. 12744 n° 22.

Même si cet échantillon est trop mince pour être significatif, on peut déjà remarquer que les cinq items correspondent à environ un cinquième de l'ensemble des trente-deux chansons, c'est-à-dire la même proportion de textes du xv^e siècle que l'on devine dans les imprimés d'Attaignant pour la période considérée. D'autre part, si l'on considère l'ensemble des chansons en français du manuscrit Cop 1848 (y compris, donc, celles qui n'apparaissent pas dans les recueils de Pierre Attaignant), la proportion de chansons dont le texte (et souvent la mélodie) remonte à la période antérieure des chansonniers du xv^e siècle est sensiblement plus importante.

Restent vingt-sept chansons que l'on peut classer en trois groupes.

B. 10 chansons présentes dans le manuscrit Cop. 1848 et un ou plusieurs recueils d'Attaignant

- « A desjuner la belle andouille » ; Attaignant 1529¹⁸.
- « Amy hellas ostez moy de la presse » ; Attaignant 1529.
- « Dœul double dœul renfort de desplaisir » ; Attaignant 1530¹⁹.
- « Hau hau hau le boys » ; Attaignant 1529 ; musique de Claudin de Sermisy.
- « Or sus vous dormez tropt ma dame joliette » ; Attaignant 1528 (musique de Clément Janequin)²⁰.
- « Puis qu'en deux cueurs y a vraye union » ; Attaignant 1529.
- « Que t'ay je faict desplaisante fortune » ; Attaignant 1529.
- « Si vostre cueur a prins tanné » ; Attaignant 1529.

17 Les chansonniers dit de Bayeux (BnF F. Fr. 9346) et BnF F. Fr. 12744. Voir Isabel Kraft, *Einstimmigkeit um 1500 : Der Chansonnier Paris, BnF F. Fr. 12744*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2009, p. 208. Voir également Annie Cœurdevey, « Clément Janequin et l'essor du figuralisme », dans Olivier Halévy, Isabelle His & Jean Vignes (dir.), *Clément Janequin, un musicien au milieu des poètes*, Paris, Société française de musicologie, 2013, p. 151-176.

18 *Répertoire international des sources musicales*, München/Duisburg, Henle, puis Kassel/Basel/Tours, Baerenreiter Verlag, depuis 1960, série B/1, Recueils imprimés, xvi^e-xvii^e siècles (désormais : RISM). Ici RISM [c.1528]⁸ (n° 2), réédition 1531².

19 Attaignant publiée en 1529 [Hartz 8] une chanson à l'*incipit* proche (« Doeul double doeul a mon cœur assommé ») et dont la mélodie, anonyme, est différente.

20 Voir Frank Dobbin, « Janequin, Marot, Rabelais et la musique verbale », dans *Clément Janequin, un musicien au milieu des poètes*, op. cit., p. 287-315, en particulier les pages 289-296. Voir également le n° 17 du programme ici même publié en annexe.

- « Tous nobles cueurs venés veoyr Madeleyne » ; Attaignant 1529.
- « Vignon vignette » ; Attaignant 1529²¹.

C. 11 chansons présentes dans les manuscrits Cop. 1848 (et Cop. 291), Attaignant et un recueil poétique de 1532 ou postérieur

- « Amour vault trop qui bien s'en sçait deffaire ».
- « De retourner mon amy je te prie ».
- « D'ung nouveau dart je suis frappé » ; *L'Adolescence clémentine*, Ch. xviii.
- « J'actens secours de ma seulle pensée » [Cop. 291] ; *L'Adolescence clémentine*, Ch. v.
- « Je ne fais rien que requérir » ; *L'Adolescence clémentine*, Ch. xvii.
- « Je ne sçay pas comment »
- « Jouyssance vous donneray » ; *L'Adolescence clémentine*, Ch. iv.
- « Languir me fais sans t'avoir offensée » ; *L'Adolescence clémentine*, Ch. xiii.
- 32 – « Ma dame ne m'a pas vendu » ; *L'Adolescence clémentine*, Ch. xv.
- « Si par souffrir on peult vaincre fortune »
- « Ung grand plaisir Cupido me donna »

D. 6 chansons présentes dans les manuscrits Cop. 1848 et Cop. 291, Attaignant, un recueil de chansons sans musique notée antérieur à 1534 ou dans *L'Adolescence clémentine*

- « C'est boucané de se tenir a une » ; Jeffery 8(a) et 8(c) ; *La Fleur* 110²².
- « Ces facheux sotz qui mesdisent d'aymer » ; *La Fleur* 110.
- « D'amour je suis deseritée » ; Jeffery 17 ; *La Fleur* 110.
- « Dieu gard ma maistresse et regente » ; *La Fleur* 110 ; *L'Adolescence clémentine*, Ch. iii.
- « Fortune laisse moy la vie » ; Jeffery 8(c) ; *La Fleur* 110²³.
- « Secourez moy ma dame par amour » ; *La Fleur* 110 ; *L'Adolescence clémentine*, Ch. ii.

Que nous apprend ce classement sur la diffusion du texte des chansons publiées par Attaignant dans ses premiers recueils ? Si l'on laisse de côté la partie A qui

²¹ Sermisy met en musique en 1535 le même texte, publié par Attaignant (Heartz 65).

²² Le tableau de concordances, en annexe, identifie *in extenso* ces précieuses sources sans musique notée inventoriées par Brian Jeffery, *Chanson Verse of the Early Renaissance*, op. cit., dont les abréviations sont ici retenues.

²³ Un poème avec le même *incipit*, mais un texte différent, se lit dans le chansonnier de Wolfenbüttel copié ca 1460-1480 ; voir Martella Gutiérrez-Denhoff, *Der Wolfenbütteler Chansonnier Wolfenbüttel*, Herzog August Bibliothek Codex Guelph. 287 Extrav. Untersuchungen zu Repertoire und Überlieferung einer Musikhandschrift des 15. Jahrhunderts und ihres Umkreises, Wiesbaden, Herzog August Bibliothek, 1985.

concerne le répertoire poétique hérité, pour l'essentiel, des chansonniers du xv^e siècle dont on sait qu'il demeure présent, même de manière marginale, dans ces publications, on s'aperçoit que sur les vingt-sept chansons dont on peut supposer qu'elles appartenaient, au moins pour la plupart, à un corpus récent, vingt et une d'entre elles (les sections B et C) n'apparaissent avant 1532 que dans Cop. 1848 (et Cop. 291 dans un cas) et les impressions musicales d'Attaignant. Le texte de onze d'entre elles reparaît ensuite dans des recueils de chansons sans musique notée ou dans *L'Adolescence clémentine* pour les chansons que retient Marot, preuve d'une diffusion étalée dans le temps et d'un succès dont témoignent aussi les Noël composés à partir de ces chansons. On entrevoit bien la vitalité d'un genre (la chanson mise en musique) dont le manuscrit Cop. 1848 nous offre le témoignage d'une première diffusion manuscrite entre 1520 et 1525 hors de la cour (où elles ont probablement été composées²⁴) jusqu'au moment où Attaignant imprime un répertoire qui circulait donc probablement depuis quelques années – texte et musique.

La section D enfin regroupe les six chansons pour lesquelles, entre la rédaction de Cop. 1848 et l'impression des recueils musicaux d'Attaignant, existe un état intermédiaire publié dans un recueil de chansons sans musique notée. Fait remarquable, les six textes ont tous été publiés dans un même recueil, *La Fleur des chansons*²⁵. Ce recueil, dont il n'existe qu'un seul exemplaire aujourd'hui à la bibliothèque de Chantilly, a depuis longtemps attiré l'attention des critiques que la rareté de ces livrets et leur aspect archaïque n'ont pas rebutés²⁶. Il a, en particulier, retenu l'attention de Jean Rollin qui, dans son ouvrage sur les chansons de Marot, a signalé que les deux poèmes de ce recueil repris en 1532 par Marot présentent des différences notables avec le texte de *L'Adolescence clémentine*²⁷.

24 Pour deux chansons, des attributions nous renvoient au monde de la cour : « Amour vault trop qui bien s'en sçait deffaire » attribué à Lazare de Baïf dans le manuscrit BnF Fr. 1667 (information tirée du site d'A. Cœurdevey, « Catalogue de la chanson française à la Renaissance », Tours, CESR, Programme Ricercar, base Chansons) et « De retourner mon amy je te prie », poème attribué à François I^{er} ou son entourage (édition des *Poésies du roi François I^{er}* [...] par A. Champollion-Figeac, Paris, Imprimerie royale, 1847 ; Genève, Slatkine Reprint, 1970, p. 165 ; non repris dans l'édition des *Œuvres poétiques*, éd. J. E. Kane, Genève, Slatkine, 1984). Six autres se lisent pour la première fois dans *L'Adolescence clémentine* dont la page de titre rappelle que l'auteur est « Valet de Chambre du Roy ».

25 *La Fleur des chansons. Les grans chansons nouvelles qui sont en nombre Cent et dix [...]*, s.l.s.d., publié sans doute peu après mai 1527 ; voir B. Jeffery, *Chanson Verse of the Early Renaissance*, op. cit., t. II, p. 25.

26 Voir par exemple l'anthologie d'Henry Poulaille, *La Fleur des chansons d'amour du xv^e siècle*, Paris, Grasset, 1943 (fig. 1). Le recueil est décrit par J.-C. Brunet dans son *Manuel du libraire et de l'amateur de livres*, Paris, Firmin Didot Frères, 1860-1865, 6 vol., t. II, col. 1286-1287, qui possédait probablement l'exemplaire acheté ensuite pour Chantilly. Il est publié par Brian Jeffery, *Chanson Verse of the Early Renaissance*, op. cit. t. II, p. 23-77.

27 Jean Rollin, *Les Chansons de Clément Marot*, op. cit., p. 170-171.

Passons brièvement sur le cas de la chanson III : l'*incipit* retenu par Marot (« Dieu gard ma maïstresse et regente ») ne se retrouve que dans le manuscrit Cop. 1848 ; le texte publié en février 1532 par Attaignant²⁸ (« Dieu gard de mon cueur la regente ») est en revanche, à un détail près, celui de *La Fleur* (qui propose « de mon cueur la tresgente »). Ce que l'on peut reconstituer du texte de la chanson II « Secourez moy ma dame par amour » est encore plus instructif. Aux vers 4 à 6, les variantes laissent entrevoir une diffusion problématique du texte²⁹ :

Cop. 1848 [ca 1525]

A mon las cueur pour vous s'en va morir
Helas helas venés toust secourir
Celuy qui vit pour vous en grant tristesse

La Fleur [ca 1527]

A mon las cueur lequel s'en va morir
Helas helas venez le secourir
Celuy qui vit pour vous en grant tristesse

34

Attaignant 1528 [Hertz 9]

A mon las cueur lequel pour vous s'en va mourir
Helas helas venez tost secourir
Celluy qui vit pour vous en grand tristesse

L'Adolescence clémentine 1532

A mon las cueur, lequel s'en va mourir
Helas helas, vueillés doncq secourir
Celluy qui vit pour vous en grand destresse

- v. 4 : *La Fleur* et *L'Adolescence clémentine* sont d'accord ; le manuscrit Cop. 1848 présente une leçon satisfaisante pour la métrique, mais la répétition du syntagme « pour vous », présent au v. 6, rend cette leçon

²⁸ Hertz 31 : *Vingt et huit chansons nouvelles en musique a quatre parties*, Paris, P. Attaignant, 1531, RISM 1531¹. Daniel Hertz date ce recueil de 1532 au vu de la date 15301 (*sic*) imprimée au titre du *superius* et de la basse.

²⁹ Je précise qu'il ne s'agit pas d'une édition critique de ce texte. Quel que soit le crédit (fort grand, en ce qui me concerne) que l'on accorde au travail de P. W. Christoffersen, un éditeur ne saurait se dispenser de travailler sur l'original. Même chose pour les recueils de chansons sans musique notée édités par Jeffery, *Chanson Verse of the Early Renaissance*, *op. cit.* Enfin, l'un des premiers recueils de Pierre Attaignant (Hertz 2, RISM 1528³, *Chansons nouvelles en musique, à quatre parties*) n'est connu que par l'exemplaire de Versailles que je n'ai pas pu voir. J'ai donc travaillé sur l'exemplaire de la réimpression (Hertz 9, publié la même année, RISM [c. 1528]³, *Trente et sept chansons musicales*), mais qui propose un texte parfois différent (voir *infra* note 33).

moins heureuse ; le texte d'Attaignant combine les deux leçons et transforme le décasyllabe en alexandrin³⁰.

- v. 5 : Cop. 1848 et Attaignant donnent le même texte « venez tôt » ; celui de *La Fleur* ne s'en distingue que par le remplacement de l'adverbe « tôt » par le pronom objet « le » ; *L'Adolescence clémentine* propose un autre texte « vueillés doncq ».
- v. 6 : les trois premiers états du texte proposent « tristesse » là où *L'Adolescence clémentine* donne « destresse », variante qui ne concerne que le texte de *L'Adolescence* et laisse entrevoir, comme au v. 5, un travail de correction par Marot d'un état originel du poème pour l'édition de *L'Adolescence clémentine*.

Dernière variation d'importance, *La Fleur* propose seule une seconde strophe qui ne se lit que là.

L'examen des autres poèmes de cette section D montre que ces variations ne concernent pas que le seul texte de Marot. Pour la chanson « C'est boucanner de se tenir à une », si l'on laisse de côté les variantes qui peuvent relever de la seule prononciation (« C'est boucanner / boucané », v. 1), on s'aperçoit qu'il y a accord du manuscrit Cop. 1848 et de *La Fleur* contre Attaignant³¹ qui propose un texte très problématique :

Cop. 1848 et *La Fleur*

C'est boucanner de se tenir à une
Le change est bon ainsi comme l'on dit
Pourquoy j'ordonne que l'homme aura credit
Qui changera tout ainsi que la lune³².

Attaignant

C'est boucané de se tenir à une
Le changer est bon tous les jours comme l'on dit
Du moins j'ordonne que l'homme aura tel credit
Qui changera tout ainsi que la lune.

³⁰ Bon exemple de plasticité des rapports entre texte et musique, la présence de mélismes à cet endroit fait que ces deux syllabes supplémentaires ne posent aucun problème aux chanteurs.

³¹ Hertz 10 : *Quarante et deux chansons musicales à troys parties*, Paris, P. Attaignant, avril 1529.

³² Seule variante qui relève d'ailleurs de la prononciation : Parquoy (*La Fleur* au v. 3). À noter que le texte publié par B. Jeffery, *Chanson Verse of the Early Renaissance*, op. cit., t. I, p. 188, est celui d'un recueil antérieur auquel il renvoie, alors même qu'il souligne la qualité du travail éditorial de *La Fleur* par rapport aux recueils du même genre. Ce petit poème (dont on trouve l'équivalent, pour l'esprit, chez Olivier de Magny) revient plusieurs fois dans les recueils et connaît même son « contraire » : « C'est boucané d'en avoir plus d'une / Le change est sot quoy que l'on en ait dit / Car par change l'homme pert son credit / Et ressemble droicement à la lune » (*ibid.*, t. II, p. 230).

Si l'on peut reconstituer le processus qui amène les variantes des v. 3 et 4 chez Attaignant, il n'en reste pas moins qu'il est le seul à proposer une version hétérométrique d'un quatrain qui, partout ailleurs, est isométrique. C'est le phénomène inverse que l'on observe pour une autre chanson de cette section D :

La Fleur et Cop. 1848 (avec var. graphiques)

Ces facheux sotz qui mesdient d'aymer
Sans en avoir la congnoissance
Je vous jure ma conscience
Qu'ilz ont grant tort d'ung tel plaisir blasmer

Attaignant

Ces facheux sotz qui mesdisent d'aymer
Et n'en eurent de leur vie congnoissance
Je vous jure dieu et ma conscience
Qu'il ont grant tort d'un tel plaisir blasmer.

36

On pourrait certes supposer qu'Attaignant a voulu transformer en quatrain décasyllabique l'original hétérométrique (10-8-8-10) pour des raisons musicales, n'était que la musique est identique en Cop. 1848 et Attaignant.

Le fait de disposer d'un état premier de certains poèmes de Marot (ceux présents dans Cop. 1848) permet d'apprécier les variations textuelles du manuscrit à *L'Adolescence clémentine* en passant par les éditions musicales d'Attaignant. Si, pour certains poèmes, il n'y a pas de variantes significatives entre les trois états (« Languir me fait sans t'avoir offensée » ou « J'attens secours de ma seulle pensée » présent dans Cop. 291), il est d'autres poèmes dont les variantes méritent d'être relevées.

Manuscrit Cop. 1848	Attaignant
Joyssance, vous donneray	
Mon amy & si meneray	& vous meneray
A bonne fin vostre esperance	Là où pretend vostre
Vivante ne vous laisseray[...]	ne vous changeray
Encores quant morte seray	Encor quant morte je seray
L'esprit en aura souvenance.	

À noter que pour cette chanson, présente à deux reprises dans le manuscrit, le copiste d'une des versions (Cop. 1848 n° 137) avait d'abord écrit au v. 6 « Sy vous auray je en souvenance » avant de remplacer ce vers par la leçon définitive³³. Dans ce cas présent, on constate une nouvelle fois que le texte du

33 P. W. Christoffersen (*French Music in the Early Sixteenth Century, op. cit.*, t. II, p. 113) signale que cette première version se lit aussi dans la première publication d'Attaignant (Heartz 2 ;

manuscrit Cop. 1848 est plus proche de celui publié par Marot en 1532 que ne l'est Attaignant³⁴.

Quelles conclusions tirer de ces remarques sur les états différents des textes des chansons? La première a trait à la diffusion de ce corpus dans les années 1520 qui se présente soit musiqué (Cop. 1848 et Attaignant), soit avec le texte nu (les recueils de chansons sans musique notée). À l'évidence, ils forment un tout que l'on aurait tort de dissocier : les nombreuses partitions publiées, en Italie en particulier et encore dans Cop. 1848, qui ne proposent que l'*incipit* des chansons, ne sont pas forcément toutes instrumentales mais invitent à penser que l'on pouvait y adapter des paroles éditées dans des recueils de poésies (la page de titre de *La Fleur* semble, de ce point de vue, particulièrement révélatrice de cette pratique).

Deuxième remarque, la qualité des textes proposés par Attaignant est souvent médiocre comparée à ce dont on pouvait disposer à l'époque (Cop. 1848 et les recueils de chansons sans musique notée qui proposent un texte souvent meilleur). Il est en définitive très vraisemblable qu'Attaignant ait eu le flair de comprendre que ce corpus représentait une aubaine commerciale, thèse défendue par Peter Woetman Christoffersen, qui suggère que l'éditeur s'est emparé d'un répertoire manuscrit qui circulait depuis quelques années pour lui donner une forme imprimée. Si collaboration il y a eu un jour entre Attaignant et ses auteurs (musiciens et poètes), elle ne devient effective que pour des recueils plus tardifs. Le dernier point n'est qu'une conséquence de ce qui précède : à l'évidence, le rôle des recueils de chansons sans musique notée est essentiel dans le processus de transmission des textes. La qualité éditoriale de *La Fleur*, justement relevée par Jeffery et confirmée par l'analyse des variantes ci-dessus, est une invite à considérer ces recueils avec plus d'attention qu'on ne l'a fait jusqu'ici. Allons plus loin : l'éditeur intellectuel de *La Fleur* s'est livré à un travail éditorial que l'on pourrait comparer, pour l'intelligence de son approche, à celui réalisé

RISM 1528³); mais comme il écrit qu'on la lit aussi dans la deuxième édition du recueil (Heartz 9; RISM [c.1528]³), alors que c'est bien la version définitive qu'on peut lire, je ne sais qu'en penser. Dans son édition critique de Marot, Claude A. Mayer propose pour la version Attaignant une leçon très proche : « Si vous auray en souvenance ». Cela signifie que, d'une édition à l'autre, Attaignant revoit ses textes et, dans ce cas présent, se range à la bonne leçon déjà connue en 1525 mais que sa première édition, moins bonne donc que ce que l'on peut lire en Cop. 1848, ne proposait pas (Clément Marot, *Œuvres complètes*, éd. Claude A. Mayer, London, University of London/Athlone Press, 6 vol., 1958-1980, t. 3 : *Œuvres lyriques*, 1964).

34 Voir aussi (programme en annexe, n° 14, et F. Dobbins, « Les premières mises en musique des chansons, des épigrammes et des rondeaux de Marot », art. cit.) l'exemple de « D'un nouveau dard » pour lequel Cop. 1848 offre un texte plus proche de *L'Adolescence clémentine* que celui publié par Attaignant.

par Marot pour l'œuvre de Villon. Dans ces conditions, on voit mal ce qui interdirait d'attribuer à Marot la seconde strophe de « Secourez moy » publiée par *La Fleur* au seul motif que Marot ne l'a pas reprise dans son *Adolescence* (pour laquelle on devine qu'il s'est livré en personne à un travail soigneux de révision). Posons la question autrement : qui d'autre que Marot, à cette date, aurait pu écrire une strophe supplémentaire pour un poème dont la première strophe se suffit à elle-même ? Si l'on ajoute à cela le fait que *La Fleur* propose ici et là des chansons dont le schéma métrique rappelle ce que Marot publie dans *L'Adolescence* et que, de manière plus subjective, certains poèmes font irrésistiblement penser à sa « manière », il n'est pas invraisemblable de penser que ce recueil contient des chansons de Marot non recueillies dans *L'Adolescence*. On ne peut d'ailleurs qu'admirer la constance avec laquelle la critique universitaire s'est tenue à l'écart de ces éditions qui, avec les recueils musicaux, présentent les chansons de Marot dans leur contexte originel. Jean Rollin, qui connaissait *La Fleur des chansons*, n'envisage à aucun moment la possibilité que Marot soit l'auteur de la strophe inédite de « Secourez moy » qu'il reproduit pourtant. Quant à Jeffery, en dépit de l'intérêt qu'il éprouve pour ces textes qu'il a contribué à faire connaître, il repousse l'idée qu'un Marot parolier ait pu en être l'auteur et se contente de souligner timidement, ici et là, le ton proprement marotique de certaines chansons. Les comptes rendus de l'ouvrage de Jean Rollin disent bien que, pour tous, l'idée qu'un Marot parolier ait pu écrire pour être mis en musique est inenvisageable et presque sacrilège³⁵. Disons, ici, que le contraire serait bien étonnant et qu'il est permis d'être sensible à une forme de cohérence dans l'œuvre de Marot qui, avec les chansons d'abord, les psaumes enfin, semble avoir sa vie durant écrit pour être chanté.

35 Outre F. Lesure, « Autour de Clément Marot et de ses musiciens », art. cit., voir la critique de l'ouvrage de Jean Rollin (*Les Chansons de Clément Marot, op. cit.*) par V.-L. Saulnier, *Bibliothèque d'humanisme et de Renaissance*, XV, 1953, p. 130-136 et C. A. Mayer, *Clément Marot*, Paris, Nizet, 1972, p. 68-70. Ajoutons que la question d'un Marot musicien suggérée par Rollin (et envisagée par Christoffersen) repose peut-être sur une confusion sémantique : de même que l'on a pu prétendre (en latin) que Marot ignorait le latin parce qu'il ne composait pas dans cette langue (mais on est certain qu'il le lisait), de même un Marot musicien doit-il se comprendre comme on le ferait aujourd'hui d'un amateur, capable de tenir sa partie dans un ensemble vocal aux ambitions limitées. On voit mal comment Marot qui, dès son jeune âge, a vécu à la cour, aurait pu se dispenser de pratiquer un tel art d'agrément.

La fleur des chansons.



Es grans chansons nouvelles
qui sont en nombre Cent et dix/
ou est cōprinse la chāson du roy/
la chāson de Paue/la chāson q̄
le roy fist en espaigne/la chāson de Rōme/
la chanson des Brunettes et Teremuu/et
plusieurs autres nouvelles chāsons/lesq̄l/
les trouueres par la table ensuyuant.



Couverture d'une édition gothique de *La Fleur des Chansons*.
(J. Bonfons, Paris.)

1. *La Fleur des Chansons*, Paris, J. Bonfons, page de titre,
Chantilly, musée Condé, IV D. 50

Tableau synthétique

<i>Incipit</i>	Cop. 1848	Voix	Attaignant	Voix	Chans. monodiques	Jardin	Jeffery 8(a)	Jeffery 8(b)	Jeffery 8(c)	Jeffery J. 16	Jeffery J. 17	Fleur 1527	AC 1532	Nourry 1534	1535	1538	Rézeau	Éd. crit.	Compositeur déclaré	Poète	Formes
<i>A dejeuner la belle andouille</i>	38	4	1529/H.9	4														CMM 93, III, 1			Quatrain
<i>Amour vault trop qui bien s'en sçait deffaire</i>	141	3	1529/H10	3											112			CMM 93, III, 53	Lazare de Baif (Fr. 1667 et 1700)		Quatrain x 10
<i>Amy helas oitez moy de la presse</i>	37	4	1529/H5	4														CMM 93, I, 18			Quatrain x 10
<i>Assoury suis mais sans cesse desire</i>	35	4	1529/H5	4		510									215			Lesure 8	Janequin		Cinq. x 10
<i>C'est boucanmer de se tenir à une</i>	113	3	1529/H10	3			1	1				21			102	63-141		CMM 93, III, 46			Quatrain x 10
<i>Ces fachetez soiez qui mesdisent d'aymer</i>	112-248	3	1529/H10	3						1					95	80.155		CMM 93, III, 44			Quatrain x 10 / 10+8+8+10
<i>D'amour je suis desertitee</i>	99	3	1529/H10	3							15	20			61			CMM 93, III, 39			Quatrain x 8
<i>D'ung nouveau dard je suis frappé</i>	40	4	1529/H8	4									18		213	18		CMM 93, II, 32	Marot C		Str. 1/2, [5x8]+6+8+6
<i>De retourner mon amy je te prie</i>	167	4	1529/H5	4											242			CMM 93, I, 24	François I ^{er}		Cinquin x 10
<i>Dieu gard ma maistresse et regente</i>	61	4	1532/H31	4								9	3	8	3	137		CMM 52, III, 41	Claudin Marot C		8x8
<i>Dieul double dieul renfort de desplaisir</i>	39	4	1530/H19	4															Hesdin		

<i>Incipit</i>	Cop. 1848	Voix	Attaignant	Voix	Chans. monodiques	Jardin	Jeffery 8(a)	Jeffery 8(b)	Jeffery 8(c)	Jeffery J. 16	Jeffery J. 17	Fleur 1527	AC 1532	Nourry 1534	1535	1538	Rézeau	Éd. crit.	Compositeur déclaré	Poète	Formes
<i>Faute d'argent dieu te mauldie</i>	219	3	1532/H30	4		284												CMM 93, IV, 40			Quatrain x 8
<i>Fortune laisse moy la vie</i>	116-135	3	1529/H10	3			1				17	19			96			CMM 93, III, 48			Quatrain x 8
<i>Hau hau hau le boys</i>	32	4	1529/H14	4														CMM 52, III, 56	Claudin		Huitain x 8 [?]
<i>Je me repens de vous avoir ayinée</i>	92	3	1529/H13	1+		223	4	6	29							374					Quatrain/Rondeau
<i>Je ne fais rien que requierir</i>	41	4	1529/H8	4							17							CMM 52, III, 77	Claudin	Marot C	Str, 1/2, 8+4+8+4+4+8+8 Sixain x 6
<i>Je ne say pas comment</i>	137	3	1529/H10	3								58					871	CMM 93, III, 45			
<i>Jouissance vous donneray</i>	117-139	3	1528/H2	4							4	28	59	4	763			CMM 52, III, 85	Claudin	Marot C	Str, 1/2, 6x8
<i>Languir me fais sans t'avoir offensée</i>	111	3	1528/H2	4							13	54	13					CMM 52, III, 87	Claudin	Marot C	Str, 1/2, 4x10
<i>Ma dame ne m'a pas vendu</i>	166	4	1529/H6	4							15	31	15					CMM 93, I, 56	Marot C		Str, 1/2, 7x8
<i>Or sus vous dormez trop ma dame joliette</i>	269	3	1528/H4	4														Lesure 5			
<i>Puis qu'en deux cueurs y a unye union</i>	42	4	1529/H6	4														CMM 93, I, 62			
<i>Que t'ay je fait desplaisante fortunet</i>	57	3	1529/H10	3														CMM 93, III, 59			Quatrain x 10

Incipit	Cop. 1848	Voix	Attaignant	Voix	Chans. monodiques	Jardin	Jeffery 8(a)	Jeffery 8(b)	Jeffery 8(c)	Jeffery J. 16	Jeffery J. 17	Fleur 1527	AC 1532	Nourry 1534	1535	1538	Rézeau	Éd. crit.	Compositeur déclaré	Poète	Formes
<i>Reconfortez le petit cuer de moy</i>	168	4	1528/H2	4	12744/B													Lesure 1	Janequin		10-4-4-10] x 2
<i>S'il est a ma poste</i>	58	4	1529/H14	4	Fr. 12744												623	CMM 52, IV, 139	Hesdin		Str, 1/2, 4x10
<i>Secourez moy ma dame par amour</i>	165	4	1528/H2	4								44	2	29	53	2	1 et 44	CMM 52, IV, 139	Claudin	Marot C	Str, 1/3, 7x10
<i>Si par souffrir on peut vaincre fortune</i>	140	3	1529/H10	3											194			CMM 93, III, 52			Quatrain x 10
<i>Si vostre cuer a prins tanné</i>	114	3	1529/H7	4														CMM 93, II, 26			Quatrain x 8
<i>Tous nobles cueurs venés veoyr Madeleyne</i>	120	4	1529/H6	4														CMM 93, I, 58			
<i>Ung grand plaisir me donna</i>	164	4	1529/H6	4											24			CMM 93, I, 37			Str, 8x10
<i>Vignon vignette</i>	161	4	1529/H6	4														CMM 93, I, 34			2 str, 10+[4x6]
<i>J'actens secours de ma seule pensée</i>	Cop. 291	3	1528/H2	4									5	29	73	5		CMM 52, III, 73	Claudin	Marot C	Str, 1/3, 4x8

Légende du tableau

- 1535 = *Sensuyent plusieurs belles chansons nouvelles, avec plusieurs autres retirées des anciennes impressions [...]*
Mil cinq cens XXXV (Jeffery II, p. 127-300).
- 1538 = *Les chansons nouvellement assemblées oultre les anciennes impressions [...]*, Paris, 1537 (Jeffery II, p. 331-347).
- AC 1532 = *L'Adolescence élémentine*, Paris, Pierre Roffet, 1532.
- Attraingnant = renvoi à la bibliographie des recueils Attraingnant par D. Heartz.
- Chans. monodiques = Chansonniers monodiques (BnF Fr. 12744 ou B[ayeux], BnF Fr. 9346).
- Cop. 1848 = Copenhague, ms. 1848 publié par P. W. Christoffersen.
- Éd. crit. = Éditions critiques des publications d'Attraingnant (la plupart se lisent dans la série CMM : *Corpus mensurabilis musicae*).
- Fleur 1527 = *La Fleur des chansons. Les grans chansons nouvelles qui sont au nombre de Cent et dix* (Jeffery II, p. 23-77 (voir fig. 1)).
- Formes = Formes poétiques
- Jardin = *Jardin de plaisance et fleur de rhétorique* (Paris, Antoine Véraud, ca 1501) ; les numéros d'ordre renvoient au commentaire d'Eugénie Droz.
- Jeffery 8(a) = *Sensuyent vint belles chansons nouvelles*, s.l, s.d. (Jeffery I, p. 187-197). Paris, BnF, Rés Yc 1378.
- Jeffery 8(b) = *Sensuyent viii belles chansons*, s.l, s.d. (Jeffery I, p. 198-204). Chantilly, musée Condé, IV D. 113.
- Jeffery 8(c) = *Sensuyent huict belles chansons*, s.l, s.d. (Jeffery I, p. 205-212). Londres, British Museum, C.22.a.23.
- Jeffery J. 16 = *Sensuyent seize belles chansons*, s.l, s.d. (Jeffery I, p. 233-247). Paris, BnF, Rés Yc 1379.
- Jeffery J. 17 = *Sensuyent dixsept belles chansons*, s.l, s.d. (Jeffery I, p. 248-258). Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 8° B. 11441 Rés.
- Nourry 1534 = *Sensuyent plusieurs belles chansons nouvelles*, Lyon, Claude Nourry, s.d. [ca 1534] (Jeffery II, 78-126)
- Rézeau = Pierre Rézeau, *Les Noël en France aux XV^e et XVI^e siècles. Édition et analyse*, Strasbourg, ELIPHI, 2013
- Voix = nombre de voix

ASSOCIATION V.L. SAULNIER

Fondateur : Robert AULOTTE †

CONSEIL D'ADMINISTRATION

Présidente honoraire : Nicole CAZAURAN

Président : Olivier MILLET

Vice-présidente : Isabelle PANTIN

Secrétaire général : Alexandre TARRÊTE

Trésorière : Marie-Claire THOMINE

Autres membres du CA : Guillaume BERTHON, Jean CÉARD, Véronique FERRER,
Frank LESTRINGANT, Catherine MAGNIEN-SIMONIN, Anne-Pascale POUHEY-MOUNOU.

267

MEMBRES DE L'ASSOCIATION V. L. SAULNIER

Yoshiko AIDA-JINNO

Jacqueline ALLEMAND

Louise AMAZAN

Shotaro ARAKI

Jean-Claude ARNOULD

Soledad ARREDONDO

Blandine BAILLARD-PERONA

Lison BASELIS - BITOUN

Jean-Dominique BEAUDIN

Yvonne BELLENGER

Guillaume BERTHON

Alessandro BERTOLINO

Olivier BETTENS

Michel BIDEAUX

Michail BITZILEKIS

Denis BJAÏ

Andrée BLANCHART

Claude BLUM

Sylviane BOKDAM

Françoise BONALI-FIQUET

Florence BOUCHET

Bénédicte BOUDOU

Christophe BOURGEOIS

Thérèse BOUYER

Barbara C. BOWEN

Jean BRUNEL

Emmanuel BURON

Emmanuel BURY

Christine de BUZON

Marie-Pierre CAMUS

Sergio CAPPELLO

Nicole CAZAURAN

Hélène CAZES

Jean CÉARD

Nadia CERNOGORA

Annie CHARON
 Françoise CHARPENTIER
 Sylvie CHARRIER
 Pascale CHIRON
 Michel CHOPARD
 Christophe CLAVEL
 Michèle CLÉMENT
 Andrée COMPAROT
 Tom CONLEY
 Marie-Dominique COUZINET
 Antoine CORON
 Richard CRESCENZO
 Silvia D'AMICO
 James DAUPHINE
 Hugues DAUSSY
 Nathalie DAUVOIS
 Colette DEMAIZIERE
 Guy et Geneviève DEMERSON
 Marie-Luce DEMONET
 Adeline DESBOIS
 Robert DESCIMON
 Diane DESROSIERS
 Sylvie DESWARTE-ROSA
 Florence DOBBY-POIRSON
 Véronique DOMINGUEZ-GUILLAUME
 Claude-Gilbert DUBOIS
 Véronique DUCHÉ-GAVET
 Alain DUFOUR
 Jean DUPÈBE
 Max ENGAMMARE
 Véronique FERRER
 Marie Madeleine FONTAINE
 Marie-Madeleine FRAGONARD
 Perrine GALAND-HALLYN
 Isabelle GARNIER
 André GENDRE
 Franco GIACONE
 Violaine GIACOMOTTO-CHARRA
 Jean-Eudes GIROT
 Julien GOEURY
 Alex GORDON
 Rosanna GORRIS
 Geneviève GUILLEMINOT-CHRÉTIEN
 Akira HAMADA
 Valérie HAYAERT
 Nathalie HERVÉ
 Jacqueline HEURTEFEU
 Francis HIGMAN
 Brenton HOBART
 Grégoire HOLTZ
 Mireille HUCHON
 Nina HUGOT
 Thomas HUNKELER
 Michiko ISHIGAMI-IAGOLNITZER
 Aya IWASHITA-KAJIRO
 Alberte JACQUETIN-GAUDET
 Myriam JACQUEMIER
 Michel JEANNERET
 Jean JEHASSE
 Arlette JOUANNA
 Elsa KAMMERER
 José KANY-TURPIN
 Edith KARAGIANNIS-MAZEAUD
 Nicolas KIÈS
 Abdenaïm KSIBI
 Eva KUSHNER
 Jean-Claude LABORIE
 Claude La CHARITÉ
 Sabine LARDON
 Jean LARMAT
 Christiane LAUVERGNAT-GAGNIÈRE
 Madeleine LAZARD
 Julien LEBRETON
 Nicolas LE CADET
 Jean LECOINTE
 Sylvie LEFÈVRE
 Thérèse Vân Dung Le Flanche
 Marie-Dominique LEGRAND
 Virginie LEROUX
 Frank LESTRINGANT

Adeline LIONETTO-HESTERS
Catherine MAGNIEN-SIMONIN
Michel MAGNIEN
Daniela MAURI
Viviane MELLINGHOFF-BOURGERIE
Daniel MÉNAGER
Bruno MÉNIEL
Romain MENINI
Jean MESNARD
Olivier MILLET
Mariangela MIOTTI
Shiro MIYASHITA
Jean-Charles MONFERRAN
Véronique MONTAGNE
Alain MOTHU
Pascale MOUNIER
Catherine MÜLLER
Emmanuel NAYA
Jacques Paul NOËL
Anna OGINO
Isabelle PANTIN
Stéphane PARTIOT
Olivier PÉDEFLOUS
Bruno PETEY-GIRARD
Loris PETRIS
Christine PIGNÉ
Aude PLUVINAGE
Gilles POLIZZI
Anne-Pascale POUHEY-MOUNOU
Marie-Hélène PRAT-SERVET
Sandra PROVINI
Suciu RADU
Elise RAJCHENBACH-TELLER
Anne REACH-NGO
Josiane RIEU

François RIGOLOTT
Yves RONNET
Michèle ROSELLINI
François ROUDAUT
Dorine ROUILLER
Natacha SALLIOT
Zoé SAMARAS
Anne SCHOYSMAN
Gilbert SCHRENCK
Pierre SERVET
Claire SICARD
Joo-Kyoung SOHN
Lionello SOZZI
Alice TACAILLE
Kaoru TAKAHASHI
Setsuko TAKESHITA
Alexandre TARRÊTE
Jean-Claude TERNAUX
Louis TERREAUX
Claude THIRY
Marie-Claire THOMINE-BICHARD
Trung TRAN
Angeliki TRIANTAFYLLOU
Caroline TROTOT
George Hugo TUCKER
Toshinori UETANI
Ivana VELIMIRAC
Maurice-François VERDIER
Eliane VIENNOT
Laurent-Henri VIGNAUD
Jean VIGNES
Ruxandra VULCAN
Edith WEBER
Estelle ZIERCHER

ACTIVITÉS DE L'ASSOCIATION V.L. SAULNIER

2015 : « Paris carrefour culturel européen 1480-1530 ». Responsable : Olivier Millet (Paris-Sorbonne) en collaboration avec Luigi-Alberto Sanchi (Institut d'histoire du droit [CNRS], et l'Institut de recherche et d'histoire des textes [CNRS]).

L'époque concernée, séminale mais également en partie obliérée par les crises du siècle de la Réforme, est celle des décennies qui correspondent culturellement à l'essor des courants humanistes à Paris et politiquement aux premières guerres d'Italie, jusqu'au tournant des années 1530, marqué par la nomination des premiers lecteurs royaux (1530) puis par la crise religieuse des Placards (1534-1535). Il s'agira donc de mieux cerner une époque à cheval sur deux « siècles », souvent étudiés, pour des raisons institutionnelles et bibliographiques, par des spécialistes de domaines distincts. Le rôle de carrefour de Paris est une dimension majeure de la vie intellectuelle et culturelle européenne à cette époque, en raison notamment du prestige et du rôle de l'Université, des voyages de savants français en Italie (comme Lefèvre d'Étaples), de la venue à Paris d'humanistes italiens ou internationaux (comme Érasme) et d'étudiants qui en repartiront, dans des directions très diverses, munis de leur expérience parisienne, et de l'attrait exercé par la cour royale. On essaiera de camper le décor, en particulier celui du Quartier latin, de montrer le fonctionnement de ses institutions (Université, collèges, ordres religieux) et la production et les réseaux des imprimeurs (souvent d'origine germanique), et de situer l'activité des écrivains et des poètes et de leurs mécènes. Certains protagonistes (ou futurs protagonistes) de la vie culturelle et religieuse internationale, qui se croisent alors et connaissent une étape parisienne de leur carrière, seront étudiés pour eux-mêmes, mais toujours dans leur rapport avec le moment chronologique et le lieu parisiens auxquels le colloque est consacré. On s'attachera à l'examen critique des traditions historiographiques concernant ces institutions, ces lieux et ces personnages en les soumettant au renouvellement en cours des recherches savantes. Il s'agira de répondre à la question de savoir en quoi la présence à Paris, dans les conditions de l'époque considérée, a modifié un parcours, une biographie, une doctrine, ou encore affecté l'environnement parisien, et comment les différents apports des uns et des autres ont interagi entre

eux dans ce contexte précis, de manière à situer Paris comme carrefour, lieu attractif et de rayonnement, dans le paysage culturel de l'Europe humaniste.

2016 : « Îles et “insulaires” (xv^e-xviii^e siècles) ». Responsables : Frank Lestringant et Alexandre Tarrête.

272

Les îles ont été souvent décrites et cartographiées. Au xv^e siècle, grâce à Christophe Buondelmonti, les îles de l'archipel grec deviennent le modèle que l'on retrouve plus tard chez Rabelais, et deux siècles après encore chez Swift. À partir de cet ouvrage, maintes fois recopié, varié, glosé, se développe un genre, l'*Isolario*, ou Insulaire, c'est-à-dire la collection d'îles, ou l'atlas d'îles, dont les exemples se multiplient jusqu'au xviii^e siècle, tantôt manuscrits et tantôt imprimés, en Italie d'abord, puis dans tous les pays d'Europe, de l'Espagne à la Hollande. L'un des Insulaires les plus connus est celui du cosmographe André Thevet, élaboré vers 1586 et demeuré inachevé, riche de quelque trois cents cartes d'îles et étendu à toutes les mers du globe. Parallèlement, l'attention continue de se porter sur Lucien de Samosate dont l'*Histoire vraie* n'en finit pas d'être relue, pour alimenter les voyages de Pantagruel puis ceux de Gulliver. À partir de l'examen de ce genre, nous voudrions esquisser une réflexion sur la diversité et la relativité non seulement des formes du savoir géographique, mais plus généralement des formes littéraires, histoire, encyclopédie, dictionnaires, récits de voyages, fictions viatiques ou poésie.

TABLE DES MATIÈRES

Ouverture	7
Frank Lestringant	
La voix chantée de Pierre Gringore.....	13
Paulette Choné	
La poésie française et les premiers recueils de chansons publiés par Pierre Attaignant (1528-1534).....	25
Jean-Eudes Girot	
De Ronsard à Louise Labé: les amours de Poésie et de Musique.....	45
Jean Vignes	
Ronsard et son rapport à la musique: du Supplément musical à la préface des <i>Meslanges</i> (1552-1560)	67
Luigi Collarile & Daniel Maira	
<i>Mirelaridon don don</i> : La poétique des tralalas dans la chanson française entre 1520 et 1550	89
Olivier Halévy	
Le grand mariage des rimes, sous le regard de Poésie et Musique.....	103
Olivier Bettens	
Vers mesurés et « mesure » musicale: ce que disent les répertoires.....	123
Isabelle His	
Le livre de musique: une source poétique et musicale pour l'étude de la mascarade.....	141
Nahéma Khattabi & Adeline Lionetto	
Daniel Drouin et le <i>Recueil de chansons d'Amours</i> (1575).....	169
François Rouget	
« Mis en lumière sous l'espérance de les chanter », ou l'histoire malheureuse des <i>Saincts Cantiques</i> de Théodore de Bèze	189
Julien Gœury	

PROGRAMMES MUSICAUX

Textes et notes	209
Partitions.....	247
Index nominum.....	261
Index rerum	265
Membres de l'association V.L. Saulnier.....	267
Activités de l'association V.L. Saulnier.....	271
274	
Tables des matières.....	273