

Poésie et musique à la Renaissance

Vignes – 979-10-231-1635-9

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

Giroit – 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>

DE RONSARD À LOUISE LABÉ : LES AMOURS DE POÉSIE ET DE MUSIQUE

Jean Vignes

Nous avons coutume de désigner Ronsard ou Louise Labé comme des poètes *lyriques*. Le plus souvent, c'est en rattachant l'adjectif à la conception moderne du lyrisme, conçu comme l'expression singulière d'une subjectivité, la voix d'un *je*. On parle ainsi volontiers de *sujet lyrique*. Mais le succès de cette acception dans la langue critique moderne ne conduit-il pas à minorer ce que ces poètes de la Renaissance doivent encore à la conception traditionnelle (c'est-à-dire musicale) de la lyrique, tournée vers la performance musicale, la seule acception du terme qui ait cours au XVI^e siècle ? À l'époque de Ronsard, un recueil de *vers lyriques* rassemble des pièces que leur forme strophique destine au chant, avec accompagnement instrumental. Tel est bien le cas des *Odes* de Ronsard (1550), où s'affiche d'emblée le goût du poète pour le chant accompagné d'instruments ; quand il revendique le titre de « premier auteur Lirique François¹ », il donne au mot son sens étymologique : il estime une ode « imparfaite » si elle n'est pas « propre à la lire »². Il déclare explicitement vouloir « faire revenir l'usage de la lire aujourd'hui resuscitée en Italie, laquelle lire seule doit et peut animer les vers, et leur donner le juste pois de leur gravité³ ».

On sait aussi que Ronsard rend hommage dans la même préface des *Odes* au « Psautier » de « Clement Marot (seulle lumiere en ses ans de la vulgaire poésie)⁴ ». Il s'incline là devant une incontestable réussite poétique, que prolonge et qu'amplifie, à l'époque où il écrit, un immense succès musical : sans parler des mises en musique anonymes du Psautier de Genève⁵, les meilleurs compositeurs français se sont presque tous intéressés aux Psaumes

1 *Les Quatre premiers livres des Odes*, dans *Œuvres complètes*, éd. Paul Laumonier, Paris, Didier, coll. « STFM », t. I, 1914, p. 43.

2 *Ibid.*, p. 44.

3 *Ibid.*, p. 48.

4 *Ibid.*, p. 44.

5 On les attribue aujourd'hui à Loys Bourgeois, Guillaume Franc et Pierre Davantès. Voir l'introduction de Pierre Pidoux aux *Pseaumes mis en rime françoise par Clément Marot, & Théodore de Bèze*, Genève, Droz, 1986.

de Marot entre 1545 et 1551 et en ont proposé des versions polyphoniques concurrentes, destinées au culte privé, dans ces mêmes années où Ronsard s'impose sur le Parnasse français en composant ses *Odes* et ses *Amours*. Paraissent ainsi successivement 50 psaumes mis en musique par Certon publiés dès 1545 et 1555 et 82 psaumes mis en musique par Janequin en 1549 et 1559 ; puis Goudimel publie dès 1551 un *Premier livre contenant huit psaumes de David traduits par Clément Marot*⁶.

Certon, Janequin, Goudimel : on aura reconnu les noms des musiciens qui travaillent en 1552 à harmoniser les sonnets des *Amours* de Ronsard. C'est dire que, mis à part l'ami Muret, musicien amateur⁷, tous les compositeurs sollicités pour réaliser ce que nous appelons le « supplément musical » des *Amours*, ont contribué, peu avant et encore après, avec plus de constance, au succès musical du psautier de Marot⁸. Il ne fait guère de doute que le projet du « supplément musical », et par conséquent la rédaction même des *Amours* de 1552, manifestement écrites en vue de cette mise en musique comme on le sait, soient liés au désir de Ronsard d'employer les musiciens du psautier de Marot à la promotion de sa propre poésie et à sa « stratégie de conquête de la cour⁹ ».

En effet, il est bien établi que Ronsard, composant ses *Amours*, élabore pour ce recueil une technique de composition du sonnet qui lui est propre : il s'astreint à une contrainte spécifique concernant à la fois le genre des rimes et leur disposition dans les tercets. Or cette double contrainte insolite (ignorée de ses prédécesseurs, et sur laquelle on reviendra) n'a de sens que dans la perspective de la mise en musique. Deux textes nous en donnent la clé. D'une part, un « *Advertissement au Lecteur par A.D.L.P. [l'imprimeur Ambroise de La Porte]* » explique à propos de ces sonnets que Ronsard « a daigné prendre la peine de les mesurer sur la lyre [c'est-à-dire de veiller à une répartition régulière du genre des rimes, d'un sonnet à l'autre] (ce que nous n'avions encores aperçu avoir

46

6 Goudimel augmentera son travail en 1557, 1559, 1560, 1562, et publiera enfin *Les 150 Pseaumes de David nouvellement mis en musique* à Paris en 1564, puis à Genève en 1565 ; cette mise en musique connaîtra un succès sans précédent : elle sera rééditée jusqu'en 1762.

7 Dès 1552, quelques mois avant la parution des *Amours*, pour la première fois, une ode de Ronsard, « *Ma petite colombelle ...* » est imprimée par Nicolas Du Chemin avec la musique de Marc-Antoine Muret, bientôt auteur du commentaire des *Amours* (1553). On considère cette pièce comme la première composition musicale inspirée par des vers de Ronsard. Voir ici même les contributions de Daniel Maira et Luigi Collarile, p. 67-88 et l'ouvrage de Jean-Eudes Girot, *Marc-Antoine Muret. Des Isles fortunées au rivage romain*, Genève, Droz, 2012.

8 La même année 1552 voit encore paraître l'harmonisation et mise en tablature de luth de 21 psaumes par Adrian Le Roy, Paris, Adrian Le Roy et Robert Ballard, 1552.

9 Je reprends ici la formule de Gilbert Gadoffre, « Ronsard et la relation poésie-musique », dans Gilbert Gadoffre (dir.), *Renaissances européennes et renaissance française*, Montpellier, Espaces 34, 1995, p. 184.

esté fait de tous ceux qui se sont exercités en tel genre d'escrire)¹⁰ ». L'expression « mesurer à la lyre » suffit à indiquer la vocation musicale de la contrainte. L'autre texte, l'*Abbrégé de l'Art poétique françois* (1565), instaurant la règle de l'alternance en genre, en précise explicitement la finalité musicale : « [à mon imitation], tu feras tes vers masculins & foëminins tant qu'il te sera possible, pour estre plus propres à la Musique et accors des instrumens, *en faveur desquels il semble que la Poësie soit née: car la Poësie sans les instrumens, ou sans la grace d'une seule, ou plusieurs voix, n'est nullement agreable, non plus que les instrumens sans estre animez de la melodie d'une plaisante voix*¹¹ ».

En d'autres termes, poésie et musique sont perçues par Ronsard comme indissociables, et c'est de leur union que sont escomptés les effets extraordinaires que prêtaient à la musique les Anciens et leur émules humanistes. Si l'on relit *Les Amours* de 1552 puis les *Sonnets* de Louise Labé à la lumière de ces remarques, on ne sera pas surpris de la place, pourtant rarement soulignée, qu'y occupe le thème de la musique, et on observera de part et d'autre des choix formels concordants qui suggèrent peut-être (c'est du moins mon hypothèse) l'influence déterminante du premier recueil sur le second.

LA MUSIQUE DANS LES AMOURS

Sans être un thème central, la musique vocale et instrumentale est un thème majeur et récurrent des *Amours*. Comme si la sensibilité de Ronsard à la musique et la vocation musicale de sa poésie affectaient le contenu du recueil. On va voir que les protagonistes de la relation amoureuse sont eux-mêmes des musiciens, dont la communion s'établit – entre autres – par la musique.

- 10 *Les Amours*, Paris, Veuve Maurice de La Porte, 1552, fol. A r^o du livret de musique. J'utilise l'édition la plus récente du texte de 1553, qui donne à la fois les sonnets de Ronsard, le commentaire de Muret et le fac-similé du « supplément musical », reproduit d'après l'édition de P. Laumonier (*Œuvres complètes*, éd. cit., t. IV [revu et augmenté par R. Lebègue], 1982, p. 189) : voir Ronsard et Muret, *Les Amours, leurs commentaires*, éd. Christine de Buzon et Pierre Martin, Paris, Didier, 1999, p. 28-29. Voir aussi les notes de cette édition. Mes citations des *Amours* de Ronsard sont tirées de cette édition.
- 11 *Œuvres complètes*, éd. cit., t. XIV, 1949, p. 9 (je souligne). Ronsard ajoute ensuite : « Si de fortune tu as composé les deux premiers vers masculins, tu feras les deux autres foëminins, & paracheveras de mesme mesure le reste de ton Elegie ou chanson, afin que les Musiciens les puissent plus facilement accorder. Quant aux vers lyriques, tu feras le premier couplet à ta volonté, pourveu que les autres suyvent la trace du premier. [...] Je te veux aussi bien advertir de hautement prononcer tes vers, quand tu les feras, ou plustost les chanter, quelque voix que puisses avoir, car cela est bien une des principales parties que tu dois le plus curieusement [soigneusement] observer. » (Je souligne.) Il renchérit encore, à l'extrême fin de sa vie, dans la préface posthume de ses *Odes saphiques* (1587) : « Les vers Sapphiques ne sont, ny ne furent, ny ne seront jamais agreables, s'ils ne sont chantez de voix vive, ou pour le moins accordez aux instrumens, qui sont la vie et l'ame de la Poësie. » (*Œuvres complètes*, éd. cit., t. XVIII/1 [révisée et complétée par I. Silver et R. Lebègue], 1967, p. 227.)

Comme dans ses *Odes*, le poète amoureux se peint lui-même sous les traits d'un musicien. Il se représente plusieurs fois en train de composer, articulant le travail d'écriture poétique et musicale, comme s'il composait avec un instrument à la main, testant immédiatement ses vers en les chantant comme le recommandera l'*Abbrégé*¹² :

Soit que j'escrive, ou soit que j'entrelasse
Mes vers au luth [...] (s. 98, v. 3-4).

Il lui arrive même de présenter la composition musicale comme antérieure à l'écriture poétique :

Bien mille fois & mille j'ai tenté
De fredonner sur les nerfs de ma lyre,
Et sus le blanc de cent papiers écrire
Le nom, qu'Amour dans le cœur m'a planté (s. 27, v. 1-4).

48

Au sonnet 193, Ronsard apostrophe son valet :

Depan du croc ma lyre chanteresse :
Je veus charmer si je puis, la poison,
Dont un bel œil sorcela ma raison [...]
Donne moi l'encre et le papier aussi [...] (v. 5-9).

Ailleurs, il se peint même en interprète de ses vers, et c'est à cette performance musicale qu'il attribue son succès :

De tes beaux rais chastement alumé
Je fu poète : & si ma vois recrée,
Et si ma lyre aucunement agrée,
Ton œil en soit, non Parnas[s]e, estimé. (s. 170, v. 5-8)

Faute de témoignage extérieur confirmant l'existence d'un tel récital, nous sommes en droit de douter que pareille représentation corresponde à quelque réalité, mais le lecteur qui découvre Ronsard en 1552 n'est pas supposé le savoir ; il peut s'imaginer un Ronsard *auteur-compositeur-interprète*, comme l'avait été, semble-t-il, Saint-Gelais (si l'on en croit notamment le témoignage fameux de Barthélemy Aneau¹³).

12 « Je te veux bien aussi advertir de hautement prononcer tes vers en ta chambre, quand tu les feras, ou plus tost les chanter, quelque voix que puisses avoir » (*Œuvres complètes*, éd. Jean Céard, Daniel Ménager et Michel Simonin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1994, p. 1186).

13 Barthélemy Aneau écrit : « Monsieur de Saint-Gelais compose, voire bien sur tous autres, vers lyriques, les met en Musique, les chante, les joue et sonne sur les instruments[...]et est Poete, Musicien, vocal et instrumental. Voire bien davantage est-il Mathématicien, Philosophe,

Cassandre est elle-même une musicienne. Le poète amoureux s'extasie à plusieurs reprises sur la voix de sa dame ; Cassandre, selon François Roudaut, serait même « avant tout caractérisée par sa voix¹⁴ », or cette voix ne parle pas, ou à peine ; elle porte moins une parole qu'un « chant mélodieux » (s. 32) ; en Cassandre, c'est la chanteuse qui séduit ; Ronsard insiste volontiers sur les effets magiques de cette voix, comparable à celle d'une Sirène (s. 16, v. 8), ou encore à celle d'Orphée : il évoque au sonnet 55 ce « chant qui peut les plus durs émouvoir / Et dont l'accent dans les âmes demeure » (v. 11-12) et, au sonnet 137, il s'extasie de « Ce chant qui tient mes soucis enchantez » ; les tercets évoquent plus précisément la bouche de Cassandre et ce qui en sort – une haleine embaumée et une voix charmeresse, aux effets surnaturels :

Du beau jardin de son printans riant,
Naist un parfum, qui mesme l'orient
Embasmeroit de ses douces aleines.
Et de là sort le charme d'une vois,
Qui tous ravis fait sauteler les bois,
Planer les mons, et montaigner les plaines. (s. 137, v. 9-14)

Au sonnet 107, Cassandre chante devant un public d'une centaine de jeunes filles éblouies par son chant, dont la magie fait éclore le printemps au milieu du froid hivernal :

Je vi ma Nymfe entre cent damoiselles,
Comme un Croissant par les menus flambeaux,
Et de ses yeux plus que les astres beaux
Faire obscurcir la beauté des plus belles.
[...]
Le ciel ravy, que son chant esmouvoit,
Roses, et lis, et ghirlandes pleuvoit
Tout au rond d'elle au millieu de la place :
Si qu'en despit de l'hyver froydureus,
Par la vertu de ses yeux amoureux,
Un beau printans s'esclouit de sa face. (s. 107, v. 1-4, 9-14)

Orateur, Jurisperit, Medecin, Astronome, Théologien, bref *Panepistemon* » (*Quintil Horatian* [1549], dans *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, éd. Francis Goyet, Paris, LGF, coll. « Classiques de poche », 2001, p. 217-218).

14 François Roudaut, « Quelques remarques sur Cassandre », dans James Dauphiné, Évelyne Berriot-Salvadore (dir.), *Pierre de Ronsard. À propos des « Amours »*, Biarritz, Atlantica, 1997, p. 203-215.

Le sonnet 18, après avoir énuméré les charmes de Cassandre en une longue anaphore, met encore en valeur pour finir :

[...] un chant offensé doucement
Ores d'un ris, or d'un gémissement :
De tels sorciers ma raison fut charmée (s. 18, v. 12-14).

La puissance de la musique sur l'âme humaine atteint son paroxysme quand l'artiste marie de beaux vers, une belle voix et un accompagnement instrumental ; c'est ce que suggère ce magnifique portrait de Cassandre chantant les vers de Ronsard lui-même en s'accompagnant d'un luth :

50

Dous fut le traict, qu'Amour hors de sa trousse,
Pour me tuer me tira doucement,
Quand je fu pris au dous commencement
D'une douceur si doucètement douce.
Dous est son ris, et *sa vois qui me poulse*
L'ame du corps, pour errer lentement,
Devant son chant marié gentement
Avec mes vers animés de son pouce.
Telle douceur de sa vois coule à bas,
Que sans l'ouir vrayment on ne scayt pas,
Comme en ses rets Amour nous encordelle :
Sans l'ouir, di-je, Amour mesme enchanter,
Doucement rire, et doucement chanter,
Et moi mourir doucement aupres d'elle. (s. 38 ; je souligne)

Si Ronsard insiste tant sur les qualités de musicienne de Cassandre, c'est qu'il prétend être tombé amoureux d'elle en l'entendant chanter et jouer du luth et/ou en la voyant danser. *Les Amours* de 1552 content ainsi l'histoire d'un poète-musicien épris d'une musicienne danseuse. La lecture allégorique est tentante : voici la Poésie amoureuse de la Musique et de la Danse. C'est leur union que célèbre le recueil. Ronsard construit de véritables scènes pour accréditer cette fiction, dont on ne peut exclure qu'elle se nourrisse d'un souvenir authentique quand on sait à quel point la musique est réellement présente dans la vie quotidienne de la société du temps. Quatre sonnets au moins convergent pour souligner cette ambiance musicale de l'*innamoramento*, du moins les circonstances musicales qui le favorisent. Le sonnet 108 est le plus important :

Ne plus ne moins, que Juppiter est aise,
Quand de son luth quelque Muse l'apaise,
Ainsi je suis de ses chansons épris,

Lorsqu'à son luth ses dois elle embesoigne,
Et qu'elle dit le branle de Bourgoigne,
Qu'elle disoit, le jour que je fus pris. (s. 108, v. 9-14)

On sait que le branle est une danse très prisée au XVI^e siècle – une danse de groupe. Les danseurs font une ronde ou une chaîne (selon le type de branle) et l'on danse « en branlant dung pie sur lautre » selon Michel Toulouze¹⁵. L'*Orchesographie* de Jean Tabourot précise que le branle de Bourgogne est le plus vif et rapide de tous, la danse des jeunes : « Les anciens dansent gravement les branles doubles et simples. Les jeunes mariés dansent les branles gais. Et les plus jeunes dansent légèrement les branles de Bourgogne [...] chacun selon son âge et la disposition de sa dextérité¹⁶ ».

Cassandra séduit donc Ronsard en chantant une chanson à danser, particulièrement enlevée, puis en dansant elle-même, alors qu'un autre musicien l'accompagne :

Ce ne sont qu'haims, qu'amorces, et qu'apas
De son bel œil qui m'aleche en sa nasse,
Soit qu'elle rie ou soit qu'elle compasse
Au son du luth le nombre de ses pas. (s. 130, v. 1-4)

Le sonnet 164 développe plus longuement ce motif de l'*innamoramento* lié à la danse au son des instruments, en exploitant des allégories empruntées au *Roman de la Rose*, mais aussi en citant une chanson connue des lecteurs :

Hà, Belacueil, que ta douce parole
Vint traistrement ma jeunesse offenser
Quand au premier tu l'amenas dancier,
Dans le verger, l'amoureuse carolle.
Amour adonq me mit à son escolle,
Ayant pour maistre un peu sage penser,
Qui des le jour me mena commencer
Le chapelet de la danse plus folle.
Depuis cinq ans dedans ce beau verger,
Je voys balant avecque faulx danger,
Soubz la chanson d'*Allegez moy Madame*
Le tabourin se nommoit fol plaisir,

15 *Sensuit lart et instruction de bien dancier, ca 1496*, reproduction en fac-similé, London, printed for the Royal College of Physicians, 1936, fol. Aii r^o.

16 Jean Tabourot, pseudonyme de Thoinot Arbeau, *Orchesographie*, Langres, Jean des Preys, 1589, réimpression précédée d'une notice sur les danses du XVI^e siècle par Laure Fonta, Genève, Slatkine Reprints, 2014, p. 69.

La fluste erreur, le rebec vain desir,
Et les cinq pas la perte de mon ame. (s. 164)

Ronsard fait ici allusion à une célèbre chanson souvent attribuée au grand Josquin Desprez, « Allégez-moi douce plaisant brunette »¹⁷, que citait aussi Marot dans la chanson XVIII de *L'Adolescence clémentine*¹⁸ et plus tard dans une de ses épigrammes pour Anne d'Alençon¹⁹. Que l'amour de Ronsard pour Cassandre soit lié à cette chanson nous renvoie au sonnet 14, où elle était déjà évoquée, en même temps que la date supposée de l'*innamoramento* :

Je vi tes yeux dessous telle planete
Qu'autre plaisir ne me peut contenter
Si non le jour, si non la nuit, chanter,
Allege moi, douce plaisant brunette [...]
L'an est passé, le vintuniesme jour
Du mois d'Avril, que je vins au sejour
De la prison, où les Amours me pleurent [...]. (s. 14, v. 1-4 et 9-11)

52

Muret ne manque pas de commenter cette allusion : « *Allegez moi*, écrit-il, c'est une vieille & vulgaire chanson, depuis renouvelée par Clement Marot. Et ne doit sembler etrange, si l'auteur en a mis ici le premier verset, veu que ce tant estimé Petrarque n'a pas dedaigné de mesler parmi ses vers, non seulement des chansons italiennes de Cino, de Dante, de Cavalcante [...] »²⁰. Certes, on peut voir là avec Muret une imitation de la manière de Pétrarque, mais l'écho entre nos deux sonnets tend aussi à renforcer l'impression (vraie ou fausse) qu'un souvenir musical réel a pu inspirer cette poésie et que l'amour partagé des vieilles chansons et de la danse nourrit en profondeur la poétique des *Amours*. Voilà donc un recueil où la musique tient une place décisive non seulement dans le profil des protagonistes mais dans l'histoire d'amour elle-même. Ces choix thématiques sont liés à la vocation musicale du texte, qui a été écrit en vue de sa mise en musique et a effectivement séduit les musiciens.

17 « Allegez moy douce et plaisant brunette / Allegez moy de toutes mes douleurs / Vostre beauté me tient en amourette / Allegez-moy/Si vous tenoy un mois ou quinze jours / Je vous feroy, je vous feroy / Non feroy, si le feroy/La couleur vermillette / Allegez moy ». La note du sonnet 14 de Ronsard dans l'édition de la Pléiade cite par erreur la chanson de Marot en la présentant comme « une célèbre chanson médiévale » ! Voir p. 238-239.

18 Voir dans l'édition G. Defaux des *Œuvres poétiques*, Paris, Bordas, coll. « Classiques Garnier », t. I, 1990, p. 189.

19 Voir *ibid.*, t. II, 1993, p. 315-316, « Huictain », v. 6 : « Alegez moy, doulce, plaisant brunette. »

20 Ronsard et Muret, *Les Amours, leurs commentaires*, éd. cit., p. 28. Voir aussi les notes de cette édition.

Je le rappelais en commençant : la facture du sonnet dans *Les Amours* présente deux contraintes techniques remarquables liées au souci de la mise en musique : l'alternance des rimes masculines et féminines et la standardisation des schémas de rime dans les tercets. On le sait depuis longtemps et j'y ai assez insisté ailleurs pour ne pas y revenir, l'attention portée au genre des rimes est liée pour Marot d'abord, puis pour Ronsard et ses amis, au souci de la mise en musique. Plusieurs documents permettent de ne pas en douter. Rappelons seulement que l'alternance (qui n'est pas perçue comme une « règle » à cette date) est déjà presque partout respectée dans *Les Amours* de 1552-1553²¹. L'autre contrainte remarquable concerne les rimes du sizain ou des tercets, pour lesquelles Ronsard s'est limité aux deux seuls schémas *ccdeed* (Marot) et *ccdede* (Peletier) en excluant toutes les autres combinaisons d'origine italienne, pourtant fréquentes dans les autres recueils contemporains (par ex. *cdcdcd* et toutes les autres combinaisons sur 2 rimes ; *cdc ede*, *cde cde*, *cdc dee*, *cdd cee*).

La conjonction de la règle d'alternance et de la raréfaction des schémas de rimes produit une standardisation des formes qui rend possible de chanter tous les sonnets ou presque sur un petit nombre d'airs. Pour simplifier : quatre sonnets de forme différente ont été mis en musique pour servir de timbre à tous

21 Seuls 14 sonnets sur 221 la négligent ; 8 sonnets de 1552 et 6 de 1553 ; encore y est-elle respectée dans le huitain et dans le sizain, qu'il arrivait aux musiciens de mettre en musique séparément. Il est notable que les différents « timbres » publiés à la suite du recueil en 1552 dans le « supplément musical » permettent de chanter tous les sonnets où l'alternance est observée *et seulement ceux-là*. Paul Laumonier l'a bien souligné : « Il [= l'éditeur du supplément musical, Ambroise de la Porte] n'a pas signalé non plus que huit sonnets seulement n'avaient pas trouvé de musicien pour leur composer un air, bien qu'ils fussent identiques par la structure rythmique : 2(mffm), m²m²f²m³m³f², et qu'en principe rien ne s'opposât à leur notation musicale. Remarquons-le toutefois : ce sont précisément eux, et eux seuls dans tout le recueil, qui n'observent pas l'alternance du genre des rimes entre le huitain et le sizain ; d'où nous pouvons légitimement penser que cette particularité fut la vraie cause de l'abstention des musiciens, qui jugèrent ce type de sonnet insuffisamment propre au chant et entraînaient ainsi, sinon sa condamnation, du moins sa dépréciation. » (*Œuvres complètes*, éd. cit., t. IV, p. XVII-XVIII). On peut en déduire qu'à Paris en 1552, Ronsard et/ou son entourage considère (à tort sans doute, mais considère) que l'*alternance* est nécessaire à la mise en musique du sonnet, et la privilégie pour cette raison. Voir, sur ce point, Georgie Durosoir, « Ronsard et les musiciens des *Amours* », *Études champenoises*, 5, 1986, p. 88-106 ; Louis-Marc Suter, « Les *Amours* de 1552 mises en musique », dans André Gendre (dir.), *Ronsard. Colloque de Neuchâtel*, Genève, Droz, 1987, p. 85-133 ; Jean-Pierre Ouvrard, « Le sonnet ronsardien en musique : du *Supplément* de 1552 à 1580 », *Revue de musicologie*, 74/2, 1988, p. 149-164 ; Jeanice Brooks, « Ronsard, the Lyric Sonnet and the Late Sixteenth-Century Chanson », *Early Music History*, 13, 1994, p. 65-84 ; François Mouret, « Art poétique et musication : de l'alternance des rimes », dans Olivia Rosenthal (dir.), *À haute voix. Diction et prononciation aux xv^e et xvii^e siècles*, Paris, Klincksieck, 1998, p. 103-117 ; Maître Egan-Buffet, « Claude Goudimel's contribution to the Musical Supplement of Pierre de Ronsard's *Amours* (1552) », dans Gerard Gillen and Harry White (dir.), *Musicology in Ireland*, Dublin, Irish Academic Press, t. 1, 1990, p. 181-199. Voir enfin la contribution d'Olivier Bettens *infra*, p. 103-121.

les sonnets qui empruntent l'une ou l'autre de ces quatre formes, soit la quasi-totalité des sonnets du recueil. Tel est le principe expérimental qui préside à la composition de ce que la critique appelle le « supplément musical des *Amours* ». Comme on le sait, un livret de musique de 32 feuillets est relié avec *Les Amours* de 1552 contenant dix pièces à 4 voix (*Superius, Tenor, Contratenor* et *Bassus*) sur des textes des *Amours* et du *Cinquième livre des Odes*: trois de Clément Janequin, deux de Pierre Certon, quatre de Claude Goudimel et une de Marc-Antoine Muret²².

C'est manifestement un dispositif expérimental (le texte de La Porte le souligne) : il s'est agi de tester auprès du public un échantillon musical des diverses formes cultivées jusqu'ici par Ronsard ; on a donc fait mettre en musique :

54

- une ode pindarique (Goudimel)
- une ode ou hymne strophique (Goudimel)
- une chanson en rimes plates (Janequin)
- les quatre principales formes de sonnets attestées dans le recueil : sonnet marotique à début féminin (Janequin et Muret) ou masculin (Janequin et Certon), sonnet de Peletier à début féminin (Certon) ou masculin (Goudimel). Pour chaque forme, c'est le texte de sa première occurrence dans *Les Amours* qui figure sous la portée, mais on trouve ensuite sous le titre « Sonetz qui se chantent sous la Musique de... » la liste de tous les *incipit* des sonnets présentant le même système de rimes, qu'il est donc possible de chanter sur la même polyphonie, ainsi promue au statut de *timbre*²³.

²² Voir *Œuvres complètes*, éd. cit., t. IV, p. 189-250.

²³ Voici la liste des dix compositions musicales réunies dans le « supplément » :

Certon : *J'espère et crains* (sonnet 12) aBBaaBBa/CCdEdE : sonnet dit de Peletier à début féminin (timbre pour 14 autres pièces)

Certon : *Bien qu'à grand tort* (sonnet 7) AbbAAbbA/ccDeeD : sonnet marotique à début masculin

Goudimel : *Errant par les champs de la grace* (strophe et antistrophe de l'*Ode à Michel de L'Hospital*, dans *Œuvres complètes*, éd. cit., t. III, 1968, p. 118-163, ode pindarique de 816 vers ; timbre pour « tous les Strophes et Antistrophes de l'Ode »)

Goudimel : *En qui respandit le ciel* (épode de l'*Ode à Michel de L'Hospital*, timbre pour les épodes suivantes)

Goudimel : *Quand j'aperçoy* (sonnet 66) AbbAAbbA/ccDeDe : sonnet dit de Peletier à début masculin (timbre pour 4 autres sonnets)

Goudimel : *Qui renforcera ma voix* (*Hymne triumpal sur le Trespas de Marguerite de Valois* = ode du livre V (*Œuvres complètes*, éd. cit., t. III, p. 54-78), poème de 480 vers dont seul le premier douzain est transcrit)

Janequin : *Qui vouldra voir* (sonnet 1) aBBaaBBa/CCdEEe : sonnet marotique à début féminin (timbre pour 96 autres sonnets)

Janequin : *Nature ornant* (sonnet 2) AbbAAbbA/ccDeeD : sonnet marotique à début masculin (timbre pour 60 autres sonnets)

Janequin : *Petite Nymphé folastre* (chanson 211 en rimes plates).

Muret : *Las, je me plain* (sonnet 34) aBBaaBBa/CCdEEe : sonnet marotique à début féminin

Comme l'ont montré Luigi Collarile et Daniel Maira²⁴, le supplément musical fait l'objet d'une réimpression en 1553 qui témoigne de l'épuisement rapide des stocks, et donc de son succès auprès des amateurs.

VOCATION MUSICALE DES SONNETS DANS LES *ŒUVRES DE LOUIÏZE LABÉ LIONNOIZE*

À la lumière de ce succès, et de cette relecture des *Amours* de Ronsard qui a tenté de relier leur originalité formelle et leur thématique musicale, je voudrais maintenant proposer une lecture parallèle d'un recueil non moins illustre, les *Œuvres de Louïze Labé Lionnoize*. Non moins fameux mais aussi plus mystérieux, ne serait-ce que dans son rapport à la musique : en effet, l'auteur nous est présenté comme une musicienne alors même qu'aucune musique ne subsiste pour accompagner sa poésie. Cette question, au demeurant, n'est abordée ni dans le livre du regretté Frank Dobbins, *Music in Renaissance Lyons*²⁵, ni dans l'étude de Mireille Huchon²⁶, qui en soulève bien d'autres, notamment quant à l'identification de l'auteur (voire des auteurs?) des textes publiés sous le nom de Louise Labé. Sans entrer ici dans ce débat, et faute de meilleure attribution, je maintiens l'hypothèse que les *Œuvres de Louïze Labé* émanent d'un auteur unique, que je nomme, jusqu'à preuve du contraire, Louise Labé (sans être sûr toutefois de pouvoir l'identifier à Louise Charly). Au reste, il ne s'agit pas ici de fournir de nouveaux éléments sur ces questions d'attribution mais de revenir sur les choix formels qui marquent le recueil, sur la technique du sonnet qui s'y perfectionne, et sur sa vocation musicale.

Faut-il rappeler que Louise Labé affirme dans la dédicace de ses *Œuvres* avoir « passé partie de [s]a jeunesse à l'exercice de la Musique²⁷ » ? C'est la

Le système musical des sonnets du « supplément » est généralement de type AAB : on chante les deux quatrains sur le même air (A), puis l'ensemble du sizain sur une autre mélodie en composition continue (B). On répète pour finir le dernier ou les deux derniers vers. Seul Goudimel compose sur le sonnet 66 (« Quand j'aperçoy ») une forme musicale proche du type AABB (le 2^e tercet présente des phrases mélodiques proches de celles du premier). Alice Tacaille a attiré mon attention sur un petit mystère dont je n'ai su trouver la clé : pourquoi deux des listes de sonnets (*Œuvres complètes*, éd. cit., t. IV, p. 248-250), les plus longues, ne suivent-elles que très imparfaitement l'ordre du recueil ?

- 24 Luigi Collarile et Daniel Maira, « Le supplément musical aux *Amours* de Ronsard : nouvelles considérations sur son histoire éditoriale », *Studi musicali*, XXXVI/2, 2007, p. 343-361. Voir aussi leur contribution *infra*, p. 67-88.
- 25 Oxford, Clarendon Press, 1992.
- 26 Mireille Huchon, *Louise Labé, une créature de papier*, Genève, Droz, 2006. Je me permets de renvoyer au compte rendu que j'ai proposé de cet ouvrage dans *BHR*, 69, 2007, p. 539-549. Voir le recueil des textes suscités par cet ouvrage sur le site internet de la SIEFAR : www.siefar.org/debats/louise-labe.html, et l'article de Michel Jourde, « Louise Labé, deux ou trois choses que je sais d'elle », *Transitions* (en ligne), 2, 30 septembre 2011 (www.mouvement-transitions.fr/hospitalites/republications-ou-traductions).
- 27 Louise Labé, *Œuvres complètes*, éd. François Rigolot, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1986. Voir p. 41.

seule véritable compétence qu'elle revendique dans ce texte. Dans la seconde partie de ces *Euvres*, les « Escriz de divers poètes à la louenge de Louize Labé Lionnoize », elle est surnommée « la dame au lut²⁸ ». Pourtant la critique ne tire pas toujours de ces données les conséquences qui s'imposent. Depuis deux siècles, la poésie reconnue comme telle dans les études littéraires, notamment par l'Université, s'est tellement émancipée de l'accompagnement musical, qu'on a tendance à penser qu'elle se suffit, qu'elle s'est toujours suffi à elle-même. Et il est vrai que quelques textes de la Renaissance confortent cette approche : pour Du Bellay et Peletier, par exemple, le rapport entre poésie et musique reste purement analogique ; la poésie est conçue comme musique du verbe mais le désir d'unir les deux arts n'est pas exprimé. Peletier est le premier théoricien à indiquer explicitement que *chant* s'emploie par métaphore pour désigner une poésie lue ou récitée : « les Poètes sont dits chanter pour raison que le parler qui est compassé d'une certaine mesure, semble être un Chant : d'autant qu'il est mieux composé au gré de l'oreille que le parler solu [la prose]²⁹ ». À la lumière de tels textes, la critique a donc tendance à interpréter les mentions du chant ou des instruments dans les poèmes comme de simples métaphores, ou des métonymies. Pour l'une, le luth est chez Louise Labé un « emblème de la poésie³⁰ » ; pour l'autre, en évoquant son luth au sonnet XIII, « l'amante signifie clairement qu'il est question de sa poésie³¹ » ; le luth de l'amante symbolise la « poésie fondée sur une exigence d'authenticité, de sincérité³² ». Pour un troisième, « le luth et surtout la lyre assument un sens métaphorique, métapoétique ou métatextuel. Ces instruments [...] figurent le lyrisme, son ton et son intensité, et en fin de compte l'écriture et la description du texte même³³ ». Plus récemment, les pièces des « Escriz » évoquant la dame au luth ont fait l'objet d'une lecture à *plus bas sens* passant sous silence le sens premier pour supposer des « connotations obscènes », « des sous-entendus sexuels [...] évidents »³⁴ .

Mon propos sera d'abord de remettre en question, ou au moins de nuancer ces idées reçues, pour souligner à quel point, chez Louise Labé comme chez Saint-Gelais, Ronsard ou Baïf, l'évocation de la musique dans la poésie est bien autre chose qu'une simple image, et correspond à une réalité : l'union des

28 *Ibid.*, p. 160.

29 Jacques Peletier, *Art poétique* (1555), Livre II, chap. 1, dans *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, éd. cit., p. 286.

30 Karin Berriot, *Louise Labé*, Paris, Éditions du Seuil, 1985, p. 380.

31 Daniel Martin, *Signe(s) d'amante*, Paris, Champion, 1999, p. 340.

32 *Ibid.*, p. 345.

33 Marcel Tetel, « Le luth et la lyre de l'école lyonnaise », cité par D. Martin, *Signe(s) d'amante*, op. cit., p. 340.

34 Mireille Huchon, *Louise Labé, une créature de papier*, op. cit., p. 212 et 223.

deux arts dans le chant accompagné d'instruments³⁵. Comme *Les Amours* de Ronsard et dans leur prolongement, probablement sous leur influence directe, l'ensemble des *Euvres* de Louise Labé tend bien à articuler les deux arts, et à chanter leur union.

Je rappellerai d'abord cette évidence rarement soulignée : comme *Les Amours*, les *Euvres de Louise Labé Lionnoize* célèbrent la musique par la mise en scène d'un couple de musiciens. Dans les poèmes eux-mêmes, Louise, ou, si l'on préfère, « le sujet lyrique » (il est vrai que le recueil ne nous dit pas son nom), se représente moins souvent en femme de plume qu'en musicienne, instrumentiste et chanteuse. À la première page du recueil, dans la première élégie, poésie et performance musicale sont indissociablement liées ; il s'agit à la fois de « faire des vers » (v. 8) et de les « chanter » (v. 11 et 15) en s'accompagnant de la lyre de Sappho (v. 14-15), elle-même réputée poète et musicienne. La première apostrophe vise l'archet de la lyre mais concerne la douceur de la voix (« O dous archet, adouci moy la voix [...] / En recitant [...] », v. 17 et 19). Le début de l'élégie III suppose quant à lui deux modes de diffusion parallèles ; les Dames lyonnaises sont censées accéder au texte par deux voies : lecture individuelle et performance musicale assurée par le *je* :

Quand *vous lirez*, ô Dames Lionnoises,
Ces miens escrits pleins d'amoureuses noises,
Quand mes regrets, ennuis, despits et larmes
M'orrez chanter en pitoyables carmes,
Ne veuillez pas condamner ma simplese,
Et jeune erreur de ma fole jeunesse [...] (v. 1-6 ; je souligne).

Le célèbre sonnet XII, « Lut, compagnon de ma calamité », souvent commenté³⁶, présente son auteur comme une luthiste avertie, jouant dans sa poésie du vocabulaire technique de l'instrument. Le sonnet XIV le prolonge admirablement :

Tant que ma main pourra les cordes tendre
Du mignart Lut, pour tes graces chanter : [...]
Je ne souhaite encore point mourir.

35 Pierre Bonniffet est le premier à l'avoir souligné à propos du sonnet XII de Louise Labé : « Elle invoque son *compagnon*, c'est-à-dire l'accompagnateur de son chant, sur une forme de poésie lyrique non pas métaphoriquement mais réellement chantée. Il n'y a pas ici analogie ; il y a assimilation de la forme poétique à un genre vocal de musique. » (« Leuth persona ou lut-personnage », dans Guy Demerson [dir.], *Louise Labé, les voix du lyrisme*, Saint-Étienne, Presses de l'université de Saint-Étienne/CNRS Éditions, 1990, p. 255).

36 Voir notamment *ibid.*, p. 243-263, et François Rigolot, *Poésie et Renaissance*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 153-167, « Un nouvel Orphée : masculin et féminin ».

Mais quand mes yeus je sentiray tarir,
 Ma voix cassee, et ma main impuissante,
 Et mon esprit en ce mortel sejour
 Ne pouvant plus montrer signe d'amante :
 Prirey la Mort noircir mon plus cler jour. (v. 5-6 et 9-14)

Mais c'est aussi et surtout l'abondant paratexte des *Euvres* qui peint Louise Labé en musicienne, tout en invitant à la reconnaître dans le personnage féminin que mettent en scène les sonnets. Quatre pièces des « Escriz de divers poetes à la louenge de Louize Labé Lionnoize » insistent sur ce point ; toutes la présentent comme une luthiste accomplie³⁷. D'abord l'épigramme XIII intitulée « Estreines, à dame Louïze Labé » :

Louïze ha voix que la Musique avoue,
 Louïze ha main qui tant bien au lut joue (v. 6-7).

58

L'épigramme suivante « à D.L.L. » (XIV) la désigne comme la « dame au lut » (v. 9). Le poète anonyme dit lui avoir emprunté son instrument et en jouer à son tour.

Le sonnet XXII « à D.L.L. par A.F.R. » (à Dame Louise Labé, par Antoine Fumée, l'un des maîtres d'œuvres du recueil, et probablement le principal³⁸) paraît faire écho à l'élégie III en distinguant très clairement diffusion écrite et performance musicale :

Si de ceus qui ne t'ont connue, qu'en lisant
 Tes Odes³⁹ et Sonnets, Louïze, es honoree :

³⁷ Mireille Huchon relève ces pièces dans son ouvrage. Pour elle, « les sous-entendus sexuels sont évidents » (*Louise Labé, une créature de papier, op. cit.*, p. 212).

³⁸ Quatre arguments principaux plaident en faveur de Fumée comme maître d'œuvre de ce recueil des « Escriz de divers poètes à la louenge de Louize Labé Lionnoize » : 1) Le sonnet liminaire anonyme « Aus poetes de Louize Labé » (p. 141) présente un schéma de tercets assez rare (*cdc dee*) dont la seule autre occurrence dans le recueil est le sonnet XXII signé des initiales A.F.R. (p. 177-178) ; il est tentant d'attribuer les deux pièces à Fumée. 2) C'est à la demande de Fumée, et en sa présence, que Magny dit avoir rédigé ses deux « Odes en faveur de D. Louize Labé » (XIX, p. 168). Magny lui attribue l'ode II (p. 143-145). 3) Le sonnet XXII signé de ses initiales A.F.R. est consacré, comme le sonnet liminaire, à l'entreprise des « Escriz » ; Fumée se flatte en outre d'avoir connu Louise Labé et apprécié son savoir « avant la renommée » : il est probablement de ceux qui ont encouragé sa vocation, et l'ont poussée à publier. 4) Il est le seul témoin à mentionner dans ce sonnet XXII les « Odes » de Louise Labé (p. 177, v. 2) que mentionnait aussi « Le privilège du roy » (p. 37) ; voir note suivante. Voir aussi Daniel Martin, *Signe(s) d'amante, op. cit.*, p. 441. Mireille Huchon, qui ne soulignait guère le rôle de Fumée dans son livre de 2006, lui redonne toute sa place dans un article récent : « Dé-Tournes-ment », *Seizième siècle*, 10, 2014, p. 105-126, notamment p. 115.

³⁹ On sait que le Privilège des *Euvres* mentionne « plusieurs Sonnets, Odes et Epistres, qu'aucuns de ses Amis auroient souztraits encore non parfaits publiez en divers endroits » (éd. cit., p. 37).

Si ta voix de ton lut argentin temperee,
D'arrester les passans est moyen suffisant.

Ce dernier vers semble combiner très subtilement le souvenir d'une chose vue (les curieux lyonnais s'arrêtant devant les fenêtres d'une maison pour écouter la musique) et une allusion mythologique au pouvoir magique du chant d'Orphée. Fumée ajoute une note plus personnelle et galante :

Telle grace à chanter, baller, sonner te suit,
Qu'à rompre ton lien ou fuir je n'essaye. (v. 1-4 et 10-11)

Enfin, la longue ode finale (XXIV), « Des louenges de Dame Louïze Labé, Lionnoïze », met l'artiste en scène, accordant son luth avant de chanter :

Elle ayant assez du pouce
Taté l'harmonie douce
De son lut, sentant le son
Bien d'acord, d'une voix franche
Jointe au bruit de sa main blanche,
Elle dit cette chanson : [...]. (v. 289-294)

La fin de la même ode la présente comme l'interprète de ses propres vers :

Les vers doctes qu'elle acorde,
En les chantant de sa voix,
A l'harmonieuse corde
Fretillante sous ses doigts. (v. 621-624⁴⁰)

À ce portrait précis et cohérent du sujet lyrique en musicienne émérite répond trait pour trait celui de son amant, lui-même luthiste et chanteur accompli (on ne saura rien d'autre sur lui). Plusieurs sonnets le présentent comme tel. Le sonnet II présente à nouveau une sorte d'*innamoramento* en contexte musical ; l'ordre de l'énumération suggère que les mains et les doigts sont ceux de l'instrumentiste qui séduit la locutrice :

O ris, ô front, cheveux, bras, mains et doigts :
O lut pleintif, viole, archet et vois :
Tant de flambeaus pour ardre une femmelle! (v. 9-11)

40 On peut citer aussi le témoignage tardif du Lyonnais Antoine Du Verdier : « reçoit gracieusement en sa maison, Seigneurs, Gentilhommes et autres personnes de mérite avec entretien de devis et discours ; musique tant à la voix qu'aux instrumens ou elle étoit fort duite » (*La Bibliothèque d'Antoine Du Verdier*, Lyon, B. Honorat, 1585, t. II, p. 630).

Et surtout le sonnet X fait de l'amant à la fois un nouvel Apollon et un nouvel Orphée :

Quand j'aperçoy ton blond chef couronné
D'un laurier verd, faire un Lut si bien pleindre,
Que tu pourrois à te suivre contreindre
Arbres et rocs [...] (v. 1-4).

Le lecteur se souvient du *Débat de Folie et d'Amour* où Apollon lui-même a rappelé l'origine du pouvoir magique d'Orphée : « C'estoit la douceur de sa Musique, que lon dit avoir adouci les Loups, Tigres, Lions : attiré les arbres, et amolli les pierres »⁴¹. Comme l'avait fait Ronsard, Louise insiste ici sur le fait que ce sont précisément ces qualités de musicien qui l'ont séduite et la soumettent au bon vouloir de son amant ; c'est encore le cas au sonnet XVII qui exploite les mêmes rimes pour le même allocutaire :

60

Je fuis la vile, et temples, et tous lieux,
Esquels prenant plaisir à t'ouir pleindre,
Tu peus, et non sans force, me contreindre
De te donner ce qu'estimois le mieus. (v. 1-4)

Au sonnet XXI de même, énumérant les charmes masculins susceptibles de séduire une femme, Louise Labé consacre le premier quatrain aux qualités physiques rapidement énumérées et le second aux qualités du chanteur et du luthiste, « Qui plus pénètre en chantant sa douleur », et à ce chant, « Qui un dous lut fait encore meilleur ».

Quelle grandeur rend l'homme venerable?
Quelle grosseur ? quel poil ? quelle couleur ?
Qui est des yeus le plus emmieleur ?
Qui fait plus tot une playe incurable⁴² ? (v. 1-4 ; je souligne)

Est-ce une simple coïncidence si les questions anaphoriques qui ouvrent ce sonnet XXI de Louise Labé rappellent le sonnet 188 à Cassandre (et pourraient se chanter sur le même air) :

41 L. Labé, *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 69.

42 Je souligne. On sait que Mireille Huchon a proposé une autre lecture de ce sonnet, peu sensible au modèle ronsardien, et moins encore au référent musical : selon elle, « il faut le lire comme le blason du membre viril », et comme une « réponse manifeste » au huitain de Charles de Sainte-Marthe intitulé « D'un qui se vançoit de la grandeur et grosseur de son membre » (« *Le Recueil de vraye poesie françoese et ses avatars* », dans Jean-Eudes Girot [dir.], *La Poésie à la cour de François I^{er}*, Paris, PUPS, 2012, p. 99). Au demeurant, nos deux lectures ne sont pas exclusives l'une de l'autre.

Quelle langueur ce beau front deshonore ?
 Quel voile obscur embrunit ce flambeau ?
 Quelle paleur despourpre ce sein beau,
 Qui per à per combat avec l'Aurore ? (v. 1-4 ; je souligne)

Quoi qu'il en soit, les deux recueils publiés à trois ans d'écart illustrent la même fiction d'un amour unissant deux musiciens dans le partage de leur sensibilité musicale, unissant plus exactement un poète musicien (l'homme dans le cas de Ronsard, la femme dans le cas de Louise Labé) et un partenaire de sexe opposé qui semble n'être que musicien(ne).

L'autre point commun décisif de ces deux recueils de sonnets est évidemment que la poésie en soit destinée à la mise en musique et au chant. Dans le cas de Louise Labé, c'est le *Débat de Folie et d'Amour* qui nous l'indique explicitement ; le sonnet y est mentionné dans une liste de genres musicaux :

Diray je que la Musique n'a esté inventee que par Amour ? et est le chant et harmonie l'effect et signe de l'Amour parfait. Les hommes en usent ou pour adoucir leurs desirs enflammez, ou pour donner plaisir : pour lequel diversifier tous les jours ils inventent nouveaux et divers instrumens de Luts, Lyres, Citres, Doucines, Violons, Espinettes, Flutes, Cornets : chantent tous les jours diverses chansons : et viendront à inventer madrigalles⁴³, sonnets, pavanés, passemeses⁴⁴, gaillardes, et tout en commemoracion d'Amour⁴⁵.

Mais le *Débat* suggère aussi que les femmes amoureuses écrivent et chantent elles-mêmes leurs propres amours : « Elles prennent la plume et le lut en main : écrivent et chantent leurs passions⁴⁶ ». Si bien que le *Débat* accrédite notre impression que ce sont les sonnets que nous lisons que la poétesse elle-même interprète devant ses auditeurs ; ce que suggère aussi le fameux sonnet XII (avec la plaisante fiction selon laquelle son luth ne veut pas qu'elle chante autre chose que sa plainte amoureuse) ; le sonnet XIV va dans le même sens, ainsi que l'ode

43 *Madrigal(e)* : l'attestation la plus ancienne du terme en français semble désigner une danse italienne : « Passay la mer : et vins en Italie / Ou par mon art (qui toute joye allie) / Sonnant sonnetz, Barzelettes, et Balles, / Chansons, Strambotz, Pavanés, Madrigales [...] » (Barthélemy Aneau, *Lyon marchand Satyre Francoise* [Lyon, Pierre de Tours, 1542], fol. A[7] v^o), mais on lit dans les « Escriz de divers poètes à la louenge de Louize Labé Lionnoize » un « madrigale » italien qui est une sorte de *strambotto* de huit vers (éd. cit., p. 174).

44 *Passemesse* : danse venue d'Italie. Voir Marnix de Sainte-Aldegonde cité par Edmond Huguet, *Dictionnaire de la langue française du XVI^e siècle*, Paris, Champion, 1925-1967, s. v. : « Ores il gambade d'un costé à l'autre de l'autel, comme s'il dansoit un bransle de Poictou, ou quelque nouveau passamezzo de Venise (*Differ. de la Religion*, II, i, 21) » ; « Il se laisse contenter [...] de pas, d'entre pas, de demy pas, de pasomezo, de trot et demy trot [...] de balles et ballets, de bransles de Poictou (*id.*, II, iv, 16) ».

45 L. Labé, *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 75-76.

46 *Ibid.*, p. 97.

finale des « Escriz de divers poetes » déjà citée évoquant « Les vers doctes qu'elle acorde, / En les chantant de sa voix » (v. 621-622).

Enfin et surtout, la vocation musicale des sonnets réunis dans les *Œuvres* se manifeste par leur forme et spécialement par le choix de l'alternance en genre, de plus en plus perfectionnée, et ce, très probablement, c'est du moins l'hypothèse que je développerai ici, sous l'influence des *Amours* de Ronsard.

Je ne reprendrai pas ici le détail d'une démonstration que j'ai développée ailleurs et qui suggère l'attention croissante de Louise Labé à la question de l'alternance en genre dans le sonnet⁴⁷. Le tableau suivant met en évidence l'essentiel (par convention, les lettres capitales y symbolisent les rimes masculines, les minuscules les rimes féminines) :

62

sonnet	schéma huitain	schéma sizain	Type	altern. m/f
I (italien)	abba abba	cdc ede	italien	
II	Abba AbbA	CCd EEd	marotique	imparfaite
III	abba abba	cDe Dce	italien	négligée
IV	Abba AbbA	CCd eed	marotique	négligée
V	ABBA ABBA	CCd eed	marotique	négligée
VI	Abba AbbA	CCd EEd	marotique	imparfaite
VII	aBBa aBBa	ccD eDe	Peletier	imparfaite
VIII	abba abba	cDc cDD	sur 2 rimes	négligée
IX	aBBa aBBa	cDe cDe	italien	imparfaite
X	Abba AbbA	CCD eeD	marotique	négligée
XI	Abba AbbA	CCd EEd	marotique	imparfaite
XII	Abba AbbA	ccD eeD	marotique	parfaite
XIII	aBBa aBBa	CCd EEd	marotique	parfaite
XIV	aBBa aBBa	CCd EdE	Peletier	parfaite
XV	Abba AbbA	ccD eDe	Peletier	parfaite
XVI	aBBa aBBa	CCd EdE	Peletier	parfaite
XVII	Abba AbbA	ccD eeD	marotique	parfaite
XVIII	aBBa aBBa	CCd EEd	marotique	parfaite
XIX	Abba AbbA	ccD eDe	Peletier	parfaite
XX	Abba AbbA	ccD eDe	Peletier	parfaite
XXI	aBBa aBBa	CCd EdE	Peletier	parfaite
XXII	Abba AbbA	ccD eeD	marotique	parfaite
XXIII	Abba AbbA	ccD eDe	Peletier	parfaite
XXIV	Abba AbbA ⁴⁸	CCd EEd	marotique	imparfaite

On le voit, le critère de l'alternance en genre fait clairement apparaître deux parties dans le recueil : alors que les onze premiers sonnets manifestent une

⁴⁷ Jean Vignes, « Les alternances de Louise. À propos des rimes des sonnets de Louise Labé et de l'organisation de son recueil », dans Nicolas Ducimetière, Michel Jeanneret et Jean Balsamo (dir.), *Poètes, princes et collectionneurs, Mélanges Jean Paul Barbier-Mueller*, Genève, Droz, 2011, p. 255-274.

⁴⁸ Je remercie Guillaume Berthou qui m'a permis de corriger ici l'erreur commise dans la première version publiée de ce tableau (*ibid.*).

grande liberté dans la disposition des tercets et négligent l'alternance (ou ne la respectent qu'imparfaitement⁴⁹), les sonnets XII à XXIII constituent au contraire un ensemble formellement très homogène, répondant strictement à la double contrainte que s'était imposée Ronsard dans ses *Amours* de 1552 et 1553 : d'une part le fait de n'exploiter que deux modèles de tercets *ccd eed* (dit marotique) et *ccd ede* (introduit par Jacques Peletier), d'autre part, le respect de l'alternance.

Ce qui est remarquable, et très significatif à mes yeux, c'est moins le respect de ces deux contraintes que le lien étroit qui s'établit entre elles, comme si elles étaient liées : l'alternance parfaite n'est observée que pour ces sonnets XII à XXIII, où elle est présente sans exception. Non seulement toutes les pièces où l'alternance parfaite est respectée ont été groupées, mais elles adoptent exclusivement les dispositions de Marot ou de Peletier, celles-là même qu'avait privilégiées Ronsard (à l'exclusion d'autres schémas permettant l'alternance comme *cdc dcd*, *ddd cee* ou *cdc dee*, qu'avait mis au point Saint-Gelais, que Peletier affectionne, et dont le dernier est attesté deux fois dans les « Escriz de divers poetes »⁵⁰). Or nous savons que cette double contrainte avait été adoptée par Ronsard au moment même où il privilégia aussi l'alternance parfaite dans le sonnet, pour permettre de chanter plusieurs sonnets sur le même timbre.

Je propose d'en déduire que c'est sous l'influence des *Amours* et de leur « supplément musical » que Louise Labé est conduite à s'intéresser, dans le sonnet, à la contrainte de l'alternance, encore peu pratiquée dans le milieu lyonnais (Scève, Tyard et Peletier, par exemple, la négligent presque toujours). Faut-il alors émettre l'hypothèse que cette suite de douze sonnets auraient été écrits pour être chantés sur les timbres du « supplément musical », seuls timbres de sonnets français disponibles à l'époque⁵¹ ? De fait, il est parfaitement possible de chanter ces douze sonnets sur les timbres proposés par le « supplément musical » des *Amours* de Ronsard⁵² :

49 Sur cette distinction et ses fondements, voir *ibid.* J'appelle alternance imparfaite le fait que le huitain et le sizain respectent chacun l'alternance, mais sans alternance entre les vers 8 et 9 du sonnet. En pareil cas, l'alternance est observée dans la succession des cinq rimes employées : AbCdE ou aBcDe.

50 Voir *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 141 et p. 177-178. Je suis tenté d'attribuer ces deux pièces à Antoine Fumée.

51 Je suis tenté d'exclure l'hypothèse que Louise Labé ait pu composer ou envisagé de composer elle-même un ou plusieurs timbres pour ses propres sonnets. En effet, en dépit de sa réputation de musicienne à Lyon (dont témoigne par exemple Antoine Du Verdier, voir *supra* note 40), aucun texte n'indique expressément qu'elle ait elle-même composé de la musique : elle écrivait, elle chantait en s'accompagnant au luth, mais rien ne dit qu'elle composait. Dans le *Débat*, il est précisé que les femmes amoureuses « prennent la plume et le lut en main : écrivent et chantent leurs passions » (*loc. cit.*) : pour passer de l'écriture au chant, il faut composer... ou bien, conformément à une pratique beaucoup plus courante, écrire une parodie, c'est-à-dire un poème qu'on pourra interpréter grâce à un timbre préexistant.

52 C'est ce qu'a prouvé le concert improvisé à l'occasion du colloque de mars 2014, Je remercie Alice Tacaille d'avoir pris au sérieux cette hypothèse et d'avoir fait la preuve de sa validité

- Sur la musique de « Qui voudra voyr » (sonnet 1, C. Janequin) ou de « Las je me plains » (sonnet 34, M.-A. Muret) les sonnets de type marotique à début féminin (aBBa aBBa CCd EEEd) : *Euvres*, s. XIII, XVIII.
- Sur la musique de « Nature ornant » (sonnet 2, C. Janequin) ou de « Bien qu'à grand tort » (sonnet 7, P. Certon), les sonnets de type marotique à début masculin (Abba Abba ccD eeD) : *Euvres*, s. XII, XVII, XXII.
- Sur la musique de « J'espere et crain » (sonnet 12, P. Certon), les sonnets de type Peletier à début féminin (aBBa aBBa CCd EdE) : *Euvres*, s. XIV, XVI, XXI.
- Sur la musique de « Quant j'aperçoi » (sonnet 66, Cl. Goudimel), les sonnets de type Peletier à début masculin (Abba Abba ccD eDe) : *Euvres*, s. XV, XIX, XX, XXIII.

64

En attendant la réapparition toujours possible d'une musique originale associée aux *Euvres* (« Encores vit ce peu de l'esperance » !), les mélomanes amateurs de poésie et les amateurs de poésie mélomanes (ils sont nombreux !) sont donc en mesure, s'ils le désirent, de chanter certains sonnets de Louise Labé sur des timbres qui n'ont certes pas été conçus pour eux, mais qui ont fort bien pu, au XVI^e siècle, leur servir de support, peut-être dans la bouche de Louise Labé elle-même. Pour prendre un exemple, un chanteur ou une chanteuse ayant appris « Qui voudra voir » ou « Nature ornant » de Janequin n'aura guère de peine à chanter sur les mêmes airs certains des plus célèbres sonnets de Louise Labé : « Baise m'encor » sur l'air du premier, et « Lut compagnon » sur l'air du second. Le recueil des sonnets de Louise Labé renferme donc, *mutatis mutandis*, une sorte de sous-section, de facture toute ronsardienne, et probablement inspirée par le succès du « supplément musical ». Il n'est probablement pas indifférent que le sonnet XII, adressé par la poétesse à son luth (instrument à six chœurs, soit *douze* cordes, le plus souvent), soit justement celui qui ouvre le groupe des *douze* sonnets parfaitement alternés, supposés les plus propres à être mis en musique et chantés.

De ces remarques, si l'on y souscrit, découlent deux conséquences : d'une part, il est probable que les sonnets XII à XXIII de Louise Labé ont été composés après la publication du « supplément musical » ; d'autre part, il semble que l'éditeur des *Euvres* de Louise Labé (peut-être Antoine Fumée) classe les sonnets en fonction de leur adéquation au modèle formel des *Amours* de Ronsard.

Pour conclure à propos du supplément musical des *Amours*, on a souvent souligné, à juste titre, le caractère très isolé et sans lendemain de l'expérience.

en réalisant pour cette performance des partitions de quelques sonnets de Louise Labé, notamment « Lut compagnon », sur la base des polyphonies du « Supplément musical ». La partition de « Lut compagnon » a été annexée au présent volume, *infra* p. 247-249.

En effet, *Les Amours* de 1552 et 1553 sont le seul recueil de sonnets, et le seul recueil poétique de la Pléiade, à être assorti d'un tel appendice musical, qui ne sera d'ailleurs plus réédité après 1553. C'est pourquoi certains critiques n'ont pas hésité à parler d'échec esthétique⁵³. Sans rejeter complètement cette idée, il faut probablement la nuancer en mesurant l'influence possible du supplément sur la pratique poétique de ses contemporains. Si *Les Amours* ont servi de modèle, notamment d'un point de vue formel, si *Les Amours* ont popularisé l'alternance, et les schémas de rime des sonnets de Marot et de Peletier, c'est aussi et peut-être surtout grâce au « supplément » et à ses timbres, pour une génération qui percevait le sonnet comme un genre propre à marier Poésie et Musique.

53 Voir Gilbert Gadoffre, « Ronsard et la relation poésie-musique », art. cit., p. 139-155, ainsi que dans Claudine Nédélec (dir.), *Lectures de Ronsard. Les Amours*, Rennes, PUR, 1997, p. 139-147.

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 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