

Poésie et musique à la Renaissance

Bettens – 979-10-231-1638-0

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>

LE GRAND MARIAGE DES RIMES, SOUS LE REGARD DE POÉSIE ET MUSIQUE

Olivier Bettens

C'est presque toujours à propos de Ronsard, de ses *Odes* (1550), du supplément musical de ses *Amours* (1552) et de son *Art poétique* (1565), que resurgit la question du *genre des vers* et de ses implications musicales. Ainsi dispose-t-on, depuis le colloque « Musique et poésie au XVI^e siècle » de 1953¹ jusqu'à celui dont rend compte le présent volume², de maints travaux de qualité centrés sur Ronsard et la musique³.

En dépit de ces efforts, il reste difficile de comprendre pourquoi Ronsard a soudain jugé bon de promouvoir l'*alternance* en genre (« Si de fortune tu as composé les deux premiers vers masculins, tu feras les deux autres féminins ») et, surtout, pourquoi il en appelle aux musiciens (« afin que les Musiciens les puissent plus facilement accorder »)⁴. Qu'ont pu penser de cette injonction des compositeurs qui avaient jusque-là tiré parti des arrangements rimiques les plus variés et que Ronsard n'avait sûrement pas consultés avant d'adopter cette doctrine ?

- 1 Il avait été co-organisé par Verdun-Louis Saulnier ; en est issu le volume de Jean Jacquot (dir.), *Musique et poésie au XVI^e siècle*, Paris, Éditions du CNRS, 1954.
- 2 Voir les contributions de Jean Vignes (p. 45-65), de Luigi Collarile et Daniel Maira (p. 67-88). Mes vifs remerciements à David Chappuis, Benoît de Cornulier, François Dell et Gaël Liardon, pour des remarques qui m'ont permis d'améliorer une première version de ce texte.
- 3 On citera, de manière non exhaustive et par ordre chronologique : Jean-Michel Vaccaro, « Proposition d'analyse pour une polyphonie vocale du XVI^e siècle », *Revue de musicologie*, 61/1, 1975, p. 35-58 ; Louis-Marc Suter, « Les *Amours* de 1552 mises en musique », dans André Gendre (dir.), *Ronsard. Colloque de Neuchâtel*, Genève, Droz, 1987, p. 85-133 ; François Mouret, « Champ poétique et champ musical à la Renaissance », dans Pierre Citti, Muriel Détrie (dir.), *Le Champ littéraire*, Paris, Vrin, 1992, p. 13-19 ; Jeanice Brooks, « Ronsard, the Lyric Sonnet and the Late Sixteenth-Century Chanson », *Early Music History*, 13, 1994, p. 65-84 ; François Mouret, « Art poétique et musication : de l'alternance des rimes », dans Olivia Rosenthal (dir.), *À haute voix, diction et prononciation aux XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, Klincksieck, 1998, p. 101-117 ; Isabelle His, « Les odes de Ronsard mises en musique par ses contemporains », dans Nathalie Dauvois (dir.), *Renaissance de l'Ode*, Paris, Champion, 2007, p. 83-116.
- 4 Ronsard, *Abbrégé de l'art poétique*, Paris, Gabriel Buon, 1565, p. 4 r^o. Voir à ce propos Alain Chevrier, *Le Sexe des rimes*, Paris, Les Belles Lettres, 1996, p. 42 sq.

Pour progresser dans la compréhension des contraintes que le genre du vers exerce sur la musique, je propose d'élargir dans un premier temps la réflexion à la *monodie*, qui fait l'objet d'une tradition bien attestée, à la même époque, par quelques sources importantes. Plus proche de l'oral, non soumise aux règles du contrepoint savant, cette forme de chant jette sur la question un éclairage dont profitera ensuite la polyphonie.

L'INTANGIBILITÉ DU MÈTRE

104

Contrairement à la *chanson de tradition orale*, une part prépondérante du corpus musical dont nous disposons pour le XVI^e siècle présente une caractéristique remarquable : composées indépendamment de toute mise en musique, les *paroles* des chants obéissent à un ensemble de contraintes formelles qu'on range sous le terme général de *mètre littéraire*. Ainsi sont individualisés des *strophes*, des *vers*, des *hémistiches*. Élément capital dans ce dispositif, le réseau de rimes permet de repérer tant les fins de vers que l'organisation des strophes⁵.

À l'échelle du vers, deux *domaines rythmiques*⁶ sont constitutifs du mètre : le domaine *anatonique*, ou *mesure*, et le domaine *catatonique*, ou *cadence*, tous deux se chevauchant en un lieu qu'on désigne comme la *tonique* du vers et qui correspond à sa dernière voyelle masculine (désormais DVM). Dans le vers :

(1) Je n'ay plus que les os, un Schelette je SEMble,

la mesure s'étend du début du vers jusques et y compris à la DVM (mise en relief) ; la cadence inclut cette même voyelle et s'étend jusqu'à la fin du vers. La mesure, exprimée en nombre de voyelles (ici 6-6), signe l'identité métrique de tous les alexandrins, qu'ils soient masculins ou féminins. La cadence, selon qu'elle suppose une ou deux voyelles, scelle la différence métrique entre les alexandrins masculins (6-6 *m*) et les alexandrins féminins (6-6 *f*).

Le mètre (mesure et cadence) préside au projet du poète ; il ne saurait donc être altéré par la manière dont le poème est lu. Plus précisément, le vers (1) est et reste, parce que Ronsard l'a conçu tel, un 6-6 *f*, fût-il écorché par un diseur maladroit ou saucissonné par un compositeur hardi, lui-même envisagé comme un lecteur particulier.

5 Voir Benoît de Cornulier, « Paroles d'airs sérieux : poésie ou chant ? », dans Anne-Madeleine Goulet, Laura Naudeix (dir.), *La Fabrique des paroles de musique en France à l'Âge classique*, Wavre, Mardaga, 2010, p. 201-220.

6 Voir à ce sujet B. de Cornulier, « Notions de micro-prosodie et de métrique », en ligne sur http://c.e.metriques.free.fr/pages/publications/Notions_micro_prosodie_analyse_rythm.EXP.htm ou « Aspects phonologiques et métriques de la rime », dans *Phonologie, morphologie, syntaxe. Mélanges offerts à Jean-Pierre Angoujard*, Rennes, PUR, 2013, p. 215-232.

Mais, quoique leurs positions fussent comparables, le simple lecteur qui oralisait un vers et le compositeur qui le mettait en musique – situons-les au XVI^e siècle – n'étaient pas logés exactement à la même enseigne. S'agissant de la mesure du vers, le premier était contraint, sous peine de mécontenter son auditoire, de réciter de manière linéaire et sans bégayer la séquence de syllabes concernée; disposant d'une liberté rythmique presque totale, le second pouvait, autant qu'il le voulait, répéter un mot (voire un fragment de mot), un groupe ou un vers tout entier. S'agissant de la cadence, le simple lecteur était en revanche plus libre que le compositeur: il pouvait atténuer la syllabe posttonique (ou féminine) finale d'un vers féminin⁷. Le compositeur, quant à lui, était soumis en ce lieu précis à des contraintes rythmiques qui dépassaient la seule obligation de réserver une note pour les syllabes féminines en finale de vers. Ce sont précisément ces contraintes qui doivent être analysées.

UNE GRAMMAIRE RYTHMIQUE INTÉRIORISÉE



1. Grammaire rythmique d'une chanson enfantine

Certains segments musicaux ne s'accordent qu'avec des vers masculins, d'autres requièrent des vers féminins. Soit le début d'une chanson enfantine (fig. 1)⁸. On admettra, faute d'un terme mieux approprié à la tradition orale, qu'il est composé de quatre « vers » dont les deux premiers sont féminins et les deux derniers masculins. L'expérience consiste à modifier légèrement les paroles de manière à permuter le genre des rimes tout en conservant strictement le nombre et la temporalité des voyelles chantées :

(2) *U-ne sou-ris mar-ron / Qui cou-raït au pla-fond

Je la prends par la tê-te / Je la montr' à ces da-mes

- 7 Une tendance à l'apocope des e post-toniques se rencontre, au XVI^e siècle déjà, dans certains parlars et certains contextes; elle s'accroît aux siècles suivants, mais le mètre, plus abstrait, n'est pas, dans sa forme classique, concerné par cette évolution phonétique. L'assertion de François Mouret selon laquelle la mise en musique, en ajoutant une note (et, selon sa logique, une syllabe) à la fin des vers féminins, introduit de l'« hétérométrie » dans un poème auparavant isométrique est inadéquate (« Art poétique et muscation », art. cit., p. 105). De même, contrairement à ce qu'il voudrait, une strophe de six vers ne saurait se transformer en une strophe de dix vers au motif que certains d'entre eux sont répétés par le compositeur (« Champ poétique et champ musical à la Renaissance », art. cit., p. 17).
- 8 Sur <http://virga.org/ronsardSupplement/>, il est possible d'entendre la plupart des exemples musicaux présentés ici.

Nul besoin d'avoir fait des études littéraires ou musicales : le sentiment immédiat d'inadéquation que suscite la version trafiquée (2) est similaire à celui que provoquerait une faute d'accord (**Une souris vert*). L'auditeur identifie donc sans hésitation un *solécisme*, violant une *grammaire rythmique* qu'il a pu intérioriser à un stade pré-littéraire de son histoire personnelle et dont, du fait de cette acquisition précoce, il peinera à expliciter les règles.

RESSERRER LA TERMINOLOGIE

106

Le compositeur du XVI^e siècle semble bien, tout comme l'auditeur moderne, obéir à une grammaire rythmique, ce qui n'a pas échappé aux auteurs ayant travaillé sur Ronsard. Pour Louis-Marc Suter, les « accents toniques » et les « accents musicaux » devraient coïncider⁹ alors que Jeanice Brooks évoque une « musique qui suit de près le contour accentuel des mots¹⁰ ». Pour François Mouret citant Jeanice Brooks, « l'accent musical porte [...] soit sur la dernière syllabe quand la rime est masculine, soit, quand elle est féminine, sur la pénultième – le e muet terminal étant cantilé sans être accentué¹¹ ». Décrivant un autre traitement musical de la rime féminine identifié par Jeanice Brooks, Isabelle His parle quant à elle d'un « double accent » en vertu duquel la rime (féminine) est « comme “masculinisée” »¹².

Malgré une terminologie un peu flottante, on comprend que tous ces auteurs recherchent des correspondances entre les *accents toniques* qu'ils repèrent dans le texte et les *accents musicaux* qu'ils repèrent dans la partition. Telle qu'on l'envisage depuis le XIX^e siècle, la notion d'accent tonique a l'inconvénient de s'appliquer aux mots sans égard à leur place dans le vers. Or, les contraintes rythmiques dont il est question ici ne s'exercent qu'à la rime : dans la chanson de la **fig. 1**, on peut par exemple remplacer « Une souris verte » par « *Une poule blanche » ou par « *Va, vole et nous venge », de même cadence, mais dont les accents toniques tombent différemment, sans provoquer le moindre sursaut chez l'auditeur. Il est donc préférable, côté paroles, de se limiter à la notion, plus précise et plus économe, de DVM.

Il n'existe aucune définition univoque et consensuelle de l'accent musical. Côté musique, on devrait donc lui préférer la notion de *battue* (ou *tactus*), qui a en plus l'avantage de ne pas être anachronique. Mais, invoquer la battue, c'est poser forcément la question du choix de l'échelle. Pour une pièce donnée, on hésite en effet presque toujours entre plusieurs battues de plus ou moins grande amplitude. Laquelle choisir ? Celle qui est suggérée par un éventuel signe de

9 L.-M. Suter, « Les *Amours* de 1552 mises en musique », art. cit., p. 88.

10 J. Brooks, « Ronsard... », art. cit., p. 79.

11 F. Mouret, « Art poétique et musication », art. cit., p. 112.

12 I. His, « Les odes de Ronsard... », art. cit., p. 87.

mesuration ? Celle qui frappe deux fois chaque vers¹³ ? Celle qui est la plus « naturelle¹⁴ » ?

On pourrait par exemple choisir de battre :

(3) ↓U–ne sou – ris v↓er–te Qu↓i cou–rait dans l’h↓er–be¹⁵

et relever que la battue touche deux fois de suite la DVM en épargnant tant la voyelle posttonique en finale de vers que la voyelle précédente, avec pour effet un *maximum local*¹⁶ sur la DVM. Mais, en poursuivant avec la même battue, on obtiendrait :

(4) J↓e l’at–tra–pe p↓ar la queu’ J↓e la montr’ à c↓es messieurs

où les deux DVM se retrouvent hors battue. On se replierait alors sur une battue deux fois plus serrée :

(5) J↓e l’at–tr↓a–pe p↓ar la qu↓eu’ J↓e la m↓ontr’ à c↓es mes–si↓eurs

qui frappe les deux DVM en épargnant les pénultièmes. Reprenant du début avec cette nouvelle battue, on aurait :

(6) ↓U–ne s↓ou–ris v↓er–t↓e Qu↓i cou–r↓ait dans l’h↓er–b↓e

où, certes, les deux DVM sont battues, mais où les deux posttoniques en finale de vers le sont tout autant, ce qui rend peu perceptibles les maxima correspondants.

Pour mobiliser la grammaire rythmique implicite de chaque lecteur, on a pris ici un exemple tiré de la tradition orale, mais n’importe quelle chanson du XVI^e siècle donnerait lieu aux mêmes hésitations. On comprend donc que le choix d’une battue n’est en rien innocent, vu qu’il influence directement le regard que l’observateur porte ou veut porter sur la mise en musique des fins de vers : en jouant avec l’échelle et l’anacrouse pour obtenir une battue qui l’arrange, il infléchira, volontairement ou non, son analyse dans un sens ou dans un autre.

Un autre inconvénient des battues subjectives est que, d’échelle plutôt large, elles peuvent ne pas rendre compte de certaines inégalités de durée. Indépendamment de toute battue, une note longue placée entre deux notes plus brèves peut en effet apparaître comme un maximum local. On cherchera donc, dans un premier temps, à déterminer quel profit on peut tirer, indépendamment de toute battue, de la succession des durées.

13 Voir l’analyse de B. de Cornulier, « Minimal chronometric form », dans Jean-Louis Aroui et Andy Arleo (dir.), *Towards a Typology of Poetic Forms: From language to metrics and beyond*, Amsterdam, J. Benjamins, 2009, p. 123-141, qui, lui-même, hésite entre plusieurs battues possibles.

14 Voir François Dell et John Halle, « Comparing musical textsetting in French and English songs », dans J.-L. Aroui et A. Arleo (dir.), *Towards a Typology of Poetic Forms*, op. cit., p. 63-78. Cette suggestion (p. 68) sera difficile à suivre tant l’intuition du « naturel » est ici à géométrie variable.

15 Par convention, la flèche désignant le battement est placée juste avant la voyelle qu’il touche.

16 F. Dell et J. Halle, « Comparing musical textsetting... », art. cit., p. 72.

Conçues spécialement pour que les paraphrases de Marot et de de Bèze puissent être chantées par l'assemblée, les mélodies du *Psautier de Genève*¹⁷ constituent l'un des corpus monodiques les plus marquants du XVI^e siècle. Leur composition se caractérise par un extrême dépouillement : style strictement syllabique et recours à deux valeurs de notes seulement, désignées ci-après par les lettres *L* (longue) et *B* (brève)¹⁸.

Il est ainsi facile de classer les clausules mélodiques correspondant aux fins de vers. Comme la durée de la dernière note appartient déjà à l'entrevers, elle est indifférente (*X*). En prenant en compte les trois dernières voyelles des vers, on n'a donc que quatre types rythmiques possibles : BBX, BLX, LBX, LLX, qui peuvent être mis en correspondance avec le genre des vers.

Clausules	Vers féminins	Vers masculins
BBX	0	299
BLX	420	17
LBX	17	40
LLX	4	247

2. Type rythmique des clausules et genre des rimes – *Psautier de Genève*

La distribution est tout sauf homogène (fig. 2). On remarque en particulier qu'aucun vers féminin ou presque ne correspond à une clausule LLX ou BBX : la présence d'une égalité de durée entre l'antépénultième et la pénultième note (AP = P) laisse prévoir avec 99 % de certitude un vers masculin. De même, la clausule BLX (AP < P) signe à 96 %¹⁹ un vers féminin. En revanche, l'affinité du type LBX (AP > P) pour un genre est beaucoup moins claire : on est tenté de qualifier d'*épïcène* cette clausule qui s'accompagne d'un effet de syncope (fig. 3), même si son association à un vers féminin semble rythmiquement boiteuse²⁰.

17 On en trouve en ligne plusieurs versions numérisées, par exemple celle publiée par Antoine Vincent en 1562, sur *e-rara*, bibliothèque électronique suisse.

18 B correspond à une minime (blanche) de l'édition originale et L à une semi-brève (ronde) ou, exceptionnellement, à un mélisme de deux semi-brèves.

19 La moitié des 17 clausules discordantes provient d'une seule mélodie atypique qui se répète quatre fois dans le corpus (Ps. 24, 62, 95 et 111).

20 Gaël Liardon signale (communication personnelle) que ce type de clausule est le seul à être systématiquement associé, dans ce corpus, à un mouvement mélodique particulier, celui propre aux clausules dites « de soprano » (*ré-ut-ré, fa-mi-fa* ou *mi-ré-mi*). Quant à David Chappuis, il relève que, dans l'édition lausannoise du *Psautier* (Guillaume Franc, 1565), 13 des 17 occurrences où, à Genève, une clausule LBX correspond à un vers féminin, sont « corrigées » en BLX, la clausule LBX devenant alors masculine à 92 % ; ce cas de figure pouvait donc déjà être ressenti comme une anomalie rythmique. La tradition ultérieure est néanmoins, jusqu'au XIX^e siècle, restée fidèle aux premiers psautiers genevois.



3. Clausule épïcène associée à un vers masculin et à un vers féminin (Ps. 16)

Le recueil de vaudevilles de Chardavoine²¹ propose, pour des poèmes qui obéissent aux canons de la métrique littéraire (certains sont le fait de grands poètes), un « chant commun » qui se modèle sur la tradition orale. Les valeurs de notes sont beaucoup plus diverses que dans les psaumes, mais il est néanmoins possible d'appliquer aux clausules la même classification fondée sur les durées relatives (fig. 4).

Clausules	Vers féminins	Vers masculins
BBX	54	497
BLX	38 ^I	4 ^I
LBX	5	157
LLX	7 ^I	92

4. Type rythmique des clausules et genre des rimes – Chardavoine

Le résultat est ici beaucoup moins probant : AP < P ne correspond plus que dans 90 % des cas à un vers féminin alors que le pouvoir prédictif de AP = P tombe à 82 % en faveur d'un vers masculin. On ne retrouve en revanche pas la clausule épïcène : AP > P laisse prévoir à 97 % un vers masculin. La classification des clausules fondée sur les seules durées de notes, qui donnait satisfaction pour les psaumes de Genève, se révèle insuffisante pour ce corpus. Une analyse rythmique plus fine sera donc nécessaire.

DE L'AIR AU SCHÉMA RYTHMIQUE

Chanter « sur l'air de », c'est changer les paroles d'une chanson dont on conserve la structure mélodique. Lorsque plusieurs couplets se chantent sur une musique cyclique, on peut définir l'*air* comme « ce qui ne change pas d'un couplet à l'autre²² ». Par écrit, l'air s'obtient en retranchant d'une partition comme celles de la fig. 5 le texte des couplets, mais en reportant sur

21 Jean Chardavoine, *Le Recueil des plus belles et excellentes chansons en forme de voix de ville*, Paris, Claude Micard, 1576, reprint Genève, Minkoff, 1980. On trouve en ligne, sur Gallica (BnF), l'édition de 1588 (et non 1576 comme indiqué sur la page de garde). Voir André Verchaly, « Le recueil authentique des chansons de Jehan Chardavoine (1576) », *Revue de musicologie*, 127, 1963, p. 203-219.

22 Cette définition par compréhension recoupe peu ou prou celle par extension donnée par François Dell pour ce qu'il appelle *schéma mélrique* (*melic template*). Voir « Text-to-tune alignment and lineation in traditional French songs », <http://crlao.ehess.fr/docannexe.php?id=1307>.

la ligne musicale des marques signalant les mélismes ainsi que les fins de vers ; oralement, en chantant les vers d'une chanson sur « la-la-la ».

5. Deux vaudevilles de Chardavoine

Objet composite, l'air est saturé en information. S'il faut deviner le genre des vers d'une chanson dont on ignore les paroles, on peut le réduire à un *schéma rythmique* (fig. 6) où seules apparaîtront les attaques de voyelles placées sur un axe chronométrique, figurées ici par des notes disposées sur une ligne unique²³, et les frontières de vers, reportées ici sous la forme de virgules²⁴. Ne comportant aucune information sur les hauteurs des sons, le schéma rythmique neutralise les variantes mineures d'une chanson : celles qui partagent la même architecture rythmique.

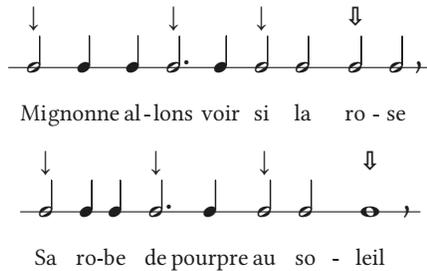


6. Le schéma rythmique des deux premiers vers d'*Une jeune fillette*

²³ Par convention, chaque note représente l'intervalle de temps qui sépare deux attaques de voyelles. Un mélisme est réduit à une seule note d'une durée équivalente ; la durée d'un silence est ajoutée à celle de la voyelle qui le précède. La valeur de la dernière note du schéma situe l'attaque de la reprise cyclique (couplet ou refrain).

²⁴ Comme l'a bien vu F. Dell, il faut connaître la structuration des paroles pour localiser les frontières de vers, celles-ci n'étant pas déductibles de la seule mélodie (« Text-to-tune alignment... », art. cit., p. 25 sq.). Le schéma rythmique n'indique en revanche pas la place des DVM.

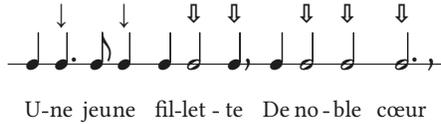
Les deux vaudevilles de la fig. 5 ont, dans l'édition de Chardavoine, le même signe de mensuration (*C* barré). En prenant du recul, on est néanmoins frappé par le fait que, à gauche (*Mignonne*), le blanc domine alors que, à droite (*Une jeune fillette*), c'est le noir qui s'impose à l'œil. Voilà qui révèle une différence de débit : à gauche, la valeur de note la plus couramment associée à une voyelle est la minime, ou blanche²⁵ ; à droite, c'est la noire. On dira donc que la valeur *de référence* de chacune de ces pièces est, respectivement, la blanche et la noire. De cette valeur de référence, on déduira une *battue de référence*, dont l'amplitude sera par définition de deux (si la pièce est binaire) ou de trois (si elle est ternaire) valeurs de référence. On comprend que la battue de référence n'est pas forcément celle qui est suggérée par le signe de mensuration, ni forcément non plus l'une de celles qu'on choisirait « naturellement » : c'est celle qui se trouve en prise directe avec le débit vocalique. Elle est déterminée de manière objective, sans recours à l'intuition : la ronde pour *Mignonne*, la blanche pour *Une jeune fillette*.



7. Clausules cursives féminine et masculine

Dans la fig. 7, on a reporté, au-dessus du texte poétique, le schéma rythmique de deux vers de *Mignonne*, lui-même surmonté de flèches figurant la battue de référence. Les flèches larges signalent les coups des clausules : par définition, on considérera comme tombant sous un *coup* toutes les voyelles consécutivement battues en fin de vers, en remontant depuis la dernière ou la pénultième. Dans le cas particulier, comme la battue épargne en gros une voyelle sur deux, les clausules ne comptent qu'un seul coup. On les appellera *cursives* car elles ne ralentissent pas le débit de base. On note que, tant pour la clausule cursive féminine (*rose*) que pour la masculine (*soleil*), l'unique coup coïncide avec la DVM.

25 Pour plus de fluidité, on préférera désormais les dénominations modernes des valeurs de notes.

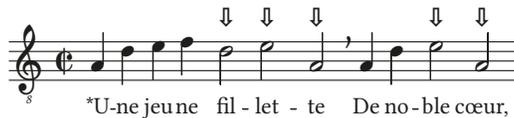


8. Clausules ponctuantes féminine et masculine

La **fig. 8** donne l'exemple de clausules d'un autre type : comme elles s'accompagnent d'un ralentissement du débit, on les qualifiera de *ponctuantes*. La clausule ponctuante féminine (*fillette*) se caractérise par deux coups (sur la DVM et la posttonique) ; la ponctuante masculine (*noble cœur*) par trois coups sur les trois dernières voyelles du vers.

Alors que les clausules cursives sont conformes à la théorie d'un maximum local sur la DVM, les clausules ponctuantes, quant à elles, l'infirmement. Mesurés à l'aune de la battue de référence, leurs deux ou trois coups se retrouvent à égalité et il n'est absolument pas garanti que le recours à une battue plus large fasse émerger un tel maximum. Au contraire, il n'est pas exceptionnel que la battue double fasse apparaître la DVM plus « faible » que sa ou ses voisines²⁶.

Il en ressort que c'est bien le nombre de coups qui est déterminant pour la reconnaissance des divers types de clausules, le maximum local n'étant qu'un critère subsidiaire. S'il y a plus d'un coup, la clausule est ponctuante : trois coups signent alors le genre masculin et deux le genre féminin. S'il n'y a qu'un coup, la clausule est cursive et, dans ce cas seulement, le coup unique désigne la DVM. On peut s'en rendre compte par la **fig. 9** où la musique des deux premiers vers de *Une jeune fillette* a été trafiquée pour faire correspondre trois coups au vers féminin et deux coups au vers masculin. Indépendamment de toute battue double, on y perçoit des solécismes.



9. Solécismes rythmiques dans une version trafiquée

²⁶ Dans la chanson *C'est la poulette grise*, la battue double (à la blanche) suggérée par les mesures de l'édition de Weckerlin met en relief la pénultième des clausules masculines (et non leur DVM) ; décalée d'une noire pour frapper les DVM des vers masculins, elle ferait ressortir les posttoniques des vers féminins au détriment de leur DVM. Voir Jean-Baptiste Weckerlin, *Nouvelles chansons et rondes enfantines*, Paris, Garnier frères, 1886, p. 7, en ligne sur <http://imslp.org/>. Dans l'ensemble des trois recueils de Weckerlin examinés ci-après, on trouvera au moins une quarantaine de cas de clausules ponctuantes dont la DVM est défavorisée par la battue double, ce qui, eu égard à la brièveté et à la simplicité apparente des pièces, est considérable. Ces exemples prennent en défaut la contrainte ENDPROMIN telle que formulée par F. Dell, « Text-to-tune alignment... », art. cit., p. 33.

Deux points ressortent encore de cette analyse. Premièrement, il existe *de facto* une contrainte de brièveté pour l'antépénultième voyelle des clauses ponctuates féminines, contrainte qu'on avait déjà rencontrée en analysant les psaumes de Genève du seul point de vue de la durée. En effet, si l'antépénultième est de durée égale à la pénultième, elle générera forcément un troisième coup et la clause sera ressentie comme masculine ; si elle est au contraire de durée inférieure, la clause gardera ses deux coups et sera ressentie comme féminine²⁷. Deuxièmement, le recours à une battue plus large que la battue de référence ne fournit pas de critère fiable pour statuer sur le genre des clauses. Il est donc probable que les battues larges ne soient pas intériorisées de manière permanente : on l'observe tous les jours lorsque, dans une chanson donnée, la battue double se décale par rapport aux fins de vers sans que personne ne le remarque²⁸.

Enfin, les clauses à plus de trois coups existent, mais sont exceptionnelles : on les qualifiera de *surponctuates*. De telles clauses pourraient éventuellement traduire le passage momentané à une battue de référence plus large, par rapport à laquelle elles fonctionneraient comme des clauses cursives²⁹.

UN ALGORITHME DE VÉRIFICATION

Pour contrôler la validité et la généralité de cette typologie des clauses (fig. 10), il faut un algorithme. Fonctionnant de manière mécanique, autrement dit sans interaction avec l'intuition humaine, cet outil doit pouvoir scruter l'ensemble d'un corpus et en traiter les schémas rythmiques pour reconnaître le type de chaque clause, avant de comparer son genre avec celui du vers correspondant³⁰.

27 Cette contrainte de brièveté n'a pas été repérée par les auteurs qui ont distingué les deux types de clauses féminines que j'appelle cursive et ponctuate. Ainsi Jean-Michel Vaccaro qualifie de « masculine » la ponctuate féminine, probablement parce qu'il y ressent la posttonique comme rythmiquement et contrapuntiquement « forte » (« Proposition d'analyse », art. cit., p. 57). On a déjà rencontré une allusion à cette soi-disant « masculinité » chez Isabelle His (« Les odes de Ronsard... », art. cit.). Selon Jeanice Brooks, c'est le fait que la pénultième des clauses ponctuates féminines soit renforcée par un mélisme ou une dissonance (et non la brièveté relative de l'antépénultième) qui garantirait son caractère féminin (« Ronsard... », art. cit., p. 78). À ma connaissance, aucun des auteurs cités n'a identifié la clause ponctuate masculine (à trois coups).

28 Voir l'exemple, déjà cité, de *C'est la poulette grise* ou la première version de *Dans les prisons de Nantes*, en ligne sur <http://virga.org/ronsardSupplement/>.

29 On trouve par exemple des clauses à cinq coups au début du vaudeville *Une brunette ici je voy* (Chardavoine, *Le Recueil des plus belles et excellentes chansons...*, éd. 1576 p. 10, éd. 1588 p. 57). La battue de référence de la pièce prise dans son ensemble est la blanche mais, si l'on isolait sa première partie (répétition sur un débit lent des deux vers initiaux), la battue de référence serait la ronde et l'on aurait alors des clauses cursives masculines.

30 Sur la base du schéma rythmique d'un chant, l'algorithme détermine successivement sa valeur de référence, sa battue de référence et le type de chacune de ses clauses. Une fiche technique décrivant précisément son fonctionnement est disponible sur <http://virga.org/ronsardSupplement/>.

1. Cursives (1 coup sur la DVM)

1.1. féminine

Dansons la capu-ci-ne

1.2. masculine

Y'a pas de pain chez nous

2. ponctuantes

2.1. féminine (2 coups)

C'est la poulet - te gri-se

2.2. masculine (3 coups)

Pondait un p'tit co - co

3. surponctuantes (plus de 3 coups)

3.1. féminine

J'ai du bon ta-bac dans ma ta - ba - tiè - re

3.2. masculine

Ce n'est pas pour ton_ vi-lain nez

10. Récapitulatif des types de clausule

Clausule	Vers féminin	Vers masculin
Cursive féminine	144	0
Cursive masculine	0	727
Ponctuante féminine	365	0
Ponctuante masculine	0	49
Surponctuante féminine	7	0
Surponctuante masculine	0	13

1 305 vers analysés

11. Algorithme de vérification: Chardavoine

Parcourant Chardavoine, l'algorithme est capable de classifier toutes les clausules de manière univoque (fig. 11). De plus, les prédictions qu'il fait quant au genre sont confirmées à 100 % par l'examen du texte. Comme, par ailleurs, le lecteur humain de ces pièces n'y détecte aucun solécisme, on peut supposer que, appliqué à ce répertoire, l'algorithme modélise de manière satisfaisante sa grammaire rythmique implicite.

On relève aussi que les deux clausules les plus fréquentes sont la cursive masculine et la ponctuante féminine: les cursives, masculine et féminine, contrastent peu entre elles et la ponctuante masculine, avec ses trois coups, marque un arrêt très important. C'est donc probablement l'opposition entre le coup unique de la cursive masculine et les deux coups de la ponctuante féminine qui offre le meilleur contraste en minimisant la perte de débit.

Le *Psautier de Genève* passe aussi assez bien le test (fig. 12). L'algorithme³¹ révèle en particulier que ce corpus renonce totalement à la clausule cursive féminine en jouant presque entièrement sur l'opposition entre la seule ponctuante féminine et les deux clausules, cursive et ponctuante, masculines. Il faut probablement interpréter cette simplification comme une stylisation qui peut viser à faciliter le chant de l'assemblée tout en solennisant les psaumes par de fréquents ralentissements. L'algorithme classe comme cursives masculines les clausules qualifiées plus haut d'épicènes. Enfin, ses propositions quant à la qualification en genre des très rares clausules surponctuantes se révèlent aléatoires : le recours à la battue double pour apprécier la « force » relative des syllabes est bel et bien problématique.

Clausule	Vers féminin	Vers masculin
Cursive féminine	0	0
Cursive masculine	17	337
Ponctuante féminine	420	17
Ponctuante masculine	0	243
Surponctuante féminine	2	4
Surponctuante masculine	2	2

1044 vers analysés

12. Algorithme de vérification : *Psautier de Genève*

La BnF conserve deux importants recueils de pièces monodiques, témoins d'une tradition remontant au xv^e siècle³². Leur contenu est assez hétérogène, mêlant des pièces plutôt mélismatiques qui ressemblent à des parties isolées de chansons polyphoniques avec d'autres, plus syllabiques, qui se rapprochent de la tradition orale. Le placement du texte sous la musique n'est pas toujours évident et peut donner lieu à hésitation ; il faudra donc prendre avec une relative prudence l'analyse livrée par l'algorithme (fig. 13), forcément basée sur l'une d'entre elles et peut-être, de ce fait, biaisée. Il n'en demeure pas moins que les discordances certaines entre le genre de la clausule musicale et celui du vers restent l'exception. On peut donc admettre que la grammaire rythmique formalisée à partir du corpus de Chardavoine était déjà largement en place un siècle plus tôt (et même vraisemblablement au xiii^e siècle, si l'on en croit le témoignage du *Jeu de Robin et Marion*³³).

31 Pour ce corpus particulièrement homogène, la battue de référence a été calculée de manière globale. Une battue uniforme à la ronde a donc été utilisée, qui correspond, à trois exceptions près (Ps. 8, 19, 107), à celle qui aurait été calculée séparément pour chaque psaume.

32 Le manuscrit de Bayeux (BnF ms. Fr. 9346) et le ms. Fr. 12744. Tous deux sont désormais disponibles en version numérisée sur Gallica (BnF).

33 Adam de la Halle, *Le Jeu de Robin et Marion*, <http://virga.org/robin/>. On ne note aucune discordance évidente dans cette œuvre, mais le volume des mélodies est trop petit pour qu'on puisse en tirer des statistiques.

Clausule	Vers féminin	Vers masculin
Cursive féminine	69	6
Cursive masculine	5	801
Ponctuable féminine	410	24
Ponctuable masculine	4	185
Surponctuable féminine	5	7
Surponctuable masculine	7	20

1 543 vers analysés

13. Algorithme de vérification : manuscrits du xv^e siècle

Solidement ancrée dans notre oralité primordiale, cette grammaire rythmique pourrait-elle avoir survécu à sept siècles de musique savante ? L'analyse de trois recueils de rondes et chansons collectées au XIX^e siècle par Weckerlin³⁴ en apporte confirmation, pour un répertoire qui recoupe en bonne partie celui que pouvait encore apprendre un enfant dans la seconde moitié du XX^e siècle. Les discordances de genre y sont en effet rarissimes (fig. 14).

Clausule	Vers féminin	Vers masculin
Cursive féminine	138	0
Cursive masculine	0	552
Ponctuable féminine	159	4
Ponctuable masculine	0	69
Surponctuable féminine	4	0
Surponctuable masculine	0	9

935 vers analysés

14. Algorithme de vérification : rondes et chansons collectées par Weckerlin

Comme on peut le voir, la clausule ponctuable féminine n'est plus aussi surreprésentée que dans les corpus plus anciens : le style s'est un peu allégé. Mais, fondamentalement, il s'agit toujours de la même grammaire rythmique. Cela signifie que le locuteur du XVI^e siècle avait en gros la même sensibilité de base que celui d'aujourd'hui aux solécismes rythmiques. On s'en souviendra à propos de la polyphonie.

DU SCHÉMA RYTHMIQUE AU MÈTRE

Le schéma rythmique a été obtenu en extrayant de l'air toute information pertinente pour l'analyse de la correspondance voyelles-notes. L'axe

34 Jean-Baptiste Weckerlin, *Chansons et rondes enfantines des provinces de la France*, Paris, Garnier frères, 1889, disponible en ligne sur Gallica (BnF) ; *Chansons et rondes enfantines*, Paris, Garnier frères, vers 1885, disponible en ligne sur <http://imslp.org/> ; et *Nouvelles chansons et rondes enfantines*, op. cit. Il existe, dans ces pièces, une très timide tendance à l'apocope de e post-tonique en fin de vers, comme dans « Mon âne, mon âne, / A bien mal à la têt' ». Les rares vers concernés sont considérés, pour l'analyse, comme masculins.

chronométrique que comporte ce schéma est-il pour autant essentiel ? Il est certes nécessaire à la classification des clausules mais, dès lors que l'on dispose d'une procédure logique qui remplit cet office, on peut fort bien n'en conserver que le résultat sous forme synthétique, en éliminant le détail des repères chronométriques. Il en résulte, pour décrire chaque vers, une expression associant le dénombrement de ses voyelles et le type de sa clausule, par exemple *4 pm* (4 voyelles avec clausule ponctuant masculine) pour le second vers de la **fig. 8**. De même que le passage de l'air au schéma rythmique neutralisait les variantes mineures d'une chanson donnée, cette seconde distillation neutralise des variantes beaucoup plus importantes³⁵.

Mais on peut aller plus loin encore dans la simplification : le type de la clausule (cursif ou ponctuant) n'est lui-même pas essentiel ; seul son genre l'est. Il peut en effet exister deux variantes de la même chanson dont l'une recourt à la ponctuant là où l'autre recourt à la cursive³⁶. La seule formulation qui neutralise toutes les variantes musicales possibles d'une même chanson est donc une expression associant, pour chaque vers, le dénombrement de ses voyelles à son genre. Autrement dit, l'air recèle en son cœur un concentré d'information qui se révèle en tous points similaire au mètre littéraire³⁷.

RETOUR VERS LA POLYPHONIE

Les voix de la polyphonie peuvent être envisagées comme autant de monodies superposées. Toutefois, leur tricotage contrapuntique est lui-même soumis à des contraintes qui peuvent entrer en contradiction avec celles dictées par le texte.

On trouve un exemple de telles contradictions dans ces clausules épiciques, précédemment identifiées dans le *Psautier de Genève*, et dont la mise en rapport avec une finale de vers féminine est si contre-intuitive. Que deviennent-elles dans les versions polyphoniques les plus simples, celles à quatre voix note contre note composées par Goudimel³⁸ ? Dans les 17 cas concernés, tout se passe

35 Par exemple, pour ce qui est du premier vers, celles existant entre la version binaire de *Dans les prisons de Nantes* popularisée par le groupe Tri Yann et une version ternaire répandue en Suisse romande. Voir <http://virga.org/ronsardSupplement/> pour une transcription.

36 C'est le cas du premier vers de *Dans les prisons de Nantes* pour lequel on a une cursive dans la version d'Édith Piaf et une ponctuant dans celle de Tri Yann.

37 Avec F. Dell (« Text-to-tune alignment... », art. cit., p. 66), je pense qu'il n'est pas adéquat de postuler que le texte des chansons de tradition orale est soumis à un mètre littéraire indépendant de leur air, parce que leur air (ou leur schéma mélodique) renferme l'équivalent d'un tel mètre. Contrairement à lui, je ne parlerais en revanche pas du mètre littéraire comme d'« un schéma mélodique d'un type dégénéré » (sauf à considérer l'eau de vie comme un produit dégénéré du contenu du tonneau).

38 Claude Goudimel, *Œuvres complètes*, New York/Bâle, Institute of Medieval Music/Société suisse de musicologie, t.9, 1967.

comme si la polyphonie venait « corriger » le solécisme du *cantus firmus* : aux trois autres voix, on trouve en effet des clausules féminines tout à fait régulières, et qui concordent donc avec le genre du vers, alors que la syncope du *cantus firmus* trouve sa justification dans le retard contrapuntique qu'elle induit. Il paraît paradoxal qu'une particularité de la voix « première » ne trouve sa justification qu'en conjonction avec des voix réputées « secondes ». Mais ne serait-ce pas justement le signe que certaines mélodies tardives ont pu être conçues primordialement à quatre voix avant que n'en soit extrait un *cantus firmus* orphelin ? Le dogme d'un psautier essentiellement monodique, mis en polyphonie dans un second temps seulement, serait ainsi partiellement remis en question.

	S	C	T	B
Nature ornant la dame qui devoit	cm	cm	cm	cm
De sa douceur forcer les plus rebelles	cf/pf	cf/pf	pf	pf
Luy fit present des beautés les plus belles	pf	pf	pf	pf
Que des mille ans en espargne elle avoit.	pm/cm	cm/cm/cm	cm/cm	PF/cm
...				
Du ciel a pene elle estoit descendue,	pf/pf	pf/pf	cf/pf	cf/pf
Quand je la vi, quand mon ame esperdue	cf	cf	cf	cf
En devint folle: & d'un si poignant trait,	cm	cm	cm	cm
Le fier destin l'engrava dans mon ame,	pf	cf	pf	–
Qui vif ne mort, jamais d'une autre dame	cf	cf	cf	cf
Emprainct au cœur je n'auray le portraict	cm/cm	cm/cm	cm/cm	cm/cm

Légende: *c* = cursive; *p* = ponctuante; *f* = féminine; *m* = masculine

15. Janequin : Les clausules de « Nature ornant », voix par voix

Le supplément musical des *Amours*³⁹ n'est pas volumineux et il sera difficile d'en tirer des statistiques. Mais, dans un tel manifeste, tout cas particulier peut avoir valeur d'exemple. Parmi les compositeurs impliqués, Janequin et Muret livrent une musique sans aspérités rythmiques. Parvenu au soir de sa vie, le premier incarne une tradition que son cadet, aussi débutant que dilettante, ne remettra pas en question. Dans « Nature ornant » par exemple (fig. 15), on ne trouve qu'une discordance de genre, isolée à la voix de basse, à la fin du quatrain, la pièce se conformant par ailleurs, pour toutes les clausules de toutes les voix, à la grammaire rythmique usuelle.

En 1552, pour le supplément musical, Goudimel et Certon sont déjà expérimentés, mais ils peuvent encore penser à l'avenir. Le premier a – comme pour démentir Ronsard et son souci du genre des rimes – usé de la même musique pour les deux tercets dissemblables de « Quand j'aperçoy », et

³⁹ On en trouve la transcription complète sous <http://virga.org/ronsardSupplement/>.

notamment pour un vers féminin (« [...] mais l'amoureux ulcere ») et pour un vers masculin (« [...] à tes graces vanter »). À plusieurs reprises, il associe, dans certaines voix, une clausule féminine à un vers masculin. On trouve une irrégularité similaire chez Certon (« J'espere & crains ») qui, sur un rythme instable, met par deux fois en évidence la pénultième d'un vers masculin, solécisme d'autant plus remarquable qu'il touche toutes les voix et qu'aucune contrainte contrapuntique ne le justifie (fig. 16).

Plus je me picque, & plus je suis re - tif,
 Plus je me picque, & plus je suis re - tif,
 Plus je me picque, & plus je suis re - tif,
 J'ayme e - stre libre, & veulx e - stre cap - tif,
 J'ayme e - stre libre, & veulx e - stre cap - tif,
 J'ayme e - stre libre, & veulx e - stre cap - tif,

16. Solécisme rythmique chez Certon

L'insistance du procédé rend peu vraisemblable une inadvertance. Quelle peut être sa signification rhétorique? À Ronsard qui, en 1565 encore, restera fixé sur la mise en musique du genre des rimes, il répond par anticipation que les musiciens de 1552 voient déjà plus loin. Trouver pour chaque rime la bonne clausule n'est plus un enjeu : ils ont commencé à s'interroger sur la mise en musique de l'ensemble du vers, conçu comme un énoncé unique. C'est peut-être aussi cette amorce de conscience prosodique qui pousse Certon à insister, dans ces deux vers, sur la sixième position qui n'a, métriquement parlant, rien de remarquable mais héberge des monosyllabes importants (« plus » et « veulx »). Et, outre un effet de sens sur « retif » et « captif », mots évoquant la rébellion (du musicien contre le poète?), peut-être annonce-t-il la prosodie qui sera celle des années 1570, et selon laquelle les premières syllabes de ces deux mots seront respectivement *longue par nature* et *longue par position*⁴⁰.

40 On fait bien sûr allusion à l'œuvre de Jean-Antoine de Baïf au sein de l'Académie de poésie et de musique. Voir à ce propos, Olivier Bettens, « Octosyllabes, vers mesurés et effets de rythmes », dans Jean-Charles Monferran (dir.), *L'Expérience du vers en France à la Renaissance*, Paris, PUPS, 2013, p. 185-213.

On trouve un aboutissement possible de cette réflexion en 1576, dans l'*Air pour chanter tous sonnets* proposé par Fabrice-Marin Caiétain. Contrairement au supplément de 1552 dans lequel chaque musique était conçue pour un sonnet type et réservée à ceux qui en partageaient l'arrangement rimique, on dispose enfin d'un air unique qui peut réellement convenir à n'importe quel poème. La transcription synthétique⁴¹ de la fig. 17 montre que la musique se limite à quatre formules couvrant chacune l'étendue d'un vers et donc, ensemble, celle d'un quatrain, les tercets se contentant des deux premières et de la dernière d'entre elles.

120

17. Enfin un seul air pour tous les sonnets... F.-M. Caiétain, *Air pour chanter tous sonnets*

À l'exception de celle-ci qui est syllabique, elles disposent d'une corde de récitation qui permet de chanter *recto tono* autant de syllabes que nécessaire: l'air, appliqué ici à un sonnet en décasyllabes, peut donc sans grande modification être adapté à des alexandrins ou à tout autre mètre. Les quatre formules sont authentiquement épiciènes: elles prévoient, pour les vers féminins, une note supplémentaire, à l'unisson de la finale. Enfin, pour les sept vers qui, dans l'original, figurent sous la musique, le compositeur a proposé un rythme « flou » qui souligne en grande partie (par des notes longues) les accents toniques des mots principaux. Les chanteurs sont donc invités à en faire autant pour n'importe quel vers, avec pour résultat un effet de *parlé-chanté* qui, avant la lettre, évoque le récitatif. Le tout relève plus du contrepoint improvisé (ou de ce que les Italiens appellent *falsobordone*) que de l'écriture musicale.

Il est difficile de savoir si cette pièce hors norme sort de l'imagination de Caiétain – elle aurait pu lui être inspirée par ses origines italiennes – ou si

41 Une transcription plus diplomatique de cette pièce figure en annexe de celle du *Supplément*, sur <http://virga.org/ronsardSupplement/>.

elle rend compte d'une technique d'improvisation plus ou moins largement répandue de son temps. Toujours est-il que la faisabilité d'une telle pratique est réelle : un chanteur s'accompagnant au luth, à l'image d'un Mellin de Saint-Gelais, ou un groupe de chanteurs entraînés auraient été capables, sans grande difficulté, de la mettre en application en ayant sous les yeux la seule édition littéraire des sonnets et en improvisant leurs propres formules. Par comparaison, les musiques du supplément de 1552 apparaissent trop écrites pour pouvoir se prêter facilement à une pratique semi-improvisée. On ne voit guère comment des chanteurs auraient pu, sans recopier le tout, opérer les substitutions suggérées, ce qui diminue l'intérêt et compromet la faisabilité de l'exercice.

L'autre aboutissement logique de cette réflexion sur la prosodie, celui qui fut le plus productif et amena un complet changement de paradigme dans la manière d'envisager le lien texte-musique, c'est bien sûr la musique mesurée. Mais il s'agit là d'un tout autre chapitre⁴².

42 Voir ici-même la contribution d'Isabelle His, *infra*, p. 123-140.

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