

# Poésie et musique à la Renaissance

PDF complet : 979-10-231-1631-1



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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> 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<sup>er</sup>* (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](mailto:sup@sorbonne-universite.fr)

<https://sup.sorbonne-universite.fr>

## OUVERTURE

*Frank Lestringant*

Parmi les valets de chambre de François I<sup>er</sup> figurent « deux célèbres poètes, Clément Marot et Mellin de Saint-Gelais, dont un très grand nombre de brèves formes poétiques (épigrammes et chansons) fut mis en musique à quatre voix par Sermisy, Sandrin, Certon, Janequin et divers autres compositeurs plus ou moins attachés à la cour française », écrit Frank Dobbins<sup>1</sup>. « Poète français le plus célèbre et le plus abondamment imité de son temps, Marot jouit d'une faveur particulière auprès de Claudin de Sermisy, Clément Janequin, et autres compositeurs de chansons polyphoniques », déclare quant à lui Allan W. Atlas, dans son ouvrage monumental consacré à *La Musique de la Renaissance en Europe*<sup>2</sup>. Et plus loin : « en un mot, Sermisy et Marot incarnent l'un et l'autre tout l'esprit de la cour du règne de François I<sup>er</sup> », le plus radieux et le plus inventif de l'histoire de France, un monde où deux cultures brillantes se rencontrent, celles de la France gothique et de l'Italie de la Renaissance<sup>3</sup>.

Clément Marot, « prince des poètes français, poète de cour et chantre de Dieu », dit Françoise Ferrand<sup>4</sup>. Définition sommaire, suivie de six pages de développement consacré tant à l'œuvre profane que religieuse du Quercinois. Est souligné le caractère oral et vivant de cette poésie, « qui se donne à voir et à entendre, avec des surprises fréquentes, des chutes inattendues et mille effets visant à la représentation. Ce que traduit admirablement Janequin ». Et d'évoquer « cette époque heureuse où les textes à succès et à la mode sont ceux émanant des plus grands écrivains que les musiciens mettent aussitôt en musique »<sup>5</sup>. 151 poèmes de Marot sont mis en musique par 90 compositeurs différents, Claudin de Sermisy, Roland de Lassus, Certon, Clemens non Papa, Janequin, Phinot, Mittantier et Claude le Jeune, auxquels

1 Françoise Ferrand (dir.), *Guide de la musique de la Renaissance*, Paris, Fayard, coll. « Les indispensables de la musique », 2011, s. v. « La France », par Frank Dobbins, p. 597.

2 Allan W. Atlas, *La Musique de la Renaissance en Europe (1400-1600)*, Tours/Turnhout, Centre d'Études supérieures de la Renaissance/Brepols, coll. « Épitome musical », 2011, p. 543.

3 *Ibid.*, p. 545.

4 Fr. Ferrand (dir.), *Guide de la musique de la Renaissance*, *op. cit.*, s. v. « Marot Clément », p. 736.

5 *Ibid.*, p. 739.

s'ajoutent trente-huit pièces anonymes. Le choix des compositeurs reflète le goût du public pour les textes sensuels, licencieux ou grivois, mais aussi pour la poésie élevée. Marot, qui ne répugne pas à la gaillardise, va bientôt se consacrer au psautier huguenot. Au passage, il a traduit la chanson allégorique de Pétrarque, « Un jour étant seulet à la fenestre », lue par les réformés comme une méditation sur la vanité des biens terrestres et bientôt mise en musique par Claude Le Jeune. Jamais Marot n'établit de barrière durable entre poésie populaire et poésie savante, inspiration profane et poésie sacrée. D'où l'étonnement, ou pour mieux dire, la stupéfaction du réformateur Théodore de Bèze dans ses *Vrais Pourtraits des Hommes illustres en pieté et doctrine*, et pour tout dire son admiration. En dépit de sa culture de cour, Marot, « par une admirable félicité d'esprit, sans aucune cognoissance des langues, ni des sciences, surpassa tous les poètes qui l'avoient devancé : pource qu'estant sorti par deux fois hors du Royaume à cause de la Religion, il fit un notable service aux Eglises, et dont il sera memoire à jamais, traduisant en vers françois un tiers de Pseaumes de David<sup>6</sup> ». Admirable félicité d'esprit, qui réconcilie le présent et le passé immémorial. Grâce à Marot, le poète inspiré, l'hébreu et le français coïncident, mais plus encore la poésie et la musique, dans l'activité de tous les jours.

À la génération suivante, Joachim du Bellay tourne ostensiblement le dos à la tradition médiévale française, et même à Marot, quand il encourage ses collègues, dans *La Deffense et illustration de la langue françoise*, à revenir aux formes et aux mètres de l'Antiquité classique<sup>7</sup>. Mais, tout en exprimant l'une des convictions les plus profondes de l'humanisme, à savoir que dans l'Antiquité la poésie se chantait, il en revient à prôner entre poésie et musique ce commerce étroit que Marot, sans le savoir sans doute, par instinct et par familiarité plutôt que par culture, pratiquait assidûment.

C'est une telle union entre poésie et musique que Pierre de Ronsard, « Prince des poètes » français, appelle à son tour dans son *Abbrégé de l'Art poétique françois*. La poésie sans les instruments, ou sans la grâce d'une seule, ou de plusieurs voix, n'est nullement agréable, « non plus que les instrumens sans estre animez de la melodie d'une plaisante voix<sup>8</sup> ». On comprend dès lors pourquoi Ronsard est « le seul poète français, et sans doute européen, à avoir soumis les

6 Théodore de Bèze, *Les Vrais Pourtraits des Hommes illustres en pieté et doctrine*, Genève, Jean de Laon, 1581, p. 162.

7 Allan W. Atlas, *La Musique de la Renaissance en Europe*, op. cit., p. 809.

8 Pierre de Ronsard, *Œuvres complètes*, éd. Jean Céard, Daniel Ménager et Michel Simonin, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1994, p. 1176. Cité par Allan W. Atlas, *La Musique de la Renaissance en Europe (1400-1600)*, op. cit., p. 810.

formes poétiques aux nécessités de leur mise en musique<sup>9</sup> ». Dans cet esprit, la musique n'est nullement un luxe ajouté à la parole, c'en est le prolongement nécessaire, l'orchestration immédiate.

« La perfection de l'écriture des *Odes* comme des sonnets des *Amours*, leur formes savamment élaborées en vue de leur mise en musique, firent que les compositeurs français et flamands furent très nombreux à les retenir : plus de 380 poèmes ou fragments de la main de Ronsard se vront choisis par quarante musiciens à travers le xvi<sup>e</sup> siècle. Après Pétrarque, c'est Ronsard qui a focalisé sur son œuvre la fascination des plus grands musiciens ». Cette séduction s'étendit sur trois décennies et embrassa la plus grande période de productivité du poète. Chez la plupart des compositeurs toutefois, on observe une prédilection très nette pour les *Amours de Cassandre*, l'un des premiers recueils de Ronsard<sup>10</sup>.

Après Ronsard, Jean-Antoine de Baïf, dans son Académie de poésie et de musique, lui fait écho dans ses tentatives de vers mesurés à l'antique. Dans cette perspective, les notes longues et brèves correspondent aux syllabes longues et brèves du poème<sup>11</sup>. Tout à la fin du cycle, Agrippa d'Aubigné se souviendra de ces vers mesurés. Poète moins terne et plus abrupt que Baïf, d'Aubigné les pratique à son tour dans ses concerts privés et les insère dans ses *Petites œuvres meslées* publiées l'année de sa mort<sup>12</sup>. À travers lui, le vers mesuré mis en musique par Claude Le Jeune persiste jusqu'en plein xvii<sup>e</sup> siècle.

Qu'il me soit permis, pour terminer, d'évoquer un souvenir datant de mon dernier séjour californien en mai 2007. J'avais été généreusement accueilli à Los Angeles par le couple suisse Jean-Claude Carron et sa femme Jacqueline. Le dimanche 20 en début d'après-midi, je pris congé dans la vaste salle de la gare centrale, bel exemple d'architecture coloniale. Comme je revenais du sud-est vers le nord-ouest, et par la voie la plus directe possible, de Los Angeles vers Santa Barbara, le ciel radieux fit place subitement à un épais brouillard. Le train avait au moins une heure de retard, et je me plongeais dans *Sounding Objects*, ce livre de Carla Zecher qui prit une consistance et une sonorité insolites<sup>13</sup>. Le Pacifique que nous longions disparut soudain dans un torrent de blancheur, une ouate dense et presque palpable qui s'appesantit sur nous jusqu'au terminus, entre la paroi de la montagne et l'océan. Dans cette blancheur, les

9 Fr. Ferrand (dir.), *Guide de la Musique de la Renaissance*, op. cit., s. v. « Musique et écriture poétique chez Ronsard », p. 799.

10 *Ibid.*, p. 809.

11 Allan W. Atlas, *La musique de la Renaissance en Europe*, op. cit., p. 810-811.

12 Agrippa d'Aubigné, *Œuvres complètes*, t. I, *Petites œuvres meslées, suivie du Recueil de vers de Monsieur d'Ayre*, éd. Véronique Ferrer, Paris, Champion, 2004, p. 341-376.

13 Carla Zecher, *Sounding Objects: Musical Instruments, Poetry and Art in Renaissance France*, Toronto, University of Toronto Press, 2007.

sons montaient. Non pas les sonorités bien réelles et très tangibles du convoi, heurts atténués des voitures et mugissements de la sirène à chaque passage à niveau, mais la musique de la Renaissance, résultant de la litanie des voix et du luth délicat que le livre éveillait dans l'entremêlement des syllabes de Maurice Scève ou de Ronsard.

À Santa Barbara, perdue en bord de mer dans la blancheur opaque, je fus réveillé de cet enchantement où m'avait plongé la lecture. Un temps incertain, un temps long où je fus prisonnier des sons, et bercé par le mouvement lancinant du convoi, fut interrompu par mes retrouvailles avec le réel, qui reprit tout à coup ses droits. La tournée orchestrée par Catherine Nesci, la saga des visites et des rencontres suivit son cours jusqu'à mon retour en France.

10 La matérialité des instruments seule peut prendre place dans la production poétique de la Renaissance, démontrant comment ces objets vibrants, sonnants, résonnants sont devenus partie intégrante de rituels civiques ou politiques, souligne Philippe Desan<sup>14</sup>. Le livre *Sounding Objects* raconte l'histoire de ces objets musicaux qui façonnent et redéfinissent l'imagination poétique, et, peut-être de façon plus importante, offrent une nouvelle perspective sur le contexte culturel de la Renaissance. La poésie française de la Renaissance utilise les instruments de musique comme des métaphores de l'écriture. Le luth et le clavicorde apparaissent comme les accessoires communs de l'étude du lettré du xvi<sup>e</sup> siècle.

Parler de luth, c'est aussi évoquer par contiguïté le corps du luthiste ou de la luthiste, saisir la forme de l'instrument, faire résonner, en le caressant, sa ou ses sonorités. Le luth, chez Pontus de Tyard, est le médiateur entre le poète et l'aimée, tour à tour messenger, confident ou espion sournois, « espie » leste et peut-être malintentionnée.

Il se produit du reste, dans « l'honnête volupté du luth », des désaccords parfois fâcheux. Il arrive que la flûte et le luth jouent un jeu sexuel des plus éhontés. Ainsi dans le tableau flamand du musée Carnavalet, représentant le séjour du fils prodigue chez les prostituées, le luth ou le luc, anagramme inverse de cul, entretient avec la flûte traversière, hardiment brandie par une belle, une proximité insolente qui laisse mal augurer de la suite<sup>15</sup>. Un tableau d'Orazio Gentileschi, de façon plus discrète mais non moins réaliste, montre une luthiste songeuse et dégrafée, pinçant son instrument en inclinant la tête sur le côté<sup>16</sup>.

Le vieillissement des instruments, évoqué par Carla Zecher dans son épilogue, est mal compensé aujourd'hui par une muséographie qui s'inspire du CD-Rom.

---

14 Sur la quatrième de couverture de l'édition de cet ouvrage.

15 Carla Zecher, *ibid.*, p. 141, pl. 4.1.

16 *Ibid.*, p. 144, pl. 4.3.

Les instruments sont montrés dans leur état natif retrouvé, mais séparés du public par d'épaisses et constantes parois de verre. Visiter un musée, et le consommer, n'est pas sans parenté avec le cannibalisme, mais un cannibalisme propre et désincarné.

Les instruments du xvi<sup>e</sup> siècle n'avaient pas toujours cette splendeur que nous offrent aujourd'hui les vitrines des musées. Les poètes les négligeaient ou les maltrahaient, allant même jusqu'à les briser. Le luth brisé, ou du moins désaccordé, les cordes rompues, est un *topos* de la poésie amoureuse. Hans Holbein en montre un dans le portrait fameux de ses ambassadeurs de France.

Qu'en conclure ? Que la musique entretient avec la poésie un long commerce, que ce commerce n'a pas connu que des moments de bonheur et d'extase, qu'il a été mêlé parfois, au fil d'un parcours tumultueux, de défiance et de mésentente, c'est du moins ce que ce colloque a pour intention de rappeler. L'essentiel est que de ce commerce aient résulté parfois des accords ineffables, et surtout une complicité intime, fondée sur une culture commune.



## LA VOIX CHANTÉE DE PIERRE GRINGORE

*Paulette Choné*

L'œuvre de Pierre Gringore, l'un des écrivains les plus brillants de la première Renaissance française, est mieux connue aujourd'hui qu'au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, lorsqu'elle enthousiasma ses premiers éditeurs Charles d'Héricault et Anatole de Montaiglon<sup>1</sup>, avant de retenir l'attention savante de Charles Oulmont en 1911<sup>2</sup>. Entre-temps, le seul nom de l'auteur, transformé en « Gringoire », avait fait rêver Victor Hugo dans *Notre-Dame de Paris*, inspiré à Théodore de Banville une comédie, et fourni à Daudet le nom du destinataire du récit de « La chèvre de monsieur Seguin », ce qui n'est pas une mince fortune pour un amoureux des « gryphes » et jeux de mots ingénieux. Nous disposons désormais d'un répertoire des impressions anciennes de Gringore<sup>3</sup>, de plusieurs exemplaires de la Bibliothèque nationale de France disponibles en ligne, et l'édition des œuvres complètes est en cours par les soins de Cynthia J. Brown<sup>4</sup>. Dans le même temps, sa pensée politique et sociale est commentée dans quelques articles et la musique composée sur ses poèmes retrouvée dans diverses bibliothèques européennes par les soins de Pascal Desaux. C'est grâce à mes conversations avec ce musicien érudit, spécialiste de la musique lorraine de la Renaissance, que m'est venue l'idée de cet article, alors que je m'étonnais de ce que personne ne se fût attaché à l'étude de la mise en œuvre typographique et à l'illustration des petits recueils de Gringore. Seul Robert Brun, semble-t-il, a bien regardé les gravures

1 Pierre Gringore, *Œuvres complètes. Réunies pour la première fois par MM. Ch. d'Héricault et A. de Montaiglon*, Paris, P. Jannet, coll. « Bibliothèque elzévirienne », 1858-1877, 2 vol.

2 Charles Oulmont, *La Poésie morale, politique et dramatique à la veille de la Renaissance, Pierre Gringore*, Paris, Champion, 1911.

3 Voir l'ouvrage de Florine Stankiewicz, *Les Œuvres de Pierre Gringore. Répertoire* (2008), en ligne sur <http://theses.enc.sorbonne.fr/Pierre-Gringore/gringore.html>.

4 Pierre Gringore, *Œuvres polémiques rédigées sous le règne de Louis XII*, éd. Cynthia J. Brown, Genève, Droz, 2003 ; Pierre Gringore, *Les Entrées royales à Paris de Marie d'Angleterre (1514) et Claude de France (1517)*, éd. Cynthia J. Brown, Genève, Droz, 2005 ; en dernier lieu Cynthia J. Brown, « Pierre Gringore et ses imprimeurs (1499-1518) : collaborations et conflits », *Seizième siècle*, 10, 2014, p. 67-87.

sur bois qui les ornent<sup>5</sup>. Certaines figures sont plus ou moins archaïques ou maladroitement, mais les plus belles doivent être attribuées au maître de la xylographie Gabriel Salmon<sup>6</sup>. Leur laconisme efficace, leur puissance métaphorique, la recherche d'une expressivité minimale, les expériences de mises en page inventives rapprochent parfois Gringore et son graveur génial d'un mouvement en quelque sorte proto-emblématique, une décennie avant l'œuvre fondatrice d'Alciat. Les nouvelles ressources de la poésie jointe à la peinture dans un livre imprimé ont-elles fasciné les deux « acteurs » des *Menus propos*<sup>7</sup> ? C'est probable. En tout cas, c'est donc dans cet esprit, alors que j'étais pour ainsi dire *exanimée* à entendre la « voix chantée » de l'écrivain par l'effet de sa « voix figurée », que je me suis risquée à relire et regarder les pages d'une œuvre profuse et sensible dans laquelle certaines formes s'élèvent soudain avec l'évidence du chant, dans un tourment qui cherche sa ligne mélodique.

14

Dans *Les Fantaisies de Mere Sote*, ce n'est pas encore le tâtonnement vers l'harmonie visuelle et conceptuelle de l'emblème qui retient, même si le privilège assure que l'auteur a « vacqué par long temps [...] a faire pourtraire et tailler plusieurs hystoires pour la décoration dudit livre et conformes aux matières contenues en icelluy<sup>8</sup> ». L'ouvrage est une succession de petits récits accompagnés de rondeaux et de commentaires en forme de moralités, dans laquelle Gringore insère le récit d'une histoire de séduction par le chant, annoncée d'emblée comme une admonestation à propos de la fragilité féminine. C'est l'histoire d'un grand seigneur qui aime tellement sa fille et unique héritière qu'il l'enferme dans une chambre magnifiquement ornée de son château, gardée par cinq vertueux chevaliers, par une lampe suspendue à la porte, allumée en permanence, et par « ung chien bien aboyant et rebelle » près du lit. Se languissant de cette solitude et tourmentée par les « sagettes empennees » de Cupidon, la jeune fille prononce d'abord les vers de trois huitains octosyllabiques exprimant sa mélancolie, son désir de « rire, chanter » et s'ébattre. Puis l'auteur reprend la parole pour décrire les manifestations de cet insupportable ennui. Tantôt elle met souvent la tête à la fenêtre, où elle ne voit rien que « boys, prez, landes, taillis & voyes obliques », tantôt elle se jette sur son lit où sa vacance la confronte

5 *Le Livre français illustré de la Renaissance*, Paris, A. et J. Picard, 1969, p. 202-204. Voir ses remarques sur les ouvrages les plus précoces de Gringore, notamment *Les Folles Entreprises* (Paris, Pierre Le Dru, 1505), *Les Fantaisies de Mère Sote* (Paris, J. Petit, 1516). *Les Heures de Notre Dame* (Paris, J. Petit, v. 1525) ont prêté à discussion à cause du bois représentant Job, avec des variantes suivant les éditions, sur lequel je fais le point dans mon ouvrage *La Renaissance en Lorraine. À la recherche du musée idéal*, Ars-sur-Moselle, Serge Domini, 2013, p. 137-157.

6 Voir mon récent article : « Le corps pathétique de Gabriel Salmon », *Péristyles. Cahiers des Amis du Musée des beaux-arts de Nancy*, n° 42, décembre 2013.

7 Paris, G. Couteau, 1521.

8 Pierre Gringore, *Les Fantaisies de Mere Sote*, Paris, s.n. [J. Petit], 1516. La pièce citée commence au f° B iv r°.

à l'absurdité, tantôt elle s'assied et contemple « plusieurs tapisseries ou estoient figures et painctes anciennes et nouvelles hystoires, mais peu y prenoit de plaisir ». La magie propitiatoire de l'attente, le refuge dans l'apathie, la diversion procurée par les arts d'illusion, ici les fictions représentées sur des tapisseries, sont inopérants lorsque la nature travaille le corps et l'âme et que le désir n'a pas d'objet. Or ces trois subterfuges se pratiquent tous en silence. Seul le chien de garde a fait jusqu'ici entendre ses jappements, trivial, monotone et sinistre *ostinato* qui accompagne les deux monologues que sont la plainte versifiée de la jeune fille puis la relation raisonnée du narrateur. Le retour des sonorités identiques dans le discours en vers, l'énumération dans le discours en prose ne font aucune musique. Le rythme y fait défaut parce que dans le temps de l'ennui absolu qu'est le manque d'amour, les scansiones n'existent pas, pas plus que la mélodie et l'harmonie. La musique en est absente. Rien de plus banal et décoloré en effet que l'énumération des éléments du panorama que regarde la jeune fille dans cet état de langueur; ce n'est qu'un assemblage de voies et de surfaces, plus plat et rébarbatif qu'une carte qui ne serait ni orientée ni annotée, une carte muette, en-deçà de la communication. Selon la jeune fille en mal d'aimer, ce qui manque au cœur vide, c'est de pouvoir « racompter », dire « a quelcun sa pensee », « ensemble deviser ». L'ardeur amoureuse, quand elle en est encore à réclamer de se fixer sur un objet, s'exprime elle-même comme aspiration à la communication par le langage.

Or dans cette brève histoire qu'il raconte, Gringore montre avec une science subtile comment naît la poésie chantée, dont le premier mobile est le désir amoureux. Passant outre la ruse hypocrite d'un Éros bavard parlant par la bouche de la fille, il fait soudain prodigieusement avancer le conte grâce à l'événement attendu, l'apparition d'un beau prince revenant de la chasse : enfin un jour vint à passer « ung grant et puissant prince qui venoit de lesbat ». Si le chant naît de l'amour, conformément à une longue tradition, ce n'est nullement par l'exploration subtile de la vie intérieure que Gringore le vérifie, mais bien plutôt avec le cynisme du moraliste :

& si tost quelle lapperceut pensa comment elle pourroit trouver facon quil adressast son chemin vers elle [...] Si luy sembla pour le plus couvert quelle chanteroit une chancon et que ainsi comme loyseleur par son flaiol ou pipe decoit loyseau et le prent a la pipee ainsi par son chant attrairoit a son amour ledit prince esperant que se il estoit joyeux et recreatif prendroit son chemin vers elle et la pourroient ensemble deviser de choses humaines et naturelles & estoit la chanson telle.

Suit la « Chanson en façon de rondeau » qui en effet fonctionne comme un appât :

Pensive suis frappee dung subtil dart  
Et nay science ou abilité de art

Doster mon cueur damoureuse poincture  
Se ne compaitz a ma dame nature  
Qui mon esprit nuyt et jour brusle et art

En plusieurs lieux je gecte mon regard  
Et si ne voy nul qui me dye dieu gard  
En ce beau lieu ou prens ma nourriture  
Pensive suis.

Je vouldroye bien ouyr quelque brocart  
Dung gay amant, secret, plaisant, gaillart  
Qui fust hardy dassaillir ma closture  
Preste seroye en faire louverture  
Car trop mennuye attendant ce hazard  
Pensive suis.

16

« Tandis que ceste fille amoureuse et plaisante verboit la chanson predicte », le prince « ouyt la resonance de la voix humaine » ; il lui lança un regard tel qu'ils se pâmèrent incontinents d'amour mutuel et qu'il l'adjura de tout faire pour le rejoindre. Gringore, anticipant sur la moralité de la narration, ne manque pas de ravalier la rencontre amoureuse au rang de la chasse, et même de l'une de ses formes ignobles, traîtresses et insidieuses, la chasse à la pipée, qui consiste à attirer des oiseaux jusqu'à des gluaux en contrefaisant leur propre chant ou celui de la chouette. « Courir le gluaux », dans la littérature emblématique et l'iconographie satirique des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, est une activité ignominieuse convenant aux vils flatteurs<sup>9</sup>. La fille qui s'ennuie s'avilit en cherchant délibérément à tendre un piège et ce piège ne peut être qu'une chanson ; dans le même temps, elle proclame le pouvoir irrésistible de la voix chantée. L'instinct et la rouerie se sont conjugués pour qu'un Cupidon musicien arrive à ses fins. Or tout indique que Gringore a choisi avec soin les mots qui désignent la voix chantée. Il nomme précisément la forme choisie, le rondeau, et la manière dont il est dit : il est « verbié ». « Verbier » ou « verboier », c'est « gazouiller », « fredonner » selon le dictionnaire de Godefroy<sup>10</sup>, et le mot s'applique aux petits oiseaux. L'accent est donc mis à la fois sur la mièvrerie, l'imperfection de la technique vocale, le caractère de ritournelle de cette poésie chantée ou chantonnée non pour le plaisir de l'exécution, de l'expression, mais comme

9 Voir mon article : « “Après le flûtiau, le gluaux” ou l'imposteur moraliste », dans *De Steen van Alciato. The Stone of Alciato. Literature and Visual Culture in the Low Countries. Essays in honour of Karel Porteman*, Leuven, Peeters, 2003, p. 477-494.

10 Frédéric Godefroy, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle*, Paris, Vieweg/E. Bouillon, 1880-1902, 10 vol., s. v.

appât sexuel. De fait, les paroles sont insignifiantes : plaintive, impudique, la voix de la femme « fantaisiée d'une amour libidineuse » s'élève pour manifester sa présence et sans subtilité ni artifice, elle appelle lascivement celui qui rira d'elle et avec elle avant de la forcer.

Alors les deux amants échangent un bref dialogue versifié dans lequel on apprend que les cinq chevaliers ont déjà été endormis par un « chant gracieux », que la lampe ne tardera pas à être éteinte et le chien « furieusement occis » au moyen d'un glaive. Ils s'enfuient et vont quelque temps s'aimer « en lieux deshonnestes et publiques » jusqu'à ce que l'alarme soit donnée au palais. Le père se lamente, l'un de ses ministres court à la recherche des tourtereaux, les surprend, se bat avec le prince, lui coupe la tête, ramène la fille bien honteuse, « pasmée de gemissemens » et repentante, un sage « mediateur » les réconcilie, le père pardonne, la marie à un illustre prince et tout finit bien. Le père, conclut Gringore dans une longue glose allégorique, c'est Dieu, et sa seule héritière est l'âme raisonnable. En premier lieu, tout ce qui pouvait jeter l'alarme et aboyer a été réduit au silence pour favoriser la fuite, la luxure, muettes plus que des bêtes brutes. Lorsqu'interviennent la réconciliation, le pardon, la pacification, l'ordre matrimonial, l'ordre spirituel, alors le langage reprend ses droits, mais sous la forme exclusive de la prose monotone et monodique.

Avec ce conte interrompu par une chanson, Mère Sotte montre très explicitement ce qu'est selon lui la place de la musique dans une histoire. Elle surgit sous la forme d'une chanson, ici par une ruse triviale faite non tant pour exprimer l'amour que pour l'attirer sournoisement. Or le même recueil contient d'autres rondeaux. Il y en a trois sur les entremetteuses et deux autres, « Ung cueur hardy » et « Faire plaisir », qui sont échangés sous forme de billets, donc lus silencieusement. Avec le premier, un jeune écuyer fait sa cour à une dame mariée ; le second est le refus de cette dernière, avant qu'une maquerelle n'intervienne pour que s'accomplisse la loi de l'amour charnel et que Gringore ne donne de l'affaire l'interprétation spirituelle extravagante dont il a le secret. Mais une fois encore, le rondeau a été le messenger impatient de l'ardent désir.

Dans la compétition qui les oppose, suivant la description de la Béotie par Pausanias<sup>11</sup>, la Sirène est vaincue par la Muse. Dans le conte narré par Mère Sotte, au contraire elle triomphe par le lyrisme tout particulier de la chanson et plus précisément du rondeau. Peu importe que la morale ait le dernier mot. Le temps

11 « À Coronée on voit dans le marché un autel de Mercure Epimélius, un autre autel consacré aux Vents, et un peu plus bas un temple de Junon où il y a une statue fort ancienne faite par Pythodore de Thèbes. La déesse porte des Sirènes sur sa main. Car on dit que ces filles de l'Accheloüs encouragées par Junon prétendirent à la gloire de chanter mieux que les Muses, et osèrent les défier au combat ; mais que les Muses les ayant vaincues, leur arrachèrent les plumes des ailes et s'en firent des couronnes. » (*Pausanias, ou Voyage historique de la Grèce*, IX, 34, 3, trad. de l'abbé Gedoy, Paris, Nyon, 1731, t. 2, p. 300).

que s'accomplisse le désir charnel, le chant d'une sirène a couvert la voix de la muse Calliope, la propre mère des Sirènes selon diverses traditions mythographiques.

Le rondeau, la sirène, la musique vocale occupent dans l'œuvre de Gringore des emplois tout à fait stratégiques. Ils forment un nœud structurel et de références très solide dans *Les Menus Propos*, l'œuvre de Gringore la plus achevée et la plus originale à l'égard du procès symbolique.

18 Le recours à la forme poétique du « rondeau de rime<sup>12</sup> », le *rythmus orbicularis*, est très fréquent entre le XIII<sup>e</sup> et le XV<sup>e</sup> siècle et sa postérité nombreuse et durable. Ce sera ensuite l'une des formes fixes préférées des musiciens dès la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, et des compositeurs pour la danse. Gringore, en s'en servant pour un interlude amoureux d'un récit romancé allégorisé, se souvient d'une tradition littéraire ancienne, où la chanson représente l'interruption festive ou érotique du roman. Mais il a été captivé par l'autonomie grandissante du rondeau. Le recueil des *Rondeaux en nombre trois cens cinquante Singuliers a tous propos*<sup>13</sup> qui lui est attribué, *Les Menus Propos* (1521) et même les « rondeaulx contemplatifz » accompagnant les *Heures de Nostre Dame* en vers français (1525) témoignent de son intérêt de plus en plus enthousiaste pour cette forme. De toute manière, en maître des divertissements de cour, puis héraut d'armes, puis traducteur des psaumes, la musique était son autre élément avec le théâtre.

On le sait très curieux des possibilités des formes poétiques raffinées, en particulier en raison des jeux linguistiques qu'elles permettent. S'il reste généralement fidèle au vers décasyllabique, octosyllabique ou à une combinaison des deux, il explore une variété étonnante de formes strophiques. Mais les formes anciennes ou sophistiquées du rondeau, comme le triolet, ne le retiennent pas. Il observe exactement la forme à treize vers ou quinze lignes chère à Jean Marot, un quintil, un tercet, un quintil, avec deux clausules formant rentrement, qui reprennent les premiers mots du premier vers, une après le huitième vers, l'autre à la fin. Sauf quelques exceptions, on ne voit guère qu'il se soit éloigné de cette structure fondée sur la répétition, dont les contraintes devaient lui convenir quant à la versification, surtout parce qu'elles lui donnaient l'occasion d'effets rhétoriques dont l'antanaclase est le principal, comme dans sa devise « Raison partout, par tout raison ». Quant à savoir si et comment le rythme du rondeau et l'effet du refrain – généralement de quatre syllabes – entraînent vers la musique, au moins vocale, la réponse est donnée avec précision dans

12 Paul Gaudin, *Du rondeau, du triolet, du sonnet*, Paris, J. Lemer, 1870.

13 *Rondeaux en nombre trois cens cinquante Singuliers & a tous propos nouvellement imprimez a Paris*, Jean Saint-Denis, s. d., f<sup>o</sup> 71 v<sup>o</sup>-107 r<sup>o</sup> : « Epistres aux lisans amoureux ». Voir aussi les *Cent cinq rondeaulx d'amour: publiés d'après un manuscrit du commencement du XVI<sup>e</sup> siècle* par Edwin Tross, Paris, Tross, 1863.

les poésies elles-mêmes, qui de toute manière tendent à indiquer le degré d'oralité de la lecture. Les rondeaux transmis sous forme de billets secrets dans *Les Fantaisies* sont lus silencieusement. Dans l'émouvant dialogue des *Rondeaux contenant plusieurs menuz propos que deux vrais amans ont eu naguères ensemble depuis le commencement de leur amour jusques a la mort de la dame*, l'épître réserve aux « lisans amoureux » le plaisir et le bénéfice de lire et d'ouïr, écartant sévèrement les grossiers et hypocrites censeurs indignes de « la lecture de ce livret ». Mais ces demandes et réponses pathétiques, souvent frémissantes, appellent l'orchestration. Lors des entrées à Paris de Marie d'Angleterre (1514) et Claude de France (1517), dont Gringore fut chargé d'inventer et de composer les dispositifs éphémères, des rondeaux furent soit affichés pour faciliter la compréhension de tableaux vivants, soit déclamés par un acteur, soit chantés. En 1514, sur le théâtre allégorique figurant « le Jardin de France » installé devant le Palais-Royal, des bergers et bergères entonnent un rondeau célébrant l'union de Marie avec son époux Louis XII et son peuple, et développent l'analogie avec la Vierge Marie<sup>14</sup>. Le rondeau était donc éminemment fixe dans sa structure mais ployable à divers usages et interprétations. Lu silencieusement ou non, récité, chanté, voire chanté avec un accompagnement instrumental : Gringore semble avoir été très averti de ces diverses possibilités expressives et techniques, et simultanément le rondeau et ses jeux de refrains lui convenaient pour exprimer dans un registre qui lui était propre le glissement du plaisir amoureux vers la plainte mélancolique, la consolation du « plaisir dieu », la prière méditative. Cette forme si apte à la musique a dû être pour lui le lieu privilégié de l'évolution des « mondains entendemens » vers le registre spirituel. Ainsi le rondeau, en dépit de sa composition itérative et circulaire, reflète-t-il une progression affective et morale du récitant, tandis que les recueils en rondeaux racontent tout au long une histoire ou comme *Les Menus Propos* développent sous forme narrative et allégorique une philosophie personnelle, celle d'un serviteur des princes désabusé quant aux prestiges de la vie aulique, d'un pauvre amant blessé et d'un observateur lucide de la politique à qui les parallèles de l'histoire naturelle procurent leurs enseignements. Cela est souvent vif, coloré, une voix chantante s'y fait entendre.

*Les Menus Propos*, dont on aura compris que je ne suis pas loin d'y voir la préfiguration d'un recueil d'emblèmes moraux, à cause de son contenu et de l'expérimentation formelle qui a dû présider à sa conception comme livre à figures, nous livre en quelque sorte le testament de Gringore sur le chant. Méditation sur la perturbation dramatique de tout langage que provoque le

<sup>14</sup> *Les Entrées royales à Paris de Marie d'Angleterre (1514) et Claude de France (1517)*, éd. cit., p. 56.

deuil amoureux, le recueil commence par la plainte amère de l'amoureux trahi, dont la douleur a brisé la voix chantée :

De rien ny sert le chanter ne blason

et le refrain :

Trop men faict mal<sup>15</sup>

Cherchant un parallèle parmi les bêtes et oiseaux exemplaires, à la manière des lieux communs des anciens bestiaires, notamment celui de Richard de Fournival, qu'il suit de très près, Gringore trouve le coq, qui chante à l'aube et au crépuscule, ces moments où nuit et jour se mêlent, comme dans l'amour, « amertume et puis gust » ; qui chante à minuit aussi, l'heure sans espoir (**fig. 1**)<sup>16</sup>.

20 Suit le rondeau « Au soir pensif, a mynuyt estonne[é] ». Hélas, tandis que la cruauté de l'aimée le remplit de rage, le chant de l'amant malheureux risque de se muer en un cri, l'affreux braiement de l'âne sauvage qui comme lui meurt de faim (**fig. 2**)<sup>17</sup>.

Mais son désespoir est tel qu'il a perdu chant et cri ; heureusement, la « vraye amour » du poète « veult permettre » qu'à nouveau il se retire en lui-même silencieusement. Alors lui revient le désir de « mander par escript quelque chose ». Suit une longue réflexion sur la vue qui sidère, comme la vue du loup, sur l'amour intimidé, qui s'épanche dans la poésie, tandis que l'amour encouragé spontanément chante. Toutefois, le malentendu guette le parler, le poète est « confus, las, mat et esperdu » puisqu'il ne peut « chanter chant qui [lui] plaise » comme au temps de l'amour partagé, quand la complicité lui inspirait des rondeaux tendres et d'autres contre les envieux. Aussi renonce-t-il aux « chantz que par beaulx ditz [il a] autrefois tant joyeusement ditz ». Pourtant il était l'enfant chéri de la muse, non nommée, celle qui « parle et chante » :

Ainsi vers vous je me puis bien vanter

Que aye eue la muse a parler et chanter

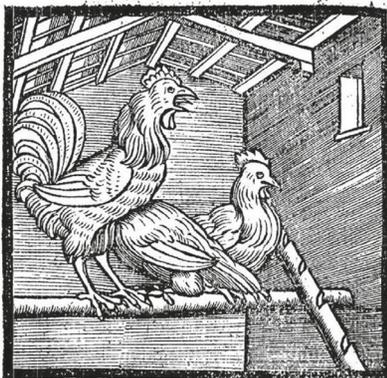
Mais un autre chanteur l'inspire soudain à nouveau, le grillon, qui chante à en mourir (**fig. 3**)<sup>18</sup>.

15 Pierre Gringore, *Les Menus Propos*, Paris, [s.n.], 1521 ; Paris, BnF, cote Rés. Ye-293.

16 *Ibid.*, f° Fii v°.

17 *Ibid.*, f° G.

18 *Ibid.*, f° G v v°.



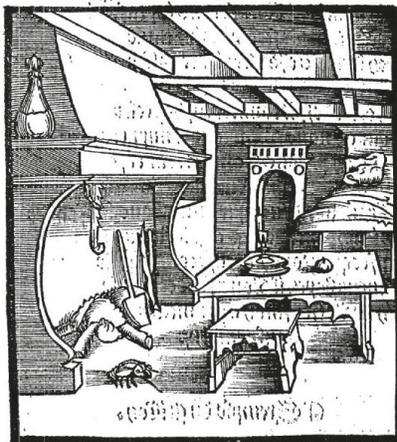
**D**ant le coq est pres du soir approchant  
 Du pres du to' plus souuent fait son chât  
 Et vers minuyt il met toute sa force  
 Plus fort chanter engrossit & effoie  
 Sa Voix alors faisant assez grant buye  
 Soir et matin tiennent de iour et nuyt  
 Et nuyt et iour estans meslez ensemble  
 Non firent lamour ainsi comme il me semble  
 Qui il ya amertume et puis goust

1. Pierre Gringore, *Les Menus Propos*,  
 « Exemple du coq »

Et que jamais el ne terminera  
 Lamour  
 Car a nuluy ne sera resignee  
 Mats en nos cueurs empainte & bien signee  
 Et a tousiours et p' deffinera  
 Sans amendir par ainsi lon dira  
 En y pensant que est tres bien ordonnee  
 Lamour  
 Exemple de la s'ne sauuaige.



2. Pierre Gringore, *Les Menus Propos*,  
 « Exemple de l'âne »



**E**t si grillon a chanter ay me tant  
 Que aucun effoy il se meurt en chantant  
 Car a son chant si tressouuent se amuse  
 Que de pourchas ne de menger il ne use  
 Ainsi vers vous le me puis bien vanter  
 Que ay eue la muse a parler et chanter  
 Tant que ay perdu presque sens et memoire

3. Pierre Gringore, *Les Menus Propos*, « Exemple du grillon »

Le rondeau « En chantant » forme un trait d'union habile et concerté entre le grillon et le cygne qui va mourir, dont le chant s'accorde au son de la harpe, « Comme la fleuste avec le tabourin », nouvelle exhortation passionnée à l'accord amoureux, dans lequel chacun chante « chacun sa part » malgré le « discord » inévitable (fig. 4 et 5)<sup>19</sup> :

**C**oy oeil riant ne scay que faire dois  
Quant te te treuve ainsi de ordonnee  
fors de ploer soubz une cheminée  
Après Vieux pechez faisant ce rondellet  
Sans penser n'est Vng amoureux feullet.

**Rondeau.**

**E**n chantant meurs au moins la mort attends  
Dormir ne puis en baillant ie me estends  
Après leures moidez et mon chief triste treuve  
Tu eyes cause assez ie le te peune  
Et si n'ay as soucy ne mauuais temps.

22

**C**oeur ingrat qui a raison ne entends  
Cournant amour en discord et contempz  
Ainsi que on a Dieu souvent par espreuve

**En chantant**

**T**ant nauve suis que tous mes membres sentz  
Adnic'hiler/memoire nay ne sens  
Ma chair fremit/Deine nay qui ne meue  
Quant pense auoir amye ou dame neufue  
Autre que top a peine m'y consentz

**En chantant**

**Exemple du cygne.**



**N**ay pays est ou le cygne Vleil chante  
Quant ore le son de la harpe accordante  
En se accordant en son palutz maris  
Comme la fleuste avec le tabourin  
Et mesmeient en lan que mort enuie  
A par rigueur ne le laisser en die.  
Aussi son dit d'ung doult begnin enfant  
Qui a lengin subtil et triumphant  
Qu'il ne dirra pas songuement et pource

4. Pierre Gringore, *Les Menus Propos*,  
rondeau « En chantant »

5. Pierre Gringore, *Les Menus Propos*,  
« Exemple du Cygne »

Suivent plusieurs séquences toutes relatives au regard et aux pièges que tendent les yeux, puis Gringore revient au sens de nature qui gouverne en second les affections de l'homme, l'ouïe. Il insiste alors à nouveau dans une série d'enchaînements rapides sur le pouvoir de l'oralité et de la musique. La dialectique dramatisée entre la symphonie du souvenir et la cacophonie du désespoir, entre amour et « rudesse », franchise et trahison, se double d'un soutien harmonique discret, la compétition entre la Muse timide, anxieuse du poète blessé qui peine à se ressaisir dans l'expression, et la Sirène inaccessible qu'il continue d'aimer (fig. 6)<sup>20</sup>.

La Sirène est ici une musicienne savante. Rendu expert en fables païennes grâce à l'organisation des divertissements royaux, servi par son graveur qui lui procure une page très personnelle, Gringore explique que les Sirènes sont de trois sortes, deux sont mi-poisson qui jouent de la harpe ou du buccin en accompagnement

19 *Ibid.*, f° G vii et G vii v°.

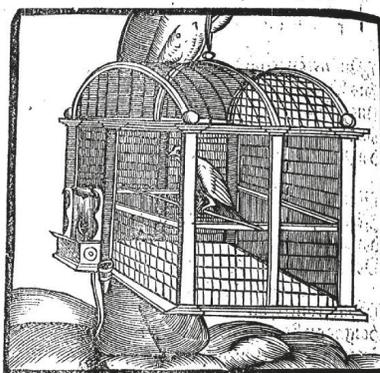
20 *Ibid.*, f° H vi v°.

de la troisième, mi-oiseau, qui chante<sup>21</sup>. L'harmonie de leur trio attire les hommes, les endort et alors elles les mettent à mort. Mais sa torpeur à lui n'a pas été causée par le chant de l'aimée, dont le dédain est sans danger, et qu'il veut continuer avec persévérance à solliciter de la voix parlée et chantée. Vient alors l'apologue du serpent aspic gardien du baume qui, selon les anciens bestiaires, pour ne pas s'endormir au son des instruments dont jouent les chasseurs, bouche une de ses oreilles avec le bout de sa queue, l'autre avec de la terre. L'amant déçu aurait dû faire de même, ne pas entendre les « instrumentz » des « douces parolles », « la chanson douce et armonialle ». Subterfuge inutile, car il conclura de toute manière par un rondeau, « Je te ayme encor », après avoir fait entendre le merle en cage (fig. 7), oiseau très laid au chant si beau, emblème de l'apparence trompeuse, qui rappelle que certains hommes ont « très douce et accordante voix » mais « n'ont pas le sens et la pratique / De bien scavoir congnoistre la musicque », tandis que « les autres ont de la musicque lart / Mais de la voix ilz ont petite part »<sup>22</sup>.



**E**ds la mer ou les Vagues sont fortes  
 Vous trouverez de seraines trois sortes  
 Dont les deux ont par le bas la facon  
 Comme Vne femme et le bas de poisson  
 Leur nature est touer sur les marines  
 Tresdoucelement de Harpes ou Bucines  
 Et la tierce a le Visage tresbeau  
 Comme Vne femme et le reste de oyseau  
 Et de sa Voix si tresdoucelement chante

6. Pierre Gringore, *Les Menus Propos*,  
 « Exemple des seraines ».



**R**est ainsi que le merce a de Usage  
 De bien chanter et si est laid en cage  
 Et si ne châte en Vng an que tropz moyz  
 Mais Voulentiers est garde touteffors  
 Plus que autre oyseau pour la grande plaisance  
 De son doux chant et sa restiourssance  
 Il donne aussi espoir d'auoir temps beau  
 Par son chanter et du printemps nouveau  
 Et si est laid a nature a rescouffe

7. Pierre Gringore, *Les Menus Propos*,  
 « Exemple du merle »

21 Voir Claire Bardelmann, « La Sirène ou le chant de l'inconnu », *Anglophonia. Caliban. French Journal of English Studies*, 13, « Mythe et littérature, Shakespeare et ses contemporains », Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2003, p. 125-134.

22 Pierre Gringore, *Les Menus Propos*, *op. cit.*, f° Lii v°.

Que cette assertion soit prise ou non comme une métaphore de toute sorte de compétence – car il nous est loisible de l’entendre au sens littéral de l’aptitude musicale –, ou même comme la glose d’un emblème socratique, érasmien sur l’enveloppe ingrate d’un contenu très précieux, il n’en reste pas moins que dans ce long monologue de l’auteur amoureux, malheureux sur l’ouïr, tout se joue dans l’oscillation entre la voix parlée et la voix chantée. Le chant convient à l’amour, comme traditionnellement le rondeau. Mais ce lieu commun est mis en échec par l’expérience amoureuse vécue. Car le chant peut servir à la ruse ; la peine serre la gorge de l’amant, étrangle les mots et à plus forte raison la mélodie ; la rage et le courroux altèrent le rythme ou le font tourner en ritournelle lassante ; l’âme même est désaccordée. L’écriture continue fidèlement à dire le chant naturel du discours amoureux, que Gringore évoque avec une nostalgie désolée, tout en faisant sentir le moment où la poésie, entre désespoir et espoir, cherche et appelle la musique.

LA POÉSIE FRANÇAISE ET LES PREMIERS RECUEILS  
DE CHANSONS PUBLIÉS PAR PIERRE ATTAINGNANT (1528-1534)

Jean-Eudes Girot

Les chansons publiées par Marot en 1532 jouissent d'un statut à part dans *L'Adolescence clémentine*, puisque pratiquement tous les poèmes de cette section avaient été imprimés sous une forme ou une autre avant de figurer dans ce recueil<sup>1</sup>. Elles sont en outre très étroitement liées à une période précise de cette vie idéale que le poète esquisse en quelque sorte dans ces *Juvenilia* en français. *La Suite de l'Adolescence* (1534) et les recueils plus tardifs ne comprennent pas de section nouvelle pour les chansons, pas davantage que l'on ne trouve de sections dédiées aux ballades et aux rondeaux<sup>2</sup>. Ce refus de publier dans ses *Œuvres* des pièces que l'on considérerait, pense-t-on, comme relevant d'une esthétique démodée (le rondeau et la ballade) ou d'une inspiration désormais trop légère (la chanson de cour) ne signifie bien sûr pas que Marot ait, après 1534, brusquement cessé de composer des rondeaux, des ballades et surtout des chansons, très appréciées de ses contemporains : il a, simplement, estimé que ces poèmes n'avaient plus leur place dans le monument de ses *Œuvres*. Continuer de voir dans ces recueils le reflet précis de l'ensemble de l'activité poétique de Marot, c'est à la fois méconnaître le rôle joué par les poètes à la cour et dénier à Marot la liberté artistique de constituer son recueil et d'exercer un choix signifiant, celui de retenir et d'exclure des poèmes<sup>3</sup>. Ce n'est pas parce

- 1 C'est également vrai d'autres poèmes publiés en 1532, ce qui fait de *L'Adolescence clémentine* une véritable édition collective (voir le détail dans C. A. Mayer, *Bibliographie des œuvres de Clément Marot*, t. II : *Éditions*, Paris, Nizet, 1975).
- 2 Notons cependant que les éditions lyonnaises des *Œuvres* publiées en 1538 proposent, pour *L'Adolescence*, dix pièces nouvelles insérées dans la section des chansons. Voir le détail dans l'article de John McClelland, « Marot et ses compositeurs : coïncidences et interférences des langages poétique et musical », dans Gérard Defaux (dir.), *La Génération Marot, poètes français et néo-latins (1515-1550)*, Paris, Champion, 1997, p. 169-189.
- 3 C'est par exemple ce qui se dégage implicitement de telle remarque de Gérard Defaux dans son édition des *Œuvres poétiques* (Paris, Bordas, coll. « Classiques Garnier », 1990-1993, 2 vol.) à propos de la dernière chanson du recueil de 1532 : « Toutes les autres chansons [i. e. celles de l'édition Dolet de 1538] sont donc de composition postérieure à 1532 » (t. I, p. 597 ; je souligne). On peut en être d'autant plus surpris que Gérard Defaux insiste avec raison sur l'importance des préfaces de Marot aux recueils de 1532 et 1538 dans lesquelles le poète revendique hautement sa liberté dans la *dispositio* de ses œuvres.

que Mellin de Saint-Gelais, le poète le plus goûté du temps avec Marot, passe (à tort d'ailleurs) pour n'avoir rien voulu publier de son œuvre qu'il faut supposer que Marot a voulu tout donner à ses lecteurs<sup>4</sup>. Il est donc fort probable que l'œuvre publiée par ses soins ne corresponde en réalité qu'à une partie de ce qu'il a composé; en d'autres termes, il est très vraisemblable qu'un pan de la production poétique qu'il n'a pas voulu explicitement reconnaître nous soit parvenu enserré dans des corpus autres que celui de ses *Œuvres*.

Je limiterai ici mon propos à quelques chansons publiées dans *L'Adolescence clémentine* de 1532, un corpus constitué par Marot et un texte publié par ses soins que j'envisagerai selon une triple perspective : celle des manuscrits antérieurs à la publication de *L'Adolescence clémentine*, celle des imprimés musicaux de Pierre Attaignant et celle, enfin, des recueils de chansons sans musique notée.

Pour la période antérieure à la publication de *L'Adolescence clémentine*, notre principale source musicale manuscrite pour les chansons de Marot se trouve dans un manuscrit copié à Lyon entre 1520 et 1526, conservé aujourd'hui à Copenhague, dont il existe une remarquable édition publiée par Peter Woetmann Christoffersen<sup>5</sup>. Ce manuscrit de 452 pages (290 x 405 mm) a été copié par plusieurs copistes durant une période que son éditeur estime se situer entre 1520 et 1525; il contient 189 œuvres profanes (dont 172 chansons en français, en majorité écrites pour trois voix) et 85 œuvres sacrées (motets ou parties de messe); à cause de leur longueur, ces dernières occupent un peu plus de la moitié du manuscrit. L'ex-libris nous apprend que le livre a appartenu à Claude Charneyron, prêtre à Villefranche-sur-Saône près de Lyon aux alentours de 1540<sup>6</sup>. Les sept poèmes de Marot mis en musique (dont un à deux reprises) que contient ce manuscrit se présentent donc ici dans une forme qui a de bonnes chances d'être la plus ancienne, ce qui ne signifie pas qu'elle soit la première<sup>7</sup>.

4 Je me permets sur ce point de renvoyer à mon article « Mellin de Saint-Gelais, poète éparpillé », dans Martine Furno (dir.), *Qui écrit ? Figures de l'auteur et poids des co-élaborateurs du texte (XV<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles)*, Paris, ENS Éditions/Institut d'histoire du livre, 2009, p. 95-108.

5 *French Music in the Early Sixteenth Century. Studies in the music collection of a copyist of Lyon. The manuscript NY Kgl. Samling 1848.2° in the Royal Library, Copenhagen*, Copenhagen, Museum Tusulanum Press/University of Copenhagen, 1994, 3 vol. (désormais : Cop. 1848). Les sept chansons de Marot présentes dans ce manuscrit ont fait l'objet d'un article de Frank Dobbins, « Les premières mises en musique des chansons, des épigrammes et des rondeaux de Marot », dans Gérard Defaux et Michel Simonin (dir.), *Clément Marot, « Prince des poètes françoys » (1496-1544)*, Paris, Champion, 1997, p. 483-502. Je ne les envisagerai donc ici que brièvement et du seul point de vue de la transmission des textes poétiques.

6 L'étude du manuscrit occupe les pages 3 à 108 du premier tome de l'ouvrage de Christoffersen.

7 Dans son ouvrage sur *Les Chansons de Clément Marot. Étude historique et littéraire* (Paris, Librairie Fischbacher, 1951), Jean Rollin s'emploie à défendre l'hypothèse que Marot a pu composer les airs (ou monodies) de certaines des polyphonies faites sur ses poèmes. Une hypothèse mal défendue selon François Lesure qui conclut que la question n'a finalement pas beaucoup d'importance (« Autour de Clément Marot et de ses musiciens », dans

Les voici dans l'ordre de leur apparition dans ce manuscrit (les numéros d'ordre en chiffres arabes renvoient à l'édition de Peter W. Christoffersen ; les références aux chansons, en chiffres romains, à l'édition des chansons de Marot par Gérard Defaux, t. I, p. 179-200) :

- 40 : « D'ung nouveau dart je suis frappé » 4 voix (Ch. xviii)
- 41 : « Je ne fais rien que requerir » 4 voix (Ch. xvii)
- 61 : « Dieu gard ma maistresse et regente » 2 voix, les deux autres voix sont perdues (Ch. iii)
- 111 : « Languir me fais sans t'avoyr offensée » 3 voix (Ch. xiii)
- 117 : « Jouyssance vous donneray » 3 voix (Ch. iv)
- 139 : « Jouyssance vous donneray » 3 voix (Ch. iv)
- 165 : « Secourez moy ma dame par amours » 4 voix (Ch. ii)
- 166 : « Ma dame ne m'a pas vendu » 4 voix (Ch. xv)

Une version à trois voix d'une autre chanson de Marot mise en musique par Claudin de Sermisy, probablement antérieure à celle publiée par Attaignant, se lit également dans les dernières pages d'un chansonnier du xv<sup>e</sup> siècle :

- « J'actens secours de ma seule pensée » 3 voix (Ch. v)<sup>8</sup>.

Cette série de chansons présente un intérêt considérable et ce, quel que soit l'angle sous lequel on l'examine. Le plus remarquable peut-être tient à la période au cours de laquelle ces chansons ont été copiées puisque, si l'éditeur propose une fourchette de dates situées entre 1520 et 1526 pour l'ensemble du manuscrit copié à Lyon ou sa région, le fascicule sur lequel a été copiée la chanson iii « Dieu gard ma maistresse et regente » peut être daté des années 1523-1524<sup>9</sup>. P. W. Christoffersen suggère même que ces premières chansons de Marot et de Sermisy ont pu être connues à Lyon, où la cour séjourne fréquemment, dès 1519 ou 1520<sup>10</sup>. Même si l'on s'en tient aux années 1523-1524 suggérées par le papier de la Chanson iii, ce scénario invite à reconsidérer aussi bien la chronologie des chansons de Marot que les conditions dans lesquelles Attaignant les imprime en 1527-1528 puisqu'il semblerait que ce corpus de chansons (textes de Marot et de poètes anonymes ; musique de Sermisy ou d'autres compositeurs) circulait

*Musique et musiciens français du xvi<sup>e</sup> siècle*, Genève, Minkoff, 1976, p. 37-49) ; voir les remarques nuancées de P. W. Christoffersen sur ce point (*French Music in the Early Sixteenth Century*, *op. cit.*, t. I, p. 236 n. 50 et p. 249).

8 Bibliothèque royale de Copenhague, ms. Thott 291, 8<sup>o</sup>, fol. 40 v<sup>o</sup>-41 r<sup>o</sup> (désormais : Cop 291). Voir P. W. Christoffersen, *French Music in the Early Sixteenth Century*, *op. cit.*, t. I, p. 246-248, qui date cet ajout du premier quart du xvi<sup>e</sup> siècle. Ce recueil appartient au groupe des chansonniers bourguignons rédigés dans la vallée de la Loire dans le dernier tiers du xv<sup>e</sup> siècle (voir Jane Alden, *Songs, Scribes, and Society. The History and Reception of the Loire Valley Chansonniers*, Oxford, Oxford University Press, 2010).

9 P. W. Christoffersen, *French Music in the Early Sixteenth Century*, *op. cit.*, t. I, p. 69. La page sur laquelle se trouve copiée la Chanson iii appartient au fasc. 5 (*ibid.*, p. 22 et 25).

10 *Ibid.*, p. 98.

déjà depuis quelques années lorsque l'éditeur parisien les publie<sup>11</sup>. S'agissant de Marot, la démonstration confirme les hypothèses précédemment formulées par Pierre Villey et Jean Rollin : elle a toutefois le grand mérite d'être fermement étayée et de nous proposer des textes<sup>12</sup>.

28

À ne s'en tenir qu'au seul Marot, nous disposons donc de deux versions musiquées différentes de certaines des chansons qui circulaient avant la publication de *L'Adolescence clémentine* : celle du manuscrit lyonnais aujourd'hui à Copenhague et celle des impressions de Pierre Attaignant. À cet ensemble, il convient d'ajouter les textes publiés dans les recueils de chansons sans musique notée, recueils contemporains au sens large de ces versions manuscrites et imprimées. Ces recueils sont en général regardés avec suspicion par la critique universitaire qui leur reproche de proposer des textes pleins d'erreurs et donc sans autorité véritable ; si l'on ajoute que leur extrême rareté les rend difficiles d'accès et qu'il est très souvent impossible d'établir avec précision la date de leur publication, on peut comprendre qu'ils n'aient guère été pris en considération par la plupart des éditeurs de Marot<sup>13</sup>. Comme les recueils musicaux manuscrits ou imprimés, ils offrent pourtant bien souvent un état du texte antérieur à *L'Adolescence clémentine* et, à ce titre, mériteraient de figurer en bonne place dans les éditions modernes des œuvres du poète. Enfin, et pour peu que l'on consente à ne pas se limiter aux quelques chansons publiées par Marot dans son *Adolescence clémentine*, ils donnent à lire un corpus de chansons qui recoupe de manière fort instructive celui que l'on peut lire dans le manuscrit de Copenhague (Cop. 1848) ou dans les impressions de Pierre Attaignant. Le choix de ne se limiter qu'aux seules chansons recueillies en 1532 par Marot dans son recueil me paraît en effet relever d'une démarche anachronique qui

11 *Ibid.*, t. I, p. 71-72 et p. 238-254 (pour le passage de trois à quatre voix).

12 Voir les différents articles consacrés par Pierre Villey à ses « Recherches sur la chronologie des Œuvres de Marot » (articles repris en un volume à Paris, chez H. Leclerc, en 1921). Jean Rollin signalait déjà (*Les Chansons de Clément Marot*, Paris, Société française de musicologie, 1951, p. 50 sq.), comme indice d'une diffusion rapide de ces chansons, le fait que certaines d'entre elles sont proposées comme timbres dans des noëls des années 1520 ; la datation de ces recueils demeure encore incertaine et tout au plus peut-on dire qu'ils ont été imprimés vers la fin des années 1520. Voir le cas des Chanson II « Secourez moy ma dame par amour » et IV « Jouissance vous donneray » présentes dans un recueil que l'on date de 1526-1531 ; voir Adrienne F. Block, *The Early French Parody Noël*, Ann Arbor (Michigan), UMI Research Press, 1983, 2 vol., t. I, p. 135, n. 39, pour les *Noëls Nouveaux en poetevin* (Paris, Pierre Sergent, s.d.) et Pierre Rézeau, *Les Noëls en France aux xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles. Édition et analyse*, Strasbourg, ELIPH, 2013, « Répertoire général des noëls » p. 417-586, respectivement les n. 1 et 763.

13 Beaucoup ont été publiés par Brian Jeffery, *Chanson Verse of the Early Renaissance*, t. I, London, B. Jeffery, 1971, t. II, London, Tecla Editions, 1976 (désormais : Jeffery). Tous ces recueils, qui ont dû circuler en quantités importantes, sont aujourd'hui extrêmement rares. L'édition de Jeffery a l'immense mérite de donner à lire commodément des textes souvent inaccessibles ; elle ne constitue pourtant pas à proprement parler une édition critique comme a bien voulu me le confirmer Alice Tacaille qui a pu voir à Wolfenbüttel les exemplaires publiés par Jeffery.

finir par fausser notre perception de ces textes. Rappelons en effet que tous les poèmes publiés dans ces recueils (manuscrits ou imprimés musicaux ; chansons sans musique notée) sont anonymes et que, dans les premières impressions de Pierre Attaignant, la plupart des mélodies le sont également<sup>14</sup>. C'est à l'aune de cet anonymat général que doit se mesurer la portée du geste éditorial de Marot qui, en 1532, revendique pour siennes un certain nombre de ces compositions. Si l'on veut bien admettre que Marot n'avait pas seulement écrit en 1532 les trente-deux chansons qu'il retient dans *L'Adolescence clémentine*, il me paraît légitime d'étudier le corpus originel auquel elles ont d'abord appartenu. Pour des raisons de commodité, je m'en tiendrai ici aux trente et une chansons du manuscrit Cop. 1848, étudié et partiellement édité par P. W. Christoffersen, dont le texte se lit également chez Attaignant et, parfois, dans les recueils de chansons sans musique notée<sup>15</sup> ; à cet ensemble, j'ajouterai la chanson « J'actens secours de ma seulle pensée » mentionnée plus haut, présente dans l'appendice d'un chansonnier du xv<sup>e</sup> siècle.

En attendant une étude détaillée sur la diffusion des textes des chansons présentes dans ces recueils de différentes sortes, donnons ici les résultats d'une première enquête sur les recueils publiés par Attaignant d'avril 1528 à octobre 1534 (date de la publication de *La Suite de l'Adolescence clémentine* et de *l'Hécatomphile*) : si l'on exclut les reprises d'une même chanson, on arrive à un total de quelque 600 chansons dont environ un cinquième appartient, pour le texte, à un fonds antérieur (celui des chansonniers courtois en général). Pour les recueils de chansons sans musique notée, Brian Jeffery montre à quel point le répertoire évolue entre les premiers recueils (ca 1515-1520) et ceux des années 1525 et suivantes qui, s'ils donnent encore à lire des textes connus depuis parfois

14 C'est surtout le cas pour les recueils publiés jusque vers la fin des années 1530 ; nombre des attributions des mélodies des premiers recueils reposent sur les rééditions (d'Attaignant ou de ses confrères) ; voir Daniel Hertz, *Pierre Attaignant, Royal Printer of Music. A Historical Study and Bibliographical Catalogue*, Berkeley, University of California Press, 1969 (désormais : Hertz).

15 Certains textes du xv<sup>e</sup> siècle sont présents et dans Cop. 1848 et dans des recueils postérieurs à 1534 (publiés ou non par Attaignant). C'est le cas de la chanson « Ceste fillette à qui le tetin point », rondeau quatrain de Jean Molinet que l'on peut lire, entre autres, dans le *Jardin de plaisance et fleur de Rhétorique* (Paris, Antoine Vêrard, s.d. [ca 1501] ; fol. 120 v<sup>o</sup> ; n<sup>o</sup> 560), mis en musique à trois voix dans notre manuscrit (n<sup>o</sup> 31) et, plus tard, par Gabriel Coste et Pierre Certon (le recueil de Vêrard a fait l'objet d'une reproduction en fac-similé publiée à Paris, chez Firmin-Didot et Cie, 1910 ; un volume a ensuite été publié sous ce même titre avec, en sous-titre *Introduction et notes* par E. Droz et A. Piaget à Paris, Librairie Édouard Champion, 1924, avec la mention t. II ; tous les poèmes du recueil sont numérotés : je renvoie successivement ci-dessus au folio de l'édition de Vêrard et à la numérotation de Droz et Piaget). Je ne prendrai pas en compte ces textes, non plus que les textes présents dans les deux chansonniers monodiques (voir P. W. Christoffersen, *French Music in the Early Sixteenth Century*, op. cit., t. I, p. 178) quand ils ne sont pas également présents dans le corpus Attaignant.

longtemps, proposent en nombre des chansons nouvelles. Enfin, les trente et une chansons du manuscrit 1848 de Copenhague également présentes dans les recueils Attaignant ne représentent qu'environ un sixième de l'ensemble des chansons du manuscrit, les autres chansons provenant du répertoire courtois des chansonniers du xv<sup>e</sup> siècle ou d'une tradition d'origine populaire qui n'a pas été reprise par Attaignant durant la période envisagée. Pour mieux apprécier la place des chansons de Marot dans ce corpus, il convient d'examiner les chansons dont la rédaction remonte, comme celles de Marot, aux années 1520 et dont le texte nous a été transmis à la fois par Cop. 1848 et les recueils publiés par Attaignant jusqu'en 1534, avec parfois une version publiée dans les recueils de chansons sans musique notée.

30

Les trente-deux chansons (en comptant la chanson v de Marot, « J'actens secours de ma seulle pensée » présente dans le manuscrit Cop. 291) peuvent se répartir en plusieurs catégories<sup>16</sup>. La première concerne les chansons qui répondent aux critères de ce corpus (présentes dans le manuscrit Cop. 1848 et un imprimé d'Attaignant), mais dont le texte remonte à une période très antérieure aux années 1520 et dont seules les mises en musique sont contemporaines.

#### A. 5 chansons dont le texte remonte à une période antérieure à 1520

- « Assouvy suis mais sans cesser desire » ; rondeau cinquain imprimé dans le *Jardin de plaisance* [n° 510] et mis en musique par Clément Janequin qui ne retient du rondeau originel que le refrain ; c'est le texte de Janequin que l'on peut lire dans un recueil de chanson sans musique notée de 1535 (Jeffery 1535, n° 215).
- « Faulte d'argent dieu te maudie » ; rondeau quatrain tiré du *Jardin de plaisance* [n° 284]. Le texte de Cop. 1848 est une combinaison des deux premières strophes ; celui publié par Attaignant en 1532 se limite à la première strophe. Les airs sont différents.
- « Je me repens de vous avoir aymée » ; rondeau quatrain tiré du *Jardin de plaisance* [n° 223] suivi (avec des variantes) dans Cop. 1848. Attaignant publie en 1529 une version pour luth et voix (que je n'ai pas vue). Le succès de ce poème se mesure au fait qu'il est présent dans plusieurs recueils de chansons sans musique notée (voir Jeffery 16 n° 4, éd. t. I, 236), que l'on trouve une réponse (« Ne te repens de m'avoir trop aymée » ; Jeffery 16 n° 9, éd. t. I p. 241) et un Noël sur ce timbre.

<sup>16</sup> Le commentaire s'appuie sur le tableau des sources musicales et littéraires placé en annexe. Les références à Jeffery sont suivies de l'identification du recueil dans son édition.

- « Reconfortés le petit cueur de moy » ; ce poème hétérométrique mis en musique par Janequin et publié par Attaignant en 1528 se lit dans les deux chansonniers monodiques<sup>17</sup>.
- « S'il est à ma poste » ; quatrain décasyllabique dont le texte se lit déjà dans le chansonnier monodique BnF Fr. 12744 n° 22.

Même si cet échantillon est trop mince pour être significatif, on peut déjà remarquer que les cinq items correspondent à environ un cinquième de l'ensemble des trente-deux chansons, c'est-à-dire la même proportion de textes du xv<sup>e</sup> siècle que l'on devine dans les imprimés d'Attaignant pour la période considérée. D'autre part, si l'on considère l'ensemble des chansons en français du manuscrit Cop 1848 (y compris, donc, celles qui n'apparaissent pas dans les recueils de Pierre Attaignant), la proportion de chansons dont le texte (et souvent la mélodie) remonte à la période antérieure des chansonniers du xv<sup>e</sup> siècle est sensiblement plus importante.

Restent vingt-sept chansons que l'on peut classer en trois groupes.

#### B. 10 chansons présentes dans le manuscrit Cop. 1848 et un ou plusieurs recueils d'Attaignant

- « A desjuner la belle andouille » ; Attaignant 1529<sup>18</sup>.
- « Amy hellas ostez moy de la presse » ; Attaignant 1529.
- « Dœul double dœul renfort de desplaisir » ; Attaignant 1530<sup>19</sup>.
- « Hau hau hau le boys » ; Attaignant 1529 ; musique de Claudin de Sermisy.
- « Or sus vous dormez tropt ma dame joliette » ; Attaignant 1528 (musique de Clément Janequin)<sup>20</sup>.
- « Puis qu'en deux cueurs y a vraye union » ; Attaignant 1529.
- « Que t'ay je faict desplaisante fortune » ; Attaignant 1529.
- « Si vostre cueur a prins tanné » ; Attaignant 1529.

17 Les chansonniers dit de Bayeux (BnF F. Fr. 9346) et BnF F. Fr. 12744. Voir Isabel Kraft, *Einstimmigkeit um 1500 : Der Chansonnier Paris, BnF F. Fr. 12744*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2009, p. 208. Voir également Annie Cœurdevey, « Clément Janequin et l'essor du figuralisme », dans Olivier Halévy, Isabelle His & Jean Vignes (dir.), *Clément Janequin, un musicien au milieu des poètes*, Paris, Société française de musicologie, 2013, p. 151-176.

18 *Répertoire international des sources musicales*, München/Duisburg, Henle, puis Kassel/Basel/Tours, Baerenreiter Verlag, depuis 1960, série B/1, Recueils imprimés, xvi<sup>e</sup>-xvii<sup>e</sup> siècles (désormais : RISM). Ici RISM [c.1528]<sup>8</sup> (n° 2), réédition 1531<sup>2</sup>.

19 Attaignant publiée en 1529 [Hartz 8] une chanson à l'*incipit* proche (« Doeul double doeul a mon cœur assommé ») et dont la mélodie, anonyme, est différente.

20 Voir Frank Dobbins, « Janequin, Marot, Rabelais et la musique verbale », dans *Clément Janequin, un musicien au milieu des poètes*, op. cit., p. 287-315, en particulier les pages 289-296. Voir également le n° 17 du programme ici même publié en annexe.

- « Tous nobles cueurs venés veoyr Madeleyne » ; Attaignant 1529.
- « Vignon vignette » ; Attaignant 1529<sup>21</sup>.

**C. 11 chansons présentes dans les manuscrits Cop. 1848 (et Cop. 291), Attaignant et un recueil poétique de 1532 ou postérieur**

- « Amour vault trop qui bien s'en sçait deffaire ».
- « De retourner mon amy je te prie ».
- « D'ung nouveau dart je suis frappé » ; *L'Adolescence clémentine*, Ch. xviii.
- « J'actens secours de ma seulle pensée » [Cop. 291] ; *L'Adolescence clémentine*, Ch. v.
- « Je ne fais rien que requérir » ; *L'Adolescence clémentine*, Ch. xvii.
- « Je ne sçay pas comment »
- « Jouyssance vous donneray » ; *L'Adolescence clémentine*, Ch. iv.
- « Languir me fais sans t'avoir offensée » ; *L'Adolescence clémentine*, Ch. xiii.
- 32 – « Ma dame ne m'a pas vendu » ; *L'Adolescence clémentine*, Ch. xv.
- « Si par souffrir on peult vaincre fortune »
- « Ung grand plaisir Cupido me donna »

**D. 6 chansons présentes dans les manuscrits Cop. 1848 et Cop. 291, Attaignant, un recueil de chansons sans musique notée antérieur à 1534 ou dans *L'Adolescence clémentine***

- « C'est boucané de se tenir a une » ; Jeffery 8(a) et 8(c) ; *La Fleur* 110<sup>22</sup>.
- « Ces facheux sotz qui mesdisent d'aymer » ; *La Fleur* 110.
- « D'amour je suis deseritée » ; Jeffery 17 ; *La Fleur* 110.
- « Dieu gard ma maistresse et regente » ; *La Fleur* 110 ; *L'Adolescence clémentine*, Ch. iii.
- « Fortune laisse moy la vie » ; Jeffery 8(c) ; *La Fleur* 110<sup>23</sup>.
- « Secourez moy ma dame par amour » ; *La Fleur* 110 ; *L'Adolescence clémentine*, Ch. ii.

Que nous apprend ce classement sur la diffusion du texte des chansons publiées par Attaignant dans ses premiers recueils ? Si l'on laisse de côté la partie A qui

<sup>21</sup> Sermisy met en musique en 1535 le même texte, publié par Attaignant (Heartz 65).

<sup>22</sup> Le tableau de concordances, en annexe, identifie *in extenso* ces précieuses sources sans musique notée inventoriées par Brian Jeffery, *Chanson Verse of the Early Renaissance*, op. cit., dont les abréviations sont ici retenues.

<sup>23</sup> Un poème avec le même *incipit*, mais un texte différent, se lit dans le chansonnier de Wolfenbüttel copié ca 1460-1480 ; voir Martella Gutiérrez-Denhoff, *Der Wolfenbütteler Chansonnier Wolfenbüttel*, Herzog August Bibliothek Codex Guelph. 287 Extrav. Untersuchungen zu Repertoire und Überlieferung einer Musikhandschrift des 15. Jahrhunderts und ihres Umkreises, Wiesbaden, Herzog August Bibliothek, 1985.

concerne le répertoire poétique hérité, pour l'essentiel, des chansonniers du xv<sup>e</sup> siècle dont on sait qu'il demeure présent, même de manière marginale, dans ces publications, on s'aperçoit que sur les vingt-sept chansons dont on peut supposer qu'elles appartenaient, au moins pour la plupart, à un corpus récent, vingt et une d'entre elles (les sections B et C) n'apparaissent avant 1532 que dans Cop. 1848 (et Cop. 291 dans un cas) et les impressions musicales d'Attaignant. Le texte de onze d'entre elles reparaît ensuite dans des recueils de chansons sans musique notée ou dans *L'Adolescence clémentine* pour les chansons que retient Marot, preuve d'une diffusion étalée dans le temps et d'un succès dont témoignent aussi les Noël composés à partir de ces chansons. On entrevoit bien la vitalité d'un genre (la chanson mise en musique) dont le manuscrit Cop. 1848 nous offre le témoignage d'une première diffusion manuscrite entre 1520 et 1525 hors de la cour (où elles ont probablement été composées<sup>24</sup>) jusqu'au moment où Attaignant imprime un répertoire qui circulait donc probablement depuis quelques années – texte et musique.

La section D enfin regroupe les six chansons pour lesquelles, entre la rédaction de Cop. 1848 et l'impression des recueils musicaux d'Attaignant, existe un état intermédiaire publié dans un recueil de chansons sans musique notée. Fait remarquable, les six textes ont tous été publiés dans un même recueil, *La Fleur des chansons*<sup>25</sup>. Ce recueil, dont il n'existe qu'un seul exemplaire aujourd'hui à la bibliothèque de Chantilly, a depuis longtemps attiré l'attention des critiques que la rareté de ces livrets et leur aspect archaïque n'ont pas rebutés<sup>26</sup>. Il a, en particulier, retenu l'attention de Jean Rollin qui, dans son ouvrage sur les chansons de Marot, a signalé que les deux poèmes de ce recueil repris en 1532 par Marot présentent des différences notables avec le texte de *L'Adolescence clémentine*<sup>27</sup>.

24 Pour deux chansons, des attributions nous renvoient au monde de la cour : « Amour vault trop qui bien s'en sçait deffaire » attribué à Lazare de Baïf dans le manuscrit BnF Fr. 1667 (information tirée du site d'A. Cœurdevey, « Catalogue de la chanson française à la Renaissance », Tours, CESR, Programme Ricercar, base Chansons) et « De retourner mon amy je te prie », poème attribué à François I<sup>er</sup> ou son entourage (édition des *Poésies du roi François I<sup>er</sup>* [...] par A. Champollion-Figeac, Paris, Imprimerie royale, 1847 ; Genève, Slatkine Reprint, 1970, p. 165 ; non repris dans l'édition des *Œuvres poétiques*, éd. J. E. Kane, Genève, Slatkine, 1984). Six autres se lisent pour la première fois dans *L'Adolescence clémentine* dont la page de titre rappelle que l'auteur est « Valet de Chambre du Roy ».

25 *La Fleur des chansons. Les grans chansons nouvelles qui sont en nombre Cent et dix [...]*, s.l.s.d., publié sans doute peu après mai 1527 ; voir B. Jeffery, *Chanson Verse of the Early Renaissance*, op. cit., t. II, p. 25.

26 Voir par exemple l'anthologie d'Henry Poulaille, *La Fleur des chansons d'amour du xv<sup>e</sup> siècle*, Paris, Grasset, 1943 (fig. 1). Le recueil est décrit par J.-C. Brunet dans son *Manuel du libraire et de l'amateur de livres*, Paris, Firmin Didot Frères, 1860-1865, 6 vol., t. II, col. 1286-1287, qui possédait probablement l'exemplaire acheté ensuite pour Chantilly. Il est publié par Brian Jeffery, *Chanson Verse of the Early Renaissance*, op. cit. t. II, p. 23-77.

27 Jean Rollin, *Les Chansons de Clément Marot*, op. cit., p. 170-171.

Passons brièvement sur le cas de la chanson III : l'*incipit* retenu par Marot (« Dieu gard ma maïstresse et regente ») ne se retrouve que dans le manuscrit Cop. 1848 ; le texte publié en février 1532 par Attaignant<sup>28</sup> (« Dieu gard de mon cueur la regente ») est en revanche, à un détail près, celui de *La Fleur* (qui propose « de mon cueur la tresgente »). Ce que l'on peut reconstituer du texte de la chanson II « Secourez moy ma dame par amour » est encore plus instructif. Aux vers 4 à 6, les variantes laissent entrevoir une diffusion problématique du texte<sup>29</sup> :

Cop. 1848 [ca 1525]

A mon las cueur pour vous s'en va morir  
 Helas helas venés toust secourir  
 Celuy qui vit pour vous en grant tristesse

*La Fleur* [ca 1527]

A mon las cueur lequel s'en va morir  
 Helas helas venez le secourir  
 Celuy qui vit pour vous en grant tristesse

Attaignant 1528 [Hertz 9]

A mon las cueur lequel pour vous s'en va mourir  
 Helas helas venez tost secourir  
 Celluy qui vit pour vous en grand tristesse

*L'Adolescence clémentine* 1532

A mon las cueur, lequel s'en va mourir  
 Helas helas, vueillés doncq secourir  
 Celluy qui vit pour vous en grand destresse

- v. 4 : *La Fleur* et *L'Adolescence clémentine* sont d'accord ; le manuscrit Cop. 1848 présente une leçon satisfaisante pour la métrique, mais la répétition du syntagme « pour vous », présent au v. 6, rend cette leçon

<sup>28</sup> Hertz 31 : *Vingt et huit chansons nouvelles en musique a quatre parties*, Paris, P. Attaignant, 1531, RISM 1531<sup>1</sup>. Daniel Hertz date ce recueil de 1532 au vu de la date 15301 (*sic*) imprimée au titre du *superius* et de la basse.

<sup>29</sup> Je précise qu'il ne s'agit pas d'une édition critique de ce texte. Quel que soit le crédit (fort grand, en ce qui me concerne) que l'on accorde au travail de P. W. Christoffersen, un éditeur ne saurait se dispenser de travailler sur l'original. Même chose pour les recueils de chansons sans musique notée édités par Jeffery, *Chanson Verse of the Early Renaissance*, *op. cit.* Enfin, l'un des premiers recueils de Pierre Attaignant (Hertz 2, RISM 1528<sup>3</sup>, *Chansons nouvelles en musique, à quatre parties*) n'est connu que par l'exemplaire de Versailles que je n'ai pas pu voir. J'ai donc travaillé sur l'exemplaire de la réimpression (Hertz 9, publié la même année, RISM [c. 1528]<sup>3</sup>, *Trente et sept chansons musicales*), mais qui propose un texte parfois différent (voir *infra* note 33).

moins heureuse ; le texte d'Attaignant combine les deux leçons et transforme le décasyllabe en alexandrin<sup>30</sup>.

- v. 5 : Cop. 1848 et Attaignant donnent le même texte « venez tôt » ; celui de *La Fleur* ne s'en distingue que par le remplacement de l'adverbe « tôt » par le pronom objet « le » ; *L'Adolescence clémentine* propose un autre texte « vueillés doncq ».
- v. 6 : les trois premiers états du texte proposent « tristesse » là où *L'Adolescence clémentine* donne « destresse », variante qui ne concerne que le texte de *L'Adolescence* et laisse entrevoir, comme au v. 5, un travail de correction par Marot d'un état originel du poème pour l'édition de *L'Adolescence clémentine*.

Dernière variation d'importance, *La Fleur* propose seule une seconde strophe qui ne se lit que là.

L'examen des autres poèmes de cette section D montre que ces variations ne concernent pas que le seul texte de Marot. Pour la chanson « C'est boucanner de se tenir à une », si l'on laisse de côté les variantes qui peuvent relever de la seule prononciation (« C'est boucanner / boucané », v. 1), on s'aperçoit qu'il y a accord du manuscrit Cop. 1848 et de *La Fleur* contre Attaignant<sup>31</sup> qui propose un texte très problématique :

Cop. 1848 et *La Fleur*

C'est boucanner de se tenir à une  
Le change est bon ainsi comme l'on dit  
Pourquoy j'ordonne que l'homme aura credit  
Qui changera tout ainsi que la lune<sup>32</sup>.

Attaignant

C'est boucané de se tenir à une  
Le changer est bon tous les jours comme l'on dit  
Du moins j'ordonne que l'homme aura tel credit  
Qui changera tout ainsi que la lune.

<sup>30</sup> Bon exemple de plasticité des rapports entre texte et musique, la présence de mélismes à cet endroit fait que ces deux syllabes supplémentaires ne posent aucun problème aux chanteurs.

<sup>31</sup> Hertz 10 : *Quarante et deux chansons musicales à troys parties*, Paris, P. Attaignant, avril 1529.

<sup>32</sup> Seule variante qui relève d'ailleurs de la prononciation : Parquoy (*La Fleur* au v. 3). À noter que le texte publié par B. Jeffery, *Chanson Verse of the Early Renaissance*, op. cit., t. I, p. 188, est celui d'un recueil antérieur auquel il renvoie, alors même qu'il souligne la qualité du travail éditorial de *La Fleur* par rapport aux recueils du même genre. Ce petit poème (dont on trouve l'équivalent, pour l'esprit, chez Olivier de Magny) revient plusieurs fois dans les recueils et connaît même son « contraire » : « C'est boucané d'en avoir plus d'une / Le change est sot quoy que l'on en ait dit / Car par change l'homme pert son credit / Et ressemble droicement à la lune » (*ibid.*, t. II, p. 230).

Si l'on peut reconstituer le processus qui amène les variantes des v. 3 et 4 chez Attaignant, il n'en reste pas moins qu'il est le seul à proposer une version hétérométrique d'un quatrain qui, partout ailleurs, est isométrique. C'est le phénomène inverse que l'on observe pour une autre chanson de cette section D :

*La Fleur* et Cop. 1848 (avec var. graphiques)

Ces facheux sotz qui mesdient d'aymer  
 Sans en avoir la congnoissance  
 Je vous jure ma conscience  
 Qu'ilz ont grant tort d'ung tel plaisir blasmer

Attaignant

Ces facheux sotz qui mesdisent d'aymer  
 Et n'en eurent de leur vie congnoissance  
 Je vous jure dieu et ma conscience  
 Qu'il ont grant tort d'un tel plaisir blasmer.

36

On pourrait certes supposer qu'Attaignant a voulu transformer en quatrain décasyllabique l'original hétérométrique (10-8-8-10) pour des raisons musicales, n'était que la musique est identique en Cop. 1848 et Attaignant.

Le fait de disposer d'un état premier de certains poèmes de Marot (ceux présents dans Cop. 1848) permet d'apprécier les variations textuelles du manuscrit à *L'Adolescence clémentine* en passant par les éditions musicales d'Attaignant. Si, pour certains poèmes, il n'y a pas de variantes significatives entre les trois états (« Languir me fait sans t'avoir offensée » ou « J'attens secours de ma seulle pensée » présent dans Cop. 291), il est d'autres poèmes dont les variantes méritent d'être relevées.

Manuscrit Cop. 1848	Attaignant
Joyssance, vous donneray	
Mon amy & si meneray	& vous meneray
A bonne fin vostre esperance	Là où pretend vostre
Vivante ne vous laisseray[...]	ne vous changeray
Encores quant morte seray	Encor quant morte je seray
L'esprit en aura souvenance.	

À noter que pour cette chanson, présente à deux reprises dans le manuscrit, le copiste d'une des versions (Cop. 1848 n° 137) avait d'abord écrit au v. 6 « Sy vous auray je en souvenance » avant de remplacer ce vers par la leçon définitive<sup>33</sup>. Dans ce cas présent, on constate une nouvelle fois que le texte du

33 P. W. Christoffersen (*French Music in the Early Sixteenth Century, op. cit.*, t. II, p. 113) signale que cette première version se lit aussi dans la première publication d'Attaignant (Heartz 2 ;

manuscrit Cop. 1848 est plus proche de celui publié par Marot en 1532 que ne l'est Attaignant<sup>34</sup>.

Quelles conclusions tirer de ces remarques sur les états différents des textes des chansons? La première a trait à la diffusion de ce corpus dans les années 1520 qui se présente soit musiqué (Cop. 1848 et Attaignant), soit avec le texte nu (les recueils de chansons sans musique notée). À l'évidence, ils forment un tout que l'on aurait tort de dissocier : les nombreuses partitions publiées, en Italie en particulier et encore dans Cop. 1848, qui ne proposent que l'*incipit* des chansons, ne sont pas forcément toutes instrumentales mais invitent à penser que l'on pouvait y adapter des paroles éditées dans des recueils de poésies (la page de titre de *La Fleur* semble, de ce point de vue, particulièrement révélatrice de cette pratique).

Deuxième remarque, la qualité des textes proposés par Attaignant est souvent médiocre comparée à ce dont on pouvait disposer à l'époque (Cop. 1848 et les recueils de chansons sans musique notée qui proposent un texte souvent meilleur). Il est en définitive très vraisemblable qu'Attaignant ait eu le flair de comprendre que ce corpus représentait une aubaine commerciale, thèse défendue par Peter Woetman Christoffersen, qui suggère que l'éditeur s'est emparé d'un répertoire manuscrit qui circulait depuis quelques années pour lui donner une forme imprimée. Si collaboration il y a eu un jour entre Attaignant et ses auteurs (musiciens et poètes), elle ne devient effective que pour des recueils plus tardifs. Le dernier point n'est qu'une conséquence de ce qui précède : à l'évidence, le rôle des recueils de chansons sans musique notée est essentiel dans le processus de transmission des textes. La qualité éditoriale de *La Fleur*, justement relevée par Jeffery et confirmée par l'analyse des variantes ci-dessus, est une invite à considérer ces recueils avec plus d'attention qu'on ne l'a fait jusqu'ici. Allons plus loin : l'éditeur intellectuel de *La Fleur* s'est livré à un travail éditorial que l'on pourrait comparer, pour l'intelligence de son approche, à celui réalisé

---

RISM 1528<sup>3</sup>); mais comme il écrit qu'on la lit aussi dans la deuxième édition du recueil (Heartz 9; RISM [c.1528]<sup>3</sup>), alors que c'est bien la version définitive qu'on peut lire, je ne sais qu'en penser. Dans son édition critique de Marot, Claude A. Mayer propose pour la version Attaignant une leçon très proche : « Si vous auray en souvenance ». Cela signifie que, d'une édition à l'autre, Attaignant revoit ses textes et, dans ce cas présent, se range à la bonne leçon déjà connue en 1525 mais que sa première édition, moins bonne donc que ce que l'on peut lire en Cop. 1848, ne proposait pas (Clément Marot, *Œuvres complètes*, éd. Claude A. Mayer, London, University of London/Athlone Press, 6 vol., 1958-1980, t. 3 : *Œuvres lyriques*, 1964).

34 Voir aussi (programme en annexe, n° 14, et F. Dobbins, « Les premières mises en musique des chansons, des épigrammes et des rondeaux de Marot », art. cit.) l'exemple de « D'un nouveau dard » pour lequel Cop. 1848 offre un texte plus proche de *L'Adolescence clémentine* que celui publié par Attaignant.

par Marot pour l'œuvre de Villon. Dans ces conditions, on voit mal ce qui interdirait d'attribuer à Marot la seconde strophe de « Secourez moy » publiée par *La Fleur* au seul motif que Marot ne l'a pas reprise dans son *Adolescence* (pour laquelle on devine qu'il s'est livré en personne à un travail soigneux de révision). Posons la question autrement : qui d'autre que Marot, à cette date, aurait pu écrire une strophe supplémentaire pour un poème dont la première strophe se suffit à elle-même ? Si l'on ajoute à cela le fait que *La Fleur* propose ici et là des chansons dont le schéma métrique rappelle ce que Marot publie dans *L'Adolescence* et que, de manière plus subjective, certains poèmes font irrésistiblement penser à sa « manière », il n'est pas invraisemblable de penser que ce recueil contient des chansons de Marot non recueillies dans *L'Adolescence*. On ne peut d'ailleurs qu'admirer la constance avec laquelle la critique universitaire s'est tenue à l'écart de ces éditions qui, avec les recueils musicaux, présentent les chansons de Marot dans leur contexte originel. Jean Rollin, qui connaissait *La Fleur des chansons*, n'envisage à aucun moment la possibilité que Marot soit l'auteur de la strophe inédite de « Secourez moy » qu'il reproduit pourtant. Quant à Jeffery, en dépit de l'intérêt qu'il éprouve pour ces textes qu'il a contribué à faire connaître, il repousse l'idée qu'un Marot parolier ait pu en être l'auteur et se contente de souligner timidement, ici et là, le ton proprement marotique de certaines chansons. Les comptes rendus de l'ouvrage de Jean Rollin disent bien que, pour tous, l'idée qu'un Marot parolier ait pu écrire pour être mis en musique est inenvisageable et presque sacrilège<sup>35</sup>. Disons, ici, que le contraire serait bien étonnant et qu'il est permis d'être sensible à une forme de cohérence dans l'œuvre de Marot qui, avec les chansons d'abord, les psaumes enfin, semble avoir sa vie durant écrit pour être chanté.

35 Outre F. Lesure, « Autour de Clément Marot et de ses musiciens », art. cit., voir la critique de l'ouvrage de Jean Rollin (*Les Chansons de Clément Marot, op. cit.*) par V.-L. Saulnier, *Bibliothèque d'humanisme et de Renaissance*, XV, 1953, p. 130-136 et C. A. Mayer, *Clément Marot*, Paris, Nizet, 1972, p. 68-70. Ajoutons que la question d'un Marot musicien suggérée par Rollin (et envisagée par Christoffersen) repose peut-être sur une confusion sémantique : de même que l'on a pu prétendre (en latin) que Marot ignorait le latin parce qu'il ne composait pas dans cette langue (mais on est certain qu'il le lisait), de même un Marot musicien doit-il se comprendre comme on le ferait aujourd'hui d'un amateur, capable de tenir sa partie dans un ensemble vocal aux ambitions limitées. On voit mal comment Marot qui, dès son jeune âge, a vécu à la cour, aurait pu se dispenser de pratiquer un tel art d'agrément.

# La fleur des chansons.



Es grans chansons nouvelles  
qui sont en nombre Cent et dix/  
ou est cōprinse la chāson du roy/  
la chāson de Paue/la chāson q̄  
le roy fist en espaigne/la chāson de Rōme/  
la chanson des Brunettes et Teremuu/et  
plusieurs autres nouvelles chāsons/lesq̄l/  
les trouueres par la table ensuyuant.



Couverture d'une édition gothique de *La Fleur des Chansons*.  
(J. Bonfons, Paris.)

1. *La Fleur des Chansons*, Paris, J. Bonfons, page de titre,  
Chantilly, musée Condé, IV D. 50

Tableau synthétique

<i>Incipit</i>	Cop. 1848	Voix	Attaignant	Voix	Chans. monodiques	Jardin	Jeffery 8(a)	Jeffery 8(b)	Jeffery 8(c)	Jeffery J. 16	Jeffery J. 17	Fleur 1527	AC 1532	Nourry 1534	1535	1538	Rézeau	Éd. crit.	Compositeur déclaré	Poète	Formes
<i>A dejeuner la belle andouille</i>	38	4	1529/H.9	4														CMM 93, III, 1			Quatrain
<i>Amour vault trop qui bien s'en sçait deffaire</i>	141	3	1529/H10	3											112			CMM 93, III, 53	Lazare de Baïf (Fr. 1667 et 1700)		Quatrain x 10
<i>Amy helas oitez moy de la presse</i>	37	4	1529/H5	4														CMM 93, I, 18			Quatrain x 10
<i>Assoury suis mais sans cesse desre</i>	35	4	1529/H5	4		510									215			Lesure 8	Janequin		Cinq. x 10
<i>C'est boucammer de se tenir à une</i>	113	3	1529/H10	3			1	1				21			102	63-141		CMM 93, III, 46			Quatrain x 10
<i>Ces fachetez soiez qui mesdisent d'aymer</i>	112-248	3	1529/H10	3					1						95	80.155		CMM 93, III, 44			Quatrain x 10 / 10+8+8+10
<i>D'amour je suis desertitee</i>	99	3	1529/H10	3							15	20			61			CMM 93, III, 39			Quatrain x 8
<i>D'ung nouveau dard je suis frappé</i>	40	4	1529/H8	4						18					213	18		CMM 93, II, 32	Marot C		Str. 1/2, [5x8]+6+8+6
<i>De retourner mon amy je te prie</i>	167	4	1529/H5	4											242			CMM 93, I, 24	François I <sup>er</sup>		Cinquin x 10
<i>Dieu gard ma maistresse et regente</i>	61	4	1532/H31	4								9	3	8	3	137		CMM 52, III, 41	Claudin Marot C		8x8
<i>Dieul double dieul renfort de desplaisir</i>	39	4	1530/H19	4															Hesdin		

<i>Incipit</i>	Cop. 1848	Voix	Attaignant	Voix	Chans. monodiques	Jardin	Jeffery 8(a)	Jeffery 8(b)	Jeffery 8(c)	Jeffery J. 16	Jeffery J. 17	Fleur 1527	AC 1532	Nourry 1534	1535	1538	Rézeau	Éd. crit.	Compositeur déclaré	Poète	Formes
<i>Faute d'argent dieu te mauldie</i>	219	3	1532/H30	4	284													CMM 93, IV, 40			Quatrain x 8
<i>Fortune laisse moy la vie</i>	116-135	3	1529/H10	3		1	19	96										CMM 93, III, 48			Quatrain x 8
<i>Hau hau hau le boys</i>	32	4	1529/H14	4														CMM 52, III, 56	Claudin		Huitain x 8 [?]
<i>Je me repens de vous avoir ayinée</i>	92	3	1529/H13	1+	223	4	6	29	4	6	29						374				Quatrain/Rondeau
<i>Je ne fais rien que requierir</i>	41	4	1529/H8	4							17							CMM 52, III, 77	Claudin	Marot C	Str, 1/2, 8+4+8+4+4+8+8
<i>Je ne say pas comment</i>	137	3	1529/H10	3								58						CMM 93, III, 45			Sixain x 6
<i>Jouissance vous donneray</i>	117-139	3	1528/H2	4							4	28	59	4	763			CMM 52, III, 85	Claudin	Marot C	Str, 1/2, 6x8
<i>Languir me fais sans t'avoir offensée</i>	111	3	1528/H2	4							13	54	13					CMM 52, III, 87	Claudin	Marot C	Str, 1/2, 4x10
<i>Ma dame ne m'a pas vendu</i>	166	4	1529/H6	4							15	31	15					CMM 93, I, 56	Marot C		Str, 1/2, 7x8
<i>Or sus vous dormez trop ma dame joliette</i>	269	3	1528/H4	4														Lesure 5			
<i>Puis qu'en deux cueurs y a unye union</i>	42	4	1529/H6	4														CMM 93, I, 62			
<i>Que t'ay je fait desplaisante fortunet</i>	57	3	1529/H10	3														CMM 93, III, 59			Quatrain x 10

Incipit	Cop. 1848	Voix	Attaignant	Voix	Chans. monodiques	Jardin	Jeffery 8(a)	Jeffery 8(b)	Jeffery 8(c)	Jeffery J. 16	Jeffery J. 17	Fleur 1527	AC 1532	Nourry 1534	1535	1538	Rézeau	Éd. crit.	Compositeur déclaré	Poète	Formes
<i>Reconfortez le petit cuer de moy</i>	168	4	1528/H2	4	12744/B													Lesure 1	Janequin		10-4-4-10] x 2
<i>S'il est a ma poste</i>	58	4	1529/H14	4	Fr. 12744												623	CMM 52, IV, 139	Hesdin		Str, 1/2, 4x10
<i>Secourez moy ma dame par amour</i>	165	4	1528/H2	4								44	2	29	53	2	1 et 44	CMM 52, IV, 139	Claudin	Marot C	Str, 1/3, 7x10
<i>Si par souffrir on peut vaincre fortune</i>	140	3	1529/H10	3											194			CMM 93, III, 52			Quatrain x 10
<i>Si vostre cuer a prins tanné</i>	114	3	1529/H7	4														CMM 93, II, 26			Quatrain x 8
<i>Tous nobles cueurs venés veoyr Madeleyne</i>	120	4	1529/H6	4														CMM 93, I, 58			
<i>Ung grand plaisir me donna</i>	164	4	1529/H6	4											24			CMM 93, I, 37			Str, 8x10
<i>Vignon vignette</i>	161	4	1529/H6	4														CMM 93, I, 34			2 str, 10+[4x6]
<i>J'actens secours de ma seule pensée</i>	Cop. 291	3	1528/H2	4									5	29	73	5		CMM 52, III, 73	Claudin	Marot C	Str, 1/3, 4x8

### Légende du tableau

- 1535 = *S'ensoyent plusieurs belles chansons nouvelles, avec plusieurs autres retirées des anciennes impressions [...]*  
Mil cinq cens XXXV (Jeffery II, p. 127-300).
- 1538 = *Les chansons nouvellement assemblées oultre les anciennes impressions [...]*, Paris, 1537 (Jeffery II, p. 331-347).
- AC 1532 = *L'Adolescence élémentine*, Paris, Pierre Roffet, 1532.
- Attraingnant = renvoi à la bibliographie des recueils Attraingnant par D. Heartz.
- Chans. monodiques = Chansonniers monodiques (BnF Fr. 12744 ou B[ayeux], BnF Fr. 9346).
- Cop. 1848 = Copenhague, ms. 1848 publié par P. W. Christoffersen.
- Éd. crit. = Éditions critiques des publications d'Attraingnant (la plupart se lisent dans la série CMM : *Corpus mensurabilis musicae*).
- Fleur 1527 = *La Fleur des chansons. Les grans chansons nouvelles qui sont au nombre de Cent et dix* (Jeffery II, p. 23-77 (voir fig. 1)).
- Formes = Formes poétiques
- Jardin = *Jardin de plâisance et fleur de rhétorique* (Paris, Antoine Vérard, ca 1501) ; les numéros d'ordre renvoient au commentaire d'Eugénie Droz.
- Jeffery 8(a) = *S'ensoyent vint belles chansons nouvelles*, s.l, s.d. (Jeffery I, p. 187-197). Paris, BnF, Rés Yc 1378.
- Jeffery 8(b) = *S'ensoyent viii belles chansons*, s.l, s.d. (Jeffery I, p. 198-204). Chantilly, musée Condé, IV D. 113.
- Jeffery 8(c) = *S'ensoyent huict belles chansons*, s.l, s.d. (Jeffery I, p. 205-212). Londres, British Museum, C.22.a.23.
- Jeffery J. 16 = *S'ensuyent seize belles chansons*, s.l, s.d. (Jeffery I, p. 233-247). Paris, BnF, Rés Yc 1379.
- Jeffery J. 17 = *S'ensuyent dixsept belles chansons*, s.l, s.d. (Jeffery I, p. 248-258). Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 8° B. 11441 Rés.
- Nourry 1534 = *S'ensoyent plusieurs belles chansons nouvelles*, Lyon, Claude Nourry, s.d. [ca 1534] (Jeffery II, 78-126)
- Rézeau = Pierre Rézeau, *Les Noël en France aux XV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles. Édition et analyse*, Strasbourg, ELIPHI, 2013
- Voix = nombre de voix



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

Jean Vignes

Nous avons coutume de désigner Ronsard ou Louise Labé comme des poètes *lyriques*. Le plus souvent, c'est en rattachant l'adjectif à la conception moderne du lyrisme, conçu comme l'expression singulière d'une subjectivité, la voix d'un *je*. On parle ainsi volontiers de *sujet lyrique*. Mais le succès de cette acception dans la langue critique moderne ne conduit-il pas à minorer ce que ces poètes de la Renaissance doivent encore à la conception traditionnelle (c'est-à-dire musicale) de la lyrique, tournée vers la performance musicale, la seule acception du terme qui ait cours au XVI<sup>e</sup> siècle ? À l'époque de Ronsard, un recueil de *vers lyriques* rassemble des pièces que leur forme strophique destine au chant, avec accompagnement instrumental. Tel est bien le cas des *Odes* de Ronsard (1550), où s'affiche d'emblée le goût du poète pour le chant accompagné d'instruments ; quand il revendique le titre de « premier auteur Lirique François<sup>1</sup> », il donne au mot son sens étymologique : il estime une ode « imparfaite » si elle n'est pas « propre à la lire »<sup>2</sup>. Il déclare explicitement vouloir « faire revenir l'usage de la lire aujourd'hui resuscitée en Italie, laquelle lire seule doit et peut animer les vers, et leur donner le juste pois de leur gravité<sup>3</sup> ».

On sait aussi que Ronsard rend hommage dans la même préface des *Odes* au « Psautier » de « Clement Marot (seulle lumiere en ses ans de la vulgaire poésie)<sup>4</sup> ». Il s'incline là devant une incontestable réussite poétique, que prolonge et qu'amplifie, à l'époque où il écrit, un immense succès musical : sans parler des mises en musique anonymes du Psautier de Genève<sup>5</sup>, les meilleurs compositeurs français se sont presque tous intéressés aux Psaumes

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

2 *Ibid.*, p. 44.

3 *Ibid.*, p. 48.

4 *Ibid.*, p. 44.

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

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

46

Certon, Janequin, Goudimel : on aura reconnu les noms des musiciens qui travaillent en 1552 à harmoniser les sonnets des *Amours* de Ronsard. C'est dire que, mis à part l'ami Muret, musicien amateur<sup>7</sup>, tous les compositeurs sollicités pour réaliser ce que nous appelons le « supplément musical » des *Amours*, ont contribué, peu avant et encore après, avec plus de constance, au succès musical du psautier de Marot<sup>8</sup>. Il ne fait guère de doute que le projet du « supplément musical », et par conséquent la rédaction même des *Amours* de 1552, manifestement écrites en vue de cette mise en musique comme on le sait, soient liés au désir de Ronsard d'employer les musiciens du psautier de Marot à la promotion de sa propre poésie et à sa « stratégie de conquête de la cour<sup>9</sup> ».

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

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

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

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

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

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

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

#### LA MUSIQUE DANS LES AMOURS

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

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

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

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

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

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

48

Au sonnet 193, Ronsard apostrophe son valet :

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

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

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

Faute de témoignage extérieur confirmant l'existence d'un tel récital, nous sommes en droit de douter que pareille représentation corresponde à quelque réalité, mais le lecteur qui découvre Ronsard en 1552 n'est pas supposé le savoir ; il peut s'imaginer un Ronsard *auteur-compositeur-interprète*, comme l'avait été, semble-t-il, Saint-Gelais (si l'on en croit notamment le témoignage fameux de Barthélemy Aneau<sup>13</sup>).

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

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

Cassandre est elle-même une musicienne. Le poète amoureux s'extasie à plusieurs reprises sur la voix de sa dame ; Cassandre, selon François Roudaut, serait même « avant tout caractérisée par sa voix<sup>14</sup> », or cette voix ne parle pas, ou à peine ; elle porte moins une parole qu'un « chant mélodieux » (s. 32) ; en Cassandre, c'est la chanteuse qui séduit ; Ronsard insiste volontiers sur les effets magiques de cette voix, comparable à celle d'une Sirène (s. 16, v. 8), ou encore à celle d'Orphée : il évoque au sonnet 55 ce « chant qui peut les plus durs émouvoir / Et dont l'accent dans les âmes demeure » (v. 11-12) et, au sonnet 137, il s'extasie de « Ce chant qui tient mes soucis enchantez » ; les tercets évoquent plus précisément la bouche de Cassandre et ce qui en sort – une haleine embaumée et une voix charmeresse, aux effets surnaturels :

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

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

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

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

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

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

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

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

50

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

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

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

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

On sait que le branle est une danse très prisée au XVI<sup>e</sup> siècle – une danse de groupe. Les danseurs font une ronde ou une chaîne (selon le type de branle) et l'on danse « en branlant dung pie sur lautre » selon Michel Toulouze<sup>15</sup>. L'*Orchesographie* de Jean Tabourot précise que le branle de Bourgogne est le plus vif et rapide de tous, la danse des jeunes : « Les anciens dansent gravement les branles doubles et simples. Les jeunes mariés dansent les branles gais. Et les plus jeunes dansent légèrement les branles de Bourgogne [...] chacun selon son âge et la disposition de sa dextérité<sup>16</sup> ».

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

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

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

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

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

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

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

Ronsard fait ici allusion à une célèbre chanson souvent attribuée au grand Josquin Desprez, « Allégez-moi douce plaisant brunette »<sup>17</sup>, que citait aussi Marot dans la chanson XVIII de *L'Adolescence clémentine*<sup>18</sup> et plus tard dans une de ses épigrammes pour Anne d'Alençon<sup>19</sup>. Que l'amour de Ronsard pour Cassandre soit lié à cette chanson nous renvoie au sonnet 14, où elle était déjà évoquée, en même temps que la date supposée de l'*innamoramento* :

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

52

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

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

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

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

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

Je le rappelais en commençant : la facture du sonnet dans *Les Amours* présente deux contraintes techniques remarquables liées au souci de la mise en musique : l'alternance des rimes masculines et féminines et la standardisation des schémas de rime dans les tercets. On le sait depuis longtemps et j'y ai assez insisté ailleurs pour ne pas y revenir, l'attention portée au genre des rimes est liée pour Marot d'abord, puis pour Ronsard et ses amis, au souci de la mise en musique. Plusieurs documents permettent de ne pas en douter. Rappelons seulement que l'alternance (qui n'est pas perçue comme une « règle » à cette date) est déjà presque partout respectée dans *Les Amours* de 1552-1553<sup>21</sup>. L'autre contrainte remarquable concerne les rimes du sizain ou des tercets, pour lesquelles Ronsard s'est limité aux deux seuls schémas *ccdeed* (Marot) et *ccdede* (Peletier) en excluant toutes les autres combinaisons d'origine italienne, pourtant fréquentes dans les autres recueils contemporains (par ex. *cdcdcd* et toutes les autres combinaisons sur 2 rimes ; *cdc ede*, *cde cde*, *cdc dee*, *cdd cee*).

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

21 Seuls 14 sonnets sur 221 la négligent ; 8 sonnets de 1552 et 6 de 1553 ; encore y est-elle respectée dans le huitain et dans le sizain, qu'il arrivait aux musiciens de mettre en musique séparément. Il est notable que les différents « timbres » publiés à la suite du recueil en 1552 dans le « supplément musical » permettent de chanter tous les sonnets où l'alternance est observée *et seulement ceux-là*. Paul Laumonier l'a bien souligné : « Il [= l'éditeur du supplément musical, Ambroise de la Porte] n'a pas signalé non plus que huit sonnets seulement n'avaient pas trouvé de musicien pour leur composer un air, bien qu'ils fussent identiques par la structure rythmique : 2(mffm), m<sup>2</sup>m<sup>2</sup>f<sup>2</sup>m<sup>3</sup>m<sup>3</sup>f<sup>2</sup>, et qu'en principe rien ne s'opposât à leur notation musicale. Remarquons-le toutefois : ce sont précisément eux, et eux seuls dans tout le recueil, qui n'observent pas l'alternance du genre des rimes entre le huitain et le sizain ; d'où nous pouvons légitimement penser que cette particularité fut la vraie cause de l'abstention des musiciens, qui jugèrent ce type de sonnet insuffisamment propre au chant et entraînaient ainsi, sinon sa condamnation, du moins sa dépréciation. » (*Œuvres complètes*, éd. cit., t. IV, p. XVII-XVIII). On peut en déduire qu'à Paris en 1552, Ronsard et/ou son entourage considère (à tort sans doute, mais considère) que l'*alternance* est nécessaire à la mise en musique du sonnet, et la privilégie pour cette raison. Voir, sur ce point, Georgie Durosoir, « Ronsard et les musiciens des *Amours* », *Études champenoises*, 5, 1986, p. 88-106 ; Louis-Marc Suter, « Les *Amours* de 1552 mises en musique », dans André Gendre (dir.), *Ronsard. Colloque de Neuchâtel*, Genève, Droz, 1987, p. 85-133 ; Jean-Pierre Ouvrard, « Le sonnet ronsardien en musique : du *Supplément* de 1552 à 1580 », *Revue de musicologie*, 74/2, 1988, p. 149-164 ; Jeanice Brooks, « Ronsard, the Lyric Sonnet and the Late Sixteenth-Century Chanson », *Early Music History*, 13, 1994, p. 65-84 ; François Mouret, « Art poétique et musication : de l'alternance des rimes », dans Olivia Rosenthal (dir.), *À haute voix. Diction et prononciation aux xv<sup>e</sup> et xvii<sup>e</sup> siècles*, Paris, Klincksieck, 1998, p. 103-117 ; Maître Egan-Buffet, « Claude Goudimel's contribution to the Musical Supplement of Pierre de Ronsard's *Amours* (1552) », dans Gerard Gillen and Harry White (dir.), *Musicology in Ireland*, Dublin, Irish Academic Press, t. 1, 1990, p. 181-199. Voir enfin la contribution d'Olivier Bettens *infra*, p. 103-121.

les sonnets qui empruntent l'une ou l'autre de ces quatre formes, soit la quasi-totalité des sonnets du recueil. Tel est le principe expérimental qui préside à la composition de ce que la critique appelle le « supplément musical des *Amours* ». Comme on le sait, un livret de musique de 32 feuillets est relié avec *Les Amours* de 1552 contenant dix pièces à 4 voix (*Superius, Tenor, Contratenor* et *Bassus*) sur des textes des *Amours* et du *Cinquième livre des Odes* : trois de Clément Janequin, deux de Pierre Certon, quatre de Claude Goudimel et une de Marc-Antoine Muret<sup>22</sup>.

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

54

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

<sup>22</sup> Voir *Œuvres complètes*, éd. cit., t. IV, p. 189-250.

<sup>23</sup> Voici la liste des dix compositions musicales réunies dans le « supplément » :

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Comme l'ont montré Luigi Collarile et Daniel Maira<sup>24</sup>, le supplément musical fait l'objet d'une réimpression en 1553 qui témoigne de l'épuisement rapide des stocks, et donc de son succès auprès des amateurs.

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

À la lumière de ce succès, et de cette relecture des *Amours* de Ronsard qui a tenté de relier leur originalité formelle et leur thématique musicale, je voudrais maintenant proposer une lecture parallèle d'un recueil non moins illustre, les *Œuvres de Louïze Labé Lionnoize*. Non moins fameux mais aussi plus mystérieux, ne serait-ce que dans son rapport à la musique : en effet, l'auteur nous est présenté comme une musicienne alors même qu'aucune musique ne subsiste pour accompagner sa poésie. Cette question, au demeurant, n'est abordée ni dans le livre du regretté Frank Dobbins, *Music in Renaissance Lyons*<sup>25</sup>, ni dans l'étude de Mireille Huchon<sup>26</sup>, qui en soulève bien d'autres, notamment quant à l'identification de l'auteur (voire des auteurs?) des textes publiés sous le nom de Louise Labé. Sans entrer ici dans ce débat, et faute de meilleure attribution, je maintiens l'hypothèse que les *Œuvres de Louïze Labé* émanent d'un auteur unique, que je nomme, jusqu'à preuve du contraire, Louise Labé (sans être sûr toutefois de pouvoir l'identifier à Louise Charly). Au reste, il ne s'agit pas ici de fournir de nouveaux éléments sur ces questions d'attribution mais de revenir sur les choix formels qui marquent le recueil, sur la technique du sonnet qui s'y perfectionne, et sur sa vocation musicale.

Faut-il rappeler que Louise Labé affirme dans la dédicace de ses *Œuvres* avoir « passé partie de [s]a jeunesse à l'exercice de la Musique<sup>27</sup> » ? C'est la

---

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

24 Luigi Collarile et Daniel Maira, « Le supplément musical aux *Amours* de Ronsard : nouvelles considérations sur son histoire éditoriale », *Studi musicali*, XXXVI/2, 2007, p. 343-361. Voir aussi leur contribution *infra*, p. 67-88.

25 Oxford, Clarendon Press, 1992.

26 Mireille Huchon, *Louise Labé, une créature de papier*, Genève, Droz, 2006. Je me permets de renvoyer au compte rendu que j'ai proposé de cet ouvrage dans *BHR*, 69, 2007, p. 539-549. Voir le recueil des textes suscités par cet ouvrage sur le site internet de la SIEFAR : [www.siefar.org/debats/louise-labe.html](http://www.siefar.org/debats/louise-labe.html), et l'article de Michel Jourde, « Louise Labé, deux ou trois choses que je sais d'elle », *Transitions* (en ligne), 2, 30 septembre 2011 ([www.mouvement-transitions.fr/hospitalites/republications-ou-traductions](http://www.mouvement-transitions.fr/hospitalites/republications-ou-traductions)).

27 Louise Labé, *Œuvres complètes*, éd. François Rigolot, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1986. Voir p. 41.

seule véritable compétence qu'elle revendique dans ce texte. Dans la seconde partie de ces *Euvres*, les « Escriz de divers poètes à la louenge de Louize Labé Lionnoize », elle est surnommée « la dame au lut<sup>28</sup> ». Pourtant la critique ne tire pas toujours de ces données les conséquences qui s'imposent. Depuis deux siècles, la poésie reconnue comme telle dans les études littéraires, notamment par l'Université, s'est tellement émancipée de l'accompagnement musical, qu'on a tendance à penser qu'elle se suffit, qu'elle s'est toujours suffi à elle-même. Et il est vrai que quelques textes de la Renaissance confortent cette approche : pour Du Bellay et Peletier, par exemple, le rapport entre poésie et musique reste purement analogique ; la poésie est conçue comme musique du verbe mais le désir d'unir les deux arts n'est pas exprimé. Peletier est le premier théoricien à indiquer explicitement que *chant* s'emploie par métaphore pour désigner une poésie lue ou récitée : « les Poètes sont dits chanter pour raison que le parler qui est compassé d'une certaine mesure, semble être un Chant : d'autant qu'il est mieux composé au gré de l'oreille que le parler solu [la prose]<sup>29</sup> ». À la lumière de tels textes, la critique a donc tendance à interpréter les mentions du chant ou des instruments dans les poèmes comme de simples métaphores, ou des métonymies. Pour l'une, le luth est chez Louise Labé un « emblème de la poésie<sup>30</sup> » ; pour l'autre, en évoquant son luth au sonnet XIII, « l'amante signifie clairement qu'il est question de sa poésie<sup>31</sup> » ; le luth de l'amante symbolise la « poésie fondée sur une exigence d'authenticité, de sincérité<sup>32</sup> ». Pour un troisième, « le luth et surtout la lyre assument un sens métaphorique, métapoétique ou métatextuel. Ces instruments [...] figurent le lyrisme, son ton et son intensité, et en fin de compte l'écriture et la description du texte même<sup>33</sup> ». Plus récemment, les pièces des « Escriz » évoquant la dame au luth ont fait l'objet d'une lecture à *plus bas sens* passant sous silence le sens premier pour supposer des « connotations obscènes », « des sous-entendus sexuels [...] évidents »<sup>34</sup>.

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

28 *Ibid.*, p. 160.

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

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

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

32 *Ibid.*, p. 345.

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

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

deux arts dans le chant accompagné d'instruments<sup>35</sup>. Comme *Les Amours* de Ronsard et dans leur prolongement, probablement sous leur influence directe, l'ensemble des *Euvres* de Louise Labé tend bien à articuler les deux arts, et à chanter leur union.

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

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

Le célèbre sonnet XII, « Lut, compagnon de ma calamité », souvent commenté<sup>36</sup>, présente son auteur comme une luthiste avertie, jouant dans sa poésie du vocabulaire technique de l'instrument. Le sonnet XIV le prolonge admirablement :

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

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

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

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

Mais c'est aussi et surtout l'abondant paratexte des *Euvres* qui peint Louise Labé en musicienne, tout en invitant à la reconnaître dans le personnage féminin que mettent en scène les sonnets. Quatre pièces des « Escriz de divers poetes à la louenge de Louize Labé Lionnoize » insistent sur ce point ; toutes la présentent comme une luthiste accomplie<sup>37</sup>. D'abord l'épigramme XIII intitulée « Estreines, à dame Louïze Labé » :

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

58

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

Le sonnet XXII « à D.L.L. par A.F.R. » (à Dame Louise Labé, par Antoine Fumée, l'un des maîtres d'œuvres du recueil, et probablement le principal<sup>38</sup>) paraît faire écho à l'élégie III en distinguant très clairement diffusion écrite et performance musicale :

Si de ceus qui ne t'ont connue, qu'en lisant  
 Tes Odes<sup>39</sup> et Sonnets, Louïze, es honoree :

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Les vers doctes qu'elle acorde,  
En les chantant de sa voix,  
A l'harmonieuse corde  
Fretillante sous ses doigts. (v. 621-624<sup>40</sup>)

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

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

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

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

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

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

60

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

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

*Quelle grandeur* rend l'homme venerable?  
*Quelle grosseur ? quel poil ? quelle couleur ?*  
Qui est des yeus le plus emmieleur ?  
Qui fait plus tot une playe incurable<sup>42</sup> ? (v. 1-4 ; je souligne)

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

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

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

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

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

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

Diray je que la Musique n'a esté inventee que par Amour ? et est le chant et harmonie l'effect et signe de l'Amour parfait. Les hommes en usent ou pour adoucir leurs desirs enflammez, ou pour donner plaisir : pour lequel diversifier tous les jours ils inventent nouveaux et divers instrumens de Luts, Lyres, Citres, Doucines, Violons, Espinettes, Flutes, Cornets : chantent tous les jours diverses chansons : et viendront à inventer madrigalles<sup>43</sup>, sonnets, pavanés, passemeses<sup>44</sup>, gaillardes, et tout en commemoracion d'Amour<sup>45</sup>.

Mais le *Débat* suggère aussi que les femmes amoureuses écrivent et chantent elles-mêmes leurs propres amours : « Elles prennent la plume et le lut en main : écrivent et chantent leurs passions<sup>46</sup> ». Si bien que le *Débat* accrédite notre impression que ce sont les sonnets que nous lisons que la poétesse elle-même interprète devant ses auditeurs ; ce que suggère aussi le fameux sonnet XII (avec la plaisante fiction selon laquelle son luth ne veut pas qu'elle chante autre chose que sa plainte amoureuse) ; le sonnet XIV va dans le même sens, ainsi que l'ode

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

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

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

46 *Ibid.*, p. 97.

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

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

Je ne reprendrai pas ici le détail d'une démonstration que j'ai développée ailleurs et qui suggère l'attention croissante de Louise Labé à la question de l'alternance en genre dans le sonnet<sup>47</sup>. Le tableau suivant met en évidence l'essentiel (par convention, les lettres capitales y symbolisent les rimes masculines, les minuscules les rimes féminines) :

62

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

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

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

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

grande liberté dans la disposition des tercets et négligent l'alternance (ou ne la respectent qu'imparfaitement<sup>49</sup>), les sonnets XII à XXIII constituent au contraire un ensemble formellement très homogène, répondant strictement à la double contrainte que s'était imposée Ronsard dans ses *Amours* de 1552 et 1553 : d'une part le fait de n'exploiter que deux modèles de tercets *ccd eed* (dit marotique) et *ccd ede* (introduit par Jacques Peletier), d'autre part, le respect de l'alternance.

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

Je propose d'en déduire que c'est sous l'influence des *Amours* et de leur « supplément musical » que Louise Labé est conduite à s'intéresser, dans le sonnet, à la contrainte de l'alternance, encore peu pratiquée dans le milieu lyonnais (Scève, Tyard et Peletier, par exemple, la négligent presque toujours). Faut-il alors émettre l'hypothèse que cette suite de douze sonnets auraient été écrits pour être chantés sur les timbres du « supplément musical », seuls timbres de sonnets français disponibles à l'époque<sup>51</sup> ? De fait, il est parfaitement possible de chanter ces douze sonnets sur les timbres proposés par le « supplément musical » des *Amours* de Ronsard<sup>52</sup> :

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

En effet, *Les Amours* de 1552 et 1553 sont le seul recueil de sonnets, et le seul recueil poétique de la Pléiade, à être assorti d'un tel appendice musical, qui ne sera d'ailleurs plus réédité après 1553. C'est pourquoi certains critiques n'ont pas hésité à parler d'échec esthétique<sup>53</sup>. Sans rejeter complètement cette idée, il faut probablement la nuancer en mesurant l'influence possible du supplément sur la pratique poétique de ses contemporains. Si *Les Amours* ont servi de modèle, notamment d'un point de vue formel, si *Les Amours* ont popularisé l'alternance, et les schémas de rime des sonnets de Marot et de Peletier, c'est aussi et peut-être surtout grâce au « supplément » et à ses timbres, pour une génération qui percevait le sonnet comme un genre propre à marier Poésie et Musique.

---

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



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

*Luigi Collarile & Daniel Maira*

Le 6 septembre 1552, la veuve de Maurice de La Porte, Catherine Lhéritier, obtient le double privilège du Conseil et de la Cour pour « faire imprimer & exposer en vente un livre, intitulé Les Amours de P. de Ronsard, Vandomoys. Ensemble le Cinquiesme de ses Odes, ledict livre avec sa musique mise en la fin d'iceluy<sup>1</sup> ». En publiant un recueil de sonnets amoureux, Ronsard contribue à la mode récente des *canzonieri* pétrarquistes, mais pour marquer une différence par rapport aux recueils de ses prédécesseurs, il décide que son livre doit se donner à voir – avant même de se donner à lire – comme une « œuvre à part<sup>2</sup> ». Pour atteindre cet objectif, son recueil poétique est accompagné de partitions musicales qui permettent de chanter l'ensemble des poèmes contenus dans le livre<sup>3</sup>. Cette combinaison originale est inhabituelle parmi les pratiques éditoriales de l'époque; elle tient compte néanmoins des aspirations de l'auteur qui, dès la page de titre des *Amours*, est présenté comme un « nouveau » Terpendre. Partie poétique et partie musicale sortent des presses au même moment, le 30 septembre 1552.

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

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

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

#### LES AMOURS DE RONSARD ET SON SUPPLÉMENT MUSICAL (1552)

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

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

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

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

Ambroise de La Porte de réaliser le supplément : il s'agit de Nicolas Du Chemin. François Lesure et Geneviève Thibault n'analysent que l'une des deux éditions de l'annexe musicale, celle du type « A », et ils laissent entendre que les deux éditions du supplément peuvent être attribuées au même imprimeur, une conclusion qui est pourtant un peu hâtive<sup>5</sup>. L'imprimeur du supplément « B » restait ainsi à identifier. En effet, si l'on compare le matériel typographique utilisé dans les deux éditions du supplément, on constate des différences considérables : par exemple, la police utilisée pour l'édition « B » ne se trouve dans aucun autre livre imprimé sorti des presses de Nicolas Du Chemin<sup>6</sup>. Les éditions dites « A » et « B » sont sorties sans aucun doute de deux imprimeries différentes, et à partir du matériel typographique utilisé pour l'impression de l'édition « B » du supplément<sup>7</sup>, nous avons identifié l'imprimeur, qui est Michel Fezandat<sup>8</sup>. Son atelier est l'un des quatre ateliers parisiens actifs dans l'édition musicale vers 1552-1553.

Une autre question restait ouverte : à quel moment a été réimprimée la seconde édition du supplément musical ? Il a souvent été difficile de répondre à cette question, puisque d'après les exemplaires qui étaient alors connus, les deux éditions du supplément affichaient le même achevé d'imprimer, à savoir le 30 septembre 1552. Dès lors, on prenait la date de publication de la deuxième édition des *Amours* – 24 mai 1553 – comme *terminus ante quem* pour la seconde édition de l'annexe musicale. C'est l'hypothèse de Paul Laumonier et Gilbert Gadoffre, qui considèrent que le supplément musical a été un succès et a été rapidement épuisé, au point d'obliger le libraire à rééditer le supplément avant la sortie des *Amours* augmentées, donc avant mai 1553<sup>9</sup>. D'après ces considérations, le livret musical pouvait être joint aux deux éditions du recueil poétique.

Cependant, l'hypothèse selon laquelle la seconde édition du supplément a été imprimée avant la sortie des *Amours* commentées, ainsi qu'on a pu le croire jusqu'à maintenant, doit être fermement rejetée. Dans un article récent<sup>10</sup>, nous avons montré, sur la base d'une analyse de bibliographie matérielle, que la seconde édition

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

6 Pour d'autres différences, voir Luigi Collarile et Daniel Maira, « Le supplément musical aux *Amours* de Ronsard : nouvelles considérations sur son histoire éditoriale », *Studi musicali*, XXXVI/ 2, 2007, p. 343-361.

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

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

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

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

de l'annexe musicale a été achevée d'imprimer le 22 novembre 1553. La date de cet achevé d'imprimer figure dans l'exemplaire conservé actuellement à la Biblioteca della Musica de Bologne, en Italie (cote: C 5)<sup>11</sup>. Le cahier « D » de cet exemplaire comprend, outre l'achevé d'imprimer, plusieurs coquilles typographiques ainsi qu'une imposition erronée des pages. En d'autres mots, l'exemplaire de Bologne correspond au premier état de la seconde édition<sup>12</sup>. Les maladresses et les erreurs du cahier « D » sont corrigées sous presse dès les tirages suivants, de même que la date de l'achevé d'imprimer, qui est rétrodatée pour s'aligner sur celle de la première édition de l'annexe musicale; l'objectif est de produire une copie fidèle à l'original<sup>13</sup>. En effet, mis à part l'exemplaire de Bologne, la date reproduite dans l'achevé d'imprimer de tous les autres exemplaires connus est celle du 30 septembre 1552<sup>14</sup>. Il s'agit d'une correction sous presse de la même édition. On ne cesse d'amender progressivement les maladresses d'une composition typographique qui est certes embrouillée, mais qui reste identique pour tous les exemplaires, ce qui explique les multiples états d'une seule et même édition. Du point de vue d'une analyse qui tient compte de l'apport de la bibliographie matérielle, on ne peut donc pas conclure qu'on est en présence de deux éditions du supplément qui paraissent chez Fezandat à deux moments distincts, une première fois avant l'édition des *Amours* commentées et une deuxième fois en novembre 1553<sup>15</sup>.

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

On peut se demander alors pourquoi le libraire imprime moins d'exemplaires du supplément que de la partie poétique, surtout si la *canzoniere* ne devait pas se vendre sans annexe musicale. Une politique de prudence éditoriale explique peut-être ce choix ; l'objectif est de prévenir les risques économiques d'un projet expérimental et audacieux qui pouvait ne pas obtenir le succès espéré. Pour limiter le plus possible les coûts d'une production onéreuse et réduire ainsi les éventuelles pertes, le libraire décide de faire imprimer moins d'exemplaires, et d'attendre la réaction des acheteurs-lecteurs<sup>17</sup>.

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

72

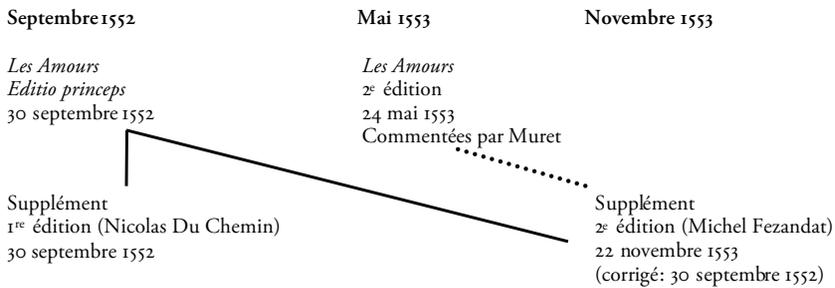


Tableau 1. Combinaisons éditoriales

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

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

la mort de Marguerite de Valois, qui figurent dans le *Cinquiesme livre des odes* et qui ont été musiquées dans le supplément, sont omises dans la deuxième édition des *Amours*, créant ainsi un renvoi impossible entre la partie poétique de 1553 et l'annexe musicale. Les *incipit* des sonnets ajoutés en 1553 ne sont pas signalés dans l'index, alors que les deux sonnets supprimés d'une édition à l'autre y figurent toujours<sup>18</sup>. Enfin les renvois à la foliotation ancienne sont inutilisables avec la nouvelle édition des *Amours*. Pour toutes ces raisons, le supplément musical annexé aux *Amours* de 1553 est en grande partie inutilisable, il est un véritable « non-sens » éditorial.

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

#### MURET ET LE SUPPLÉMENT MUSICAL

On a essayé à plusieurs reprises d'identifier la personne qui a pu prendre l'initiative de réaliser le supplément musical et de le porter à terme, tout en respectant le dessein poétique et esthétique de Ronsard. Le travail préparatoire demande une bonne connaissance de la poésie ronsardienne, une compétence musicale et des contacts avec les compositeurs et les imprimeurs actifs à Paris. Les noms de Ronsard, Ambroise de La Porte et Goudimel ont été proposés par la critique<sup>19</sup>, mais il est plus vraisemblable de suivre l'intuition de François Lesure, qui considère que Marc-Antoine Muret a pu être « le maître d'œuvre du supplément musical des *Amours*<sup>20</sup> ». La production musicale connue de Muret se limite à trois chansons seulement, dont deux sur des vers du poète vendômois. La première est la chanson composée sur l'ode « Ma petite colombelle », qui

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

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

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

est dans l'absolu la première composition musicale sur un texte ronsardien ; elle avait paru dans le *Dixiesme livre, contenant xxvi. chansons nouvelles à quatre parties en deux volumes, composées de plusieurs auteurs*, publié à Paris chez Nicolas Du Chemin le 5 juillet 1552<sup>21</sup>, chez le même libraire-imprimeur du supplément. Seulement trois mois plus tard paraît la chanson qui est intégrée dans l'annexe musicale des *Amours*.

Le rôle actif que Muret a pu avoir dans la réalisation du supplément musical a été étudié récemment<sup>22</sup>. Muret choisit les neuf poésies qui devaient être accompagnées d'une partition et il s'occupe du classement des différents *incipit*. Le sonnet que Muret met en musique se caractérise par la quintessence de la phraséologie pétrarquiste et de la *poiesis* éditoriale du *canzoniere* : il renvoie à un autre art – la peinture – et à un autre membre important de la Pléiade – Nicolas Denisot – qui contribue, comme lui, à la réalisation d'un projet éditorial ambitieux, réfléchi et sans pareils dans la tradition française. La fabrique des *Amours* de 1552 se présente comme une véritable collaboration collective<sup>23</sup> entre plusieurs membres de la Pléiade, en particulier entre Ronsard, Denisot et Muret : l'objectif est de promouvoir le programme poétique de la Pléiade illustré par la poésie de Ronsard, construire l'image d'un « Pétrarque françoys » à l'aide de multiples stratégies, notamment littéraires, éditoriales et musicales.

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

21 *Répertoire international des sources musicales*, München/Duisburg, Henle, puis Kassel/Basel/Tours, Baerenreiter Verlag, depuis 1960, série B/1, Recueils imprimés, xvi<sup>e</sup>-xviii<sup>e</sup> siècles, 1552<sup>4</sup> et 1552<sup>5</sup>.

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

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

L'hypothèse que Muret ait joué un rôle clé dans l'idéation et la réalisation du projet musical des *Amours* est confirmée par une nouvelle donnée qui, jusqu'à présent, n'a pas été remarquée. On a pu croire que les deux éditions du supplément sont identiques, à l'exception du matériel typographique et de quelques coquilles<sup>24</sup>. Cependant, si on compare la chanson « Las je me plain » mise en musique par Muret, on s'aperçoit qu'elle a subi une révision importante d'une édition à l'autre du supplément<sup>25</sup>. Le premier changement concerne la cadence de la première section de la chanson (mesures 15-17). Par rapport à la chanson de l'année précédente, dans celle de 1553 ont été inversés quelques éléments de la ligne mélodique entre *Contratenor* et *Tenor*, et il y a une présence plus marquée de diminutions, en particulier dans le *Tenor*. La deuxième intervention est plus substantielle: elle concerne les voix des *Contratenor*, *Tenor* et *Bassus* aux mesures 19-23. La révision entraîne une modification importante dans la ligne mélodique du *Bassus*: dans la version de 1552, les mesures 21-22 prévoient un *La I brevis* et une pause de *brevis*, alors que dans celle de 1553, les deux *brèves* sont remplacées par un dessin mélismatique qui modifie considérablement les harmonies qui résultent de la superposition des voix (mesures 19-21). Le mélisme a été développé même dans le *Tenor* (mesures 19-22) et, d'une façon plus limitée, dans le *Contratenor* (mesure 19). Ces interventions pourraient être considérées comme une sorte de diminution de la ligne mélodique originale des deux voix. Il faut noter, toutefois, que la distribution du texte poétique dans le *Contratenor* a été modifiée. Dans la version de 1553, aux mesures 21-22, il y a une répétition de l'hémistiche initial « Mais par sus tout »: cette insertion – grâce à la pause simultanée dans le *Superius* et au mouvement mélismatique du *Tenor* et du *Bassus* – s'avère d'une grande efficacité puisqu'il met en relief la répétition du texte. Enfin, dans la version de 1553, la section se termine avec trois voix (mesure 23), et pas avec quatre, comme dans la version de 1552, ce qui produit un effet majeur de *decrescendo* sur le mot *penser*.

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

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

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

12

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

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

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

16

- le. Mais par sur tout ie me plains,  
- le.

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

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

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

21

ie me plains, ie me plains d'un pen - ser

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

plains, ie me plains d'un pen - ser, ie me plains d'un pen - ser

ie me plains d'un pen - ser

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

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

12

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

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

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

15

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

pleurs dis - til - le. Mais par sus tout ie me plains -  
- me gen - til - le.

20

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

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

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

recueil poétique du poète vendômois. Il faudra attendre la préface au *Livre de Meslanges* de 1560 pour voir de nouveau un lien très fort entre Ronsard et la musique, par-delà les allusions philosophiques et métaphoriques à la musique qu'on peut lire dans ses vers<sup>26</sup>.

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

78

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

Avant d'entrer dans le vif du sujet, il faut préciser de quel texte nous allons parler. On sait en effet qu'il existe deux versions de cette préface. La première version accompagne les *Meslanges* de 1560, alors que la seconde – légèrement modifiée – se lit dans la réédition (revue et augmentée) du même recueil, qui paraît toujours à Paris en 1572. Généralement, la critique littéraire renvoie à cette seconde version<sup>27</sup>. Cela s'explique par le fait qu'encore récemment on a retenu – à tort d'ailleurs – que le seul exemplaire connu de l'édition de 1560, qui était conservé dans la Bibliothèque royale de Berlin<sup>28</sup>, a été perdu lors du second conflit mondial<sup>29</sup>. En réalité, on sait au moins depuis 1982 – c'est-à-dire depuis l'édition des *Meslanges* de 1572 procurée par Charles Jacobs<sup>30</sup> – que l'exemplaire berlinois qu'on croyait perdu est conservé dans la bibliothèque Jagiellońska de Cracovie (voir

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

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

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

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

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

**Annexe 1**)<sup>31</sup>. Dans l'édition de Jacobs, on pouvait voir une image en négatif de la préface de 1560 ; plusieurs musicologues se sont servis de ce document dans des travaux récents<sup>32</sup>. Ces informations bibliographiques sont restées toutefois méconnues par la plupart de la critique littéraire, qui a continué à croire que le volume a été découvert récemment<sup>33</sup>.

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

Il ne faut aussy que votre Magesté s'emerueille sy ce liure de meslanges (lequel vous est treshumblement dedié par voz treshumbles & tresobeissans suiteurs & Imprimeurs Adrian le Roy, & Robert Ballard) est composé des plus vieilles chansons qui se puissent trouuer auiourdhuy, pource qu'on a tousiours estimé la Musique des anciens estre la plus diuine, d'autant qu'elle a esté composée en vn siecle plus heureux, & moins entaché des vices qui regnent en ce dernier age de fer<sup>34</sup>.

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

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

Puisqu'il s'agit d'une épître paratextuelle adressée au roi, on peut se demander s'il est légitime d'interpréter l'exactitude « scientifique » des affirmations de Ronsard sur la musique dans un texte qui n'est pas – et qui n'a pas l'ambition d'être – un traité de musique ou un traité sur le rapport entre poésie et musique. Il n'est donc pas étonnant que Ronsard, dans cette préface, ne se hasarde pas dans des questions techniques complexes ; il lui suffit de garder un registre élevé, par exemple avec des renvois mythologiques et littéraires qu'il reprend en grande partie au *Solitaire second* de Pontus de Tyard<sup>35</sup>. Or justement pour cette raison, pour la rareté de ces propos techniques, on ne peut pas passer sous silence les quelques allusions aux questions qui portent sur la théorie musicale. Ronsard entre dans le détail d'une seule question qui est réellement musicale :

Or' de declarer icy que c'est que Musique, si elle est plus gouvernée de fureur que d'art, de ses concens, de ses tons, modulations, voix, interualles, sons, systemates, & commutations: de sa diuision en *Armonique*, laquelle pour sa difficulté ne fut iamais parfaitement en vsage: en Chromatique, laquelle pour sa lasciueté fut par les anciens banye des republicues, en *Armonique*, laquelle comme la plus aprochante de la melodie de ce grand vniuers fut de tous approuuée<sup>36</sup>.

Le passage renvoie à la tripartition des genres musicaux d'après la théorie grecque<sup>37</sup>. Il y a, dans la version qu'on peut lire dans l'exemplaire unique de 1560, une erreur considérable: le terme *armonique* est répété deux fois, alors qu'il devrait indiquer deux genres différents. Pour mieux saisir le problème, il suffit de confronter ce passage avec la version corrigée en 1572, où le terme *armonique* est remplacé deux fois: une première fois par le terme *enarmonique*, et une seconde fois par *diatonique*. Cette double correction est emblématique des problèmes que pose le texte de 1560.

Il va de soi que la répétition du terme *armonique* est une simple erreur. Ce terme est utilisé comme un synonyme de *enarmonique* dans une partie de la tradition théorique musicale, mais en aucun cas il ne peut l'être du mot *diatonique*. La seconde occurrence est donc une erreur. D'après François Rouget, la répétition du mot *armonique* doit être considérée comme une coquille qui peut être attribuée au prote<sup>38</sup>. Si l'on va dans cette direction, il faut admettre alors que Ronsard n'a pas corrigé les épreuves (ce qui peut paraître surprenant

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

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

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

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

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

On vient de rappeler que la théorie musicale de l'époque utilise les termes *armonique* et *enarmonique* comme deux synonymes pour renvoyer au troisième genre de la musique grecque, même si le terme qui est le plus employé reste *enharmonique*. L'emploi d'un terme aux dépens de l'autre n'est pas anodin, puisque selon ce choix, il est possible de remonter à la source utilisée par Ronsard, qui n'est pas – comme on l'a cru jusqu'à présent – le commentaire de Macrobe au *Somnium Scipionis*<sup>39</sup>, ni le *Solitaire second* de Pontus de Tyard<sup>40</sup>. Ces deux sources ont pu servir de modèle pour la version corrigée de 1572, mais certainement pas pour la préface de 1560, et cela pour deux raisons bien précises : les textes de Macrobe et de Tyard n'utilisent pas le terme *armonique*, et par ailleurs la séquence des trois genres, dans leurs œuvres, n'est pas la même. En effet, chez Macrobe et Tyard, les trois termes utilisés sont diatonique, chromatique, et enharmonique, mais dans une succession qui est différente par rapport à celle qu'on lit dans la préface ronsardienne<sup>41</sup>. La séquence proposée par Ronsard, en 1572, commence par le genre enharmonique, ensuite le chromatique et enfin le diatonique. Pour la première version de sa préface, Ronsard pourrait avoir utilisé une autre source, à savoir le *De architectura* de Vitruve :

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

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

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

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

*vero, quod naturalis est, facilior est intervallorum distantia. In his tribus generibus dissimiles sunt tetrachordorum dispositiones, quod harmonia tetrachordorum et tonos et diesis habet binas – diesis autem est toni pars quarta; ita in hemitonio duae diesis sunt conlocatae –; chromati duo hemitonia in ordine sunt composita, tertium trium hemitoniorum est intervallum; diatono toni duo sunt continuati, tertium hemitonium finit tetrachordi magnitudinem. Ita in tribus generibus tetrachorda ex duobus tonis et hemitonio sunt peraequata, sed ipsa cum separatim uniuscuiusque generis finibus considerantur, dissimilem habent intervallorum designationem<sup>42</sup>.*

Il est très probable que Ronsard connaissait le texte de Vitruve à travers la traduction française réalisée par Jean Martin et publiée pour la première fois à Paris en 1547<sup>43</sup> :

82

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

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

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

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

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

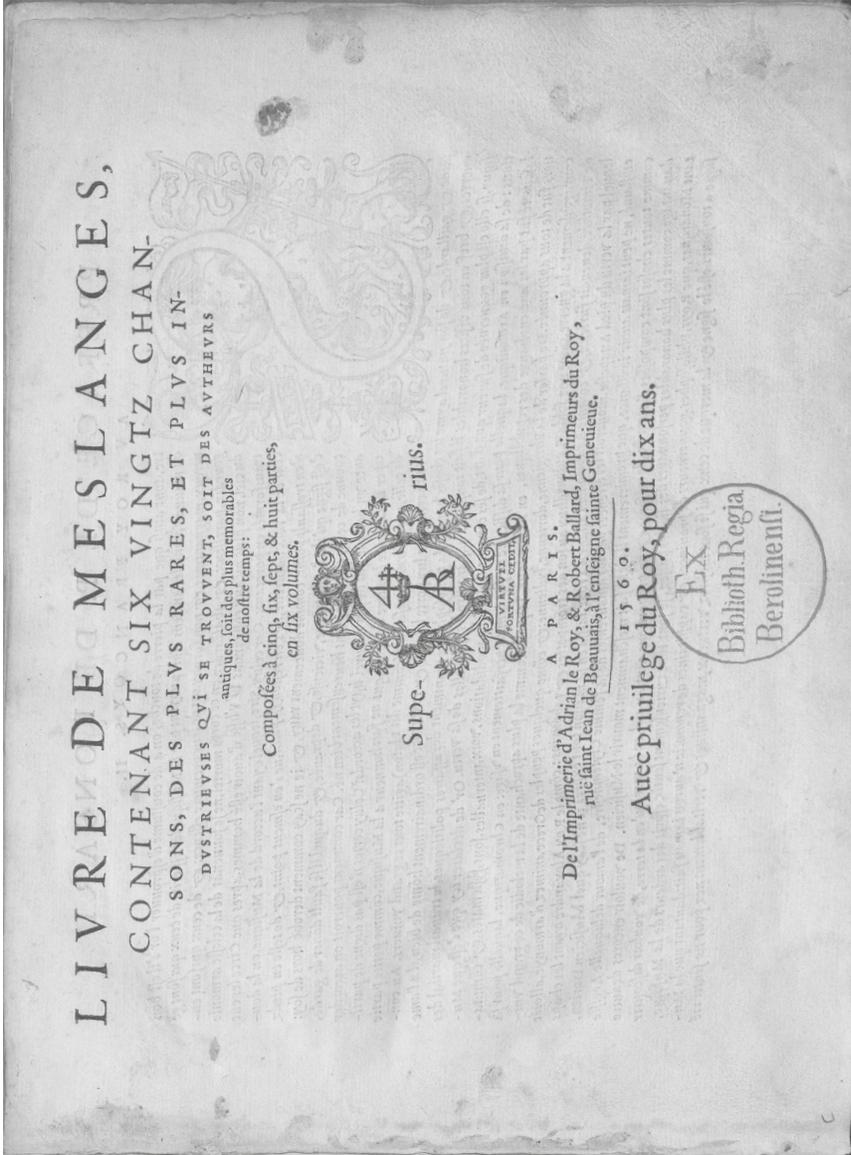
<sup>44</sup> *Ibid.*, livre V, ch. 4, fol. 71 v<sup>o</sup>.

empêche) que dans un sens éthique. Cette importance éthique et philosophique donnée à la musique permet de retourner au supplément des *Amours*, notamment à la figure qui a servi d'éditeur. On vient de voir que Ronsard n'est pas vraiment un musicien instruit ; il adhère à l'alliance philosophique entre poésie et musique, à un usage métaphorique de la musique dans ses vers, mais cet intérêt ne fait pas de lui quelqu'un qui s'occupe en première ligne de la réalisation du supplément musical. Il aurait chargé un autre, en l'occurrence Muret, de s'en occuper, ou alors il aurait accepté l'initiative de Muret d'éditer et de réaliser le supplément musical pour ce que Gilbert Gadoffre a appelé « une stratégie de conquête de la cour<sup>45</sup> ». Cette nouvelle histoire éditoriale des *Amours*, lue à travers le filtre de la préface des *Meslanges* de 1560, permet ainsi, d'une part, de nuancer les connaissances concrètes de Ronsard sur la musique et, d'autre part, de consolider l'hypothèse qu'une autre figure – en l'occurrence celle de Muret – ait pu jouer un rôle actif et fondamental dès la première édition des *Amours*.

---

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

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



# PREFACE DE P. DE RONSARD

AV ROY FRANCOYS. II.



Ire, tout ainsi que par la pierre de touche, on a de costume d'essoumer l'or s'il est bon ou mauvais. Ainsi les anciens esprouvoient par la Musique les esprits de ceux qui sont genereux, magnanimes, & non forcoyans de leur premiere essence: & de ceux qui sont enroulez, parasseux, & abastardiz, en ce corps mortel, ne s'ouvenat de la celeste armonie du ciel, non plus qu'aux cognoissances. De vilisse d'avoir esté hommes, apres que Circe les eut transformez en porceaux. Car celuy sire, lequel oyant l'accord de la Musique, ou la douceur de la voix naturelle, ne s'en resjouyssi point, ne s'en esmeut point, & de teste en piedz n'en tressussit point, comme doucement vray, & ie ne sey comment derobé hors de joy: c'est signe que la lame tortue, vicieuse, & depravee, & diuquel il se fault doner de garde, comme de celuy qui n'est point heureusement bien né. Car comment pourroit on accorder avec un homme qui de son naturel hayt les accords? Celuy certes n'est pas digne de participer de la douce lumiere du soleil, qui ne fait honneur a la Musique, comme petite partie de celle, qui sy armonieusement (comme dit Platon) legitime tout ce grand vniuers. Au contraire celuy qui luy porte honneur, & reuerence est ordinairement homme de bien, il a l'ame saine, & gaillarde, & de son naturel aime les choses hautes, la philosophie, le maintien des affaires politiques, le travail marital des guerres, & bref en tous offices honorables il fait tousiours apparoussire les esincelles de sa vertu. Or de declarer icy que c'est que Musique, si elle est plus gouuernée de l'art, de ses concens, de ses tons, modulations, voix, interualls, sons, systemes, & conuolutions: de sa diuision en Armonique, laquelle pour sa difficulte ne fut iamais parfaitement en vylage: en Chromatique, laquelle pour sa leuete fut par les anciens banye des republicques, en Armonique, laquelle comme la plus aprouchee de la melodie de ce grand vniuers fut de tous approuuée. De parler de la Phrigienne, dorienne, bytienne: & come quelques peuples de Grece enuinez d'armoye, alloiet conuaincument a la guerre, come nosz soldatz auant d'bay au son des trompettes, & tabourins: come le Roy Alexandre oyant les chaps de Timothee, deuenoit furieux, & comme Agamennon allant a Troye, luy la en sa maison tout expres ie ne sey quel Musicien Dorien, lequel par la vertu du pied Anapeste, moderoit les espreuez passioz amoureuses, de la femme Chyreniastre, de l'amour de laquelle Aegiste enflamé, ne peut iamais auoir ioyssance, que premierement il eut fait machinalement mourir le Musicien. De vouloir encores declarer comme toutes choses sont compoées d'accords, de mesures, & de proportions, tant au ciel, en la mer, qu'en la terre, de vouloir discourir d'auantage comme les plus honorables personnages des siecles passez, se sont tous trespresentement sentis des ardeurs de la Musique, tant Monarques, que Roys, philosophes, gouuerneurs de provinces, & capitaines de renom: ie n'auray iamais fait: auant que la Musique a tousiours esté le signe, & la merque de ceux qui se sont moistrez, vertueux, magnanimes, & vertueusement neuz pour ne sentir né

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

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

[c. 1v]

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

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

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

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

#### Apparat synoptique avec la préface de 1572

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

*MIRELARIDON DON DON:*  
LA POÉTIQUE DES TRALALAS DANS LA CHANSON  
FRANÇAISE ENTRE 1520 ET 1550<sup>1</sup>

*Olivier Halévy*

On fait dire tout ce que l'on veut aux sons  
des tambours et des cloches<sup>2</sup>

Parmi les systèmes de répétition qui caractérisent les chansons accompagnées de mélodie<sup>3</sup> se trouvent des formules singulières difficiles à ramener au fonctionnement linguistique habituel comme *la la la, mirelaridon don don, ribon ribaine*, etc. :

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

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

Longtemps réduites sans véritable distinction à des « refrains onomatopéiques<sup>5</sup> », ces formules ont été plus justement définies par Benoît de Cornulier sous le nom de *tralalas* comme des phonèmes dépourvus de signifié répétés périodiquement afin de « contribuer à une tonalité ou à une atmosphère colorant l'ensemble du texte<sup>6</sup> ». C'est de fait l'effet qu'elles produisent à première vue dans l'exemple cité plus haut, où elles offrent une caisse de résonance à la mélancolie de la locutrice. Mais l'examen des tralalas du xvi<sup>e</sup> siècle révèle dans plusieurs cas des confrontations plus complexes avec le lexique. Toujours dans l'exemple cité plus haut, les formules *myton*, *myteine*, qui fonctionnent certes comme des variations de *dondon*, *dondeine*, prolongent en même temps les rimes en [ó] du texte et correspondent à des mots existants désignant des types de gant ou les coups qu'ils servent à donner. Sont-ils à mettre en relation avec la menace exprimée par les deux derniers vers du couplet « Si ne m'y marient / S'en repentiront » ? Plus qu'une simple coloration tonale, les tralalas du xvi<sup>e</sup> siècle manifestent en tout cas souvent des interactions avec le lexique qui permettent à leur tour des interactions avec les paroles de la chanson et enrichissent leur signification.

Entre les premiers exemples médiévaux et la discrète institution du procédé dans les chansons poétiques à partir du xvii<sup>e</sup> siècle<sup>7</sup>, les tralalas des chansons du xvi<sup>e</sup> siècle offrent une grande variété d'exploitations lexicales et d'effets expressifs. Tandis que certains d'entre eux ont encore une valeur nettement onomatopéique, d'autres paraissent forgés à partir de termes existants pendant que d'autres encore semblent s'être au contraire lexicalisés au point d'introduire des néologismes. Leur étude permet donc de saisir les dynamiques linguistiques à l'œuvre dans ces curieuses formules. Quel est leur statut linguistique ? S'agit-il d'interjections, d'onomatopées, de noms ? Quelles significations construisent-elles ? Quel rapport au langage manifestent-elles ? En examinant leur forme, leur formation et leur

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

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

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

énonciation dans les recueils de chansons imprimés entre 1520 et 1550<sup>8</sup>, il est possible de mettre en évidence à la fois différents types de tralalas et les contours instables d'un régime verbal tout à fait singulier produit par la présence d'une mélodie. Sans prendre en considération l'écriture musicale de cette mélodie (une partie des recueils ne comporte pas de musique et mes compétences musicologiques ne me permettent malheureusement pas de mener une telle étude), j'aimerais montrer à travers les transcriptions imprimées des tralalas comment la mélodie peut transformer l'emploi et le statut du langage poétique.

#### DES INTERJECTIONS ESTHÉTISÉES PAR LA MÉLODIE

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

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

Mirelaridon don don dondaine  
 Mirelaridaine et mirelaridon  
 Mirelaridon don don dondaine  
 Mirelaridon et mirelaridon  
 La fille porte un panier tout plain d'ongnons  
 Et le valet un pourceau maine<sup>9</sup>

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

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

Mon pere et ma mere  
N'avoyent enfant que moy  
Mais ils m'ont mariée  
Tout en despit de moy  
*Rybon ribeine*  
Tout en despit de moy<sup>12</sup>.

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

92

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

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

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

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

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

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

Prenant dans le détail des formes d'intégration extrêmement variées qui manifestent la spontanéité du procédé<sup>14</sup>, les tralalas apparaissent comme un *débordement* utilisant les phonèmes de la langue pour exprimer l'affectivité du locuteur ou d'une autre voix. Sont-ils dès lors à rapprocher des interjections ? S'ils constituent bien comme elles une pure marque de subjectivité, ils s'en distinguent par d'autres aspects : non seulement ils prennent des formes beaucoup plus développées, mais leur sens ne se fige jamais en un contenu codé émotif, injonctif ou phatique. En utilisant l'air de « N'allez plus au bois jouer... », la chanson réformée « Ne preschez plus la vérité... » change par exemple complètement le sens du tralala<sup>15</sup>. Pourvus d'un signifiant plus voyant et d'un signifié plus flou, les tralalas sont en quelque sorte des interjections transformées en arabesques par la mélodie. C'est cette poétisation qui constitue leur force expressive. Comme le montrent les exemples précédents, ils sont aussi bien attestés dans les chansons grivoises (« Mirelaridon don don... ») que dans les chansons sentimentales (« Mon pere et ma mere... ») et dans les noëls (« Or chantons trestous Noël... »). De la sexualité à la foi, ils offrent à tous les indicibles un moyen de s'exprimer.

#### DES ONOMATOPÉES INSTRUMENTALES

L'examen des phonèmes employés révèle cependant un fonctionnement morphologique et sémantique plus complexe. Beaucoup de tralalas du XVI<sup>e</sup> siècle s'appuient en effet sur des onomatopées alors utilisées pour représenter des sons d'instruments de musique. La formule *bedidin bedidon* qui apparaît dans le Noël cité plus haut ressemble très fortement à l'onomatopée transcrivant le son des tambours : « Mais où, Diable, est ce tabourin ? / Escoutez : bededou, bededou, bededou<sup>16</sup> ». La formule *lyronfa* qui apparaît dans « N'allez plus au bois jouer... »<sup>17</sup> et « Quand je partis de Bethanie... »<sup>18</sup> développe l'onomatopée transcrivant le son des flûtes et des chalumeaux : « Chascun print sa chalemelle, / Frise lyron lyron lyra<sup>19</sup> ». De leur côté, les formules si fréquentes de *myreli* et *mirelaridon* peuvent être rapprochées de l'onomatopée transcrivant le son de la musette : « [Font] la fleute lure lurette / Le bedon dobedon don / La musette

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

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

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

17 Jeffery I, p. 253-255.

18 Rézeau, *incipit* n° 737.

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

*mire lurette...* »<sup>20</sup>. Les déclinaisons de la formule *turlure* proviennent de l'onomatopée transcrivant le son de la cornemuse et plus généralement des instruments à vent<sup>21</sup>. On pourrait multiplier les exemples. Dans certains cas, les *tralalas* peuvent d'ailleurs également être rapprochés des notes de musique. Si *myreli* et *mirelaridon* développent comme on l'a vu à l'onomatopée *mire lire*, ils évoquent aussi les notes *mi ré la* et *mi ré la ré do*, *lironfa* peut être rapproché de *la ré fa*, *laderindindin* qui apparaît dans la chanson « M'y levay par ung matin, plus matin... »<sup>22</sup> évoque *la do ré do do*, même *don don don* et *la la la* peuvent provenir en partie des notes de référence *do* et *la*, etc.

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

94

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

Comme la strophe s'achève par la mention du bedon et que *don don don* est précisément une onomatopée utilisée pour transcrire les roulements de tambours, le *tralala* prend clairement une valeur mimétique même si les autres couplets n'évoquent pas d'instrument. Il y a d'autres exemples<sup>24</sup>.

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

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

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

22 Heartz 45-19 (1534).

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

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

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

#### DES JEUX LEXICAUX : DÉFORMATION, JUXTAPOSITION PARONOMASTIQUE, COMPOSITION

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

Helas la don don  
 N'oseroit on dire  
 N'oseroit on don  
 N'oseroit on dire  
 Que a Peronne allon<sup>25</sup>

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

Quant j'estoye petite garse,  
 Lacquededin mon cotillon

<sup>25</sup> Jeffery II, p. 303-304.

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

96

Apparaissant comme une suite de distiques heptasyllabiques accompagnés de tralalas (l'un en répétition interne et l'autre plus développé en refrain), la chanson ne permet pas de comprendre l'origine du mystérieux « Lacquededin ». Ce n'est que parce qu'une autre version du texte donne au v. 5 « Dansez sus le buissonnet » et aux v. 2 et 6 « Las que devint mon cotillon / cotillonnet » que les tralalas peuvent être compris comme la déformation d'énoncés corrects<sup>27</sup>. Remplaçant le regret exprimé par la version grammaticale par un sens beaucoup plus ténu, la transformation en tralala sous l'effet de la mélodie aboutit encore une fois à une réduction du sens au profit d'une pure affectivité musicale dont la signification doit être choisie par le chanteur.

Plusieurs tralalas d'origine lexicale conservent cependant une partie du sens des mots dont ils sont issus. C'est souvent le cas lorsqu'ils sont formés par juxtaposition de termes en paronomase. Dans l'exemple cité plus haut, *sansonnet buissonnet* juxtapose deux substantifs de sens courant. Dans « La la la que ne m'ayme elle... », la séquence *riolet friolet* qui revient entre les deux vers de chaque couplet juxtapose les mots *riolet*, qui désigne semble-t-il une plante, et *friolet* qui signifie « gourmand, friand »<sup>28</sup>. Dans « Hault le boys myteine dondeine... », « myton » et « mytaine », sont, comme on l'a vu, tous les deux des mots désignant des types de gant ainsi que le coup que l'on peut donner avec. Si la répétition par paronomase a dans les trois exemples un effet délexicalisant qui réduit en grande partie les mots à de simples séquences phonétiques, elle ne fait pas entièrement disparaître leur sens<sup>29</sup>. Dans « Quand j'estoye petite garse... », les paroles des strophes suivantes invitent à faire de l'oiseau dans le buisson une métaphore des étreintes de la « petite garse » qui ne fait pas que garder les vaches. Dans « La la la que ne m'ayme elle... », les signifiés participent également à l'effet du texte :

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

<sup>26</sup> Jeffery II, p. 101-102.

<sup>27</sup> Jeffery II, p. 103.

<sup>28</sup> Hertz 146-16 (1547).

<sup>29</sup> Hertz 158-17 (1549).

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

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

Ce poids sémantique est également sensible quand la formation des tralalas se rapproche de la composition en associant un mot existant à une formule apparemment strictement phonétique. Dans le refrain « Triquedondaine laridaine / Triquedondaine laridon<sup>31</sup> », la séquence si fréquente de *dondaine laridon* est par exemple précédée du mot *trique*. Si on peut y voir une onomatopée, on peut aussi le comprendre comme une forme du verbe *triquer* (aller et venir) ou comme le nom *trique* signifiant « bâton, jeu de bâton », les deux termes ayant souvent un sens obscène<sup>32</sup>. Comme les couplets laissent la parole à une femme se réjouissant d'avoir « presté [s]on con mignon », les tralalas prennent clairement un sens sexuel et illustrent l'action évoquée par les paroles. Dans « Va mirelidrogue va... »<sup>33</sup>, c'est le mot *drogue* (hareng) qui est associé à la formule déjà rencontrée de *mireli*:

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

<sup>30</sup> Hertz 146-16, v. 1-10 (1547).

<sup>31</sup> Hertz 44-25 (1534).

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

<sup>33</sup> Hertz 42-4 (1533).

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

#### PLASTICITÉ FORMELLE ET INSTABILITÉ SÉMANTIQUE

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

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

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

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

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

---

34 Jeffery II, p. 222 (1535).

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

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

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

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

Cette instabilité favorise donc une réception instable oscillant elle aussi entre réduction phonétique et projection sémantique. Comment comprendre le *tralala* chanté par le meunier pris de boisson dans la farce des *Deux Gentilhommes et le meunier* : « Hau! biboton, biboton, biboton! / Encore, encore, encore, encore / Hau! biboton, biboton, biboton! / Encore un horion<sup>36</sup> ! » ? Faut-il y entendre de simples phonèmes dépourvus de sens exprimant la gaieté du personnage ou une sorte d'impératif d'un verbe *biboter* forgé dans l'euphorie sur le modèle de *vivoter* pour accompagner la boisson ? La mélodie engendre un néologisme éphémère cumulant un sens lexical à une marque d'affectivité. C'est probablement des projections sémantiques de ce genre qui expliquent la lexicalisation de certains *tralalas*. La formule *Ribon ribeine* en est peut-être un exemple. Si on y retrouve la base du verbe *riber* (frotter, se livrer à la débauche), il est difficile d'en déduire le sens de *malgré soi* attesté dans plusieurs textes. Ne serait-ce pas le *tralala* qui aurait donné ce sens à la formule ? Dans la célèbre

35 *Vinticinque canzoni francesi a quatro [...]*, Venezia, A. Gardane, RISM 1538<sup>19</sup> [*Répertoire international des sources musicales*, München/Duisburg, Henle, puis Kassel/Basel/Tours, Baerenreiter Verlag, depuis 1960, série B/1, Recueils imprimées, XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles], v. 1-10.

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

chanson « Mon pere et ma mere... », la formule apparaît en tout cas entre les deux occurrences d'un vers qui peut être lu comme sa glose : « Tout en despit de moy / Rybon ribeine / Tout en despit de moy<sup>37</sup> ». Il n'est pas impossible que ce contexte ait pu orienter l'interprétation du tralala. Pour Pierre Guiraud, les tralalas à base de *lure lure* fonctionneraient de la même façon. Qu'ils aient une base onomatopéique ou qu'ils développent une base latine *lura* (oultre), ils donnent ensuite naissance à des expressions dont le sens est diffusé par les chansons, comme *lure lure* (au hasard), *turelure* (cornemuse)<sup>38</sup>. Sans prétendre m'engager inconsidérément sur le chemin périlleux des études étymologiques, je souhaiterais juste souligner la profonde instabilité sémantique des *tralalas*.

### DES ÉQUIVOQUES GRIVOISES

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

40 Heartz 17-20 (1529).

elle-même, l'instabilité de la lecture, qui retrouve des bribes de phrases sans que celles-ci ne se stabilisent jamais dans un énoncé correct, transpose dans le langage l'énergie des étreintes décrites dans le texte. Se pose alors la question de l'énonciation. Qui assume ces tralalas ? Le *Je* féminin ? L'Espagnol dont on retrouve la conjugaison approximative des verbes (« senti senta » évoque « fille escouta ») ? Une voix extérieure ? La réponse que l'on donne à cette question modifie sensiblement la signification des formules qui peuvent aussi bien être comprises de façon grossière, ludique, ironique, euphorique, etc. Dans tous les cas, la mélodie libère le langage des règles habituelles pour inventer une poésie en liberté s'affranchissant des contraintes de la correction grammaticale pour activer tout à la fois les suggestions du signifiant, du signifié et de l'instabilité interprétative elle-même dans une performance qui devait probablement aussi utiliser les ressources du geste et du mime pour préciser le sens<sup>41</sup>.

102

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

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

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

## 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<sup>e</sup> siècle » de 1953<sup>1</sup> jusqu'à celui dont rend compte le présent volume<sup>2</sup>, de maints travaux de qualité centrés sur Ronsard et la musique<sup>3</sup>.

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 »)<sup>4</sup>. 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> 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<sup>o</sup>. 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

Contrairement à la *chanson de tradition orale*, une part prépondérante du corpus musical dont nous disposons pour le XVI<sup>e</sup> 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 strophes<sup>5</sup>.

104

À l'échelle du vers, deux *domaines rythmiques*<sup>6</sup> 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](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<sup>e</sup> 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 féminin<sup>7</sup>. 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)<sup>8</sup>. 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<sup>e</sup> siècle déjà, dans certains parlars et certains contextes; elle s'accroîtra 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 musication », 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<sup>e</sup> 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 coïncider<sup>9</sup> alors que Jeanice Brooks évoque une « musique qui suit de près le contour accentuel des mots<sup>10</sup> ». 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 accentué<sup>11</sup> ». 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” »<sup>12</sup>.

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<sup>e</sup> 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 vers<sup>13</sup> ? Celle qui est la plus « naturelle<sup>14</sup> » ?

On pourrait par exemple choisir de battre :

(3) ↓U–ne sou – ris v↓er–te Qu↓i cou–rait dans l’h↓er–be<sup>15</sup>

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*<sup>16</sup> 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<sup>e</sup> 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*<sup>17</sup> constituent l'un des corpus monodiques les plus marquants du XVI<sup>e</sup> 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)<sup>18</sup>.

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 %<sup>19</sup> 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 boiteuse<sup>20</sup>.

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<sup>e</sup> 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 Chardavoine<sup>21</sup> 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 <sup>I</sup>	4 <sup>I</sup>
LBX	5	157
LLX	7 <sup>I</sup>	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

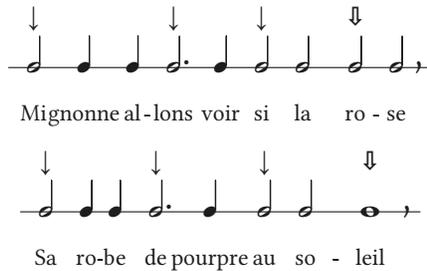
Chanter « sur l'air de », c'est changer les paroles d'une chanson dont on conserve la structure mélodique. Lorsque plusieurs couplets se chantent sur une musique cyclique, on peut définir l'*air* comme « ce qui ne change pas d'un couplet à l'autre<sup>22</sup> ». Par écrit, l'air s'obtient en retranchant d'une partition comme celles de la fig. 5 le texte des couplets, mais en reportant sur

<sup>21</sup> 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.

<sup>22</sup> 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>.



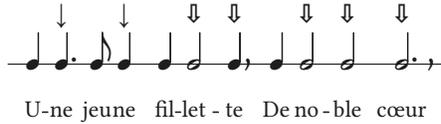
Les deux vaudevilles de la **fig. 5** ont, dans l'édition de Chardavoine, le même signe de mensuration (*C* barré). En prenant du recul, on est néanmoins frappé par le fait que, à gauche (*Mignonne*), le blanc domine alors que, à droite (*Une jeune fillette*), c'est le noir qui s'impose à l'œil. Voilà qui révèle une différence de débit : à gauche, la valeur de note la plus couramment associée à une voyelle est la minime, ou blanche<sup>25</sup> ; 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 voisines<sup>26</sup>.

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

<sup>26</sup> 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 ponctuelles 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 féminine<sup>27</sup>. 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 remarque<sup>28</sup>.

Enfin, les clauses à plus de trois coups existent, mais sont exceptionnelles : on les qualifiera de *surponctuelles*. 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 cursives<sup>29</sup>.

#### 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 correspondant<sup>30</sup>.

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 ponctuelle. Ainsi Jean-Michel Vaccaro qualifie de « masculine » la ponctuelle 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 ponctuelles 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 ponctuelle 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 classer 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'algorithme<sup>31</sup> 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<sup>e</sup> siècle<sup>32</sup>. 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<sup>e</sup> siècle, si l'on en croit le témoignage du *Jeu de Robin et Marion*<sup>33</sup>).

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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> siècle par Weckerlin<sup>34</sup> en apporte confirmation, pour un répertoire qui recoupe en bonne partie celui que pouvait encore apprendre un enfant dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Les discordances de genre y sont en effet rarissimes (fig. 14).

116

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<sup>e</sup> 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 importantes<sup>35</sup>.

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 cursive<sup>36</sup>. 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 littéraire<sup>37</sup>.

#### 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 Goudimel<sup>38</sup> ? 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* = ponctuate; *f* = féminine; *m* = masculine

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

Le supplément musical des *Amours*<sup>39</sup> 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'apperçoy », et

<sup>39</sup> 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*<sup>40</sup>.

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 synthétique<sup>41</sup> 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 chapitre<sup>42</sup>.

---

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



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

*Isabelle His*

Les musiques composées au XVI<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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 pièce<sup>1</sup>.

Au XVI<sup>e</sup> 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 Expert<sup>2</sup>. Ce répertoire mesuré semble l'intéresser particulièrement, puisque la BnF a conservé un feuillet manuscrit de transcriptions de sa main<sup>3</sup>, 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 France<sup>4</sup>. Ces airs de 1608 (fig. 1 et 2), qui sont le plus souvent repris du *Printemps* de 1603 et remaniés<sup>5</sup>, attendront quant à eux les années 1950 pour paraître en notation moderne<sup>6</sup>.

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 Écart, 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<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> 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, haulte voix d'Indy: Tost, tost, tost, à cheval. Tost, tost, nos champs, l'ennemi approche au d'eu-Dieu, et soudain. Tost, nos champs, l'ennemi approche au d'eu-Dieu, et soudain.

Bataille, compagnons, bataille alloué camp: Le bon d'auz le sang de l'ennemi l'ennemi, Note. Ai d'eu vint, l'ennemi tous auz d'eu, Nul de nous n'ait sein d'eu par quez l'eu au j'eu.

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, haulte voix d'Indy: Tost, tost, tost, à cheval. Tost, tost, nos champs, l'ennemi approche au d'eu-Dieu, et soudain. Tost, nos champs, l'ennemi approche au d'eu-Dieu, et soudain.

Bataille, compagnons, bataille alloué camp: Le bon d'auz le sang de l'ennemi l'ennemi, Note. Ai d'eu vint, l'ennemi tous auz d'eu, Nul de nous n'ait sein d'eu par quez l'eu au j'eu.

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

Le bon d'auz le sang de l'ennemi l'ennemi, Note. Ai d'eu vint, l'ennemi tous auz d'eu, Nul de nous n'ait sein d'eu par quez l'eu au j'eu.

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  $\text{c}$ , 2,  $\text{c}$ , 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  $\text{c}$ ) 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 Salabert<sup>7</sup> ; 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<sup>re</sup> fois *pp*, 2<sup>e</sup> 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  $\text{c}$  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 ( $\text{c}$ ).

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 connu<sup>8</sup>.

7 Elle est intitulée « La sortie des gendarmes (Chanson de guerre) de Claudin Le Jeune (2<sup>e</sup> 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 rythmiques<sup>9</sup>.

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<sup>e</sup> siècle, mais elle finit par disparaître sous l'autocratique domination de la barre de mesure [...] <sup>10</sup>.

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 musique<sup>11</sup> ? » 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

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

<sup>10</sup> *Ibid.* p. 204.

<sup>11</sup> Paul-Marie Masson, « L'humanisme en France au xvi<sup>e</sup> 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 prosodique<sup>12</sup>.

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 ♪<sup>13</sup>. 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<sup>e</sup> 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)<sup>14</sup>.

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 »<sup>15</sup>.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 700-701.

<sup>13</sup> 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 ».

<sup>14</sup> P.-M. Masson, « L'humanisme en France au XVI<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> siècle l'effet qu'il nous produit maintenant [...] la mesure du XVI<sup>e</sup> 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 ».

<sup>15</sup> 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<sup>e</sup> siècle. Le rythme de ce dimètre trochaïque de Mauduit (2),



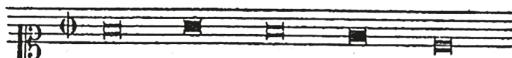
paraît tout naturel à qui vient de lire cette phrase de Costeley(3)



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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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)<sup>16</sup>, 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 logaédiques<sup>17</sup>.

On sent ici poindre un doute légitime au sujet de la battue « syncopée » de la musique mesurée<sup>18</sup>... 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 arythmique<sup>19</sup> ».

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<sup>e</sup> siècle*, Paris, A. Colin, 3 vol., 1947 (8<sup>e</sup> édition), t. I, *Des origines à la fin du xv<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> siècle mais surtout depuis, aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> 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'ailleurs<sup>20</sup>.

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 [...] <sup>21</sup>.

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

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

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 205.

détruit certains rapports de brèves et de longues, qui aboutissaient à des chiffres impairs [...] <sup>22</sup>.

Dans ses cours d'analyse, Messiaen fera ainsi régulièrement étudier ce corpus, un peu à défaut de « vraie » musique de l'Antiquité <sup>23</sup>. 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<sup>e</sup> 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) <sup>24</sup>, puis Roland de Lassus <sup>25</sup> et Claude Le Jeune (1583) <sup>26</sup>, 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* <sup>27</sup> (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 excelens poètes, Premier livre*, Paris, Le Roy & Ballard, 1578 ; BnF Res Vm<sup>7</sup> 516, Tenor fol. 4 v<sup>o</sup>.

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

26 *Ibid.*, *Superius* fol. 8 v<sup>o</sup>.

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

D E B A T E.

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.

T E N O R.

Quand mes yeux je pense liurer au foveil  
 Elle vient me piquer me demange me poing  
 Et me garde de dormir.  
 Nul remede.  
 D'une 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.

A V.

8. Fabrice Caiétain, *Une puce*

O R L A N D E.

Ne puce j'ay dedans foreill' helas! Qui de nuit & de  
 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.

S V P E R I V S.

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.

9. Roland de Lassus, *Une puce*

C L E I E V N E.

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'une vieille charmerelle aidé me suis, Qui guerit tout le mon-  
 Bien je sçay que seule peut guerir ce mal, Je te pri de me voir  
 me freill' & me mord Et me fait deuenir fou,  
 me demage 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.

cour de la, recite la moy je t'en pry O toute belle secour moy.

Cl. le Jeune. S V P E R I V S.

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 reconnoistre 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.

Vingquatrième Liure. B

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 Cœurdevey<sup>28</sup> (fig. 11) :

The image shows a rhythmic synthesis of the air 'Une puce' by Caiétain. It consists of four staves of musical notation. Each staff has a dashed line above it representing a measure. The notes are placed on a five-line staff, and their durations are indicated by stems and flags. The lyrics are written below the notes. The notation uses various note values, including minims, crotchets, and quavers, to represent the rhythm of the text. The lyrics are: 'U - ne pu - ce j'ay de - dans l'o - reille he - las, Qui de nuit et de jour me fre - tillé 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.'

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 tempo<sup>29</sup>. 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 1571<sup>30</sup>. 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 inconvénients<sup>31</sup>.

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.

**VILLANELLE : UNE PUCE**

Poème : Jean-Antoine de Balf (1532-1589)      Roland de LASSUS (1532-1594)

Superius      ♩ = pulsation (108 env.)

1. U - ne pu - ce jay - de - dans fo - mill' hel -  
 2. Quant mes yeux je peus - ce li - voir mes -  
 3. D'ya - ne vieil - le char - me - reuse ; de - de - je  
 4. Bien je scay que neu - le peus - god - rir - ce

Quinta pars

1. U - ne pu - ce jay - de - dans fo - mill' hel -  
 2. Quant mes yeux je peus - ce li - voir mes -  
 3. D'ya - ne vieil - le char - me - reuse ; de - de - je  
 4. Bien je scay que neu - le peus - god - rir - ce

Contraténor

1. U - ne pu - ce jay - de - dans fo - mill' hel -  
 2. Quant mes yeux je peus - ce li - voir mes -  
 3. D'ya - ne vieil - le char - me - reuse ; de - de - je  
 4. Bien je scay que neu - le peus - god - rir - ce

Ténor

1. U - ne pu - ce jay - de - dans fo - mill' hel -  
 2. Quant mes yeux je peus - ce li - voir mes -  
 3. D'ya - ne vieil - le char - me - reuse ; de - de - je  
 4. Bien je scay que neu - le peus - god - rir - ce

Bassus

1. U - ne pu - ce jay - de - dans fo - mill' hel -  
 2. Quant mes yeux je peus - ce li - voir mes -  
 3. D'ya - ne vieil - le char - me - reuse ; de - de - je  
 4. Bien je scay que neu - le peus - god - rir - ce

Source : *Les Melanges*, 1576, N° 84.  
 © 1994 pour la restitution de Jacques Barbier by ÉDITIONS A COEUR JOIE, "Les Passerelles"

12. Roland de Lassus, *Une puce*, édition moderne

Composées quant à elles sur d'anciens vers mesurés d'Étienne Jodelle, les deux versions de *Prince la France te veut* par Claude Le Jeune et Eustache Du Caurroy parues respectivement en 1612 (*Second livre des melanges*, fig. 13 et 14)<sup>32</sup> et en 1610 dans les *Melanges de la musique* (fig. 15 et 16)<sup>33</sup>, semblent, pour d'autres raisons, être concurrentes. Les vers, initialement adressés en 1559 à Marguerite de France, sœur du roi Henri II, commençaient alors par le mot « Vierge, la France te veut »<sup>34</sup>. Bien que s'ouvrant par le mot « Prince », les deux versions musicales conservent intact le reste du texte de Jodelle :

<sup>32</sup> Claude Le Jeune, *Second livre des melanges*, Paris, Ballard, 1612 ; exemplaire Bibliothèque Sainte-Geneviève, Vm 75 Res, fol. 18. Édition moderne par François Lesure dans *Anthologie de la chanson parisienne au XVI<sup>e</sup> siècle*, Monaco, Dyer, 1952, p. 141.

<sup>33</sup> Eustache Du Caurroy, *Melanges de la musique*, Paris, Ballard, 1610 ; BnF Res Vm7 253. Édition moderne par François Lesure dans *Anthologie de la chanson parisienne*, éd. cit., p. 132.

<sup>34</sup> Vers « à Madame Marguerite de France, sœur du Roy Henry, devant qu'elle fust mariée » en 1559 (*Vierge, la France te veut par ces vers consacrer un autel*). Le texte de Jodelle est adapté en anglais dans *A Poetical Rapsodie* (London, William Stansby for Roger Jackson, 1611, p. 162). « Epigramme au Chevalier Philip Sidney en vers élégiaques, traduite de Jodelle le poète français » (« An epigram to Sir Philip Sidney, in elegiacal verse. Translated out of Jodelle, the French poet ») : « Cambridge, worthy Philip, by this verse builds thee an altar, / 'Gainst time and tempest, strong to abide for ever; / That praise of verses no length of time can abolish; / With Greece and Italy purchased endless honour. / I then pursuing their steps, like glory to purchase, / Will make thy memory famous in after-ages; / And in these measured verses thy glory be sounded, / So be thy holy favour, help to my holy fury ».

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 Graĉĉ 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 :  
 Ēt dĉ cĉ vers mĉsürĉ ton saint nom bruirĉ l'ön oy ra,  
 Puisquĉ tā saintĉ fāveur Aidĉ mā saintĉ fūreur.

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 commune<sup>35</sup>.

192

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

JODELLE Cl. LE JEUNE

141 142

peut: l'a - ge su - per - be ne mord les vers dont Gre - ce se bas - tit  
peut: l'a - ge su - per - be ne mord les vers dont Gre - ce se bas - tit  
peut: l'a - ge su - per - be ne mord les vers dont Gre - ce se bas - tit  
peut: l'a - ge su - per - be ne mord les vers dont Gre - ce se bas - tit  
peut:

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  
r - rait mes pas leur gloi - re re - sui - vray, Moy donc qui re - ti - rait mes pas  
r - rait mes pas leur gloi - re re - sui - vray, Moy donc qui re - ti - rait mes pas  
r - 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 <sup>xx</sup>e siècle, au moment de sa redécouverte de ce répertoire si différent du reste de la production polyphonique du temps. Déjà au <sup>xvi</sup>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 cœur<sup>36</sup>.

---

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

## LE LIVRE DE MUSIQUE : UNE SOURCE POÉTIQUE ET MUSICALE POUR L'ÉTUDE DE LA MASCARADE

*Nahéma Khattabi & Adeline Lionetto*

Aborder la mascarade au filtre des rapports entre musique et poésie est un projet séduisant et dont la nécessité a tôt fait de s'imposer au chercheur qui s'y intéresse, que celui-ci soit littéraire ou musicologue. Si l'on en croit en effet Jodelle, qui a participé à la réalisation et à la mise en scène de plusieurs de ces manifestations festives, « la beauté d'une mascarade est la musique<sup>1</sup> ». Cependant, dès lors que l'on se penche sur les sources, la question des relations entretenues par la poésie et la musique au sein de la mascarade se révèle extrêmement complexe. Si les poètes de la cour, tels Ronsard ou Desportes, ont intégré dans leurs œuvres les textes des mascarades qu'ils ont écrits, ceux-ci sont édités sans musique, même lorsque les auteurs précisent qu'ils étaient chantés ou récités sur la lyre<sup>2</sup>. Les auteurs cherchent ainsi à faire émerger un véritable genre littéraire nommé *mascarade* : l'emploi récurrent de ce terme, en titre à partir de 1565<sup>3</sup>, permet en effet de distinguer les vers conçus pour ce type de divertissement de toutes les autres réalisations artistiques qui pouvaient les accompagner et enrichir leurs effets au moment de la fête (décors, costumes, danse, et bien sûr musique).

De leur côté, les musiciens ont parfois intégré dans leurs volumes de musique des pièces fondées sur des poésies de mascarades sans que rien, dans le corps du livre, ne permette cependant de les distinguer du reste de la production musicale. À l'exception du livre de La Grotte, publié chez Cavellat en 1583<sup>4</sup>,

- 1 Étienne Jodelle, *Le Recueil des Inscriptions, Figures, Devises, et Masquarades ordonnées en l'hostel de ville à Paris le jeudi 17 de Fevrier 1558*, dans *Les Œuvres et meslanges poetiques*, éd. Charles Marty-Laveaux, Paris, Lemerre, 1868-1870, Genève, Slatkine Reprints, 1966, t. II, p. 257.
- 2 Voir par exemple la « Comparaison du Soleil et du Roy faite par stances, qui fut recitée par deux joueurs de lyre, lesquels estoient assis dedans un chariot devant sa Majesté » de Pierre de Ronsard (*Œuvres*, Paris, Buon, 1571) ; *Œuvres complètes*, éd. Jean Céard, Daniel Ménager et Michel Simonin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1994, p. 251-253.
- 3 La première publication à porter ce titre est de Ronsard ; ce sont les *Élégies, mascarades et bergerie à la Majesté de la royne d'Angleterre* (Paris, Gabriel Buon, 1565).
- 4 Nicolas de La Grotte, *Premier livre d'airs et chansons, à 3. 4. 5. 6. parties*, Paris, Léon Cavellat, 1583 [*Répertoire internationale des sources musicales*, München/Duisburg, Henle, puis Kassel/Basel/Tours, Baerenreiter Verlag, depuis 1960, série B/1, Recueils imprimés, XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles (désormais : RISM)], RISM L 246.

qui comprend la mention « mascarade de pionniers », les sources musicales sont donc, à première vue, muettes.

Face à cet écart notable dans les pratiques éditoriales des poètes et des musiciens, l'enjeu de notre étude a été de déterminer dans quelle mesure la mascarade, genre qui unit différents arts, mais en particulier musique et poésie, pouvait avoir survécu dans les éditions avec musique, publications que nous avons donc aussi envisagées comme de véritables sources littéraires.

Ce travail d'exploration des sources de musique est considérable<sup>5</sup>. C'est pourquoi nous présenterons ici les premières pistes d'un travail qui demande à être approfondi et qui devrait nous occuper dans les prochaines années. Il nous a semblé tout d'abord nécessaire de présenter les concordances musicales et poétiques de mascarades qui sont attestées. Grâce à des critères précis sur lesquels nous reviendrons, nous avons ensuite proposé une liste de poèmes avec musique qui pourraient être issus des mascarades, mais pour lesquels il n'existe pour l'instant aucune concordance littéraire. Enfin, à travers le cas très singulier du livre d'*Airs* de Claude Le Jeune publié en 1608, de façon posthume, nous avons souhaité faire une enquête sur la mise en recueil, autrement dit sur l'ordonnement des pièces, afin de montrer que celui-ci participe de la construction du scénario d'une fête littéralement réinventée dans l'espace du livre.

142

## LES MASCARADES EN MUSIQUE

Parmi l'ensemble des livres de musique publiés à la Renaissance, seul le *Premier livre d'airs et de chansons* (1583) de Nicolas de La Grotte, musicien au service d'Henri III, comprend le terme *mascarade*, en titre courant de la pièce « Dames vous pourriez trouver pis, que noz pelles bien enmanchées ». Cette singularité s'explique sans doute par le fait que ce volume est un des rares ouvrages musicaux français de la fin du xvi<sup>e</sup> siècle à ne pas être imprimé par Le Roy & Ballard, mais par Léon Cavellat dont on ne connaît pas d'autres impressions musicales. De ce fait, la mention « mascarade de pionniers » est peut-être un argument de vente pour Cavellat qui cherche ainsi à se démarquer de ses confrères. Cette pièce tient en effet une place significative dans le livre puisqu'elle ouvre le recueil que le compositeur a dédié à Henri III. Si, dans la publication de La Grotte, l'auteur du texte est anonyme, le poème se trouve déjà dans les *Œuvres poétiques*

5 Dans l'annexe bibliographique, la rubrique « Sources musicales » recense les différents volumes que nous avons dépouillés et sur lesquels nous nous sommes donc fondées pour réaliser ce travail.

d'Amadis Jamyn, dès 1579<sup>6</sup>. Malheureusement, rien ne permet d'établir un lien avec les circonstances dans lesquelles s'est donnée cette mascarade. Toutefois le texte laisse clairement entrevoir une mise en scène avec des personnages déguisés qui arboreraient « pals [...], [...] besoches, [...] tranche[s], [...] pic[s], [...] hoyau[s]<sup>7</sup> », tout cela en faisant sans doute des gestes très ouvertement obscènes. Si cette œuvre constitue la seule à être signalée comme « mascarade » à l'intérieur d'un livre de musique, il est évident que ces recueils comprennent bien d'autres pièces issues de mascarades qui ne sont cependant pas signalées comme telles. Afin de les identifier, nous avons croisé les éditions poétiques qui proposaient des textes intitulés « mascarades<sup>8</sup> » avec le *Catalogue de la chanson française à la Renaissance* réalisé par Annie Coeurdevey<sup>9</sup>. Pour chaque poème, nous avons ainsi vérifié s'il existait des concordances poétiques et musicales<sup>10</sup>. La **table 1**, placée en annexe, recense, outre la « mascarade de pionniers », les quatre concordances que nous avons trouvées, ce qui paraît toutefois bien peu eu égard aux nombreuses fêtes organisées à la cour des derniers Valois. Ainsi, la première source poétique et musicale de mascarade est publiée dans les *Airs* (1576) de Fabrice-Marin Caiétain, compositeur au service des Guise<sup>11</sup>. Sur une poésie de Ronsard, cette « Comparaison du Soleil & du Roy faite par stances, qui fut récitée par deux joueurs de Lyre [...] »<sup>12</sup> est bien connue des

6 Amadis Jamyn, *Les Œuvres poétiques d'Amadis Jamyn. Reueuës, corrigees & augmentees en ceste derniere impression*, Paris, Mamert Patisson, 1579.

7 Nicolas de La Grotte, « Mascarade de pionniers », dans *Premier Livre d'airs et chansons*, *op. cit.*

8 Notre étude s'étend de 1554 à 1583, depuis la première utilisation du terme *mascarade* au sein d'un titre par Mellin de Saint-Gelais (« Six dames jeunes et petites firent, par commandement de la Roynne, une mascharade un soir, estant habillées en Sibylles pour donner passetemps au Roy à son retour d'un voiaige a Sainct Germain-en-Laye, l'an 1554 », dans *Œuvres poétiques françaises*, éd. Donald Stone Jr., Paris, Société des textes français modernes, t. I, 1993, p. 24) à la publication des *Premières Œuvres* de Desportes où le poète intègre pour la dernière fois des pièces intitulées « mascarades » et regroupées dans la section « Cartels et Masquarades » (*Les Premières Œuvres de Philippes Des Portes. Au Roy de France et de Polongne. Reuues, corrigees & augmentees outre les precedentes impressions*, Paris, Mamert Patisson, 1583). Ainsi, nous nous sommes concentrées sur cette période au cours de laquelle Ronsard, dès les années 1560, construit des modèles de mascarades qui donneront lieu à de nombreuses imitations. Voir en annexe la liste des sources poétiques dépouillées.

9 Annie Coeurdevey, *Catalogue de la chanson de la Renaissance (1480-1600)*, en ligne à <http://ricercar.cesr.univ-tours.fr>.

10 Dans le cadre de notre recherche, les *incipit* de tous les poèmes de mascarades ont bien entendu été pris en compte. Pour chacun des poèmes, le premier vers de chaque strophe a également donné lieu à une recherche, eu égard aux usages des musiciens de ne mettre en musique que le fragment d'un texte.

11 Fabrice-Marin Caiétain, *Airs mis en musique a quatre parties[...] sur les Poësies de P. de Ronsard & autres excelens Poëtes de nostre tems*, Paris, Le Roy & Ballard, 1576, RISM C 27 et 1576<sup>3</sup>; François Lesure et Geneviève Thibault, *Bibliographie des éditions d'Adrian Le Roy et Robert Ballard (1551-1598)*, Paris, Heugel/Société de musicologie française, 1955, n° 197 bis.

12 Pierre de Ronsard, « Comparaison du Soleil & du Roy faite par stances, lesquels estoient assis dedans un chariot devant sa Majesté », dans *Œuvres complètes*, éd. Paul Laumonier, Paris, Didier, coll. « Société des textes français modernes », t. XV, 1953, p. 349-351.

musicologues<sup>13</sup> : elle a été chantée durant l'été 1570 pour célébrer la paix de Saint-Germain. Imprimé en polyphonie pour quatre chanteurs<sup>14</sup>, le support musical écrit donne donc une vision biaisée de la manière dont la pièce a été pratiquée devant le roi. Les deux solistes que mentionne Ronsard en intitulé du poème sont sans doute les chanteurs de la cour Girard de Beaulieu et Thibault de Courville, que Caiétain cite dans sa dédicace au duc de Lorraine comme étant « non seulement excellents aux recits de la Lyre, mais tresdoctes en l'art de Musique, & parfaits en la composition des Airs<sup>15</sup> ».

144

La deuxième concordance poétique et musicale est à notre connaissance nouvelle. Elle concerne une mascarade de Jodelle<sup>16</sup> dont on trouve un extrait mis en musique dans le *Second livre d'airs* (1579) de Didier Le Blanc<sup>17</sup>. Pour autant, le titre du livre musical qui précise que les airs sont « des plus excellents Musiciens de nostre tems » peut tout aussi bien laisser supposer que la mélodie a été empruntée et que Le Blanc s'est seulement chargé de l'arrangement en version polyphonique. Nous connaissons peu d'éléments biographiques sur Le Blanc et, à ce jour, il n'a pas été possible d'établir un lien entre ce compositeur et le monde de la cour, si ce n'est par le biais des deux anthologies musicales qu'il fait paraître chez les imprimeurs Le Roy & Ballard. A-t-il lui-même participé, en tant que musicien, aux fêtes qui ont suivi le mariage de Charles IX ? Pour le moment, rien ne l'indique car son nom n'apparaît pas dans les comptes royaux, ni dans ceux de la ville, mais c'est une possibilité qu'on ne peut toutefois pas exclure. La mascarade de Jodelle, écrite en l'honneur des noces du roi Charles IX, a sans doute été donnée dans les premiers mois de 1571, à l'occasion de toutes les réjouissances parisiennes qui entourent les entrées royales et qui offrent au mariage de Charles et d'Élisabeth d'Autriche, célébré dans les Ardennes à la fin de l'année 1570, des commémorations dignes de ce nom. Elle se compose, dans le manuscrit, de dix-huit sections qui font alterner des chœurs chantés et des monologues<sup>18</sup> : de ce vaste ensemble, seule une partie des « vers intercalaires chantez et sonnez par les musiciens estans dans le creux du char, et aussi par les Muses » a été mise

13 Voir Georgie Durosoir, *L'Air de cour en France, 1571-1655*, Liège, Mardaga, 1991, p. 53.

14 L'usage, à la Renaissance, consiste à faire imprimer toute la musique vocale en polyphonie, même s'il existe quelques rares exceptions.

15 Voir la dédicace que Caiétain adresse au duc de Guise dans les *Airs mis en musique a quatre parties [...]*, *op. cit.*

16 Étienne Jodelle, « Vers chantez et recitez à l'Hymenée du Roy Charles IX », dans *Œuvres complètes*, éd. Enea Balmas, Paris, Gallimard, t. II, 1968, p. 267-284.

17 Didier Le Blanc, *Second livre d'airs des plus excellents Musiciens de nostre tems. Reduiz à quatre parties*, Paris, Le Roy & Ballard, 1579, RISM L1232.

18 Pour les monologues, on ne trouve pas d'indications qui permettent de savoir s'ils étaient chantés ou parlés.

en musique par Le Blanc. De ce huitain hétérométrique<sup>19</sup>, le compositeur ne retient que les cinq premiers vers<sup>20</sup> : manifestement gêné par le changement de mètre des trois derniers vers (des alexandrins et non plus des octosyllabes), Le Blanc laisse de côté la fin du texte et n'hésite ainsi pas à couper la phrase textuelle.

Cette fragmentation du texte est aussi l'une des caractéristiques du poème de Desportes, « Pour une mascarade de Chasseurs », que met en musique Jean de Maletty (1578)<sup>21</sup>, compositeur provençal dont la biographie comporte de nombreuses zones d'ombre. Ce texte paraît en 1573 dans *Les Premières Œuvres de Philippe Desportes*, sans la mention du terme *mascarade*, puisque seules y figurent les indications « Stances de la chasse. Aux dames »<sup>22</sup>. Ce n'est qu'en 1590 que Desportes apporte le complément « pour la mascarade des chasseurs<sup>23</sup> ». La thématique littéraire ainsi que la parole collective permettent de relier cette mascarade à ce que nous avons appelé le type des « mascarades de métiers » que nous présenterons plus loin en détail : c'est ici une originalité car ces stances représentent, à notre connaissance, la seule de ces mascarades de métiers qui ait été publiée au sein d'un recueil poétique, sous le nom d'un auteur en particulier<sup>24</sup>. De ce long poème composé de neuf strophes<sup>25</sup>, Maletty ne met en musique que la dernière, ce qui lui permet de laisser de côté toutes les références à la fête. Maletty paraît considérer ce texte comme un poème quelconque et le traiter comme s'il n'était pas le reflet d'une occasion particulière. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si cette dernière strophe se distingue du reste du texte qui décrit une chasse à courre en s'appuyant sur de nombreuses métaphores sexuelles : dans les derniers vers que Maletty publie avec musique, les six chasseurs, qui sont les locuteurs, s'adressent non plus à un destinataire universel, mais à des « dames ». Les équivoques grivoises, lorsqu'elles sont détachées de l'ensemble de la pièce, sont sans doute moins faciles à comprendre,

19 Le poème, dans son intégralité, est le suivant : « Le grand Soleil fait luire aux cieux / Tous les astres, et sur tous la Lune : / D'un roy le lustre radieux, / Ses deesses, ses demi-dieux / Fait luire tous, et sur tous une, / Que mesme il fait paroistre un Soleil à chacun : / Car puis que l'amour fait que les deux ne soyent qu'un, / D'un des deux la lumiere est à tous deux communes. »

20 Pour l'édition musicale moderne de cette pièce, voir Didier Le Blanc, *Second livre d'airs des plus excelants musiciens de nostre tems [...]*, éd. Jane Bernstein, New York/London, Garland Publishing, 1995.

21 Jean de Maletty, [*Chansons à quatre parties*], Paris, Le Roy & Ballard, 1578 (RISM M243 bis). Nous mettons le titre du recueil entre crochets car la page de titre est manquante.

22 Philippe Desportes, *Les Premières Œuvres de Philippes Des Portes : au roy de Pologne*, Paris, Estienne, 1573, fol. 78 v<sup>o</sup>-79 v<sup>o</sup>.

23 Voir Philippe Desportes, *Cartels et Masquarades*, éd. Victor E. Graham, Genève, Droz, 1958, p. 28.

24 Les mascarades des métiers sont traditionnellement anonymes, nous le verrons.

25 Voir le poème en **Annexe 1**.

ce qui fait du texte une invitation galante ambiguë, beaucoup moins explicite que lorsqu'elle est replacée dans son contexte. Nous ne possédons donc pas d'information qui permettrait de savoir dans quel cadre festif la mascarade de Desportes a pu être jouée, de même que nous ignorons si Maletty a pu collaborer avec le poète. La coupe du texte dans la mise en musique, ainsi que la structure musicale continue, dans le style de la chanson, engagent à penser que le compositeur n'a peut-être pas rencontré Desportes : Maletty paraît en effet considérer le poème hors de la question générique de la mascarade et proposer une chanson sans lien avec la fête originelle.

146

La dernière concordance identifiée concerne encore une mascarade de Desportes pour laquelle le cadre festif n'est pas connu. Pierre Bonnet, qui est musicien et chanteur de Catherine de Médicis, reine à qui l'on doit sans doute l'introduction du genre de la mascarade en France<sup>26</sup>, propose une mise en musique polyphonique du poème « Il n'est point d'autre liberté »<sup>27</sup>. De façon paradoxale, dans le livre de musique, la mention *mascarade* que l'on trouvait précisée chez La Grotte, est remplacée par celle de *villanelle*, une indication particulièrement vague lorsqu'elle désigne des pièces en français<sup>28</sup>. Cette substitution des termes en titre courant témoigne, si ce n'est de la part du compositeur, au moins de celle des imprimeurs Le Roy & Ballard, d'une indifférence à mentionner l'origine festive d'un morceau de musique.

Notre présentation des concordances de textes de mascarade et de leur mise en musique nous engage à présent à proposer quelques conclusions. Il faut tout d'abord remarquer la faible représentation, dans les livres de musique, des concordances de mascarades écrites par des auteurs de la cour : ce fait semble indiquer que, pour les compositeurs et les éditeurs de musique, la mascarade dans son modèle ronsardien n'est pas attrayante pour la vente. Trop marquée par une rhétorique encomiastique et aulique, le genre tel qu'il

26 Les premiers vers composés en France pour une mascarade, ceux de Mellin de Saint-Gelais (« Six dames jeunes et petites firent, par commandement de la Royne, une mascarade un soir, estant habillées en Sibylles pour donner passetemps au Roy à son retour d'un voiage a Sainct Germain-en-Laye, l'an 1554 », *op cit.*, p. 24), ont en effet été commandés par Catherine de Médicis. Ils sont destinés à répondre à son goût pour les *mascherate* florentines, des défilés de personnages déguisés, représentant des scènes allégoriques ou mythologiques et où l'on chantait ou récitait des stances, entrecoupées de chansons. (Voir l'introduction de Concetta Cavallini à son édition de *La Masquarade du triomphe de Diane* de Pierre de Brach, Paris, Hermann, 2012, p. 17.)

27 Pierre Bonnet, *Premier livre d'airs mis en musique à quatre cinq & six parties*, Paris, Le Roy & Ballard, 1585, RISM B 3529.

28 La villanelle est en effet un genre musical italien. À partir des années 1570, cette dénomination est parfois donnée à des pièces en français : on peut alors supposer que la mention *villanelle* tend à indiquer une origine italienne, soit du texte (voir Jeanice Brooks, *Courtly Song in late Sixteenth-Century France*, Chicago/London, The University of Chicago Press, 2000, chap. V : « Dialogues with Italy », p. 293-332), soit de la mélodie.

a été pratiqué par Ronsard ne trouve apparemment pas sa place dans les ouvrages musicaux, peut-être parce qu'il pose le problème du réemploi, hors du cadre festif initial. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si la seule mascarade signalée comme telle, celle de La Grotte, est précisément une mascarade des métiers, aux métaphores grivoises, loin du modèle que représentent celles écrites par Ronsard.

Cela nous amène ensuite à considérer qu'*a priori* les musiciens, à l'inverse des poètes, ont une conception très éphémère de la mascarade, et tout particulièrement de celle dans le style fondé par Ronsard. Ce genre festif, lorsqu'il est lié à un contexte politique trop affirmé, n'intéresse sans doute pas les acheteurs, et par conséquent, les éditeurs et les compositeurs. Pourtant, puisque la mention *mascarade* n'existe pas dans les sources musicales éditées par Le Roy & Ballard, autrement dit la grande majorité des sources de la fin de la Renaissance, il faut donc envisager la possibilité que d'autres textes de mascarades soient enfouis dans la masse des chansons et des airs du XVI<sup>e</sup> siècle. Et c'est là que se dresse la première difficulté puisqu'au point de vue strictement musical, rien dans l'écriture ne permet d'établir un écart entre des pièces musicales de mascarades et le reste de la production ! La collaboration entre littéraires et musicologues est alors primordiale, car c'est par l'étude du texte que l'on peut tenter de retrouver des chansons ou des airs qui seraient issus de mascarade. Dans cette perspective, nous avons défini des critères qui ont été établis à partir d'un corpus de textes poétiques qui sont revendiqués par leurs auteurs comme des *mascarades*. À la lumière de ce travail, nous avons ensuite commencé à dépouiller les recueils musicaux, afin de déterminer les pièces qui, dans les sources musicales de la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, pourraient provenir de mascarades. Si nous n'avons pas pu procéder à un dépouillement systématique de tous les recueils publiés en France à partir de 1550, dix-sept livres ont cependant été examinés<sup>29</sup>, ce qui permet déjà de se faire une idée de la nature des mascarades que peuvent recéler les ouvrages de musique.

29 Ces livres sont présentés dans l'Annexe bibliographique, à la rubrique « Sources musicales ». Nous avons commencé ce dépouillement en 1570 avec l'ouvrage aulique de Guillaume Costeley et sommes allées jusqu'en 1608, date de la publication des œuvres posthumes de Le Jeune. Les compositeurs pour lesquels nous avons trouvé des concordances avec les mascarades des poètes de la cour ont été les premiers auxquels nous nous sommes intéressées (Caiétain, Le Blanc, Bonnet, Maletty et La Grotte). Nous avons ensuite élargi nos recherches aux musiciens qui leur sont contemporains. À terme, cette étude appelle le dépouillement de l'ensemble des sources musicales publiées en France entre 1550 et le début du XVII<sup>e</sup> siècle et prendre également en compte les volumes posthumes d'Eustache Du Caurroy ou de Guillaume Chastillon.

Comme nous venons de le voir, la plupart des textes de mascarades qui ont été mis en musique cessent, dans l'édition musicale, d'être désignés comme *mascarades*, alors même qu'en cette seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, on voit se multiplier, sur le modèle de Ronsard, le nombre de poèmes qui portent très expressément ce titre. Le terme ne signale alors pas simplement l'une des circonstances de représentation du texte, mais désigne donc directement la production poétique. De façon paradoxale, le recueil de musique se détache de ces éléments génériques à une époque où pourtant, les compositeurs ou les éditeurs de musique semblent faire preuve d'une plus grande attention à la nature des poèmes : les mentions *sonnet*, *ode* ou *quatrains* qui figurent en titre des livres musicaux en sont notamment un signe.

148

Toutefois, il est possible, en s'appuyant sur des critères littéraires, de trouver dans les recueils avec musique un certain nombre de textes dont on pourrait penser qu'ils ont servi à des mascarades. Nous avons choisi de présenter ici trois de ces types de mascarades : la mascarade des métiers, la mascarade à l'antique et la mascarade-cartel.

#### La mascarade des métiers

Tout d'abord, ce que nous avons appelé la « mascarade des métiers » correspond à un type presque totalement absent des recueils poétiques. Seules les œuvres de Desportes comportent en effet un tel exemple avec les « Stances de la chasse. Aux dames »<sup>30</sup>. Un autre texte cependant, attribué à Amadis Jamyn, a été publié à la fois dans l'ouvrage musical de Nicolas de La Grotte<sup>31</sup>, mais aussi dans *La Muse folastre*<sup>32</sup>, un recueil collectif de poèmes libres et satiriques publiés en plusieurs livres à partir du début du XVII<sup>e</sup> siècle. On trouve d'ailleurs dans cette anthologie plusieurs autres mascarades de ce type : « La mascarade des bûcherons »<sup>33</sup>, celle dite « des fouilleurs »<sup>34</sup> ou encore celle « des tonneliers »<sup>35</sup>, pour lesquelles nous n'avons pas trouvé pour l'instant de source musicale. Le nombre de ces pièces nous invite à penser qu'elles correspondaient à un genre très courant dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, mais dont le contenu parfois pornographique dissuadait peut-être les poètes de les intégrer à leurs œuvres.

<sup>30</sup> Voir le texte en **Annexe 1**.

<sup>31</sup> *Premier Livre d'airs et chansons*, *op. cit.*

<sup>32</sup> *Le Second Livre de la Muse folastre, recherchée des plus beaux esprits de ce temps, de nouveau reveu, corrigé et augmenté*, Rouen, Claude Le Villain, 1603, p. 80.

<sup>33</sup> *Le Premier Livre de la Muse folastre, recherchée des plus beaux esprits de ce temps, de nouveau reveu, corrigé et augmenté*, Rouen, Claude Le Villain, 1603, p. 58. L'édition antérieure mentionnée ici dans le titre n'a jamais été retrouvée.

<sup>34</sup> *Le Second Livre de la Muse folastre*, *op. cit.*, p. 88.

<sup>35</sup> *Le Troisième Livre de la Muse folastre, recherchée des plus beaux esprits de ce temps, de nouveau reveu, corrigé et augmenté*, Rouen, Claude Le Villain, 1603, p. 55.

On peut en effet constater que les premiers vers de la « Mascarade des pionniers » reposent sur de multiples équivoques érotiques :

Dames, vous pourrez trouver pis  
Que nos pesles emmanchées,  
Donc ne refusez nos gros pics  
Pour besongner à vos tranchées.

Ce type de texte reprend les caractéristiques des chansons carnavalesques des fêtes florentines. D'après le poète italien Anton Francesco Grazzini, dit « Il Lasca », Laurent le Magnifique serait le fondateur de ce genre, que Lasca nomme *a posteriori* « *mascherata* », et dont il voit les premières attestations dans ces chants de carnaval dont le duc écrivait les textes<sup>36</sup>. Le premier de ces chants mettait en scène des hommes qui vendaient des *berriucocoli* et des *confortini*, des pâtisseries locales au miel, et dont la musique avait été écrite par le compositeur flamand Heinrich Isaac<sup>37</sup>. Ces chansons sont donc toujours présentées comme le discours d'une sorte de confédération d'artisans (ramoneurs, parfumeurs...), proposant aux dames leurs services ou leurs denrées. On les appelle d'ailleurs parfois *canti di mestieri*. Le marché proposé est bien entendu toujours équivoque, et le texte se charge de multiples symboles sexuels. L'idée d'un service d'amour, issue de la tradition courtoise, est dévoyée ici pour prendre des connotations essentiellement érotiques. La « Mascarade des pionniers » reprend l'intégralité de ces traits génériques : les équivoques grivoises, une parole collective et une source anonyme. Sur la question de l'anonymat, on peut d'ailleurs ajouter que Laurent de Médicis lui-même n'avait pas revendiqué la paternité de ces pièces festives. Pour l'un de ses récents éditeurs, Paolo Orvieto, l'anonymat de ces textes fait partie des règles du genre<sup>38</sup>. En effet, dans le cadre carnavalesque en particulier, et dans le cadre festif en général, ne pas indiquer le nom d'une personne comme source de la parole chorale permet d'autant mieux au groupe d'en prendre possession et de la faire sienne. Cela pourrait donc expliquer le fait que les poètes français de la seconde moitié du siècle, à l'exception de Desportes, n'aient pas publié en leur nom ce type de textes.

Le recueil de musique permet quant à lui la diffusion d'une parole qui demeure ainsi impersonnelle, tandis que la publication poétique s'apparente de plus en plus, sur le modèle de Ronsard, à une revendication d'autorité : le

<sup>36</sup> Anton Francesco Grazzini, dit Il Lasca, *Tutti i trionfi, carri, mascherate o canti carnascialeschi andati per Firenze dal tempo del Magnifico Lorenzo vecchio de Medici... infino a questo anno presente 1559*, Firenze, s.n., 1559.

<sup>37</sup> Toujours selon Il Lasca, *ibid.*

<sup>38</sup> Laurent de Médicis, *Tutte le opere*, éd. dirigée par Paolo Orvieto, Roma, Salerne Editrice, t. II, 1992, p. 708 ; P. Orvieto évoque la « nature volontairement anonyme de ce genre de compositions [...] ».

texte peut demeurer anonyme dans le recueil musical, tandis que la publication poétique revient justement en cette seconde moitié du xvi<sup>e</sup> siècle à attribuer à un texte une origine précise, à en faire l'émanation d'un génie poétique en particulier.

#### La mascarade à l'antique

Les mascarades à l'antique sont très différentes de ces manifestations de type folklorique qui ont pénétré le carnaval aulique, mais qui sont sans doute issues du carnaval populaire.

150 Pour dépouiller les sources musicales, nous nous sommes appuyées sur la description d'une mascarade à l'antique composée par Jodelle dans l'épithalame qu'il compose à l'occasion des noces de Marguerite de France en 1559<sup>39</sup>. Absent de Paris au moment où la princesse y épouse le duc de Savoie, Jodelle se propose de lui composer un texte qui met en scène une fête fictive, mais dont la description repose néanmoins sur des *realia*. Dans ces vers, il présente un formidable cortège de personnages habillés à l'antique qui se répartissent en groupes (le texte parle de « bandes » ou de « troupes »). On retrouve exactement les mêmes éléments au sein du morceau qui commence par « Voicy la saison plaisante » dans le recueil *Musique* (1570) de Guillaume Costeley, où le locuteur présente successivement tous les protagonistes qui composent cette troupe nuptiale.

Voyci la saison plaisante  
Florissante  
Que le beau printens conduit  
Voyci le soleil qui chasse  
Froid & glace  
Voyci l'esté qui le suit  
Voyci l'amoureux Zephyre  
Qui soupire  
Parmi les Santes & fleurs  
Voyci Flora sa mignonne  
Qui luy donne  
Un baiser tout plein d'odeurs.  
Voyci Pomona la belle  
Qui pres delle  
Voit son ami Vertummus  
Voyci Vertummus qui d'aise

---

39 Étienne Jodelle, « Epithalame de Madame Marguerite, sœur du Roy Henry II. Tres-chrestien, Duchesse de Savoye », dans *Les Œuvres et meslanges poetiques*, éd. cit., t. II, p. 120.

La rebaise

Mille foys le jour & plus [...] <sup>40</sup>.

Le même type de cortège des saisons, où les divinités du Printemps sont particulièrement mises à l'honneur, se déploie dans une mascarade de Jodelle écrite pour les noces de Charles IX<sup>41</sup>. L'« épithalame à deux chœurs » de Claude Le Jeune pourrait aussi avoir été composé pour une manifestation semblable<sup>42</sup>. Les noces se prêtent sans doute, plus qu'aucune autre occasion, à la présence d'un défilé, dans la reprise de la tradition antique du cortège nuptial (décrite notamment chez Catulle<sup>43</sup>). Ici, comme chez le poète romain, c'est le dieu du mariage, Hyménée, qui conduit le défilé et qui commence par chanter seul :

Cherchans de combler vos noces en ce lieu  
Des soulas proposez,  
Nous les venons voir, nous Hymené' le Dieu  
Des heureux épousez<sup>44</sup>

L'empreinte scénographique du texte est d'ailleurs très forte : le mouvement de la troupe est mentionné à plusieurs reprises, et comme dans la majeure partie des textes de mascarades, on trouve de nombreuses références au lieu de la représentation, ainsi que des indications qui correspondent presque à des didascalies internes, comme dans cette adresse de l'une des bandes à la nouvelle épouse : « Voy ceste gentille main d'Hyménée où le flambeau / Flambe et clair et tant beau »<sup>45</sup>.

#### La mascarade-cartel

La mascarade-cartel quant à elle présente l'un des types les plus dramatiques de mascarades puisqu'elle repose sur un conflit. Beaucoup de textes composés pour servir de base à des tournois, joutes ou duels fictifs sont intitulés par leurs auteurs « cartels ». À l'origine, le cartel désigne le billet présenté par un homme qui en provoque un autre en duel et qui livre les raisons de ce défi. La plupart des cartels reprennent cette tradition qu'ils transposent dans le

<sup>40</sup> Guillaume Costeley, *Musique*, Paris, Le Roy & Ballard, 1570, fol. 47 v<sup>o</sup>, RISM C4229.

<sup>41</sup> Étienne Jodelle, « Vers chantez et recitez à l'Hyménée du Roy Charles IX », Ms. L. M., fol. 91 r<sup>o</sup>. Ensemble de poèmes reproduit dans les *Œuvres complètes*, éd. Enea Balmas, t. II, p. 267-284.

<sup>42</sup> Frances Yates tente d'ailleurs de démontrer que cet épithalame a été composé par Le Jeune pour les noces du duc de Joyeuse. Voir son article « Poésie et musique dans les 'Magnificences' au mariage du duc de Joyeuse, Paris, 1581 », art. cit., p. 246.

<sup>43</sup> En particulier dans le *carmen* 61 des *Carmina* dont ce morceau reprend d'ailleurs le refrain : « O Hymen, Hymené', Hymen, O Hymen Hyménée » (Claude Le Jeune, *Airs à III. IIII. V. et VI. Parties*, Paris, Ballard, 1608, fol. 17 r<sup>o</sup>, RISM L 1697).

<sup>44</sup> *Ibid.*, fol. 16 v<sup>o</sup>.

<sup>45</sup> *Ibid.*, fol. 18 v<sup>o</sup>.

monde purement fictif des fêtes, où les combats sont tous feints et répondent à un scénario préparé d'avance. On remarque que parfois ces cartels sont directement adressés, non pas à l'adversaire, mais aux personnages pour lesquels les chevaliers prennent les armes, c'est-à-dire le plus souvent à des dames. Les guerres évoquées n'ont donc rien à voir avec la guerre moderne, mais renvoient aux romans de chevalerie et à leur univers. Ces pièces se structurent donc autour d'une compétition, d'un *agôn* qui une fois résolu au terme des affrontements laisse place à un triomphe ou une réconciliation. Dans certains cas, les chevaliers se font les hérauts d'une couleur qu'ils représentent et dont la symbolique est commentée dans les vers récités. Deux des pièces de notre corpus s'apparentent ainsi à ces mascarades-cartels des couleurs : « Sur les couleurs on voit reluyre le vert » dans les airs (1585) de Bonnet<sup>46</sup> et une pièce issue du *Second livre d'airs* (1608) de Le Jeune (« L'un se repaist du violet »<sup>47</sup>). Dans la première, le texte se présente comme une illustration des pouvoirs symboliques de la couleur verte que le locuteur se propose implicitement de défendre. Ainsi, la métaphore guerrière, caractéristique des mascarades-cartels, traverse ces vers qui se terminent sur une sorte de défi adressé à ceux qui ne croiraient pas dans les vertus martiales de cette couleur (« Ceux qui disent qu'aux entreprises / De Mars le vert est malheureux, / Ils ont jà leurs âmes esprises / De leur instinct qui est peureux<sup>48</sup> »).

Le motif de l'épreuve et du défi constitue une autre caractéristique de ce type de pièce. Dans l'ensemble intitulé « La Guerre » que l'on trouve au sein des *Airs* (1608) de Le Jeune et qui reconstitue, d'après nous, l'intégralité d'un scénario de mascarade représentée à l'occasion des noces de Joyeuse<sup>49</sup>, l'un des textes, peut-être de Baïf<sup>50</sup>, évoque par exemple l'épreuve du pas d'armes<sup>51</sup> : « Chevaliers, approchez de ce Perron (x 3), / Ne celant si

46 Pierre Bonnet, *Premier livre [...], op. cit.*, fol. 4 r<sup>o</sup>.

47 Claude Le Jeune, *Second livre d'airs a III. IIII. V. et VI parties*, Paris, Pierre Ballard, 1608, fol. 25 v<sup>o</sup>-26 v<sup>o</sup> (édition posthume), RISM I1698.

48 Pierre Bonnet, *Premier livre [...], op. cit.*, fol. 4 r<sup>o</sup>.

49 C'est aussi ce que suggère Frances Yates dans son article sur les noces de Joyeuse (« Poésie et musique dans les "Magnificences" au mariage du duc de Joyeuse, Paris, 1581 », art. cit., p. 245 : « Il me semble qu'il n'est pratiquement pas douteux que le morceau "La Guerre" de Claude Le Jeune dans les *Airs* de 1608 représente, quoique sous une forme modifiée ou revue en ce qui concerne les paroles de Baïf, la musique écrite par Le Jeune sur les *vers mesurés* de Baïf pour la "bande du Roi" à l'occasion du tournoi dont j'ai cité la description d'après le programme »).

50 Sur la question de la collaboration entre Baïf et Le Jeune, voir Jean Vignes, « Jean-Antoine de Baïf et Claude le Jeune : histoire et enjeux d'une collaboration », *Revue de musicologie*, 89/2, 2003, p. 267-296.

51 Le pas d'armes est un exercice de joute, consistant à défendre un « pas » ou passage contre quiconque relève le défi. Il suffit à un chevalier de toucher de sa lance les armes arborées par le gardien du pas pour que l'affrontement courtois soit provoqué. L'objectif du chevalier est de rompre des lances sur son adversaire ou d'échanger avec lui un nombre déterminé

de Mars vous avez quelque don. / Si quelque belle vous aime, la preuve le fera voir, / Et chacun à sa prouesse fera l'amour aparoir<sup>52</sup> ». Il s'agit, comme souvent dans ce type de divertissement, de prouver son attachement à une dame ainsi que sa vaillance en réussissant à passer au-delà d'un « pas » défendu par une troupe de chevaliers. Les textes de ces morceaux mettent ainsi en scène l'opposition des tenants d'Amour et des opposants à Amour jusqu'à la victoire et au triomphe des détracteurs du grand dieu qui défile enchaîné. Cet ensemble est très précieux : c'est pour l'instant le seul exemple que nous ayons trouvé dans les recueils musicaux d'un scénario festif restitué dans son mouvement d'ensemble, depuis l'entrée en lice des chevaliers et les encouragements jusqu'à la victoire finale de l'une des troupes engagées dans le cartel.

Envisager les sources de musique comme des sources poétiques amène assurément à reconsidérer le corpus des textes de mascarades, même si celui-ci se fonde alors sur des hypothèses. Si les éditeurs et les compositeurs ne mettent pas en avant le terme *mascarade* dans les livres de musique, il faut peut-être en chercher les raisons dans la nécessité où ils se voient de soustraire la pièce poétique et musicale à son contexte d'origine. L'acheteur doit en effet pouvoir chanter les pièces dans un autre cadre et s'appropriier le texte. L'insertion des chants de mascarades, même s'ils ne sont pas signalés comme tels, témoigne cependant qu'ils ont toute leur place dans le répertoire imprimé de musique profane. À ce titre, il est intéressant de noter que, contre toute attente, le recueil de « voix de ville » de Chardavoine (1576)<sup>53</sup>, que le musicien présente comme un témoignage des chants qui sont chantés à travers la ville, ne comprend finalement que bien peu de pièces pouvant être tirées de mascarades : lorsque l'on en trouve, il s'agit plus particulièrement de mascarades des métiers de style poétique plus commun. Ce sont bien davantage les compositeurs au service d'aristocrates qui proposent ce type de chansons ou d'airs, ce que l'on peut peut-être envisager comme un témoignage de leur participation aux fêtes de tous ordres.

À cet égard, la mise en livre est aussi un aspect remarquable, tout particulièrement lorsqu'elle se singularise comme dans le cas des *Airs* de Le Jeune : la succession des différentes pièces entre les folios 36r° et 49r° atteste tout d'abord une volonté de réunir les airs de mascarades, mais aussi

de coups d'épée ou de hache. Voir Jean-Jules Jusserand, *Les Sports et jeux d'exercice dans l'ancienne France*, Paris, Plon-Nourrit, 1901 (rééd. Paris/Genève, Champion/Slatkine, 1986), chap. « Joutes et pas d'armes », p. 98-155 ; Sébastien Nadot, *Rompez les lances ! Chevaliers et tournois au Moyen Âge*, Paris, Autrement, 2010 ; Sébastien Nadot, *Le Spectacle des joutes. Sport et courtoisie à la fin du Moyen Âge*, Rennes, PUR, 2012.

<sup>52</sup> Claude Le Jeune, *Airs [...]*, *op. cit.*, fol. 40 v°-41 r°.

<sup>53</sup> Jean Chardavoine, *Le Recueil des plus belles et excellentes chansons en forme de voix de ville*, Paris, Claude Micard, 1576, RISM C27.

de recomposer le scénario d'une fête qui quitte la scène du monde pour se déployer sur celle du livre. Les pièces qui encadrent « La Guerre » et qui s'en distinguent dans la table, « Le chant héroïque » et un dialogue sur Amour, même si l'on sait qu'ils n'ont pas été composés pour les mêmes circonstances, peuvent trouver une fonction et une place dans ce scénario d'une fête de papier. Une lecture suivie du recueil met en effet en lumière une certaine narrativité : l'adresse aux dames qui rythme « Le chant héroïque », ainsi que son contenu prophétique (c'est-à-dire l'annonce de l'arrivée de braves chevaliers décidés à en découdre), en font un véritable prélude à « La Guerre », tandis que le dialogue sur Amour qui suit cet ensemble file le conflit qui opposait les deux bandes de chevaliers<sup>54</sup>. La fête se prolonge dans le recueil et, bien plus, semble s'amplifier dans l'imaginaire d'un lecteur qui pourrait ouvrir les *Airs* de Le Jeune pour y trouver non seulement de la musique à pratiquer, mais aussi des histoires à rêver.

---

54 Voir en **Annexe** cette suite de textes.

## POÈMES

Philippe Desportes, *Les Premières Œuvres [...]*, Paris, Estienne, 1573,  
fol. 78 v°-79 v°

Stances de la chasse,  
Aux Dames.

## I.

Nous sommes six chasseurs de la belle Cypris,  
Nourris en ses forests de Paphos & d'Eryce  
Entre les Jeux mignars : où nous avons appris  
De nature & d'Amour ce plaisant exercice :  
Qui par divers sentiers, & par lieux incogneus  
En chassant jour & nuict, sommes icy venus  
Bien fournis de courtaux, de limiers & de toilles,  
Pour chasser aux forests des jeunes damoiselles.

## II.

On dit que leurs taillis sont assez frequentez  
Et que tout ce terrouere est fort propre à la chasse,  
Les picqueurs seulement ne sont pas bien montez,  
Leur courtaux & leurs chiens sont de mauvaise race,  
Ils n'ont jamais appris comme lon doit chasser,  
Faire enceinte és devants, rebuscher, & lancer  
Requester, redresser, mettre bien sa brisee :  
Mais souvent redresser est chose malaisee.

## III.

Ce n'est pas peu de cas de chasser comme il faut,  
A la perfection mainte chose est requise :  
Les piqueurs bien rusez souvent sont en defaut,  
Et sans plus redresser laissent leur entreprise.  
Pour estre bon chasseur, il faut prèmierement  
Estre ferme & bien roide, & piquer vivement,  
Garder l'ordre & le temps, & l'art, & la mesure,  
Et non comme lès foux courir à l'avanture.

III.

Il faut un bon limier, penible & poursuyvant,  
Nerveux, le rable gros, & la narine ouverte,  
Qui roidisse la queuë, & s'allonge en avant  
Si tost qu'il sent la beste ou qu'il l'a descouverte:  
Et lors c'est le plaisir quand un veneur parfaict  
Le sçait tenir de court, ou luy lascher le traict,  
L'arrester, l'échauffer comme il a cognoissance,  
Ou que la beste ruze, ou bien qu'elle s'avance.

V.

156

Tous endroits pour courir ne sont pas approuvez,  
Et chacune forest n'est duisante à la chasse:  
Les champs marescageux, qui sont trop abbreuvez,  
Bien souvent à nos chiens ont faict perdre la trasse:  
Les lieux d'autre costér raboteux & pierreux  
Sont facheux à piquer, & sont fort dangereux.  
Qui veut que sans danger le plaisir l'accompagne,  
Il n'est que de chasser en ouverte campagne.

VI.

Ces coustaux verdissans en gazons relevez,  
Qui commencent encore à pousser un herbage,  
Des chasseurs bien experts les meilleurs sont trouvez,  
Mais ils veulent des chiens qui soyent de grand courage:  
Un chien foible de reins se rompt soudainement.  
On à beau for-huer & sonner hautement,  
Quand il a faict un cours sa force diminuë,  
Et sans plus requester il va branslant la queuë.

VII.

Nos chiens ne sont pas tels, mais tousjours vigoureux,  
Eschauffez du plaisir vont supportant la peine:  
In ne craignent l'hyver, n'y l'esté chaleureux:  
Un cry les resjouit, & les met en haleine,  
Et sans estre en deffaut, legers comme le vant,  
Tousjours bien ameutez, le droit ils vont suyvant:

Et n'y a lieu si fort ne si serré bocage,  
Qu'ils n'y mettent la teste & n'y treuvent passage.

VIII.

Quel plaisir pensez vous qu'un chasseur doit avoir,  
Poursuyvant finement une beste rusee,  
Qui tournoye en son fort pensant le decevoir,  
Ou qui donne le change & fait sa reposer:  
Quand apres grand travail il la voit commencer  
A se feindre le corps & sa teste baisser,  
Chancellor coup sur coup à la fin renversee,  
Tomber à sa mercy toute molle & lasse?

IX.

Dames, qui par vos yeux amouusement doux,  
Rendez comme il vous plaist une ame ssujettie,  
Sans perdre ainsi le temps chassez avecques nous,  
Et la chasse en commun vous sera departie:  
Prestez nous seulement vos bois & vos forets,  
Nous fournirons de chiens, de courtaux & de réts:  
Et bien que sur nous seuls la peine soit remise,  
Vous aurez le plaisir, & le fruct de la prise

Claude Le Jeune, *Airs à III. IIII. V. et VI parties*, Paris, Pierre Ballard, 1608,  
fol. 36 r°-51 r°,

La Guerre

*Rechant à trois. De Courville.*

Arm' arm' arm' arm' ô vous mes loyaus pensers dous,  
Acourez de roideur à la garde de mon cœur.

*Reprise à cinq. De Cl. le Jeune.*

Arm' arm' arm' arm' ô vous mes loyaus pensers dous,  
Acourez de roideur à la garde de mon cœur.

*Chant à 3.*

Vecy Amour qui s'apochant de m'ataquer va taschant :  
Barre la porte, leve le pont, sur la muraille bon guet :  
Tant que dépit d'un tel affront loin je le voye distrait.

Arm' arm' arme.

Si ma cruelle a le credit elle qui onc ne perdit,  
D'estre le chef de mes énemis rendre j'nou' faudra bien tost,  
Car debatant on sera pis puisqu'à la fin perir faut.

Arm' arm' arme.

Faite devoir, & demeurez libre le plus que pourrez,  
Mais si le moindre de mile cous fausse du mur l'épasseur  
Sorte' crians, mercy de nous ha! bonne guerre! vainqueur.

158

*Sortie. A 4.*

Tost, tost, tost, boute-selle bride, tost, tost, tost, à cheval tost.  
Tost, tost, tost, boute-selle bride, tost, tost, tost, à cheval tost.  
Sus' sus, aus champs l'ennemy aproche ses étendars et soudars.  
Sus' sus, aus champs l'ennemy aproche ses étendars et soudars.  
Tost, tost, tost, boute-selle bride, tost, tost, tost, à cheval tost.

*Seconde partie. A 3.*

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

*Troisiesme partie. A 5.*

Si de flâme briller cette bande se void,  
Que de feus lui regorge & le sang & le cœur,  
Elle n'est que de feus, n'ayme rien qu'ardeur,  
Tou de feus se revest, et ja morte seroit,  
Si ce chaud aliment elle perdoit.

*Encouragement. A 5.*

Marchez vaillans guerriers d'honneur to' les hazars méprizant,  
Ceuy qui trop de la mort a peur la vie perd (déplaisant,)

Et qui franc de peur vit entre nous qu'i se vante d'estre sur tous  
Richement revêtu de la vertu.

Grandeur de cors, beau, fort & droit, un bras robuste atterrant,  
Le pied leger à la course adroit ne vont la vie ilustrant,  
Sa vaillance à l'homme fait defaut voire fust j'plein jusqu'au haut  
Et d'états & de bien, i ne vaut rien.

Tant grand trezor comblant de los en vertu gist & grand cœur,  
A courre droit, ataqer le gros des ennemis, & sans peur  
Se jetant dedans le prix ravir du chapeau qui sans le flestrir  
Témoin est à jamais de si beaux faits.

*Seconde partie. A six.*

Si vou' voulez quelque prix vous éprouvant raporter,  
D'honneur on peut icy l'essay pratiquer.  
Chevaliers aprochez de ce Perron,  
Chevaliers aprochez de ce Perron,  
Chevaliers aprochez de ce Perron,  
Ne celant si de Mars vous avez quelque don.  
Si quelque belle vous ayme, la preuve le fera voir,  
Et chacun à sa proüesse fera l'amour aparoir,  
De l'amour la fureur animera la valeur,  
Et l'amant valeureus le brave cœur amoureux :  
Montrez ce que peut un amant à l'éfet  
Que de Mars & d'Amour cheri l'on sçait.  
Montrez ce que peut un amant à l'éfet,  
Que de Mars & d'Amour cheri l'on sçait.

*Meslee. A 6.*

Donne dedans, sonne la charge Carabins commencez,  
Cà, brave (*sic*) chefs, la pique bas, à nostre teste avancez,  
Cà, ça, tréve icy d'écaroucher,  
A l'énemy droit j'faut marcher.  
Courage, ça, ça, le gros cherchons,  
Courage, courage, alons, chargeons.  
Cà, tire icy, ça, donne à moy, ataque là, droit au flanc,  
Aproche aproche à l'énemi & qu'homme ne quite son ranc.  
Cà, tire icy, ça donne à moy, ataque là droit au flanc,  
Aproche aproche à l'énemi & qu'homme ne quite son ranc.

Donne, boute, tire, fracasse, retire, frape, refrape, frapons, rompons.  
 Donne, boute, tire, fracasse, retire, frape, refrape, frapons, rompons.  
 Tu', tu', tu', tu', tu', frapé' tous fort,  
 Tu', tu', tu', tu', tu', tout à mort,  
 Suivé' le drapeau, tené' bien rang,  
 Qu'i' n'échappe rien, tout à sang.  
 Tu', tu', tu', tu', tu', frapé' tous fort,  
 Tu', tu', tu', tu', tu', tout à mort,  
 Suyvé' le drapeau, tené' bien rang,  
 Qu'i' n'échappe rien, tout à sang.

*Rechant. A 3.*

Rendez rendez vous tous, mes loyaus pensers dous,  
 N'aye' plus de vigueur à la garde de mon cœur.  
 Rendez rendez vous tous, mes loyaus pensers dous,  
 N'ayé' plus de vigueur à la garde de mon cœur.

*Chant à 3.*

L'énemi entre Amour assaut[.] Ma belle y est, criez tost,  
 Ha! bonne guerre troupe amoureuse ha! bonne guerre vainqueurs.  
 Ha! bonne guerre ha! bonne guerre ha! bonne guerre vainqueurs.

*Rechant à 5.*

Ha! bonne guerre ha! bonne guerre ha! bonne guerre vainqueurs.

Ce ne vous est ny deshonneur ny vilenie ou trayzon,  
 L'ennemi plein de plu' de vigueur vous chasse hors la maizon :  
 Ha! ne tenez tant de rigueurs, ha! bonne guerre vainqueurs.

Si le devoir qu'a fait le bras de retenir liberté  
 Reste inutile, il a du soulas quand le plu' fort l'a donté :  
 Ha! ne tenez tant de rigueurs, ha! bonne guerre vainqueurs.

*A cinq.*

Canaille lasche vous fuez & vos hidalque' s'en vont  
 Quitans là leur premier front.  
 Vive le Roy si muny d'heur[,] vive de Dieu la grandeur.

*Victoire. A 4.*

Ja la victoire est à nos gens, assureons nou' la, diligens,  
Peu de soin souvent troplus perd, que vaillance ne nous acquiert :  
Ralions nou' pleins de vertu, et suyvons l'ennemy battu.

*A 5.*

Rendons graces à Dieu, Dieu grand Dieu, Dieu glorieux,  
Par luy nostre énnemi sent nos bras victorieux.

*A cinq.*

Victoire vengeance est à nous,  
Nostre insolent fascheus Amour,  
Trompeur, cruel, meurtrier de tous,  
l'nou' faut punir à son tour.  
Tourmens cruels sans nul méfait,  
Souffrir nous as fait bien souvent,  
Tourmens cruels auras defait  
Pour avoir méfait méchamment.

Les cœurs tu nous soulois lier  
Les emmenant, bourreau tyran :  
En tes liens or'prizonnier  
Tu te vois mener à ton dan.  
Navrer tu nous soulois (Amour)  
D'un dard qui nous perçoit le cœur,  
Tel dard tenons en nostre tour,  
Voy méchant, quelle est sa douceur.

Un flambeau chaud és mains tenant  
Brusler tu nous soulois icy :  
Ton flambeau l'on tient maintenant  
Qui te bruslera tout ainsi.  
Maints chauds soupirs cauzer nou fis,  
Maints pleurs de nos yeux fis jeter,  
Or il te faut loin-loin d'amis  
Soupirer, pleurer, lamenter.

*De la victoire. A 6.*

Toy qui d'Amour ja vainqueur,  
Peus de l'Amour triompher,  
Sans de ce feu t'échauffer  
Vante toy seul victorieux, seul libre Roy, de ton cœur.

Pour s'aquérir liberté  
Faut à l'Amour rézister :  
Ceux que l'Amour va donter  
Beaucou'pis sont qu'un prizonnier, dans mile ceps aresté.

Dont cét Amour aterrons,  
Trompeur Amour tou lascif,  
Donque amenons le captif,  
Nos libertez nous retenons, tant que lié le trainons.

162

*A six.*

Rendons graces à Dieu, Dieu grand Dieu, Dieu glorieux,  
Par luy nostre ényemy sent nos bras victorieux.  
Or su'guerriers, sus retournez  
Pleins de los & pleins d'honneurs,  
Pleins de joye que vou' raportez  
Digne prix de vos valeurs :  
Paresseux ne fit jamais rien,  
Qui n'a mal ne merite bien.  
Et le dous ne peut que blasmer  
Qui n'a gousté de l'amer.  
Rendons graces à Dieu, Dieu grand Dieu, Dieu glorieux,  
Par luy nostre ényemy sent nos bras victorieux.

*Rechant. A 3.*

Rompre je veus la prison  
Pour me donner liberté.

*Rechant. A 5.*

Rompre je veus la prison  
Pour me donner liberté.

*Chant. A 3.*

Yeux afétez & tompeurs [*sic*]  
Quand vous n'ofrez que douceurs,  
C'est du poizon apresté.

Rompre je veus.  
Poil n'éclatant que d'or fin  
Tel le feu luit de bien loin,  
Pres j'te cuit retasté.

Rompre je veus.  
O bouche ou sous de dous motz  
Rien que l'amer de tous maus,  
Par cy devant n'ay gousté.

Rompre je veus.  
O belles mains! bien en vain  
En me flatant dessous main,  
Vous me tenez cruauté.

*Rechant. A 3. Responce.*

J'endureray la prizon sans regretter liberté.

*Rechant. A 5.*

J'endureray la prizon sans regretter liberté.

*Chant. A 3.*

Quand delivré me verrois,  
Plein de regret me plaindrois  
D'estre de prizon osté.

J'endureray.  
Les Rossignols de long temps  
En cage tins, y chantans  
Ont se moquant lamenté.

J'endureray.  
Car qui la porte ouvreroit  
Nul d'échapper n'essay'roit :  
En cage il' ont volupté.

J'endureray.  
 Aussi je plains de servir,  
 Moy qui (pipé) n'ay plaisir  
 Qu'estre icy serf aresté.

Table 1. Les textes de mascarade mis en musique

Été 1570, paix de Saint-Germain [pas de titre]					
Pierre de Ronsard	<i>Les Œuvres [...] rédigées en six tomes</i>	Paris, Buon	1571	« Comparaison du Soleil & du Roy [...] récitée par deux joueurs de lyre »	
Fabrice M. Caiétain	<i>Airs mis en musique a quatre parties</i>	Paris, Le Roy & Ballard	1576	« Le soleil et nostre Roy »	
Premiers mois de 1571, suite au mariage de Charles IX « Vers chantez & recitez à l'Hymenee du Roy Charles IX »					
Étienne Jodelle	Ms L. M., fol. 91 r°			« Au char du Soleil, où estoient les quatre saisons. Vers intercalaires chantez & sonnez par les Musiciens [...] »	
Didier Le Blanc	<i>Second livre d'airs des plus excelants Musiciens</i>	Paris, Le Roy & Ballard	1579	« Le grand soleil fait luire au cieus » [seul un extrait du texte est mis en musique]	
Avant 1573 « Pour la mascarade de chasseurs » [Titre ajouté en 1590]					
Philippe Desportes	<i>Les Premieres Œuvres</i>	Paris, Estienne	1573	« Stances de la chasse. Aux dames »	
Jehan de Maletty	[Chansons à quatre parties]	Paris, Le Roy & Ballard	1578	« Dames qui par vos yeux amoureuement doux » [seul un extrait du texte est mis en musique]	
Avant 1579 « Mascarade de pionniers »					
Amadis Jamyn	<i>Œuvres poetiques</i>	Paris, Patisson	1579	« Pour une Masquarade de pionniers »	
Nicolas de La Grotte	<i>Premier livre d'airs et de chansons</i>	Paris, Cavellat	1583	« Dames vous pourriez trouver pis »	
Entre 1581 et 1583 « Vers recitez en une mascarade »					
Philippe Desportes	<i>Les Premieres Œuvres [...] augmentees</i>	Paris, Patisson	1583		
Pierre Bonnet	<i>Premier livre d'airs</i>	Paris, Le Roy & Ballard	1585	[Vilanelle] : « Il n'est point d'autre liberté »	

Table 2. Typologie des mascarades

<b>Mascarade bergerie</b>						
Compositeur	Titre abrégé	Éditeur	Année	Incipit / [Titre courant]	Poète	
G. Costeley	<i>Musique</i>	Le Roy & Ballard	1570	« Allon gay gay Bergeres »	Anonyme	
<b>Mascarades à l'antique</b>						
G. Costeley	<i>Musique</i>	Le Roy & Ballard	1570	« Voyci la saison plaisante »	Anonyme	
P. Bonnet	<i>Airs et villanelles</i>	Vve et P. Ballard	1600	« Dialogue. Les vierges chasseresses & les Courtisanes »	Anonyme	
C. Le Jeune	<i>Airs</i>	P. Ballard	1608	« Epithalame a deux chœurs »	[Baïf]	
C. Le Jeune	<i>Airs</i>	P. Ballard	1608	« Chant heroique »	[Baïf]	
<b>Mascarades des métiers</b>						
F. M. Caiétain	<i>Livre de chansons nouvelles</i>	Le Roy & Ballard	1571	[Souffleurs d'orgue?] « Soufflons d'autant amis & faisons feste »	Anonyme	
R. de Lassus	<i>Livre de chansons nouvelles</i>	Le Roy & Ballard	1571	[Souffleurs d'orgue?] « Soufflons d'autant amis et faisons feste »	Anonyme	
J. Chardavoine	<i>Chansons en forme de voix de ville</i>	Micard	1576	[Imprimeurs] : « Or nous resjouisson »	Anonyme	
F. Roussel	<i>Chansons nouvelles</i>	Le Roy & Ballard	1577	[Souffleurs d'orgue?] « Soufflons d'autant amis et faisons feste »	Anonyme	
J. de Maletty	[Chansons à quatre parties]	Le Roy & Ballard	1578	[Chasseurs] : « Dames qui par vos yeux amoureuement doux »	Desportes	
N. de La Grotte	<i>Premier livre d'airs et de chansons</i>	Cavellat	1583	[Pionniers] : « Dames vous pourriez trouver pis »	[Jamyn]	
D. Caignet	<i>Airs de court</i>	Le Roy & Vve Ballard	1597	[Ramoneurs] : « A ramonner la cheminee haut & bas »	Anonyme	
P. Cerveau	<i>Airs</i>	Vve et P. Ballard	1599	[Ramoneurs] : « A ramonner la cheminee haut & bas »	Anonyme	
P. Cerveau	<i>Airs</i>	Vve et P. Ballard	1599	[Garçons de village] : « Si noz habitz & noz pas »	Anonyme	
P. Bonnet	<i>Airs et villanelles</i>	Vve et P. Ballard	1600	[Ramoneurs] : « Amour dessus noz espaulles »	Anonyme	
<b>Mascarades-cartels</b>						
F.-M. Caiétain	<i>Airs</i>	Le Roy & Ballard	1576	[Triomphe] : « Le soleil et nostre Roy »	Ronsard	
D. Le Blanc	<i>Second livre d'airs</i>	Le Roy & Ballard	1579	[Triomphe] : « Le grand soleil fait luire au cieux »	Jodelle	
P. Bonnet	<i>Premier livre d'airs</i>	Le Roy & Ballard	1585	« Sur les couleurs on voit reluyre »	Anonyme	
C. Le Jeune	<i>Airs</i>	P. Ballard	1608	« La Guerre de Cl. Le Jeune »	[Baïf en partie]	
C. Le Jeune	<i>Airs</i>	P. Ballard	1608	[Triomphe] « Vous qu'Amour tou-bon favorize de ses biens »	Anonyme	
C. Le Jeune	<i>Airs</i>	P. Ballard	1608	[Triomphe] « Tel se plaint d'amour l'acuzant » [réponse à la pièce précédente]	Anonyme	
C. Le Jeune	<i>Second livre des airs</i>	P. Ballard	1612	« L'un se repaist du violet »	Anonyme	
<b>Mascarade de may</b>						
C. Le Jeune	<i>Airs</i>	P. Ballard	1608	« Plantons le May d'un cœur tou-gay »	Baïf	
<b>Mascarade non identifiée</b>						
Pierre Bonnet	<i>Premier livre d'airs</i>	Le Roy & Ballard	1585	[Vilanelle] : « Il n'est point d'autre liberté »	Desportes	

## CATALOGUES ET BIBLIOGRAPHIES

CŒURDEVEY, Annie, *Catalogue de la chanson de la Renaissance (1480-1600)*, <http://ricercar.cesr.univ-tours.fr>.

GUILLO, Laurent, *Pierre I Ballard et Robert III Ballard, Imprimeurs du roy pour la musique (1599-1673)*, Liège, Mardaga, 2003.

LESURE, François, THIBAUT, Geneviève, *Bibliographie des éditions d'Adrian Le Roy et Robert Ballard (1551-1598)*, Paris, Heugel/Société française de musicologie, 1955.

## SOURCES PRIMAIRES

### Sources musicales

BONNET, Pierre, *Premier livre d'airs mis en musique à quatre cinq & six parties*, Paris, Le Roy & Ballard, 1585.

—, *Airs et villanelles mis en musique à 4 et 5 parties*, Paris, Vve Ballard et Pierre Ballard, 1600.

166

CAIÉTAIN, Fabrice-Marin, *Livre de chansons nouvelles mises en Musique a six parties*, Paris, Le Roy & Ballard, 1571.

—, *Airs mis en musique a quatre parties [...] sur les Poësies de P. de Ronsard & autres excellens Poëtes de nostre tems*, Paris, Le Roy & Ballard, 1576.

CAIGNET, Denis, *Airs de court. Mis en musique à 4. 5. 6. & 8. parties*, Paris, Le Roy & Vve Ballard, 1597.

CERVEAU, Pierre, *Airs mis en musique à 4 parties*, Paris, Vve Ballard et Pierre Ballard, 1597.

COSTELEY, Guillaume, *Musique*, Paris, Le Roy & Ballard, 1570.

CHARDAVOINE, Jean, *Le Recueil des plus belles et excellentes chansons en forme de voix de ville*, Paris, Micard, 1576.

LA GROTTÉ, Nicolas de, *Premier livre d'airs et chansons, à 3. 4. 5. 6. parties*, Paris, Cavellat, 1583.

LE BLANC, Didier, *Airs de plusieurs musiciens. Sur les Poësies de P. Des portes. & autres des plus excelants Poëtes de nostre tems. Reduiz à 4 parties*, Paris, Le Roy & Ballard, 1579.

—, *Second livre d'airs des plus excelants Musiciens de nostre tems. Reduiz à quatre parties*, Paris, Le Roy & Ballard, 1579.

LE JEUNE, Claude, *Airs à 3, 4, 5 et 6 parties [I<sup>er</sup> livre]*, Paris, Pierre Ballard, 1608.

—, *Second livre d'airs a III. IIII. V. et VI parties*, Paris, Pierre Ballard, 1608.

MALETTY, Jehan de, [*Chansons à quatre parties*], Paris, Le Roy & Ballard, 1578.

PLANSON, Jehan, *Airs mis en musique a quatre parties. [...] tant de son invention que d'autres Musiciens*, Paris, Le Roy & Ballard, 1587.

TESSIER, Charles, *Airs et villanelles françaises, italiennes, espagnoles, suisses et turques, à 3, 4 et 5 parties*, Paris, Vve Ballard & Pierre Ballard, 1604.

—, *Premier livre d'airs tant François, qu'Espagnol, reduitz en Musique, à 4 & 5. Parties*, Paris, Le Roy & Ballard, 1582.

## Sources poétiques

*Le Second Livre de la Muse folastre*, Rouen, Claude Le Villain, 1603.

BAÏF, Jean-Antoine de, « La Mascarade de Monseigneur le duc de Longueville », première publication partielle dans le *Recueil des choses notables qui ont été faites à Bayonne, à l'entreveuë du Roy Treschrestien Charles neuftieme de ce nom, et la Royne sa treshonoree mere, avec la Royne Catholique sa sœur*, Paris, Vascozan, 1566. Mascarade reproduite dans le *Septième livre des poèmes*, dans *Œuvres complètes*, éd. Jean Vignes, Paris, Champion, 2002, p. 406-415.

DESPORTES, Philippe, *Les Premières Œuvres de Philippes Des Portes. Au Roy de France et de Polongne. Revues, corrigees & augmentees outre les precedentes impressions*, Paris, Mamert Patisson, 1583 (ainsi que les éditions suivantes).

JAMYN, Amadis, *Les Œuvres poetiques d'Amadis Jamyn. Reveues, corrigees et augmentees en ceste derniere impression. Au Roy de France et de Pologne*, Paris, Mamert Patisson, 1579.

—, *Le Second Volume des Œuvres d'Amadis Jamyn, Secretaire et Lecteur ordinaire de la Chambre du Roy. Au Roy de France et de Pologne*, Paris, Robert le Mangnier, 1584.

JODELLE, Étienne, « Ce qui fut chanté au Louvre pour la bande de Flore et Phoebus », Ms. 1663, fol. 31 r<sup>o</sup>, dans les *Œuvres complètes*, éd. Enea Balmas, Paris, Gallimard, t. II, 1968, p. 259-260.

—, « Epithalame de Madame Marguerite, sœur du Roy Henry II. Tres-chrestien, Duchesse de Savoye », dans *Les Œuvres et meslanges poetiques d'Estienne Jodelle sieur du Lymodin*, éd. Charles Marty-Laveaux, Paris, Lemerre, 1868-1870, t. II, Genève, Slatkine Reprints, 1966.

—, « Le Recueil des Inscriptions, Figures, Devises, et Masquarades ordonnées en l'hostel de ville à Paris le jeudi 17 de Fevrier 1558 », dans *Les Œuvres et meslanges poetiques*, éd. Charles Marty-Laveaux, Paris, Lemerre, 1868-1870, t. II, Genève, Slatkine Reprints, 1966.

—, « Vers chantez et recitez à l'Hymenée du Roy Charles IX », dans *Œuvres complètes*, éd. Enea Balmas, Paris, Gallimard, 1968, t. II, p. 267-284.

RONCARD, Pierre de, *Élégies, mascarades et bergerie à la Majesté de la royne d'Angleterre*, Paris, Gabriel Buon, 1565.

—, section « Mascarades », dans les *Œuvres*, Paris, Gabriel Buon, 1571.

SAINT-GELAIS, Mellin de, *Œuvres poétiques françaises*, éd. Donald Stone Jr., Paris, Société des textes français modernes, t. I, 1993.



DANIEL DROUIN  
ET LE *RECUIL DE CHANSONS D'AMOURS* (1575)

*François Rouget*

Grâce aux travaux effectués depuis cinquante ans par les musicologues et les historiens de la littérature, les relations entre poètes et musiciens au xvi<sup>e</sup> siècle sont à présent mieux connues<sup>1</sup>. Les recherches en cours visent à prolonger ces efforts, d'abord en répertoriant les éditions musicales, les titres des chansons, et les compositeurs; ensuite, en identifiant les auteurs des textes et en analysant l'adaptation musicale de leurs poèmes. Fort de pouvoir accéder aux répertoires imprimés et aux bases de données numériques disponibles en ligne, le chercheur dispose de ressources qui facilitent son enquête<sup>2</sup>. C'est vrai du moins pour les grands compositeurs et les poètes majeurs dont l'œuvre connut les honneurs de l'accompagnement musical et fut, selon les partisans de la théorie humaniste, la première étape vers l'union ou le « mariage<sup>3</sup> » de la poésie et de la musique. Mais que sait-on de tous ces écrivains amateurs, de ces poètes d'occasion qui ont laissé pour seuls témoignages de leur production quelques vers dans les anthologies poétiques et musicales qui se multiplièrent vers la fin du xvi<sup>e</sup> siècle et au début du suivant<sup>4</sup> ?

- 1 Notamment depuis la parution des actes du colloque international sous le titre *Musique et poésie au xvi<sup>e</sup> siècle*, Paris, CNRS Éditions, 1954, et de *La Chanson à la Renaissance*, dir. Jean-Michel Vaccaro, Tours, Van de Velde, 1981. Voir aussi François Lesure, « La chanson française au xvi<sup>e</sup> siècle », dans Roland-Manuel (dir.), *Histoire de la musique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1960, p. 1045-1071.
- 2 Voir les *Annales musicologiques*, la *Bibliographie des éditions d'Adrian Le Roy et Robert Ballard (1551-1598)* par François Lesure et Geneviève Thibault, Paris, Heugel/Société de musicologie, 1955 ; on consultera avec profit la base RICERCAR, accessible sur le site du CESR à l'université de Tours.
- 3 Pontus de Tyard, *Solitaire second* (1555), éd. Cathy Yandell, Genève, Droz, 1980, p. 242-244. Sur ce point, voir Marie Naudin, *Évolution parallèle de la poésie et de la musique en France*, Paris, Nizet, 1968, et la synthèse récente de Jean Vignes, « Poésie et musique en France au xvi<sup>e</sup> siècle », dans Perrine Galand-Hallyn et Fernand Hallyn (dir.) *Poétiques de la Renaissance. Le modèle italien, le monde franco-bourguignon et leur héritage en France au xvi<sup>e</sup> siècle*, Genève, Droz, 2001, p. 638-658.
- 4 Sur ces anthologies, ou florilèges divers, on consultera Frédéric Lachèvre, *Bibliographie des recueils collectifs de poésies au xvi<sup>e</sup> siècle (du Jardin de Plaisance, 1502, aux Recueils de Toussaint du Bray, 1609)*, Paris, Champion, 1922, et *Recueils collectifs de poésies libres et satiriques publiés depuis 1600 jusqu'à la mort de Théophile (1626)*, Paris, Champion, 1914.

Daniel Drouin, de Loudun, est l'un d'entre eux, qui semble avoir échappé à l'attention de la critique, mais dont l'irruption sur la scène littéraire parisienne vers 1570 mérite une petite étude. Car ce provincial, à la vie aussi discrète que put l'être sa carrière littéraire, est l'auteur d'un *Recueil [sic] de chansons d'Amours*, paru chez Nicolas Bonfons, à Paris, en 1575. Malgré l'absence de partitions, ce livre marque la volonté de composer des poésies destinées au chant ou peut-être à l'accompagnement instrumental. Associées à quelques textes d'Étienne Jodelle, Pierre de Ronsard et Philippe Desportes, qui servent de sources d'inspiration, voire de modèles, les chansons de Drouin représentent une lyrique amoureuse à la fois conventionnelle et populaire, et illustrent le renouvellement de la veine pétrarquienne qu'on observe dans la décennie 1570-1580. D'une certaine manière, le *Recueil de chansons d'Amours* se situe au croisement de la création poétique et musicale, et marque l'évolution du style poétique qui se produit alors entre l'école de la Pléiade et celle de Desportes. En rendant un hommage appuyé à Jodelle (mort en 1573, et dont les œuvres sont éditées l'année suivante) et à Desportes (dont les *Premières Œuvres* paraissent au cours de 1573), Daniel Drouin s'illustre moins par l'originalité de ses chansons que par son positionnement esthétique entre deux générations.

#### DANIEL DROUIN « LOUDUNOIS », SIEUR DE BELENDROIT : QUELQUES REPÈRES BIOGRAPHIQUES

Avant d'examiner son recueil de chansons, il nous faut évoquer l'existence et la carrière de Drouin, ou du moins présenter le peu d'information que l'on a sur lui. Car, comme bon nombre d'écrivains amateurs, ces poètes de second rang qui ont gravité dans l'entourage des grands<sup>5</sup>, Drouin n'a guère laissé de traces dans la mémoire de ses contemporains. En 1584, le bibliographe La Croix Du Maine, pourtant soucieux de tout répertorier, est réduit à ce seul commentaire à son sujet : « Il a composez plusieurs Poëmes François, imprimez<sup>6</sup> ». De fait, Daniel Drouin n'est connu que par ce qu'il dit de lui dans les rares ouvrages qu'il a publiés. Dans son *Histoire littéraire du Poitou*, Jean-François Dreux du Radier

5 Voir Marcel Raymond, *L'Influence de Ronsard sur la poésie française (1550-1585)*, Genève, Droz, 1965. Voir aussi Jean-Paul Barbier, *Ma bibliothèque poétique : Contemporains et disciples de Ronsard*, Genève, Droz (4 tomes parus, 1998-2005), quatrième partie, *Contemporains et disciples de Ronsard*, t. 1, *D'Aubigné à Des Masures*, 1998. De ce même auteur, on attend avec intérêt le *Dictionnaire des poètes français de la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle*, préparé avec la collaboration de N. Ducimetière et M. Mollins (Genève, Droz, cinq volumes à paraître, 2014-2016), qui répertorie les ouvrages publiés par de nombreux *minors* et qui permettra de lever le voile sur une partie du paysage littéraire et éditorial de cette époque.

6 F. G. de La Croix Du Maine, *Premier volume de la Bibliothèque*, Paris, A. L'Angelier, 1584, p. 68.

offre une courte présentation de ce personnage à partir d'éléments puisés dans ses ouvrages<sup>7</sup>. Né vers 1550, dans une famille de Loudun en Poitou, Daniel Drouin semble avoir reçu une solide éducation humaniste avant de se destiner à la carrière des armes. À l'exemple de son père, il ne cessa de cultiver le goût de l'histoire et de la poésie. Les circonstances entourant son départ restent mystérieuses ; en tout cas, Drouin semble avoir décidé de se rendre à Paris au début des années 1570 car c'est là qu'il fera paraître tous ses ouvrages. A-t-il accompagné un seigneur poitevin à la cour ? Ou bien s'est-il enquis de trouver un appui ou de se mettre au service d'un maître ? Nul ne le sait, même si Drouin est entré au service d'Henri d'Orléans, duc de Longueville et gendre du duc de Nevers, et qu'il dédie ses livres moraux aux princes de la cour : Henri d'Orléans (mort en 1595), puis François d'Orléans, et Henri IV.

Sa carrière littéraire ressemble à la trajectoire d'un lettré de province venu à Paris pour faire connaître ses talents variés. Il commence par la production d'un *Recueil de chansons d'Amours* imprimé négligemment par Nicolas Bonfons en 1575. Ce livre n'aura pas de suite mais, on le verra plus loin, il aura permis à son auteur de prendre pied dans le petit cercle éditorial de N. Bonfons. C'est plus tard, au cours de la décennie suivante, que Drouin change de corde à son arc et compose des ouvrages de philosophie morale dont la tonalité politique est de plus en plus sensible. Il publie d'abord *Le Revers de fortune, traitant de l'instabilité des choses mondaines*<sup>8</sup>, un recueil divisé en trois livres et réunissant en soixante-deux chapitres des réflexions issues de son expérience et dans lesquelles il aborde des sujets d'histoire et de philosophie. On y perçoit encore l'attachement de Drouin à la poésie, qui multiplie les citations de vers pris à Ronsard, Robert Garnier, Jean Bastier dit La Péruse, aux Dames Des Roches, et qu'il reproduit parfois à côtés des siens. En tête de l'ouvrage, un sonnet de Scévole de Sainte-Marthe, confrère poitevin, vient appuyer son entreprise littéraire<sup>9</sup>.

7 J.-F. Dreux du Radier, *Histoire littéraire du Poitou [...]*, Niort, Robin et Cie, 1842, p. 456-461.

8 *Le Revers de fortune [...] Par Daniel Drouyn sieur de Belendroit Loudunois[...]*, Paris, C. de Monstr'oeil, 1587. (Dédié à Henri d'Orléans, duc de Longueville) Exemplaire consulté : Arsenal : 8-H-27945.

9 *Incipit* : « C'est belle chose amy [...] » ; cette pièce n'est pas reprise dans les *Œuvres* de Scévole de Sainte-Marthe.

LE  
RECUIL DE  
CHANSONS D'AMOVRS, COM-  
pofees par Daniel Drouin Lodunoys.

*Ioinct a icelles plusieurs autres chansons de di-  
uers poètes françois.*



172

A PARIS,

Par Nicolas Bonfons, rue neuve nostre  
Dame, à l'enseigne S. Nicolas.

1575.

1. Page de titre du *Recuil* de Daniel Drouin

Par la suite, sous l'effet grandissant des guerres de Religion, Drouin poursuit sa carrière littéraire mais en orientant sa trajectoire morale vers l'action politique. Ainsi, il publie en 1592 *Le Miroir des rebelles traictant de l'excellence de la majesté royale, et de la punition de ceux qui se sont eslevez contre icelle. Avec la loüange de ceux qui ont préféré l'honneur de leur Roy, et l'utilité de la Patrie, à leur propre vie*<sup>10</sup>. Drouin a choisi son camp et s'efforce, en cinquante-et-un chapitres, d'exhorter les Français à s'unir contre les Ligueurs pour atteindre la paix que promet l'avènement du nouveau roi. L'auteur convoque une érudition impressionnante, multiplie les arguments religieux et sait trouver le ton juste pour convaincre ses lecteurs de choisir l'unité politique. Au cours de la Ligue et des affrontements que connaissent les provinces, Drouin affermit le ton, condamne l'éclatement des factions et appuie l'action pacificatrice

<sup>10</sup> *Le Miroir des rebelles [...] traictant de l'excellence de la majesté royale, & de la punition de ceux qui se sont eslevez contre icelle. Par Daniel Drouin, sieur de Bel'Endroit Loudunois, Tours, Claude de Monstr'oeil et Jean Richer, 1592. (Dédicace à F. d'Orléans ; 5 sonnets liminaires) Exemplaire consulté : Arsenal : 8-H-6786.*

du roi, sacré à Reims puis entré avec ses troupes à Paris (1594). Son livre à tonalité religieuse, intitulé *Les Vengeances divines, de la transgression des saintes ordonnances de Dieu, selon l'ordre des dix commandemens [...]*, qu'il fait paraître en 1595<sup>11</sup> et dans lequel il s'efforce de dissiper toutes formes de superstitions, ne laisse planer aucune ambiguïté sur la loyauté de l'auteur à l'égard du roi. Peu de temps après, vers 1600, Daniel Drouin s'éteignait dans des circonstances inconnues.

#### LE RECUIL DES CHANSONS D'AMOURS (1575)

L'ouvrage que nous avons choisi de présenter ici semble avoir échappé à l'attention du public. Il est vrai que son insigne rareté et les lieux de conservation des exemplaires répertoriés peuvent expliquer cet état de fait<sup>12</sup>. Il s'agit d'un petit volume in-16 de 79 feuillets chiffrés où sont imprimés avec beaucoup de négligence<sup>13</sup> vingt-cinq textes poétiques de Daniel Drouin (fol. 2 r°-59 r°), puis cinq, huit et une chansons composées respectivement par Étienne Jodelle, Philippe Desportes et Pierre de Ronsard. Si la page de titre (**fig. 1**) met bien en évidence le nom du poète principal du recueil, celui-ci est constitué d'une anthologie réunissant d'« autres chansons de divers poètes françois » qui viennent accompagner, rehausser la valeur des textes de Drouin, poète amateur en quête de notoriété.

L'architecture du *Recueil des chansons d'Amours*, telle qu'elle apparaît dans les tableaux ci-dessous, indique pour chaque poète les caractéristiques de leurs poèmes et de leur éventuelle mise en musique :

- 11 *Les Vengeances divines [...]. avec plusieurs histoires sur ce subject, par Daniel Drouin*, Paris, J. Mettayer, 1595 (Dédicace à Henri IV) Exemplaire consulté : Bnf : G-22958.
- 12 Nous n'avons repéré que deux exemplaires ayant survécu : l'un – provenant de la collection James de Rothschild (*Catalogue des livres composant la bibliothèque de feu M. le baron James de Rothschild*, par É. Picot, Paris, D. Morgand, 1912, t. I, n°985, p. 629-630) – a rejoint le Département des Manuscrits occidentaux de la BnF (reliure en maroquin de Thouvenin provenant de l'anc. coll. de Ch. Nodier ; cote : V.7.89) ; le second, relié en maroquin bleu de Koehler, est conservé à la bibliothèque du château de Chantilly (anc. coll. du duc d'Aumale et d'Armand Cigongne ; cote : XI-D-046).
- 13 Les coquilles, les omissions de mots ou de vers, les erreurs de numérotation des feuillets et de disposition des vers sont légion.

Auteur	Pages	Incipit	Forme strophique	Musique (timbre) ; Musicien
1. Drouin	2 r°-4 r°	<i>Où est la peine</i>	6 x 8	Sur « O fortune si tu voulois »
2. Drouin	4 v°-7 r°	<i>Du premier que ta face</i>	10x6 + 4x6	« Sur un chant nouveau »
3. Drouin	7 r°-9 r°	<i>Doux amour quand je...</i>	5x7, 4, 7, 4 + 7, 4, 7, 4	Sur « Las amy quant je contemple »
4. Drouin	9 r°-11 v°	<i>Ta grand beauté madame</i>	10x6 + 4x6	Sur « Sur le clain de la riviere »
5. Drouin	11 v°-13 v°	<i>Je te prie m'amy</i>	6x5 (v. 5, refrain)	« Sur un chant nouveau »
6. Drouin	13 v°-15 r°	<i>Mon œil tu m'as enseigné</i>	4x10 (v. 4, refrain)	Sur « Faut il chetif que je commence »
7. Drouin*	15 r°-17 r°	<i>C'est grand plaisir que...</i>	4x10, 4, 4x2, 6	Sur « Si l'amour est »
<b>Joannes de Latre</b>				
8. Drouin	17 v°-19 r°	<i>Ma joyeuse maïstresse</i>	8x6	
9. Drouin	19 r°-21 r°	<i>J'avois toute ma vie</i>	8x6	« Sur le mesme chant » : <b>de Latre</b>
10. Drouin	21 v°-26 r°	<i>Jamais ce malheureux</i>	6, 6, 3, 4, 6, 4, 6	Sur « L'amour avec l'honneur »
11. Drouin	26 r°-27 r°	<i>Helas Cupidon aux gestes</i>	2x11, 7, 4, 7, 4	
12. Drouin	27 r°-29 r°	<i>O que je sens un mal</i>	8x6 + 4x6 (refrain)	« Sur un bransle de Poytou »
13. Drouin	29 r°-31 v°	<i>Cupidon le dieu nu</i>	7x6	« Autre sur un chant nouveau »
14. Drouin*	31 v°-33 r°	<i>S'il y a homme en terre</i>	6x6	Sur « Douce maïstresse touche »
<b>La Grotte, Le Roy, Millot</b>				
15. Drouin	33 r°-34 r°	<i>Dame tendre et jeunette</i>	6x6	« Autre sur le mesme chant »
16. Drouin	34 r°-36 r°	<i>Dame considerez</i>	4x6 + 2x8 (refrain)	« Autre sur chant nouveau »
17. Drouin	36 r°-38 v°	<i>Las mon cueur point ne fume</i>	10x6 + 4x6 (refrain)	Sur « De mon contentement tu ne... »
18. Drouin	38 v°-41 r°	<i>Le puissant dieu des amoureux</i>	8x8	« Sur un bransle de Bourgogne »
19. Drouin*	41 r°-43 v°	<i>Depuis que du grand Chaos</i>	4x7	Sur « Dames qui au plaisant son »
<b>Lupi Second</b>				
20. Drouin*	43 v°-47 r°	<i>O Parque trop cruelle</i>	6x6	Sur « Douce maïstresse touche »
<b>La Grotte, Le Roy, Millot</b>				
21. Drouin	47 r°-48 v°	<i>Helas, helas ma maïstresse</i>	4x10	Sur « O fortune si tu voulois » (cf. 2 r°)
22. Drouin	48 v°-51 r°	<i>Comme le temps nouveau</i>	8x6 + 4x6 (refr.)	Sur « Le Roy estoit jadis »
23. Drouin	51 r°-52 v°	<i>Heureux je suis de servir</i>	7, 3, 7, 3, 7, 7	Sur « L'autre jour en un puis me miray »
24. Drouin	52 v°-54 v°	<i>Quand à penser je m'avise</i>	5x7, 4, 6, 4 + 7, 4, 7, 4 (refr.)	« Autre sur un chant nouveau »
25. Drouin	54 v°-55 r°	<i>Or sus mon cueur</i>		« Sur le chant de la violette »

Tableau 1. Pièces de Drouin dans le *Recueil*

Auteur	Pages	Incipit		Forme str.	Musique (timbre) ; Musicien
Jodelle	55 v <sup>o</sup> -59 r <sup>o</sup>	<i>Sans estre esclave...</i>	I, 102 <sup>14</sup>	10, 10, 6, 10, 10, 6	« Pour répondre à celle de Ronsard qui commence <i>Quand j'estois libre</i> »
Jodelle	59 r <sup>o</sup> -61 v <sup>o</sup>	<i>Amour n'est point ce grand</i>	I, 106	6x10	« Pour répondre à celle de Ronsard qui commence <i>Je suis Amour le grand...</i> »
Jodelle	61 v <sup>o</sup> -65 r <sup>o</sup>	<i>Les vers des amans</i>	I, 347	5x5	
Jodelle	65 r <sup>o</sup> -68 v <sup>o</sup>	<i>J'ay sans nulle occasion</i>	II, 289	8x6	
Jodelle	68 v <sup>o</sup> -70 r <sup>o</sup>	<i>Je suis parmy le trouble...</i>	I, 419	alexandrins	
Desportes*	70 r <sup>o</sup> -71 r <sup>o</sup>	<i>L'amour qui loge en ma...</i>	D1.168 <sup>15</sup>	6x8	L'Allemant (1581 = Mallard, 1580)
Desportes*	71 r <sup>o</sup> -71 v <sup>o</sup>	<i>Helas que me fault il faire</i>	D1.161	4x7	Beaulieu (1576), Locqueneux (1588)
Desportes*	72 r <sup>o</sup> -72 v <sup>o</sup>	<i>Sus sus mon luc d'un accord</i>	D1.136	4x10	Le Blanc (1579)
Desportes* 72 v <sup>o</sup> -	73 v <sup>o</sup>	<i>Ceux qui peignent Amour...</i>	D1.56	4x8	Caiétain (1576), Leblanc (1579)...
Desportes	73 v <sup>o</sup> -74 r <sup>o</sup>	<i>Je ne veux jamais plus penser</i>	D2.223	6x8	
Desportes	74 v <sup>o</sup> -75 r <sup>o</sup>	<i>Las en vous esloignant</i>	D2.272	6x8	
Desportes*	75 r <sup>o</sup> -76 v <sup>o</sup>	<i>Pour faire qu'une affection</i>	H.155	[4x8] + 9x8n	Pevernage (1590)
Desportes	76 v <sup>o</sup> -78 r <sup>o</sup>	<i>Douce liberté desirée</i>	H.42	6x8	Locqueneux (1588), Pevernage (1591)
Ronsard*	78 r <sup>o</sup> -79 r <sup>o</sup>	<i>Je suis Amour le grand maistre</i>		6x10	Berchem (1567), La Grotte (1569)

Tableau 2. Autres poètes dans le *Recueil*

L'unité du livre tient plus au choix de pièces amoureuses composées peu avant 1575 qu'à l'accompagnement musical. Car celui-ci n'a pas été retrouvé dans les deux exemplaires connus du *Recueil des chansons d'Amours*<sup>16</sup>. Comme le titre ne mentionne aucun nom de compositeurs, que Nicolas Bonfons n'est pas un imprimeur de musique, on peut s'interroger sur la nature de l'ouvrage et avancer l'hypothèse que les chansons de Drouin étaient destinées à être chantées sur le timbre de chansons antérieures, notamment du répertoire populaire.

14 Toutes les références renvoient, sauf mention contraire, à *Œuvres complètes*, éd. Enea Balmas, Paris, Gallimard, 1965-1968, 2 vol. ; voir aussi l'édition par Emmanuel Buron, *Les Amours, Contr'Amours, Contre la Riere-Venus*, Saint-Étienne, Presses universitaires de Saint-Étienne, 2003.

15 D1/2 = *Les Amours de Diane*, éd. Victor E. Graham, Genève/Paris, Droz/Minard, 2 vol., 1959 ; H = *Les Amours d'Hippolyte*, éd. Victor E. Graham, Genève/Paris, Droz/Minard, 1960. Les chiffres renvoient aux pages de chacun des tomes concernés.

16 Contrairement à ce qu'avance E. Balmas dans la chronologie de son édition de Jodelle, éd. cit., t. I, p. 54, 63 ; voir aussi les notes, p. 458.

Tout semble confirmer cette hypothèse. Nulle part l'activité de Drouin comme musicien n'est signalée par ses contemporains. En revanche, on rencontre de lui d'autres chansons qui prendront place dans le *Sommaire de tous les recueils des chansons tant amoureuses, rustiques que musicales*, paru chez Bonfons entre 1576 et 1582<sup>17</sup>. Comme l'a montré Frédéric Lachèvre, ces anthologies poétiques abondent sous le règne de François I<sup>er</sup> et se multiplient dans le dernier quart du siècle. En l'absence de partitions, certaines des chansons qu'on y trouve pouvaient à l'occasion être chantées sur des airs connus et des musiques imprimées ou non, une pratique assez commune chez les auteurs de chansons, comme le prouve l'examen des nombreuses éditions anthologiques répertoriées par Frank Dobbins<sup>18</sup>. Le *Recueil* de Drouin s'inscrit dans cette tradition de l'anthologie poétique de chansons amoureuses. À défaut d'être musicien, Drouin s'y fait chansonnier, destinant chacun de ses vingt-cinq poèmes à l'exécution musicale, sans doute plus vocale qu'instrumentale, bien que le plus grand mystère entoure son entreprise.

176

Nous en sommes donc réduit à étudier les modèles d'airs que Drouin signale en tête de ses pièces. Chacune d'elle déclare se rattacher à un modèle ou un air. Elles peuvent être classées en trois catégories. La première est constituée de cinq poèmes (n° 2, 5, 13, 16, 24) qu'on doit chanter « sur un chant nouveau ». Drouin a-t-il en tête un modèle particulier pour les chanter, ou bien laisse-t-il à son lecteur le soin de le choisir parmi les airs à la mode ? Cette question reste sans réponse. Le deuxième groupe de chansons, le plus nombreux (n° 1, 3, 4, 6, 9, 10, 12, 17, 18, 21-23, 25)<sup>19</sup>, présente des textes qui reprennent les airs de chansons populaires connues par leur diffusion imprimée. Le mode d'imitation correspond ici à une filiation plus littéraire que musicale. Drouin s'adresse ainsi à un public qui est familier du répertoire national, voire régional car deux chansons doivent se chanter, et sans doute se danser, « sur un bransle de Poytou » (n° 12) et « sur un bransle de Bourgogne » (n° 18)<sup>20</sup>. Enfin, une troisième catégorie de chansons suivent des airs pour lesquels l'on connaît le nom des compositeurs de musique. Il s'agit de la chanson n° 7 (« C'est grand plaisir que de veoir ta blancheur ») chantée sur « Si l'amour est » qui figure dans les recueils musicaux de Tylman Susato (1552) et de Pierre Phalèse (1554) et dont le compositeur est le Flamand

17 Voir *infra*, p. 185-186.

18 F. Dobbins, « Recueils collectifs de musique et poésie », dans J.-E. Girot (dir.), *Le Poète et son œuvre. De la composition à la publication*, Genève, Droz, 2004, p.154 (tableau des éditions recensées, p. 160-171).

19 Les chansons n° 1 et 21 se chantent toutes deux sur l'air d'« O fortune si tu voulais ».

20 Sur ce point, voir F. Dobbins, « Recueils collectifs de musique et poésie », art. cit., p. 154.

Cessant l'audace  
 Dont il va perissant.  
*C'est grande tyrannie.  
 D'oster d'amy la vie.*

*Autre Chanson d'un despené sur le chant. Don.  
 ce maistrresse touche.*

S'il y a homme en terre  
 Plus que moy malheureux  
 Je desirois bien estre  
 Auecques luy pour mieus.  
 Requérir d'vn accord  
 La rigoureuse mort.  
 De ma vie odieuse  
 Seroit mourir plaissant  
 Viens doncques mort hideuse.  
 Pour me rendre comptant.  
 M'oster de ses bas lieux  
 Pour visiter les Cieux.  
 Puis que ie fuis lyeuse.  
 Allant tousiours chercher

Ennuy peine & destresse  
 Afin que le facher  
 Pour cesser de perir  
 Me face tost mourir.  
 Le tant plaissant ramage  
 De ses ioyeux oyseaux  
 N'amoindrift point ma rage  
 Mais augmente mes maux  
 En sentant la douleur  
 Augmenter dans mon cueur.  
 Quant i'entens le murmure  
 D'vn ruisseau decoullant  
 Et que voys la verdure  
 Dans vng pre iaunissant  
 Tout ce veoir & ouyr  
 Ne me peut resiouir.  
 Quant la tourterelle chaste  
 L'amente son amy  
 Pour ouir ie me haste  
 Son chant tout plein d'ennuy  
 Car il me plaist tres bien  
 Veü qu'il semble le mien.

2. Chanson n° 14 du *Recueil*

Joannes de Latre<sup>21</sup>. On trouve ensuite la chanson n° 14 ou *desperata* (« S'il y a homme en terre » [fig. 2]), « Sur *Douce maistrresse touche* », une chanson écrite par Ronsard<sup>22</sup> et chantée sur des musiques de Nicolas de La Grotte (1569), d'Adrian Le Roy (1571), de Nicolas Millot (1572) et, plus tard, de Fabrice Caiétain (1576) dans les recueils musicaux imprimés par Adrian Le Roy et Robert Ballard<sup>23</sup>. La chanson n° 20 (« O Parque trop cruelle ») reprend la

21 Voir *La Fleur de chansons et quatriesme livre à quatre parties, contenant XXVII nouvelles chansons* (Anvers, Tylman Susato, s.d.), RISM [1551]/9 [*Répertoire international des sources musicales*, München/Duisburg, Henle, puis Kassel/Basel/Tours, Baerenreiter Verlag, depuis 1960, série B/1, Recueils imprimés, XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles]; et le *Premier [-VII] livre des chansons*, à quatre voix (Louvain, Pierre Phalèse, 1554), RISM 1554/22. La chanson n° 9 (« J'avois toute ma vie ») semble suivre ce modèle.

22 Voir *Les Quatre Saisons de l'an* (Paris, G. Buon, 1563), pièce reprise l'année suivante chez le même libraire dans le *Premier livre du Recueil des nouvelles poésies* (*Œuvres complètes*, éd. Paul Laumonier, Paris, Didier, coll. « STFM », t. XII, 1946, p. 142).

23 Voir le répertoire de François Lesure et Geneviève Thibault, *Bibliographie des éditions musicales d'Adrian Le Roy et Robert Ballard (1551-1598)*, op. cit., respectivement Le Roy & Ballard 1569/LL 242a; Le Roy & Ballard 1571 (Howard M. Brown, *Instrumental Music printed before 1600: a Bibliography*, Cambridge [Mass.], Harvard University Press, 1965, n° 1571/3); Le Roy & Ballard 1572/2; Le Roy & Ballard 1576/C27. Voir aussi *Le Recueil des plus belles et excellentes chansons en forme de voix de ville [...]* par Jean Chardavoine (Paris, Claude Micard, 1576).

même source mais, là encore, on ignore quel timbre Drouin avait en tête pour accompagner son poème. Enfin, on a pu retrouver l'air sur « Dames qui au plaisant son » destiné à chanter le poème n° 19 (« Depuis que du grand chaos ») qui fut composé par Didier Lupi Second pour accompagner une chanson de Guillaume Guérout (1548)<sup>24</sup>. À noter que deux poèmes restent sans aucune indication d'accompagnement musical ou vocal (n° 8 et 11), « anomalie » que l'on peut expliquer soit par une intention particulière de l'auteur (il les destinait peut-être à la lecture), soit par une négligence de l'imprimeur.

En somme, la majorité des textes poétiques de Drouin se rattachent plus symboliquement, voire métaphoriquement, à la tradition musicale qu'ils ne présentent de vrais timbres. Faut-il alors supposer que leur auteur avait l'ambition ou l'espoir de retenir l'attention des musiciens, à l'instar de Ronsard et de Desportes, devenus leurs sources littéraires favorites ?

178

Si le chercheur s'interroge sur l'accompagnement musical des chansons de Drouin, c'est peut-être aussi que celui-ci les a conçues avant tout en poète, et que leur musicalité intrinsèque peut se passer de la composition de mélodies extérieures. Il faut alors considérer ses textes pour eux-mêmes et déterminer leurs caractéristiques littéraires, thématiques et prosodiques, afin d'envisager leur degré éventuel d'originalité.

Les chansons de Drouin illustrent toutes la lyrique amoureuse. On y observe donc les *topoi* ou lieux communs du discours amoureux développés depuis Marot et Saint-Gelais. Sa thématique est conventionnelle, de substrat pétrarquien mais simplifiée selon le goût qui s'impose en France vers 1570. Drouin ne chante pas une dame unique et identifiée ; inutile d'y chercher un quelconque discours continu formant un *canzoniere*. Il puise plutôt chez ses devanciers un *modus operandi* pour dire plus le désarroi de l'amant-poète et sa difficulté d'aimer que les étapes de la séduction amoureuse devant une femme divinisée. Drouin reprend des exemples d'expressions amoureuses, des situations, pour présenter une posture. En somme, il est un bon élève. Il a lu Marot, Saint-Gelais, Ronsard et ses camarades de la Pléiade, et s'est familiarisé avec la nouvelle poétique de Desportes qui s'impose à la cour. Ainsi, les thèmes et images qui développent ses chansons sont ceux du premier pétrarquisme français (1540-1560) mais qui ont été atténués, assagis, ou édulcorés sous l'influence de l'imitation française des Italiens, eux-mêmes imitateurs de Pétrarque. Drouin, en 1575, signale cette double influence et sa poésie est le reflet d'une thématique pétrarquienne

<sup>24</sup> *Premier livre de chansons spirituelles nouvellement composées par Guillaume Guérout et mises en musique par Didier Lupi Second*, Lyon, Godefroy et Marcellin Beringen, 1548, RISM L 3087.

et néo-platonicienne parfaitement analysée par Gisèle Mathieu-Castellani<sup>25</sup>. Chez lui, l'amour est bien un paradoxe fait de plaisir et de souffrance (n° 1, 17, 22), une maladie qui agite l'amant de ses effets contraires (n° 3 et 4). Il est plus violent que la mort (n° 7 et 12) et pourtant l'amant ne peut s'empêcher de le chercher (n° 5) ; la dame cruelle affiche son indifférence (n° 9 et 21), ce qui exaspère son admirateur mais renforce aussi sa loyauté (n° 8 et 23). La tonalité du discours est celle de la plainte élégiaque que Ronsard, dès 1565, et Desportes vers 1570, ont mis à la mode dans leurs stances. Drouin offre aussi un échantillon représentatif des images du pétrarquisme : on y retrouve le récit de la naissance de l'amour (l'*innamoramento* : n° 2, 13 et 18), le portrait idéal de la femme, qui s'inspire plutôt de l'Arioste (n° 1, 4, et 16) et sa contemplation (n° 11 et 24) ; l'évocation d'une nature consolatrice ou indifférente (n° 1 et 14) ; le désir sensuel, le baiser et l'appel à l'étreinte (n° 8, 15, et 25). Nous sommes en présence d'un répertoire miniaturisé de la lyrique amoureuse pétrarquienne. La mythologie platonicienne et conventionnelle, cependant, s'y fait plus discrète et simplifiée, soit que Drouin rappelle quelques allusions au phénix (n° 1), au basilic (n° 7), à l'Androgyne (n° 2, 23), à Cupidon et Vénus (n° 9, 19), soit qu'il développe une vaste fresque (n° 5, 10 et 13). Ces références exemplifient le martyr d'amour (n° 7) subi par l'amant-poète épris d'émotions contraires hyperboliques (n° 4, 8), et Drouin épuise toutes les figures rhétoriques traditionnelles (comparaisons, métaphores, *adynata*, n° 8, 18 et 20) pour faire accroire le caractère exceptionnel de son aventure amoureuse et son admiration pour une femme – ou plusieurs – qu'il fait tantôt parler (n° 19), tantôt mourir (n° 20). Dans ce recueil finalement assez impersonnel, Drouin laisse entrer des allusions à l'actualité politique, comme l'avait fait Desportes dans ses *Premières Œuvres* (1573)<sup>26</sup>. Il parvient ainsi à rattacher les tourments intérieurs ressentis par l'amant avec les combats des guerres civiles qui déciment la France au même moment (n° 18 et 22). Ce sont les seuls rappels à la réalité historique qui font entrer l'aventure d'amour dans le temps. Conventionnelle et hybride (on y observe des composantes noble et populaire, intellectualiste et sensualiste), la lyrique amoureuse de Drouin permet de mesurer l'évolution de la tradition courtoise en France.

Si la matière peut sembler décevante, la rythmique appelle plusieurs remarques. En effet, pour formuler les fragments du discours amoureux, Drouin convoque des patrons rythmiques variés et parfois singuliers. Au niveau de l'agencement strophique, ses chansons s'efforcent de multiplier les combinaisons entre la longueur de la strophe ou des strophes et des vers. Plusieurs catégories sont

<sup>25</sup> Dans *Les Thèmes amoureux dans la poésie française (1570-1600)*, Paris, Klincksieck, 1975.

<sup>26</sup> Voir par exemple les trois poèmes aux fol. 70 r°-71 r°, 71 r°-v, et fol. 74 v°.

présentes ici. On y relève d'abord un groupe de poèmes simples, tous construits sur une strophe unique qui s'impose dans l'ensemble du texte, soit la moitié des chansons. Ce paradigme isostrophique se dédouble en vers isométriques dans les chansons n° 1, 8, 9, 13-15, 18, 19-21, et en vers hétérométriques dans les pièces n° 7, 10, 19 et 23. Drouin se fait le continuateur des poètes de la Pléiade en reprenant ses patrons de prédilection (6 octosyllabes, ou 8 hexasyllabes). Les vers pairs en 6 et 8 syllabes lui permettent de dynamiser sa syntaxe par un rythme abrupt. Il montre aussi son attachement aux rythmes marotiques, plus populaires, en adoptant la strophe carrée (6x6 et 8x8). Parfois, il montre plus d'audace en associant des vers hétérométriques (dans 4 chansons) dans des strophes longues de vers pairs (n° 7), impairs (n° 10), et en modifiant avec originalité un modèle antérieur (n° 23)<sup>27</sup>. Dans une deuxième catégorie, Drouin investit l'hétérostrophie en faisant alterner deux types de strophes : les couplets et le refrain. Ce système double impose une mélodie et une musicalité propres. Là encore, ce qui frappe est la diversité et parfois la complexité des rythmes choisis : s'il privilégie la stabilité strophique autour de l'unité du vers (comme la pièce n° 2, où aux couplets de 10 vers succède le refrain construit sur 4 vers, tous d'hexasyllabes)<sup>28</sup>, il bâtit aussi des chansons hétérométriques (comme la chanson n° 3). Cependant, Drouin compense l'écart de longueur strophique en répétant les vers du couplet dans le refrain, celui-ci prenant la forme d'un écho, comme l'envoi dans le chant royal ou la ballade. Mieux, il tente souvent de varier un patron déjà utilisé pour distinguer deux chansons ; c'est le cas de la chanson n° 24 (5x7, 4, 6, 4 + 7-4-7-4) qui ne se différencie de la chanson n° 3 qu'en substituant un hexasyllabe au vers 7 du couplet. On voit aussi que le poète exploite toutes les ressources prosodiques pour illustrer une esthétique de la variation musicale. Dans les autres chansons à refrain, il explore une autre voie, celle du refrain-cadre, où le refrain, bref, fait partie du couplet, soit dans la strophe (n° 5), soit en conclusion (n° 6). Ce refrain s'étend parfois sur deux vers (n° 16).

Dans la plupart des cas, Drouin respecte le principe de l'alternance des genres de rimes (masculines et féminines) dans ses strophes mais il lui arrive d'enfreindre cette règle en changeant l'alternance des genres d'une strophe à l'autre (n° 20), en n'utilisant qu'un seul genre (les masculines dans la n° 23) ou encore en ne suivant aucune combinaison régulière des vers (n° 11 et 25). Faut-il supposer que cette disposition anarchique ou libre est intentionnelle, et qu'elle s'expliquerait par le contenu des poèmes (la confusion des sentiments dans la

27 Ainsi, à partir du patron ronsardien en 7-3-7-7-3-7, Drouin inverse l'agencement dans la seconde partie : 7-3-7-3-7-7.

28 Voir aussi les pièces n° 12, 17, et 22.

complainte n° 11, et la ferveur sensuelle dans la pièce folâtre n° 25) ? La lecture de ces poèmes invite à le penser.

Dans ce corpus de vingt-cinq chansons qu'il partage à parts égales entre chansons simples et chansons à refrain, Drouin sait varier les tons et les lignes prosodiques. Il s'efforce de les établir sur un timbre antérieur mais aussi sur des airs récents. Il fait alterner les patrons strophiques dans la continuité de son livre et ne les fait suivre – en l'indiquant expressément – que lorsque leur thématique est commune (n° 8 et 9 ; n° 14 et 15). Mieux, il choisit de multiplier ses combinaisons rythmiques par l'ajout d'une caractéristique distinctive : ainsi, la chanson n° 20 en 6x6 se différencie des pièces n° 14-15 par l'alternance des genres de rimes de strophe en strophe ; et la chanson n° 22 (en 8x6) s'écarte de ses sœurs n° 8-9 par la présence de son refrain. Replacée dans l'histoire poétique française de son époque, la rythmique de Drouin révèle une préoccupation de variété et d'enrichissement.

#### LES AUTRES « CONTRIBUTEURS » DU *RECUIL* ET LEURS MUSICIENS

Il reste à étudier la place qu'occupent les trois poètes et leurs compositions qui ont été choisies par Drouin dans son livre de chansons. Car d'emblée son livre se présente comme une anthologie de chansons dont l'instigateur a cherché à promouvoir ses compositions en les associant à des auteurs reconnus : Jodelle, Desportes et, secondairement, Ronsard. Ceux-ci, à l'exception du premier, avaient déjà été retenus par les musiciens de leur temps.

Il faut d'abord se demander selon quels critères Drouin a choisi leurs poèmes pour les rééditer dans son *Recueil*. Tous trois étaient célèbres mais représentaient des écoles ou courants poétiques différents : Jodelle et Ronsard appartiennent à la Pléiade, au passé, alors que Desportes, à l'esthétique divergente, incarne le présent et aussi l'avenir de la poésie. C'est dans cette intersection que se situe Drouin.

On ignore dans quelles circonstances Drouin a connu Jodelle<sup>29</sup>. Est-ce au cours des déplacements de l'armée du duc d'Anjou, entre 1568 et 1570, notamment en Poitou, qu'ils se sont rencontrés, ou bien plus tard, à Paris, lorsque Jodelle retrouve la cour et que Drouin la rejoint ? En tout cas, on ne peut qu'être frappé par la coïncidence éditoriale car peu après la disparition de Jodelle (1573), ses *Cœuvres et meslanges poetiques* paraissent à Paris (1574), juste avant que Drouin mette son *Recueil* (1575) sous presse. À sa façon, son livre

29 Sur la vie et l'œuvre de ce poète, voir Enea Balmas, *Un poeta del Rinascimento francese. Étienne Jodelle. La sua vita, il suo tempo*, Firenze, Olschki, 1962, et Emmanuel Buron, « *Dessous un silence obstiné...* » : *histoire des œuvres et théorie poétique d'Étienne Jodelle*, thèse (dir. M. Simonin), Université de Tours, CESR, 1997.

paraît rendre un hommage au poète décédé dont il réédite cinq pièces, sans qu'on sache s'il a obtenu l'accord des éditeurs et des libraires, Nicolas Chesneau et Mamert Patisson. En tout cas, aucune trace ne vient indiquer dans les *Œuvres* de Jodelle une quelconque relation amicale avec Drouin. Ce dernier reprend pourtant cinq poèmes des *Œuvres* de 1574 qui n'avaient pas été mis en musique du vivant de Jodelle malgré l'intérêt qu'il marquait pour l'adaptation musicale de la poésie<sup>30</sup> et ses tentatives pour séduire les musiciens<sup>31</sup>. Drouin poursuit l'hommage rendu en accueillant dans son *Recueil* cinq poèmes d'amour dont l'inspiration est proche de la sienne. Jodelle y évoque moins l'expérience d'une aventure amoureuse qu'il ne développe un discours sur l'amour<sup>32</sup>. Ses deux premières pièces (fol. 55 v°-61 v°), qui sont des réponses à Ronsard, s'affirment par leur position théorique opposée : contre Ronsard, il défend la soumission de l'amant à sa dame et la fonction civilisatrice d'Amour qui lui permet d'élever son esprit<sup>33</sup>. Dans la pièce suivante (fol. 61 v°-65 r°), il réitère cette position (consentement du joug amoureux). Les deux dernières (fol. 65 r°-70 r°) s'apparentent à des discours polémiques et satiriques qui défendent la sincérité en amour contre la légèreté à la mode des courtisans, et la supériorité du conflit sentimental sur la force des guerres politiques. En somme, ces cinq poèmes choisis constituent une défense de l'amour et une attaque contre ses détracteurs. Le tissu argumentatif et le ton polémique confèrent à l'ensemble l'allure d'un manifeste dont les principes se retrouvent parfois en écho dans la poésie de Drouin. Sur le plan rythmique, la diversité marque les patrons des chansons de Jodelle qui sont aussi repris et imités par Drouin.

Après les cinq chansons de Jodelle, Drouin reproduit huit poèmes composés par Desportes, dont il tait le nom<sup>34</sup>. Là encore, Drouin est soucieux d'offrir au lecteur des pièces qui illustrent l'actualité éditoriale. Drouin a en main la troisième édition des *Premières Œuvres* de Desportes car la sixième pièce (fol. 74 v°) n'a vu le jour que dans cette édition de 1575. Les autres avaient toutes paru dès l'édition *princeps* (1573). Ces poèmes sélectionnés par Drouin ont en commun de développer le lyrisme élégiaque. À l'instar de Jodelle et, on

30 C'est l'image que Louis Le Caron donne de Jodelle, interlocuteur de Ronsard, dans le dialogue IV, « Ronsard, ou de la Poésie », en 1555 ; voir l'éd. des *Dialogues* par Joan A. Buhlmann et Donald Gilman, Genève, Droz, 1986, en particulier p. 278-281 (sur l'association de la poésie et de la musique).

31 Voir le « Chapitre en faveur d'Orlande excellent musicien » (1571), dans *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 146 ; et aussi l'étude de Nahéma Khattabi et Adeline Lionetto, *supra*, p. 141-167.

32 Voir les remarques d'Emmanuel Buron, éd. cit. des *Amours*, Introduction, p. 12.

33 Sur ces deux pièces, voir le commentaire d'E. Buron, *ibid.*, p. 98-102 et p. 125-129.

34 Est-ce à supposer que la réimpression des pièces de Desportes se fit à son insu ? Pour échapper au contrôle que Desportes entendait exercer sur la diffusion de ses pièces ? Sur cette question, voir Bruno Petey-Girard, « Philippe Desportes : un exemple de stratégie éditoriale », dans Luisa Secchi Tarugi (dir.), *L'Europa del libro nell'età dell'umanesimo*, Firenze, F. Cesati, 2004, p. 475 et 479.

l'a vu, de Drouin, Desportes associe et compare l'amour aux guerres civiles contemporaines (fol. 70 r<sup>o</sup>-71 r<sup>o</sup> ; 71 r<sup>o</sup>-v<sup>o</sup>). Il va même jusqu'à assimiler la cruauté de la dame à celle des huguenots (fol. 74 v<sup>o</sup>). Mais surtout, selon la logique esthétique qui est la sienne et qui s'impose en poésie vers 1570-1580, Desportes présente un discours sur la poésie amoureuse, faite d'argumentation et centrée sur la parole du locuteur. Le poète raisonne plus sur les effets de l'amour, le martyre de la passion et les postures de l'amant, qu'il ne les vit ; détaché du sentiment, devenu une abstraction et un prétexte à écrire de la poésie, Desportes présente une grammaire de la passion qui peut être méditée mais aussi chantée. De fait, les musiciens ont puisé à l'envi dans ses œuvres des textes variés (profanes puis sacrés). Dès 1569, avant même la publication du livre des *Premières Œuvres*<sup>35</sup>, certaines de ses pièces avaient paru dans le recueil de Nicolas de La Grotte, à côté de celles de Ronsard<sup>36</sup>. Très tôt, Desportes avait compris la valeur de l'accompagnement musical pour accroître la diffusion de sa poésie<sup>37</sup>. Pourtant, curieusement, aucune des huit pièces de Desportes retenues par Drouin n'avait été encore mise en musique. Faut-il alors voir dans cette attitude une volonté de distinction et, peut-être, une initiative originale pour inviter les musiciens à diversifier leurs sources littéraire ? On remarque en tout cas que Drouin a repris à Desportes des poèmes aux rythmes moins variés. Sans être identiques, les patrons rythmiques sont au nombre de quatre. Drouin a une prédilection pour les strophes courtes (de 4 à 6 vers) de vers aux longueurs moyennes (de 7 à 10 syllabes), avec une prédominance pour les octosyllabes (dans 6 pièces). Il apprécie les chansons simples au lyrisme familier et élégiaque, et délaisse les poèmes de stances au lyrisme plus grave et ample.

On observe ainsi qu'en dépit de leur thématique commune, les poèmes de Jodelle et de Desportes sont de facture divergente, et il semble que Drouin les ait choisis précisément pour cette raison. Cette diversité renforce le foisonnement des styles de composition et le contraste entre deux époques littéraires. Le *Recueil* apparaît comme la rencontre soigneusement préparée de voix multiples

35 Si l'édition originale date de 1573, la popularité des poésies de Desportes fut assurée par une intense circulation en manuscrits. Sur cet aspect, voir Jacques Lavaud, *Un poète de cour au temps des derniers Valois. Philippe Desportes (1546-1606)*, Paris, Droz, 1936, et *Les Imitations de l'Arioste par Philippe Desportes, suivies de poésies inédites ou non recueillies du même auteur*, Paris, Droz, 1936.

36 *Chansons de P. de Ronsard, Ph. Desportes, et autres, mises en musique par N. de La Grotte*, Paris, Le Roy et Ballard, 1569.

37 Sur l'adaptation musicale de sa poésie, voir André Verchaly, « Desportes et la musique », *Annales musicologiques*, II, 1954, p. 271-345 (bibliographie chronologique, p. 299-321). Et les études récentes d'Isabelle His, « La lecture musicale de la strophe : le cas des poèmes de Philippe Desportes », dans Bruno Petey-Girard et François Rouget (dir.), *Philippe Desportes poète profane, poète sacré*, Paris, Champion, 2008, p. 355-382, et de Marc Desmet, « Chanter les Psaumes de Desportes : l'impossible synthèse des musiciens », dans *ibid.*, p. 383-405.

engageant un dialogue poétique sur l'amour et sur la création poétique. Drouin suggère d'abord la polyphonie par les ressources de l'énonciation (interpellation, exhortation à des personnages multiples, et voix de femme dans la chanson n° 19). Puis il favorise la circulation des voix en reproduisant les poèmes de Jodelle (fol. 55 v°-61 v°) et l'un des poèmes correspondants de Ronsard (fol. 78 r°-79 r°)<sup>38</sup>, respectivement imprimés au début et à la fin de cette anthologie.

En somme, Daniel Drouin a effectué une sélection d'auteurs et de textes qui correspondent à ses préférences et à l'actualité littéraire. Plutôt que Ronsard, poète dominant mais aussi concurrencé par ses émules, et placé en retrait, il choisit de rendre hommage à Étienne Jodelle, un poète mal aimé, effacé, disparu peu avant la parution du *Recueil*, et consacré par l'édition posthume des *Ceuvres et meslanges poetiques*. Il entend aussi saluer l'avènement de Philippe Desportes, devenu la coqueluche de la cour, et dont les *Premieres Œuvres* sont alors dans toutes les mains. À sa manière, le *Recueil* entend donner une place à ses modèles littéraires favoris, et à l'auteur novice qu'est Drouin la caution de poètes chevronnés, déjà consacrés par la ferveur populaire.

184

L'histoire littéraire ne dit mot sur la réception des premiers essais poétiques de Daniel Drouin. Nulle trace non plus d'adaptation musicale des chansons qu'il fit paraître en 1575. En revanche, on observe avec satisfaction que certains des poèmes qu'il avait retenus de Desportes feront l'objet de musiques composées par Beaulieu et Caiétain (1576), Le Blanc (1579), L'Allemant (1581), Locqueneux (1588) et Pevernage (1591)<sup>39</sup>. Mais son *Recueil* joua-t-il un rôle dans la promotion de ces poèmes auprès de compositeurs musicaux en quête de sources littéraires? Ce n'est pas sûr.

Quel que soit le succès rencontré par le *Recueil* de 1575 auprès du public, Drouin ne s'arrêta pas en si bon chemin. On ne possède pas de lui de livres de chansons postérieurs mais on a pu retrouver la trace de compositions éparées figurant dans des anthologies poétiques publiées encore par Nicolas Bonfons. Le choix du libraire n'est pas fortuit car « les Bonfons avaient dû faire fortune avec leurs éditions populaires<sup>40</sup> ». Nicolas, fils de Jean, avait repris l'entreprise familiale et poursuivi la ligne éditoriale. Dans la décennie 1570, il intensifie

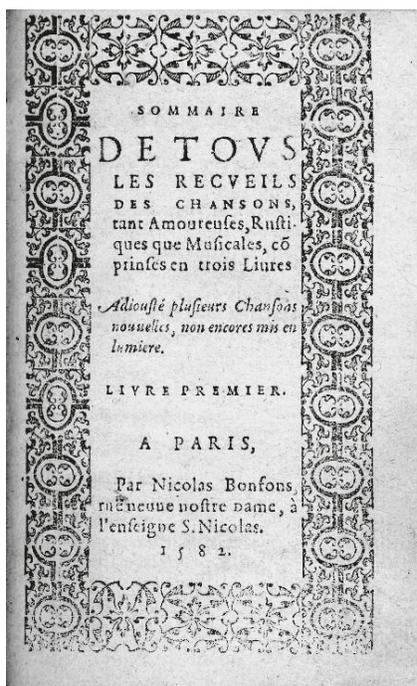
38 En réponse au deuxième texte de Jodelle (fol. 59 r°-61 v°) destiné à être chanté « Sur un chant nouveau », c'est-à-dire sur un air différent de celui de La Grotte en 1569.

39 Pour sa part, Jodelle sera choisi seulement par les musiciens Eustache Du Caurroy (*Meslanges de musique*, Paris, Ballard, 1610) et Claude Le Jeune (*Second livre des mélanges*, Paris, Ballard, 1612) qui adapteront le même chant (« Vierge, la France te veut par ces vers sacrer un autel »). Sur cette adaptation, voir l'étude d'Isabelle His, *supra*, p. 123-140.

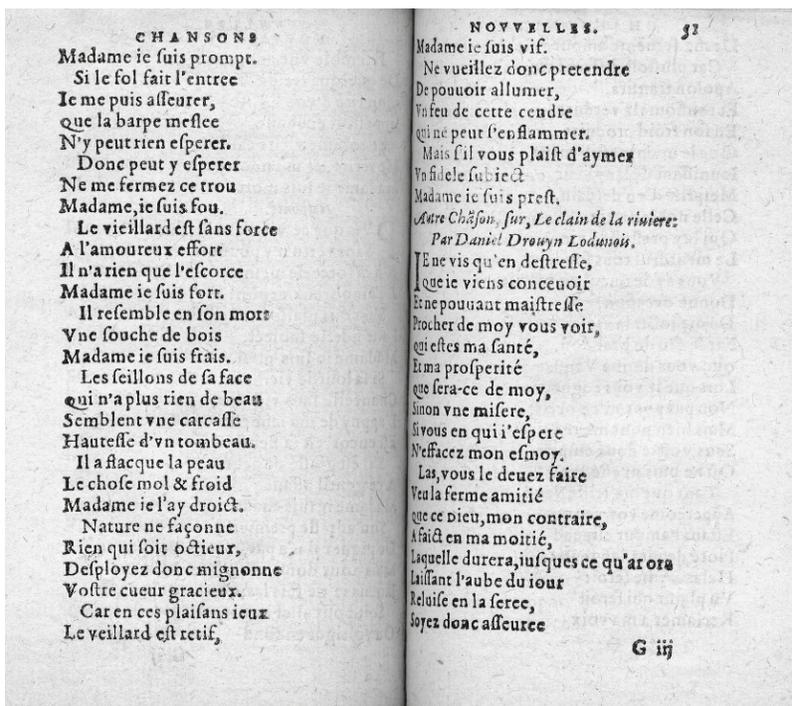
40 Philippe Renouard, *Répertoire des imprimeurs parisiens, libraires, fondateurs de caractères et correcteurs d'imprimerie depuis l'introduction de l'imprimerie à Paris (1470) jusqu'à la fin du seizième siècle*, Paris, Minard, 1965, p. 42-43.

sa production, en particulier d'anthologies poétiques très goûtées du public<sup>41</sup>. Bonfons à Paris, comme Rigaud à Lyon, et un peu plus tard les libraires rouennais (Thomas Mallard, etc.), anticipent la demande des lecteurs qui ne se dément pas<sup>42</sup>. Pour preuve la série des réimpressions du *Sommaire de tous les recueils de chansons, tant amoureuses, rustiques que musicales* qui sort des presses de Bonfons en deux livres en 1576, et qui se voit augmenté et réédité entre 1578 et 1585<sup>43</sup>. Cette anthologie de 1576<sup>44</sup> rassemble des textes et des auteurs à la fois inconnus, ou presque, et d'autres consacrés par la tradition : d'un côté, un certain Aygnan, Pierre Tamisier, Jacques Moysson<sup>45</sup> ; de l'autre, Du Bellay, et Ronsard (dont les pièces occupent tout le livre II). Ces textes parlent d'amour, certes, mais ils se font l'écho de l'actualité politique, surtout des guerres civiles et religieuses (sièges de La Rochelle, de Sancerre et de La Charité ; mort de Charles IX et sacre d'Henri III). La tonalité du recueil montre que le commanditaire se situe dans le camp des catholiques fervents. Absent dans la mouture de 1576, Drouin apparaît dans celle de 1581-1582, augmentée en quatre Livres (fig. 3)<sup>46</sup>.

- 41 Voir F. Lachèvre, *Bibliographie des recueils collectifs de poésies au XVI<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 92-93, 102-104, 111-115, et *passim*.
- 42 Ainsi, les productions des Bonfons comme *Le Recueil des chansons tant musicales que rurales, anciennes et modernes* (Paris, Veuve de Jean Bonfons, 1572 ; Ars. 8-BL-11340 Rés.), et la suite de cette série (*Le Recueil des plus excellentes chansons composées par divers poètes françois. Livre second*, Paris, N. Bonfons, 1578 ; *Le Recueil de chansons nouvelles recueillies des plus excellents Poètes de nostre temps. Livre troisieme*, 1581 ; *Le Recueil de chansons amoureuses de divers poètes françois non encore imprimées. Livre quatrieme*, 1582), inspirent celles de Benoist Rigaud à la même époque (*Ample recueil des chansons tant amoureuses, rustiques, musicalles qu'autres [...]*, 1579 [BnF Rés. P-YE-105] et éd. 1582 [8-Z-Don 594] ; *L'Excellence des chansons les plus joyeuses et recreatives*, 1584 [Ars. 8-BL-11342 (1) et BnF, 8-Z-Don 594]).
- 43 Ce recueil suscite aussi une émulation entre les libraires : il est imité immédiatement par Benoist Rigaud (*Sommaire de tous les recueils des chansons tant amoureuses, rustiques que musicales, comprises en deux livres. Plus y a esté ajousté les chansons des derniers propos du Roy, avec les regrés de la Royne, et plusieurs chansons nouvelles*, 1576 [Aix, Bibliothèque Méjanès, Rés. S.042], 1579 [BnF, Rés. P-YE-104] et 1582), par Jean de Lastre en 1579 et 1581 (Sigmaringen, Hofbibliothek, 25 172,1-2) et par Jean l'Homme et Didier Millot (*Sommaire de tous les Recueils des plus excellentes Chansons, tant amoureuses, rustiques que musicales, comprises en deux livres. Plus y a esté adjousté plusieurs Chansons nouvelles non encores mis en lumiere. Aussi le Testament de Maistre Gonin avec plusieurs autres Chansons fort recreatives*, 1583 [Bibliothèque municipale de Versailles, Rés. a83]).
- 44 Exemplaire consulté : Bibliothèque du château de Chantilly, cote : XI-D-036.
- 45 Sur Aygnan, on ne sait rien. Pierre Tamisier (mort en 1501), originaire de Bourgogne, était procureur au Parlement et un érudit qui taquinait la muse. Il a produit des vers chrétiens et une anthologie d'épigrammes grecques (1589). Lié aux lettrés de son temps, il a souvent accordé des vers liminaires qu'on trouve aux côtés de ceux écrits par J. Moysson, clerc au Châtelet, « forçat de la pièce liminaire » (Michel Simonin, *Vivre de sa plume au XVI<sup>e</sup> siècle ou la Carrière de François de Belleforest*, Genève, Droz, 1992, p. 80-86) dans les années 1560-1570, avant de développer sur le tard une œuvre de dévotion, poétique et dramatique (entre 1610 et 1619).
- 46 Exemplaire consulté : Bibliothèque du château de Chantilly, cote : XI-D-005 et XI-D-006.



3. Page de titre du *Sommaire*, édition de 1581-1582



4. *Sommaire*, 1581, livre II

On y retrouve bon nombre des poèmes de la première édition et de nouvelles pièces prises à Desportes, Jamyn et Baïf, les auteurs qui dominent la scène poétique d'alors. À cette occasion, Drouin procure une nouvelle chanson au Livre II (1581 [fig. 4]), qui avait paru dans l'*Ample recueil des chansons* [...] chez B. Rigaud en 1579<sup>47</sup>, et qui se chante sur « Le clain de la riviere<sup>48</sup> ».

Ce privilège de figurer au *Sommaire*, il le doit sans doute moins au prestige des poètes célèbres (dont les textes semblent repris à leur insu) qu'aux *minores*, Moysson et Tamisier, qui sont peut-être avec Drouin les instigateurs de cette anthologie. Ils trouvent ici une tribune pour diffuser leur production amoureuse (marginale par rapport au reste de leurs ouvrages d'érudition) et des chansons populaires engagées du côté du parti catholique. À sa façon, la série des éditions du *Sommaire de tous les recueils de chansons* permet de suivre l'évolution des goûts poétiques entre 1570 et 1580, et d'étudier la constitution des réseaux de lettrés (public de cour et public populaire; auteurs reconnus et débutants) en fonction de leur fréquentation des mêmes libraires, de leurs convictions politico-religieuses et de leur attachement au « mariage » de la poésie et de la musique.

47 Voir BnF, Rés. P-YE-105, fol. 49 r<sup>o</sup>-50 v<sup>o</sup>. Je remercie Jeanice Brooks de m'avoir signalé cette référence. Il reste à savoir si l'édition de l'*Ample recueil* de Rigaud, publiée en 1579, ne reproduirait pas une édition de son confrère Bonfons parue peu avant. Seule la découverte future de cette édition parisienne « fantôme » pourrait confirmer cette hypothèse.

48 *Incipit*: « Je ne vis qu'en destresse », Livre II, fol. 51 r<sup>o</sup>-52 v<sup>o</sup> (dizains d'hexasyllabes; fmfm/m2m2m3f2f2m3). À la suite de ce texte, on trouve une « autre chanson », sur le chant « Vueille mon Dieu par ta grace », qui est peut-être aussi de Drouin...



« MIS EN LUMIERE SOUBS ESPÉRANCE DE LES CHANTER »,  
OU L'HISTOIRE MALHEUREUSE DES *SAINCTS CANTIQUES*  
DE THÉODORE DE BÈZE

*Julien Gœury*

Je ne suis pas Musicien, mais bien ami de la Musique  
(Simon Goulart)

Si l'on envisage la liste des pièces en vers français que Théodore de Bèze a publiées sous son nom, au cours de sa très longue carrière, on constate qu'elle se déroule sur près d'un demi-siècle. Elle conduit en effet de la tragédie de l'*Abraham sacrifiant* (Genève, 1550) jusqu'au recueil des *Saincts Cantiques recueillis tant du Vieil que du Nouveau Testament* (Genève, 1595). Mais dans ce long intervalle, on relève une série de publications dont le nombre est très restreint et le rythme de publication plutôt erratique. Si l'on s'en tient au domaine lyrique (musicalisé ou non), on doit évidemment citer la contribution décisive du pasteur au psautier de Genève (publiée par étapes entre 1551 et 1562), ainsi que quelques pièces mineures : une ode pénitentielle publiée à Genève en 1554 dans le recueil de Guillaume Guérout et Simon Du Bosc<sup>1</sup>, une paraphrase des Proverbes de Salomon publiée à Lausanne en 1562<sup>2</sup>, et une autre ode pénitentielle publiée pour sa part à Genève en 1574<sup>3</sup>, après avoir sans doute longtemps circulé de façon manuscrite.

Cet aperçu rapide permet de souligner plusieurs choses : la rareté de cette production en vers français, surtout si l'on met en regard celle du poète latin,

- 1 « Ode chantée au Seigneur par Theodore de Beze affligé d'une grieve maladie », dans *Suyte du premier livre des chansons spirituelles contenant cinq chansons spirituelles composées par cinq escoliers detenus prisonniers à Lyon pour le tesmoignage de nostre Seigneur Iesus Christ, en l'an 1553, au moys de juing & qui depuis souffrirent mort cruelle soudenans constamment la querelle de l'Evangile. Davantage y avons adiousté quelques autres chansons spirituelles*, [Genève], [G. Guerout et S. Du Bosc], 1554.
- 2 *Les Vertus de la femme fidèle et bonne mesnagère, comme il est contenu aux Proverbes de Salomon, chapitre XXXI*, Lausanne, J. Rivery, 1556.
- 3 « Ode chantee au Seigneur par T[héodore] d[e] B[èze] » (« La seray-je tousjours en moy »), dans *Poemes chrestiens de B[ernard] de Montmeja, & autres divers auteurs*, Genève, J. Stoer, 1574.

toujours très actif au cours de la même période ; la position très marginale des *Saincts Cantiques*, qui se présentent, en 1595, comme le véritable chant du cygne d'un pasteur poète n'ayant pas publié de recueil de vers français inédit sous son nom depuis le psautier intégral de 1562 ; et enfin la grande constance de de Bèze en la matière, puisqu'on a là affaire à deux recueils de chants d'église, exclusivement empruntés au répertoire biblique, et destinés à composer (pour l'un) ou à compléter (pour l'autre) le répertoire hymnologique francophone en usage dans les assemblées. Psaumes et cantiques sont en effet des poèmes strophiques dont les principes d'harmonisation sont rigoureusement analogues : syllabisme strict, lignes mélodiques facilement mémorisables, découpées en phrases successives, le plus souvent calquées sur des formules type que l'on retrouve dans les huit modes du chant d'église.

190

Or, à la différence notoire du psautier de Genève, ce petit recueil de dix-sept cantiques, « mis en lumière sous l'espérance de les chanter<sup>4</sup> », pour reprendre la formule du registre de la Compagnie des pasteurs, disparaît assez vite de la circulation, et cela pour la simple raison que ces cantiques ne furent justement jamais chantés dans les assemblées, sinon à titre exceptionnel : ni dans le temple de Threadneedle Street, l'église française de Londres, où de Bèze envoie pourtant douze exemplaires de son petit recueil, pour le mettre à l'essai dès sa publication en 1595, ni dans celle de Genève, après la valse-hésitation de 1596-1597, ni même dans les Églises de France, qui en repoussent *sine die* l'utilisation, lors du synode national de Montpellier, en mai 1598, quatre ans après avoir pourtant directement sollicité de Bèze. Le recueil, qui a bien obtenu une autorisation d'impression à Genève en février 1595, n'obtiendra jamais cette seconde autorisation d'usage, quelle qu'en fût la portée exacte. Et en dépit de quelques concessions faites par les autorités ecclésiastiques genevoises d'une part (apprentissage réservé aux enfants dans la salle du collège, ou bien chant réservé aux catéchumènes) et françaises d'autre part (autorisation de chant, mais dans le seul cercle familial), le recueil tombe très vite dans l'oubli, parce qu'il est littéralement resté « hors d'usage », et cela pour des raisons qui restent en grande partie à expliquer.

Une des preuves sans doute les plus manifestes de cet échec se repère à la lecture de la préface des *Cantiques sacrés sur les principales solennités des chrétiens*, publiés à Genève en 1705 par le pasteur Benedict Pictet<sup>5</sup>. Ce dernier oublie en

4 *Registres de la Compagnie des pasteurs de Genève*, éd. Gabriella Cahier, Michel Grandjean, Marie-Claude Junod, Genève, Droz, t. VII, 1595-1599, 1984, p. 70, n. 73 (désormais *RCP*).

5 Au sujet de la dernière grande figure, après Théodore de Bèze et Simon Goulart, de ces pasteurs genevois impliqués dans le champ littéraire et musical, voir Eugène Budé (*Vie de B. Pictet, théologien genevois. 1655-1724*, Lausanne, Bridel, 1874), qui ne nous apprend cependant pas grand-chose concernant ses ambitions en matière de poésie lyrique.

effet tout bonnement de citer son illustre prédécesseur, au moment même de justifier une entreprise qu'il présente comme entièrement novatrice :

J'y ay encore remarqué que la plus part des communions Chrétiennes ont des Cantiques, non seulement l'Eglise Romaine ; mais encore les Eglises Lutherienne, les Eglises Reformées Allemandes, et Angloises, l'Eglise Française de Berlin, et l'Eglise Italienne qui s'assemble à Genève ; a quoy j'ay ajoûté, que toutes nos Eglises chantent le Cantique de Simeon. On ne sera donc pas surpris, si on en a composé quelques autres, qu'on donne au public pour l'edification de plusieurs ames pieuses, qui souhaitoient qu'on travaillât à cet ouvrage<sup>6</sup>.

Il ne s'agit pas ici de chercher à réhabiliter ce recueil méconnu, qui demeure le parent pauvre des études littéraires et musicologiques béziennes<sup>7</sup>, mais plutôt d'étudier les pratiques d'intervention d'un pasteur, doublé d'un homme de lettres, dans le champ poétique et musical<sup>8</sup> genevois, et accessoirement de répondre à une question : quel type de *musicien* était de Bèze ? Pour ce faire, on entend reconstituer la chaîne de publication du recueil, qui implique des participants variés et un régime d'autorisation partagé entre le texte et la mélodie, puis s'interroger sur les conditions de mise en chant d'un tel recueil, avant de revenir sur la confrontation entre le musicien « amateur » qu'est de Bèze et le musicien « professionnel » qu'est François Gras, dont l'intervention méconnue jette un éclairage décisif sur les préoccupations et les compétences du pasteur, ainsi que sur certaines tensions à l'intérieur du champ musical ecclésiastique genevois au tournant du siècle.

#### LA CHAÎNE DE PUBLICATION DES *SAINCTS CANTIQUES*

De Bèze, qui n'est certes pas le premier à se livrer à un travail de paraphrase en vers (musicalisé) des cantiques de l'Ancien et du Nouveau Testament, ne cherche pas à s'inscrire dans une histoire, qu'il n'ignore sans doute pas, mais avec laquelle

6 *Cantiques sacrez pour les principales solennitez des chretiens, Nouvelle Edition, Corrigée et Augmentée*, Londres, P. Vaillant, 1707 [Genève, 1705], Préface, n.p.

7 Emmanuel-Orentin Douen est sans doute le premier à consacrer quelques pages (assez désinvoltes) aux *Saints Cantiques* (Clément Marot et le psautier huguenot, Paris, Imprimerie nationale, 1878, t. I, p. 664-667). Pierre Pidoux fournit pour sa part dans *Le Psautier huguenot du XVI<sup>e</sup> siècle. Mélodies et documents* (Bâle, Baerenreiter, 1962) de précieux éléments sur le recueil. On y trouve la retranscription des neuf mélodies anonymes (t. I, *Les Mélodies*, p. 227-231), les grandes étapes de la réalisation du recueil, documents à l'appui (t. II, *Documents et bibliographies*, p. 167-169), ainsi que quelques éléments bibliographiques concernant l'articulation des pratiques d'écriture sur le texte biblique (*ibid.*, p. 169-170). Il revient ensuite logiquement à Jacques Pineaux d'accorder au recueil une série d'analyses (*La Poésie des protestants de langue française [1559-1598]*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 274 et *passim*).

8 Sur la distinction entre les deux catégories, voir François Mouret, « Champ poétique et champ musical à la Renaissance », dans Pierre Citti et Muriel Détrie (dir.), *Le Champ littéraire*, Paris, Vrin, 1992, p. 13-19.

il entend prendre ses distances afin de défendre la spécificité de son entreprise<sup>9</sup>. Au commencement, il y a donc une requête ecclésiastique, qui reconduit, dans un contexte très différent, les conditions dans lesquelles il avait déjà lui-même entrepris la paraphrase des psaumes à partir de 1550. Ce n'est plus cependant Calvin et l'Église de Genève qui le sollicitent ici directement, mais bien les Églises de France, au cours du synode national qui se déroule à Montauban en juin 1594<sup>10</sup>. Une telle démarche peut surprendre, même si les synodes sont bien les lieux où s'expriment officiellement sollicitations, encouragements ou bien réprimandes concernant les travaux d'écriture bibliques (en prose ou en vers), en particulier lorsqu'ils peuvent impliquer des modifications du rituel. On peut à cet égard supposer soit que de Bèze ne peut (ou ne veut) donner l'impression de « s'auto-saisir » d'un tel projet, soit que la Compagnie des pasteurs, *a priori* réticente à l'adjonction d'un tel recueil au répertoire hymnologique en usage, l'oblige à effectuer ce qui ressemblerait à une opération de contournement. Rien ne permet cependant de privilégier une des deux hypothèses. Ce qui est néanmoins notable, c'est que le poète se place ici dans une situation d'hétéronomie absolue. Il se retire à dessein toute initiative dans la conception d'un recueil réduit à sa valeur d'usage (être chanté dans les assemblées) et donc entièrement placé sous contrôle ecclésiastique à toutes les étapes de sa réalisation.

Quoi qu'il en soit, on peut supposer que de Bèze a déjà entrepris, avant l'injonction amicale de juin 1594, ce travail de paraphrase, dont il évoque le projet dès 1581, au moment de la publication de sa propre traduction française d'une version en prose de ces mêmes cantiques bibliques. Cela permet d'ailleurs de jeter un éclairage utile sur la manière dont il a toujours coordonné ses différents travaux d'écriture (en prose et en vers ; en français et en latin) sur le texte des psaumes et des cantiques. Il commence ainsi par ajouter un recueil de quatorze cantiques en prose latine (*paraphrasis et interpretatio*) dans la deuxième édition de sa paraphrase en vers latins du psautier, qui est publiée à Genève en 1580<sup>11</sup>, tout en faisant le projet d'ajouter une paraphrase en vers latins des cantiques<sup>12</sup>. Dès l'année suivante, il publie donc

9 C'est la raison pour laquelle cette étude, qui prend comme objet le seul recueil musicalisé de Théodore de Bèze, ne revient pas sur l'histoire des recueils de cantiques en vers, dont J. Pineaux offre un aperçu très bien informé (*La Poésie des protestants de langue française, op. cit.*, p. 237 sq.).

10 « Monsieur de Beze sera prié, au nom de la Compagnie, de traduire en Rime Française les Cantiques de la Bible, pour les chanter dans l'Eglise avec les Pseaumes » (*Tous les synodes nationaux [...]*, La Haye, C. Delo, 1710, 2 vol., t. I, 2<sup>nde</sup> pagination, p. 185).

11 *Psalmorum sacrorum libri quinque, vario carminum genere latine expressi, et argumentis, atque Paraphrasi illustrati. Secunda editio tum auctior quatuordecim Canticis, ex aliis utriusque Testamenti libris excerptis, itidemque argumentis, et Paraphrasi simili explicatis*, Genevae, [J. Berjon], 1580.

12 S'il renonce apparemment à composer lui-même une telle paraphrase en vers latins des cantiques, il publie néanmoins en 1590 une nouvelle édition des psaumes en vers latins (*CL. Psalmorum Davidis et aliorum prophetarum libri quinque*, Genevae, J. Stoer, 1590), où

chez le même imprimeur une traduction française du recueil en question, cantiques compris<sup>13</sup>. Et dans la version légèrement remaniée de l'épître liminaire, adressée au comte de Huntingdon, il justifie longuement son entreprise et dévoile cette fois-ci le projet – pour l'instant repoussé *sine die* – d'offrir une paraphrase en vers français de ces mêmes cantiques, sans qu'il soit question à cette date de mise en chant, et donc d'un usage proprement ecclésiastique du futur recueil :

En outre d'autant que avec ce beau livre de Pseaumes il se trouve en divers endroits de l'Escriture de si beaux Cantiques [...] j'ay aussi inseré au bout de ceste impression un nombre d'iceux Cantiques, auxquels j'ay suivi le mesme style et procédure que j'avoÿ fait aux Pseaumes. Seulement quant à la Poesie je n'y ay point touché pour cest heure, en partie par faute d'assez bon loisir, en partie aussi pour la grandeur du sujet et du style, qui m'a semblé mériter que l'on y pense plus longuement quand il plaira à Dieu<sup>14</sup>.

Qu'il ait été longuement mûri dans le secret de son cabinet de travail depuis 1581, voire dans les années qui précèdent, ou bien réalisé en quelques mois après l'injonction du synode de Montauban, le recueil des *Saincts Cantiques*, qui sont désormais au nombre de dix-sept<sup>15</sup>, est soumis par de Bèze le 21 février 1595 à la Compagnie des pasteurs<sup>16</sup>, avec comme seule justification « l'avis et exhortation » du synode de juin 1594. Une fois l'autorisation d'imprimer obtenue, le recueil est aussitôt publié chez Mathieu Berjon, qui vient de reprendre l'imprimerie familiale<sup>17</sup>. Dans cette édition<sup>18</sup>, chacun des dix-sept cantiques, pourvu d'une

---

figure un recueil de dix-sept cantiques composés par Louis Des Masures, Jean Jaquemot et Scèveole de Sainte-Marthe (*XVII. Cantica sacra Veteris et Novi Testamenti, vario carminum genere a Ludovico Masurio Nervio et aliis poetis doctiss. expressa*). Figure également dans ce recueil sa propre version en vers latins du Cantique des Cantiques.

- 13 Aux quatorze cantiques de 1580, il en ajoute désormais un quinzième : « Contre moy tu t'es courroucé » (Is xii).
- 14 *Les Pseaumes de David et les cantiques de la Bible, avec les argumens et la paraphrase de Theodore de Beze. Le tout traduit de nouveau de latin en françois. Jointe aussi la rime françoise des pseaumes*, Genève, J. Berjon, 1581, Genève, ép. lim., n.p.
- 15 Aux quinze cantiques de 1581, il en ajoute encore deux nouveaux en 1595 : le « formulaire de la foi » (« Éternel mon Dieu, me voici », Dt xxvi, 3), qu'il place en tête, et un cantique de Doctrine (« Voici que dit David », II Sam xxiii). On trouve en annexe de l'article d'Olivier Millet consacré à « La distinction de la prose et de la poésie dans la disposition typographique des Bibles latines de la Renaissance (1505-1557) » (Marie-Christine Gomez-Géraud [dir.], *Biblia. Les Bibles en latin au temps des Réformes*, Paris, PUPS, 2008, p. 191-209) une liste des cantiques bibliques permettant de recontextualiser les choix opérés par de Bèze (voir p. 206-207).
- 16 *RCP*, VII, p. 6.
- 17 De Bèze a d'abord travaillé avec Jacques I<sup>er</sup> Berjon (1541?-1594), avant de publier les *Saincts Cantiques* chez son fils, Mathieu Berjon, dont c'est apparemment la première publication.
- 18 *Les Saincts Cantiques recueillis tant du Vieil que du Nouveau Testament. Mis en rime françoise par Theodore de Besze* (Genève, M. Berjon, 1595). Un exemplaire, conservé à la bibliothèque universitaire de Berne (ZB Bong VI 114 : 6) est disponible en ligne sur le site *e-rara*. Il semble qu'il y ait eu d'autres éditions du même recueil entre 1596 et 1598, dont les dates ont été simplement modifiées au composeur.

mélodie notée, est accompagné d'un bref « argument et usage » et du texte biblique en prose française situé en marge. Publié sans préface, avertissement ou autre épître liminaire, le livre prend la forme d'un petit recueil de chants ecclésiastiques, dont la circulation est autorisée, mais dont l'usage demeure soumis à des restrictions. On peut même considérer, sans en apporter la preuve, qu'il aurait pour ainsi dire la valeur d'un tirage « privé », seulement destiné à une phase d'expérimentation sous contrôle ecclésiastique<sup>19</sup>.

#### THÉODORE DE BÈZE, PAROLIER OU MUSIQUIER ?

194

Si l'on s'en tient aux documents disponibles, de Bèze semble avoir travaillé sur les cantiques comme il l'avait déjà fait au cours de la dernière étape de la réalisation du psautier de Genève, courant 1561, à cette différence près que, cette fois-ci, il ne trouve pas (ou qu'il ne cherche pas, du moins dans un premier temps) de musicien(s) susceptible(s) de collaborer avec lui. Il se charge alors lui-même de la mise en chant, ce qu'il revendique dans sa correspondance avec l'Église de Londres<sup>20</sup> et ce que vient ensuite confirmer la Compagnie des pasteurs quelques semaines plus tard, en octobre 1595<sup>21</sup>. On a donc ici affaire à un pasteur à la fois poète et musicien, ce qui mérite tout de même d'être souligné, non seulement parce qu'ils ne sont pas si nombreux que cela dans l'aire francophone, mais parce que cela n'est pas sans influencer sur des controverses savantes concernant l'harmonisation des psaumes, qui ne sont pas totalement réglées<sup>22</sup>.

On est donc en droit de présenter de Bèze comme un « musicien », mais l'examen attentif des mélodies notées du recueil de 1595 oblige néanmoins à plus de prudence, ne serait-ce que dans l'usage du terme. Si l'on s'en tient à ce que l'auteur nous indique, on a apparemment affaire à une technique

19 C'est d'ailleurs au sujet de cette édition que de Bèze fait cette remarque dans sa correspondance avec l'Église de Londres : « estant le livre si petit que j'auroy honte den faire présent à d'autres qu'à mes privés amis » (extrait d'une correspondance inédite, cité par P. Pidoux, *Le Psautier huguenot*, op. cit., t. II, p. 167).

20 « Au surplus, Dieu m'ayant fait cette faveur de mettre en rime et en musique les saints Cantiques de la Bible, le moins mal que j'ay peu... » (*ibid.*).

21 « Le 31 octobre, fut parlé en la Compagnie des cantiques nouvellement traduits et mis en rime et musique par M. de Besze » (*RCP*, t. VII, p. 23).

22 L'étude des *Saints Cantiques* fait forcément resurgir l'hypothèse, soulevée à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle par E.-O. Douen (*Clément Marot et le psautier huguenot*, op. cit., t. I, p. 667-668), selon laquelle de Bèze aurait lui-même contribué à la mise en chant d'un certain nombre des derniers psaumes ajoutés en 1562 ; une hypothèse réfutée plus tard par P. Pidoux, l'inventeur de Davantes (voir à ce sujet Cl. Marot et Th. de Bèze, *Les Psaumes en vers français avec leurs mélodies : fac-similé de l'édition genevoise de Michel Blanchier, 1562*, publié avec une introduction de P. Pidoux, Genève, Droz, 1986, et, à l'aboutissement de ses nombreux travaux sur la question, *Franc, Bourgeois, Davantès. Leur contribution à la création des mélodies du Psautier de Genève. Matériaux rassemblés, classés et analysés par P. Pidoux*, mémoire dactylographié inédit, Genève, 1993).

de mise en chant assez hétérogène, puisque sept cantiques tirent directement leur mélodie du psautier de Genève (références notées à l'appui), alors que neuf autres bénéficient pour leur part de mélodies « originales » (guillemets de rigueur), qui demeurent anonymes, mais qui sont donc tacitement attribuées à l'auteur du recueil<sup>23</sup>. Or une telle reclassification binaire est un peu trompeuse, non seulement parce que la ligne de partage entre mélodies « empruntées » et mélodies « originales » est loin d'être aussi clairement fixée, mais parce que ces deux catégories sont elles-mêmes susceptibles d'être soumises à la critique.

Gpe 1. mélodies « empruntées »		
1 « Formulaire de la foi » (Dt xxvi,3)	AAbb en 8s.	Ps. 9/1547 (Marot-Bourgeois)
2 Moïse (Ex xv)	aabCCb en 8s.	Ps. 55/1562 (de Bèze-An.) + anal. avec le Ps. 17/1551 (de Bèze-Bourgeois) <sup>24</sup>
4 Déborah (Jg v, 1-32)	AAbccb <sup>25</sup> en 8 s.	Ps. 83/1562 (de Bèze-An.)
6 David (II Sam 1, 19-27)	aaBBCC en 8 s.	Ps. 80/1562 (de Bèze-An.)
12 Ezechias (Is xxxviii, 10-20)	ABBA en 8 s.	Ps. 142/1562 (de Bèze-An.) + anal. avec le ps. 100/1562 (de Bèze-An.) et le Ps. 131/1551 (de Bèze-Bourgeois) <sup>26</sup>
13 Jonas (Jon II, 2-10)	ABAB en 8 s.	Ps. 134/1551 (de Bèze-Bourgeois)
16 Zacharie (Lc 1, 68-79)	AABBcDDc en 7 s.	Ps. 150/1562 (de Bèze-An.)

Un examen rapide de ce premier groupe de sept cantiques oblige en effet à préciser que deux des mélodies empruntées au psautier de Genève (cantiques 2 et 12) sont elles-mêmes issues de l'adaptation de mélodies antérieures à 1562. La mélodie du Psaume 55 est en effet élaborée à partir de celle du Psaume 17 et la mélodie du Psaume 142 à partir de celles des Psaumes 100 et 131. Or il faut tenir compte de ce cheminement mélodique pour avoir une idée plus précise des choix opérés par de Bèze. Si l'on rapporte ainsi les sept cantiques sans mélodies propres aux sept psaumes qui leur offrent explicitement la leur dans le recueil, on constate d'une part qu'on a affaire à six psaumes traduits par de Bèze lui-même et un seul par Marot; et d'autre part qu'on a affaire à cinq mélodies « anonymes » de 1562 et à deux autres de Louis Bourgeois datant de 1551. Si l'on rapporte maintenant les sept cantiques aux huit mélodies du psautier de Genève qui servent de modèles directs et indirects (en opérant une lecture musicale plus approfondie), on constate qu'on a désormais affaire à sept psaumes traduits par de Bèze lui-même et à un seul par Marot; et d'autre part qu'on a affaire à quatre mélodies anonymes de 1562 et à quatre autres de Bourgeois. La présence des psaumes déjà traduits par de Bèze est donc toujours très nettement majoritaire

<sup>23</sup> Cela fait un total de seize cantiques, car le dix-septième et dernier, celui de Siméon, est pour sa part repris dans sa version originale (texte de Marot, musique de Bourgeois). C'est la raison pour laquelle on ne le prend pas en considération ici.

<sup>24</sup> Voir E. O. Douen (*Clément Marot et le psautier huguenot*, op. cit., t. I, p. 649).

<sup>25</sup> À noter que la strophe 8 du cantique modifie la répartition en genre (AAbCCb).

<sup>26</sup> Voir E. O. Douen (*Clément Marot et le psautier huguenot*, op. cit., t. I, p. 649-650).

dans cet ensemble, même proportionnellement. L'auteur des cantiques va donc majoritairement puiser dans ses propres répertoires strophiques, sans que le choix du musicien paraisse décisif, ce qui ne veut pas dire que le choix de l'air ne le soit pas, évidemment, mais il est impossible de trancher en l'état. Quant à supposer que de Bèze ait pu lui-même contribuer aux mélodies anonymes de 1562 qu'il reprend en 1595, c'est une hypothèse qui mérite sans doute d'être soulevée.

En ce qui concerne maintenant le second groupe, réunissant les neuf cantiques bénéficiant de mélodies dites « originales » composées par de Bèze lui-même, on constate facilement qu'elles n'en sont pas vraiment, du moins au sens où l'on pourrait l'entendre aujourd'hui de façon un peu abusive. On repère en effet un certain nombre d'analogies mélodiques, que les études d'Emmanuel-Orentin Douen et de Pierre Pidoux signalaient déjà (sans trop se contredire sur ce point), et que de nouveaux coups de sonde informatiques suffisent amplement à confirmer<sup>27</sup>.

196

Gpe 2. Mélodies « originales »		
3 Moïse (Dt xxxii, 1-43)	aBaBccdd en 10 s.	anal. avec le Ps. 12/1551 (Marot-Bourgeois) <sup>28</sup>
5 Anne (I Sam II, 1-10)	AbAbcc en 8 s.	anal. avec le Ps. 30/1551 (de Bèze-Bourgeois) <sup>29</sup>
7 David (II Sam VII, 18-29)	ABABCdCd <sup>30</sup> en 8 s.	anal. avec le Ps. 30/1551 (de Bèze-Bourgeois) <sup>31</sup>
8 David (II Sam xxii)	ABBacc en 12 s.	anal. avec un air de Susato <sup>32</sup>
9 Isaïe (Is v, 1-7)	abbaccDD, en 12 s.	
10 Isaïe (Is xii)	AABBCC en 8 s.	anal. avec le Ps. 30/1551 (de Bèze-Bourgeois) <sup>33</sup>
11 Isaïe (Is xxvi, 1-21)	AbAbCDCD <sup>34</sup> en 8 s.	anal. avec le Ps. 30/1551 (de Bèze-Bourgeois) <sup>35</sup> , le Ps. 7/1551 (Marot-Bourgeois) et le Ps. 13/1549 (Marot-Bourgeois)
14 Habakuk (Hab III, 1-19)	AbbAcc en 10 s.	
15 Marie (Lc I, 46-55)	aa en 12 s.	

À partir des analogies repérées par échantillonnage des partitions, on repère en effet dans ce groupe la présence d'au moins six mélodies du psautier de Genève, dont l'une (celle du Psaume 30) se fait même entendre dans quatre

27 De telles analyses musicologiques, même effectuées à partir d'outils informatiques dédiés, n'auraient pu être ébauchées sans l'aide précieuse d'Alice Tacaille, que je tiens à remercier pour son aide. Il va de soi que les mélodies des *Saints Cantiques* restent encore à analyser systématiquement de façon à pouvoir statuer sur la nature et l'étendue du travail de centonisation pratiqué par Th. de Bèze avec plus ou moins d'habileté.

28 Voir P. Pidoux, *Le Psautier huguenot du XVI<sup>e</sup> siècle*, op. cit., t. I, p. 227.

29 *Ibid.*

30 À noter que le premier quatrain, disposé en AABB, déroge à cette disposition systématiquement reconduite par la suite.

31 Voir P. Pidoux, *Le Psautier huguenot du XVI<sup>e</sup> siècle*, op. cit., t. I, p. 227.

32 Voir E. O. Douen, *Clément Marot et le psautier huguenot*, op. cit., t. I, p. 666.

33 Voir P. Pidoux, *Le Psautier huguenot du XVI<sup>e</sup> siècle*, op. cit., t. I, p. 227.

34 À noter que la strophe 18 est fautive, puisqu'il lui manque un vers (\*BBaCDCD).

35 Voir P. Pidoux, *Le Psautier huguenot du XVI<sup>e</sup> siècle*, op. cit., t. I, p. 227.

cantiques distincts, et cela principalement à l'attaque du chant, ce qui est loin d'être indifférent quand on sait que le principal souci de de Bèze est d'en faciliter l'appropriation par les fidèles. On peut également noter que sur les neuf cantiques en question, trois ont été versifiés en alexandrins (une solution métrique que seul le Psaume 89 – d'ailleurs traduit par de Bèze – actualisait pour sa part dans le psautier de 1562) et deux autres en décasyllabes. Ce sont là des choix d'autant plus remarquables que le vers long se prête moins bien que d'autres à la mise en musique et/ou qu'il ne va pas dans le sens d'un travail d'harmonisation<sup>36</sup>.

Afin de faciliter la mise en chant de ses cantiques, de Bèze en appelle donc à sa propre mémoire musicale, en même temps qu'à celle du *vulgum pecus*, le « commun peuple, assez malpropre à bien entonner<sup>37</sup> », pour reprendre sa propre formule, une formule reprise par d'autres depuis plusieurs décennies afin de justifier la même pratique<sup>38</sup>. Au moment de composer ses mélodies, de Bèze est donc largement conduit à reprendre les artefacts d'un modèle antérieur, puis à les recomposer par centonisation, sans pour autant se livrer à un exercice de glose par ornementation, comme c'est le cas pour d'autres musiciens avant lui, incontestablement plus expérimentés. Il ne faudrait cependant pas vouloir opposer d'une part le de Bèze *parolier*, qui vient placer ses propres vers inédits sur un certain nombre de mélodies préexistantes (celles du psautier de Genève en l'occurrence), ce qui l'inscrit dans la famille des *contrefaiteurs*; et d'autre part le de Bèze *musiquier* (pour reprendre le néologisme de Boris Vian<sup>39</sup>) qui vient placer ses propres mélodies « originales » sur un certain nombre de ses propres vers inédits, ce qui l'inscrit alors dans la famille des *auteurs-compositeurs*.

On peut considérer que les techniques de copie intégrale ou de centonisation des mélodies du psautier de Genève interviennent dans le recueil à l'échelle des seize cantiques de 1595 comme les variantes graduées d'une même pratique. Celle-ci ne traduit pas d'abord le manque de compétence du pasteur en matière de composition musicale, parce qu'elle relève en réalité d'une préoccupation

36 J. Pineaux, commentant certains choix effectués par Ch. de Navières et Th. de Bèze, met judicieusement en relation l'allongement du vers et la réduction de la strophe (*La Poésie des protestants...*, *op. cit.*, p. 282).

37 *RCP*, t. VII, Annexe n° 45, p. 274.

38 Voir le titre à rallonge du propre recueil de cantiques (sur des arguments non bibliques) composés par Louis Des Masures et harmonisés par Claude Goudimel : *Vingtsix Cantiques chantés au Seigneur, par Louïs des Masures Tourmisien. Mis en musique à quatre parties. Desquels plusieurs se peuvent chanter sur le chant commun d'aucuns Pseaumes de David, pour l'usage de ceux qui n'entendent pas la musique. A quoy il a adjousté des Prières pour dire ou chanter devant et apres le repas. Plus un Hymne latin, et des semblables prières pour la table faites en vers latins. Le tout mis en musique*, Lyon, J. de Tournes, 1564.

39 Boris Vian, *En avant la zizique... et par ici les gros sous*, Paris, Le Livre contemporain, 1958, p. 13. Si le substantif *musiquier* n'est pas en usage à l'époque moderne, le verbe *musiquer* s'emploie déjà pour sa part au double sens de « faire de la musique » (c'est-à-dire pratiquer un instrument) et de « mettre en musique ».

unique : inscrire le recueil dans un univers mélodique immédiatement interprétable, en tant qu'il a depuis longtemps colonisé l'univers mental des fidèles. Cela constitue une chance (celle d'une territorialisation mélodique immédiate du nouveau recueil dont il cherche à imposer immédiatement l'usage) et non un risque (celle de concurrencer le psautier de Genève sur le terrain mélodique dans le cadre même des rituels). Mais cela n'empêche pas pour autant un certain nombre de problèmes d'apparaître. Ils ne concernent pas le recours à des techniques de composition communément admises (contrefaçon ou centonisation), mais bien apparemment la qualité du résultat obtenu, ce que les démêlés de de Bèze avec les autorités ecclésiastiques, ainsi que l'intervention manquée d'un musicien « professionnel » dans cette affaire, permettent de mieux apprécier.

#### MUSICIEN « AMATEUR » ET MUSICIEN « PROFESSIONNEL »

Théodore de Bèze n'est pas le seul « musicien » à être intervenu sur le texte en vers de ses cantiques. Les archives genevoises font en effet état d'un échange épistolaire entretenu avec un musicien français nommé François Gras, sur lequel on ne sait quasiment rien, sinon qu'il était originaire d'Auvergne, qu'il exerçait la profession de juriste et qu'il a sans doute publié à Lyon des recueils de musique, aujourd'hui disparus<sup>40</sup>. Ce qu'on peut dire maintenant concernant son intervention dans cette affaire, c'est qu'au moment où le projet de chanter ces cantiques dans les assemblées (que ce soit donc en France, en Angleterre ou bien à Genève) commence à s'enliser sérieusement (c'est-à-dire au cours de l'année 1596), de Bèze entre en contact, au nom de la Compagnie des pasteurs, avec ce musicien, dont la réputation est très difficile à établir, mais qui ne semble pas avoir à cette date de liens privilégiés avec Genève. De Bèze lui propose, sans doute contre rétribution, de composer des mélodies originales, qui viendraient se substituer à un certain nombre de ses propres mélodies jugées faibles et/ou maladroitement, mais sans toucher au texte<sup>41</sup>. François Gras accepte la proposition et il envoie à de Bèze, en février 1597, le résultat de son travail accompagné d'une lettre, dont l'intérêt est capital à plus d'un titre<sup>42</sup>.

40 Les éléments biographiques sur François Gras sont le fruit des recherches de Laurent Guillo, auteur de la notice Wikipedia. Laurent Guillo, *Les Éditions musicales de la Renaissance lyonnaise*, Paris, Klincksieck, 1991 ; *id.*, « Notes sur la librairie musicale à Lyon et à Genève au XVI<sup>e</sup> siècle », *Fontes Artis Musicae*, 36, 1989, p. 116-135.

41 On ne sait rien de la prise de contact entre les deux hommes, car la première lettre envoyée par de Bèze à Gras, dans laquelle il devait préciser la nature et les causes de sa requête, n'a pas été retrouvée.

42 Lettre de François Gras à Th. de Bèze, 24 février 1597, dans Th. de Bèze, *Correspondance*, éd. Kevin Bovier, Alain Dufour, Hervé Genton, avec Béatrice Nicollier-De Weck, compilé par

Cette lettre nous permet d'abord de mieux apprécier les raisons qui ont conduit de Bèze à faire appel à un musicien « professionnel ». François Gras explique en effet qu'il a fait tout son possible pour rendre le chant des cantiques « doux et facile à chanter, et [qu'il a] évité nuances et cadances estrangieres et empruntees d'autres tons que de leurs voisins<sup>43</sup> ». La critique met ainsi bien en cause le travail du précédent musicien, soit de Bèze lui-même, dont les faiblesses ou les fautes de composition sont ici soulignées sans ambages.

Cette lettre nous permet ensuite de comprendre la nature du travail entrepris par François Gras, qu'il faut bien envisager à deux échelles. Ce dernier affirme en effet avoir composé seize mélodies « de chascun des huit tons<sup>44</sup> », à partir d'une division exacte du corpus<sup>45</sup>. C'est là une proposition musicale ambitieuse (parce qu'elle embrasse la totalité modale) et susceptible d'attirer les musiciens polyphonistes. Ce sont ces mélodies qu'il envoie pour examen à Genève, accompagnées de cette lettre, non sans évoquer en même temps un projet d'harmonisation à cinq parties, qu'il se dit prêt à entreprendre lui-même, après avoir pourtant émis quelques doutes sur ses propres compétences en la matière, ce qui relève sans doute du *topos* de modestie. On a donc affaire à deux projets étroitement imbriqués, dont l'un est déjà réalisé (le « chant commun », ou monodique) et l'autre livrable d'ici dix-huit mois selon lui (l'harmonisation à cinq parties), soit deux types de musique, dont la nécessité et l'usage ne sont évidemment pas les mêmes<sup>46</sup>. Le « chant commun », monodique, répond à la commande de de Bèze. Il doit être présenté à la Compagnie des pasteurs et il est bien d'abord destiné à un usage liturgique, même si un usage privé n'est pas exclu. Il peut être alors immédiatement intégré dans une réédition éventuelle du recueil des *Saints Cantiques*<sup>47</sup>. Quant au chant à cinq parties, qui constitue une harmonisation du précédent, il sert pour sa part exclusivement les ambitions artistiques du musicien, sans répondre à la moindre nécessité ecclésiastique. Il est d'ailleurs susceptible d'être présenté au roi de France, en compagnie d'une série de psaumes harmonisés<sup>48</sup> et il est destiné pour sa part à

Hippolyte Aubert, Genève, Droz, t. XXXVIII (1597), 2014, p. 15-18 (j'ai pu consulter une copie intégrale grâce à Hervé Genton avant qu'elle ne paraisse).

43 *Ibid.*, p. 17. L'édition citée retranscrit « nuances » là où il faut sans doute comprendre « nuances » (de l'ancien français *muer*).

44 *Ibid.*, p. 16.

45 Il faut comprendre que le musicien exclut logiquement le cantique de Siméon, qui ne fait pas partie des cantiques « originaux ». Voir n. 23.

46 Pour plus de détails sur cette question, voir, entre autres, Pierre Bonnifet, « Comment faut-il chanter les psaumes ? », dans Ilana Zinguer et Myriam Yardeni (dir.), *Les Deux Réformes chrétiennes. Propagation et diffusion*, Leiden, Brill, 2014, p. 426-442 et Édith Weber, *La Musique protestante de langue française*, Paris, Champion, 1979, p. 151-163.

47 On reviendra plus loin sur cette question épineuse des rééditions du recueil après 1595.

48 « Et si le temps le me permet, j'avanceray l'œuvre afin de les presenter composés à cinq parties au Roy nostre sire, pour accompagner quarante six psalmes du prophete royal

un usage domestique et privé<sup>49</sup>, dans l'entourage de la cour, « es maisons » comme on dit couramment, c'est-à-dire chez les gens cultivés de la noblesse et d'une classe bourgeoise élargie qui apprécie la musique polyphonique.

Cette lettre permet enfin de mieux préciser les points de friction qui subsistent entre les deux hommes, et qui vont servir de prétexte à de Bèze afin de couper court à cette collaboration, quelques jours seulement après avoir reçu la lettre en question. Comme on l'a déjà souligné, François Gras entend bien intervenir sur la totalité des seize mélodies, en renonçant donc aux mélodies empruntées au psautier de Genève, ce qu'il justifie (« Que si vous y entremeslés des chants (commu[n]s) à des psalmes du prophete royal David, vous pervertiriés l'ordre que je y ay tenu à la confection desdits huicts tons<sup>50</sup> »); alors que, de son côté, de Bèze entend au contraire conserver ces mélodies, en reprenant l'argument déjà évoqué plus haut : « Peut estre toutefois qu'ayant esgard à la pluspart du commun peuple, assez malpropre a bien entonner, le chant de quelques uns – qui se rapporte à certains pseumes au chant desquels on est accoustumé – sera retenu pour éviter confusion, ce que ne trouverez mauvais, s'il vous plaist, si ainsi il advient<sup>51</sup> ». Très pragmatique, de Bèze fait peu de cas de l'architecture mélodique conçue par François Gras. Seule compte à ses yeux la capacité de ces cantiques à être immédiatement chantés. En substituant à quelques mélodies familières à l'oreille, mais maladroitement composées, des mélodies sans doute virtuoses, mais totalement étrangères à l'oreille des fidèles, François Gras ne fait que déplacer le problème et ne répond plus à la requête qui lui a été faite. D'où cette fin de non-recevoir.

Quelles leçons tirer de ces échanges et de cette négociation largement biaisée entre le pasteur et le musicien ? Que ce sont bien les défauts de certaines des mélodies conçues par de Bèze lui-même (absence de variété modale, maladresses de composition), et non la dépendance du recueil vis-à-vis des mélodies du psautier de Genève, qui posent problème. Il ne s'agit donc pas d'une affaire de principe (relevant des affaires de l'Église, puisqu'elle supposerait un monopole mélodique qui n'existe pas), mais bien d'une affaire de pratique musicale (supposant de la part de la Compagnie des pasteurs une capacité de jugement concernant les qualités ou les défauts propres à une mélodie, dont la capacité à être chantée, plus que l'originalité ou la beauté intrinsèque, est sans doute prise en considération).

---

David, que j'ay mis en musique à cinq, six et huict parties sur le chant commun desdits psalmes » (*Correspondance*, éd. cit., t. XVIII [1577], p. 17).

49 Faut-il rappeler les fortes paroles de Calvin dans l'*Institution*, qui dénonce « Tous les fredons de la papisterie, et tout ce qu'ils appellent musique rompue et chose faite, et chants à quatre parties, ne conviennent nullement à la majesté de l'Église » (éd. de 1560, III, 20, 32) ?

50 *Correspondance*, éd. cit., t. XVIII, p. 17.

51 *RCP*, t. VII, Annexe n° 45, p. 274.

On comprend dès lors que les derniers épisodes documentés, qui se déroulent au cours du printemps (11 et 18 mars) et de l'été (8 juillet et 1<sup>er</sup> août) 1597, ne concernent plus que les corrections nécessaires et suffisantes, susceptibles d'être apportées aux mélodies incriminées, c'est-à-dire celles de de Bèze, après que les mélodies de François Gras, aujourd'hui disparues, furent apparemment passées par pertes et profits<sup>52</sup>. Et il appartient donc à de Bèze d'apporter lui-même ces corrections, avec l'aide de Simon Goulart<sup>53</sup> et de quelques musiciens genevois bénévoles<sup>54</sup>. Que ces corrections tonales aient été effectuées, on peut le supposer, puisqu'une nouvelle demande d'autorisation de chant (restreinte aux catéchumènes) est relayée auprès de la Compagnie des pasteurs le 1<sup>er</sup> août 1597<sup>55</sup>. Maintenant, le silence complet qui entoure le recueil après cette date, permet facilement de conclure qu'il n'a plus été question de lui accorder la moindre reconnaissance sur le plan institutionnel<sup>56</sup>.

Il existe pourtant bien, après 1595, d'autres éditions des *Saints Cantiques*, presque exclusivement publiées à Genève (Matthieu Berjon) et La Rochelle (Jérôme Haultin). Leur statut demeure assez difficile à préciser. Il faut sans doute plus parler de rémanence (nouvelles émissions et reformatages variés<sup>57</sup>) que de résurgence éditoriale (véritables rééditions). Cette inscription en pointillé dans le paysage éditorial réformé entre 1595 et 1620<sup>58</sup> agit en trompe-l'œil, parce qu'elle ne fait que refléter les pratiques commerciales des libraires-imprimeurs sans remettre en question le destin inéluctable d'un recueil littéralement « hors d'usage ». Il demeure néanmoins difficile de statuer, dans ce maquis éditorial,

52 Même si la réponse de de Bèze (9 mars 1597) et le procès verbal de la réunion de la Compagnie des pasteurs qui suit immédiatement (11 mars) peuvent laisser croire que certaines mélodies de Fr. Gras ont été conservées, aucune réédition du recueil n'en apporte cependant la confirmation.

53 *RCP*, t. VII, p. 62.

54 *Ibid.*, p. 70.

55 *Ibid.*, n. 73, p. 70.

56 Seules les autorités ecclésiastiques françaises reviennent sur la question lors du synode de Montpellier en mai 1598 pour réaffirmer qu'on ne fera « aucun changement dans la Liturgie de nos Eglises » avant d'autoriser un usage privé et public du recueil en dehors du rituel (*Tous les Synodes nationaux [...], op. cit.*, t. I, p. 219). Cette ordonnance, valable jusqu'au prochain synode, ne sera pourtant jamais évoquée lors du synode de Gergeau [Jargeau] en mai 1601, au cours duquel il n'est jamais question des cantiques.

57 Voir en particulier le recueil publié en 1597 par Matthieu Berjon : *Les Pseaumes de David et les saints cantiques de la Bible, ensemble les arguments et la paraphrase de Theodore de Besze. Avec la rime françoise des Pseaumes et cantiques nouvellement mise en lumiere. Et les prieres ecclésiastiques* (Genève, M. Berjon, 1597). Plus volumineux, il réunit en effet les paraphrases, en prose et en vers, des psaumes et des cantiques, assortis des prières ecclésiastiques. Il représente l'aboutissement du travail accompli depuis la première édition française de 1581, dont Théodore de Bèze reprend d'ailleurs l'épître liminaire, une nouvelle fois remaniée. Publié sans mélodies notées, le recueil est réservé à un usage privé qui n'interfère pas avec les rituels en usage.

58 On trouvera dans la *Bibliographie des psaumes imprimés en vers français*, de Jean-Daniel Candeaux, Betty T. Chambers et Jean-Michel Noilly, à paraître à la librairie Droz, un état des lieux bibliographique complet concernant les cantiques de Théodore de Bèze.

sur la question soulevée plus haut, celle des corrections apportées, semble-t-il, par de Bèze, aux mélodies de 1595 de façon à recevoir l'aval des autorités de Genève. Selon l'hypothèse la plus probable, les rééditions susceptibles de faire figurer ces corrections (c'est-à-dire celles qui sont publiées à partir de l'automne 1597), ne portent pas la trace de telles modifications dans les mélodies notées<sup>59</sup>, ce qui apporterait donc la preuve définitive d'une déconnexion entre les ultimes démarches de de Bèze (qui visent une reconnaissance institutionnelle doublée d'une intégration dans les rituels) et la volonté des libraires de faire accéder les cantiques de de Bèze au marché du livre biblique, sans se préoccuper des usages publics ou privés d'un tel recueil, d'ailleurs publié avec ou sans mélodies notées. Même s'il n'est pas question de remettre en cause cette hypothèse, on relèvera cependant qu'il existe bien quelques modifications entre les mélodies notées de l'édition genevoise de 1595 et, par exemple, celle de La Rochelle de 1597<sup>60</sup>. Il y a cependant de grandes chances que ces corrections très discrètes, qui restent à mettre au jour systématiquement, ne soient pas dues à l'initiative des Genevois, mais bien des Rochelais eux-mêmes, et plus particulièrement des musiciens susceptibles d'avoir aidé l'imprimeur à transcrire les partitions originales. C'est alors l'occasion de corriger quelques coquilles dans la mélodie, de la même façon qu'on corrige parfois des coquilles dans le texte sans en référer à l'auteur. Au vu des vérifications en cours, on peut affirmer sans trop de risques qu'il n'existe qu'une seule version « autorisée » par de Bèze (texte et mélodies) des *Saints Cantiques*, mais il faut aussitôt ajouter que certaines rééditions – en l'occurrence rochelaises – corrigent certaines mélodies. Cela n'interfère cependant plus avec des processus d'autorisation institutionnels définitivement interrompus à Genève à partir de l'été 1597 et en France à partir du printemps 1598. Seul reste un recueil qui vient compléter utilement le corpus des paraphrases bibliques en tous genres du pasteur de Genève.

Deux aspects paraissent particulièrement dignes d'intérêt dans cette histoire malheureuse du recueil des *Saints Cantiques*. D'abord, le fait qu'on ait affaire à un double régime d'autorisation : d'une part une autorisation d'impression, qui se fonde sur l'examen du texte, et d'autre part une autorisation d'usage, qui se fonde sur l'examen de la mélodie. Et dans les deux cas, l'objectivité apparente des critères d'appréciation (conformité de la paraphrase biblique d'une part et capacité à être chanté d'autre part) dissimule en réalité des choix ecclésiastiques plus complexes, dont de Bèze semble avoir ici fait les frais pour des raisons qui demeurent très difficiles à préciser. Le degré de résistance

59 Voir P. Pidoux (*Le Psautier huguenot, op. cit.*, II, p. 170) qui reconnaît n'avoir fait qu'un sondage partiel dans les exemplaires disponibles.

60 La plus manifeste se trouve dans la deuxième mesure du cantique 11.

institutionnelle à l'introduction de ce nouveau recueil de chants ecclésiastiques est en effet trop important (à Genève en tout cas) pour ne pas faire entrer en considération d'autres facteurs que ces quelques maladresses modales assez faciles à corriger. En 1595, de Bèze est âgé de soixante-seize ans. Et même s'il ne meurt qu'en 1605, son rôle dans les institutions de l'Église s'amenuit d'année en année. Le recueil des *Saints Cantiques* constitue à cet égard le dernier projet d'envergure porté par le pasteur et l'on peut considérer que la Compagnie des pasteurs, déjà très conservatrice en matière de rituels, n'a sans doute jamais vu d'un très bon œil l'ajout d'un tel recueil, dont la place demeure d'ailleurs difficile à envisager dans un temps liturgique qui n'est pas extensible à l'infini. Ces débats concernant les mélodies ne constituent donc sans doute en partie qu'un leurre, dissimulant d'autres débats sur les rituels, mais qui ne se sont pas explicités. Parce qu'elles ne peuvent donner une fin de non-recevoir aux ambitions d'un homme d'Église de la stature de de Bèze, les autorités genevoises pourraient alors avoir usé d'une stratégie de diversion dissimulant les véritables enjeux, ce qui expliquerait d'ailleurs l'intervention du synode de Montauban dans cette affaire. Quant au rôle joué par Simon Goulart, qui exerce à la même époque un véritable magistère sur le champ poétique et musical genevois<sup>61</sup>, il reste malheureusement impossible à préciser, mais son silence est assourdissant.

Le second aspect remarquable dans ce dossier malheureusement incomplet en l'absence des partitions de François Gras, concerne justement la double ambition du musicien français : celle de concevoir, à partir du corpus des seize cantiques de de Bèze un jeu de mélodies qui embrasse la totalité modale, et celle de composer simultanément le chant commun (pour la Compagnie des pasteurs) et son harmonisation (pour la présenter à Henri IV), ce qui constitue un cas de figure intéressant, même dans une période aussi dynamique du point de vue des pratiques musicales. Cela permet aussi d'apprécier la façon dont le champ musical se joue plus facilement des fractures confessionnelles que le champ poétique à la même époque.

Quant à savoir quelle sorte de « musicien » aurait été de Bèze, la question est évidemment mal posée, ne serait-ce que parce que la pauvreté du lexique empêche de préciser la réalité de pratiques très diverses. De Bèze n'est évidemment pas « musicien » comme le sont François Gras et ses confrères, moins parce qu'il ne serait pas un musicien « professionnel » (la catégorie est de toute façon anachronique), que parce que ce n'est pas un « homme docte en l'art de musique », pour reprendre une formule du même François Gras.

61 Parmi d'autres articles permettant de mieux prendre en considération les rôles multiples occupés par le pasteur genevois, voir en particulier Annie Cœurdevey, « Simon Goulart, mélomane et contrefacteur », dans Olivier Pot (dir.), *Simon Goulart. Un pasteur aux intérêts vastes comme le monde*, Genève, Droz, 2013, p. 453-468.

Cela ne l'empêche pas de « musiquer » sans être musicien, comme d'autres ont toujours « versifié » sans être poètes, c'est-à-dire sans être doctes en l'art de poésie. Il ne s'agit pas là d'une différence de statut social, mais plutôt de compétence acquise, revendiquée et reconnue par ses pairs. Les interventions de de Bèze dans le champ musical genevois, au même titre que celles de Simon Goulart à la même époque (qui se mêle de tout, sauf apparemment de composer de la musique), ne sont donc pas vraiment celles d'un « musicien », mais bien d'un « ami de la musique », pour reprendre la formule du même Simon Goulart dans la préface d'un recueil musical de 1597<sup>62</sup>. On la retiendra volontiers, en espérant seulement que la muse ne répliquera pas aussitôt, en paraphrasant la parole attribuée à Voltaire, qui n'a jamais épargné Genève : « Mon Dieu, gardez-moi de mes amis, quant à mes ennemis, je m'en occupe... ».

---

62 Extraits de la préface des *Cinquante pseumes de David, avec la musique à cinq parties d'Orlande de Lasso* (Heidelberg [Genève], Commelin et J. II de Tournes, 1597), cités par A. Cœurdevey (*ibid.*, p. 467).

# Programmes musicaux



Placées sous le signe de la poésie et de la musique, les journées Saulnier de 2014 ont également donné toute sa place à la musique vivante, sous la forme de deux concerts offerts aux orateurs et à un public nombreux, grâce notamment au mécénat de l'atelier Benoist Claude, relieur d'art. Dans le cadre historique du Réfectoire des Cordeliers (Paris, VI<sup>e</sup>), les deux *serées* ont permis d'apprécier des programmes entièrement établis sur mesure, et principalement, de façon délibérée, des œuvres rares ou inédites, voire inouïes.

L'élection de ces pièces, établie souvent en concertation avec les orateurs, a permis d'approcher au plus près la réalité de la collaboration entre musiciens et poètes. Ainsi des substitutions poétiques sur le supplément musical des *Amours* de Ronsard, des monodies tardives de Théodore de Bèze (1595), de l'exceptionnelle musique spirituelle de Pascal de Lestochart sur les *Quatrains du Sieur de Pibrac*, mais aussi des airs de Caiétain ou Leblanc, sur les poésies de Desportes par exemple, si représentatifs de la nouvelle simplicité des années 1570.

Parce que leur lecture se révèle instructive et féconde, et qu'elles demeurent inédites, certaines de ces œuvres ont été éditées pour l'occasion, et figurent ici accompagnées de leurs notes de programme. On y découvre alors, au fil des partitions et des commentaires, un rare Scève (Programme 2, n° 11), un Ronsard mis en musique avant les *Amours* (Programme 2, n° 12), la curieuse fortune des oiseaux chanteurs (Programme 2, n° 17) ou encore une peu connue parodie poétique, à la limite de la notion de timbre, du célèbre *Nymphes des Bois* de Josquin des Prés (Programme 2, n° 1).

O. M. & A. T.

## ABRÉVIATIONS

CMM : coll. « Corpus mensurabilis musicae », publiée à Rome, American Institute of Musicology, puis Neuhausen, Hänssler, depuis 1966. Numéro du volume, date de publication, page.

Cœurdevey : Annie Cœurdevey, *Bibliographie des œuvres poétiques de Clément Marot mises en musique dans les recueils profanes du XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion, 2000.

Heartz : Daniel Heartz, *Pierre Attaignant, Royal Printer of Music. A Historical Study and Bibliographical Catalogue*, Berkeley, University of California Press, 1969.

208

Lesure : François Lesure et Geneviève Thibault, *Bibliographie des éditions d'Adrian Le Roy et Robert Ballard (1551-1598)*, Paris, Heugel/Société française de musicologie, 1955.

RISM : *Répertoire international des sources musicales*, München/Duisburg, Henle, puis Kassel/Basel/Tours, Baerenreiter Verlag, depuis 1960. Sauf indication contraire série B/1, Recueils imprimés, XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles.

## TEXTES ET NOTES

### PREMIER PROGRAMME (13 MARS 2014)

« Qui te pourrait, Vertu, voir toute nue »... Quatrains, psaumes & chansons humanistes mis en musique par L'Estocart, Goudimel, Servin, Susato

\*

Le Concert des planètes – consort vocal et instrumental<sup>1</sup>

1. Pierre Certon, « Tout d'un accord passant melancholie », des *Meslanges* (1570).
2. Paschal de L'Estocart, *Cent vingt et six quatrains du Sieur de Pibrac* (1582), quatrains 1, 3, 5 à 9.
3. Jean Servin, « Vers les monts j'ai levé mes yeux » (Ps.121), du *Second livre de chansons* (1578).
4. Paschal de L'Estocart, *Cent vingt et six quatrains du Sieur de Pibrac* (1582), quatrains 10 à 14.
5. Josquin Desprez, « De tous biens playne est ma maitresse », [*Odhecaton*] *Canti C* (1503).
6. Paschal de L'Estocart, *Cent vingt et six quatrains du Sieur de Pibrac* (1582), quatrain 27.
7. Jean Caulery, « Soyons plaisants encore demy heure », du *Jardin musical, tiers livre* (1556).
8. Roland de Lassus, « La nuit froide et sombre », du *Thresor de musique* (1576).
9. Anonyme, « Sur le pont d'Avignon », [*Odhecaton*] *Canti C* (1503).
10. Paschal de L'Estocart, *Cent vingt et six quatrains du Sieur de Pibrac* (1582), quatrains 76 à 78.
11. Jean Servin, « Ô Seigneur Dieu, regarde et nous réponds » (Ps.13), du *Second livre de chansons* (1578).
12. Claude Goudimel, « Si quelque injure l'on vous dit » (chanson de Marguerite de Navarre), du *Premier livre du meslange des psaumes et cantiques à trois parties* (1577).
13. Claude Goudimel, « Ne sois fasché si durant cette vie » (Ps.37), 1<sup>re</sup>, 2<sup>e</sup>, 6<sup>e</sup> et 10<sup>e</sup> parties, du *Huitieme livre de pseumes de David mis en musique... en forme de motetz* (1566).
14. Tilman Susato, « Le content est riche en ce monde », des *Vingt et six chansons musicales* (1543).

1 [www.lesplanetes.net](http://www.lesplanetes.net).

1. « Tout d'un accord... » – Pierre Certon, *Meslanges*, 1570

Tout d'un accord passant melancholye,  
Chantons chansons et motetz à plaisance  
En mectant hors, souci et desplaisance  
D'avecque nous, car c'est toute folie.

2. Quatrains du sieur de Pibrac – Paschal de L'Estocart, *Cent vingt et six quatrains de nouveau mis en musique*, 1582. Quatrains 1, 3, 5 à 9<sup>2</sup>.

1. Dieu tout premier, puis Père & Mère  
honore:  
Sois juste & droit : & en toute saison  
De l'innocent prends en main la raison :  
Car Dieu te doit là-haut juger encore.

3. Avec le jour commence ta journée,  
De l'éternel le saint nom bénissant :  
Le soir aussi ton labeur finissant,  
Loue-le encore, & passe ainsi l'année.

5. Ne va disant, ma main a fait cet œuvre,  
Ou ma vertu ce bel œuvre a parfait :  
Mais dis ainsi, Dieu par moi l'œuvre a fait,  
Dieu est l'auteur du peu de bien que  
j'œuvre.

6. Tout l'univers n'est qu'une cité ronde,  
Chacun a droit de s'en dire bourgeois,  
Le Scythe & Maure autant que le Grégeois,  
Le plus petit que le plus grand du monde.

7. Dans le pourpris de cette cité belle  
Dieu a logé l'homme comme en lieu  
saint,  
Comme en un temple où lui-même s'est  
peint  
En mille endroits de couleur immortelle.

8. Il n'y a coin si petit dans ce temple  
Où la grandeur n'apparaisse de Dieu :  
L'homme est planté justement au milieu,  
Afin que mieux partout il la contemple.

9. Il ne sçauroit ailleurs mieux la  
cognoistre  
Que dedans soy, où comme en un miroir  
La terre il peut & le ciel mesme voir,  
Car tout le monde est compris en son  
estre.

3. « Vers les monts j'ai levé mes yeux » (Ps. 121) Théodore de Bèze et Jean Servin, *Second livre de chansons*, 1578

Vers les monts j'ay levé mes yeux,  
Cuidant avoir d'enhaut  
Le secours qu'il me faut :  
Mais en Dieu qui a fait les cieux,  
Et ceste terre ronde,  
Maintenant je me fonde.

Marcher te fera seurement,  
Et te viendra veiller  
Sans jamais sommeiller.  
Voici, d'Israël voirement  
La garde toujours veille,  
Mesme point ne sommeille.

Dieu te garde & couvre d'en-haut,  
Tu a prest & en main  
Le grand Dieu souverain.  
De jour ne sens le soleil chaud  
La lune morfondante  
De nuict ne t'est nuisante.

Contre tout danger désormais.  
Ton ame il gardera :  
A tes faits baillera  
Dès maintenant & à jamais  
Et l'issue & l'entrée  
Très bonne et assurée.

4. Quatrains du sieur de Pibrac – Paschal de L'Estocart, *Cent vingt et six quatrains de nouveau mis en musique*, 1582. Quatrains 10 à 14.

10. Qui a de soi parfaite connaissance,  
N'ignore rien de ce qu'il faut savoir :  
Mais le moyen assuré de l'avoir,  
Est se mirer dedans la sapience.

12. Ce corps mortel, où l'oeil ravi  
contemple  
Muscles & nerfs, la chair, le sang, la peau,  
Ce n'est pas l'homme, il est beaucoup  
plus beau,  
Aussi Dieu l'a réservé pour son temple.

13. A bien parler, ce que l'homme on  
appelle,  
C'est un rayon de la divinité :  
C'est un atome éclos de l'unité :  
C'est un dégout de la source éternelle.

11. Ce que tu vois de l'homme n'est pas  
l'homme,  
C'est la prison où il est enserré,  
C'est le tombeau où il est enterré,  
Le lit branlant où il dort un court somme.

14. Reconnais donc, homme ton origine,  
Et brave & haut dédaigne ces bas lieux,  
Puisque fleurir tu dois là-haut ès cieux,  
Et que tu es une plante divine.

6. Quatrains du sieur de Pibrac – Paschal de L'Estocart, *Cent vingt et six quatrains de nouveau mis en musique*, 1582. Quatrain 27.

27. Qui te pourrait, Vertu, voir toute nue,  
O qu'ardemment de toy seroit espris :  
Puis qu'en tout temps les plus rares esprits  
T'ont fait l'amour au travers d'une nue !

7. « Soyons plaisants encore demy heure » – Jean Caulery, *Jardin musical, tiers livre*, 1556

Soyons plaisants encore demy heure,  
Laissons tout deuil, prenons nostre plaisir :  
Ainsi faisant le meilleur nous demeure,  
En triomphant quant nous avons loisir  
Si nous gardons de tristesse encourir.  
Car une fois c'est une chose seure  
Qu'un jour viendra qui nous faudra mourir ;  
Soyons plaisants encore demy-heure.

8. « La nuit froide et sombre... » – Joachim du Bellay et Roland de Lassus, *Thresor de musique*, 1576

La nuit froide et sombre couvrant d'obscur ombre  
La terre et les cieux, aussi doux que miel  
Fait couler du ciel le sommeil aux yeux.  
Puis le jour suivant le labeur duisant,  
Sa lueur expose, et d'un teint divers  
Ce grand univers tapisse et compose.

9. « Sur le pont d'Avignon » – Anon., *Odhecaton Canti C*, 1503

Sur le pont d'Avignon, j'ouys chanter la belle,  
Qui en son chant disoit, une chanson nouvelle.

10. Quatrains du sieur de Pibrac – Paschal de L'Estocart, *Cent vingt et six quatrains de nouveau mis en musique*, 1582. Quatrains 76 à 78.

76. Comme l'on void, à l'ouvrir de la porte  
D'un cabinet royal, maint beau tableau,  
Mainte antiquaille, & tout ce que de beau  
Le Portugais des Indes nous apporte :

77. Ainsi deslors que l'homme qui medite,  
Et est sçavant, commence de s'ouvrir,

Un grand thresor vient à se decouvrir,  
Tresor caché au puis de Democrite.

78. On dit soudain, voila qui fut de Grece,  
Cecy de Rome, & cela d'un tel lieu,  
Et le dernier est tiré de l'Hebrieu,  
Mais tout en somme est rempli de sagesse.

11. « Ô Seigneur Dieu, regarde et nous réponds » (Ps. 13) – trad. anonyme, Jean Servin, *Premier livre de chansons*, 1578

Ô Seigneur Dieu, regarde et nous réponds,  
Illumine nos yeux, de peur que nous dormions  
Le somme de la mort, et de peur que nos ennemis  
Ne disent : « nous les avons vaincus ».  
Et que nos adversaires ne s'éjouissent  
Si nous venons à tomber ; mais nous aurons confiance en ta bonté.  
Nos coeurs s'éjouiront en ton Salut.

12. « Si quelque injure l'on vous dit... » – Marguerite de Navarre et Claude Goudimel, *Premier livre du meslange des pseumes et cantiques à trois parties*, 1577

Chanson spirituelle de Marguerite de Navarre

Si quelque injure l'on vous dit,  
Endurez-la joyeusement,  
Et si chacun de vous médit,  
N'y mettez votre pansement.  
Ce n'est chose nouvelle  
D'ouïr ainsi parler souvent,  
Autant en emporte le vent.

13. « Ne sois fasché si durant cette vie... » (Ps. 37) – Clément Marot, Claude Goudimel, *Huitième livre de pseumes de David mis en musique... en forme de motetz*, 1566. 1<sup>re</sup>, 2<sup>e</sup>, 6<sup>e</sup> et 10<sup>e</sup> parties

Première partie - 1<sup>re</sup> & 2<sup>e</sup> str., à 4 voix.

Ne sois fasché, si durant cette vie  
Souvent tu vois prosperer les meschans :  
Et des malins aux biens ne porte envie :  
Car en ruine à la fin trebuschans,  
Seront fachez comme foin en peu d'heure,  
Et secheront comme l'herbe des champs.

Deuxième partie - 3<sup>e</sup>, 4<sup>e</sup> & 5<sup>e</sup> str., à 4 voix

Remets en Dieu & toi et ton affaire,  
En luy te fie, & il accomplira  
Ce que tu veux accomplir & parfaire :  
Ta preud' hommie en veüé il produira  
Comme le jour : si que ta vie bonne  
Comme un midi partout resplendira.

En Dieu te fie, à bien faire laboure:  
La terre auras pour habitation,  
Et jouiras de rente vraye & seure.  
En Dieu sera ta delectation:  
Et des souhaits que ton coeur voudra  
faire,  
Te donnera pleine fruition.

Car il cherra sur les malins orage:  
Mais ceux qui Dieu attendront  
constamment,  
Possederont la terre en heritage:  
Le faux faudra, si tost, & tellement  
Que quand sa place iras chercher &  
querre,  
N'y trouveras la trace seulement. [...]

Laisse Dieu faire, atten-le, & ne te  
donne  
Souci aucun, regret, ne desplaisir,  
Du prosperant qui à fraude s'adonne.  
Si dueil en as, vueilles t'en dessaisir:  
Et de te joindre à eux n'ayes courage,  
Pour faire mal, & suivre leur desir.

Dixième partie - 19<sup>e</sup> & 20<sup>e</sup> str., à 6  
voix.

Garde de nuire, à voir le droict t'efforce:  
Car l'homme tel, en fin pour son loyer  
Aura repos loin d'ennuy & divorce.  
Mais tous faudront les prompts à  
fourvoyer,  
Et des nuisans tout le dernier salaire,  
Sera que Dieu les viendra foudroyer.

Que diray plus? Dieu est le salutaire  
Des bien-vivans, c'est celuy qui fera  
Tousjours leur force au temps dur &  
contraire  
Les secourant, il les délivrera:  
Les delivrant, garde il en voudra faire:  
Pource qu'en luy chacun d'eux espoir a.

14. « Le content est riche en ce monde... » – Tilman Susato, *Vingt et six chansons musicales*, 1543

Le content est riche en ce monde  
Et bienheureux en ce temps cy.  
A coeur joyeux liberté monde,  
Vivre chez soy, hors de soucy,  
Estre amoureux non point transy,  
Et a tout dueil clore les yeulx.  
Tous gens gaillards: faictes ainsi  
Et vous vivrez cent ans et mieulx!

L'adaptation musicale composée par le huguenot Paschal de L'Estocart des *Quatrains* de Guy du Faur de Pibrac – magistrat et poète toulousain mort en 1584 –, fut publiée à Genève au début de l'année 1582 – la même année que la version polyphonique de Guillaume Boni éditée par les libraires parisiens Le Roy & Ballard<sup>3</sup> dont l'auteur semble avoir eu connaissance avant la parution de son recueil.

Seconde œuvre sorti des presses genevoises de Jean de Laon à peine quatre mois après les *Octonaires de la vanité du monde*, le caractère esthétique des *Cent vingt et six quatrains* se révèle fidèle au style « d'une musique grave-douce, & bien accomodée à la lettre » du premier livre des *Octonaires*.

Mais la singularité esthétique et rhétorique du recueil des *Quatrains* dans l'œuvre de L'Estocart tient à sa parenté d'écriture avec les *Pseaumes* publiés en 1583 – traités en forme fleurie autour d'un *cantus firmus*, « plein chant » soutenu par la voix de *tenor* – en ce qu'ils sont souvent pourvus « d'un air musical » réservé au *dessus*. Sous une forme plus lyrique et rythmiquement plus libre que les *cantus firmi* des psaumes repris du Psautier genevois, L'Estocart dessine une mélodie accommodée au caractère de chaque quatrain pour en rendre la mémorisation plus aisée; cette mélodie souvent reprise en imitation aux autres voix (2 à 6) conduit les couleurs d'une harmonie généralement verticale animée de contretemps, retards et renversements d'accords très personnels (quintes et sixtes augmentées), colorés d'italianismes glanés au fil des voyages transalpins.

Quant au traitement macrostructurel du recueil, à l'inverse de la démarche systématique de Boni qui découpe le recueil des *Quatrains* suivant les douze modes harmoniques sans tenir compte des liens sémantiques et discursifs qui unissent thématiquement certains groupes de quatrains, L'Estocart transcrit proprement chaque quatrain, isolément d'un point de vue sémantique et rhétorique, tout en tenant compte de la fonction rhétorique et/ou dramatique de ceux faisant partie d'une même série thématique. Ainsi regroupées musicalement en petites suites ou cantates, ces séries récurrentes modelées par Pibrac pour amplifier la portée morale et spirituelle du discours poétique accompli, évoquent les devoirs du chrétien (Q. 1-4), l'homme dans la création (Q. 5-10), l'allégorie de la vertu (Q. 25-27), ou encore les effets de la parole (Q. 71-75), comptant de deux à dix quatrains parfois ponctués par un ou plusieurs quatrains de transition faisant office de chœur à la manière du théâtre antique (par exemple Q. 10). Reste à explorer la double rhétorique, poétique et musicale, qui modèle le discours des « quatrains liés », subtilement exprimés

3 Guillaume Boni, *Les Quatrains du Sieur de Pybrac– 1582*, éd. Marie-Alexis Colin, Tours, Centre de musique ancienne, 2000.

par L'Estocart, musicien tout dévoué à la matière poétique de Pibrac qu'il pétrit et ranime en un langage harmonique de « couleur immortelle ».

Ghislain Dibie

SECOND PROGRAMME (14 MARS 2014)

« Descends du Ciel, ô reine Calliope »...

\*

Ensemble The Sorbonne Scholars – direction Pierre Iselin<sup>4</sup>

216

1. Nymphes des bois, « Déploration d'Ockeghem » ; musique de Josquin des Prez [1440-ca 1521] ; texte de Jean Molinet [1435-1507].
2. Autour de « Hélas mon Dieu y a il en ce monde », anonyme [Saint-Gelais] – Musiques de Clément Janequin (2.1), Pierre Certon (2.2) et de Adrian Le Roy (2.3).
- 2.4. « Hélas mon Dieu [ton ire s'est tournée] », Jean Maillard
3. Autour de « Hélas que me faut-il faire ? » (Philippe Desportes), musiques de Lambert de Beaulieu (3.1), Didier Le Blanc (3.2).
4. « Rosette pour un peu d'absence », Philippe Desportes – Lambert de Beaulieu
5. « Tant que vivray », Clément Marot – Claudin de Sermisy
6. « Nature ornant », Pierre de Ronsard – Clément Janequin
7. « Las, je me plain », Pierre de Ronsard – Marc Antoine Muret
8. « Qui voudra veoir », Pierre de Ronsard – Clément Janequin
9. *Saincts Cantiques* (1595), Théodore de Bèze: n° 3, 11 et 13.
10. « Ma dame ayant l'arc d'amour », Maurice Scève – Dominique Phinot
11. « L'ardent désir », Maurice Scève – Pierre Certon
12. « Descends du ciel, ô reine Calliope », Pierre de Ronsard – Meigret
13. « Allegez moy », 6 voix, anonyme, musique attribuée à Josquin des Prez
14. « D'un nouveau dard », Clément Marot – Musique anonyme
15. « Mille regretz », musique attribuée à Josquin des Prez
16. « Comment au departir », Pierre de Ronsard – Guillaume Boni
17. « Le chant de l'Alouette » – Clément Janequin

1. Nymphes des bois. 5 voix

« Déploration d'Ockeghem » ; musique de Josquin des Prez [1440-ca 1521] ; texte de Jean Molinet [1435-1507].

4 <http://www.culture.paris-sorbonne.fr/scholars/>.

Musique publiée dans le *Septième livre contenant vingt & quatre chansons à cinq et à six parties, composées par feu de bonne mémoire & très excellent en musique Josquin des Pres* (Antwerpen, Tylman Susato, 1545), RISM 1545<sup>15</sup>. La musique (sans les paroles) se lit déjà en 1508 dans les *Motetti a cinque, libro primo* (Venetiis, Octavianum Petrucci, 1508), RISM 1508<sup>1</sup>. Enfin, un manuscrit de la Bibliothèque de Florence (le Codex Medici, datable des années 1517-1518) propose musique et texte.

Le texte du poème publié par Susato diffère légèrement de celui proposé ici. Jean Ockeghem, né en 1410, meurt en février 1497. Si l'on ignore à quelle date Josquin des Prez a composé sa musique, tout laisse penser que le poème écrit par Jean Molinet est à peu près contemporain de cette disparition. Comme le texte proposé par Susato est fautif, la version chantée ici est tirée de l'unique version manuscrite de cette épitaphe (voir ci-dessous, avec un *Requiescat in pace* au singulier, sans tilde de nasalisation) et du Codex Medici pour le vers supplémentaire; deux autres manuscrits proposent une épitaphe latine d'Ockeghem par Molinet. L'hommage de Josquin à Ockeghem témoigne d'une bonne connaissance de l'œuvre du musicien défunt puisque ce dernier avait, en son temps, composé une déploration française et latine en hommage à Gilles Binchois († 1460) : « Mort tu as navré de ton dart / Le pere de joyeuseté » (Chansonnier de Dijon, BM, ms. 517, fol. 166-168) ; en outre, les premières mesures (au *superius*) de l'air de Josquin constituent la probable citation d'une chanson d'Ockeghem au titre évocateur : « J'en ay deul que je ne suys morte ». Trois sources manuscrites conservent cette dernière, Schloss Fürstenberg en Basse-Saxe (ms. *olim* Paderborn, Erzbischöfliche Akademische Bibliothek 982 I n° 16 fol. [171]-[173 v°]) ; Bruxelles (KBL MS 228 n° 14) ; Londres, British Library, ms. Royal 20 A. xvi n° 18, dont voici la partie supérieure si proche de notre déploration :



La mort d'Ockeghem a donné lieu à une longue déploration poétique de Guillaume Cretin publiée pour la première fois dans l'édition parisienne de 1527 (chez Galliot du Pré) dont la page de titre rappelle que le poète était « en son vivant chantre de la Sainte chapelle royale à Paris »<sup>5</sup>. Si l'on ignore également la date exacte à laquelle cette longue déploration de 420 vers a été composée, il semblerait qu'elle soit antérieure à celle de Molinet mise ensuite en musique par Josquin. Un passage de la *Déploration* composée par Cretin est une pressante invite aux poètes et musiciens à rendre hommage au grand disparu :

Sus Molinet, dormez vous, ou resvez?  
Vos sens sont ilz si pressez ou grevez  
Que ne povez prendre papier et plume?  
A quoy tient il que aujourd'huy n'estrivez  
Contre la mort et soubdain n'escripvez  
De Okergan quelque petit volume? (v. 277-282)

218

Un peu plus bas, c'est aux musiciens qu'il s'adresse :

Chantres, plorez ce notable seigneur  
[...]  
Agricola, Verbonnet, Prioris  
Josquin Desprez, Gaspar, Brunel, Compere  
Ne parlez plus de joyeux chantz ne ris,  
Mais composez ung *Ne recorderis*,  
Pour lamenter nostre maistre et bon pere. (v. 389 et 397-401)

Même si l'on ne saurait considérer le texte de Cretin comme la source du poème de Molinet (la rime *Compere / pere* devait être bien banale), il semble bien qu'il soit à l'origine de ce petit tombeau collectif dressé à Ockeghem : un musicien de renom, chanté par deux poètes très au fait de la musique de leur temps et honoré par le plus grand musicien de sa génération, Josquin des Prez. Ajoutons, enfin, qu'Érasme a lui aussi composé une épitaphe d'Ockeghem (publiée à Paris en 1506) qui sera en 1547 mise en musique par Johannes Lupi<sup>6</sup>.

BnF ms fr. 24315 fol. 96 r°.

Épitaphe de venerable seigneur de bonne memoire Okgam,  
tresorier de Tours composé par maistre Jehan Moulinet

5 Voir *Œuvres poétiques de Guillaume Cretin*, éd. Kathleen Chesney, Paris, Firmin-Didot, 1932, p. 60-73.

6 Voir J.-C. Margolin, *Érasme et la musique*, Paris, Vrin, 1965, p. 83-93.

Nymphes des bois, deesses des fontaines,  
 Chantres experts de toutes nations,  
 Changez vos voix fort cleres et haultaines  
 En cris trenchantz et lamentations  
 Car Atropos, tres-terrible satrape,  
 A vostre Okgam atrapé en sa trape,  
 Vray tresorier de musique et chef d'œuvre,  
 [Doct elegant de corps et non point trape]<sup>7</sup>.  
 Grand dommage est que la terre le cœuvre.

Acoultrez vous d'habitz de dœul  
 Josquin, Perchon, Brumel, Compere,  
 Et pleurez grosses larmes d'œil :  
 Perdu avez vostre bon père

Requiescat in pace.  
 Amen<sup>8</sup>.

« La partie de *Tenor*, porteuse d'un *cantus firmus* liturgique en valeurs longues, [...] est la mélodie de plain-chant telle qu'elle est chantée à la messe des morts », ce qui fait de cette œuvre une « chanson-motet » : *Requiem aeternam dona eis Domine et lux perpetua luceat eis*<sup>9</sup>. Il est bien sûr tentant de rapprocher cette œuvre d'une autre « chanson-motet » à six voix de Josquin publiée dans le même recueil de Susato, à cause en particulier de l'apostrophe du poème en français, anonyme ici.

Nymphes nappés nereides driades  
 Venez plorer ma desolacion  
 Car je languis en telle affliction  
 Que mes esprits sont plus morts que malades.

*Circumdede runt me gemitus mortis  
 Dolores inferni circumdede runt me*<sup>10</sup>.

Le poème de Molinet, avec ou sans le support de la musique de Josquin des Prez, semble avoir rencontré un certain succès en son temps. Le premier

7 Vers supplémentaire présent dans le Codex Medici.

8 Voir l'édition des *Faictz et dictz de Jean Molinet* par Noël Dupire, Paris, Société des anciens textes français, 1936-1939, 3 vol., p. 833 pour le texte français (légèrement fautif) et p. 831 pour l'épithaphe latine.

9 Annie Cœurdevey, « Josquin des Prés, *Nymphes des bois*, déploration sur la mort de Johannes Ockeghem : de l'étude des sources à l'analyse », *Musurgia*, 7, 2000, p. 49-81

10 Je reprends le texte proposé dans son édition de la chanson par David Fallows, *Josquin*, Turnhout, Brepols, 2009, p. 296-300.

témoignage est toutefois ambigu puisqu'il s'agit d'un poème contemporain de ce même Molinet dont on ignore également la date exacte de composition. La première des quatorze strophes consacrées aux « Lamentables regrés pour le trespas de Monseigneur Albert duc de Zassen » (mort en septembre 1500) est une reprise (à moins qu'il ne s'agisse du modèle) de la déploration d'Ockeghem :

Nymphes des bois, seraines bien chantans,  
 Dieux esbattans, deesse des flourons  
 Vœuillés changier vos melodieux chans  
 En cris trenchans, angoiseux, fort cuisans  
 Et desplaisans, affin que nous plourons ;  
 Gemir debvons le mieux que nous sçavons :  
 Perdu avons par mortelle foiblesse  
 Le duc de Saxe, Albert, fleur de noblesse<sup>11</sup>.

220

Plus surprenant, un recueil de chansons sans musique notée, aujourd'hui conservé à la Bibliothèque de Genève (cote Se 9765 ; il en existe une reproduction sur le site de la Bibliothèque électronique suisse), nous a transmis le texte, opportunément repéré par Alice Tacaille, de ce qu'il faut sans doute appeler une parodie du poème de Molinet. Ce recueil, petit in-8 de 24 fol., quoique sans date, a vraisemblablement été publié dans les années 1520 selon Brian Jeffery et J.-C. Brunet<sup>12</sup>. En voici la page de titre :

*S'ensuyvent plusieurs || belles chansons co[m]posées nouvellem[en]t les || quelles ne furent iamais i[m]primees || & se chantent sur diver cha[n]s || nouveaux pource q[ue]lles || sont nouvelles & le || no[m]bre dicelles se || treuve en la ta || ble q[ue] st a la || fin du p[re] || sent. || [croix de Malte] || ¶ Imprimees en la noble cite de Geneve || en la rue de la iuifrie & se vendent aupres de || saint Pierre en la boutique de maistre iaq[ue]s || Viviant. Et ya auxdictes cha[n]sons plu || sieurs belles ballades & beaux quolibetz : || ioyeux & nouveaux.*

Voici le texte de ce curieux poème :

[f2v<sup>o</sup>] Chanson. xli. Sus nimphe des bois  
 Reveillez vous tous chantres naturelz :  
 Qui endurez fantaisie de cervelle  
 Venés nous veoir & vous nous trouverez

<sup>11</sup> *Les Faictz et dictz de Jean Molinet*, éd. cit., t. II, p. 362.

<sup>12</sup> Voir Brian Jeffery, *Chanson Verse of the Early Renaissance*, t. I, London, B. Jeffery, 1971, t. II, London, Tecla Editions, 1976, ici t. II, p. 353. L'auteur signale que cet exemplaire est celui de Jacques-Charles Brunet, information confirmée par une note sur la page de garde du volume. On apprécie mieux dès lors la précision du bibliographe relative au prix de l'ouvrage qui aurait pu « être porté plus haut si la concurrence n'avait pas cédé à un arrangement » (*Manuel du libraire et de l'amateur de livres*, Paris, Firmin-Didot, 1860-1880, t. I, col. 1788).

Deliberez : si nous sommes enrumez  
N'en murmurez : ce fait nostre chappelle  
L'ung se brumelle : l'aultre se josquinelle  
Pierre sonnelle & l'aultre se compere  
Quant nous souvient de brumel nostre pere.

Ne pleurez plus dame de court  
Cessez vostre douleur amere  
Monsieur reviendra quelque jour  
Ce que n'est fait se pourra faire

Ce poème se chantait ainsi sur l'air même de *Nymphes des bois*. Tout comme le *Supplément des Amours* de Ronsard le propose bien plus tard, la composition de Josquin, toute polyphonique qu'elle est, seule à porter ce titre et connue depuis 1508 sous une forme imprimée à Venise, sert de « timbre » à cette chanson. À défaut d'imprimerie musicale française à cette date, la musique, qui circule ailleurs et essentiellement dans les mémoires, soutient donc un nouveau texte. Si le sens n'apparaît pas clairement, la parodie est indéniable : la structure en deux parties du poème est bien celle de la déploration de Molinet mise en musique par Josquin ; le nom des quatre musiciens invités à rendre hommage à Ockeghem se retrouve ici. La suffixation féminine (« Pierre sonnelle » vaut pour Pierchon, surnom de Pierre de La Rue) confère à ce texte une saveur satirique qui nous échappe, mais dont la dimension grivoise paraît vraisemblable au vu des poèmes qui l'accompagnent dans le recueil Viviant.

Enfin, parmi les hommages de Josquin à Ockeghem, David Fallows suppose que le compositeur ait voulu rendre hommage à Ockeghem dans sa *Missa L'homme armé super voces musicales* en contenant le motif placé au ténor en 64 notes, soit le nom d'Ockeghem en gématricie<sup>13</sup>.

## 2. « Hélas mon Dieu y a il en ce monde »

« Hélas mon Dieu y a il en ce monde », anonyme [Saint-Gelais]. Musique et texte dans *Le // RECUEIL DES // PLUS BELLES ET EX- // cellentes chansons en forme de voix de ville, // tirées de divers auteurs et Poètes François, // tant anciens que modernes. // Ausquelles a esté nouvellement adapté la Musique de // leur chant commun, à fin que chacun les puisse chan- // ter en tout endroit qu'il se trouvera, tant de voix // que sur les instruments. // Par Jehan Chardavoine de Beau-fort en Anjou. // [Marque de Micard]. // A Paris, // Chez Claude Micard, au clos Bruneau, // à l'enseigne de la Chaire, // 1576. // AVEC PRIVILEGE DU ROY, p. 191.*

13 D. Fallows, *Josquin, op. cit.*, p. 154

Helas, mon Dieu, y a-il en ce monde Mal ou ennuy dont on ayt congnoissance Qui soit egal à ma douleur profonde?	Helas, mon Dieu, s'amitié perdurable D'ingrat oubly est mal recompensée, J'en ay la peine et autre en est coulpatible.
Helas, mon Dieu, si j'avois la puissance De declarer la peine que je porte, Ce me seroit une grande allegeance.	Helas, mon Dieu, qui sçavez ma pensée Soiez content que d'elle je m'estrange, Mettant à fin l'œuvre mal commencée.
Helas, mon Dieu, pitié, estes-vous morte? Qui vous deffend que mort ne me contente Puisqu'autre espoir je n'ay qui me conforte?	Helas, mon Dieu, si mon cœur ne la change, Faictes au moings que mon œil mieux se garde De la chercher et que plus ne s'y range.
Helas, mon Dieu, le temps de mon attente Se va passant comme songe et fumée Et ma douleur est seule permanente.	Helas, mon Dieu, si ma mort tant luy tarde, Ordonnez-luy qu'apres ma sepulture, Tard repentie, elle entende et regarde
222 Helas, mon Dieu, amye trop aymée, Voyez-vous point à mon deuil importable Vostre grand tort et foy peu estimée?	Que plus ma foy que sa cruauté dure.

Le texte est ici celui du ms. BnF fr. 878, où le poème a pour titre « Pour dire au luth en chant italien » (c'est-à-dire en *terza rima*, forme strophique adoptée ici par Saint-Gelais)<sup>14</sup>. Clément Janequin, dans sa chanson publiée par Attaignant en 1547, met en musique la première strophe. Le texte complet, augmenté, est repris dans le volume d'Adrian Le Roy et Robert Ballard en 1552 (chanson de Certon), ainsi que dans leur *Second livre de guitterre contenant plusieurs chansons en forme de voix de ville*, Paris, 1555, fol. 13 v°, tout comme dans Chardavoine. Dans ces trois versions en effet, à la faveur d'une variante dans la strophe précédente, trois strophes additionnelles remplacent la strophe 7.

Helas mon dieu, qui sçavez ma pensée,  
Soyez content que d'elle me deporté,  
Mettant à fin l'œuvre mal commencée.

Hélas mon dieu, ce cas me desconforte,  
Que mon coeur git en bien poure assurance:  
Mon désir croist, &l'esperance est morte.

14 Mellin de Saint-Gelais, *Œuvres poétiques françaises*, éd. Donald Stone Jr, Paris, Société des textes français modernes, t. I, 1993, p. 217-218.

Hélas mon dieu, puis que perseverance,  
Ne loyauté, ne ma peine trop dure  
N'ont profité, meure toute esperance.

Hélas mon dieu, si d'heureuse aventure  
Mort à mon mal donner fin plus retarde,  
Ne croi jamais que par douleur on meure.

Dans le recueil Chardavoine de 1576, ce dernier vers est remplacé par le suivant : « Je ne croi plus que par douleur on meure » (fol. 192 v<sup>o</sup>). Le paradoxe de cette mélodie, qui passe des recueils polyphoniques à un chansonnier monodique, illustre la versatilité de la circulation des poésies et des musiques qui les véhiculent. Sur cette même pièce, les chansons polyphoniques denses et sérieuses de Janequin et Certon laissent la place au cours du siècle à des transcriptions pour luth, puis à l'air pour voix seule du recueil Chardavoine.

223

2.1. « Hélas mon Dieu y a il en ce monde », Clément Janequin

*Vingt cinquiesme liure contenant XXViii. Chan // SONS NOUVELLES A QVATRE PARTIES, EN DEVX VOLVMES // imprimees Par Pierre Attaignant, libraire & imprimeur de Musique du Roy demourant // a Paris en la Rue de la Harpe pres l'eglise S. Cosme. // 1547. // Avec prorogation du privilege du Roy, De nouvel obtenu par ledit attainnant // Pour les livres la par luy imprimez & qu'il Imprimera cy apres jusques a six ans* (RISM 1547<sup>12</sup>; Heartz 149-20). Exemplaire unique BnF. Même texte, avec variantes.

2.2. « Hélas mon Dieu y a il en ce monde », Pierre Certon

*Superius, Tenor, Bassus: Premier livre de chansons en quatre volumes nouvellement composées en musique à quatre parties, par M. Pierre Certon, maistres des enfans de la S. Chapelle du palays, à Paris. De l'imprimerie, d'Adrian le Roy et Robert Ballard, Imprimeurs du Roy, rue S. Jean de Beauvais, à l'enseigne S. Genevieve 1552. Avec privilege du Roy pour neuf ans, fol. 13 v<sup>o</sup> (Lesure n. 3).*

*Contratenor: Premier livre de Chansons composé en musique à quatre parties par M. Pierre Certon. Imprimé en quatre vollumes, Paris, A. Le Roy et R. Ballard, 1564, fol. 8 v<sup>o</sup> (Lesure n. 86).*

Même texte, avec variantes. BnF.

2.3. « Hélas mon Dieu y a il en ce monde », Adrian Le Roy

*Second livre de gütterre, contenant plusieurs chansons en forme de voix de ville: nouvellement remises en tabulature par Adrian Le Roy, A Paris. De l'imprimerie, d'Adrian Le Roy & Robert Ballard, imprimeurs du Roy, rue saint Jean de*

Beauvais, à l'enseigne sainte Genevieve. 5. janvier. 1555. Avec privilege du Roy, pour neuf ans, fol. 14 - RISM, V, p. 316 (L2044). Bibliothèque Mazarine et British Library, même texte, avec variantes.

2.4. « Hélas mon Dieu », Jean Maillard

*Premier livre de tabulature de guitte, contenant plusieurs chansons, fantasies, pavaues, gaillardes, almandes, branles tant simples qu'autres : le tout composé par Adrian Le Roy, A Paris, de l'imprimerie, d'Adrian Le Roy & Robert Ballard, rue Saint Jean de Beauvais, à l'enseigne Sainte Genevieve. 12 septembre. 1551. Avec privilege du Roy, pour neuf ans, fol. 4 - RISM, série A/V, p. 316 (L2043). Bibliothèque Mazarine et British Library (Lesure n. 2). [Hélas mon Dieu ton ire s'est tournée].*

3. « Hélas que me faut-il faire?... »

224

« Hélas mon Dieu que me faut-il faire », anonyme [Desportes]. *Le // RECUEIL DES // PLUS BELLES ET EX- // cellentes chansons en forme de voix de ville, // tirées de divers auteurs et Poètes François, // tant anciens que modernes. // Ausquelles a esté nouvellement adapté la Musique de // leur chant commun, à fin que chacun les puisse chan- // ter en tout endroit qu'il se trouvera, tant de voix // que sur les instruments. // Par Jehan Chardavoine de Beau-fort en Anjou // A Paris, // Chez Claude Micard, au clos Bruneau, // à l'enseigne de la Chaire, // 1576. // AVEC PRIVILEGE DU ROY, p. 35.*

Le poème de Desportes connaît une fortune rapide, deux ans après sa publication, sous la forme de deux petites pièces vives et dansantes, dans l'esprit de l'air de cour fort éloigné du style de la chanson de la première moitié du siècle. Les deux mises en musique de Beaulieu et de Le Blanc diffèrent très peu, tout au plus quelques accords un peu plus travaillés dans le second. Elles sont différentes de l'air publié dans le chansonnier Chardavoine :

Hélas que me faut-il faire

Philippe Desportes An. Recueil Chardavoine

Hé - las que me faut - il fai - re

5  
Pour a - dou - cir la ri - gueur D'un ty - ran, d'un

//  
ad - ver - sai - re Qui tient fort de - dans mon cœur.

3.1. « Hélas que me faut-il faire », Lambert de Beaulieu

*Caiétain, Fabrice, AIRS MIS EN MUSIQUE // A QVATRE PARTIES // Par Fabrice Marin Caiétain Sur les Poësies de // P. de Ronsard & autres excellens Poëtes. // Premier Liure. // A PARIS. // M.D.LXXVIII. // // Par Adrian le Roy, & Robert Ballard. // Imprimeurs du Roy. // Avec privilège de sa magesté pour dix ans. // Paris, A. Le Roy et R. Ballard, 1578, fol. 10 v° (Bibliographie des éditions de Le Roy & Ballard n. 213).*

Texte d'abord édité dans *Les Premieres Œuvres de Philippe Desportes*, Paris, Robert Estienne, 1573, fol. 32 r°.

Hélas que me faut-il faire  
Pour adoucir la rigueur  
D'un tyran, d'un adversaire  
Qui tient fort dedans mon coeur!

Il me brûle, il me saccage  
Il me perce en mille parts  
Et puis me donne en pillage  
De mille inhumains soldats

L'un se loge en ma poitrine  
L'autre me suce le sang  
Et l'autre qui se mutine  
De traicts me pique le flanc.

L'un a ma raison troublée  
L'autre a volé mes esprits  
Et tout mon âme comblée  
De feux, d'horreurs et de cris.

Il me brûle, il me saccage  
Il me perce en mille parts  
Et puis me donne en pillage  
De mille inhumains soldats

D'un tyran, d'un adversaire  
Qui tient fort dedans mon coeur!

L'un se loge en ma poitrine  
L'autre me suce le sang  
Et l'autre qui se mutine  
De traicts me pique le flanc.

L'un a ma raison troublée  
L'autre a volé mes esprits  
Et tout mon âme comblée  
De feux, d'horreurs et de cris.

Tous les moyens que j'essaie,  
Au lieu de me profiter,  
Ne font qu'en aygrir ma playe  
Et ces cruels irriter.

En vain je respans mes larmes,  
Pour les penser émouvoir,  
Et n'y puis venir par armes,  
Car ils ont trop de pouvoir.

Puis ils ont intelligence,  
A mon coeur, qui m'est rendu :  
Cil où j'avoy ma fiance  
M'a vilainement vendu :

Mais ce qui me reconforte  
En ce malheureux émoi,  
C'est que ce mal que je porte  
Luy est commun comme à moy.

3.2. « Hélas que me faut-il faire », Didier Le Blanc

*AIRS DE PLVSIEVRS MVSICIENS. // Sur les Poësies de Ph. Des portes. & autres // des plus excellants Poètes de nostre // tems. Reduiz à 4. parties. // Par M D. Le Blanc. // A PARIS. // M. D. LXXXII. Par Adrian le Roy, & Robert Ballard. // Imprimeurs du Roy. // Auec privilege de sa magesté pour dix ans, 1582, n° 5.*

Quelques variantes du texte de 1573 :

Strophe 2

Et puis me donne *au* pillage  
De mille inhumains soldats.

Strophe 4 :

L'un à ma raison troublée  
L'autre a volé mes esprits,  
*L'*aiissant mon âme comblée  
De feux, *d'orreur* & de cris.

Enfin dernière strophe :

En ce *douloureux* émoi.

Ces variantes minimales, déjà présentes dans le texte publié par Jean Chardavoine, persistent toutefois dans chacune des parties vocales des quatre livres de musique de Didier Le Blanc. Voir partition p. 258-259.

#### 4. Rosette

« Rosette pour un peu d'absence », anonyme dans *Le // RECUEIL DES // PLUS BELLES ET EX- // cellentes chansons en forme de voix de ville, // tirées de divers auteurs et Poètes François, // tant anciens que modernes. // Ausquelles a esté nouvellement adapté la Musique de // leur chant commun, à fin que chacun les puisse chan- // ter en tout endroit qu'il se trouvera, tant de voix // que sur les instruments. // Par Jehan Chardavoine de Beau-fort en Anjou // A Paris, // Chez Claude Micard, au clos Bruneau, // à l'enseigne de la Chaire, // 1576. // AVEC PRIVILEGE DU ROY, p. 26.*

« Rosette pour un peu d'absence », Lambert de Beaulieu

*Caiétain, Fabrice, AIRS MIS EN MVSIQUE // A QVATRE PARTIES // Par Fabrice Marin Caiétain Sur les Poësies de // P. de Ronsard & autres excellens Poètes. // Premier Liure. // A PARIS. // M.D.LXXVIII. // // Par Adrian le Roy, & Robert Ballard. // Imprimeurs du Roy. // Avec privilege de sa magesté pour dix ans. // Paris, A. Le Roy et R. Ballard, 1578, fol. 11 v°.*

Première édition du texte dans *Les Premières Œuvres de Philippe Desportes*, Paris, Robert Estienne pour Mamert Patisson et Robert Le Mangnier, 1576, fol. 210 v°.

Rozette pour un peu d'absence  
Vostre coeur vous avez changé,  
Et moy sachant cette inconstance  
Le mien autre part j'ay rangé  
Jamais plus beauté si legère  
Sur moy tant de pouvoir n'aura.  
Nous verrons volage bergère  
Qui premier s'en repentira.

Cette pièce est l'unique mise en musique polyphonique connue de l'œuvre de jeunesse de Philippe Desportes.

#### 5. Tant que vivray. 4 voix

Clément Marot, *L'Adolescence Clementine*, Paris, P. Roffet, 1532, fol. 82 v° (Chanson XII) ; Cœurdevey n° 9.

Claudin de Sermisy; Attaignant (Hertz 2, qui date la publication de 1527) ; RISM 1528<sup>3</sup> ; *Opera omnia*, éd. G. Allaire et I. Cazeaux, CMM 52/IV, 1974, p. 150.

Cette mise en musique du poème de Marot a aussitôt rencontré un vif succès attesté par les nombreuses rééditions de la chanson (sous sa forme originelle, mais aussi à deux, trois ou cinq voix ; ou en version instrumentale : H. M. Brown, recense une dizaine de transcriptions entre 1529 et 1582<sup>15</sup>. Ce n'est qu'en 1536 (Hertz 74) que le nom de Claudin de Sermisy apparaît pour la première fois associé à cet air. Le poème, avec quelques variantes et une seconde strophe, est publié en 1532 par Marot dans son *Adolescence clémentine*. Le succès de cette chanson se mesure aussi aux *contrafacta* (protestants et catholiques) publiés dès 1533<sup>16</sup>. Cette réussite emblématique de la collaboration entre Claudin et Marot tire peut-être sa source d'une chanson monodique présente dans un chansonnier du premier quart du XVI<sup>e</sup> siècle (BnF, ms. fr. 12744, fol. 78 v°)<sup>17</sup>. Les premières mesures de la monodie présentent de grandes similitudes avec l'air de Claudin ; d'autre part, le poème du chansonnier propose une structure strophique qui annonce celle du poème de Marot :

15 *Instrumental Music Printed before 1600. A Bibliography*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1965, p. 552.

16 H. M. Brown, *Music in the French Secular Theater*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1963, Catalogue, n. 384.

17 Édité par Gaston Paris et Auguste Gevaert, *Chansons du XV<sup>e</sup> siècle*, Paris, Firmin-Didot, 1875, chanson 115 (ci-dessous, p. 229).

Ch. 115 : 10m-10m-10m-10m-10m-10m + Ref. 4m-4m-4f-4f-8m

Marot : 10m-10m-10m-10m-10m-10m + [Ref.] 4f-4f-4m-4m-4f-4f-8m

228

Si l'on ajoute à cela que la deuxième et la troisième strophe de la chanson 115 abordent la thématique érotique au cœur de la chanson de Marot (voir en particulier la deuxième strophe publiée en 1532 dans *L'Adolescence clémentine* qui évoque les « envieux » et le désir du poète de « chanter » la femme aimée), il semble au moins probable que le texte et la monodie du chansonnier ont servi de modèles au musicien comme au poète; voir également, pour un lien direct entre *L'Adolescence clémentine* et l'autre chansonnier monodique, BnF fr. 9346, dit Chansonnier de Bayeux, la ballade de Marot « Or est Noël venu son petit trac » et son timbre « J'ay veu le temps que j'estoye à Bazac ». En d'autres termes, nous aurions là l'indice d'une collaboration concertée entre les deux hommes, à la différence des mises en musique postérieures de la part de musiciens qui puisent les textes de leurs chansons dans des recueils collectifs de poésies le plus souvent anonymes. Sur ce chansonnier manuscrit, Isabel Kraft signale le rapprochement et mentionne trois noëls qui se chantent sur le timbre de la chanson 115, certains antérieurs à la publication d'Attaignant<sup>18</sup> : que Marot et Claudin aient imité cette chanson à partir de ce chansonnier (qui est notre seule source connue pour cette chanson) ou à travers ces *contrafacta*, leur collaboration paraît des plus vraisemblables.

Texte de Marot (deuxième édition de la chanson, Attaignant, 1529; Hertz 9).

Tant que vivray en aage florissant	Quant je la veulx servir & honorer
Je serviray d'amour le roy puissant	Quant par escriptz veulx son nom
En fais, en ditz, en chansons et acordz.	decorer
Par plusieurs foyz m'a tenu languissant	Quant je la voy & visite souvent.
Et puis après m'a fait resjoyssant	Les envieux n'en font que murmurer,
Car j'ay l'amour de la belle au gent corps.	Mais nostre amour / n'en sauroit
	moins durer,
Son alliance	Autant ou plus en emporte le vent.
C'est ma fiance	
Son cœur est mien	Maulgré envie
Le mien est sien	Toute ma vie
Fy de tristesse	Je l'aymeray
Vive liesse	Et chanteray,
Puis qu'en amours a tant de biens	C'est la premiere
	C'est la derniere
	Que j'ay servie & serviray.

<sup>18</sup> Isabel Kraft, *Einstimmigkeit um 1500: Der Chansonnier Paris, BnFf. fr. 12744*, Stuttgart, Franz Steiner, 2009, p. 250-251.

Var. *L'Adolescence clémentine* 1532 (1<sup>re</sup> strophe) : v. 2 : Je serviray amour le dieu puissant ; v. 3 : En faitcz & dictz ; accords ; v. 4 : plusieurs jours ; v. 5 Mais apres dueil m'a faitz resjoyssant ; v. 10 : Mon cueur est sien ; v. 13 : j'ay tant  
 Texte de BnF fr. 12744 [lxxviii v<sup>o</sup>] CXV, édition musicale Patrice Nicolas.

Resjouissons nous tous loyaux amoureux!	J'ay enduré plus de mille douleurs Par le regard seullement de ses yeulx
Chantons ensemble tout d'un vouloir joyeux	Qui jà pieça sy ont mon cueur navré. Mais non pourtant, malgré les envieulx,
À la venue de ce doulx temps d'esté.	Je l'aymeray tousjours de myeulx en mieulx
Esperons donc ung chacun d'avoir mieulx	En esperant d'estre recompensé.
Et ne soyons plus melencolieux	Recullez vous etc.
Puisque nous suymes mis hors d'aversité.	Ce mois de may, qui est tant gracieulx, Relev[e]ra ces povres langoreulx.
Reculés vous	Tel jouyra, qui a esté banny.
Soucy de nous!	Allors seront vrais amans bien eureux
Arriere arriere!	Et chanteront tousjours de myeulx en myeulx
Faisons grant chere,	Ce que devant a esté recité.
Sans estre recuillye de nous.	Recullez vous etc;

É. 78<sup>v</sup>

Res - jouis - sons nous tous loy - aux a - mou -  
 Es - pe - rons donc ung cha - cun d'a - voir

4  
 - reux ! Chan - tons en - sem - ble tout d'un vou - loir joy - eux  
 mieulx Et ne soy - ons plus me - len - co - li - eux

9  
 À la ve - nu - - - e de ce doulx temps d'es - té.  
 Puis - que nous suy - mes mis hors d'a - ver - si - té.

13  
 Re - cu - lés vous Sou - cy de nous ! Ar -

17  
 - riere ar - riere ar - riere - re ! Fai - sons grant che - re Sans

21  
 es - tre re - cuil - lye de nous.

#### 6. « Nature ornant ». 4 voix

Pierre de Ronsard, *Les Amours*, Paris, Vve Maurice de La Porte, 1552 ; *Œuvres complètes*, éd. Pierre Laumonier, Paris, Droz, t. IV, 1932, p. 6 ; *Œuvres complètes*, éd. Jean Céard, Daniel Ménager et Michel Simonin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1993, p. 25.

Musique de Clément Janequin, supplément musical aux *Amours*, 1552 ; *Œuvres complètes*, éd. Laumonier, t. IV, p. 236<sup>19</sup>.

Nature ornant la dame qui devoyt  
De sa douceur forcer les plus rebelles,  
Luy fit present des beautez les plus belles,  
Que des mille ans en espargne elle avoyt

Tout ce qu'Amour avarement couvoyt,  
De beau, de chaste, et d'honneur soubz ses ailles,  
Emmiella les graces immortelles  
De son bel oeil qui les dieux emouvoyt.

Du ciel à peine elle estoyt descendue,  
Quand je la vi, quand mon ame éperdue  
En devint folle : et d'un si poignant trait,

Le fier destin l'engrava dans mon ame,  
Que vif ne mort, jamais d'une aultre dame  
Empraint au cueur je n'auray le portraict.

**Commentaire de M. A. Muret [1553] :** *Nature ornant* Il faint, pour amplifier la beauté de sa dame, que Nature epargna par l'espace de mille ans un nombre infini de singulieres beautés, desquelles apres tout à un coup elle l'orna. Dit d'avantage, qu'Amour lui mist dans l'œil, tout ce qu'il avoit de beau, de chaste, d'honeste : tellement qu'elle estant encores au ciel émouvoit à son amour les dieux. Apres descendue du ciel en terre, ravist tellement l'esprit du Poëte, qu'il est impossible, que jamais il mette sa pensée en un autre. *Quand je la vi* C'est une allusion à la devise du Poëte prinse de Theocrite [*Id.* II, 82], qui est, *ὥς ἴδον, ὥς ἐμίανην* : C'est à dire, que dés la premiere fois, qu'il vit Cassandre, il devint insensé de son amour.

**NB.** L'orthographe de Muret est celle du recueil de 1553 qui diffère de celle de 1552 qui a servi de base au *Supplément musical*.

19 Sur le supplément musical aux *Amours*, voir ci-dessus, l'article de Luigi Collarile et Daniel Maira (p. 67-88). Voir également Alice Tacaille et Jean-Eudes Girot, « *Que me servent mes vers ?* » *Les mises en musique des poèmes de Ronsard à la Renaissance*, Paris, Classiques Garnier (à paraître). L'ouvrage comprendra une section consacrée au seul supplément musical, avec une édition des partitions et un enregistrement de l'ensemble du livret.

On trouvera ci-après, p. 247-249, un exemple de substitution de sonnet sur « Nature ornant », comme le suggère son rôle dans le supplément musical des *Amours*. Sur une suggestion de Jean Vignes, le sonnet d'origine mis en musique par Janequin se voit remplacé par « Lut compagnon », de Louise Labé (1555).

### 7. « Las, je me plain »

Pierre de Ronsard, *Les Amours*, Paris, Vve Maurice de La Porte, 1552 ; *Œuvres complètes*, éd. Pierre Laumonier, Paris, Droz, t. IV, 1932, p. 37 ; *Œuvres complètes*, éd. Jean Céard, Daniel Ménager et Michel Simonin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1993, p. 41.

Marc-Antoine Muret, supplément musical aux *Amours*, 1552 ; *Œuvres complètes*, éd. Laumonier, t. IV, p. 224.

Las, je me plain de mille et mille et mille  
Souspirs, qu'en vain des flanzc je vois tirant,  
Heureusement mon plaisir martirant  
Au fond d'une eau qui de mes pleurs distille.

Puis je me plain d'un portraict inutile,  
Ombre du vray que je suis adorant,  
Et de ces yeulx qui me vont devorant,  
Le cuœur bruslé d'une flamme gentille.

Mais parsus tout je me plain d'un penser,  
Qui trop souvent dans mon cuœur faict passer  
Le souvenir d'une beaulté cruelle,

Et d'un regret qui me pallist si blanc,  
Que je n'ay plus en mes veines de sang,  
Aux nerfz de force, en mes oz de moëlle.

### 8. « Qui voudra veoir »

Pierre de Ronsard, *Les Amours*, Paris, Vve Maurice de La Porte, 1552 ; *Œuvres complètes*, éd. Pierre Laumonier, Paris, Droz, t. IV, 1932, p. 5 ; *Œuvres complètes*, éd. Jean Céard, Daniel Ménager et Michel Simonin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1993, p. 25.

Clément Janequin, supplément musical aux *Amours*, 1552 ; *Œuvres complètes*, éd. Laumonier, t. IV, p. 230.

Qui voudra voyr comme un Dieu me surmonte,  
Comme il m'assault, comme il se fait vainqueur,

Comme il r'enflamme, et r'englace mon cueour,  
Comme il reçoit un honneur de ma honte,

Qui voudra voir une jeunesse prompte  
A suyvre en vain l'object de son malheur,  
Me vienne voir : il voirra ma douleur,  
Et la rigueur de l'Archer qui me donte.

Il cognoistra combien la raison peult  
Contre son arc, quand une foys il veult  
Que nostre cueour son esclave demeure :

Et si voirra que je suis trop heureux,  
D'avoir au flanc l'aiguillon amoureux,  
Plein du venin dont il fault que je meure.

232

**Commentaire de M. A. Muret [1553] :** *Qui voudra voir*] Le Poete tache à rendre les lecteurs attentifs, disant, que qui voudra bien entendre la nature d'Amour, viene voir les effets qu'Amour produit en lui.

*Un Dieu*] Amour. *L'Archer*] Amour, Cupidon. *Il conoitra*] C'est à dire : Il conoitra, que quand Amour se veut emparer de l'esprit d'un homme, la raison est telement captivée par les affections, qu'elle n'i peut aucunement resister. *Esclave*] serf. *Au flanc*] Combien que le flanc, le cœur, le foie, les poumons, les moüeles sont parties, comme chacun sait, bien differentes : si est-ce que les Poëtes usent presque indifferemment de ces mots la, pour dire l'ame, ou l'esprit.

**NB.** L'orthographe de Muret est celle du recueil de 1553 qui diffère de celle de 1552 qui a servi de base au *Supplément musical*.

Les variantes musicales sont par ailleurs fréquentes, et parfois importantes, entre deux exemplaires du supplément musical ; ainsi par exemple de « J'espère et crains », que l'on pourra observer à la fois dans l'exemplaire de la réserve de la Bibliothèque nationale de France et dans celui reproduit par Laumonier (éd. cit., t. IV, p. 231) (puis par C. de Buzon et P. Martin dans leur édition des *Amours*, Paris, Didier, 1999), aux mesures 19-21. Si l'on s'en tient aux mœurs éditoriales du temps, il n'est pas impossible que ces variations soient l'œuvre d'un seul et même homme, celui qui corrigeait les épreuves (Goudimel ?).

### 9. *Saincts Cantiques*<sup>20</sup>

Théodore de Bèze, *LES SAINCTS//CANTIQUES// RECUEILLIS TANT //du Vieil que du Nouveau//Testament.//Mis en rime françois//par Théodore de Beszel//*

<sup>20</sup> Voir les partitions, p. 250-252.

*A Genève// de l'imprimerie de Mathieu Bergeon// MDXCV. Genève, Bergeon,  
1595.*

Cantique 3 : Autre cantique de Moïse prophétique. Deut. xxxii, p. 11.

Je parleray. Cieux, donnez audience,  
Terre s'appreste à mon dire escouter.  
Car de ma voix decoulera science,  
Comme s'entend la pluye degouter.  
Comme des cieux la rosée distille,  
Faisant couler une pluye subtile  
Sur l'herbe tendre, et sur les fortes plantes,  
Versant d'en haut ses eaux plus abondantes.

Cantique 11 : Cantique d'Ésaïe de consolation et de prophétie. Esa. xxvi, p. 54.

A ce coup sommes-nous munis,  
D'une cité de délivrance :  
A ce coup sommes-nous fournis  
De murs et rempars d'assurance.  
Sus donques portes, ouvrez-vous  
A ceux qui marchent droitement,  
Et donnez seure entrée à tous  
Qui cheminent loyalement.

Cantique 13. Cantique de Jonas, d'action de grâces. Jonas II-III, p. 64

En destroit si estroit pressé,  
Enseveli dans ce poisson,  
Au Seigneur mon cri j'ay dressé,  
et il en a ouy le son.  
  
Au fin fond de la mer jetté,  
Couvert de flots impétueux,  
Et de tes vagues agité,  
l'ay dit, levant les yeux,  
  
Tu m'as chassé de devant toy,  
Mais encores, par ta bonté,  
Seras-tu visité par moy,  
Au temple de ta sainteté.

10. « Ma dame ayant l'arc d'amour »

Maurice Scève, *Délie object de Plus haulte vertu*, Lyon, Sulpice Sabon, 1544, dizain 5.

Dominique Phinot, *Premier livre contenant trente et sept chansons, nouvellement mises en musique par Dominique Phinot*, Lyon, Beringen, 1548, n° 1<sup>21</sup>.

Ma Dame ayant l'arc d'Amour en son poing  
Tiroit à moy, pour à soy m'attirer :  
Mais je gaignay aux piedz, & de si loing,  
Qu'elle ne sceut oncques droit me tirer.  
Dont me voyant sain, & sauf retirer,  
Sans avoir faict à mon corps quelque bresche :  
Tourne, dit elle, à moy, & te despesche.  
Fuyz tu mon arc, ou puissance, qu'il aye ?  
Je ne fuyz point, dy je, l'arc, ne la flesche :  
Mais l'œil, qui fait à mon cœur si grand' playe.  
v. 3 : gagner aux pieds = s'enfuir.

234

11. « L'ardent desir »

Maurice Scève, *Délie object de Plus haulte vertu*, Lyon, Sulpice Sabon, 1544, dizain 82.

Pierre Certon, dans le *Neufviesme livre contenant xxvij. Chansons nouvelles*, Paris, Pierre Attaignant, 1540. RISM 1540<sup>14</sup>; Hertz 92. Musique éditée par Alice Tacaille.

On sait que certains poèmes de Scève ont été publiés dès avant la parution de la *Délie* dans des anthologies poétiques ou des recueils de chansons<sup>22</sup>. Le cas de ce qui deviendra le dizain 82 est particulièrement intéressant dans la mesure où il apparaît, sans nom d'auteur, successivement dans un recueil de chansons (1540), puis dans un recueil collectif de poésies (en 1543) sous la forme d'une huitain. Outre ce que laisse entrevoir l'existence de ce texte pour la genèse de la *Délie*, la reprise dans *La Fleur de poesie françoise* (Paris, Alain Lotrian, 1543, fol. C3 v°) de cette chanson publiée en 1540 chez Attaignant illustre bien le mouvement de va-et-vient entre les deux types de recueils : les recueils de

21 V.-L. Saulnier, « Maurice Scève et la musique », dans *Musique et poésie au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions du CNRS, 1954, p. 89-103.

22 Voir V.-L. Saulnier, « Sur trois dizains de Maurice Scève », *Annales de l'université de Paris*, 22, 1952, p. 187-191.

chansons proprement dits et les recueils de chansons sans musique notée qui deviennent alors des recueils de poésies.

*Délie* 1544 dizain 82

L'ardent desir du hault bien desiré,  
Qui aspiroit à celle fin heureuse,  
A de l'ardeur si grand feu attiré,  
Que le corps vif est jà poulsiere Umbreuse :  
Et de ma vie en ce point malheureuse  
Pour vouloir toute à son bien condescendre,  
Et de mon estre ainsi reduit en cendre  
Ne m'est resté, que ces deux signes cy :  
L'œil larmoyant pour piteuse te rendre,  
La bouche ouverte à demander mercy.

Texte de Scève [1540 et 1543] :

L'ardent desir du hault bien desiré  
Qui aspiroit à celle fin heureuse  
A tellement son ardeur attiré  
Que le corps vif est desja cendre umbreuse  
Et de ma vie en ce point malheureuse  
Ne m'est resté que ces deux signes cy  
L'œil larmoyant pour te rendre piteuse  
La bouche, hélas, pour te crier mercy.

v. 5. Attaignant : poinct ; v. 6. Attaignant et Lotrian : Ne me reste ; v. 7.  
Attaignant : lhermoyent

Mis à part la variante graphique du vers 5, les différences entre le texte publié par Attaignant, celui de Lotrian et la *Délie* sont instructives. Celle du v. 7 (*lhermoyent* chez Attaignant) renvoie à un type de prononciation considérée comme typiquement parisienne. En réaction à la tendance d'ouvrir la voyelle *e*, en particulier devant la consonne *r* (et de prononcer *Piarre* au lieu de Pierre, place *Maubart* pour Maubert : prononciation considérée comme populaire), les Parisiens tendaient, par une forme d'hypercorrection, à fermer la voyelle *a* même quand la prononciation était juste : « les Dames de Paris, en lieu de A prononcent E bien souvent, quand elles disent. *Mon mery est à la porte de Peris, ou il se fait peier*. En lieu de dire. *Mon mary est à la porte de Paris où il se fait paier*<sup>23</sup> ». Ainsi, la forme *lhermoyent* a de bonnes chances de refléter la

23 Geoffroy Tory, *Champ fleury*[...], Paris, Geoffroy Tory, 1529, fol. 33 v<sup>o</sup>.

prononciation parisienne du *prote*. Au vers 6, la leçon commune à Attaignant et Lotrian (« Ne me reste ») est grammaticalement correcte ; le choix de la leçon retenue repose sur les exemples, nombreux chez Attaignant, de graphies phonétiques, sur l'absence d'accent aigu des finales et, bien sûr, sur l'autorité du texte de la *Délie*.

L'édition musicale présente en fin de partition des choix difficiles. Consultée sur ce point, Annie Cœurdevey écrit :

1. Solution de facilité, sans surprise. Mesures 30-33 : on bémolise le *mi* du Contra pour éviter la 5<sup>te</sup> diminuée avec le S, ce qui entraîne la bémolisation de tous les *mi* du C, de celui du T et de celui du B. Résultat, un parfait « *sol* mineur ». Mais pour ce premier *mi* du C, il lui est tout de même possible de rester naturel, car la 5<sup>te</sup> diminuée est protégée par le *sol* du B. Et on peut remarquer qu'à la mesure 10 Certon a mis des bémols devant les *mi* du C et du B, alors que ce n'était pas absolument nécessaire (ligne descendante pour le S, *fa supra la* pour le B). Alors pourquoi ne l'a-t-il pas fait pour les mesures 30-33 ? D'où l'option suivante :

2. Solution « affective », entraînée par la charge émotionnelle du verbe « crier ». Considérée seule, la ligne mélodique du C n'exige nullement un *mib*, d'autant plus qu'il a besoin de rester naturel à la mesure 31 pour éviter une 5<sup>te</sup> diminuée entre C et B, formellement interdite, et que par ailleurs il monte au *fa* à la mesure 31 ; et même observation pour le T, dont la ligne est neutre. En revanche, au B, mesure 33, le *mi* est un vrai *fa supra la*, qui redescend au *ré*. Et donc il y a à cette mesure 33 production d'une fausse relation attirant l'attention sur le verbe « crier », et qui doit être reproduite à l'avant-dernière mesure<sup>24</sup>.

Voir partition, p. 255-257.

## 12. « Descends du ciel »

*Vingthuitiesme [livre] contenant xxviii Chansons nouvelles [...]*, Paris, Pierre Attaignant, 1549 ; Heartz 152 et RISM 1549<sup>1925</sup>.

La poésie de Ronsard a très souvent inspiré les compositeurs de la Renaissance dont certains, comme Guillaume Boni par exemple, ont consacré à l'œuvre du seul Vendômois des recueils de chansons. Symbole de cette association tant désirée par le poète entre musique et poésie, le supplément musical qui accompagne la publication du recueil des *Amours* en 1552 laisse entrevoir

<sup>24</sup> Nos remerciements à Annie Cœurdevey pour cet avis détaillé.

<sup>25</sup> Pour le texte, la partition et un enregistrement de cette chanson, voir A. Tacaille et J.-E. Girot (dir.), « *Que me servent mes vers ?* », *op. cit.*

la volonté de Ronsard de susciter les mises en musique autour de sa poésie comme c'était déjà le cas avec la poésie de Marot. Cette démarche, bien dans la manière de faire d'un Ronsard qui se montrera toujours soucieux de maîtriser la diffusion de son œuvre, peut expliquer qu'il ait fallu attendre la publication du supplément pour que l'on puisse chanter Ronsard. Pourtant, le texte d'une chanson publiée par Attaignant en 1549 (avant le 20 avril, date de publication du *Vingtneufiesme [livre]* d'Attaignant ; voir Hertz 153) semble bien être sorti de la plume de Ronsard puisqu'on le retrouve, partiellement et sous une forme différente, dans le recueil des *Odes* publié en janvier 1550 par Ronsard. Signalé par Georges Dottin dans un article trop discret, le rapprochement « tant par sa forme que par son contenu » de cette chanson avec les dix premiers vers de l'ode « A Caliope » (*Second livre des Odes* [1550]) paraît indiscutable<sup>26</sup>. Ajoutons que le deuxième hémistiche du v. 4 se retrouve dans une autre ode de Ronsard (III, 1, v. 16<sup>27</sup>). On ne sait rien de l'auteur que l'on suppose parfois être ce Robert Maigret, natif du Mans et mort en 1568, auquel La Croix du Maine a consacré une courte notice<sup>28</sup>. Georges Dottin suggère qu'il pourrait également s'agir de l'humaniste grammairien Louis Meigret, proche de Ronsard en ces années et dont « l'intérêt pour la musique est attesté par les exemples musicaux de son *Tretté de la Grammaire françoese* de 1550 ». Il formule également l'hypothèse que cette chanson ait pu être écrite par un précoce admirateur proche de Ronsard. Mais on voit mal qui, à part le Vendômois « gourmand de gloire », aurait pu s'exprimer ainsi à cette date. L'attribution de cette chanson à Ronsard éclaire en tout cas d'un jour nouveau aussi bien la première diffusion de son œuvre que les étapes de la rédaction de ce poème, première pièce peut-être d'un Ronsard correcteur de ses œuvres.

Attaignant / Meigret

Descens du ciel o royne Calliope  
 Vers ton poete & faictz en descendent  
 Avec tes sœurs l'apollinée troupe  
 Ouyr ton luc de l'Inde à l'occident  
  
 Viens pour m'esjouyr  
 Me fayre jouyr

26 Georges Dottin, « La chanson chez Ronsard : le mot et la chose », dans Yvonne Bellenger, Jean Céard, Daniel Ménager et Michel Simonin (dir.), *Ronsard en son IV<sup>e</sup> centenaire*, Genève, Droz, 1989, t. II, *L'Art de poésie*, p. 29-32. – Voir le texte de l'ode « A Caliope » dans Ronsard, *Œuvres complètes*, éd. Pierre Laumonier, Paris, Didier, t. I, 1914, p. 174.

27 *Ibid.*, t. II, 1914, p. 2.

28 *Bibliothèques françaises de la Croix du Maine et de Du Verdier*, éd. Rigoley de Juvigny, Paris, Saillant et Nyon, 1772-1773, 6 vol., t. II, p. 391.

Du son de ta lyre  
C'est moy qui te sers  
C'est moy que du bers  
As voullu eslyre

v. 9 : moy qui (texte d'Attaignant) ; v. 4 « de l'Inde à l'occident » ; voir *Odes* II, 1, v. 16 ; éd. P. Laumonier, t. II, p. 2

Ronsard, *Les Quatre premiers livres des Odes*, Paris, Guillaume Cavellat, 1550

Desçen du ciel, Caliope, & repousse  
Tous les ennuis de ce tien nourrisson,  
Soit de ton luc, ou soit de ta vois douce,  
Ou par le miel qui coule en ta chanson.

238

Par toi je respire,  
C'est toi qui ma lire  
Guides & conduis :

C'est toi ma princesse,  
Qui me fais sans cesse  
Fol comme je suis.

Si l'on excepte l'inversion des rimes masculines et féminines dans la deuxième strophe, le schéma métrique est identique dans les deux textes.

Attaignant : 10(f)-10(m)-10(f)-10(m) + 5(m)-5(m)-5(f)-5(m)-5(m)-5(f)

Ronsard : 10(f)-10(m)-10(f)-10(sm) + 5(f)-5(f)-5(m)-5(f)-5(f)-5(m)

### 13. « Allegez moy ». 6 voix

Texte anonyme. Musique attribuée à Josquin des Prés.

Cette chanson est un bon exemple de réécriture savante d'un motif populaire. Le texte de la chanson se lit dans la *Farce nouvelle d'ung savetier nommé Calbain*<sup>29</sup>. À sa femme qui lui demande de lui acheter une robe avec des parements faits de « la fourrure de jennette [genette, *i.e.* civette ou fouine] », le savetier répond en chantant

Allegez moy douce plaisant' brunette  
Allegez moy : allegez moy de toutes mes douleurs  
Vostre beaulté me tient en amourette  
Allegez moy.

<sup>29</sup> Voir *Le Recueil du British Museum, fac-similé des soixante-quatre pièces de l'original*, introduction par Halina Lewicka, Genève, Slatkine, 1970, n° XXXIII, fol. A2 r°.

La diffusion de cette chanson à la Renaissance est attestée par les très nombreuses citations chez les poètes. L'une des plus anciennes (et aussi des plus surprenantes) se lit chez Jean Molinet, « Oraison à la Vierge Marie commençant par chansons et finissant par chansons » où le poète apostrophe ainsi Marie<sup>30</sup>. Si la mélodie originelle ne nous est pas parvenue, il est néanmoins possible de la reconstituer en comparant les deux versions connues de cette chanson : outre celle de Josquin, l'éditeur Phalèse publie en 1560 une version à quatre voix dans laquelle on retrouve un motif mélodique identique à celui de la version de Josquin. Ce même motif se lit également dans la chanson anonyme sur un texte de Marot « D'ung nouveau dard » (voir pièce suivante) et une chanson de Boni sur un sonnet des *Amours* de Ronsard (« Ha bel accueil », air publié en 1576 par Guillaume Boni dans ses *Sonetz de Pierre de Ronsard mis en musique à quatre parties*). La version de Josquin, réduite ci-dessous, propose un ajout au texte original que l'on ne retrouve nulle part ailleurs. À l'invite, en soi dépourvue d'ambiguïté, faite à la « brunette » d'alléger son amant « de toutes ses douleurs », le texte précise que celles-ci (et l'amourette en général) concernent la partie du corps située « Dessoubz la boudinette » – la « bodine » est le nombril (selon le *Dictionnaire de l'ancienne langue française* de Godefroy), terme encore utilisé aujourd'hui dans le Hainaut. La chanson est parfois attribuée au compositeur Antoine Barbé (dans l'édition originale publiée par Kriesstein en 1540). Toutefois, l'intérêt de Josquin pour les chansons « populaires » est bien attesté<sup>31</sup>. De ce point de vue, cette chanson écrite pour six voix n'est pas sans rappeler une autre grande réussite de Josquin dans ce domaine, la version à cinq voix de « Faulte d'argent ».



#### 14. « D'un nouveau dard »

Clément Marot, *L'Adolescence clémentine*, Paris, P. Roffet, 1532 (Chanson XVIII) ; Cœurdevey n° 10

Anonyme ; RISM [*ca* 1528]<sup>4</sup> ; Hertz 8 ; *Cantus anonymorum de libris Petri Attaignant*, éd. A. Seay et C. Adams, CMM 93/II, 1983, p. 32.

Publiée dans un recueil paru en 1529, cette chanson sera reprise avec quelques modifications dans *L'Adolescence clémentine* de 1532. C'est pourtant le texte publié par Attaignant que l'on peut encore lire dans un recueil

<sup>30</sup> *Les Faictz et dictz de Jean Molinet*, éd. cit., t. II, p. 471.

<sup>31</sup> D. Fallows, *Josquin*, op. cit., p. 81.

de chansons sans musique notée publié en 1535 : *S'ensuyvent plusieurs belles Chansons nouvelles [...]* [Paris, Guillaume Bossozel]<sup>32</sup>, un recueil qui, il est vrai, reprend une série de chansons publiées dans les recueils Attaignant. L'air publié en 1529 ne sera jamais repris autrement que dans une transcription pour luth publiée par le même éditeur en 1531. C'est peut-être ce qui explique qu'il soit resté anonyme comme la totalité des airs de ce recueil dont seules deux chansons ont pu être attribuées à des compositeurs sur la foi d'éditions plus tardives. L'une d'elles est l'œuvre de Claudin de Sermisy qui met en musique une autre chanson de Marot (« Je ne fay rien que requérir », Chanson xvii). La citation de Marot (« Fors de chanter : "Allegés moy / Douce plaisant brunette" ») se double ici d'une citation musicale : le motif mélodique reprend en effet celui présent dans les deux versions qui nous sont parvenues de la chanson « Allégez-moi » (voir pièce précédente). C'est précisément cette double citation qui rend inopérante la seconde strophe de ce poème publiée par Marot en 1532 puisque la citation musicale ne correspond plus aux paroles. C'est sans doute aussi pour cette raison qu'Attaignant ne publie qu'une seule strophe, celle pour laquelle l'air a été composé. Comme souvent à la Renaissance, la date de publication d'un recueil ne constitue qu'un indice sur la date de composition de l'œuvre (poème de Marot et musique dans ce cas). De fait, la présence de cette même chanson dans un chansonnier manuscrit de la Bibliothèque royale de Copenhague laisse penser que l'œuvre a été composée quelques années plus tôt. Peter Woetmann Christoffersen, éditeur de ce chansonnier, démontre en effet de manière convaincante que le manuscrit était achevé en 1526 au plus tard et que la chanson circulait déjà au début des années 1520<sup>33</sup>. Que, dans ce chansonnier, « D'ung nouveau dard » soit immédiatement suivi de la chanson « Je ne fay rien que requérir » renforce le lien entre ces deux œuvres, toute deux imprimées pour la première fois dans le même recueil d'Attaignant de 1529 et qui se suivent dans *L'Adolescence clémentine* ; comme pour « Je ne fay rien de requérir », il est tentant d'attribuer cette mise en musique à Sermisy<sup>34</sup>.

Attaignant 1529 (texte du *Superius* ; rares variantes graphiques dans les autres voix ; ponctuation ajoutée)

32 Voir B. Jeffery, *Chanson Verse of the Early Renaissance*, op. cit., t. II, p. 298, n. 213.

33 *French Music in the Early Sixteenth Century. Studies in the music collection of a copyist of Lyon. The manuscript NY Kgl. Samling 1848.2° in the Royal Library, Copenhagen*, Copenhagen, Museum Tusulanum Press/University of Copenhagen, 1994, t. II p. 68 n. 40.

34 Sur les chansons de Marot présentes dans le manuscrit de Copenhague, voir Frank Dobbins, « Les premières mises en musique des chansons, des épigrammes et des rondeaux de Marot », dans Gérard Defaux et Michel Simonin (dir.), *Clément Marot, « Prince des poètes françoys » (1496-1544)*, Paris, Champion, 1997, p. 483-502 ; et aussi ci-dessus, l'article de Jean-Eudes Girot, p. 25-43.

D'un nouveau dard je suis frappé  
 Par amour trop cruelle de soy.  
 De luy pensoys estre eschapé  
 Mais cuidant fuyr me deçoy  
 Et remede je n'aperçoy  
 A ma douleur secrete,  
 Fors de chanter : allegés moy  
 Doulce plaisant brunette.

Var. de l'édition *princeps* de *L'Adolescence clémentine* (Paris, Pierre Roffet, 1532, fol. 84 v°)<sup>35</sup> : v. 1 : frappé ; v. 2 : Par Cupido cruel ; v. 3 : eschappé ; v. 4 : cuydant ; v. 5 : apperçoy ; v. 6 : secrette ; v. 8 : Fors de crier, Allegez moy.

*L'Adolescence clémentine* propose un second couplet à cette chanson :

Si au monde ne fussiez point,  
 Belle, jamais je n'aymerois /  
 Vous seule, avez gagné le poinct  
 Que si bien garder j'esperoys /  
 Mais quant à mon gré vous auroys  
 En ma chambre seullette  
 Pour me venger / Je vous feroys  
 La couleur vermeillette.

15. **Mille regretz** ; musique attribuée à Josquin des Prez. 4 voix  
 Air publié à Paris chez Pierre Attaingnant en 1533 (Hertz 41). Comme pour nombre de chansons profanes, l'attribution de cet air à Josquin est discutée – en 1540 déjà, Georg Forster rapportait les propos d'un homme d'esprit (peut-être Martin Luther) qui remarquait que Josquin avait davantage composé mort que vivant. Dans le recueil d'Attaingnant, la chanson est attribuée à « J. Lemaire », peut-être Jean Lemaire de Belges [1473-*ca* 1515], grand poète (il pourrait donc être l'auteur du texte), qui n'est certes guère connu comme compositeur mais dont l'œuvre, à l'instar de celles de Guillaume Cretin et Jean Molinet, témoigne d'une réelle compétence et d'un intérêt constant pour la musique. Si, en revanche, ce nom le désigne seulement comme l'auteur du poème, ce serait alors le seul exemple chez Attaingnant d'une attribution de ce genre (aucun nom de poète ne figure dans ces recueils). On sait que des poèmes de Lemaire ont été mis en musique, en particulier dans l'entourage

35 C. A. Mayer, *Bibliographie des œuvres de Clément Marot*, t. II : Éditions, Paris, Nizet, 1975, n° 9.

de Marguerite d'Autriche : le chansonnier de Bruxelles (ms. 228) propose à la suite une épithaphe de l'amant vert (« Soubz ce tumbel »<sup>36</sup> ; compositeur anonyme) et un poème dont l'*incipit* n'est pas sans évoquer notre « Mille regretz » et dont la mélodie est explicitement attribuée à Josquin des Prez, « Plus nulz regretz »<sup>37</sup>. En l'absence de toute certitude, on se contentera d'observer que le nom du poète et celui du musicien sont déjà associés dans un recueil marqué par le retour lancinant d'un motif cher à Marguerite d'Autriche, le « regret », au cœur également de cette chanson appréciée entre toutes par son neveu, Charles Quint. Même peu vraisemblable, on ne saurait non plus totalement écarter l'hypothèse que cette mélodie soit l'œuvre d'un inconnu du nom de Lemaire<sup>38</sup>. Cet air a connu de nombreuses adaptations instrumentales dès sa publication chez Attaignant<sup>39</sup>.

Édition moderne : Frank Dobbins, *OBFC* n. 1. Texte ponctué de la version publiée par Kriesstein (Augsburg, 1540).

242

Mille regretz, de vous abandonner  
Et d'eslonger vostre face amoureuse,  
J'ay si grant deuil et paine doloureuse,  
Qu'on me verra, brief mes jours definer.

#### 16. « Comment au departir... »

Pierre de Ronsard, *Nouvelle continuation des Amours*, Paris, Vincent Sertenas, 1556 [puis dans *Le Second Livre des Amours*, 1560] ; *Œuvres poétiques*, éd. Paul Laumonier, Paris, Droz, t. VII, 1934, p. 271 ; *Œuvres complètes*, éd. Jean Céard, Daniel Ménager et Michel Simonin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1993, p. 200 (texte de 1572 cité ci-dessous).

Guillaume Boni, *Sonetz de Pierre de Ronsard mis en musique à quatre parties* [Paris, Le Roy & Ballard 1576 ; RISM B3480] ; édition du recueil par Frank Dobbins, Paris, Salabert, 1987.

Comment au departir adieu pourroy je dire,  
Duquel le souvenir tant seulement me pasme :  
Adieu ma chere vie, adieu ma seconde ame,  
Adieu mon cher soucy, par qui seul je souspire.

<sup>36</sup> *The Chansons albums of Marguerite of Austria, Mss 228 and 11239 of the Bibliothèque royale de Belgique, Brussels*, édition et commentaires par Martin Picker, Berkeley, University of California Press, 1965, n° 24, p. 275.

<sup>37</sup> *Ibid.*, n° 25, p. 280. Il existe une belle interprétation de cette chanson par Les Jardins de courtoisie (direction d'Anne Delfosse Quentin), dans *Carnetz secretz, Marguerite d'Autriche* (Ambronay, 2006).

<sup>38</sup> Sur l'attribution discutée à Josquin des Prez, voir D. Fallows, *Josquin, op. cit.*, p. 338-341.

<sup>39</sup> Voir H. M. Brown, *Instrumental Music printed before 1600, op. cit.*, s. v. « Mille regretz ».

Adieu le bel object de mon plaisant martire,  
Adieu bel œil divin qui m'englace et m'enflame,  
Adieu ma douce glace, adieu ma douce flame,  
Adieu par qui je vis, et par qui je respire :

Adieu belle, humble, honeste, et gentille maistresse,  
Adieu les doux liens où vous m'avez tenu  
Maintenant en travail, maintenant en liesse :  
Il est temps de partir, le jour en est venu :

Mais avant que partir je vous supplie, en lieu  
De moy, prendre mon cueur, tenez je le vous laisse,  
Voy le là, baisez moy, maistresse, et puis adieu.

### 17 . « Le chant de l'Alouette »

Franck Dobbins rappelle qu'une version anonyme à trois voix (copiée dans un chansonnier florentin, *ca* 1515) a ensuite été publiée en Italie en 1520 (Venise, Antico et Giunta)<sup>40</sup>. En 1528, Janequin publie sous son nom cette version en ajoutant une quatrième voix (Paris, Attaignant). Pour Frank Dobbins (à la suite d'une argumentation assez convaincante), la version à trois voix serait déjà de Janequin. La version de Claude Le Jeune (avec une cinquième voix) a été publiée en 1603 (Paris, Vve Ballard). Le texte de la deuxième strophe, ajoutée par Le Jeune, est extrait de *La Sepmaine* (1578) de G. Salluste du Bartas, v. 615-618<sup>41</sup>.

*Coqu* : cette association traditionnelle entre l'oiseau et le mari infortuné apparaît bien dans le texte d'une chanson de Janequin publiée chez Attaignant en 1549 (Heartz 154 ; RISM 1549<sup>21</sup> ; Janequin, *Chansons polyphoniques*, éd. A. Tillman Merritt et François Lesure, Monaco, Éditions de l'Oiseau-lyre, t. IV, 1968, n° 141, p. 103). Au vers 7, les éditeurs donnent « chantent toute saison » pour éviter l'erreur de métrique (solution peu satisfaisante) ; il faut sans doute élider la désinence verbale « chant' en toute saison » ou, mieux, considérer que le coucou, au singulier, « chante en toute saison » (je donne ici le texte du *Superius*).

40 Sur l'alouette de Janequin et de Le Jeune, voir Frank Dobbins, « Janequin, Marot, Rabelais et la musique verbale », dans Olivier Halévy, Isabelle His et Jean Vignes (dir.), *Clément Janequin, un musicien au milieu des poètes*, Paris, Société française de musicologie, 2013, p. 287-315.

41 À propos des « extensions » de Le Jeune à partir des chansons de Janequin, voir Isabelle His, *Claude Le Jeune (v. 1530-1600). Un compositeur entre Renaissance et baroque*, Arles, Actes Sud, 2000, p. 167-170.

Si le coqu en ce mois de may chante  
 Ce n'est amour mais toute meschanson.  
 Son contrepoint par redites deschante  
 De tout discors usant de meschant son.  
 N'escoutez donc des coquz la chanson  
 Ne du privé coqu ne du sauvage.  
 Au nid d'autruy chante[nt] en toute saison  
 Dont les petitz chantent au boys ramaige  
 Les grandz coquz chantent en la maison.

244

Sur le coucou (et les autres volatiles), Elisabeth Eva Leach rappelle que le chant du coucou est considéré comme monotone<sup>42</sup>. Une citation de Nicole Oresme (xiv<sup>e</sup> siècle) souligne d'ailleurs le fait qu'un mauvais chanteur est d'ordinaire appelé un coucou. Le terme *cucullus* aurait mérité un développement : le coucou en latin (*cuculus* ou *cucullus*) est homonyme du *cucullus*, capuchon, qui caractérise puis finit par désigner les moines au Moyen Âge<sup>43</sup>. L'association entre les deux mots, normale dans le contexte du chant religieux, vaut aussi peut-être pour les mœurs : dans les nouvelles des xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles, les moines sont souvent grands faiseurs de cocus. Symbole de l'ennui et de la monotonie (en musique et, bien sûr, en amour), le coucou est associé à l'avarice, la jalousie, le malheur, la couardise et la stupidité. D'une manière générale, le coucou s'oppose en tout au rossignol.

Pour l'alouette, E. E. Leach renvoie à trois virelais publiés par Willi Apel, *French Secular Compositions of the Fourteenth Century* (CMM. 53/III, 1971, n° 210, p. 38, n° 212, p. 42, n° 222, p. 57) qui contiennent des onomatopées que l'on retrouve à l'identique dans l'alouette de Janequin et Le Jeune : n. 210 (« Oncques ne fu » à trois voix) et n. 222 (« Rescoés, rescoés »). Voir en particulier le n. 212 dont l'*incipit* est identique à la chanson de la Renaissance : « Or sus vous dormez trop » (3 voix). Un certain nombre d'onomatopées ou expressions présentes dans ces chansons du xiv<sup>e</sup> siècle se retrouvent dans la chanson de Janequin/Le Jeune : *Lire lire lire. Liliron liliron lire; oci oci, fi fi* (pour le rossignol) ; *Que dit dieu* (x 3) *Que te dit dieu* (x 4) ; *il est jour s'il est jour s'il est jour*. À noter que dans les mesures 13-26 de la chanson de Janequin/Le Jeune, le texte invite les auditeurs à « écouter l'alouette » ; mais, par suite de

<sup>42</sup> Elisabeth Eva Leach, *Sung Birds, Music, Poetry and Nature in the Later Middle Ages*, Ithaca, Cornell University Press, 2007, p. 122 sq.

<sup>43</sup> Voir les différentes entrées autour de *cucullus* dans René Hoven, *Lexique de la prose latine à la Renaissance*, Leiden, Brill, 2006.

la polyphonie, c'est bien le coucou/cocu de la troisième strophe que l'on entend ici annoncé (« é-COU-tez l'alouette »)<sup>44</sup>.

Le motif de l'alouette et de la maumariée qui s'en va retrouver son amant au matin est très populaire. Il est encore bien présent dans la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle comme le montre un poème publié dans un recueil de chansons (sans musique notée) qui éclaire « L'Alouette » de Janequin/Le Jeune : *S'ensuyvent plusieurs belles chansons nouvellement imprimées [...] Avec aulcunes de Clement Marot de nouveau adjoustées*, Lyon, Vve Claude Nourry, 1535<sup>45</sup>. Les folkloristes du domaine francophone, et Conrad Laforte entre tous, ont observé la persistance des motifs ornithologiques et leur relation à la structure mythique construite par la tradition orale chantée autour du mariage. Au travers d'exemples musicaux encore chantés aujourd'hui, Conrad Laforte relie notamment l'alouette à la dénonciation, la mauvaise nouvelle, et d'abord l'annonce de l'aube, si cruelle aux amants nocturnes<sup>46</sup>.

Le refrain (sans le v. 2) et la première strophe ont été mis en musique par Claudin de Sermisy en 1527 chez Attaignant (RISM 1528<sup>3</sup>; Heartz 2); *Opera omnia*, éd. G. Allaire et I. Cazeaux, CMM 52/III, 1974, p. 96.

*Il est jour, dict l'alouette,  
Non est, non, dist la fillette,  
Sus debout, sus debout, allons jouer  
Sus l'herbette*

Mon pere m'a mariée  
A ung ord villain jaloux  
Le plus lait de ceste ville  
Et le plus malgracieux,  
Qui ne peult, qui ne sçait,  
Qui ne veult faire la chosette,  
Voire dea, voire dea, qui est si doulcette.  
*Il est jour, &c.*

Et moy qui suis jeune dame  
Et luy ung vieillart rioteux,  
Me debvroit on donner blasme  
Si faisoye quelque amoureux  
Qui me peust, qui me sceust,  
Qui me deust faire la chousette,  
Voire dea, voire dea, qui est si doulcette?  
*Il est jour, &c.*

44 Sur les onomatopées, outre l'ouvrage d'Elisabeth Eva Leach, voir Isabelle Ragnard, « Or sus ! Les chansons françaises descriptives au XIV<sup>e</sup> siècle », dans *Clément Janequin, op. cit.*, p. 55-85; F. Dobbins, « Janequin, Marot, Rabelais et la musique verbale », art. cit. et O. Halévy, ci-dessus, p. 89-102.

45 Édité par Brian Jeffery, *Chanson verse of the Early Renaissance, op. cit.*, t. II, p. 118-120.

46 Conrad Laforte, *Survivances médiévales dans la chanson folklorique. Poétique de la chanson en laisse*, Québec, Presses de l'université Laval, 1981, « Le rossignol et les oiseaux », p. 223 sq.

Le vielart a longue eschine,  
Toute nuyct my torne le cul,  
Mais si plus il y retourne  
En brief le feray cocqu,  
Ce villain, ce changrin,  
Qui ne peult faire la chousette,  
Voire dea, voire dea, qui est si doulcette.  
*Il est jour, &c.*

Si par trop le vilain grongne,  
De brief il sera frotté,  
Il aura dessus la trongne  
Ca[r] il s'est mal acquitté  
De baiser, d'acoller,  
Et de faire la chousette,  
Voire dea, voire dea, qui est si doulcette.  
*Il est jour, &c.*

Si mourir devoit de rage,  
Tousjours joyeuse seray.  
Prendray pour mon advantaige  
Ung amoureux à mon gré,  
Qui pourra, qui vouldra,  
Qui saura faire la chousette,  
Voire dea, voire dea, qui est si doulcette.  
*Il est jour, &c.*

Jean-Eudes Girot et Alice Tacaille

# PARTITIONS

## Supplément musical des *Amours* de P. de Ronsard *Luth compagnon, sur la musique de Nature ornant*

Louise Labé

Clément Janequin  
RISM 1552/6

SUPERIUS

CONTRATENOR

TENOR

BASSUS

Lut, com - pa - gnon de ma ca - la - mi -  
Et tant le pleur pi - teus t'a mo - les -

4

té De mes sou - pirs té - moin ir - re - pro - cha - ble, té - moin ir - re - pro -  
té Que com - men - çant quel - que son de - lec - ta - ble, quel - que son de - lec -

8

cha - - - ble, De mes en - nuis con - trol - leur ve - - - ri - ta -  
ta - - - ble, Tu le ren - dais tout sou - dein la - - - men - ta -  
ré - pro - cha - ble, De mes en - nuis con - trol - leur ve - ri - ta -  
de - lec - ta - ble, Tu le ren - dais tout sou - dein la - men - ta -  
- - - ble, De mes en - nuis con - trol - leur ve - - - ri - ta -  
- - - ble, Tu le ren - dais tout sou - dein la - - - men - ta -

*Les Amours de P. de Ronsard ... Ensemble le cinquième de ses Odes*, Paris, Vve M. de La Porte, 1552.  
Bibliothèque nationale de France, Réserve des livres rares, Rés. P-YE-1482, sig. D, 4d. A. Tacaille  
Texte substitué : *Œuvres de Louise Labé Lionnoise*, Lyon, Jean de Tournes, 1555, p. 117, sonnet XII,  
Bibliothèque nationale de France, Rés. Ye-1651, *idem* Bibliothèque municipale de Lyon, FC011.

Luth compagnon

13

ble, Tu as sou-vent a-vec moi la-men-  
 Fein-gnant le ton que plein a-voit chan-  
 ble, Tu as sou-vent Tu as sou-vent a-vec moi la-men-  
 Fein-gnant le ton Fein-gnant le ton que plein a-voit chan-  
 ble, Tu as sou-vent a-vec moi la-men-  
 Fein-gnant le ton que plein a-voit chan-

248

18

té, Tu as sou-vent a-vec moi la-men-té: té: Et si te veus ef-  
 té, Fein-gnant le ton que pleine-voit chan-té. té: Et si te veus ef-  
 vec moi la-men-té, a-vec moi la-men-té: té: Et si te veus ef-  
 pleine-voit chan-té, que pleine-voit chan-té. té: Et si te veus ef-  
 té, Tu as sou-vent a-vec moi la-men-té: té: Et si te veus ef-  
 té, Fein-gnant le ton que pleine-voit chan-té. té: Et si te veus ef-  
 té, Tu as sou-vent a-vec moi la-men-té: té: té:  
 té, Fein-gnant le ton que pleine-voit chan-té.

24

veusef-forcer au contrai-re, Et si te veusef-for-cerau con-trai-re, Tu  
 for-cerau con-trai-re, Et si te veusef-for-cerau con-trai-re, Tu  
 trai-re, Et si te veusef-for-cerau con-trai-re, Tu  
 Et si te veusef-for-cerau contraire, te veusef for-cerau con-trai-re, Tu

Luth compagnon

31

te des-tens & si me con-treins tai-re: Mais me vo-yant ten-dre-ment sous-pi-rer, Don-nant fa-

37

veur à ma tant tris-te plein-te: En mes en-nuis me plai-re suis con-trein-te, Et  
 veur à ma tant tris-te plein-te: En mes en-nuis me plai-re suis con-trein-te, Et  
 veur à ma tant tris-te plein-te: En mes en-nuis me plai-re suis con-trein-te, Et

43

d'un dous mal dou-ce fin es-pe-rer. Et d'undousmalEt d'un dousmal dou-ce fin es-pe-rer.  
 d'un dous mal dou-ce fin es-pe-rer. Et d'undousmalEt d'un dousmal dou-ce fin es-pe-rer.  
 d'un dous mal dou-ce fin es-pe-rer. Et d'undousmal dou-ce fin es-pe-rer.

Théodore de Bèze, *Les Saints cantiques* (Genève, 1595), n° III

Deut.32.

Autre Cantique de Moïse Prophetique

Je par-le-ray. Ci-eux, don-nez au-dien-ce, Ter-re s'ap-

7

preste à mon dire es-cou-ter. Car de ma voix dé-cou-le-ra sci-

13

en-ce, Com-me sen-tend la plu-ye de-gou-ter.

250

19

Com-me des cieux la ro-sé-e dis-til-le, Fai-sant cou-ler

25

u-ne plu-ye sub-ti-le Sur l'her-be tendre, et sur les for-tes

31

plan-tes, Ver-sant d'en haut ses eaux plus a-bon-dan-tes

Theodore de Bèze, *Les Saints cantiques* (Genève, 1595), n° XI

Esa.26.

Cantique d'Esai de consolation et de Prophetie

8 A ce coup som - mes - nous mu - nis,

4  
8 D'u - ne ci - té de dé - li - vran - ce : A ce coup som - mes - nous four -

11  
8 nis De murs et rem - pars d'as-seu-ran - ce. Sus don-ques por - tes,

18  
8 ou - vrez-vous A ceux qui mar - chent droi - te - ment, Et don -

24  
8 nez seure en - trée à tous Qui che - mi - nent lo - ya - le - ment.

Theodore de Bèze, *Les Saints cantiques* (Genève, 1595), n° XIII  
 sur le chant du psaume CXXXIV. Jonas, 2.3.  
 Cantique d'Esaié de consolation et de Prophetie

En des-troit si es-troit pres-sé,  
 En - se - ve - li dans ce pois - son,  
 Au Sei-gneur mon cri j'ay dres - sé,  
 et il en a ou - y le son.

252

- |   |  |
|---|--|
| <p>1. En destroit si estroit pressé,<br/>             Enseveli dans ce poisson,<br/>             Au Seigneur mon cri j'ay dressé,<br/>             Et il en a ouy le son.</p> <p>2. Au fin fond de la mer jetté,<br/>             Couvert de flots impétueux,<br/>             Et de tes vagues agité,<br/>             J'ay dit, levant en haut les yeux,</p> <p>3. Tu m'as chassé de devant toy,<br/>             Mais encores, par ta bonté,<br/>             Seras-tu visité par moy,<br/>             Au temple de ta sainteté.</p> <p>4. Jusques à l'âme dans ces creux,<br/>             De toutes parts suis engouffré :<br/>             D'herbages marins, escumeux,<br/>             Mon pauvre chef est empestré.</p> | <p>5. Arrivé suis au fondement<br/>             Des monts cachés dedans ces flots,<br/>             Où, sans toy, éternellement<br/>             Il me falloit mourir enclos.</p> <p>6. Mais Eternel mon Dieu tu m'as<br/>             Du sépulchre fait remonter,<br/>             Et lorsqu'estoy' près du trépas,<br/>             Digné de ton temple escouter.</p> <p>7. Cherchez donc, tant qu'il vous plaira,<br/>             Vos faux Dieux, peuples insensés,<br/>             Et tant que bon vous semblera,<br/>             Au lieu du vray, les encensez.</p> <p>8. Quant à moy, au seul Supernel<br/>             Sacrifier preten mon cœur,<br/>             Payant mes vœux : c'est l'Eternel<br/>             Dont vient délivrance et bon heur.</p> |
|---|--|

Premier quatrain  
*“ Dieu tout premier, puis pere & mere honore ”*

G. du Faur de Pibrac

P. de L'Estocart

Musical score for Soprano, Contralto, Tenor, and Bass. The lyrics are:

SUPERIUS: Dieu tout pre - mier, puis pè - - re et mè - re ho -

CONTRATENOR: Dieu tout pre - mier, puis pè - re et mè -

TENOR: Dieu tout pre - mier, puis pè - re et mè - re ho -

BASSUS: Dieu tout pre - mier, puis pè - re et mè - re ho -

Musical score for Soprano, Contralto, Tenor, and Bass. The lyrics are:

SUPERIUS: no - re. Sois juste et droit, & en tou - te sai - son De

CONTRATENOR: - re ho - no - re. Sois juste et droit, & en tou - te sai - son De

TENOR: no - re. Sois juste et droit, & en tou - te sai - son De

BASSUS: no - re. Sois juste et droit, & en tou - te sai - son De

Musical score for Soprano, Contralto, Tenor, and Bass. The lyrics are:

SUPERIUS: l'in - no - cent prends en main la rai - son: Car Dieu te doit là haut ju -

CONTRATENOR: l'in - no - cent prends en main la rai - son: Car Dieu te doit là haut,

TENOR: l'in - no - cent prends en main la rai - son: Car Dieu te doit là

BASSUS: l'in - no - cent prends en main la rai - son: Car Dieu te doit là haut,

Premier quatrain

14

ger, ju-ger en - co - - - re. Car Dieu te

là haut ju - ger en - co - - - re. Car Dieu te

haut, là haut ju - ger en - co - - - re. Car

Car Dieu te doit là haut ju - ger en - co - re. Car Dieu te

254

18

doit là haut ju - ger, ju-ger en - co - - - re.

doit là haut, là haut ju - ger en - co - - - re.

Dieu te doit là haut, là haut ju - ger en - co - re.

doit là haut, Car Dieu te doit là haut ju - ger en - co - re.

L'ardent désir

Maurice Scève

Pierre Certon  
RISM 1540/14

SUPERIUS

CONTRATENOR

TENOR

BASSUS

L'ar - - - dant de - sir du  
A tel - le - ment son

L'ar - - - dant de - sir  
A tel - le - ment

L'ar - dant de - sir du hault bien  
Que le corps vif est des - ja

L'ar - - - dant de - sir  
A tel - le - ment

4

hault bien de - si - - - ré Qui as - pi - roit Qui as - pi - roit à  
ar - deur at - ti - - - ré Que le corps vif Que le corps vif est

du hault bien de - si - ré Qui as - pi - roit à cel - le  
son ar - deur at - ti - ré Que le corps vif est des - ja

de - - - si - - - ré Qui as - pi - roit Qui as - pi -  
cen - dre um - breu - - - se. Que le corps vif Que le corps

du hault bien de - si - ré Qui as - pi - roit à cel - le  
son ar - deur at - ti - ré Que le corps vif est des - ja

9

cel - le fin heu - reu - - - se. Et de ma vi - e en  
des - ja cen-dre um - breu - - - se.

fin heu - reu - se. Et de ma vi - e en  
cen - - - dre um - breu - se.

roit à cel - le fin heu - reu - se. Et de ma vi - e en  
vif est des - ja cen-dre um - breu - se.

fin heu - reu - - - se. Et de ma vi - - -  
cen - dre um - breu - - - se.

255

POÉSIE ET MUSIQUE À LA RENAISSANCE Partitions

L'ardent désir

14

ce point mal - heu - reu - se - - - - se Ne me res - te que

ce point mal - heu - reu - - - - se Ne me res - te que

ce point mal - heu - reu - - - - se Ne me res - te que

e en ce point mal - heu - reu - - - - se Ne me res - te que

256

19

ces deux si - gnes cy : L'oeil lher - moy - ent

ces deux si - gnes cy : L'oeil lher - moy - ent pour te ren - dre pi -

ces deux si - gnes cy : L'oeil lher - moy - ent pour te ren - dre pi -

ces deux si - gnes cy : L'oeil lher - moy - ent pour te ren - dre pi -

24

pour te ren - dre pi - teu - - - - se La bouche

teu - se pour te ren - dre pi - - - - teu - se La bouche he -

teu - se pour te ren - dre pi - teu - - - - se

teu - se pour te ren - dre pi - teu - se La bouche he -



*Hélas que me faut-il faire?*

Philippe Desportes

Didier Le Blanc

SUPERIUS Hé - las que me faut - il

CONTRATENOR Hé - las que me faut - il

TENOR Hé - las que me faut - il

BASSUS Hé - las que me faut - il

258

fai - re Pour a - dou - - - cir la ri - gueur D'un ty -

fai - re Pour a - dou - cir la ri - gueur D'un ty -

fai - re Pour a - dou - - - cir la ri - gueur D'un ty -

fai - re Pour a - dou - - - cir la ri - gueur D'un ty -

ran, d'un ad - ver - sai - re, Qui tient fort de -

ran, d'un ad - ver - sai - re, Qui tient fort de -

ran, d'un ad - ver - sai - re, Qui tient fort de - dans

ran, d'un ad - ver - sai - re, Qui tient fort de -

Hélas

14

dans mon coeur. D'un ty - ran, d'un ad - ver -

19

sai - re, Qui tient fort de - dans mon coeur.

Il me brule il me saccage,  
Il me perce en mille pars,  
Et puis me donne au pillage,  
De mille inhumains soldats.

L'un se loge en ma poitrine  
L'autre me succe le sang,  
Et l'autre qui se mutine,  
De traits me pique le flanc.

L'un à ma raison troublée  
L'autre a volé mes esprits,  
L'aissant mon âme comblée  
De feux, d'orreur & de cris.

Tous les moyens que j'essaye,  
Au lieu de me profiter,  
Ne font qu'en aigrir ma playe  
Et ces cruelz irriter.

En vain je respans mes larmes,  
Pour les penser émouvoir,  
Et n'y puis venir par armes,  
Car ils ont trop de pouvoir.

Puis ils ont intelligence,  
A mon coeur, qui m'est rendu  
Cil où j'avoy ma fiance  
M'a vilainement vendu.

Mais ce qui me réconforte  
En ce douloureux émoÿ,  
C'est que ce mal que je porte,  
Luy est commun comme à moy.



## INDEX NOMINUM

### A

- Alciat, André 14  
 Aneau, Barthélemy 48  
 Antico, Andrea 243  
 Arioste (Ludovico Ariosto, *dit l'*) 179  
 Attaignant, Pierre 25-37, 40-41, 91, 222-223, 227-228, 234, 243-245, 255  
 Aygnan 185

### B

- Baïf, Jean-Antoine de 9, 33, 40, 56, 120, 131-134, 140, 152, 165, 167, 186  
 Ballard, Robert 46, 78-79, 84, 88, 142, 144, 146-147, 151, 157, 164-167, 208, 215, 222  
 Bartas, Guillaume de Salluste, seigneur du 243  
 Beaulieu, Girard de 144  
 Beaulieu, Lambert de 175, 184, 216, 224-225  
 Bellay, Joachim du 8, 56, 170, 185, 212  
 Berjon, Matthieu 193, 201, 250-252  
 Bèze, Théodore de 8, 108, 189-204, 207, 210, 216, 232, 252  
 Bonfons, Nicolas et Jean 39, 170-171, 175-176, 185-186  
 Boni, Guillaume 215-216, 236, 239-242  
 Bonnet, Pierre 146-147, 152, 164, 166  
 Bossozel, Guillaume 239  
 Bourgeois, Louis 45, 195-196

### C

- Caiétain, Fabrice Marin 120-121, 133-134, 143-144, 147, 164-166, 175, 177, 184, 207, 225

- Calvin, Jean 192, 200  
 Catherine de Médicis 146  
 Cavellat, Léon 141-142, 164-166, 238  
 Certon, Pierre 7, 29, 46, 54, 64, 66, 88, 119, 209-210, 216, 222-223, 234, 236, 255  
 Chardavoine, Jehan 109-111, 113-115, 153, 165, 221-224, 226  
 Charles IX 88, 144, 151, 164, 167, 186  
 Chastillon, Guillaume 147  
 Chesneau, Nicolas 182  
 Claude de France 19  
 Clemens non Papa 7  
 Costeley, Guillaume 147, 150-151, 165-166  
 Courville, Thibault de 144, 157  
 Cretin, Guillaume 217-218, 241

### D

- Dante (Durante Alighieri, *dit*) 52  
 Denisot, Nicolas 74  
 Des Masures, Louis 193, 197  
 Desportes, Philippe 14, 143, 145-146, 148, 149, 155, 164-165, 167, 170, 172, 175, 179, 181-184, 186, 207, 216, 224-225, 227, 258  
 Desprez, Josquin 52, 209, 218  
 Dreux du Radier, Jean-François 170  
 Du Bosc, Simon 189  
 Du Caurroy, Eustache 136, 138-139, 147, 184  
 Du Chemin, Nicolas 46, 69, 71-72, 74-75  
 Du Pré, Galliot 217  
 Du Verdier, Antoine 49, 63

**E**

Érasme, Didier 218  
 Expert, Henry 124, 128-129, 131

**F**

Fezandat, Michel 69-72, 75  
 François I<sup>er</sup> 7, 33, 40, 60, 79, 176  
 François d'Orléans 171  
 Fumée, Antoine 58-59, 63, 65, 222

**G**

Goudimel, Claude 46, 53-55, 64, 68-69,  
 73, 119, 197, 209, 213, 232  
 Goulart, Simon 189-190, 201, 203-204  
 Gras, François 191, 198-201, 203-204  
 Grazzini, Anton Francesco, *dit* Le Lasca  
 149  
 Giunta, Lucantonio 243  
 Guérault, Guillaume 178, 189

**H**

Haultin, Jérôme 201  
 Henri III 142, 186  
 Henri IV 171, 203  
 Henri d'Orléans, duc de Longueville 171

**I**

Indy, Vincent d' 124, 126-129, 132  
 Isaac, Heinrich 149

**J**

Jaquemot, Jean 193  
 Jamyn, Amadis 143, 148, 164-165, 167, 186  
 Janequin, Clément 7, 30-31, 40, 42, 46, 54,  
 64, 68, 118, 127, 216, 222-223, 230-231,  
 243-244, 247  
 Jodelle, Étienne 136, 141, 144, 150, 151,  
 154-155, 157, 167, 170, 172, 175, 181-182,  
 184  
 Joyeuse, Anne, duc de 151-152

**L**

Labé, Louise 45, 47, 55-65, 231, 247  
 La Croix du Maine, François 170, 237  
 La Grotte, Nicolas de 141-143, 146-148,  
 164-166, 174-175, 177, 183-184  
 La Porte, Ambroise de 46, 53, 68-69,  
 73-74  
 La Porte, Maurice de 230-231  
 Latre, Joannes de 174, 177  
 Lassus, Roland de 7, 133, 134, 135, 136,  
 165, 209, 212  
 Le Blanc, Didier 144-145, 147, 164-166,  
 175, 184, 216, 224, 226, 258  
 Le Jeune, Claude 7-9, 124-125, 127-128,  
 132-138, 140, 142, 147, 151-154, 157, 165-  
 166, 184, 243-244  
 Le Roy, Adrian 46, 79, 88, 135, 142, 144,  
 146-147, 177-178, 215, 222  
 Lemaire de Belges, Jean 241  
 Lhéritier, Catherine 67, 74  
 L'Homme, Jean 185  
 Lupi second, Didier 174, 178

**M**

Mâche, François-Bernard 132  
 Macrobe 81  
 Maletty, Jean de 145-147, 164-166  
 Mallard, Thomas 175, 185  
 Marguerite de France 136, 150  
 Marie d'Angleterre 13, 19  
 Marot, Clément 7-8, 25-31, 33, 35-38,  
 40-42, 45-46, 52-54, 62-65, 108, 178, 180,  
 191, 194-196, 213, 216, 227-228, 236, 239-  
 241, 243-244  
 Marot, Jean 18  
 Masson, Paul-Marie 129-131, 133, 134  
 Meigret, Louis 216, 237  
 Médicis, Laurent de 149

Micard, Claude 109, 153, 165, 178, 221, 224, 226

Millot, Didier 174, 185

Millot, Nicolas 177

Mittantier 7

Moysson, Jacques 185, 187

Molinet, Jean 29, 216-221, 239, 241

Muret, Marc-Antoine 46-47, 52, 54, 64, 67-68, 71-77, 83, 118, 216, 230-232

## O \_\_\_\_\_

Ockeghem, Johannes 216-219, 221

Oresme, Nicolas 244

## P \_\_\_\_\_

Patisson, Mamert 143, 164, 167, 182, 227

Peletier du Mans, Jacques 53-54, 56, 62-65

Pétrarque, François 8, 9, 52, 74, 179. Voir « pétrarquisme »

Petrucci, Ottaviano 216

Pevernage, Andreas 175, 184

Phalèse, Pierre 177, 239

Phinot, Dominique 7, 216, 234

Pictet, Bénédicte 190

## R \_\_\_\_\_

Richard de Fournival 20

Rigaud, Benoist 185, 186

Roffet, Pierre 43, 227, 239, 241

Ronsard, Pierre de 8-10, 45-65, 67-88, 103-106, 113, 119, 141, 143-144, 146-148, 150, 164-165, 170-172, 175, 177-185, 207, 216, 221, 230, 231, 236-239, 242, 247

## S \_\_\_\_\_

Sainte-Marthe, Scévole de 60, 171, 193

Saint-Gelais, Mellin de 7, 26, 48, 56, 63, 121, 143, 146, 167, 178, 216, 221, 222

Salmon, Gabriel 14

Sappho 57

Scève, Maurice 10, 63, 207, 216, 234-235, 255

Sermisy, Claudin 7, 27, 31, 32, 216, 227, 240, 245

Sertenas, Vincent 242

Susato, Tylman 187, 196, 209, 214, 216, 217, 219

## T \_\_\_\_\_

Tamisier, Pierre 185, 187

Terpandre 67, 74, 88

Tory, Geoffroy 235

Tyard, Pontus de 10, 63, 80-81, 169

## V \_\_\_\_\_

Vian, Boris 197

Vitruve 81-82

Viviant, Jacques 220, 221



## INDEX RERUM

### C \_\_\_\_\_

Citre 61

Clausules 18, 108-121

Cornet 61

### D \_\_\_\_\_

Doucine 61

### E \_\_\_\_\_

Espinette 61

### F \_\_\_\_\_

Flûte 10, 52, 61, 93

### G \_\_\_\_\_

Gaillarde 61

### L \_\_\_\_\_

Luth 10-11, 30, 41, 45-46, 48, 50-51, 56-61,  
63-64, 121, 222-223, 240, 247-249

Lyre 46-48, 56-57, 61, 141, 143-144, 164,  
237

### M \_\_\_\_\_

Madrigal 61

Musique mesurée à l'antique 121, 123-140

### N \_\_\_\_\_

Noël 28, 30, 33, 91, 92, 93, 228

### P \_\_\_\_\_

Passemesse 61

Pavane 61, 224

Pétrarquisme 52, 74

Psautier de Genève 8, 45-46, 108, 115, 117-  
118, 189-192, 194-196, 198, 200, 215

### R \_\_\_\_\_

Refrain 18-20, 30, 90-92, 95-101, 151, 174,  
180-181, 245

Rondeau 14-26, 29-30, 41,

### S \_\_\_\_\_

Sirène 10, 17-18, 22-23, 49

Sonnet 9, 46-62, 64-65, 67-68, 73-74, 96,  
120, 148, 171, 231, 239, 247

### T \_\_\_\_\_

Triolet 18, 127-128, 132

### V \_\_\_\_\_

Villanelle 146

Violon 61, 94



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<sup>e</sup>-xviii<sup>e</sup> siècles) ». Responsables : Frank Lestringant et Alexandre Tarrête.

272

Les îles ont été souvent décrites et cartographiées. Au xv<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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
<b>274</b>	
Tables des matières.....	273