

Poésie et musique à la Renaissance

Collarile & Maira – 979-10-231-1636-6

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>

RONSARD ET SON RAPPORT À LA MUSIQUE :
DU SUPPLÉMENT MUSICAL À LA PRÉFACE DES *MESLANGES*
(1552-1560)

Luigi Collarile & Daniel Maira

Le 6 septembre 1552, la veuve de Maurice de La Porte, Catherine Lhéritier, obtient le double privilège du Conseil et de la Cour pour « faire imprimer & exposer en vente un livre, intitulé Les Amours de P. de Ronsard, Vandomoys. Ensemble le Cinquiesme de ses Odes, ledict livre avec sa musique mise en la fin d'iceluy¹ ». En publiant un recueil de sonnets amoureux, Ronsard contribue à la mode récente des *canzonieri* pétrarquistes, mais pour marquer une différence par rapport aux recueils de ses prédécesseurs, il décide que son livre doit se donner à voir – avant même de se donner à lire – comme une « œuvre à part² ». Pour atteindre cet objectif, son recueil poétique est accompagné de partitions musicales qui permettent de chanter l'ensemble des poèmes contenus dans le livre³. Cette combinaison originale est inhabituelle parmi les pratiques éditoriales de l'époque; elle tient compte néanmoins des aspirations de l'auteur qui, dès la page de titre des *Amours*, est présenté comme un « nouveau » Terpendre. Partie poétique et partie musicale sortent des presses au même moment, le 30 septembre 1552.

Quelques mois plus tard, en mai 1553, paraît une nouvelle édition des *Amours*, augmentée de plusieurs sonnets et commentée par Marc-Antoine Muret. Or, curieusement, le privilège de cette nouvelle édition ne fait aucune allusion à un supplément. Le rapport éditorial entre *Les Amours* et son annexe musicale mérite par conséquent d'être étudié si l'on veut essayer de comprendre les problèmes d'ordres bibliographique et bibliologique que pose l'histoire éditoriale de ce recueil. On peut se demander, par exemple, jusqu'à quel point l'annexe musicale est consubstantielle ou dissociable de la partie poétique du moment qu'elle n'est pas jointe à tous les exemplaires du *canzoniere*. Une nouvelle histoire éditoriale

- 1 Ronsard, *Les Amours de Pierre de Ronsard Vandomoys. Ensemble le cinquiesme de ses Odes*, Paris, Veuve de M. de La Porte, 1552, p. 239.
- 2 À propos des *Amours* comme un « livre à part », voir Daniel Maira, *Typosine, la dixième muse. Formes éditoriales des canzonieri français (1544-1560)*, Genève, Droz, 2007, p. 183-258.
- 3 Pour une bibliographie sur la musique des *Amours*, voir François Rouget, *Pierre de Ronsard*, Paris, Mérimé, 2005, p. 409-418 (n° 2560 à 2623), ainsi que les travaux mentionnés ci-dessous.

du supplément pourrait redessiner celle du recueil poétique, notamment par rapport à la figure de Muret, dont le rôle lors de la réalisation des *Amours* pourrait être élargi. C'est pour cette raison que l'on terminera cette étude sur la préface de Ronsard aux *Mélanges* de 1560, car ce document, qui témoigne des connaissances concrètes du poète vendômois en matière de musique, pourrait fournir quelques pistes nouvelles pour saisir l'implication de Ronsard au moment de la conception et de la réalisation du supplément.

LES AMOURS DE RONSARD ET SON SUPPLÉMENT MUSICAL (1552)

68 Le supplément musical se compose de trente-deux feuillets (quatre cahiers signés, de A à D) et s'ouvre sur un avertissement d'Ambroise de La Porte, le fils du libraire (fol. A i r°), qui insiste sur l'originalité de cette expérimentation éditoriale. L'avis du libraire est suivi de cinquante-huit pages de musique (vingt-neuf feuillets, fol. A i v°-D vi r°), de trois pages d'index avec les *incipit* des sonnets des *Amours* qui s'accommodent aux différentes compositions musicales (fol. D vi v°-D vii v°), et, enfin, de l'achevé d'imprimer (fol. D viii r°). Contrairement à la plupart des éditions musicales, le format n'est pas un in-quarto oblong, mais un simple in-octavo. De plus, les quatre voix ne sont pas imprimées en fascicules séparés, conformément à la plupart des éditions musicales françaises et italiennes, mais sur deux pages juxtaposées : le *Superius* et le *Tenor* sur la page de gauche, le *Contratenor* et le *Bassus* sur celle de droite.

Le supplément est un livre de musique polyphonique. Il comprend neuf chansons à quatre voix qui mettent en musique six sonnets, une chanson et deux odes du recueil poétique. Quatre musiciens participent à la réalisation de ce projet. Clément Janequin met en musique deux sonnets (« Qui voudra voir », « Nature ornant ») et une amourette (« Petite nymphe folastre ») ; Pierre Certon écrit la musique pour deux sonnets (« L'espere & crains », « Bien qu'à grand tort ») ; Claude Goudimel musique les strophes et l'épode de l'ode à Michel de L'Hôpital (« Errant par les champs », « En qui respandit le ciel ») ainsi qu'un sonnet (« Quand i'apperçoy ») et une ode (« Qui renforcera ma voix »). Enfin, Marc-Antoine Muret s'occupe du sonnet « Las je me plain ».

Deux éditions du supplément ont été identifiées depuis longtemps. Paul Laumonier n'a pas été le premier, mais il est le premier qui propose une analyse détaillée des « différences d'impressions » de ces deux éditions : il appelle la première « A », et la seconde « B »⁴. François Lesure et Geneviève Thibault identifient quelques décennies plus tard l'imprimeur qui a été chargé par

4 Ronsard, *Œuvres complètes*, éd. Paul Laumonier, t. IV, *Les Amours (1552)*, Paris, Droz, 1932, p. XX-XXI.

Ambroise de La Porte de réaliser le supplément : il s'agit de Nicolas Du Chemin. François Lesure et Geneviève Thibault n'analysent que l'une des deux éditions de l'annexe musicale, celle du type « A », et ils laissent entendre que les deux éditions du supplément peuvent être attribuées au même imprimeur, une conclusion qui est pourtant un peu hâtive⁵. L'imprimeur du supplément « B » restait ainsi à identifier. En effet, si l'on compare le matériel typographique utilisé dans les deux éditions du supplément, on constate des différences considérables : par exemple, la police utilisée pour l'édition « B » ne se trouve dans aucun autre livre imprimé sorti des presses de Nicolas Du Chemin⁶. Les éditions dites « A » et « B » sont sorties sans aucun doute de deux imprimeries différentes, et à partir du matériel typographique utilisé pour l'impression de l'édition « B » du supplément⁷, nous avons identifié l'imprimeur, qui est Michel Fezandat⁸. Son atelier est l'un des quatre ateliers parisiens actifs dans l'édition musicale vers 1552-1553.

Une autre question restait ouverte : à quel moment a été réimprimée la seconde édition du supplément musical ? Il a souvent été difficile de répondre à cette question, puisque d'après les exemplaires qui étaient alors connus, les deux éditions du supplément affichaient le même achevé d'imprimer, à savoir le 30 septembre 1552. Dès lors, on prenait la date de publication de la deuxième édition des *Amours* – 24 mai 1553 – comme *terminus ante quem* pour la seconde édition de l'annexe musicale. C'est l'hypothèse de Paul Laumonier et Gilbert Gadoffre, qui considèrent que le supplément musical a été un succès et a été rapidement épuisé, au point d'obliger le libraire à rééditer le supplément avant la sortie des *Amours* augmentées, donc avant mai 1553⁹. D'après ces considérations, le livret musical pouvait être joint aux deux éditions du recueil poétique.

Cependant, l'hypothèse selon laquelle la seconde édition du supplément a été imprimée avant la sortie des *Amours* commentées, ainsi qu'on a pu le croire jusqu'à maintenant, doit être fermement rejetée. Dans un article récent¹⁰, nous avons montré, sur la base d'une analyse de bibliographie matérielle, que la seconde édition

5 François Lesure et Geneviève Thibault, « Bibliographie des éditions musicales publiées par Nicolas Du Chemin (1549-1576) », *Annales musicologiques. Moyen Âge et Renaissance*, 1, 1953, p. 306, n° 28.

6 Pour d'autres différences, voir 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.

7 Il s'agit des caractères n° 10 dans Jean-Michel Noailly, *Claude Goudimel, Adrian Le Roy et les CL psaumes : Paris, 1562-1567*, thèse de doctorat, Université de Saint-Étienne, 1988, t. II.

8 Voir Luigi Collarile et Daniel Maira, « Le supplément musical aux *Amours* de Ronsard », art. cit.

9 Voir l'introduction de Paul Laumonier dans Ronsard, *Les Amours*, éd. cit., p. XXI-XXII ; Gilbert Gadoffre, « Ronsard et la relation poésie-musique », dans G. Gadoffre (dir.), *Renaissances européennes et renaissance française*, Montpellier, Espaces 34, 1995 (déjà paru dans André Gendre [dir.], *Ronsard*, actes du colloque de Neuchâtel, Genève, Droz, 1987, p. 75-84, ainsi que dans Claudine Nédélec [dir.], *Lectures de Ronsard. Les Amours*, Rennes, PUR, 1997, p. 139-147).

10 Luigi Collarile et Daniel Maira, « Le supplément musical aux *Amours* de Ronsard », art. cit.

de l'annexe musicale a été achevée d'imprimer le 22 novembre 1553. La date de cet achevé d'imprimer figure dans l'exemplaire conservé actuellement à la Biblioteca della Musica de Bologne, en Italie (cote: C 5)¹¹. Le cahier « D » de cet exemplaire comprend, outre l'achevé d'imprimer, plusieurs coquilles typographiques ainsi qu'une imposition erronée des pages. En d'autres mots, l'exemplaire de Bologne correspond au premier état de la seconde édition¹². Les maladdresses et les erreurs du cahier « D » sont corrigées sous presse dès les tirages suivants, de même que la date de l'achevé d'imprimer, qui est rétrodatée pour s'aligner sur celle de la première édition de l'annexe musicale; l'objectif est de produire une copie fidèle à l'original¹³. En effet, mis à part l'exemplaire de Bologne, la date reproduite dans l'achevé d'imprimer de tous les autres exemplaires connus est celle du 30 septembre 1552¹⁴. Il s'agit d'une correction sous presse de la même édition. On ne cesse d'amender progressivement les maladdresses d'une composition typographique qui est certes embrouillée, mais qui reste identique pour tous les exemplaires, ce qui explique les multiples états d'une seule et même édition. Du point de vue d'une analyse qui tient compte de l'apport de la bibliographie matérielle, on ne peut donc pas conclure qu'on est en présence de deux éditions du supplément qui paraissent chez Fezandat à deux moments distincts, une première fois avant l'édition des *Amours* commentées et une deuxième fois en novembre 1553¹⁵.

11 Bologne (Italie), Biblioteca della Musica (*olim* Civico Museo Bibliografico Musicale), C 5.

12 Pour être plus précis, il s'agit de la première émission de la seconde édition du supplément, puisque les données corrigées modifient les informations catalographiques.

13 À propos de la deuxième édition des *Amours* (entre novembre 1554 et janvier 1555) imprimée comme une copie de la première édition, voir Daniel Maira, « Les ambitions de la copie : les *Amours* de 1552-1553 de Ronsard », dans Pascale Mounier et Colette Nativel (dir.), *Copier et contrefaire à la Renaissance. Faux et usage de faux*, Paris, Champion, 2013, p. 309-326.

14 Pour une liste de tous les exemplaires connus des *Amours*, nous nous permettons de renvoyer à l'annexe dans notre étude du supplément musical (à paraître).

15 François Rouget, *Ronsard et le livre*, II : *les livres imprimés*, Genève, Droz, 2012, p. 348-350. Contrairement à ce qu'affirme Fr. Rouget (p. 348, note 308), l'exemplaire conservé dans la bibliothèque de l'École nationale de beaux-arts ne comporte pas de nouvelles variantes : le titre courant est identique à tous ceux des autres exemplaires. Par ailleurs, le décalage de l'hémistiche « ne D'une » se trouve à la ligne 4 de la page 16 (donc dans le cahier A), et non à la page 18 (*ibid.*, p. 350). Une analyse plus détaillée de tous les cahiers du supplément renforce notre reconstruction (L. Collarile et D. Maira, « Le supplément musical aux *Amours* de Ronsard », art. cit., à compléter avec notre étude du supplément musical, à paraître) : les cahiers B et C ne présentent pas de différences, le cahier D contient deux différences (une considérable, qui concerne l'achevé d'imprimer), alors que la situation du cahier A, qui comprend 9 leçons distinctives, est plus complexe. Fr. Rouget considère comme problématique l'existence d'« exemplaires hybrides », dans lesquels on trouve « des coquilles qui étaient absentes des premiers états les plus fautifs » (p. 349, note 309). Mais cette situation concerne seulement le cahier A. Rappelons que chaque cahier comporte 16 pages, huit pour chaque côté de la feuille : on imprimait d'abord le *recto* du cahier, et ensuite on préparait le *verso*. Que des erreurs produites lors de l'impression du *recto* puissent être combinées avec un état correct du *verso* du même cahier et, à l'inverse, qu'un état correct du *recto* puisse être lié à un état du *verso* qui doit encore être corrigé, ce sont – en bibliographie matérielle – des possibilités combinatoires tout à fait courantes. Par ailleurs, l'hypothèse de deux éditions du supplément imprimé chez Fezandat (Fr. Rouget, *Ronsard et le livre*, *op. cit.*, t. II, p. 349)

Retenons que les deux éditions du supplément sortent des presses de deux imprimeurs différents et en deux moments distincts : la première le 20 septembre 1552 chez Nicolas Du Chemin, et la seconde le 22 novembre 1553 chez Michel Fezandat. La seconde édition du supplément paraît ainsi six mois après la deuxième édition des *Amours*, celle augmentée et commentée par Muret. Il a été rappelé que le privilège des *Amours* de 1553 ne fait aucune allusion à une annexe musicale ; il insiste, en revanche, sur le travail exégétique de Muret ; à en croire ce privilège, aucun supplément n'était prévu pour cette deuxième édition des *Amours*.

Il y a pourtant un nouveau problème. Si le supplément n'a pas été réimprimé pour être annexé aux *Amours* commentées et si le privilège de cette deuxième édition des *Amours* fait entendre qu'aucun supplément n'est prévu pour cette nouvelle édition, pourquoi alors plusieurs exemplaires des *Amours* de 1553 sont-ils escortés d'une annexe musicale ? Cette inconséquence curieuse peut être expliquée à partir du rapport que le supplément entretient avec les deux éditions du recueil poétique. D'après la liste des exemplaires des *Amours* qu'on peut consulter aujourd'hui ou qui sont décrits dans les catalogues de vente, on constate que la première édition des *Amours* (1552) est accompagnée tantôt du supplément musical de la première édition – celle de Nicolas Du Chemin (10 exemplaires connus), tantôt de celui de la seconde édition – celle de Michel Fezandat (4 exemplaires connus). En revanche, lorsque l'édition augmentée et commentée des *Amours*, parue en mai 1553, est assortie d'une annexe musicale, c'est exclusivement celle de la seconde édition du supplément (10 exemplaires connus)¹⁶.

À partir de l'ensemble de ces considérations, nous pouvons conclure que le supplément a été conçu pour être vendu conjointement et exclusivement avec le recueil poétique de 1552, d'autant qu'aucun exemplaire du livret musical n'est conservé sans le *canzoniere* du poète vendômois. Cela explique pourquoi l'annexe est dépourvue d'une page de titre et d'un privilège séparé, et également pourquoi le privilège des *Amours* de 1552 a été obtenu pour « ledict livre avec sa musique mise en la fin d'iceluy », formule qui est à prendre au pied de la lettre. Les exemplaires de la première édition des *Amours* reliés avec la seconde édition du supplément – celle produite par Michel Fezandat en novembre 1553 – prouvent par ailleurs que le tirage de la partie poétique des *Amours* de 1552 a été supérieur à celui de la première édition du supplément (dix exemplaires des *Amours* de 1552 sont reliés avec le supplément de Nicolas Du Chemin, plus du double par rapport aux exemplaires présentant celui de Michel Fezandat).

ne peut pas être soutenue puisqu'il faudrait montrer qu'il s'agit d'une nouvelle composition typographique, alors que tous les exemplaires, mises à part les coquilles, font état d'une unique composition.

¹⁶ Pour une liste de tous les exemplaires connus des *Amours*, avec ou sans musique, nous renvoyons à notre édition du supplément (à paraître).

On peut se demander alors pourquoi le libraire imprime moins d'exemplaires du supplément que de la partie poétique, surtout si la *canzoniere* ne devait pas se vendre sans annexe musicale. Une politique de prudence éditoriale explique peut-être ce choix ; l'objectif est de prévenir les risques économiques d'un projet expérimental et audacieux qui pouvait ne pas obtenir le succès espéré. Pour limiter le plus possible les coûts d'une production onéreuse et réduire ainsi les éventuelles pertes, le libraire décide de faire imprimer moins d'exemplaires, et d'attendre la réaction des acheteurs-lecteurs¹⁷.

Les attentes du libraire ont été comblées au moment où tous les exemplaires de la première édition du supplément ont été vendus. C'est à la suite de ce triomphe que la veuve de La Porte aurait décidé d'engager les frais pour réaliser une nouvelle édition. Il fallait répondre aux attentes des acheteurs-lecteurs et vendre les derniers exemplaires des *Amours* de 1552, ainsi que le prônait le privilège et conformément au projet poético-musical originel.

72

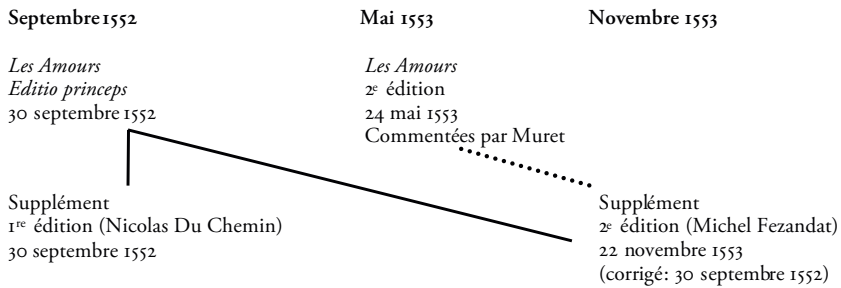


Tableau 1. Combinaisons éditoriales

Le supplément a été réimprimé pour assurer le déstockage des exemplaires invendus des *Amours* de 1552. Le tirage de la seconde édition de l'annexe musicale est cette fois supérieur au nombre des exemplaires invendus de l'édition originale des *Amours*. Une fois les exemplaires du recueil poétique écoulés, la seconde édition du supplément pouvait être jointe également aux *Amours* commentées de 1553, qui ne prévoyaient pas d'annexe musicale (tableau 1). L'accolement du supplément au recueil poétique de 1553 est par ailleurs une opération purement commerciale, car l'usage qu'on peut faire de ce livret musical échappe à toute logique. En effet, les odes à Michel de L'Hospital et sur

17 Cette prudence éditoriale, qui se comprend par rapport à l'expérimentation audacieuse du supplément, est formulée dans l'avertissement du libraire : « J'ai fait imprimer, & mettre à la fin de ce present livre, la Musique, sus laquelle tu pourras chanter une bonne partie du contenu en iceluy : te promectant à l'advenir de continuer ceste maniere de faire (en ce qui s'imprimera de la composition dudict Ronsard) si je congnoy qu'elle te soit agreable » (*Œuvres complètes*, éd. cit., t. IV, p. 189).

la mort de Marguerite de Valois, qui figurent dans le *Cinquiesme livre des odes* et qui ont été musiquées dans le supplément, sont omises dans la deuxième édition des *Amours*, créant ainsi un renvoi impossible entre la partie poétique de 1553 et l'annexe musicale. Les *incipit* des sonnets ajoutés en 1553 ne sont pas signalés dans l'index, alors que les deux sonnets supprimés d'une édition à l'autre y figurent toujours¹⁸. Enfin les renvois à la foliotation ancienne sont inutilisables avec la nouvelle édition des *Amours*. Pour toutes ces raisons, le supplément musical annexé aux *Amours* de 1553 est en grande partie inutilisable, il est un véritable « non-sens » éditorial.

Résumons : au mois de septembre 1552, la veuve de La Porte met en vente *Les Amours* avec son supplément musical. À partir du mois de mai, le même libraire propose à la vente deux unités éditoriales différentes : *Les Amours* de 1552 avec supplément, ou *Les Amours* de 1553 avec le commentaire de Muret. Cette double unité éditoriale – poésie et musique d'une part, et, d'autre part, poésie et commentaire – est déconstruite en novembre 1553 à la suite d'une opération commerciale, à savoir au moment où la deuxième édition du supplément est annexée aux *Amours* de 1553, réunissant ainsi, pour la première fois, poésie, musique et commentaire.

MURET ET LE SUPPLÉMENT MUSICAL

On a essayé à plusieurs reprises d'identifier la personne qui a pu prendre l'initiative de réaliser le supplément musical et de le porter à terme, tout en respectant le dessein poétique et esthétique de Ronsard. Le travail préparatoire demande une bonne connaissance de la poésie ronsardienne, une compétence musicale et des contacts avec les compositeurs et les imprimeurs actifs à Paris. Les noms de Ronsard, Ambroise de La Porte et Goudimel ont été proposés par la critique¹⁹, mais il est plus vraisemblable de suivre l'intuition de François Lesure, qui considère que Marc-Antoine Muret a pu être « le maître d'œuvre du supplément musical des *Amours*²⁰ ». La production musicale connue de Muret se limite à trois chansons seulement, dont deux sur des vers du poète vendômois. La première est la chanson composée sur l'ode « Ma petite colombelle », qui

18 Il s'agit des sonnets 61 (« D'un foyble vol, je volle apres l'espoyr... ») et 157 (« Moins que devant m'agitoit le vouloyr... »).

19 François Lesure, *Musique et musiciens français du XVI^e siècle*, Genève, Minkoff, 1976 ; Maire Egan-Buffet, « Claude Goudimel's Contribution to the Musical Supplement of Pierre de Ronsard's *Amours* (1552) », dans Gerard Gillen et Harry White (dir.), *Musicology in Ireland*, Dublin, Irish Academic Press, 1990, p. 181-199 ; Gilbert Gadoffre, « Ronsard et la relation poésie-musique », art. cit., p. 183.

20 François Lesure, « Ronsard et ses musiciens », dans Ronsard et Muret, *Les Amours, leurs commentaires*, éd. Christine de Buzon et Pierre Martin, Paris, Didier, 1999, p. 292.

est dans l'absolu la première composition musicale sur un texte ronsardien ; elle avait paru dans le *Dixième livre, contenant xxvi. chansons nouvelles à quatre parties en deux volumes, composées de plusieurs auteurs*, publié à Paris chez Nicolas Du Chemin le 5 juillet 1552²¹, chez le même libraire-imprimeur du supplément. Seulement trois mois plus tard paraît la chanson qui est intégrée dans l'annexe musicale des *Amours*.

Le rôle actif que Muret a pu avoir dans la réalisation du supplément musical a été étudié récemment²². Muret choisit les neuf poésies qui devaient être accompagnées d'une partition et il s'occupe du classement des différents *incipit*. Le sonnet que Muret met en musique se caractérise par la quintessence de la phraséologie pétrarquiste et de la *poiesis* éditoriale du *canzoniere* : il renvoie à un autre art – la peinture – et à un autre membre important de la Pléiade – Nicolas Denisot – qui contribue, comme lui, à la réalisation d'un projet éditorial ambitieux, réfléchi et sans pareils dans la tradition française. La fabrique des *Amours* de 1552 se présente comme une véritable collaboration collective²³ entre plusieurs membres de la Pléiade, en particulier entre Ronsard, Denisot et Muret : l'objectif est de promouvoir le programme poétique de la Pléiade illustré par la poésie de Ronsard, construire l'image d'un « Pétrarque françois » à l'aide de multiples stratégies, notamment littéraires, éditoriales et musicales.

Ronsard aurait ainsi confié son manuscrit au libraire Catherine Lhéritier, et son fils, Ambroise de La Porte, soutient l'idée d'annexer un supplément musical à la partie poétique. On peut supposer que le libraire ait chargé Muret de réaliser ce livre noté, à moins que ce ne soit Muret lui-même qui ait pris l'initiative et ait proposé le projet d'un supplément au libraire. L'idée de savoir sa poésie chantée à la cour pour qu'elle rivalise avec les modèles français et italien les plus illustres ne pouvait qu'enchanter Ronsard – à moins encore que ce ne soit le « Terpandre français » qui ait confié cette charge à l'humaniste limousin. Muret demeure en tout cas un intermédiaire précieux entre Ronsard, le libraire et les imprimeurs d'éditions musicales. Le projet de joindre un supplément musical aux *Amours* de Ronsard pourrait dater de l'été 1552 – au moment où paraît chez Du Chemin la première poésie de Ronsard musiquée – et nous émettons l'hypothèse que Muret en serait l'éditeur.

21 *Répertoire international des sources musicales*, München/Duisburg, Henle, puis Kassel/Basel/Tours, Baerenreiter Verlag, depuis 1960, série B/1, Recueils imprimés, xvi^e-xviii^e siècles, 1552⁴ et 1552⁵.

22 Daniel Maira, « "L'encre et la voix" : Muret et l'atelier des *Amours* de Ronsard », *Bibliothèque d'humanisme et Renaissance*, LXII/3, 2010, p. 621-640.

23 Sur le livre comme œuvre collective, voir Martine Furno (dir.), *Qui écrit ? Figures de l'auteur et des co-élaborateurs du texte, xvi^e-xviii^e siècle*, Lyon, ENS Éditions, 2009.

L'hypothèse que Muret ait joué un rôle clé dans l'idéation et la réalisation du projet musical des *Amours* est confirmée par une nouvelle donnée qui, jusqu'à présent, n'a pas été remarquée. On a pu croire que les deux éditions du supplément sont identiques, à l'exception du matériel typographique et de quelques coquilles²⁴. Cependant, si on compare la chanson « Las je me plain » mise en musique par Muret, on s'aperçoit qu'elle a subi une révision importante d'une édition à l'autre du supplément²⁵. Le premier changement concerne la cadence de la première section de la chanson (mesures 15-17). Par rapport à la chanson de l'année précédente, dans celle de 1553 ont été inversés quelques éléments de la ligne mélodique entre *Contratenor* et *Tenor*, et il y a une présence plus marquée de diminutions, en particulier dans le *Tenor*. La deuxième intervention est plus substantielle: elle concerne les voix des *Contratenor*, *Tenor* et *Bassus* aux mesures 19-23. La révision entraîne une modification importante dans la ligne mélodique du *Bassus*: dans la version de 1552, les mesures 21-22 prévoient un *La I brevis* et une pause de *brevis*, alors que dans celle de 1553, les deux *brèves* sont remplacées par un dessin mélismatique qui modifie considérablement les harmonies qui résultent de la superposition des voix (mesures 19-21). Le mélisme a été développé même dans le *Tenor* (mesures 19-22) et, d'une façon plus limitée, dans le *Contratenor* (mesure 19). Ces interventions pourraient être considérées comme une sorte de diminution de la ligne mélodique originale des deux voix. Il faut noter, toutefois, que la distribution du texte poétique dans le *Contratenor* a été modifiée. Dans la version de 1553, aux mesures 21-22, il y a une répétition de l'hémistiche initial « Mais par sus tout »: cette insertion – grâce à la pause simultanée dans le *Superius* et au mouvement mélismatique du *Tenor* et du *Bassus* – s'avère d'une grande efficacité puisqu'il met en relief la répétition du texte. Enfin, dans la version de 1553, la section se termine avec trois voix (mesure 23), et pas avec quatre, comme dans la version de 1552, ce qui produit un effet majeur de *decrescendo* sur le mot *penser*.

S'il est fort probable que la chanson a été révisée par Muret lui-même, il est plus difficile d'en comprendre les raisons. On remarque, par exemple, que toutes les interventions valorisent et enrichissent le texte musical. En ce sens, on pourrait dire que Muret a essayé d'améliorer sa chanson pour la rendre moins « scolaire » et en même temps plus intéressante du point de vue formel, en l'alignant sur les autres chansons du recueil.

24 Cela s'explique peut-être parce que jusqu'à présent on disposait d'un seul fac-similé du supplément, reproduit dans l'édition des *Amours* procurée par Paul Laumonier (repris ensuite dans l'édition des *Amours* de Christine de Buzon et Pierre Martin). Ce fac-similé hybride reproduit les deux premiers cahiers du supplément paru chez Nicolas Du Chemin, et les deux derniers cahiers sortis des presses de Michel Fezandat; il donne ainsi l'illusion que les différences entre les deux éditions de l'annexe musicale sont seulement d'ordre typographique ou des coquilles.

25 Nous renvoyons à notre édition du supplément (à paraître).

12

- rant Au fond d'une eau, qui de mes pleurs dis - til - le, qui de mes
- rant Le cœur brus - lé d'u - ne flam - me gen - til - le, d'u - ne flam - me

- rant Au fond d'une eau, qui de mes pleurs dis - til - le, qui de mes
- rant Le cœur brus - lé d'u - ne flam - me gen - til - le, d'u - ne flam - me

- rant Au fond d'une eau, qui de mes pleurs dis - til - le, qui de mes
- rant Le cœur brus - lé d'u - ne flam - me gen - til - le, d'u - ne flam - me

16

- le. Mais par sur tout ie me plains,
- le. Mais par sur tout ie me plains,
dis - til - le. Mais par sur tout ie me plains,
gen - til - le.

pleurs di - stil - le. Mais par sur tout ie me
- me gen - til - le.

dis - til - le. Mais par sur tout ie me plains,
gen - til - le.

21

ie me plains, ie me plains d'un pen - ser
ie me plains d'un pen - ser Qui trop sou - vent,
plains, ie me plains d'un pen - ser, ie me plains d'un pen - ser
ie me plains d'un pen - ser

M.-A. Muret, « Las, je me plain » – version 1552 (mesures 12-23)

D'une édition à l'autre du supplément, seule la chanson de Muret comporte une révision, ce qui renforce l'hypothèse que l'ami de Ronsard a joué un rôle important dans la conception du supplément musical, et qu'il a suivi personnellement les différentes étapes de sa réalisation. Muret aurait contacté les compositeurs, choisi les poésies les plus représentatives du pétrarquisme ronsardien qui devaient être musiquées et classé les *incipit* de l'index. Il connaît si bien la poétique de la Pléiade et les aspirations de Ronsard qu'il sera chargé, pour l'année suivante, de commenter tout le recueil.

12

- rant Au fond d'une eau, qui de mes pleurs di - stil -
- rant Le cœur brus - lé d'u - ne flam - me gen - til -

- rant Au fond d'une eau, qui de mes pleurs di - stil -
- rant Le cœur brus - lé d'u - ne flam - me gen - til -

- rant Au fond d'une eau, qui de mes pleurs di - stil -
- rant Le cœur brus - lé d'u - ne flam - me gen - til -

15

- le. Mais par sus tout ie me plains,
- le. Mais par sus tout ie me plains,
de mes pleurs dis - til - le. Mais par sus tout ie me plains,
- ne flam - me gen - til - le. Mais par sus tout ie me plains,
- le. Mais par sus tout ie me plains,
- le. Mais par sus tout ie me plains,
pleurs dis - til - le. Mais par sus tout ie me plains,
- me gen - til - le.

20

ie me plains, ie me plains d'un pen - ser
mais par sus tout ie me plains d'un pen - ser
ie me plains d'un pen - ser

M.-A. Muret, « Las, je me plain » – version 1553 (mesures 12-23)

Malgré tout cet investissement personnel et éditorial, l'expérimentation poético-musicale des *Amours* et du cinquième livre des *Odes* de 1552 – c'est-à-dire un recueil poétique avec sa musique – n'est pas renouvelée. L'idée qu'une seule musique puisse convenir à plusieurs textes en serait peut-être la raison : la musique finit en effet par effacer ou neutraliser les affects d'un texte poétique qui devient interchangeable avec tous les autres, alors qu'au contraire elle aurait dû le valoriser si l'objectif était de promouvoir les vers de Ronsard. C'est peut-être à cause de ce paradoxe qu'aucun supplément ne sera ajouté à un autre

recueil poétique du poète vendômois. Il faudra attendre la préface au *Livre de Meslanges* de 1560 pour voir de nouveau un lien très fort entre Ronsard et la musique, par-delà les allusions philosophiques et métaphoriques à la musique qu'on peut lire dans ses vers²⁶.

RONSARD ET LA MUSIQUE : LA PRÉFACE AUX *MESLANGES* DE 1560

78

Il peut paraître surprenant de rapprocher le supplément de la préface au *Livre de Meslanges contenant six vingtz chansons des plus rares* (Paris, Adrian Le Roy et Robert Ballard, 1560), d'autant qu'il s'agit de deux types de documents différents. Cependant, dans les deux cas, le dénominateur commun est donné par la présence de Ronsard dans une édition musicale : une annexe avec partitions pour les *Amours*, et une anthologie de chansons dans le cas des *Meslanges*. Le rapprochement entre ces deux éditions permet d'interroger le rapport concret de Ronsard à la musique dans une période qui s'étend de 1552 à 1560.

Avant d'entrer dans le vif du sujet, il faut préciser de quel texte nous allons parler. On sait en effet qu'il existe deux versions de cette préface. La première version accompagne les *Meslanges* de 1560, alors que la seconde – légèrement modifiée – se lit dans la réédition (revue et augmentée) du même recueil, qui paraît toujours à Paris en 1572. Généralement, la critique littéraire renvoie à cette seconde version²⁷. Cela s'explique par le fait qu'encore récemment on a retenu – à tort d'ailleurs – que le seul exemplaire connu de l'édition de 1560, qui était conservé dans la Bibliothèque royale de Berlin²⁸, a été perdu lors du second conflit mondial²⁹. En réalité, on sait au moins depuis 1982 – c'est-à-dire depuis l'édition des *Meslanges* de 1572 procurée par Charles Jacobs³⁰ – que l'exemplaire berlinois qu'on croyait perdu est conservé dans la bibliothèque Jagiellońska de Cracovie (voir

26 À propos de l'emploi métaphorique des références musicales dans l'œuvre de Ronsard, voir Isidore Silver, *Ronsard and the Hellenic Renaissance in France*, t. II : *Ronsard and the Grecian Lyre*, part I, Genève, Droz, 1981.

27 Voir par exemple Paul Laumonier dans Ronsard, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. XVIII, 1967, p. 480-488, et encore les éditeurs de la dernière édition dans la « Bibliothèque de la Pléiade », Ronsard, *Œuvres complètes*, éd. Jean Céard, Daniel Ménager et Michel Simonin, Paris, Gallimard, t. II, 1994, p. 1171-1174.

28 Voir Robert Eitner, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, Leipzig, Breitkopf & Haertel, t. VI, 1902, p. 147.

29 Voir Ronsard, *Œuvres complètes*, éd. Laumonier, t. XVIII, p. 480-481, n. 1 ; *Œuvres complètes*, éd. Pléiade, t. II, p. 1634-1635.

30 *Le Roy & Ballard, 1572 Mellange de chansons*, éd. Charles Jacobs, University Park, Pennsylvania State University Press, 1982.

Annexe 1)³¹. Dans l'édition de Jacobs, on pouvait voir une image en négatif de la préface de 1560 ; plusieurs musicologues se sont servis de ce document dans des travaux récents³². Ces informations bibliographiques sont restées toutefois méconnues par la plupart de la critique littéraire, qui a continué à croire que le volume a été découvert récemment³³.

Pour les *Meslanges* de 1560, Ronsard n'a pas été chargé de livrer des textes poétiques qu'on allait mettre en musique, ou de rédiger des vers encomiastiques pour l'appareil paratextuel. Il rédige une préface en prose adressée au roi François II (voir **Annexe 2**). L'objectif est de présenter un projet éditorial ambitieux, à savoir une anthologie très vaste qui comprend 120 chansons de 25 compositeurs différents. Ce texte signé par le prince des poètes et inaugurant le livre valorise le recueil, qui prend pour cette raison encore plus d'importance. Ronsard devient une figure intermédiaire entre le roi et les deux imprimeurs-libraires :

Il ne faut aussy que votre Magesté s'emerueille sy ce liure de meslanges (lequel vous est treshumblement dedié par voz treshumbles & tresobeissans suiteurs & Imprimeurs Adrian le Roy, & Robert Ballard) est composé des plus vieilles chansons qui se puissent trouuer auiourdhuy, pource qu'on a tousiours estimé la Musique des anciens estre la plus diuine, d'autant qu'elle a esté composée en vn siecle plus heureux, & moins entaché des vices qui regnent en ce dernier age de fer³⁴.

Ronsard n'est pas le dédicateur, mais le porte-parole des deux dédicateurs. Pour un destinataire royal, il fallait une signature de prestige.

- 31 Bibliothèque Jagiellońska, Mus. Ant. Pract. L 890 (*olim* B 65 ; N. inv. 8482). En 1999, Aleksandra Patalas a publié le catalogue du fonds des éditions musicales provenant de Berlin et conservés aujourd'hui à Cracovie, voir *Catalogue of Early Music Prints from the Collections of the Former Preussische Staatsbibliothek in Berlin, kept at the Jagiellonian Library in Cracow*, éd. Aleksandra Patalas, Kraków, Musica Iagellonica, 1999 ; le *Livre de Meslanges* est catalogué à la p. 416 (cat. N. 2378). Seule la partie de *Superius* a été conservée.
- 32 Voir les travaux de Jeanice Brooks, *Courtly Song in Late Sixteenth-Century France*, Chicago, The University of Chicago Press, 2000 ; Kate van Orden, « Imitation and "La musique des anciens". Le Roy & Ballard's *Mellange de chansons* », *Revue de musicologie*, 80/1, 1994, p. 5-37 ; Kate van Orden et Philippe Desan, « De la chanson à l'ode : musique et poésie sous le mécénat du Cardinal Charles de Lorraine », dans Y. Bellenger (dir.), *Le Mécénat et l'influence des Guise*, Paris, Champion, 1997, p. 469-492.
- 33 François Rouget signale l'exemplaire des *Meslanges* de Cracovie comme une nouvelle découverte dans son *Ronsard et le livre*, *op. cit.*, t. II, p. 460. Cependant cette édition a été déjà répertoriée par exemple dans Andrew Pettegree, Malcolm Walsby et Alexander Wilkinson (dir.), *French Vernacular Books: Books published in the French Language before 1601*, Leiden, Brill, 2007.
- 34 *Livre de Meslanges, contenant six vingtz chansons, des plus rares, et plus industrieuses qui se trouvent, soit des authours antiques, soit des plus memorables de nostre temps: Composées à cinq, six, sept, & huit parties, en six volumes*, Paris, Adrian Le Roy et Robert Ballard, 1560, fol. A1 v^o-A2 r^o.

Puisqu'il s'agit d'une épître paratextuelle adressée au roi, on peut se demander s'il est légitime d'interpréter l'exactitude « scientifique » des affirmations de Ronsard sur la musique dans un texte qui n'est pas – et qui n'a pas l'ambition d'être – un traité de musique ou un traité sur le rapport entre poésie et musique. Il n'est donc pas étonnant que Ronsard, dans cette préface, ne se hasarde pas dans des questions techniques complexes ; il lui suffit de garder un registre élevé, par exemple avec des renvois mythologiques et littéraires qu'il reprend en grande partie au *Solitaire second* de Pontus de Tyard³⁵. Or justement pour cette raison, pour la rareté de ces propos techniques, on ne peut pas passer sous silence les quelques allusions aux questions qui portent sur la théorie musicale. Ronsard entre dans le détail d'une seule question qui est réellement musicale :

Or' de declarer icy que c'est que Musique, si elle est plus gouvernée de fureur que d'art, de ses concens, de ses tons, modulations, voix, interualles, sons, systemates, & commutations: de sa diuision en *Armonique*, laquelle pour sa difficulté ne fut iamais parfaitement en vsage: en Chromatique, laquelle pour sa lasciueté fut par les anciens banye des republicues, en *Armonique*, laquelle comme la plus aprochante de la melodie de ce grand vniuers fut de tous approuuée³⁶.

Le passage renvoie à la tripartition des genres musicaux d'après la théorie grecque³⁷. Il y a, dans la version qu'on peut lire dans l'exemplaire unique de 1560, une erreur considérable: le terme *armonique* est répété deux fois, alors qu'il devrait indiquer deux genres différents. Pour mieux saisir le problème, il suffit de confronter ce passage avec la version corrigée en 1572, où le terme *armonique* est remplacé deux fois: une première fois par le terme *enarmonique*, et une seconde fois par *diatonique*. Cette double correction est emblématique des problèmes que pose le texte de 1560.

Il va de soi que la répétition du terme *armonique* est une simple erreur. Ce terme est utilisé comme un synonyme de *enarmonique* dans une partie de la tradition théorique musicale, mais en aucun cas il ne peut l'être du mot *diatonique*. La seconde occurrence est donc une erreur. D'après François Rouget, la répétition du mot *armonique* doit être considérée comme une coquille qui peut être attribuée au prote³⁸. Si l'on va dans cette direction, il faut admettre alors que Ronsard n'a pas corrigé les épreuves (ce qui peut paraître surprenant

³⁵ Voir les notes à ce passage dans Ronsard, *Œuvres complètes*, éd. Pléiade, t. II, p. 1634-1635.

³⁶ Ronsard, *Livre de Meslanges [...]*, *op. cit.*, fol. A1 v^o (nous soulignons).

³⁷ Cette tripartition grecque (diatonique, chromatique et enharmonique) des genres connaît alors un regain de faveur à travers les œuvres de théoriciens notamment italiens, tel Nicola Vicentino, puis français.

³⁸ François Rouget, *Ronsard et le livre*, *op. cit.*, t. II, p. 462: « En 1560, l'imprimeur a répété "Armonique" par erreur ».

pour un texte adressé au roi dans un ouvrage important), soit alors, s'il a corrigé les épreuves, qu'il ne s'est pas aperçu de cette faute – dans les deux cas, on peut se demander ce qui serait le moins grave. Il y aurait en réalité une troisième possibilité, qui n'a pas été retenue : l'erreur se trouvait dans le manuscrit que Ronsard a remis à l'imprimeur-libraire. Le fait que les deux occurrences du terme *armonique* n'aient été corrigées qu'en 1572 met en relief un problème lié probablement à l'usage et à la compréhension de ce terme, ce qui renforce cette troisième hypothèse.

On vient de rappeler que la théorie musicale de l'époque utilise les termes *armonique* et *enarmonique* comme deux synonymes pour renvoyer au troisième genre de la musique grecque, même si le terme qui est le plus employé reste *enharmonique*. L'emploi d'un terme aux dépens de l'autre n'est pas anodin, puisque selon ce choix, il est possible de remonter à la source utilisée par Ronsard, qui n'est pas – comme on l'a cru jusqu'à présent – le commentaire de Macrobe au *Somnium Scipionis*³⁹, ni le *Solitaire second* de Pontus de Tyard⁴⁰. Ces deux sources ont pu servir de modèle pour la version corrigée de 1572, mais certainement pas pour la préface de 1560, et cela pour deux raisons bien précises : les textes de Macrobe et de Tyard n'utilisent pas le terme *armonique*, et par ailleurs la séquence des trois genres, dans leurs œuvres, n'est pas la même. En effet, chez Macrobe et Tyard, les trois termes utilisés sont diatonique, chromatique, et enharmonique, mais dans une succession qui est différente par rapport à celle qu'on lit dans la préface ronsardienne⁴¹. La séquence proposée par Ronsard, en 1572, commence par le genre enharmonique, ensuite le chromatique et enfin le diatonique. Pour la première version de sa préface, Ronsard pourrait avoir utilisé une autre source, à savoir le *De architectura* de Vitruve :

Genera vero sunt modulationum tria : primum quod Graeci nominant αρμονιαν, secundum χρωμα, tertium διατονον. Est autem harmoniae modulatio ab arte concepta, et ea re cantio eius maxime gravem et egregiam habet auctoritatem. Chroma subtili sollertia ac crebritate modulorum suaviolem habet delectationem. Diatoni

39 C'était déjà l'opinion d'Isidore Silver, *Ronsard and the Hellenic Renaissance*, op. cit., t. II, part 1, p. 120. Pour le texte de Macrobe, voir Macrobe, *Commentaire au songe de Scipion [Commentarium in somnium Scipionis] – Livre II*, éd. Mireille Armisen-Marchetti, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 2003.

40 Pontus de Tyard, *Solitaire second, ou la Prose de la musique* (Lyon, Jan de Tournes, 1555), éd. Cathy M. Yandell, Genève, Droz, 1980 ; fac-similé dans *Méthodes et traités – Renaissance française*, éd. Olivier Trachier, Courlay, Fuzeau, [2005], t. III, p. 11-189.

41 Chez Macrobe, la séquence est enharmonique, diatonique et chromatique (*Commentarium*, op. cit., p. 21, chapitre 4, §13 : « quia, cum sint melodiae musicae tria genera, enarmonium, diatonum et chromaticum »). Chez Pontus de Tyard, la séquence est diatonique, chromatique et enharmonique (*Solitaire second*, op. cit., p. 18-19 : « diferentes formes des Tetracordes [...] L'une est Diatonique [...] la seconde est nommee Chromatique [...] la derniere (car je n'ay lù que ces trois) est Enharmonique »).

vero, quod naturalis est, facilior est intervallorum distantia. In his tribus generibus dissimiles sunt tetrachordorum dispositiones, quod harmonia tetrachordorum et tonos et diesis habet binas – diesis autem est toni pars quarta; ita in hemitonio duae diesis sunt conlocatae –; chromati duo hemitonia in ordine sunt composita, tertium trium hemitoniorum est intervallum; diatono toni duo sunt continuati, tertium hemitonium finit tetrachordi magnitudinem. Ita in tribus generibus tetrachorda ex duobus tonis et hemitonio sunt peraequata, sed ipsa cum separatim uniuscuiusque generis finibus considerantur, dissimilem habent intervallorum designationem⁴².

Il est très probable que Ronsard connaissait le texte de Vitruve à travers la traduction française réalisée par Jean Martin et publiée pour la première fois à Paris en 1547⁴³ :

82

Or est il trois especes de resonance. La premiere, que le Grecz nomment Harmonia, c'est a dire composition ou accord. La seconde Chroma, qui signifie diminution ou fredonnement: et la tierce Diatonos, interpretee haulte & claire [...]⁴⁴.

C'est en réalité chez Vitruve que se trouve attesté l'emploi d'*armonique* au lieu d'*enarmonique*, et de surcroît la séquence des genres est identique à celle proposée par Ronsard dans sa préface. Le *De architectura* de Vitruve semble donc être la source utilisée par Ronsard pour présenter la division des genres dans la musique grecque, même si cette source est citée de manière incorrecte, ce qui rend incompréhensible le passage. S'agit-il d'une erreur éditoriale ? Ne peut-on pas penser à une incompréhension terminologique due à des compétences insuffisantes de la part de Ronsard dans le domaine de la théorie de la musique grecque ? En 1572, Ronsard ne corrige pas seulement la répétition du terme *armonique* ; il choisit aussi de le remplacer par *enharmonique* pour se conformer davantage à une tradition théorique consolidée.

On ne saurait donc guère songer ici à une inexactitude éditoriale, surtout parce qu'il s'agit d'une édition récapitulative de la tradition musicale, et de plus dans un recueil soigné dédié au roi. Il semble également peu probable que le texte n'ait pas été relu, en raison justement de l'importance du volume. Ronsard, dès lors qu'il renvoie aux trois genres de la musique grecque, ne le fait pas tant dans un esprit technique (c'est peut-être aussi la fonction paratextuelle du texte qui l'en

⁴² Vitruve, *De architectura. De l'architecture*, livre V, éd. Catherine Saliou, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 2009, p. 13 (ch. 4, §3).

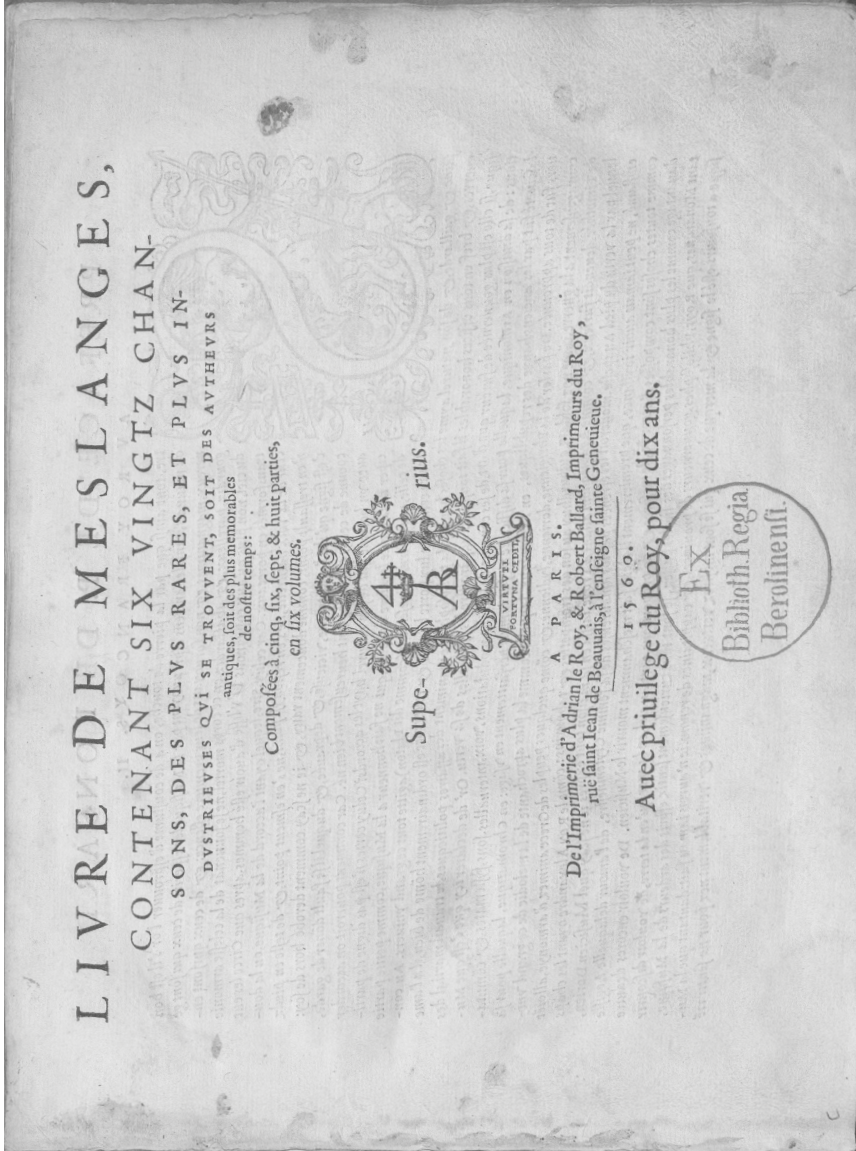
⁴³ Vitruve, *Architecture, ou Art de bien bastir de Marc Vitruve Pollion Auteur romain antique: mis de latin en françoys par Ian Martin...*, pour le roy treschrestien Henry II, Paris, J. Gazeau, 1547.

⁴⁴ *Ibid.*, livre V, ch. 4, fol. 71 v^o.

empêche) que dans un sens éthique. Cette importance éthique et philosophique donnée à la musique permet de retourner au supplément des *Amours*, notamment à la figure qui a servi d'éditeur. On vient de voir que Ronsard n'est pas vraiment un musicien instruit ; il adhère à l'alliance philosophique entre poésie et musique, à un usage métaphorique de la musique dans ses vers, mais cet intérêt ne fait pas de lui quelqu'un qui s'occupe en première ligne de la réalisation du supplément musical. Il aurait chargé un autre, en l'occurrence Muret, de s'en occuper, ou alors il aurait accepté l'initiative de Muret d'éditer et de réaliser le supplément musical pour ce que Gilbert Gadoffre a appelé « une stratégie de conquête de la cour⁴⁵ ». Cette nouvelle histoire éditoriale des *Amours*, lue à travers le filtre de la préface des *Meslanges* de 1560, permet ainsi, d'une part, de nuancer les connaissances concrètes de Ronsard sur la musique et, d'autre part, de consolider l'hypothèse qu'une autre figure – en l'occurrence celle de Muret – ait pu jouer un rôle actif et fondamental dès la première édition des *Amours*.

45 Gilbert Gadoffre, « Ronsard et la relation poésie-musique », art. cit., p. 184.

Livre de Meslanges contenant six vingtz chansons des plus rares, Paris, Adrian Le Roy et Robert Ballard, 1560: page de titre et préface



PREFACE DE P. DE RONSARD

AV ROY FRANCOYS. II.



Ire, tout ainsi que par la pierre de touché, on a de coulume d'essoumer l'or s'il est bon ou mauvais. Ainsi les anciens esprouvoient par la Musique les esprits de ceux qui sont nerveux, magnanimes, & non forcions de leur premiere essence: & de ceux qui sont enroués, paresseux, & abastardiz, en ce corps mortel, ne s'ouvenat de la celsse armonie du ciel, non plus qu'aux cognoissances. D'village d'avoir esté hommes, après que Circe les eut transformés en porceaux. Car celuy sèvre, lequel oyant l'accord de la Musique, ou la douceur de la voix naturelle, ne s'en resjouyff point, ne s'en esmeut point, & de teste en piedz n'en tressault point, comme doucement vray, & ie ne sey comment derobé hors de joy: c'est signe qu'il a lame tortue, vicieuse, & depravée, & diuquel il se fault doner de garde, comme de celuy qui n'est point heureusement bien né. Car comment pourroit on accorder avec un homme qui de son naturel hayt les accords? Celuy certes n'est pas digne de partager de la douce lumiere du soleil, qui ne fait honneur a la Musique, comme petite partie de celle, qui sy armonieusement (comme dit v'laton) legitime tout ce grand vniuers. Au contraire celuy qui luy porte honneur, & reuerence est ordinairement homme de bien, il a lame saine, & gaillarde, & de son naturel aime les choses hautes, la philosophie, le maintien des affaires politiques, le travail marital des guerres, & bref en tous offices honorables il fait tousiours apparouffre les esincelles de sa vertu. Or de declarer icy que c'est que Musique, si elle est plus gouuernée de l'art, de ses concens, de ses tons, modulations, voix, interualls, sons, systemes, & combinaisons: de sa diuision en Armonique, laquelle pour sa difficulté ne fut iamais parfaitement en v'lage: en Chromatique, laquelle pour sa difficulté fut par les anciens banye des republicques, en Armonique, laquelle comme la plus aprouuée de la melodie de ce grand vniuers fut de tous approuuée. De parler de la Phrigienne, dorienne, bytienne: & come quelques peuples de Grece animiez d'armoye, alloiet courrougement a la guerre, come nosz soldatz auant d'bay au son des trompettes, & tabourins: come le Roy Alexandre oyant les chaps de Timothee, deuenoit furieux, & comme Agamennon allant a Troye, luy la en sa maison tout expres ie ne sey quel Musicien Dorien, lequel par la vertu du pied Anapest, moderat les espreués passios amoureués, de sa femme Chyrennisme, de l'amour de laquelle Aegiste enflamé, ne peut iamais auoir ioyssance, que premierement il eut fait machinalement mourir le Musicien. De vouloir encores deduire comme toutes choses sont composées d'accords, de mesures, & de proportions, tant au ciel, en la mer, qu'en la terre, de vouloir discouir d'auantage comme les plus honorables personnages des siècles passés, se sont tous courrougement sentis des ardeurs de la Musique, tant Monarques, que Roys, philosophes, gouuerneurs de provinces, & capitaines de renom: ie n'auray iamais fait: auant que la Musique a tousiours esté le signe, & la merque de ceux qui se sont moistrés vertueux, magnanimes, & vertueusement neuz pour ne sentir nié

de vulgaire. Le prédey sceullement pour exemple le feu Roy vostre pere, que Dieu adobus, lequel ce pendant qu'il a regné a fait apparoir
combien le ciel l'avoit liberallement enrichy de toutes graces, & de presens raves entre les Roys, lequel a surpassé soit en grandeur d'em-
pire soit en clemence en liberalité, boneté, pieté & religion, non sceullement tous les princes ses predecesseurs, Mais tous ceux qui ont ians
vostre portant cet honorable tiltre de Roy, lequel pour descouvrir les esfinelles de sa bien-naisance, & pour mostrer qu'il estoit acoly
de toutes vertus, a tant honoré, eymé, & prisé la Musique, que tous ceux qui respect auourd'uy en France bien affectioñez a cet art, ne
le sont tant tous ensemble, que tout seul particulièrement se fait. Vous aussy sçavez comme heritier & de son Royaume & de ses vertus,
monstrez combien vous estes son fils, favorisé du ciel, d'aymer sy parfaitement telle science & ses accords, sans lesquelz chose de ce mode
ne pourroit demourer en son entier. Or de vous conter icy d'Orphée de Terpandre, d'Eschyle, d'Arion, ce sont histoires, desquelles ie ne
veux employer le papier, come chose a vous congneues, Seulemment ie vous recrieray de vous reciteray que les plus magnanimes Roys se soient ancienne-
ment nourrir leurs enfans en la maison des Musiciens, come Peleus qui envoie son filz Achille, & son son filz Jason, dedes l'Autre ve-
nerable du Contaire Chiron, pour estre instruitz à tât aux armes, qu'en la medecine, & en l'art de Musique, d'autant que ces trois mestiers
meslez ensemble ne sont mal sceus a de grandeur d'un prince, & adiant d'Achille & de Jason qui estoient princes de vostre age, yn sy recé
par Apolline Rבודون, comme le premier auteur d'avoir apris a la mer, de souffrir le fondeu incongnu des nauires, lequel ayant outre-
passé les roches Synoplegades, & donné la furie de la froide mer de Scythie, finalement s'en retourna en son pays, enrichy de la noble toyson
d'or. Donques sire, ces deux princes vous seront comme patrons de la vertu, & quand quel que fois vous serez le jg de voz plus ynghes
affaires, a leur imitation, vous adouctrez voz forces, par les accords de la Musique, pour retourner apres plus fraiz, & plus distors, a la
charge royalle de vostre Labour, Il ne faut aussy que vostre maigres s'interveille sy ce livre de meslanges (lequel vous est tres humblement
dedies par voz tres humbles & tresobedissans createurs & imprimeurs Adrian le Roy, & Robert Ballard) est composé des plus yutiles
chansons qui se puissent trouver auourd'uy, pour ce qu'on a toujours estimé la Musique des anciens estre la plus divine, d'autant qu'elle
a esté compolee en yn siecle plus heureux, & moins entaché des vices qui regnent en ce dernier age de fer. Aussi les divines sciences de
Musique, de poësie, & de peinture, ne viennent pas par degrez en perfection come les autres sciences, Mais par bonetés, & come es-
clairs de feu, qui deca qui delà apparoyssent en divers pays, puis tout en yn coup s'elanoyssent. Et pour ce sire, quand il se manifeste quel-
que excellent ouvrier en cet art, vous le devez songeusement garder, come chose d'autant excellentes, que rarement elle apparoyt, entre lesquels
se font de puis six ou sept rangz sans s'elever, Joquin des prez, Hénoyer de nation, & ses disciples Mouton, Vuillard, Richafort, Languin
Maillard, Louvain, Nicolas, Luquet, Cernon. Et de nostre temps, Arcadet, lequel ne cede en la perfection de cet art, aux anciens, pour estre
instrivé de son Apollon Charles Cardinal de Lorraine. Et plusieurs autres choses se pourroient dire de la Musique, dont plusieurs & boëce
ont amplement fait mention. Mais ny la breueté de ce presface, ny la commodité du temps, ny la matiere ne me permet de vous en faire
plus log discours, Supplie le Createur Sire, d'augmenter de plus en plus les vertus de vostre Maisné, & vous continuer en la bone affectio
qu'il vous pleist de porter a la Musique, & a tous ceux qui s'estudient de faire veillir souz vostre regne, les sciences & les arts, qui floris-
soient souz l'empire de César Auguste, duquel Auguste Dieu tout puissant vous vueille donner les ans, les victoires, & la prosperité.

Édition critique et diplomatique de la préface au *Livre des Meslanges*, Paris, 1560

[c. 1v]

PREFACE DE P. DE RONSARD AV ROY FRANCOYS. II.

Sire, tout ainsi que par la pierre de touche, on a de costume d'esprouver l'or s'il est bon ou mauuais, Ainsi les anciens esprouoyent par la Musique les esprits de ceux qui sont genereux, magnanimes, & non foruoyans de leur premiere essence: & de ceux qui sont engourdiz, paresseux, & abastardiz en ce corps mortel, ne se souuenant de la celeste armonie du ciel, non plus qu'aux compagnons D'Vlisse d'auoir esté hommes, apres que Circe les eut transformés en porceaux. Car celuy, Sire, lequel oyant l'accord de la Musique, ou la douceur de la voix naturelle, ne s'en resiouyst point, ne s'en esmeut point, & de teste en piedz n'en tressault point, comme doucement rauy, & ie ne scay comment derobé hors de soy: c'est signe qu'il a l'ame tortue, vicieuse, & deprauée, & duquel il se fault donner de garde, comme de celuy qui n'est point heureusement bien né.

Car comment pourroit on accorder avec vn homme qui de son naturel hayt les accordz? Celuy certes n'est pas digne de participer de la douce lumiere du soleil, qui ne fait honneur a la Musique, comme petite partie de celle, qui sy armonieusement (comme dit Platon) agitte tout ce grand vniuers. Au contraire celuy qui luy porte honneur & reuerence est ordinairement homme de bien, il a l'ame saine & gaillarde, & de son naturel ayme les choses haultes, la philosophie, le maniment des affaires politiques, le traual martial des guerres, & bref en tous offices honorables il fait tousiours apparoistre les estincelles de sa vertu. Or' de declarer icy que c'est que Musique, si elle est plus gouuernée de fureur que d'art, de ses concens, de ses tons, modulations, voix, interualles, sons, systemates, & commutations: de sa diuision en Armonique, laquelle pour sa difficulté ne fut iamais parfaitement en usage: en Chromatique, laquelle pour sa lasciueté fut par les anciens banye des republicues, en Armonique, laquelle comme la plus aprochante de la melodie de ce grand vniuers fut de tous approuuée. De parler de la Phrigienne, dorieenne, lydienne: & comme quelques peuples de Grece animez d'armonye, alloient courageusement a la guerre, comme noz soldatz auiourdhuy au son des trompettes & tabourins: comme le Roy Alexandre oyant les champs de Timothée, deuenoit furieux, & comme Agamemnom allant a Troye, laissa en sa maison tout expres ie ne scay quel Musicien Dorien, lequel par la vertu du pied Anapest, moderoit les effrenées passions amoureuses de sa femme Clytemnestre, de l'amour delaquelle Aegiste emflamé, ne peut iamais auoir ioysance, que premierement il n'eut fait meschanment mourir le Musicien. De vouloir encores deduire comme toutes choses sont composées d'accordz, de mesures, & de proportions, tant au ciel, en la mer, qu'en la terre, de vouloir discourir dauantage comme les plus honorables personnages des siecles passez, se sont tous curiesement sentiz espriz des ardeurs de la Musique, tant Monarques, que Roys, Philosophes, gouuerneurs de prouinces, & cappitaines de renom: ie n'aurois iamais fait: dautant que la Musique a tousiours esté le signe & la merque de ceux qui se sont monstrez vertueux, magnanimes, & veritablement nez pour en sentir rien || [c. 2r] de vulgaire. Te prendray seulement pour exemple le feu Roy vostre pere, que Dieu absolue, lequel ce pendant qu'il a regné a fait apparoistre combien le ciel l'auoit liberallement enrichy des toutes graces, & de presens rares entre les Roys, lequel a surpassé soit en grandeur d'empire, soit en clemence, en liberalité, bonté, pieté & religion, non seulement tous les princes ses predecesseurs, Mais tous ceux qui ont iamais vescu portant cet honorable tiltre de Roy: lequel pour decouvrir les estincelles de sa bien-naisance, & pour monstrez qu'il estoit acomply de toutes vertuz, a tant honoré, aymé, & prisé la Musique, que tous ceux qui restent auiourdhuy en France bien affectionnez a cet art, ne le sont tant tous ensemble, que tout seul particulierement l'estoit. Vous aussi Sire, comme heritier & de son Royaume & de ses vertus, monstrez combien vous estes son filz, fauorisé du ciel, d'aymer sy parfaitement telle science & ses accordz sans lesquelz chose de ce monde ne pourroit demourer en son entier. Or de vous conter icy d'Orphée, de Terpende [sic], d'Eumolpe, d'Arion, ce sont histoires, desquelles ie ne veux empescher le papier, comme choses a vous congneues. Seulement ie vous reciteray, que les plus magnanimes Roys faisoient anciennement nourrir leurs enfans en la maison des Musiciens, comme Peleus qui enuoya son filz Achille, & Eson son filz Iason, dedans l'Antre venerable du Centaure Chiron, pour estre instruitz tant aux armes, qu'en la medecine, & en l'art de Musique: d'autant que ces trois mestiers meslez ensemble ne sont mal seans a la grandeur d'un prince, & aduint d'Achille & de Iason, qui estoient princes de votre age, un sy recommandable exemple de vertu, que l'un fut honoré par le diuin poète Homere, comme le seul autheur de la prise de Troye. & l'autre celebré par Apolline Rhodien, comme le premier autheur d'auoir apris a la mer, de souffrir le fardeau incongnu des nauires: lequel ayant outrepassé les roches Symplegades, & donté la furie de la froide mer de Scytie, Finablement s[']en retourna en son pays, enrichy de la noble toyson d'or. Donques, Sire, ces deux princes vous seront comme patrons de la vertu, & quand quelque foyz vous serez lasé de voz plus vrgentes affaires, a leur imitation, vous adoucirez voz souciz par les accordz de la Musique, pour retourner

55 apres plus fraiz & plus dispos a la charge royalle de votre labour. Il ne faut aussy que votre Magesté s'esmerueille
 sy ce liure de meslanges (lequel vous est treshumblement dedié par voz treshumbles & tresobeissans seruiteurs
 & Imprimeurs Adrian le Roy, & Robert Ballard) est composé des plus vieilles chansons qui se puissent trouuer
 auioiurdhuy, pource qu'on a tousiours estimé la Musique des anciens estre la plus diuine, d'autant qu'elle a
 60 esté composée en vn siecle plus heureux, & moins entaché des vices qui regnent en ce dernier age de fer. Aussy
 les diuines fureurs de Musique, de Poësie, & de paincture, ne viennent pas par degrez en perfection comme
 les autres sciences, Mais par boutées, & comme esclairs de feu, qui deca qui dela apparoissent en diuers pays,
 puis tout en vn coup s[']esuanouyissent. Et pource, Sire, quand il se manifeste quelque excellent ouurier en cet
 art, vous le deuez songneusement garder, comme chose d'autant excellente, que rarement elle apparoist. Entre
 lesquels se sont depuis six ou sept vingtz ans esleuez, Iosquin des Prez, Hennuyer de nation, & ses disciples
 Mouton, Vuillard, Richaffort, Ianequin, Maillard, Claudin, Moulu, Iaquet, Certon. Et de notre temps
 65 Arcade[l]t, lequel ne cede en perfection de cet art, aux anciens, pour estre inspiré de son Apollon Charles
 Cardinal de Lorraine. Plusieurs autres choses se pourroient dire de la Musique, dont Plutarque & Bœce ont
 amplement fait mention. Mais ny la breueté de ce praeface, ny la commodité du temps, ny la matiere ne me
 permet de vous en faire plus long discours, Suppliant le Createur, Sire, d'augmenter de plus en plus les vertuz
 de votre Maiesté, & vous continuer en la bonne affection qu'il vous plaist de porter a la Musique, & a tous
 70 ceux qui s'estudient de faire reflorir souz votre regne, les sciences & les artz qui florissoient soubz l'empire de
 Cesar Auguste: duquel Auguste Dieu tout puissant vous vueille donner les ans, les victoires, & la prosperité.

Apparat synoptique avec la préface de 1572

1 1560] AV ROY FRANCOYS. II. – 1572] AV ROY CHARLES IX.
 2 1560] on a de coustume d'esprouuer l'or – 1572] on esprouue l'or
 3 1560] espreuuoyent – 1572] esprouuoyent
 6 1560] lequel oyant l'accord de la Musique – 1572] lequel oyant vn doux accord
 d'instruments
 7 1560] resiouyest – 1572] resjouist
 8 1560] & ie ne scay – 1572] & si ne scay
 9 1560] il se fault donner de garde – 1572] il se faut donner garde
 9-10 1560] heureusement bien né. Car comment – 1572] heureusement né. Comment
 10-11 1560] Celuy certes n'est pas digne de participer de la douce lumiere – 1572] celuy n'est
 digne de voyr la douce lumiere
 14-15 1560] le trauail martial des guerres – 1572] le trauail des guerres
 17 1560] de sa diuision en Armonique – 1572] de sa diuision en Enarmonique
 19 1560] en Armonique, laquelle comme – 1572] en diatonique laquelle comme
 22 1560] oyant les champs – 1572] oyant les chams [sic]
 23 1560] ie ne scay quel Musicien Dorien – 1572] ie ne scay quel Musicien D'orien
 29 1560] se sont tous curiesement sentiz – 1572] se sont curiesement sentiz
 29-30 1560] tant Monarques, que Roys, Philosophes – 1572] tant monarques, Princes,
 Philosophes
 30-31 1560] ie n'aurois iamais fait: dautant que – 1572] je n'aurois jamais fait: d'autant que
 37 1560] estincelles ... monstret – 1572] etincelles ... montrer
 42 1560] Terpende [sic] – 1572] Terpandre
 49 1560] par Apolline Rhodien – 1572] par Apollone Rhodien
 53-54 1560] pour retourner apres plus fraiz – 1572] pour retourner plus fraiz
 54 1560] charge royalle de votre labour – 1572] charge Royale que si dextrement vous suportez
 55 1560] ce liure de meslanges (lequel – 1572] ce liure de mellanges lequel
 59 1560] par degrez – 1572] par degrés
 65-66 1560] Iaquet, Certon. Et de notre temps Arcade[l]t, lequel ne cede en perfection de cet
 art, aux anciens, pour estre inspiré de son Apollon Charles Cardinal de Lorraine. – 1572]
 Iaquet, Certon, Arcadet. Et de present le plus que diuin Orlande, qui comme vne mouche
 à miel a cueilly toutes les plus belles fleurs des antiens, & outre semble auoir seul desrobé
 l'harmonie des cieux pour nous en resiouir en la terre surpassant les antiens, & se faisant la
 seule merueille de notre temps.
 69 1560] qu'il vous plaist de porter – 1572] qu'il vous plaist porter.

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 lumiere 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