

Poésie et musique à la Renaissance

Halévy – 979-10-231-1637-3

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>

MIRELARIDON DON DON:
LA POÉTIQUE DES TRALALAS DANS LA CHANSON
FRANÇAISE ENTRE 1520 ET 1550¹

Olivier Halévy

On fait dire tout ce que l'on veut aux sons
des tambours et des cloches²

Parmi les systèmes de répétition qui caractérisent les chansons accompagnées de mélodie³ se trouvent des formules singulières difficiles à ramener au fonctionnement linguistique habituel comme *la la la, mirelaridon don don, ribon ribaine*, etc. :

Mon pere et ma mere
A Lyon s'en vont
Disant l'ung à l'aultre
Qu'ils my mariront *myton*
Si ne m'y marient
S'en repentiront *myton*
Hault le boys myteine dondeine
*Hault le boys myteine dondon*⁴

- 1 Je remercie vivement Jeanice Brooks, David Fiala et Olivier Millet dont les remarques ont largement enrichi mes analyses.
- 2 Marin Mersenne, *Harmonie universelle*, VII, 28, éd. François Lesure, Paris, Éditions du CNRS, 1963, « E », p. 55-56.
- 3 Sur les spécificités formelles de la chanson, voir Brigitte Moret-Buffard, « Chanson populaire et chanson poétique : un même style ? Essai de versification comparée », dans Jean-Michel Gouvard (dir.), *De la langue au style*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2005, p. 51-78, et *Précis de versification*, Paris, Armand Colin, 2011, « Versification de la chanson populaire française », p. 165-175.
- 4 « Hault le boys myteine dondeine... », Heartz 158-17, v. 3-10 (1549). Les n° Heartz renvoient au catalogue de Daniel Heartz, *Pierre Attaingnant, Royal Printer of Music. A Historical Study and Bibliographical Catalogue*, Berkeley, University of California Press, 1969 [désormais : Heartz]. Les italiques accompagnent mon soulignement.

Longtemps réduites sans véritable distinction à des « refrains onomatopéiques⁵ », ces formules ont été plus justement définies par Benoît de Cornulier sous le nom de *tralalas* comme des phonèmes dépourvus de signifié répétés périodiquement afin de « contribuer à une tonalité ou à une atmosphère colorant l'ensemble du texte⁶ ». C'est de fait l'effet qu'elles produisent à première vue dans l'exemple cité plus haut, où elles offrent une caisse de résonance à la mélancolie de la locutrice. Mais l'examen des *tralalas* du xvi^e siècle révèle dans plusieurs cas des confrontations plus complexes avec le lexique. Toujours dans l'exemple cité plus haut, les formules *myton*, *myteine*, qui fonctionnent certes comme des variations de *dondon*, *dondeine*, prolongent en même temps les rimes en [ó] du texte et correspondent à des mots existants désignant des types de gant ou les coups qu'ils servent à donner. Sont-ils à mettre en relation avec la menace exprimée par les deux derniers vers du couplet « Si ne m'y marient / S'en repentiront » ? Plus qu'une simple coloration tonale, les *tralalas* du xvi^e siècle manifestent en tout cas souvent des interactions avec le lexique qui permettent à leur tour des interactions avec les paroles de la chanson et enrichissent leur signification.

Entre les premiers exemples médiévaux et la discrète institution du procédé dans les chansons poétiques à partir du xvii^e siècle⁷, les *tralalas* des chansons du xvi^e siècle offrent une grande variété d'exploitations lexicales et d'effets expressifs. Tandis que certains d'entre eux ont encore une valeur nettement onomatopéique, d'autres paraissent forgés à partir de termes existants pendant que d'autres encore semblent s'être au contraire lexicalisés au point d'introduire des néologismes. Leur étude permet donc de saisir les dynamiques linguistiques à l'œuvre dans ces curieuses formules. Quel est leur statut linguistique ? S'agit-il d'interjections, d'onomatopées, de noms ? Quelles significations construisent-elles ? Quel rapport au langage manifestent-elles ? En examinant leur forme, leur formation et leur

5 Par exemple Raoul Rosières, « Le refrain dans la littérature du Moyen Âge », *La Revue des traditions populaires*, III, 1888, p. 2 et Nico H. J. van den Boogaard, *Rondeaux et refrains : du xii^e au début du xiv^e*, Paris, Klincksieck, 1969, « Les refrains onomatopéiques », p. 260-262.

6 Benoît de Cornulier, « Les *tralalas* ou syllabes non-significatives illustrés par des chansons vendéennes » (2005), p. 5 consultable en ligne : www.normalesup.org/bdecornulier/Tralalas.pdf. Voir aussi les travaux déjà cités de Brigitte Buffard-Moret ainsi que André-Marie Despringre, « Le rôle temporel des syllabes non significatives dans la chanson traditionnelle », dans Sylvie Mougín et Marie-Geneviève Grossel (dir.), *Poésie et rhétorique du non-sens : littérature médiévale, littérature orale*, Reims, Presses universitaires de Reims, 2004, p. 323-340.

7 Brigitte Buffard-Moret, *La Chanson poétique du xix^e siècle : origine, statut et formes*, Rennes, PUR, 2006, p. 121 et 154-155.

énonciation dans les recueils de chansons imprimés entre 1520 et 1550⁸, il est possible de mettre en évidence à la fois différents types de tralalas et les contours instables d'un régime verbal tout à fait singulier produit par la présence d'une mélodie. Sans prendre en considération l'écriture musicale de cette mélodie (une partie des recueils ne comporte pas de musique et mes compétences musicologiques ne me permettent malheureusement pas de mener une telle étude), j'aimerais montrer à travers les transcriptions imprimées des tralalas comment la mélodie peut transformer l'emploi et le statut du langage poétique.

DES INTERJECTIONS ESTHÉTISÉES PAR LA MÉLODIE

Les tralalas des chansons imprimées entre 1520 et 1550 semblent à première vue correspondre à la définition proposée par Benoît de Cornulier et se réduire à des formules dépourvues de signifié à fonction essentiellement tonale. D'une part, leur construction est presque toujours fondée sur la répétition de phonèmes : soit elle s'appuie sur une répétition pure et simple (*la la la, don don don, bou bou bou*), soit elle y ajoute une variation de la consonne initiale (*tire lire, riolet friolet*) ou de la partie finale par modification vocalique (*myreli myrela*), étoffement (*frelin frelorion*) ou autonomisation par reduplication des procédés précédents (*mirelaridon don don dondaine*).

D'autre part, l'intégration du tralala à la chanson est toujours inscrite dans un système de répétition périodique. Dans certains cas, il correspond au refrain. C'est un élément autonome répété entre les couplets :

Mirelaridon don don dondaine
 Mirelaridaine et mirelaridon
 Mirelaridon don don dondaine
 Mirelaridon et mirelaridon
 La fille porte un panier tout plain d'ongnons
 Et le valet un pourceau maine⁹

- 8 Exploitant essentiellement les noëls et les recueils imprimés par Alain Lotrian, Claude Nourry (sans musique) et Pierre Attaignant (avec musique), je me suis appuyé sur les ouvrages suivants : Howard Mayer Brown, *Music in the French Secular Theater 1400-1550*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1963 [désormais : Brown] ; Daniel Hertz, *Pierre Attaignant, Royal Printer of Music*, op. cit. ; Brian Jeffery, *Chanson Verse of Early Renaissance*, t. I, London, B. Jeffery, 1971, t. II, London, Tecla Editions, 1976 [désormais : Jeffery] ; Émile Picot, *Chants historiques français du XVI^e siècle. Règnes de Louis XII et de François I^{er}*, Paris, Armand Colin, 1903 [désormais : Picot] ; Pierre Rézeau, *Les Noëls en France aux XV^e et XVI^e siècles. Édition et analyse*, Strasbourg, ELIPHI, 2013 [désormais : Rézeau].
- 9 Hertz 42-2, v. 1-6 (1533). Voir aussi « A ce matin trouvoy une fillette... », Hertz 146-3 (1547) ; « N'allez plus au boys jouer... », Jeffery I, p. 253-255 (ca 1520) ; « Nous sommes de l'ordre... », Jeffery I, p. 123-126 (ca 1520) ; « Va mirelidroge va... », Hertz 42-4 (1533), etc.

Dans d'autres cas, les tralalas sont des répétitions internes insérées à l'intérieur des couplets, soit en fin de vers comme une sorte d'amplification proliférante de la rime (« Chamberiere jolie, ne faictes plus cela *la la*¹⁰... », « Ou le beuf et l'asnon *don don* / Entre lesquelz coucha *la la*¹¹... »), soit entre les vers, souvent en lien avec d'autres phénomènes de reprise :

Mon pere et ma mere
N'avoyent enfant que moy
Mais ils m'ont mariée
Tout en despit de moy
Rybon ribeine
Tout en despit de moy¹².

Les deux systèmes de répétition peuvent par ailleurs se combiner et les tralalas prennent alors dans plusieurs cas une forme simple à l'intérieur du couplet et une forme développée ou renforcée dans le refrain :

92

Or chantons tretous Noël
De cuer joyeux
En l'honneur de la pucelle
Qui le filz dieu eternal
O Noël
A porté, la chose est telle,
Sans avoir *tant tireltonfa*
Nulle compaignie charnelle,
Sans coucher
Avec Joseph son bon hom.
Bedidin bedidon (bis)
*Tant tireltonfa*¹³

Ici, la formule *tant tireltonfa* qui apparaît dans le couplet est précédée d'une autre formule bissée dans le refrain.

10 Jeffery II, p. 167, v. 1 (1535).

11 Rézeau, n° 1, v. 7-8, p. 59 (ca 1536).

12 Jeffery II, p. 146, v. 1-6 (1535). Voir aussi « Mon pere mon pere... », Jeffery II, p. 195-197 (1535) ; « Quand je party de Bethanie... » Rézeau, *incipit* n° 737 (1556), etc.

13 Rézeau, *incipit* n° 661, v. 1-12 (ca 1536). Voir aussi « En revenant de Noyon... », Hertz 17-20 (1529) ; « La la la que ne m'ayme elle... », Hertz 92-12 (1540) ; « Dessus le marché d'Arras... », Hertz 146-16 (1547) ; « Mon pere et ma mère... », Hertz 17-20 (1529) ; « Si j'ay presté mon con mignon... », Hertz 158-17 (1549) ; Hertz 44-25 (1534), etc.

Prenant dans le détail des formes d'intégration extrêmement variées qui manifestent la spontanéité du procédé¹⁴, les tralalas apparaissent comme un *débordement* utilisant les phonèmes de la langue pour exprimer l'affectivité du locuteur ou d'une autre voix. Sont-ils dès lors à rapprocher des interjections ? S'ils constituent bien comme elles une pure marque de subjectivité, ils s'en distinguent par d'autres aspects : non seulement ils prennent des formes beaucoup plus développées, mais leur sens ne se fige jamais en un contenu codé émotif, injonctif ou phatique. En utilisant l'air de « N'allez plus au bois jouer... », la chanson réformée « Ne preschez plus la vérité... » change par exemple complètement le sens du tralala¹⁵. Pourvus d'un signifiant plus voyant et d'un signifié plus flou, les tralalas sont en quelque sorte des interjections transformées en arabesques par la mélodie. C'est cette poétisation qui constitue leur force expressive. Comme le montrent les exemples précédents, ils sont aussi bien attestés dans les chansons grivoises (« Mirelaridon don don... ») que dans les chansons sentimentales (« Mon pere et ma mere... ») et dans les noëls (« Or chantons trestous Noël... »). De la sexualité à la foi, ils offrent à tous les indicibles un moyen de s'exprimer.

DES ONOMATOPÉES INSTRUMENTALES

L'examen des phonèmes employés révèle cependant un fonctionnement morphologique et sémantique plus complexe. Beaucoup de tralalas du XVI^e siècle s'appuient en effet sur des onomatopées alors utilisées pour représenter des sons d'instruments de musique. La formule *bedidin bedidon* qui apparaît dans le Noël cité plus haut ressemble très fortement à l'onomatopée transcrivant le son des tambours : « Mais où, Diable, est ce tabourin ? / Escoutez : bededou, bededou, bededou¹⁶ ». La formule *lyronfa* qui apparaît dans « N'allez plus au bois jouer... »¹⁷ et « Quand je partis de Bethanie... »¹⁸ développe l'onomatopée transcrivant le son des flûtes et des chalumeaux : « Chascun print sa chalemelle, / Frise lyron lyron lyra¹⁹ ». De leur côté, les formules si fréquentes de *myreli* et *mirelaridon* peuvent être rapprochées de l'onomatopée transcrivant le son de la musette : « [Font] la fleute lure lurette / Le bedon dobedon don / La musette

14 Non seulement les modes d'intégration des tralalas sont très variés mais ils changent parfois de forme d'une strophe à l'autre comme dans « L'autre jour my cheminoy, lalarigouy... », Jeffery II, p. 222-225.

15 Picot n° 50, p. 42-43. Voir aussi Henri-Léonard Bordier, *Le Chansonnier huguenot du xv^e siècle*, Paris, Tross, 1870, t. I, p. XIII-XVIII.

16 *Le Franc-Archer de Cherré*, v. 13-14, éd. Lucie Polak, Genève/Paris, Droz/Minard, 1966, p. 47.

17 Jeffery I, p. 253-255.

18 Rézeau, *incipit* n° 737.

19 Rézeau, n° 30, v. 39-40, p. 160 (1520).

mire lurette... »²⁰. Les déclinaisons de la formule *turelure* proviennent de l'onomatopée transcrivant le son de la cornemuse et plus généralement des instruments à vent²¹. On pourrait multiplier les exemples. Dans certains cas, les *tralalas* peuvent d'ailleurs également être rapprochés des notes de musique. Si *myreli* et *mirelaridon* développent comme on l'a vu à l'onomatopée *mire lire*, ils évoquent aussi les notes *mi ré la* et *mi ré la ré do*, *lironfa* peut être rapproché de *la ré fa*, *laderindindin* qui apparaît dans la chanson « M'y levay par ung matin, plus matin... »²² évoque *la do ré do do*, même *don don don* et *la la la* peuvent provenir en partie des notes de référence *do* et *la*, etc.

Conformément aux hypothèses de certains médiévistes, beaucoup de *tralalas* du XVI^e siècle apparaissent donc encore comme un usage mimétique des phonèmes destiné à imiter les ritournelles instrumentales parfois utilisées pour séparer les vers ou les strophes. Quelques chansons l'explicitent d'ailleurs en partie dans les paroles. Dans « Nous sommes de l'ordre... », l'un des couplets mentionne ainsi des instruments :

94

A nostre lever
 Les beaux instrumens,
 Trompetes et clarons
 Tabourins d'argent,
 Enfans sans soucy
 Jouant du bedon.
Et don don don don
Et voilà la vie
*Que nous demandon*²³.

Comme la strophe s'achève par la mention du bedon et que *don don don* est précisément une onomatopée utilisée pour transcrire les roulements de tambours, le *tralala* prend clairement une valeur mimétique même si les autres couplets n'évoquent pas d'instrument. Il y a d'autres exemples²⁴.

Est-ce l'absence d'instruments qui a poussé les chanteurs à remplacer les notes par des onomatopées? La pratique de la turlute, qui consiste à chanter des onomatopées sur des airs traditionnels de violon, et qui est aujourd'hui encore vivante au Québec, montre de toute façon le plaisir que peut donner l'imitation des instruments. Plus qu'un pis-aller cherchant à compenser un manque, les

20 Rézeau, n° 65, v. 54-56, p. 267 (1535).

21 On trouve par exemple « *Tur la dit la fleute* » (Rézeau, *incipit* n° 623) et « [Font] la fleute *lure lurette...* » (Rézeau, *incipit* n° 737).

22 Heartz 45-19 (1534).

23 « Nous sommes de l'ordre... », v. 64-72, Jeffery I, p. 125 (ca 1520).

24 Par exemple Rézeau, n° 661, v. 13-24 (ca 1536).

tralalas onomatopéiques apparaissent comme un autre moyen de manifester l'affectivité du locuteur. C'est en prenant la place des instruments peut-être manquants que les chanteurs peuvent faire sortir le langage du sens et libérer leur affectivité. C'est d'ailleurs sans doute aussi pour cette raison que les tralalas sont plus développés que les onomatopées proprement dites. En passant de *mire lire* à *mirelaridon don don* etc., le locuteur fusionne en quelque sorte la valeur descriptive de l'onomatopée et la valeur illocutoire de l'interjection dans un entre-deux expressif. Si les *don don don don* de l'exemple cité plus haut transcrivent les roulements du bedon, ils les déforment et les amplifient pour en faire les vecteurs de l'euphorie des joyeux compagnons. Les tralalas sont ainsi des onomatopées transformées en interjections.

DES JEUX LEXICAUX : DÉFORMATION, JUXTAPOSITION PARONOMASTIQUE, COMPOSITION

Si certains tralalas ont, comme on vient de le voir, une origine mimétique, d'autres semblent être plutôt le résultat de différentes opérations de transformation du lexique (déformation, juxtaposition paronomastique, composition, interfixation, etc.). Dans une partie des cas, ces transformations ne changent pas le statut expressif des formules. La force entraînant de la mélodie déforme les mots jusqu'à en faire de simples formules phonétiques au fonctionnement comparable à celui des tralalas déjà observés. Le refrain de « A Peronne allon... » en est un bon exemple :

Helas la don don
 N'oseroit on dire
 N'oseroit on don
 N'oseroit on dire
 Que a Peronne allon²⁵

L'énergie de la répétition remplace le verbe *dire* par un phonème *don* qui exprime l'affectivité des locuteurs. Reprenant la séquence *la don don* et annonçant la rime en [ō] du dernier vers, il fait surgir une séquence [tō dō] qui transforme le langage en sons expressifs. Tout au plus peut-on signaler que la transformation, qui juxtapose *in praesentia* l'énoncé et sa déformation, met davantage en scène l'énergie libératrice des chanteurs. Mais ce n'est pas toujours le cas. Dans « Quant j'estoye petite garse... », la formule apparaît en quelque sorte *in absentia* sans l'énoncé correct qu'elle déforme :

Quant j'estoye petite garse,
Lacquededin mon cotillon

²⁵ Jeffery II, p. 303-304.

M'en alloye garder les vaches.
Au verd buisson mon cotillon
Sansonnet buissonnet,
*Lacquededin mon cotillonnet*²⁶.

Apparaissant comme une suite de distiques heptasyllabiques accompagnés de tralalas (l'un en répétition interne et l'autre plus développé en refrain), la chanson ne permet pas de comprendre l'origine du mystérieux « Lacquededin ». Ce n'est que parce qu'une autre version du texte donne au v. 5 « Dansez sus le buissonnet » et aux v. 2 et 6 « Las que devint mon cotillon / cotillonnet » que les tralalas peuvent être compris comme la déformation d'énoncés corrects²⁷. Remplaçant le regret exprimé par la version grammaticale par un sens beaucoup plus ténu, la transformation en tralala sous l'effet de la mélodie aboutit encore une fois à une réduction du sens au profit d'une pure affectivité musicale dont la signification doit être choisie par le chanteur.

96

Plusieurs tralalas d'origine lexicale conservent cependant une partie du sens des mots dont ils sont issus. C'est souvent le cas lorsqu'ils sont formés par juxtaposition de termes en paronomase. Dans l'exemple cité plus haut, *sansonnet buissonnet* juxtapose deux substantifs de sens courant. Dans « La la la que ne m'ayme elle... », la séquence *riolet friolet* qui revient entre les deux vers de chaque couplet juxtapose les mots *riolet*, qui désigne semble-t-il une plante, et *friolet* qui signifie « gourmand, friand »²⁸. Dans « Hault le boys myteine dondeine... », « myton » et « mytaine », sont, comme on l'a vu, tous les deux des mots désignant des types de gant ainsi que le coup que l'on peut donner avec. Si la répétition par paronomase a dans les trois exemples un effet délexicalisant qui réduit en grande partie les mots à de simples séquences phonétiques, elle ne fait pas entièrement disparaître leur sens²⁹. Dans « Quand j'estoye petite garse... », les paroles des strophes suivantes invitent à faire de l'oiseau dans le buisson une métaphore des étreintes de la « petite garse » qui ne fait pas que garder les vaches. Dans « La la la que ne m'ayme elle... », les signifiés participent également à l'effet du texte :

Sont les filles de la celle *riolet friolet*
 Qui se mirent à la chandelle
La la la que ne m'ayme elle
La don don que ne m'ayme on
 Qui se mirent a la chandelle *riolet friolet*

²⁶ Jeffery II, p. 101-102.

²⁷ Jeffery II, p. 103.

²⁸ Hertz 146-16 (1547).

²⁹ Hertz 158-17 (1549).

Ma fille tant tu es belle
La la la que ne m'ayme elle
La don don que ne m'ayme on
 Ma fille tant tu es belle *riolet friolet*
 Ma beaulté que my sert elle [...] ³⁰ ?

Comme les paroles des couplets construisent un dialogue par lequel « les filles de la celle [= chambre, cellule] » déplorent l'insatisfaction sentimentale de l'une d'entre elles, il est possible de lire dans les répétitions internes l'expression métaphorique des désirs inassouvis. La plainte pleine de désirs que peut désigner l'expression *riolet friolet* représenterait les aspirations de celle qui contrairement à ce qu'elle souhaiterait n'a pas d'ami. Même si le sens lexical n'est assurément pas pleinement activé, il oriente malgré tout vers l'expression du désir la signification du contraste rythmique produit par la brièveté et les rimes masculines des répétitions. Les formules ont, on le voit, une certaine valeur sémantique.

Ce poids sémantique est également sensible quand la formation des tralalas se rapproche de la composition en associant un mot existant à une formule apparemment strictement phonétique. Dans le refrain « Triquedondaine laridaine / Triquedondaine laridon³¹ », la séquence si fréquente de *dondaine laridon* est par exemple précédée du mot *trique*. Si on peut y voir une onomatopée, on peut aussi le comprendre comme une forme du verbe *triquer* (aller et venir) ou comme le nom *trique* signifiant « bâton, jeu de bâton », les deux termes ayant souvent un sens obscène³². Comme les couplets laissent la parole à une femme se réjouissant d'avoir « presté [s]on con mignon », les tralalas prennent clairement un sens sexuel et illustrent l'action évoquée par les paroles. Dans « Va mirelidrogue va... »³³, c'est le mot *drogue* (hareng) qui est associé à la formule déjà rencontrée de *mireli*:

Va mirelidrogue va
 Quant m'en venoys
 Tout du long de la préé
 Je rencontray
 Une malle atournée
Voyre vrayment voyre dea
Va mirelidrogue va

³⁰ Hertz 146-16, v. 1-10 (1547).

³¹ Hertz 44-25 (1534).

³² Pierre Guiraud, *Structures étymologiques du lexique français*, Paris, Larousse, 1967, « Tric, trac, troc, truc. La structure de la racine t.k. », p. 67-80.

³³ Hertz 42-4 (1533).

Comme les couplets construisent une situation d'énonciation réunissant un *Je* à une « mal atournée », il est tentant de partir du sens de « drogue » pour comprendre « mirelidroque » comme une sorte d'insulte adressée par le locuteur à la femme qu'il rencontre. Le fait que la formule *mireli* soit parfois utilisé comme euphémisme pour désigner le sexe féminin peut même donner un sens particulièrement grossier à l'insulte. Ici, le *tralala* n'est plus seulement une suite de phonèmes venant s'ajouter aux paroles. Il devient un véritable mot employé dans un discours direct avec une valeur illocutoire précise.

PLASTICITÉ FORMELLE ET INSTABILITÉ SÉMANTIQUE

98 À la frontière entre l'interjection, l'onomatopée et le nom, les *tralalas* ne sont pas seulement divers. Ils se caractérisent aussi par leur instabilité. Les différentes versions des chansons reprenant le refrain « Et dieu qu'elle est malade... » montrent en effet la porosité qui peut exister entre les différents types de *tralalas*. Dans « L'autre jour my cheminoy... », la formule *lalariguoy* qui s'ajoute aux vers impairs du couplet apparaît comme un *tralala* purement tonal et rythmique :

L'autre jour my cheminoy, *lalarigoy*,
A Paris la bonne ville.
En mon chemin recontray, *la falarigoy*,
Une jeune demoiselle honneste.
*Voire guin guin gué gué*³⁴

Avec le refrain, elle exprime l'affectivité du locuteur. Mais d'autres versions de la chanson renforcent le lien avec les paroles. Dans « M'y levay par un matin / Plus matin que l'alouette... », le texte donne par exemple une valeur mimétique aux éléments apparemment dépourvus de sens :

M'y levay par un matin
Plus matin que l'alouette
M'en entray en un jardin
Tant ouy, tant gay, tant fareliragoy
Pour cueillir la violette
Ouist tan, ouist te gay, te gay

La mention de l'alouette fait des *tralalas* un bruitage de l'oiseau. Une troisième version accentue encore les liens entre les *tralalas* et les couplets. Dans « M'y levay par un matin / Ne pouvois dormir seulette... », le curieux terme

34 Jeffery II, p. 222 (1535).

de *firelarigouy* qui achève la première réitération interne semble provenir des mots qui le précèdent :

M'y levay par ung matin,
Ne pouvois dormir seulette.
M'en entray en ung jardin
Pour cueillir la violette.

Je trouvay le mien amy
Tant fringant, gay, tant firelarigay
Qui me coucha sur l'herbette
*Gay, tant gay et la la la*³⁵.

À l'image des mots-valises, *firelarigay* paraît formé par une sorte d'interfixation utilisant le patron morphologique récurrent de *mirelaridon* pour réunir le début de « fringant » et l'adjectif *gay* en un adjectif forgé pour l'occasion. C'est dans cette chanson un véritable mot pourvu d'un sens, d'une nature (adjectif) et d'une fonction (attribut du COD). Selon les paroles, une formule presque identique passe on le voit d'un fonctionnement tonal à un fonctionnement mimétique ou lexical. On pourrait faire la même analyse au sujet du terme *gay* du refrain. Même si la description met en évidence des statuts différents d'une chanson à l'autre, c'est surtout la polyvalence qui fait la richesse expressive des *tralalas* comme type d'écriture.

Cette instabilité favorise donc une réception instable oscillant elle aussi entre réduction phonétique et projection sémantique. Comment comprendre le *tralala* chanté par le meunier pris de boisson dans la farce des *Deux Gentilhommes et le meunier* : « Hau ! biboton, biboton, biboton ! / Encore, encore, encore, encore / Hau ! biboton, biboton, biboton ! / Encore un horion³⁶ ! » ? Faut-il y entendre de simples phonèmes dépourvus de sens exprimant la gaieté du personnage ou une sorte d'impératif d'un verbe *biboter* forgé dans l'euphorie sur le modèle de *vivoter* pour accompagner la boisson ? La mélodie engendre un néologisme éphémère cumulant un sens lexical à une marque d'affectivité. C'est probablement des projections sémantiques de ce genre qui expliquent la lexicalisation de certains *tralalas*. La formule *Ribon ribeine* en est peut-être un exemple. Si on y retrouve la base du verbe *riber* (frotter, se livrer à la débauche), il est difficile d'en déduire le sens de *malgré soi* attesté dans plusieurs textes. Ne serait-ce pas le *tralala* qui aurait donné ce sens à la formule ? Dans la célèbre

35 *Vinticinque canzoni francesi a quatro [...]*, Venezia, A. Gardane, RISM 1538¹⁹ [*Répertoire international des sources musicales*, München/Duisburg, Henle, puis Kassel/Basel/Tours, Baerenreiter Verlag, depuis 1960, série B/1, Recueils imprimées, XVI^e-XVII^e siècles], v. 1-10.

36 *Recueil de farces (1450-1550)*, éd. André Tissier, Genève, Droz, 1987, t. I, p. 370.

chanson « Mon pere et ma mere... », la formule apparaît en tout cas entre les deux occurrences d'un vers qui peut être lu comme sa glose : « Tout en despit de moy / Rybon ribeine / Tout en despit de moy³⁷ ». Il n'est pas impossible que ce contexte ait pu orienter l'interprétation du tralala. Pour Pierre Guiraud, les tralalas à base de *lure lure* fonctionneraient de la même façon. Qu'ils aient une base onomatopéique ou qu'ils développent une base latine *lura* (oultre), ils donnent ensuite naissance à des expressions dont le sens est diffusé par les chansons, comme *lure lure* (au hasard), *turelure* (cornemuse)³⁸. Sans prétendre m'engager inconsidérément sur le chemin périlleux des études étymologiques, je souhaiterais juste souligner la profonde instabilité sémantique des *tralalas*.

DES ÉQUIVOQUES GRIVOISES

100

Les usages les plus riches des tralalas exploitent donc cette polyvalence dans de véritables équivoques aux significations souvent grivoises. Cette valeur est parfois perceptible dans les usages onomatopéiques eux-mêmes. Dans « A ce matin trouvoy une fillette... », le refrain mimétique a ouvertement un double sens :

A ce matin trouvoy une fillette
Soubz ung buisson qui disoit a Robin :
« Dansons nous deux au son de ta musette. »
[Superius: lare lare]
[Tenor: lou lou lou lou]
[Contretenor: lire lire]
[Bassus: bou bou bou bou.]

Alors Robin l'a prise par la main,
En luy disant : « Il fault dessus l'herbette
Que vous et moy au son du tabourin... »
[Superius: Lou lou lou lou]
[Tenor: la la la la]
[Contretenor: Lire lire]
[Bassus: Tou tou tou tou]³⁹

La mention d'un instrument donne d'abord aux tralalas une valeur onomatopéique. Mais les paroles invitent surtout à y voir un double-sens grivois. Les sons des instruments font moins entendre les notes de la musette

37 Jeffery II, p. 146, v. 4-6 (1535).

38 Pierre Guiraud, *Dictionnaire des étymologies obscures*, Paris, Payot, 1982, s.v. « Luron », p. 379.

39 Hertz 146-3, v. 1-8 (1547).

et du tabourin que les bruits de la « danse » des personnages. De fait, le passage d'un instrument à l'autre n'entraîne pas vraiment de changement dans les onomatopées. Dans les deux cas, la superposition des voix cherche surtout à produire un effet de brouhaha expressif et suggestif. S'il y a une progression, elle est plutôt à chercher dans le statut du refrain. Alors que le premier est un ajout autonome, le second tient en quelque sorte le rôle du verbe des pronoms « vous et moi ». Agrammaticalité et implicite dissimulent et exhibent tout à la fois le sens grivois.

Mais les véritables équivoques sont surtout mises en œuvre dans les tralalas de formation lexicale. La chanson « Dessus le marché d'Arras... » (1529) en est un bon exemple. Les formules apparemment phonétiques sont insérées dans le discours d'un *Je* féminin rapportant son dialogue avec un Espagnol (« espagnart ») qui lui propose de l'argent :

Dessus le marché d'Arras
Myrely myrela bon bas
J'ay trouvé ung espagnart
Senti senta sur le bon bas
Myrely myrela bon bille
Myrely myrela bon bas

Il me dist « fille escouta
Myrely myrela bon bas
De l'argent on vous donra »
Senti senta sur le bon bas
Myrely myrela bon bille
*Myrely myrela bon bas*⁴⁰

Si elles apparaissent d'abord comme l'expression d'une affectivité, elles comportent le mot *bon bas* qui peut se comprendre comme une désignation périphrastique des organes sexuels. Les tralalas semblent donc surtout expliciter l'objet sexuel du dialogue. Cette lecture grivoise fait de la plupart des formules des équivoques. À la lecture phonétique groupant les termes par variation de la voyelle finale (« *myrely/myrela* », « *senti/senta* », « *bon bille/bon bas* »), se superpose une lecture lexicale retrouvant dans un certain désordre le verbe *mîrer* (regarder, soigner), le verbe *sentir* (percevoir par les sens, avoir des relations sexuelles), le nom *bille* (petite boule, bâton), le nom *myrely* (musique, sexe féminin) et même dans une certaine mesure l'opposition adverbiale *ici et là*. Tandis que l'alternance vocalique semble mimer l'alliance des corps dans une énergie qui s'engendre

40 Heartz 17-20 (1529).

elle-même, l'instabilité de la lecture, qui retrouve des bribes de phrases sans que celles-ci ne se stabilisent jamais dans un énoncé correct, transpose dans le langage l'énergie des étreintes décrites dans le texte. Se pose alors la question de l'énonciation. Qui assume ces tralalas ? Le *Je* féminin ? L'Espagnol dont on retrouve la conjugaison approximative des verbes (« senti senta » évoque « fille escouta ») ? Une voix extérieure ? La réponse que l'on donne à cette question modifie sensiblement la signification des formules qui peuvent aussi bien être comprises de façon grossière, ludique, ironique, euphorique, etc. Dans tous les cas, la mélodie libère le langage des règles habituelles pour inventer une poésie en liberté s'affranchissant des contraintes de la correction grammaticale pour activer tout à la fois les suggestions du signifiant, du signifié et de l'instabilité interprétative elle-même dans une performance qui devait probablement aussi utiliser les ressources du geste et du mime pour préciser le sens⁴¹.

102

L'étude des tralalas des chansons imprimées entre 1520 et 1550 permet ainsi d'aboutir à un double résultat. Elle met d'abord en évidence une typologie. Les tralalas ne constituent pas une forme unique, mais un *continuum* de formes différentes aux statuts et aux effets variés. Si certains sont en partie onomatopéiques, d'autres sont issus du lexique par déformation, juxtaposition paronomastique ou composition ; si certains sont strictement des marques d'affectivité, d'autres ont aussi des valeurs mimétiques ou sémantiques pouvant aller jusqu'à l'équivoque.

Mais cette typologie elle-même révèle une plasticité formelle et sémantique manifestant un régime verbal tout à fait singulier. La mélodie y libère le langage des règles habituelles pour forger des formules instables oscillant entre effet mimétique et valeur illocutoire et entre sens et non-sens dans un entre-deux suggestif réunissant des fonctionnements linguistiques ordinairement incompatibles. Cette écriture peut faire penser à la poétique des Grands Rhétoriciens qui, à la même époque, multiplient, comme, le sait, les jeux sonores et les équivoques. Mais elle s'en distingue radicalement par sa sortie du lexique existant. Loin de se réduire à de simples phonèmes dépourvus de signifié, les tralalas du xvi^e siècle révèlent bien une possibilité linguistique spécifique engendrée par la musique. Réduisant la stabilité du sens et de la syntaxe pour renforcer le rythme, les suggestions de la matérialité verbale et la liberté des associations, la force entraînée de la mélodie y affranchit le langage de ses règles habituelles pour transposer l'affectivité dans le fonctionnement linguistique lui-même.

41 Sur le lien entre mime et onomatopée, voir Olivier Halévy, « Paysage sonore et écriture dramatique : les onomatopées dans le théâtre comique autour de 1500 », dans Laurent Hablot et Laurent Vissière (dir.), *Cris, jurons, chansons. Entendre les paysages sonores au Moyen Âge et à la Renaissance*, à paraître.

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	François RIGOLOTT
Catherine MAGNIEN-SIMONIN	Yves RONNET
Michel MAGNIEN	Michèle ROSELLINI
Daniela MAURI	François ROUDAUT
Viviane MELLINGHOFF-BOURGERIE	Dorine ROUILLER
Daniel MÉNAGER	Natacha SALLIOT
Bruno MÉNIEL	Zoé SAMARAS
Romain MENINI	Anne SCHOYSMAN
Jean MESNARD	Gilbert SCHRENCK
Olivier MILLET	Pierre SERVET
Mariangela MIOTTI	Claire SICARD
Shiro MIYASHITA	Joo-Kyoung SOHN
Jean-Charles MONFERRAN	Lionello SOZZI
Véronique MONTAGNE	Alice TACAILLE
Alain MOTHU	Kaoru TAKAHASHI
Pascale MOUNIER	Setsuko TAKESHITA
Catherine MÜLLER	Alexandre TARRÊTE
Emmanuel NAYA	Jean-Claude TERNAUX
Jacques Paul NOËL	Louis TERREAUX
Anna OGINO	Claude THIRY
Isabelle PANTIN	Marie-Claire THOMINE-BICHARD
Stéphane PARTIOT	Trung TRAN
Olivier PÉDEFLOUS	Angeliki TRIANTAFYLLOU
Bruno PETEY-GIRARD	Caroline TROTOT
Loris PETRIS	George Hugo TUCKER
Christine PIGNÉ	Toshinori UETANI
Aude PLUVINAGE	Ivana VELIMIRAC
Gilles POLIZZI	Maurice-François VERDIER
Anne-Pascale POUHEY-MOUNOU	Eliane VIENNOT
Marie-Hélène PRAT-SERVET	Laurent-Henri VIGNAUD
Sandra PROVINI	Jean VIGNES
Suciu RADU	Ruxandra VULCAN
Elise RAJCHENBACH-TELLER	Edith WEBER
Anne REACH-NGO	Estelle ZIERCHER
Josiane RIEU	

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