

Poésie et musique à la Renaissance

His – 979-10-231-1639-7

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>

VERS MESURÉS ET « MESURE » MUSICALE : CE QUE DISENT LES RÉPERTOIRES

Isabelle His

Les musiques composées au XVI^e siècle sur des vers « mesurés » en fonction de schémas métriques repris aux poètes de l'Antiquité posent des problèmes particuliers, que révèlent les éditions modernes, tout comme les analyses et commentaires qu'elles ont suscités au XX^e siècle. En effet, vers et musique mesurés partagent une rythmique très spécifique, associée en général à une homophonie stricte susceptible de garantir d'une part l'intelligibilité des paroles, mais aussi les fameux « mouvements » réputés particulièrement efficaces sur l'auditoire. Mais cette rythmique vient aussi bousculer le type de contrepoint habituellement pratiqué par les compositeurs de la Renaissance, caractérisé par l'indépendance de ses lignes mélodico-rythmiques, dont la synchronisation est garantie par une pulsation commune. Or, contrairement aux pratiques de notation et de battue associées dans notre solfège moderne à l'usage généralisé de barres de mesures placées en fonction de signes métriques, le *tactus* pratiqué ordinairement à l'époque n'a aucune implication sur un quelconque groupement, carrure ou accentuation.

Le *tactus* n'était absolument pas concerné par le rythme proprement dit, par aucun groupement ou accent. Il maintenait juste la pulsation régulière des unités, et rien de plus [...] En conséquence, le signe métrique, qui reflète le *tactus*, ne reflète pas (et ne peut pas refléter) le rythme d'une pièce¹.

Au XVI^e siècle, les musiciens lisent la musique sur des livrets séparés qui empêchent de superposer les différentes parties par le moyen des barres de mesures ; cette présentation n'est pas gênante, dans la mesure où la synchronisation des parties est bien sûr garantie par la battue commune. Mais aujourd'hui, le format « partition », permettant d'appréhender ensemble la totalité de la polyphonie superposée, nécessite d'adopter la convention

1 Curt Sachs, *Rhythm and Tempo – A Study in Music History*, New York, Norton, 1953, chap. 11, p. 242-243.

ultérieure qu'est le barrage de la musique, et donc de faire des choix dans le regroupement d'unités rythmiques.

Il se trouve que dans le cas de la musique mesurée, ces pratiques peuvent susciter des inconforts. En particulier, l'assemblage et l'alternance de pieds « égaux » et « inégaux » (pairs et impairs), qui créent des phrases parfois irrégulières, posent la question du maintien ou non de cette battue neutre et isochrone (*tactus*) qui d'ordinaire vient matérialiser la pulsation de la pièce. Certains choix de placement des barres de mesures, nécessaires aux éditeurs modernes, révèlent différentes lectures de cette rythmique si singulière.

Dans son *Cours de composition musicale* publié à partir de 1903, Vincent d'Indy (1851-1931), compositeur, pédagogue et créateur de la Schola Cantorum, évoque ainsi les airs « mesurés à l'antique » du *Printemps* de Claude Le Jeune (1603), alors tout récemment exhumés en même temps que les psaumes du *Dodecacorde* (1598) par les éditions modernes d'Henry Expert². Ce répertoire mesuré semble l'intéresser particulièrement, puisque la BnF a conservé un feuillet manuscrit de transcriptions de sa main³, où sont copiés plusieurs extraits successifs d'airs de ce type, tous tirés non pas du *Printemps*, mais des *Airs* posthumes de 1608, dont l'édition d'origine (plusieurs livrets séparés) est conservée tant à la Bibliothèque Sainte-Geneviève qu'à la Bibliothèque nationale de France⁴. Ces airs de 1608 (fig. 1 et 2), qui sont le plus souvent repris du *Printemps* de 1603 et remaniés⁵, attendront quant à eux les années 1950 pour paraître en notation moderne⁶.

Sur la page de droite du manuscrit de Vincent d'Indy est copiée à l'identique la seule voix de *Superius* de quatre morceaux tirés des deux volumes de 1608, reportée sans modification, en conservant les clés d'origine et en respectant l'absence de toute barre de mesure (fig. 3).

2 Claude Le Jeune, *Dodecacorde*, éd. Henri Expert, Paris, Leduc-Maurice Senart, 1900-1901, 3 vol. (il s'agit ici de musique non mesurée), et Claude Le Jeune, *Le Printemps*, éd. Henri Expert, Paris, Leduc-Maurice Senart, 1900-1901, 3 vol.

3 BnF Ms 9242 (9). J'ai déjà commenté l'intérêt de ce manuscrit dans « La querelle entre musiciens et métriciens : Vincent d'Indy correcteur de la musique "mesurée à l'antique" », dans Joann Élard, Étienne Jardin et Patrick Taïeb (dir.), *Quatre siècles d'édition musicale, Mélanges offerts à Jean Gribenski*, Berne, Peter Lang, 2014, p. 299-307.

4 *Airs à III, IIII, V et VI parties par Clau. Le Jeune* (Paris, Ballard, 1608), RISM L 1697 [*Répertoire international des sources musicales*, München/Duisburg, Henle, puis Kassel/Basel/Tours, Baerenreiter Verlag, depuis 1960, série B/1, Recueils imprimés, XVI^e-XVII^e siècles], en ligne sur Gallica (BnF), cote Res Vmf 73(4).

5 Voir Isabelle His, « Claude Le Jeune et la publication de ses airs mesurés », dans Jeanice Brooks, Philip Ford et Gillian Jondorf (dir.), *Poetry and Music in the French Renaissance. Proceedings of the Sixth Cambridge French Renaissance Colloquium*, Cambridge, Cambridge French Colloquia, 2001, p. 241-280.

6 Claude Le Jeune, *Airs (1608)*, éd. Daniel Pickering Walker et François Lesure, Rome, American Institute of Musicology, 1951-1959, 4 vol.

SORTIE. A 4.

C L. L E I E V N E.

Ost, tost, tost, boute-selle bride, tost, tost, tost, à
cheual tost. Tost, tost, tost, boute-selle bride tost, tost,
tost, à cheual tost. Su' sus, aus champs l'ennemy aproche ses étendars
et foudars. Su' sus, aus champs, l'ennemy aproche ses étendars et

1. Claude Le Jeune, *Airs à III, IIII, V et VI parties*, 1608, « Tost tost tost »

SECONDE PARTIE. A 3.

C L. L E I E V N E.

A bataille compagnons, bataille alons camper : Le bras
dedans le sang des ennemis tremper. Noſtre Roy
S'en vient ſuiuons tous ſon drapeau, Nul de nous n'ayt ſoin d'épargner
lors ſa peau.

2. Claude Le Jeune, *Airs à III, IIII, V et VI parties*, 1608, « Bataille compagnons »

Supplicius

Cl. Le Jeune

Sorte, à 4

Tost, tost, tost, haute voix d'ici: Tost, tost, à cheval, tost. Tous, nos, nos, champs, l'ennemi approuve au d'ici d'ici et soudain. Mais, nos, nos, champs, l'ennemi approuve au d'ici d'ici et soudain.

à partir à 3. Bataille, compagnons, bataille alloué camp: Le bon d'ici dans le sang de l'ennemi l'ennemi, Note. Ici d'ici d'ici, l'ennemi approuve au d'ici d'ici et soudain. Mais, nos, nos, champs, l'ennemi approuve au d'ici d'ici et soudain.

Il ou vient, l'ennemi approuve au d'ici d'ici et soudain. Mais, nos, nos, champs, l'ennemi approuve au d'ici d'ici et soudain.

3. Vincent d'Indy, BnF, Musique, Ms. 9242(9) page de droite : « Tost tost tost », copie à l'identique. Avec l'aimable autorisation de monsieur Christophe d'Indy

La sortie du camp.

Cl. Le Jeune

Fin.

Tost, tost, tost, haute voix d'ici: Tost, tost, à cheval, tost. Tous, nos, nos, champs, l'ennemi approuve au d'ici d'ici et soudain. Mais, nos, nos, champs, l'ennemi approuve au d'ici d'ici et soudain.

et soudain. Mais, nos, nos, champs, l'ennemi approuve au d'ici d'ici et soudain. Mais, nos, nos, champs, l'ennemi approuve au d'ici d'ici et soudain.

D.C.

4. Vincent d'Indy, BnF, Musique, Ms. 9242(9), page de gauche « La sortie du camp », « Tost tost tost » à 4 voix. Avec l'aimable autorisation de Christophe d'Indy

à partir à 3. Bataille, compagnons, bataille alloué camp: Le bon d'ici dans le sang de l'ennemi l'ennemi, Note. Ici d'ici d'ici, l'ennemi approuve au d'ici d'ici et soudain. Mais, nos, nos, champs, l'ennemi approuve au d'ici d'ici et soudain.

Il ou vient, l'ennemi approuve au d'ici d'ici et soudain. Mais, nos, nos, champs, l'ennemi approuve au d'ici d'ici et soudain.

D.C.

5. Vincent d'Indy (Ms. 9242[9], suite) : Bataille compagnons à 4 voix, de Cl. Le Jeune. Avec l'aimable autorisation de monsieur Christophe d'Indy

Sur la page de gauche de ce manuscrit figurent ces deux mêmes morceaux, mais copiés cette fois sous forme de partition polyphonique comportant des éléments ajoutés (fig. 4 et 5).

Comme on le voit immédiatement, les interventions éditoriales d'ordre rythmique et métrique sont nombreuses :

- ajout de barres de mesure (différentes des « barres de vers » caractéristiques de l'air, que l'on trouve dans les originaux), sous les signes successifs c , 2, c , 3, puis, pour la section suivante (*Bataille compagnons*), $\frac{6}{4}$ et $\frac{9}{4}$, alternés ;
- création d'une anacrouse ;
- insertion de silences ;
- ajout de points à certaines blanches ;
- ajout de triolets (sous le signe c) pour « Notre roi s'en vient ».

Vincent d'Indy publie cette même partition dans un fascicule non daté qu'il éditera sans doute ensuite chez Salabert⁷ ; dans cette entreprise éditoriale apparemment isolée, ces mêmes morceaux de musique mesurée sont l'objet de modifications éditoriales différentes de celles dont témoigne le manuscrit. Outre l'ajout de prescriptions d'intensité (« 1^{re} fois *pp*, 2^e fois *ff* ») et une transposition au ton supérieur (de *fa* en *sol*, avec \sharp à la clé), on trouve de nouvelles et intéressantes distorsions qui révèlent les hésitations suscitées par cette musique atypique et de facture inhabituelle :

- division des valeurs par deux (noires-croches, au lieu de blanches-noires) ;
- signes $\frac{6}{8}$ au lieu de $\frac{6}{4}$, $\frac{9}{8}$ au lieu de $\frac{9}{4}$, et $\frac{12}{8}$ au lieu de c avec triolets
- pas de silence complémentaire pour les mesures finales (avant les doubles barres)
- maintien de l'anacrouse

Quoi qu'il en soit, chacune de ces interventions se rapporte en effet à une tentative de « normalisation » par rapport à la signature métrique annoncée (c).

Une fois placées les barres selon une supposée carrure, d'Indy ajoute des temps complémentaires (silences, points) ou rend certaines valeurs irrationnelles (triolet) pour que la musique se conforme ainsi à un cadre isochrone connu⁸.

7 Elle est intitulée « La sortie des gendarmes (Chanson de guerre) de Claudin Le Jeune (2^e livre) », [1916], cote BnF Vmh 9468. En fait, il s'agit de deux pages extraites de *La Guerre* de Le Jeune, que Vincent d'Indy met dans ce fascicule à la suite de son édition de *La Guerre de Renty* de Clément Janequin.

8 Par ailleurs, les extraits ont été sortis du cycle auquel ils appartiennent, et perdent ainsi de leur signification, mais sans doute leur effectif réduit à 4 puis 3 voix explique-t-il le choix de ces sections (en l'absence de la partie de *Quinta* qui manque).

Pour mieux comprendre ces choix de transcription, revenons au *Cours de composition* de d'Indy, dans lequel il évoque en effet les « particularités métriques » des airs du *Printemps* :

Les valeurs musicales de durée se trouvaient donc réglées d'avance par le mètre poétique, ce qui donne parfois à ces chansons de curieuses allures rythmiques⁹.

À propos d'un air mesuré (*La bel' Aronde*), le compositeur remarque que

Les valeurs brèves se succèdent tantôt en rythme ternaire, tantôt en rythme binaire; cette disposition, qui donne une grande variété au discours musical, persista jusque dans l'opéra du xvii^e siècle, mais elle finit par disparaître sous l'autocratique domination de la barre de mesure [...] ¹⁰.

La transcription qu'il fournit dans son *Cours de composition*, contrairement aux pratiques d'Expert, use très librement des signes $\frac{2}{2}$, $\frac{3}{2}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{2}$, $\frac{2}{2}$ (fig. 6).

128

(Modéré)

Dessus: $\frac{3}{2}$ La bel' A - ron - de mé - sa - gè - re de la

$\frac{3}{4}$ ga - ye sai - zon Est vè - nû, — je l'ay veû;

(Plus vite) $\frac{3}{4}$ El - le vo - le mou - che - lé - tes, el - le vo - le mou - che - rons.

6. V. d'Indy, *La bel' Aronde*, de Cl. Le Jeune

Dans son volumineux article fondateur sur l'humanisme musical (1907), Paul-Marie Masson pose la question fondamentale: « comment les mètres anciens vont-ils s'accorder avec les mesures de la musique¹¹ ? » Le musicologue poursuit avec une intéressante distinction entre les mètres égaux, qui « se laisse[nt] aisément loger dans la mesure musicale », et les vers composés de pieds inégaux, qui « ne cadrent plus exactement avec les mesures de la musique, qui, elles sont égales ». Ce point essentiel est clairement décrit comme une

⁹ Vincent d'Indy, *Cours de composition musicale*, Paris, Durand, 1900, vol. I p. 203.

¹⁰ *Ibid.* p. 204.

¹¹ Paul-Marie Masson, « L'humanisme en France au xvi^e siècle. II. La musique "mesurée à l'antique" », *Mercur musical et bulletin français de la Société internationale de musicologie*, 7, juillet 1907, p. 699.

[...] querelle entre les *musiciens* et les *métriciens*, les premiers voulant allonger ou raccourcir les syllabes pour les faire entrer dans leurs mesures, les seconds soucieux avant tout de conserver aux syllabes leur exacte valeur prosodique¹².

Selon Masson, ces « difficultés » rencontrées dans la musique mesurée peuvent donner lieu à différents partis-pris : celui d'Henry Expert, partisan de la neutralité, qui se contente dans son édition de ne garder que les barres d'origine (qui sont en réalité des barres « de vers », sans aucun rapport avec des barres « de mesure »), et celui de Vincent d'Indy, partisan d'une « mensuration spéciale », dont il critique les mesures ternaires alors que le signe d'origine est ♪¹³. Il explique alors qu'en attendant une meilleure solution, et considérant que les longues suites de syncopes occasionnées par un *tactus* neutre ne sont pas un problème au XVI^e siècle, il préfère pour sa part les barres régulières, quitte à leur faire si besoin traverser les notes, pour éviter les liaisons et leurs accents implicites, comme dans l'exemple de Mauduit qui suit, et qu'il situe et commente ainsi (fig. 7)¹⁴.

Autre personnalité-phare sur la question, Maurice Emmanuel publie dans ces mêmes années son *Histoire de la langue musicale* dans laquelle il propose une approche simplificatrice des expériences des humanistes de la Renaissance :

Telle mesure à cinq ou à sept temps n'est qu'un assemblage hétérogène de « Deux » + « Trois », de « Deux et Deux » + « Trois »¹⁵.

¹² *Ibid.*, p. 700-701.

¹³ Curt Sachs, *Rhythm and Tempo*, op. cit p. 243, évoque ce cas particulier : « Le cas le plus simple de conflit entre rythme et signe de mesure est un rythme ternaire camouflé dans une notation binaire [...] Cela ne trompait pas les contemporains, car pour eux la battue du conducteur était une suggestion rythmique aussi faible que celle que nous trouvons dans les déclics d'un métronome. Mais cela induit en erreur nos éditeurs et interprètes modernes, qui prennent leurs repères dans les barres et signes de mesure ».

¹⁴ P.-M. Masson, « L'humanisme en France au XVI^e siècle. II », art. cit., p. 703-704 : « [...] ces syncopes sont presque constantes dans la musique mesurée à l'antique. Mais on peut affirmer que ce mouvement de syncope ne produisait pas pour les gens du XVI^e siècle l'effet qu'il nous produit maintenant [...] la mesure du XVI^e siècle était tout autre chose que la nôtre : c'était un simple cadre, à peu près indifférent à son contenu, une pure division de la durée [...] elle n'exigeait pas que le rythme réel de la mélodie fût enfermé entre ses barrières imaginaires, et les notes pouvaient les enjamber sans façon ».

¹⁵ Maurice Emmanuel, *Histoire de la langue musicale*, Paris, H. Laurens, 1911, t. II, p. 633.

genre sont fréquentes dans la musique proportionnelle (1), et n'étaient pas faites pour étonner les gens du 16^e siècle. Le rythme de ce dimètre trochaïque de Mauduit (2),



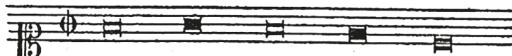
paraît tout naturel à qui vient de lire cette phrase de Costeley(3)



130

Ces passages, que j'ai isolés à dessein de l'ensemble vocal, nous produisent un effet de halètement qui ne peut être intéressant que s'il est ménagé et employé avec discrétion. Or ces syncopes sont, presque constantes dans la musique mesurée

(1) GLAREAN (p. 213) dit que la syncope est « cantui valde familiaris ». Et il ajoute : « Hujus multa dare vel praecepta vel exempla non est necesse, quando ubique obvia et nemini ignota » Chez les musiciens mensuralistes du 15^e siècle, on trouve parfois en mesure ternaire (*tempus perfectum*) pendant toute une voix d'un morceau de musique, une brève blanche et une brève noire alternant perpétuellement de la façon suivante :



ce qui détermine un rythme à cinq temps (v. BELLERMANN, p. 86). Sur la syncope et les suites de syncopes voir aussi ZARLINO, *Institutioni harmoniche*, (Venise, 1573, 3^e partie, chap. 50) et en particulier le passage suivant (p. 246-247) : « ...quella Figura, o Nota si chiamata sincopata ; overo si dice, che fa la sincopa ; quando incomincia nella levatione della Battuta, & e sotto posta anco alla positione ; ne mai può cascare (come porta la sua natura) sotto la positione, fino a tanto, che non ritrovi una figura minore, overo altre figure, che siano equale a questa di valore ; con lequali si accompagni e ritorni, ove la Battuta hebbe principio ».

(2). *Chansonnettes* (p. 89).

(3). *Musique* (fasc. III, p. 4). Ici M. Expert a mesuré la partition, ce qu'il n'a pas fait pour la musique « mesurée à l'antique ». On remarquera que j'ai adopté pour les syncopes une notation différente qui me paraît plus propre à conserver au rythme sa physionomie.

Peu après, dans son imposant chapitre de l'*Encyclopédie Lavignac* consacré à la Grèce (en 1913)¹⁶, il insiste sur l'absence d'accent/temps fort associé à ce terme de *mesure*, terme ambigu en ce qu'il implique souvent une carrure compartimentée. Dans cette même *Encyclopédie*, Paul-Marie Masson signe la partie consacrée à l'humanisme ; on y retrouve ses positions exprimées en 1907, mais il s'interroge notamment ici sur le fait que contrairement aux préconisations de l'époque, 20 % du répertoire mesuré présente un posé cadentiel final sans rapport avec le posé de la battue. Il explique alors :

Cette anomalie a déterminé M. Henry Expert à s'abstenir, dans sa réédition, de diviser ces musiques humanistes par des barres de mesure, *comme le C ou C barré l'y autorisait*. Et l'on peut se demander si dans la pratique, les musiciens collaborateurs de Baïf n'employaient pas une manière de battre la mesure qui se modelât plus exactement sur le contour sinueux des mètres logaédiques¹⁷.

On sent ici poindre un doute légitime au sujet de la battue « syncopée » de la musique mesurée¹⁸... Mais selon Masson, cette neutralité pionnière adoptée par Expert, que nous apprécions tant aujourd'hui, relèverait donc surtout de la perplexité face à ce répertoire singulier du *Printemps*, dont Jules Combarieu, dans son *Histoire de la musique* (1913), retient surtout la « phraséologie désuète [...], inorganique et arythmique¹⁹ ».

Tous ces musicologues et musiciens font partie des lectures de jeunesse d'Olivier Messiaen : né en 1908, initié à la métrique grecque par Maurice Emmanuel vers 1928 ou 1929, Messiaen s'enthousiasme pour le sujet, tout en résistant aux conceptions de son maître, trop réductrices à son goût :

[Maurice Emmanuel] avait des opinions qui ne sont pas du tout les miennes. Figurez-vous qu'il pensait que les rythmes qui sont si intéressants, ceux à cinq ou à sept temps, ou qui donnent des combinaisons à onze temps (donc des nombres premiers), *il pensait qu'il s'agissait en réalité de valeurs irrationnelles, que tout cela se ramenait à des mesures classiques avec des valeurs irrationnelles. Moi, je pense tout le contraire*. Parce que si ce sont des valeurs irrationnelles,

16 Albert Lavignac et Lionel de La Laurencie (dir.), *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*, Paris, Delagrave, 1913-1931, 11 vol. *Ibid.*, Maurice Emmanuel, chapitre « Grèce antique », t. 1, p. 377-537.

17 Paul-Marie Masson, « III. Le mouvement humaniste » dans Albert Lavignac et Lionel de La Laurencie (dir.), *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*, *op. cit.*, t. III, p. 1311 (je souligne).

18 Le quiproquo sur les implications métriques des signes ° et * – deux signes encore en usage, mais avec une autre signification – semble responsable de cette difficulté à concevoir une battue plus libre. Voir Curt Sachs, *Rhythm and tempo*, *op. cit.*

19 Jules Combarieu, *Histoire de la musique des origines au début du xx^e siècle*, Paris, A. Colin, 3 vol., 1947 (8^e édition), t. I, *Des origines à la fin du xv^e siècle*, p. 488-499.

cela n'a plus d'intérêt ; ce qui est intéressant, c'est justement d'avoir des figures rythmiques de cinq temps et de sept temps. S'il s'agit au contraire de quintolets et de septolets, qui peuvent entrer dans une mesure à 3/4 ou à 4/4, cela ne sert plus à rien [...].

Ces mêmes conceptions se rencontrent dans le *Cours de composition musicale* de Vincent d'Indy, très étudié par Messiaen qui se passionne pour l'irrégulier, l'impair, la rythmique libre engendrée par la métrique grecque. Alors qu'avec Maurice Emmanuel il découvre avec enthousiasme *Le Printemps* de Claude Le Jeune, Messiaen regrette toutefois l'incompréhension qui entoure la musique mesurée :

132

Malheureusement cette pièce [*Le Printemps*] qui est tout de même un chef d'œuvre, et ce poète qui est tout de même un bon poète, ont été vilipendés par toute la critique, non seulement au XVI^e siècle mais surtout depuis, aux XVII^e et XVIII^e siècles, et même maintenant, parce qu'on a prétendu que c'était contraire à la langue française. Quand on chante, on chante avec toutes sortes de rythmes, c'est forcément contraire à la langue française, cela n'est ni contraire, ni en accord, c'est *en dehors*. C'était complètement idiot de prétendre que la musique détruisait les accents de la langue française – qui n'en a pas tellement d'ailleurs²⁰.

Son élève François-Bernard Mâche témoignera de cette dissidence :

[Messiaen] s'est servi du chapitre de l'encyclopédie [Lavignac] de Maurice Emmanuel, et dans ces années-là, on essayait d'insérer la rythmique grecque dans des mesures. On pensait qu'il y avait des équivalences, qu'on devait retrouver une pulsation régulière. Ce qui est un contresens ; Messiaen n'adhérait pas à ça [...] ²¹.

Critiquant la solution des valeurs irrationnelles (triolets) explorée par d'Indy, Messiaen privilégiera en effet la valeur ajoutée :

La métrique grecque repose sur un principe essentiel et simple : elle est composée de brèves et de longues, les brèves sont toujours égales entre elles et une longue vaut deux brèves. Cela vous paraît peut-être une vérité de La Palice, mais c'est excessivement important car, influencés par les habitudes de la musique occidentale, de nombreux chercheurs *ont cru trouver dans les rythmes de la Grèce antique soit des mesures à temps égaux, soit des valeurs irrationnelles, là où elles n'existaient pas*. En fait, ils ont

²⁰ Jean Boivin, *La Classe de Messiaen*, Paris, Bourgois, 1995, p. 199-200 (je souligne).

²¹ *Ibid.*, p. 205.

détruit certains rapports de brèves et de longues, qui aboutissaient à des chiffres impairs [...]»²².

Dans ses cours d'analyse, Messiaen fera ainsi régulièrement étudier ce corpus, un peu à défaut de « vraie » musique de l'Antiquité²³. Cet enthousiasme pour les totaux impairs l'amène dans son cours d'analyse à certains commentaires parfois étonnants : lorsque par exemple Le Jeune s'amuse à changer de régime de durées en cours de pièce (par exemple dans l'air *Bien fol est qui perd le sens*), il avoue alors ne pas pouvoir procéder à son comptage habituel, mais cela ne semble pas remettre en question à ses yeux le bien-fondé de ce comptage, une approche certes bien à lui, mais sans doute anachronique.

À la lumière de ces récentes « querelles entre musiciens et métriciens » (pour reprendre l'expression de Paul-Marie Masson en 1907), je voudrais maintenant retourner au XVI^e siècle pour considérer deux poésies en vers mesurés, diversement mises en musique par plusieurs compositeurs, qui peuvent témoigner à mes yeux d'anciens débats du même type. La première est la célèbre chansonnette *Une puce j'ay dedans l'oreille* de Jean-Antoine de Baïf, qui a successivement intéressé Fabrice Marin Caiétain (1578)²⁴, puis Roland de Lassus²⁵ et Claude Le Jeune (1583)²⁶, ces deux dernières versions étant publiées ensemble, l'une à la suite de l'autre – geste symptomatique –, dans le *Vingtquatriesme livre d'airs et chansons*²⁷ (fig. 8-10).

22 Claude Samuel, *Musique et couleur, nouveaux entretiens avec Olivier Messiaen*, Paris, Belfond, 1986, p. 77-78 (je souligne). Comme le résume Gilbert Amy, « Messiaen, sur le plan rythmique, a toujours été assez réticent à utiliser la valeur irrationnelle, le trois pour deux, le groupe de cinq, etc. Il préfère la valeur ajoutée à la valeur irrationnelle » (Jean Boivin, *La Classe de Messiaen, op. cit.*, p. 373).

23 Isabelle His, « La Renaissance à défaut d'Antiquité : Olivier Messiaen analyste du *Printemps* de Claude Le Jeune », dans François Lesure et Henri Vanhulst (dir.), *La Musique, de tous les passetemps le plus beau. Hommage à Jean-Michel Vaccaro*, Paris, Klincksieck, 1998, p. 235-249.

24 *Airs mis en musique à quatre parties par Fabrice Marin Caiétain sur les poésies de P. de Ronsard & autres excellens poètes, Premier livre*, Paris, Le Roy & Ballard, 1578 ; BnF Res Vm⁷ 516, Tenor fol. 4 v^o.

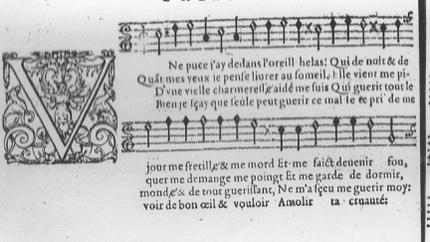
25 *Vingquatrieme livre d'airs et chansons [...] de plusieurs excellens autheurs*, Paris, Le Roy & Ballard, 1583 ; BnF Res Vmf 55 (24), *Superius* fol. 7 v^o-8.

26 *Ibid.*, *Superius* fol. 8 v^o.

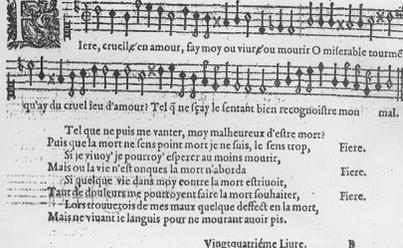
27 Première édition (1583) : « de plusieurs excellens autheurs » ; la seconde édition (1585) spécifie précisément pour la première fois au titre « d'Orlande de Lassus et Cl. Le Jeune ».

<p style="text-align: center;">D E B A T E.</p>  <p>Ne Puce, j'ay dedans foreill' helas Qui de nuit & de jour me freill' & me mord Et me fait deuenir fol Nul re- mede n'y puis donner je cour deça je cour de la Oste la moy recite la moy je t'en pry O toute belle secour moy. O. ij.</p>	<p style="text-align: center;">T E N O R.</p> <p>Quand mes yeux je pense liurer au foveil Elle vient me piquer me demange me poing Et me garde de dormir. Nul remede. D'vne vieille charmerelle aidé me suis Qui guerit tout le monde & de tout guerissant Ne m'a sceu me guerir moy. Nul remede. Bien je sçay que seule peus guerir ce mal, Je te pri de me voir de bon oeil & vouloir Amolir ta cruauté. Nul remede n'y puis donner, Je cour deça, je cour de la, Oste la moy recite la moy je t'en pry, O toute belle secour moy.</p> <p style="text-align: right;">A V.</p>
---	---

8. Fabrice Caiétain, *Une puce*

<p style="text-align: center;">O R L A N D E.</p>  <p>Ne puce j'ay dedans foreill' helas! Qui de nuit & de Jour mes yeux je pense liurer au foveil, Elle vient me pi- quer D'vne vieille charmerelle aidé me suis Qui guerit toule Bien je sçay que seule peut guerir ce mal le te pri de me jour me freill' & me mord Et me fait deuenir fou, quer me demange me poing Et me garde de dormir, monde & de tout guerissant, Ne m'a sceu me guerir moy; voir de bon oeil & vouloir Amolir ta cruauté;</p>	<p style="text-align: center;">S V P E R I V S.</p> <p>Nul remede n'y puis doner, je cour deça, je cour de la, Oste la moy recite re la moy je t'en pry O toute belle secour moy. O toute belle se- cour moy.</p>
---	---

9. Roland de Lassus, *Une puce*

<p style="text-align: center;">C L E I E V N E.</p>  <p>Ne puce j'ay dedans foreill' helas! Qui de nuit & de jour Quand mes yeux je pense liurer au foveil, Elle vient me piquer D'vne vieille charmerelle aidé me suis, Qui guerit tout le mon- de Bien je sçay que seule peut guerir ce mal, le te pri de me voir me freill' & me mord Et me fait deuenir fou, me demange me poing Et me garde de dormir: Nul remede n'y puis donner, Je de & de tout guerissant Ne m'a sceu me guerir moy, de bon oeil, Et vouloir amolir ta cruauté.</p> <p>cour de la, recite la moy je t'en pry O toute belle secour moy.</p>	<p style="text-align: center;">Cl. le Jeune. S V P E R I V S.</p>  <p>Iere, cruelle en amour, fay moy ou viar, ou mourir O miserable tourment qu'ay du cruel feu d'amour! Tel s' ne sçay le sentant bien recongoistre mon mal. Tel que ne puis me vanter, moy malheureux d'estre mort! Puis que la mort ne sens point mort je ne suis, le sens trop, Fiere. Si je viuo' je pourro' esperer au moins mourir, Fiere. Mais ou la vie n'est onques la mort n'aborda Fiere. Si quelque vie dans moy contre la mort estoit, Fiere. Tant de douleurs ne pouvoient faire la mort souhaiter, Lors trouuois de mes maux quelque deffoit en la mort, Mais ne viuant ie languis pour ne mourant auoir pis.</p> <p style="text-align: right;">Vingquatrième Liure. B</p>
--	---

10. Claude Le Jeune, *Une puce*

Contrairement à celle de Le Jeune, les deux versions de Caiétain et Lasso semblent vouloir faire « loger dans la mesure musicale » (selon l'expression de Masson) les mètres de Baïf. Les durées associées aux longues et aux brèves du texte deviennent ainsi relatives (« plus ou moins longues » et « plus ou moins brèves »), et le rapport 1 : 2 se trouve brouillé par l'emploi de valeurs pointées. Voici la variété des rythmes utilisés par Caiétain, dans une présentation synthétique récemment proposée par Annie Cœurdevey²⁸ (fig. 11) :

The image shows a rhythmic synthesis of the air 'Une puce' by Caiétain. It consists of four staves of musical notation. The first staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The notes are placed on a four-line staff, with some notes being beamed together. Above the notes, there are vertical lines and brackets indicating rhythmic groupings. Below the notes, the lyrics are written in a spaced-out manner to align with the notes. The lyrics are: 'U - ne pu - ce j'ay de - dans l'o - reille he - las, Qui de nuit et de jour me fre - tille et me mord Et me fait de - ve - nir fol. Nul re - me - de n'y puis don - ner, Je cours de ça, je cours de là. Os - te la moy, re - ti - re lamoy, je t'en pry, O tou - te bel - le, secours moy, O tou - te bel - le, se - cours moy.' The notation uses various note values, including minims, crotchets, and quavers, with some notes being beamed together. There are also some rests and fermatas indicated.

11. Annie Cœurdevey, synthèse rythmique de l'air *Une puce*, de Caiétain

Quant à version de Lasso, elle semble dès la première note revendiquer immédiatement une option différente. Ici, toutes les ressources d'une notation musicale en pleine mutation (signes métriques, notation dénigrée...) sont mises en œuvre pour faire jouer mètre, rythme et tempo²⁹. Ne peut-on alors imaginer, que ce soit ou non au sein de l'Académie, une sorte de défi lancé entre les musiciens sur les différentes lectures musicales possibles à partir du même poème mesuré? Puisque cette pièce est le seul spécimen sur vers mesurés français de la main du « divin Orlando », ce défi pourrait fort bien se situer autour de la visite de Lasso en France en 1571³⁰. Dans tous les cas, publier aujourd'hui ce type de musique « non mesurée sur vers mesurés » est un vrai défi, tant il est difficile de trouver une solution éditoriale satisfaisante ou au moins sans inconvénients³¹.

28 Annie Cœurdevey, « La notation du rythme ternaire dans les recueils d'airs de Le Roy & Ballard (1552-1598) », *Revue de musicologie*, 96/1, 2010, p. 7-33, illustration p. 24.

29 Dans le cas de Le Jeune, les variantes intervenues dans *Une puce* entre 1583 et 1608 montrent bien la liberté avec laquelle il faut considérer l'usage des silences et de la notation noircie. Voir, sur ce sujet, mon article « La notation de la musique mesurée à l'Antique en France dans le contexte de l'air de cour », dans Antonio Delfino (dir.), *Le notazioni della polifonia vocale dei secoli ix - xvii - Parte seconda, secoli xv - xvii*, Pisa, Edizioni ETS (sous presse).

30 Dans le genre du motet latin en revanche, Lasso a composé davantage de pièces d'esthétique mesurée.

31 Roland de Lasso, *Une puce*, éd. Jacques Barbier, Lyon, À Cœur Joie Éditions, 1994.

Prinĉĉ, là Francĉ tĉ ve ut par ces vers sacrĉr ün autĉl
 Auquel nuirĉ lĉ feu, l'ondĉ nĉ l'agĉ nĉ peut.
 L'agĉ süperbĉ nĉ mord les vers dont Graecĉ sĉ bastit
 Ün los eternal, Ny cĉ quĉ Romĉ grāva.
 Moy donc qui rĉsüivānt leurs pas, leur gloirĉ rĉsüivray
 Meurtrissant l'oubly Vivrĉ tā gloirĉ fĉray :
 Et dĉ cĉ vers mĉsürĉ ton saint nom bruirĉ l'ön oy ra,
 Puisquĉ tā saintĉ fāveur Aidĉ mā saintĉ fūreur.

A CINQUE VOIX. AVROY. VERS MESURÉS. 18

Rince la France te ve ut par les vers sacrer vn autel, Auquel nuire le fer l'onde ne l'age ne peut: L'age superbe ne mord les vers dont Grece se bastit Un los eternal, ny ce que Rome graua. Moy donc qui retirant mes pas leur gloire refui- uray, Meurtrissant l'oubly viure ta gloire feray, Et de ce vers mesuré ton saint nom bruire l'on orra, Puis que ta sainte faueur aide ma sainte fureur.

E ij

13. Claude Le Jeune, *Prince la France*

Dans sa version posthume à 5 voix, qui semble antérieure à celle à 6 voix de son collègue, Claude Le Jeune recourt à une écriture qui lui est complètement inhabituelle lorsqu'on la compare au reste de son imposante production sur vers mesurés. Exceptionnellement, il fait en effet entrer ses voix en imitation (ce qui provoque une certaine pluri-textualité initiale) et celles-ci ne se rejoignent en homophonie qu'à la fin du premier vers, pour scander les paroles « sacrer un autel ». À partir de ce moment, l'homophonie n'est rompue qu'aux débuts de vers, lorsqu'une des voix entre avant le reste de la polyphonie. Ce procédé « tuilant », très fréquent dans le contrepoint en général, est ici sans conséquence prosodique, et ne remet pas en question l'intelligibilité de chaque vers, puisque tous les chanteurs se rejoignent aussitôt sur les mêmes syllabes longues et brèves, mais ce détail d'écriture suffit néanmoins pour obliger à observer le cadre d'une mesure, d'une battue régulière. Les silences,

qui ne sont pas unanimes, ont en effet dans ce contexte d'indépendance des voix une vraie valeur comptable, et sont impossibles à assimiler (comme on peut le faire dans les vers mesurés homorythmiques) au temps approximatif d'une respiration commune³⁵.

192

47. Prince, la France te veut
Vers mesurez au Roy

144 142

JODELLE Cl. LE JEUNE

Dessex
Cinqviens
Haute-Contre
Taille
Basse-Contre

Prin . ce la Fran . ce te veut par ses
Prin . ce la Fran . ce te veut par ses
Prin . ce la Fran . ce te veut par ses
Prin . ce la Fran . ce te veut par ses
Prin . ce la Fran . ce te veut par ses

vers sa . crer un au . tel, Au . quel sui . re le feu . l'on . de ne l'a . ge ne
sa . crer un au . tel, Au . quel sui . re le feu . l'on . de ne l'a . ge ne
vers sa . crer un au . tel, Au . quel sui . re le feu . l'on . de ne l'a . ge ne
vers sa . crer un au . tel, Au . quel sui . re le feu . l'on . de ne l'a . ge ne
vers sa . crer un au . tel, Au . quel sui . re le feu . l'on . de ne l'a . ge ne

un los e . ter . nel, ny ce que Ro . me gra . va .
un los e . ter . nel, ny ce que Ro . me gra . va . Moy donc qui re . ti .
un los e . ter . nel, ny ce que Ro . me gra . va . Moy donc qui re . ti .
tit un los e . ter . nel, ny ce que Ro . me gra . va . Moy donc qui re . ti .
Moy donc qui re . ti .

Moy donc qui re . ti . rait mes pas
rait mes pas leur gloi . re re . sui . vray, Moy donc qui re . ti . rait mes pas
rait mes pas leur gloi . re re . sui . vray, Moy donc qui re . ti . rait mes pas
rait mes pas leur gloi . re re . sui . vray, Moy donc qui re . ti . rait mes pas

138

14. Claude Le Jeune, *Prince la France*, édition moderne

Eustache Du Caurroy adopte lui aussi ce parti pris très original pour des vers mesurés, consistant à faire entrer successivement ses différentes voix ; à la différence de son collègue, il va cependant soigneusement maintenir ensuite le décalage prosodique ainsi provoqué. En effet, curieusement, pendant presque toute la pièce (voir notamment les passages *tutti*), il brouille à dessein, avec l'écriture de sa partie de Ténor, l'homophonie qui permettrait, si elle était rigoureuse, d'entendre distinctement les vers mesurés. À eux seuls, le comportement de sa voix de Ténor et le type d'écriture « quasi-homorythmique » choisi obligent au maintien d'une battue ordinaire : le mètre est donc ici aussi « logé » dans la mesure.

35 Voir Isabelle His, « La Renaissance à défaut d'Antiquité », art. cit., p. 245 sq.

Dans ces deux versions sur les vers mesurés de Jodelle, nous sommes donc en présence d'un point commun rare, celui du choix d'un contrepoint atypique, mais qui tente visiblement de faire « loger dans la mesure musicale » la mesure de vers mesurés. On note que dans ce cas, ceux-ci se trouvent être particulièrement égaux, donc compatibles avec une mesure régulière, comme dans la musique non-mesurée.

140 Comme les trois airs composés sur la même chansonnette mesurée de Baïf, ces deux pièces musicales sur les mêmes vers mesurés de Jodelle semblent donc faire un écho aux débats ici présentés en introduction, qui ont agité la musicologie du début du ^{xx}e siècle, au moment de sa redécouverte de ce répertoire si différent du reste de la production polyphonique du temps. Déjà au ^{xvi}e siècle, il semble donc que l'acceptation de ce nouveau type de musique ait suscité des divergences, ou tout au moins différentes options d'écriture dont certains corpus nous donnent d'intéressants témoignages. Aujourd'hui, la cohabitation entre vers mesurés et mesure musicale reste un sujet d'actualité lorsqu'il s'agit d'éditer ces répertoires ; si la question de la singularité, de la difficulté et des exigences spécifiques de la musique mesurée reste encore au cœur du problème, on pourra malgré tout se réconforter en lisant l'avertissement « Au lecteur » qui en 1608 précède le *Second livre des airs* mesurés de Le Jeune, et prouve que les difficultés propres à la musique mesurée ne datent pas d'aujourd'hui :

Qu'on ne se rebute donc pas si du premier coup on ne la chante [la musique mesurée] à perfection : il faut la dire plus d'une fois, et la savoir comme par cœur³⁶.

36 Avertissement complet dans Isabelle His, *Claude Le Jeune (v. 1530-1600). Un compositeur entre Renaissance et baroque*, Arles, Actes Sud, 2000, p. 169.

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 Flanchec
 Marie-Dominique LEGRAND
 Virginie LEROUX
 Frank LESTRINGANT

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

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

ACTIVITÉS DE L'ASSOCIATION V.L. SAULNIER

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

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

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

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

272

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

TABLE DES MATIÈRES

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

PROGRAMMES MUSICAUX

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