

La chanson d'actualité, de Louis XII à Henri IV

Cahiers V. L. Saulnier | 36



Plus d'un siècle après les travaux pionniers d'Auguste Le Roux de Lincy et d'Émile Picot sur les « chants historiques », au moment où les sources premières deviennent plus accessibles, les études littéraires, historiques et musicologiques joignent, dans ce volume, leurs forces pour renouveler le regard sur la chanson dite d'actualité. Dès le début du ^{xvi}e siècle, à travers de minces plaquettes gothiques, des soldats, des aventuriers, des clercs, de simples bourgeois témoignent par des chansons des conflits qui les divisent. Textes aux airs bien souvent perdus, inscrits en profondeur dans l'histoire de leur temps, leurs chansons participent à l'œuvre de propagande des parti(e)s en présence au fil des conflits qui agitent le siècle. Elles rassemblent aussi des communautés, notamment dans la commémoration des événements et des figures qu'elles illustrent.

Les contributions de ce volume se consacrent aux supports et aux sources qui nous donnent accès à ces airs et à ces textes (chansonniers, paroliers, placards, minutes de procès, etc.), et elles en montrent toute la diversité générique et formelle : chansons historiques, chansons spirituelles, chansons à boire... Elles visent à définir la poétique du genre (si genre il y a), sans oublier ce que ces textes nous disent de leur réception et de leur diffusion. L'investigation porte aussi sur le statut de la vérité, sur l'utilisation de la rumeur et d'une rhétorique propagandiste, car les nouvelles véhiculées dans ces chansons, comme dans d'autres textes d'actualité, sont le fait d'auteurs, parfois anonymes, qui peuvent prendre fait et cause pour un parti ou une idée, notamment dans le cadre des guerres de Religion. Le dialogue des différentes disciplines sollicitées aide à cerner les codes qui régissent ces chansons, à dégager leurs spécificités textuelles et musicales, mais aussi à les réinscrire au plus près de leur contexte historique et à saisir leur influence et leurs modalités d'action.

Illustration : *L'Enfant prodigue chez les courtisanes. Allégorie des cinq sens* (détail), huile sur bois, ^{xvi}e siècle, Paris, musée Carnavalet © Bridgeman Images

Contenu de ce PDF :

Notes de programme – concert donné le 22 mars 2018 dans le cadre du colloque – Esther Labourdette, Miguel Henry

ISBN 979-10-231-3143-7

LA CHANSON D'ACTUALITÉ, DE LOUIS XII À HENRI IV

Derniers ouvrages parus

Le Mépris de la cour. La littérature anti-aulique en Europe (XVI^e-XVII^e siècles)
Nathalie Peyrebonne, Alexandre Tarrête & Marie-Claire Thomine (dir.)

Îles et Insulaires (XVI^e-XVIII^e siècle)
Frank Lestringant & Alexandre Tarrête (dir.)

Paris, carrefour culturel autour de 1500
Olivier Millet & Luigi-Alberto Sanchi (dir.)

Poésie et musique à la Renaissance
Olivier Millet & Alice Tacaille (dir.)

L'Unité du genre humain. Race et histoire à la Renaissance
Frank Lestringant, Pierre-François Moreau & Alexandre Tarrête (dir.)

L'Expérience du vers en France à la Renaissance
Jean-Charles Monferran (dir.)

La Poésie à la cour de François I^{er}
Jean-Eudes Girot (dir.)

Contes et discours bigarrés
Marie-Claire Thomine (dir.)

La Renaissance de Lucrèce
Emmanuel Naya (dir.)

Cahiers V.L. Saulnier
36

La chanson d'actualité, de Louis XII à Henri IV

sous la direction de
Olivier Millet, Alice Tacaille et Jean Vignes

SORBONNE UNIVERSITÉ PRESSES
Paris

Ouvrage publié avec le soutien de l'Association V.L. Saulnier,
du CELLF et du Conseil scientifique de Sorbonne Université

Les SUP sont un service général de la faculté des Lettres de Sorbonne Université

© Sorbonne Université Presses, 2021
ISBN de l'édition papier : 979-10-231-0638-1
ISBN de ce PDF : ●●●●●●●●

Mise en page 3d2s/Emmanuel Marc Dubois (Paris/Issigeac)
d'après le graphisme de Patrick Van Dieren

SUP

Maison de la Recherche
Sorbonne Université
28, rue Serpente
75006 Paris

tél. : (33)(0)1 53 10 57 60
fax : (33)(0)1 53 10 57 66

sup@sorbonne-universite.fr

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

NOTES DE PROGRAMME

Concert donné le 22 mars 2018 dans le cadre du colloque, en l'hôtel de Lauzun – IEA Paris, avec le concours du CELLF (Sorbonne Université), de l'IreMus (CNRS), du CERILAC (Paris Diderot), et du Conseil scientifique de la faculté des Lettres de Sorbonne Université.

Esther Labourdette, chant, Miguel Henry, luth et cistre, chant.

Les chansons de la Renaissance forment un corpus immense et hétérogène qu'il est difficile d'appréhender tant sa plasticité est importante. Les pièces à chanter – qui connaissent aussi, et surtout, sans qu'on puisse la mesurer, une circulation orale –, sont notées dans des manuscrits ou imprimées dans des livres qui leur sont notamment consacrés. Du point de vue de la pratique musicale, ces sources se divisent en deux grandes catégories, d'une part celles qui comportent de la musique notée, et d'autre part celles dans lesquelles on trouve mention de timbres pour les chanter mais sans que ceux-ci soient écrits sur une portée musicale. Le chercheur et l'interprète qui souhaitent procéder à une recreation des chansons sont alors confrontés à plusieurs difficultés dont la première consiste à retrouver la musique de la mélodie proposée comme soutien à la récitation du texte. Pour *Le Recueil des chansons des batailles & guerres advenues au Royaume de France, durant les troubles [...] (1575)* par exemple, seule une minorité d'airs ont pu être identifiés. Lorsque le timbre ne nous est pas parvenu, reste la possibilité de choisir une autre mélodie dont la poésie initiale présente une forme, une structure métrique et un schéma de rimes identiques à ceux de la chanson que l'on veut chanter. Dans tous les cas, des aménagements sont nécessaires à la pratique musicale, car il s'agit pour le chanteur de restituer une oralité en partie insaisissable en se fondant toutefois sur des mélodies écrites qui ne sont pas et n'étaient pas des textes à respecter scrupuleusement mais plutôt à considérer comme des grilles ou des aide-mémoire à interpréter. Pour accompagner le concert donné par Esther Labourdette et Miguel Henry, les notes de programme suivantes ont été établies par Nahéma Khattabi, Alice Tacaille et Jean Vignes¹. Elles font état des problématiques soulevées par la question du chant sur timbre.

1 Sur les propositions de Sophie Astier, Tatiana Debbagi Baranova, Stéphane Partiot, Laurent Vissière.

Chanson des regretz du conte de Nansso d'avoir failly à son entreprinse. Et se chante sur le chante² *Au bois de Deuille, à l'ombre d'ung soucy, / M'y fault aller pour passer ma tristesse* (Cartulaire de la ville de Mézières, pièce 54)³

Ung vendredy, quatre heures après midy,
Pour asseiger⁴ Maisieres fit⁵ mon approche,
Et si estoie d'artillerye fourny
Pour la bien batre et y prendre ma proye.
Mais ung Bayart qui dedans y estoit
M'a bien garde de l'approcher si pres.
Dont m'e[st]⁶ tristesse,
Qu'i fault que leisse
À grande angoisse
Ce que j'avoye entrepris,
Et ne pourroie
Trouver la voie
Qui me convoie
Pour entrer dedans Maisieres.

Ung mois je futz devant ladite ville
Avec moy bien .LXVI. milles
Dont Emery avoit une partie ;
Felix estoit auprès de la riviere
Qui regardoit la maniere comment
Conte Francisques et tous ses Allemans
Porroient entrer
Sans reculler
Et approcher la ville que tant desiroie⁷.
Mais ung Boucquart
Fier com lieupart,
Tenant son dard,
De ce m'en a bien gardé.

2 Corr. chant ; par contamination du verbe précédent.

3 Texte établi par Laurent Vissière. Voir, ci-dessus, Laurent Vissière, « La chanson d'aventurier », particulièrement p. 113, n. 18.

4 « Assiéger ».

5 Corr. Fis.

6 Texte : « me ».

7 Deux vers, en réalité.

Et le dimenche que feis l'artillerie
Tirer après une tour si jollye,
Promis avoie et juré sur ma foys
Que le mardy iroie à chier lye⁸
Dedans Maizieres pour y fere ung bancquet :
La saulce estoit et aussy le brouet
Tout aprestez
Pour me humer
À moy et à toutes mes gens ;
Mais la fumee
Estoit amere
Et l'approcher
Ne l'a voulu⁹ aucunement.

O Rochebot, chevalier de renon,
Quant de ta lance tu bailla[s] la rencontre
À Isilsetain¹⁰ tu feist suer le front
Mieulx luy vaulsist demourer¹¹ à sa tante
Le beau Wauldré qui se tenoit si fier
Estre sembloit ung Roland pour l'Empi[r]e
Mais trouva Lorge
Qui soubs sa gorge
De bonne sorte
Ung coup de picque luy donna,
Tant que de deuille
Par le recueil
Et à mal heure
De bref il a finé ses jours.

Lors Montpesac, Maullevrier et Quincy
Ne dormoient pas, mais estoient à la breche
Sur la muraille, pour veoir si assaillir
On les iroit, faisant leur appareil.

8 « a chiere lye », le visage joyeux

9 « ne l'avons pu » ?

10 Corr : Sickingen ?

11 Ajout interlinéaire.

Au boys de dueil est un air fameux du xvi^e siècle. Choisi successivement par les partis catholique et protestant, en chanson spirituelle, adapté en musique instrumentale, dansé, parodié plusieurs fois, élu à plusieurs reprises pour des noëls parfois très répandus, il est attesté dès le début des années 1520¹². C'est par la chanson (c'est-à-dire le texte) qu'il commence sa carrière, dans des plaquettes gothiques de petit format, dont la datation est encore aujourd'hui particulièrement délicate.

288

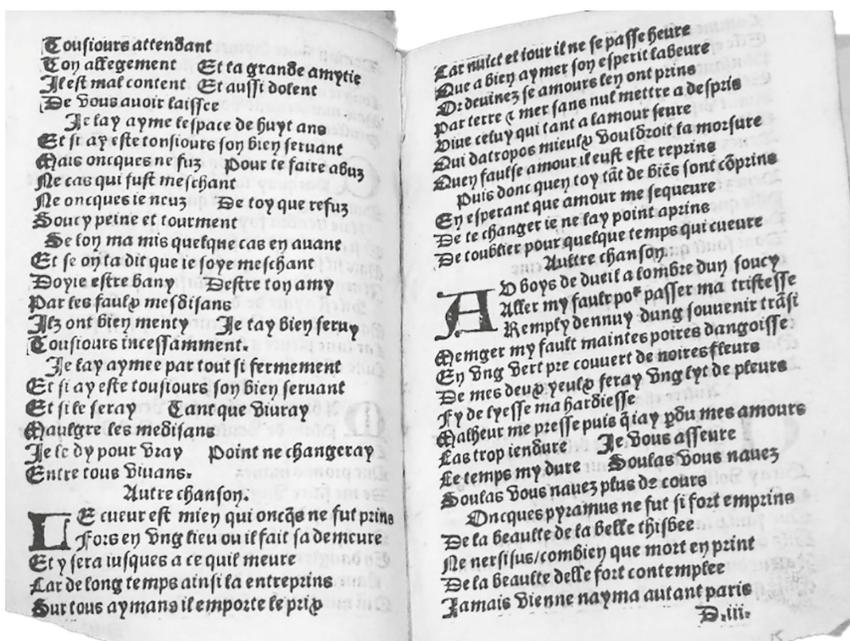
Les bibliophiles et collectionneurs, depuis le xix^e siècle, ont nommé « pièces gothiques » des publications de petit format, en gothique bâtarde, du tout début du xvi^e siècle. Souvent imprimées sans lieu, nom d'imprimeur ou date, ces pièces semblent destinées à un large public, on y trouve notamment des vers à chanter (des « chansons », des noëls), mais aussi des pièces diverses d'actualité, des almanachs¹³, des conseils de culture potagère, des « pronostications » poétiques ou simplement prédictives, des relations de voyage... Au début du siècle, ce sont ces supports qui font la part belle aux récits de batailles, auxquels sont souvent adjointes une ou deux chansons (textes) parachevant le mince recueil. Ces pièces étaient d'un abord raisonnable, et sortaient semble-t-il en grande quantité des ateliers d'impression parisiens, notamment ceux de Trepperel et Lotrian.

Au boys de dueil est une chanson (texte) particulièrement liée à ce type de supports : on la trouve au moins dans cinq des recueils paroliers (des « pièces gothiques » précisément) dépouillés par Brian Jeffery, et l'on peut aujourd'hui ajouter à la liste remarquable dressée par Dorothy Packer¹⁴ plusieurs recueils issus d'un fonds de plaquettes gothiques un peu mieux inventorié depuis l'initiative *French Vernacular Books* (mission de 2007), celui de l'École nationale des beaux-arts (ill. 1).

12 Dans son article essentiel, Dorothy Packer dénombre 5 livrets paroliers contenant la chanson, deux noëls distincts, une chanson spirituelle, un contrafactum protestant, quatre chansons musicales polyphoniques et leurs sources dont des mises en tablature pour luth, des textes associés, dont la « Complaincte d'une niéce » sur la mort de sa tante, de Clément Marot, qui cite le timbre v. 22-23 (« Au boys de dueil and the Grief-Decalogue Relationship in Sixteenth-Century Chansons », *The Journal of Musicology*, 3/1, hiver 1984, p. 19-54. Nombreux textes en annexe).

13 Sur les « pièces gothiques » et leur commerce, voir Marion Pouspin, *Publier la nouvelle. Les pièces gothiques, histoire d'un nouveau média (xv^e-xvi^e siècles)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2016, et ci-dessus, « Les chansons d'actualité mises en livrets gothiques. Formes, matérialité, enjeux », p. 15-36. Le musicologue Brian Jeffery avait fait un inventaire remarquable des chansons dans les imprimés gothiques en son temps : *Chanson Verse of Early Renaissance*, London, B. Jeffery, 1971, Tecla Editions, 1976, 2 vol. Stéphanie Rambaud a bien voulu nous communiquer son article « La publication des chansons dans l'entourage des Trepperel, imprimeurs-libraires parisiens, entre 1520 et 1530 », en cours de publication (Adeline Desbois-lentile et Alice Tacaille [dir.], *Poésie et musique sous Louis XII*, à paraître).

14 Dorothy S. Packer, « Au boys de dueil ... », art. cit., p. 22-30.



1. École nationale supérieure des beaux-arts, imp. Masson n° 456, Recueil Lotrian (1525-1530), f. Diii, p. 25

De ce fait, la présence de *Au boys de dueil* dans cette plaquette, et dans les suivantes, au même fonds, était passée quasiment inaperçue jusqu'ici.

La strophe est d'une taille bien particulière : d'abord constituée d'un sizain décasyllabe, et d'un huitain tétrasyllabe ponctué de deux heptasyllabes, elle s'appréhende mieux comme suit : 10MfMfM²M² 4f²f²f²7M₃ 4f₃f₃f₃ 8M₃. Plus simplement, en conservant l'idée que les rimes changent à chaque strophe, et que les majuscules figurent les rimes masculines : 10 AbAbCC 4ddd 7 (ou 8) E 4ddd 7(1/8) E. La parodie *Mourir convient à moy tressoupirant*, que nous découvrons un peu plus loin, calquée sur notre timbre, est l'une des rares pièces ayant échappé à l'inventaire soigneux dressé par D. Packer. Elle présente presque le même schéma de rimes que l'original (ill. 2)¹⁵.

Autre chanson sur Au boys de dueil

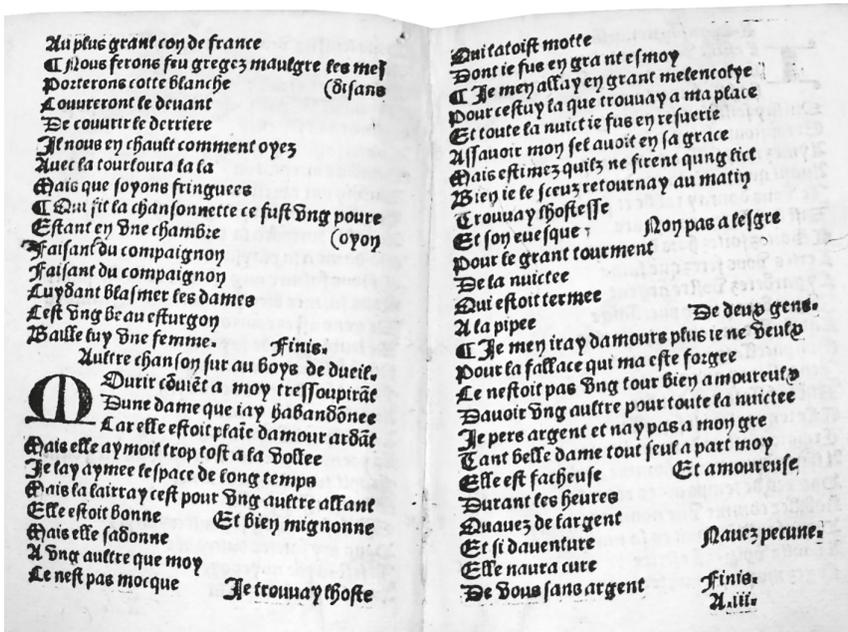
Mourir convient à moy tressoupirant
 Car elle estoit plaine d'amour ardant
 Mais elle aimoit trop tost à la vollée
 Je l'ay aymee lespace de long temps

15 On note d'ailleurs, selon les parodies, comme une redite sur les vers longs de la seconde partie, en avant-dernière position dans la strophe : et cette redite, probable trace d'une phrase musicale en écho, bissée, est susceptible d'être saisie, par des parodies textuelles ultérieures, comme un vers « réel ».

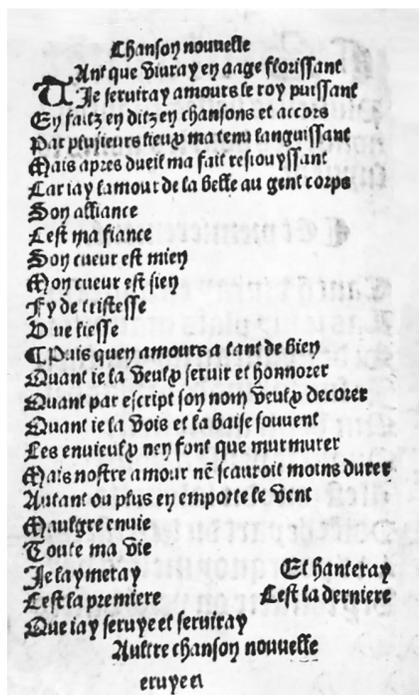
Mais la lairrait c'est pour ung aultre allant
 Elle estoit bonne
 Et bien mignonne
 Mais elle sadonne
 A ung aultre que moy
 Ce nest pas mocque
 Je trouvai lhoste
 Qui tastoit motte
 Dont je fus en gran esmoy

Je m'en allay en grant melencolie
 Pour cestuy la que trouvay à ma place
 Et toute la nuict je fus en resverie
 Assavoir mon sel avoit en sa grace
 Mais estimez quilz ne fisrent qung lict
 Bien je le sceus retournay au matin
 Trouvay lhotesse
 Et son evesque
 Non pas a lesgre
 Pour legrant tourment de la nuictee
 Qui estoit termee.
 A la pipee
 De deux gens

Je m'en iray d'amours plus je ne veulx
 Pour la fallace qui ma este forgee
 Ce nestoit pas ung tour bien amoureux
 Davoir ung aultre pour toute la nuictee
 Je pers argent et nay pas a mon gre
 Tant belle dame tout seul a part moy
 Elle est facheuse
 Et amoureuse
 Durant les heures
 Quavez de l'argent
 Et si d'aventure
 Navez pecune
 Elle naura cure
 De vous sans argent.



2. École nationale supérieure des beaux-arts, imp. Masson n° 459,
 Recueil Lotrian (1525-1530), f. Aii v°



3. École nationale supérieure des beaux-arts, imp. Masson n° 462,
 Recueil Lotrian (1525-1530), f. 1 v°

Qui voyent bley que ie suis en vie li. se
 Et qui me donne tirens ie parte sans ruse
 Je suis dolent si ie me voy ty r
 Mais en parlant **Bis**
 Je bail me humilice
 Car ie ne puis vser de hardesse
 Autre chanson
Au boys de dueil a l'ombre d'ung soucy
 Avec my fault pour passer ma tristesse
 Rempy de durt dang souvenir transy
 Renger my fault mainte poite dangouisse
 Dans vng verd pre couuert de noires fleurs
 De mes deuy yeulz fecay vng lit de pleurs
 Et de ruse ma hardiesse
 Et d'heur me presse puis que lay pdu mee au
 mours Las trop tendure Je vous assure
 Le temps my dure. Soulas vous nauez
 Sont.uy vous nauez plus secoure
Une pteamus ne fut si fort emprins
 De la beaulte de la belle tisee
 Ne necesus combien que mort en print
 De la beaulte delle trop contempler
 J'amaie dienne natma autant paria
 Comme celle ou tauoys moy cueur mis
 Elle est mignonne gentie personne
 Desirante et bonne par qui tendure aduerite
 Et langaige plaisante et saige
 N. 4. **ESB**

Riant disaige des dames la fleur de beaulte
 Des dames la fleur de beaulte
Denez regretz Denez tous en moy cueur
 Denez y tous car moy cueur vous delaisse
 Denez joute y Denez larmes et pleurs
 Denez y to^s ceulz q' d'iays amours opresse
 Puis qu'ay perdu la noblesse et la fleur
 Par qui tendure tant de mal et douleur
 Dont fault que fine comme te rigne
 Et tant p' signe quat it sen sa mouit aprochez
 La mort me maine/ma toy ye fine
 Malheur me maine
Vostre amour me couste trop cher: **Bis**
Au souffrez que te vous ayne
 Et ne me tenez la rigueur
 De me dire que vostre cueur
 Souffre pour moy douleur et peine
Et si pour moy auez de la peine
 Je ay pour vous moult de douleurs
 Mais ie les repete a Fallcure
 Penfant dain y este certaine
Et je pense maintz iours la sepmaine
A vostre bruit sears et d'onneur
 Dieu vous en fust large d'honneur
 Qui grande toy ye au cueur ma ne
 Autre chanson nouvelle

4. École nationale supérieure des beaux-arts, imp. Masson n°463, Recueil Lotrian (1525-1530), f. Aii v°

Sensuyuet
 Six belles chansos nouuel
 les dot les noms sensuyuet.
 Et premierement
Par vng matin my lectoye.
 Au boys de dueil
 Je me repens de vous a
 uoir aynee.
De bien aymer ie te iure
Dame venus
Ne suis ie pas bien mal
 heureux. **ESB**

5. École nationale supérieure des beaux-arts, imp. Masson n°464, Recueil Lotrian (1525-1530), page de titre

Cette forme strophique, plutôt rare sans être exceptionnelle, aux vers longs puis très courts, semble relever du domaine musical plutôt que poétique : profondément hétérométrique, elle n'est pas pratiquée par les poètes ou décrite dans les traités de seconde rhétorique de la fin du xv^e siècle. Or cette forme strophique correspond globalement à une autre chanson favorite des années 1520-1530 : *Tant que vivray en âge florissant*, popularisée par la version polyphonique qu'en a donnée Claudin de Sermisy. Il s'agit certainement d'un type de strophe chantée, lié à une façon de danser précise. D'ailleurs, dans l'une et l'autre chanson en musique, la partie en vers courts est particulièrement enlevée et dansante, et contraste avec le premier sizain.

On retrouve, dans le même fonds de l'École des beaux-arts, la chanson *Au boys de dueil* (ill. 4). La troisième strophe « Venez regretz venez tous en mon cueur » a connu une circulation indépendante en particulier en musique, en polyphonie. Le fonds de l'École des beaux-arts compte encore une plaquette (ill. 5) dont *Au boys de dueil* est la seconde chanson (sur six), signe d'une exceptionnelle présence dans les textes à chanter de cette décennie 1520-1530.

D'abord publié sous forme de texte à chanter dans ces paroliers, l'air (ou « le timbre ») *Au boys de dueil* est, presque au même moment, utilisé pour un noël des plus répandus au xvi^e siècle, puisqu'on en connaît au moins huit éditions, entre 1525 et la fin du siècle¹⁶. L'une des premières éditions de ce noël, datée de ca 1525, est conservée au fonds Rothschild. La chanson est-elle présente dans les paroliers en raison de l'apparition du noël ? ou bien est-ce l'inverse ? Quoi qu'il en soit nous sommes assurés que l'air existait, sans notation, avant les textes qui lui donnent une consistance, et que la période 1520-1530 constitue son terreau natal.

Il existe également deux chansons éponymes : *Au boys de dueil* a été choisi pour une parodie profane, c'est-à-dire une seconde chanson commençant de la même manière : « Au boys de dueil, A l'ombre d'un soucy / Prisonnier suys, enclos la forteresse... »¹⁷. Celle-ci est de connotation protestante toutefois, et publiée à partir de 1535 (Lyon, Nourry).

Le timbre que nous avons retenu nous est fourni non par la première, mais par une deuxième et très célèbre version polyphonique, celle arrangée par Sermisy à quatre voix. En effet si la première version est imprimée dans les recueils musicaux dès 1528¹⁸, il s'agit uniquement de la strophe 3, « Venez

16 Le noël « Reveillez vous, venez gagner le pris », de Jean Daniel porte le n° 780 dans l'inventaire de Pierre Rézeau, *Les Noël en France aux xv^e et xv^e siècles*, Strasbourg, ELIPHI, 2013. Quatre Noël différents sont dénombrés à ce jour par Pierre Rézeau sur ce même timbre. Le plus ancien (n° 780) est également le plus populaire.

17 Voir Dorothy Packer, « Au boys de dueil... », art. cit. p. 23.

18 Un des tout premiers imprimés musicaux français, paru chez Pierre Attaignant, *Trente et deux chansons musicales*, Paris, 1528 (*Répertoire des sources musicales imprimées*,

regrets », qu'un compositeur anonyme a mis en musique sous la seule forme d'un quatrain, et non la strophe entière. Si cette pièce représente la première mise en polyphonie de ce texte, l'air à la mode ne sera visible qu'avec la deuxième version : « Au joly boys » de 1529¹⁹. Là, la première ligne si caractéristique « Au boys de dueil » a été modifiée en « Au joly boys », pour cette seule publication musicale, et c'est le titre sous lequel elle est alors connue des musiciens.

Mais ensuite, et notamment sous forme textuelle (la « chanson », par opposition à la « chanson musicale »), le texte est pris dans les efforts de constitution d'une liturgie réformée et de créations musicales domestiques, dès 1532. Antoine Saunier, réfugié protestant en Suisse, fut pasteur à Payerne (canton de Vaud), puis plus tard à Genève. La composition de sa chanson spirituelle (sur *Au boys de dueil*) est notamment connue et datée par sa correspondance²⁰. Or, comme on le constate dans la bataille autour de l'usage du timbre des *Bourguignons*²¹, la chanson spirituelle de Saunier constitue une cible de choix pour des parodistes catholiques et notamment Pierre Doré : sur ce timbre *Au boys de dueil*, Saunier a en effet placé les Dix Commandements qu'il transpose en langue française : « Adore un Dieu, le père tout puissant »²² :

294

Adore un Dieu le père tout puissant
En vérité, sans nulle œuvre charnelle.
Par son seul filz en seras cognoissant
Qui est le Chist ton advocat fidèle.
De tout ton cœur & force l'aymeras
Et à lui seul tout honneur donneras,
Car il domine
Pas sa divine
Puissance, insigne,
Et sur la terre & sur les cieux :
Mais trop fretigne
La gent maligne
Quand elle encline
Son cœur à chercher autres dieux.
[...]

désormais RISM, 1528/5) n° 16 fol. 9v°.

¹⁹ *Trente et une chansons musicales*, Paris, Attaignant, 1529 (RISM 1529/2).

²⁰ Voir Dorothy Packer, « Au boys de dueil ... », art. cit., note 4 p. 21.

²¹ Voir ci-après, pièce n° 6 « Chrestiens qui servez de bon cœur ».

²² Édition moderne Henri-Léonard Bordier, *Le Chansonnier huguenot du xvi^e siècle*, Paris, Tross, 1870, p. 3-10.

On reconnaît la forme spécifique de cette strophe, qui conforte la quasi-certitude que c'est la chanson recueillie et arrangée par Sermisy (donc la version de 1529) qui se trouvait à la base de cette parodie.

Dès son premier recueil en 1542, le dominicain Pierre Doré s'efforce de reprendre à son compte le timbre associé à ces paroles²³, dans une ode dont le titre, lors de la reprise de la pièce dans les *Cantiques* de 1549, devient : « Autre trene ou lamentation, pour l'escripture invertie et pervertie en sens estrange et pervers, et l'esglise foullee par heretiques modernes, dictz neochrestiens »²⁴ :

Mon triste cueur, quand cesseras de gemir ?
 Donras tu point a ton dueil allegeance ?
 Mon paouvre corps, qu'as tu tant a fremir ?
 Ha, mon esperit, tu veiz en desplaisance.
 Diz donc pourquoy tu es tant explore
 Que jour et nuyct, sans repos as plore
 Pour l'heresie
 Et punaisie
 Hypocrisie
 De tous ces faulx chiens
 Qui subvertissent
 Tout pervertissent
 Se divertissent
 Des sancts dictz des anciens.

On reconnaît la lutte pied à pied contre la nouvelle religion, et les propres armes des ennemis : le timbre est réinvesti dans un esprit de catharsis, pour une chanson spirituelle cette fois catholique. Mais ce n'est pas tout ; Pierre Doré l'utilise dans le même recueil pour un autre texte (n° 4) :

France ouez, O Gaulois escoutez
 Mes elegies, regretz, et piteux chans.
 Chassez plaisirs, tous soulas deboutez,
 Plourez plourez, es citez comme aux champs,
 Car le pasteur est en la main des loups,
 Prions donc Dieu tout clement et si doulx

23 Pierre Doré, *L'Arbre de vie, appuyant les beaux lys France, ou sont mis en lumiere les hauls tiltres d'honneur de la croix de nostre redempteur Jesus*, Paris, s.n., 1542, n° 4, fol. 169 r°-171 v°, « Ode et complainte de l'auteur, Pour l'escripture invertie en senz estrange, et l'esglise foullee par heretiques modernes ». Voir, sur Pierre Doré, ci-dessus, Pierre Tenne, « *Les Cantiques dechantees* de Pierre Doré : un recueil pionnier dans l'histoire du chant catholique ? » p. 161-179.

24 Textes édités par Dorothy Packer, « Au boys de dueil... », art. cit., appendices.

Qu'en sa prarie
 France jollye
 Sa bergerie
 De rechief il soit mis,
 Et sa proesse
 Grand hardiesse
 Et gentillesse
 Domptera noz ennemys.

296

Cette pièce est dialoguée entre « François » et « Valois », et l'auteur en situe, par son titre, la composition immédiatement après la défaite de Pavie (1525) : « Aultre ode et complainte de l'auteur, invitant le peuple de France a prier Pour le roy, faicte L'an de la journee de Pavie. Sus le chant, Au boys de dueil ». Ces indications peuvent éclairer la genèse de *Au boys de dueil*, qu'elles contribuent à dater, de même que c'est probablement aux *Commandements* de Saunier (1532) que l'on peut attribuer une partie de l'intérêt, pour Doré, d'utiliser précisément cet air.

L'usage de l'air *Au boys de dueil* se répartit relativement également en partition, en textes à chanter, en chansons spirituelles, en contre-chansons spirituelles, en noëls²⁵, tout au long du xvi^e siècle. Il a des descendances par le biais de ses strophes employées seules, de certaines de ses lignes ou locutions rappelées de loin en loin, de ses pastiches qui le supplantent en tant que timbre, de ses imitations en octosyllabes, de sa publication en monodie dans le recueil Chardavoine²⁶, des évolutions protéiformes dont peu d'autres airs peuvent se révéler capables : la « Chanson de Mézières » repose donc sur l'un des grands archétypes mélodiques de la Renaissance.

25 Pierre Rézeau souligne que les milieux « noellistes » sont plutôt d'obédience franciscaine (*Les Noëls en France...*, *op. cit.*, introduction p. 11). L'esprit prosélyte des chansons de Pierre Doré et Christophe de Bordeaux n'est en rien comparable à ce répertoire, en dépit de caractères extérieurs trompeurs – ce sont tout autant des textes « pour la musique », chantés sur timbre, et ils ne sont presque jamais protestants. Le seul recueil protestant de noëls, celui de Malingre de 1533, est un hapax dans le domaine, et ne pourrait se confondre avec aucun autre.

26 Jehan Chardavoine, *Le Recueil des plus belles et excellentes chansons en forme de voix de ville, tirées de divers auteurs et Poëtes François, tant anciens que modernes*, Paris, Micard, 1576, version remaniée, 1588.

2. « O MALHEUREUX HÉRÉTIQUES » ; AIR *COMPLAINTE DE DIDON*

Autre chanson sur le chant de Pienne²⁷

O malheureux heretiques
Scismatiques
Plus puants, infects, que boucs,
Maintenant que voulez dire
De vostre ire,
Et la peine qu'avez tous.

Long temps y a que la race
Et la trace
De vous court, sans expirer,
Veu les choses imparfaites
Par vous faictes,
Comme apres orrez parler.

Mille ans a, & plus en somme
Que nul homme
Si d'aage pouvoit parler,
Puisse dire de l'eglise
Nul faintise,
Sinon que pour Dieu prier.

Mais maintenant au contraire
L'adversaire
Bien tost l'a fait renverser
Par folies insensées,
Et troublées
Qui la veulent ruiner.

Voyez donc les faicts iniques
D'heretiques,
Leur vouloir formaliser,
De dire qu'en toute église

27 Dans Christophe de Bordeaux, *Le Recueil des chansons des batailles & guerres advenues au Royaume de France, durant les troubles. Par Christophe de Bordeaux et autres, augmentées de plusieurs chansons nouvelles*, Paris, Nicolas Bonfons, 1575 (bibliothèque de l'Université de Bâle : Aleph E XI 12), fol. 27 (Diiij).

Nous soit mise
Une loy pour abuser.

Nous dirons donc par sentence
L'ignorance,
Des malheureux aveuglez,
Comme errans & schismatiques,
Impudiques,
Qui seront trestous bruslez.

Mais de Paris la grand ville,
Bien habille
Si est-ce qu'ils vuideront,
Pour leurs meschantes heresies
Ja commises,
Et jamais n'y reviendront.

S'ils ne font ceste entreprise,
Fort bien prise
De leurs pechez revoquer,
Il n'en faut pas faire doute
Ny escoute,
Qu'on leur doive pardonner.

Comme aussi il n'est possible,
Ny loisible
Que tous ceux qui les preschoient
N'estoient sinon menteries,
Resveries,
D'autant qu'ils les abusoient.

Le Recueil des chansons des batailles & guerres [...] comprend la pièce « O malheureux hérétiques », qui peut se chanter sur « le chant de Pienne », mélodie dont nous n'avons pas de trace musicale écrite aujourd'hui. L'allure caractéristique de ses strophes 7/3/7/7/3/7, pratiquée notamment par Ronsard dans ses chants triomphaux (« Tel qu'un petit aigle », « Comme l'aigle fond d'en haut »...) a été rapprochée de celle de la Complainte de Didon de Joachim du Bellay, dont plusieurs chercheurs ont pensé que Pienne était dérivée. Le Roux de Lincy, qui édite le texte d'origine de Pienne, retrace l'histoire de la dramatique situation amoureuse de Mlle de Pienne, fille d'honneur de

Catherine de Médicis²⁸. Nous avons donc choisi de rechercher l'air (ou « un air ») de la *Complainte de Didon*, en suivant les suggestions de Brigitte Buffard-Moret²⁹.

Autre chanson sur le chant de Pienne	<i>Complainte de Didon à Enée, prise d'Ovide</i>
O malheureux heretiques Scismatiques	Comme l'oïzeau blanchissant Languissant
Plus puants, infects, que boucs, Maintenant que voulez dire	Parmy l'herbette nouvelle Chante l'hymne de sa mort,
De vostre ire, Et la peine qu'avez tous.	Qui au bort Du doux Méandre l'appelle,
[...]	[...].

Publiée à la suite du *Quatriesme livre de l'Enéide de Vergile, traduit en vers Francoys par Joachim Du Bellay* (Paris, Vincent Sertenas, 1552), cette *Complainte* se trouve être fort opportunément accompagnée d'une musique manuscrite dans l'un des exemplaires (ill. 6) conservés à la Bibliothèque nationale de France³⁰.



6. Ajout musical manuscrit à l'édition du *Quatriesme livre de l'Enéide de Vergile* de Joachim Du Bellay, Paris, Bibliothèque nationale de France, Rés. P Yc 1400, p. 66 © BnF
Les auteurs remercient Philippe Canguilhem d'avoir signalé cette précieuse annotation musicale marginale.

- 28 Antoine Le Roux de Lincy, *Chants historiques français, depuis le XII^e jusqu'au XVIII^e siècle*, Paris, Gosselin, 1842, deuxième série : *Le Seizième Siècle*, p. 201 et 204, commentaires p. 163. La demoiselle de Pienne, Jeanne d'Halluin, était recherchée par François de Montmorency, fils aîné du Connétable. Dame d'honneur de Catherine de Médicis, elle deviendra l'épouse de Florimond Robertet. La chanson de Pienne, datant de son expérience malheureuse, commence ainsi : « Le roy mon souverain maitre / A fait mettre / A mon cœur grande douleur ». Elle est donnée comme chantée sur « Laissez la verde couleur », ce qu'une lecture attentive du *Recueil et eslite* (Anvers, chez Jan van Waesberge, 1576, p. 153) ne permet pas de confirmer, car il ne s'y trouve aucune mention du timbre à cet endroit. En revanche, la chanson de Pienne y figure en bonne compagnie, précédée et suivie de nombreuses autres chansons de même coupe, comme « D'un gosier machelaurier » de Pierre de Ronsard.
- 29 Brigitte Buffard-Moret, « "Sara la baigneuse" ou les avatars d'une chanson poétique de la Renaissance », communication Groupe Hugo du 21 octobre 2006.
- 30 BnF, Rés. P Yc 1400, p. 66.

Cet ajout manuscrit, que l'on ne peut dater précisément, évoque la pratique « à l'italienne » du chant à la lyre. Cet air, aux allures formulaires, permet de chanter la *Complainte de Didon à Enée, prinse d'Ovide* dont Du Bellay propose une traduction. La mélodie manuscrite suit de près la structuration poétique, puisqu'elle est fragmentée en six courtes sections que délimitent les barres de fin de vers³¹. La première portée sous laquelle est noté l'*incipit* du poème s'adapte aux trois premiers vers, ce que la main anonyme a bien pris soin de préciser en inscrivant sous la deuxième portée le début du quatrième vers. Cette façon de noter la mélodie en usant des barres de fin de vers semble avoir une fonction structurante. La barre indique très précisément au lecteur musicien quelle section mélodique il doit faire correspondre à tel ou tel vers. Si le « chant de Pienné » nous est aujourd'hui inconnu, l'air manuscrit qui accompagne la *Complainte* se présente comme une possibilité musicale, ouverte à la discussion, pour chanter le poème « O malheureux hérétiques ».

300

« SI JAMAIS FUT TELLE PITIÉ AU MONDE » ; AIR *DAME DONNER*

Complainte des Dames d'Yssoire, sur *Dames d'honneur je vous prie*³²

Si jamais fut telle pitié au monde
C'est dessus nous où tant de mal abonde,
Helas, hélas, que ferons nous mon Dieu,
Ayez pitié de nous en ce bas lieu.

Merle meschant bien te devons maudire,
Car c'est pour toy, tu nous as fait détruire ;
Trois ans y a par malediction,
Que tu nous tiens en ta subjection.

Toy Chavignac est-ce là la promesse
Que nous faisois avec mille caresse,
Est-ce le bien, l'honneur & le profit,
Que t'avons fait, & tu nous as détruit.

Où yrons nous, nous sommes vagabondes,

31 Sur la question des barres de fin de vers, voir Isabelle His, « La notation de la musique mesurée à l'antique », dans *Le Notazioni della polifonia vocale dei secoli IX- XVII – Parte seconda, secoli XV-XVII*, Pisa, Edizioni ETS, à paraître.

32 Texte établi par Tatiana Debbagi-Baranova. Voir ci-dessus, « Chansons : lieux de mémoire et enjeux d'actualité pendant la première décennie du règne d'Henri III (1574-1584) », p. 133-148, en particulier n. 16.

Parmy les bois courrons comme les ondes,
Hé Dieu, hé Dieu, aye pitié de nous,
Nous sommes tous comme avec[que] des loups.

Nous avons veu d'une pauvre maniere
Maris pendus, noyez dans la riviere,
Enfans tuez, hé mon Dieu quel horreur,
A deux genoux nous te prions seigneur.

Nous avons bien eu fort grand abondance
Or & argent, monnoye aussi finance :
Helas plus rien nous n'avons maintenant,
Nous faut aller nostre pain demandant.

Nostre beauté hélas est bien changée
Nostre couleur ores est bien passee
Noz yeux battus, de pleurs, & de gemirs
Et nostre cœur plein de mille sospirs.

On ne parloit tousjours presque d'Issoire
Pour marchandise, aussi pour bon vin boire
Mais on dira de pauvre volonté,
Issoire là, autresfois a esté.

C'est un desert bien pire qu'un vilage,
Qui cause en est : c'est nostre esprit vottage,
D'avoir esté tant rebelles au Roy,
Et luy voulloir aussi faire la loy.

O Merle, hélas, bien nous mets en tristesse
Tu es meschant, cauteleux en finesse,
Quand tu as sceu le camp du Roy venir
Soudainement tu t'es prins à fuir.

Tu emportas l'argent & la finance,
Pour ton loyer, & bonne recompense,,
Tu nous disois tes propos à rebours,
Que tu allois nous querir du secours.

Tu t'es sauvé meschant rempli de rage,
 Dans un chasteau qu'on nomme Mariage,
 Et au bourbier tu nous as tous laissez,
 Voilà le but, où nous as delaissez.

Or, puis qu'il plait à dieu roy d'excellence
 Que nous soyons ainsi pour recompense :
 Bien merité nous l'avons sans effort,
 Plus ne nous reste, hélas, sinon la mort.

Prenez exemple à nous, dames des villes,
 Sortez devant, ne soyez inutiles,
 Abandonnez voz biens & vos amis
 Ne vous mettez aux mains des ennemis.

Voyez comment nous sommes egarees
 Parmi les champs comme bestes chassees
 On nous dechasse comme chiens enragez
 Mais enuers Dieu nous nous sommes rangez.

Et vous sçavez, hélas, que la fortune,
 Toujours le pauvre afflige par coutume
 Ne vous mocquez Dames des autres lieux,
 Ils vous en pend autant devant les yeux.

Nous ferons fin à nostre grand tristesse
 En gémissant la larme à l'œil sans cesse,
 Nous prions Dieu le pere omnipotent,
 Nous estre en ayde de son pouvoir tres grand.

Cette plainte des dames d'Issoire raconte la triste histoire de la ville. Celle-ci a été prise par les troupes du capitaine protestant Matthieu Merle en octobre 1575. D'origine modeste, il arrive à s'élever dans l'échelle sociale grâce à son protecteur, Jacques de Crussol, duc d'Uzès. Ayant échappé au massacre de la Saint-Barthélemy qui a coûté la vie à son maître, il se taille une véritable seigneurie en Auvergne. En 1575, il achète le gouvernement de Marvejols et s'empare militairement d'Issoire, de Pontgibaud et d'autres villages et châteaux. Il laisse ensuite la ville entre les mains de Christophe de Chavignac, nommé son gouverneur par Henri de Navarre, chef des protestants depuis sa fuite de la cour en 1576. Issoire leur a été accordée par

l'édit de Beaulieu en tant que place de sûreté. Pourtant, au début de la sixième guerre de Religion, elle est assiégée par l'armée royale, commandée par le duc François d'Anjou, frère cadet d'Henri III et ancien allié des protestants. Après trois semaines de combats, la ville est prise le 12 juin 1577. Le siège et la prise d'Issoire impressionnent beaucoup les contemporains par la violence extrême que subissent les habitants de la ville, saccagée et incendiée. Ainsi, les dames d'Issoire, ayant échappée à la mort – mais peut-être pas au viol – errent dans les champs en pleurant leurs maris et enfants massacrés. Elles se repentent d'avoir été rebelles à Dieu et au roi et reconnaissent avoir été justement punies pour leurs offenses. Que leur histoire serve de leçon aux dames persistant dans l'erreur calviniste!

Le timbre a été reconstitué d'après une version plus ancienne que celle proposée par Kate Van Orden. La musicologue se fondait sur un « timbre de timbre » : ayant trouvé d'une part que *Dame d'honneur* était timbre de « Par ou faut-il pauvre, que je commence », dans un recueil parolier sans musique notée³³, et que d'autre part le premier recueil de Chardavoine³⁴ présente une notation musicale pour « Par ou faut-il », elle propose que cette mélodie soit celle du timbre *Dame d'honneur*, et s'adapte aux chansons dérivées (ill. 7).

7 Da - mes da - mes je vous prie à mains join - ctes, Car les re - grets que
A - vec - ques moy de - plo - rez mes com - plain - tes,

12 j'ay de - dans mon coeur, Me cau - se - ront tout ma vi - e dou -
leur, Me cau - se - ront tout ma vi - e dou - leur.

7. Mélodie « Par ou faut il », Recueil Chardavoine fol. 123, et paroles substituées de Christophe de Bordeaux, d'après K. van Orden

Kate van Orden associe la mélodie « Par ou faut-il » de Chardavoine avec les paroles issues du recueil de Christophe de Bordeaux (ill. 8)³⁵.

33 Kate Van Orden, « Female “Complaints”: Laments of Venus, Queens, and City Women in Late Sixteenth-Century France », *Renaissance Quarterly*, 54/3, 2001, p. 837. Sa source : *Le Printemps des chansons nouvelles*, Lyon, Benoist Rigaud, 1579.

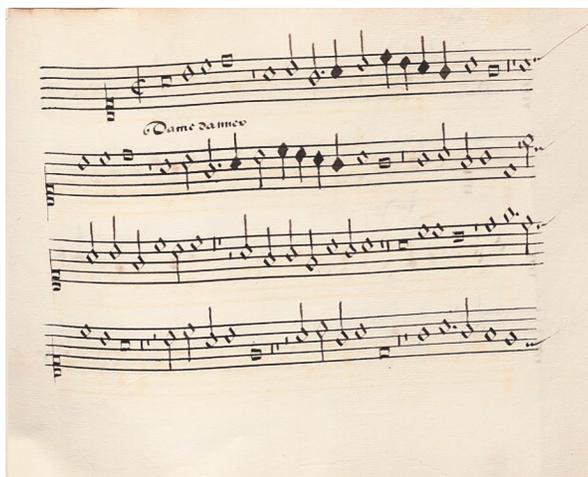
34 Jehan Chardavoine, *Recueil des plus excellentes chansons [...]*, op. cit., (1576), p. 123.

35 *Ibid.*, fol. 123v°.

P Ar ou faut il, pauvre, que ie com-
 Mon triste chant de ma si grande of-
 mence, Et des regrets que i'ay de-
 fence,
 dans mon cœur, O pauvre ou est main-
 tenāt ton honneur, O pauvre ou est, &c.
 He-

8. Jehan Chardavoine, *Recueil des plus excellentes chansons en forme de voix de ville*, Paris, Claude Micard, 1576, fol. 123vo © BnF

Nous avons opté pour une version manuscrite beaucoup plus ancienne, qui porte seulement un *incipit* de texte³⁶ (ill. 9). Ce manuscrit est entré en 1656 dans la Bibliothèque impériale par le biais de l'acquisition qu'en fit Ferdinand III auprès des héritiers de Raymond Fugger (1489-1535), d'Augsbourg, pour qui il avait été à l'origine mis en recueil³⁷.



³⁶ Vienne, Österreichische Nationalbibliothek (ÖNB), Manuscrit Mus.Hs. 18746, « Dame donner », fol. 38.

³⁷ Oscar Verhaar, pour le *Medieval Music Manuscript Project* de l'ÖNB, www.cantusplanus.at, 2014, notice Digital Archive of Music Manuscripts (DIAMM).

Le manuscrit a été mis au point dans les ateliers du célèbre copiste Petrus Alamire, entre Malines et Bruxelles, et contient du répertoire du début du xvi^e siècle, plutôt du Nord – celui qui correspond à l’aire culturelle des pays bourguignons. L’attribution de cette pièce à Josquin des Prés a été établie récemment par le musicologue Jaap Van Benthem³⁸. Le travail du musicien Miguel Henry, qui en a transcrit les quatre voix, et les a mises en tablature pour le luth, ainsi que la chanteuse Esther Labourdette, qui en a extrait un archétype à partir des points d’appuis les plus importants de la ligne supérieure, en supprimant notamment les passages musicaux trop développés, mélismatiques et ornementaux, permettent d’entendre une mélodie plus ancienne, à l’appui de la « Complainte des Dames d’Ysoire ». Cette mélodie « supposée » a quelque parenté avec la mélodie de Chardavoine également.

4. « OYEZ LA TRISTE CHANSON » / « PARIS PARIS RESJOUYS TOY » ; AIR *LAISSEZ LA VERDE COULEUR*

Chanson de Madame de Guyse, & de la remonstrance que luy fist Monsieur son mary, sur le chant, *Laissez la verde couleur*³⁹.
Luy rendant foy & hommage.

Oyez la triste chanson
D’une dame desolee
Par un faux traistre garson
Tout en tout deconsolée. bis.

Or, mon filz, as-tu ouy
Ce que j’ay dict à ta mere,
Que Dieu te laisse aujourd’huy
Pour te regir comme pere.

Qui ploroit son cher espoux,
Le regret de sa pensee,
Ayant au cœur grand courroux
Se trouvant fort offensee. bis.

Il te la fault honorer
Et luy rendre obeissance
Et saintement reverer,
Car c’est de Dieu l’ordonnance.

38 Jaap van Benthem, « Einige wiedererkannte Josquin-Chansons im Codex 18746 der Österreichische Nationalbibliothek », *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, 22/2, 1971, p. 18-42.

39 Occurrences : *Le Recueil de plusieurs chansons nouvelles, avec plusieurs autres Chansons de guerres, & d’amours, plaisantes & recreatives, qui n’ont jamais esté imprimees jusques à present : nouvellement composees par divers Auteurs*, Lyon, [Benoit Rigaud], 1571, BnF, Rés. P Ye 2742), fol. 10 ; Christophe de Bordeaux, *Le Recueil des chansons des batailles...*, op. cit., [Bvii]. Le texte est établi par Tatiana Debbagi-Baranova d’après ce dernier ouvrage ; voir, ci-dessus, « Chansons : lieux de mémoire et enjeux d’actualité pendant la première décennie du règne d’Henri III (1574-1584) », p. 133-148, ainsi que la contribution d’Anne-Gaëlle Leterrier-Gagliano, ci-dessus, « Pleurer l’assassinat des Guises », p. 243-261, part. n. 21.

De le voir dedans son lict
 Sa vie fort abregee,
 Par le malheureux delict
 De la fortune enragee. bis.

Elle le prent par la main
 Luy disant toute exploree,
 Mon amy doux & humain
 Dictes moy vostre pensee. bis.

Alors respond son espoux
 Ma compagne bien aymee,
 Je vous prie de cœur doux
 Honorez vostre ligne. bis.

Je vous laisse mes enfans,
 Las, soyez leur bonne mere,
 Je croy qu'ils sont bien dolens
 De perdre si tost leur pere. Bis.

Monstrez leur songneusement
 Par une oeuvre tresexquise
 Tous les saincts commandemens
 De Dieu et de son Eglise.

Et mon filz ici present
 Le plus avancé en aage
 Soit au Roy obeissant
 Pour prendre aux cieux franchise.

Aye, mon filz, mon amy,
 L'amour de Dieu & la crainte,
 De ton pervers ennemy
 La force sera estainte.

Pour la fin de mon propos
 Mon cher filz je te commande
 De vivre en paix & repos,
 Car c'est ce que Dieu demande.

O divine Trinité
 De ton treshault habitacle;
 Conduis moy par ta bonté
 La sus en son tabernacle.

O mon Dieu je voy des yeux
 La grandeur de tes promesses:
 Car mon esprit tout joyeux
 Devers toy prent son adresse.

Helas mon Dieu je n'ay plus
 Nulle doubte de ta grace,
 D'autant que je vois sans plus
 Devant ta divine face.

Ainsi se resjouyssoit
 Ce noble prince de Guyse,
 Quand à la mort souspiroit

Le 18 février 1563, le duc François de Guise, âgé de 44 ans, est blessé au siège d'Orléans par un gentilhomme protestant, Jean Poltrot de Méré. Sa blessure est mortelle. Chef militaire brillant de l'armée royale, Grand Maître de France, héros charismatique vénéré par les catholiques parisiens pour son engagement militaire dans la lutte contre l'hérésie, il meurt six jours plus tard. Alors que les poètes protestants célèbrent sa mort comme tyrannicide, les catholiques intransigeants déplorent la perte de leur champion. L'auteur de la chanson – probablement Christophe de Bordeaux – écrit les paroles à partir du libelle publié à Paris, chez Jacques Kerver, *Recueil des derniers propos que dit et tient feu tresillustre prince, messire François de Lorraine duc de Guyse [...] à Madame*

la Duchesse sa femme, Monsieur son filz, Messieurs les Cardinaulx ses freres, & à plusieurs assistans à l'heure de son trespas. Ce procédé est très fréquent à l'époque : l'auteur coupe de nombreux passages du texte en prose et ne laisse que les propos adressés par le duc à sa femme, Anne d'Este, et à son fils aîné, Henri, aussi bien que l'oraison finale par laquelle le mourant se remet entre les mains de Dieu. Les paroles restent pourtant très reconnaissables.

Chanson nouvelle de madame de Guise

Recueil des derniers propos

Et mon filz, ici présent,
 Le plus avancé en âge
 Sois au Roy obéissant
 Luy rendent foy & hommage
 Or, mon filz, as-tu ouy
 Ce que j'ay dict à ta mère,
 Que Dieu te laisse aujourd'huy
 Pour te regir comme père.
 Il te la fault honorer
 Et luy rendre obéissance
 Et sainctement reverter
 Car c'est de Dieu l'ordonnance
 Aye mon filz mon amy
 L'amour de Dieu & la crainte
 Et de ton pervers ennemy
 La force sera estainte

[*Le duc recommande ses enfants à son épouse :*] Je vous prie de tout mon cœur les avoir tous pour recommandez, et principalement mon fils icy présent. Qui estant le plus avancé d'aage pourra servir de guyde & d'exemple aux autres... Mon filz, tu as ouy ce te j'ai dit à ta mere, que Dieu te laisse pour tenir ma place. Je te commande de luy estre obéissant, & de luy rendre tousjours honneur & reverence, suyvant les bons conseilz & prudentes instructions qu'elle te donnera. Aye mon mignon, mon amy, l'amour & la crainte de Dieu, principalement devant tes yeulx & dedans ton cœur, chemine selon ses voyes [*suyvent les conseils pour éviter les erreurs de la jeunesse*]. Employe entierement ton pouvoir, & ta vie, pour t'en acquiter selon ton devoir, à l'honneur de Dieu & au contentement de ton Roy: lequel tu doibs reconnoistre apres Dieu, pour souverain maistre & seigneur, du tout luy dediant tes services

Le chansonnier introduit également dans la chanson un élément narratif et fictionnel. Là où l'imprimé commence directement par les paroles de François de Guise, la chanson débute par la description de l'épouse explorée au chevet de son mari qui lui tient la main et le prie de lui confier sa pensée. Cette scène est appelée à émouvoir celui qui écoute ou chante la chanson, composé sur l'air très connu et souvent employé, *Laissez la verde couleur*, la complainte de Vénus sur la mort d'Adonis (paroles de Mellin de Saint-Gelais, musique de Pierre Certon).

Sur le même timbre

Chanson de la deffaicte des huguenots, sur le chant de la verde couleur,
 Dont eux sçachans la verité,

Paris Paris resjouys toy,
 Ayant ouy les bonnes nouvelles,
 C'est que Dieu a donné au Roy
 Victoire contre les rebelles. bis

Sans plus monstrier chere marrie
 Ont mercié la Trinité,
 Et la douce vierge Marie.

Ce fut un jour de Vendredy
 Du mois de Mars dixhuictiesme,
 Que monsieur de Cossé apportit
 Les nouvelles avec bonnes enseignes.

Les feux de joye furent faicts
 Par tous les endroicts de la ville,
 Merciant Dieu en dictz & faicts
 D'une victoire si gentille.

Monsieur le duc d'Alençon,
Ayant veu lettres d'assurance,
S'en vint au Palais à haut son
Pour en advertir l'assistance.

Depuis le Dimanche au matin
La procession generale
Fut faicte à monsieur Sainct Martin
Des champs en ordre fort notable.

À tous messieurs de Parlement
On donna nouvelle certaine,
Dont ilz furent bien grandement
Resjouys & mis hors de peine.

Nous devons remercier
Jesus & sa douce mere,
Et de jour en jour le prier
Qu'il nous oste tous de misere.

Incontinent, sans plus tarder,
S'en vont trestous à nostre Dame,
Pour faire *Te Deum* chanter,
Estans joyeux en corps & ame.

Et qu'il preserve nostre Roy
De mal & de tout vitupere
Monsieur & tout son noble arroy,
Et luy doint victoire prospere.

L'horloge du Palais sonnit,
Qui esmeut toute la commune,
Autant le grand que le petit
Pour sçavoir la bonne fortune.

Cette « Chanson de la deffaicte des huguenots »⁴⁰ présente comme timbre la célèbre chanson de Mellin de Saint-Gelais « Laissez la verde couleur », qui se trouve ici intitulée « Le chant de la verde couleur ». Il s'agit d'une série de quatrains d'octosyllabes respectant le schéma strophique du timbre. Plusieurs erreurs de versification en compliquent toutefois la mise en chanson.

Le timbre

« Laissez la verte couleur » est publiée pour la première fois sous le titre *Deploration de Venus sur la mort du bel Adonis*⁴¹.

Laissez la verde couleur,
O Princesse Cytheree,
Et de nouvelle douleur
Vostre beaulté soit paree.

⁴⁰ Une seule occurrence, dans Christophe de Bordeaux, *Le Recueil des chansons des batailles*, *op. cit.*, fol. 34^v-35^v. Voir, ci-dessus, Tatiana Debbagi-Baranova, « Chansons : lieux de mémoire... », *art. cit.*, p. 133-148, et Stéphane Partiot, « L'éloge de la paix dans les recueils de chansons sans musique publiés par les libraires-imprimeurs Rigaud et Bonfons (1548-1601) », p. 199-216, part. n. 14. Texte établi et annoté par Stéphane Partiot.

⁴¹ *Deploration de Venus sur la mort du bel Adonis*, Lyon, A. du Moulin pour J. de Tournes, 1545.

Pleurez le filz de Mirrha
Et sa dure destinee,
Vostre œil plus ne le verra
Car sa vie est terminee. (etc.)

Après plusieurs rééditions, la pièce de Saint-Gelais est déjà célèbre au milieu du xv^e siècle quand elle fait l'objet d'un débat terminologique. L'avocat parisien Thomas Sébillet, dans son *Art poetique François. Pour l'instruction des jeunes studieux, & encor peu avancez en la Poesie Française*⁴² mentionne « Laissez la verde couleur »⁴³ comme l'un des modèles du nouveau genre de l'ode à l'antique, avec trois autres pièces, « toutes tant congnes et chantées, qu'il n'est ja besoing de t'en escrire icy copie ». Mais Du Bellay réplique l'année suivante dans *La Deffence, et illustration de la langue francoyse*⁴⁴ en citant au contraire « Laissez la verde couleur » parmi les « Ouvraiges mieux dignes d'estre nommez Chansons vulgaires, qu'Odes, ou vers Lyriques⁴⁵ ».

Quoi qu'il en soit, il ne fait aucun doute que cette chanson, portée au pinacle par les uns, méprisée par les autres, est l'un des plus grands succès du xv^e siècle. Dans une étude consacrée à ce texte⁴⁶, Claire Sicard n'en dénombre pas moins de 32 témoins textuels différents entre la fin des années 1540 et 1576 : 11 manuscrits, dont un avec musique, 10 imprimés « textuels », 5 livres de chansons sans musique, 6 livres de musique.

Dans les volumes de chansons sans musique, « Laissez la verde couleur » apparaît comme un « chant » propice à soutenir la récitation musicale de textes aux thématiques diverses parmi lesquelles des poèmes traitant de l'actualité. Cette poésie, lorsqu'elle est citée comme « chant » ou « air », fait référence à une

42 Thomas Sébillet, *Art poetique François. Pour l'instruction des jeunes studieux, & encor peu avancez en la Poesie Française*, Paris, Arnoul L'Angelier, 1548. On citera le texte d'après l'édition originale. Voir aussi l'édition de Félix Gaiffe, Paris, E. Cornély, 1910, et celle de Francis Goyet : *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Paris, LGF, coll. « Classiques de poche », 1990, p. 122-128.

43 Mellin de Saint-Gelais, *Œuvres*, éd. Donald Stone Jr, Paris, Société des textes français modernes, 1993-1995, t. I, p. 246-255. Pièce déjà citée par Sébillet sous le nom d'ode dans le livre I, chap. V.

44 Voir Joachim du Bellay, *La Deffence et illustration de la langue française*, éd. Jean-Charles Monferran, Genève, Droz, 2001, p. 131-138. Aux pièces citées par Sébillet, Du Bellay ajoute « Amour avec Psyches », une chanson de Pernelle du Guillet. Toutes ces pièces avaient paru dans le même recueil collectif sous le titre *Déploration de Venus sur la mort du bel Adonis. Avec plusieurs chansons nouvelles*, Lyon, Jean de Tournes, 1545, 1547, 1548. Si Du Bellay les nomme chansons, c'est que, de fait, elles avaient paru sous ce titre l'année précédente.

45 *Ibid.*, p. 134.

46 Claire Sicard, « Laissez la verde couleur dans (presque) tous ses états », *Démêler Mellin de Saint-Gelais*, Carnet de recherche *Hypothèses*, 14 mars 2018, [En ligne] <https://demelermellin.hypotheses.org/4717>.

mélodie qui semble bien connue des lecteurs et dont on trouve diverses traces dans les volumes de musique :

1552 : Pierre Certon, *Premier livre de chansons composé en musique à quatre parties*, Paris, Adrian Le Roy et Robert Ballard [version polyphonique à quatre parties]

1555 : Adrian Le Roy, *Second livre de guitare, contenant plusieurs chansons en forme de voix de ville : nouvellement remises en tablature*, Paris, Le Roy et Ballard [version pour voix soliste et guitare]

1561 : [Jacques Arcadelt], *Tiers livre de chansons nouvellement composé en Musique à quatre parties, par M. Jaques Arcadet, & autres auteurs*, Paris, Adrian Le Roy et Robert Ballard [version polyphonique à quatre parties]

1573 : Adrian Le Roy, *Premier livre de chansons en forme de vau de ville composé à quatre parties*, Paris, Adrian Le Roy et Robert Ballard [version polyphonique à quatre parties]

1576 : Jehan Chardavoine, *Le Recueil des plus belles et excellentes chansons en forme de voix de ville, tirées de divers auteurs et Poètes François, tant anciens que modernes*, Paris, Micard [version pour une voix seule] n° 74 p. 73 ; *idem*, 1588, n° 73 p. 130.

310

Dans ces recueils publiés entre 1552 et 1576, les musiciens proposent des arrangements différents de la même mélodie⁴⁷. C'est ainsi qu'il existe trois versions de « Laissez la verde couleur » à quatre parties vocales, une pour voix et guitare et une pour voix seule. Malgré les dates d'édition, rien n'indique que la version de Le Roy (1556), pour un chanteur soliste accompagné d'une guitare, soit postérieure à celle pour quatre parties vocales⁴⁸. De plus, si l'on en croit Barthélemy Aneau, Mellin de Saint-Gelais pratique le chant soliste en s'accompagnant du luth :

Et si vous autres me mettez en avant un Mellin, Monsieur de Saint-Gelais, qui compose, voire bien sur tous autres, vers lyriques, les met en musique, les chante, les joue et sonne sur les instruments je confesse & say ce qu'il sait faire, mais c'est pour luy. Et en cela il soutient diverses personnes, & est poète, musicien, vocal et instrumental. [...]. Mais de tels que luy ne s'en trouve pas treize en la grand douzaine [...]⁴⁹.

⁴⁷ Seul Jacques Arcadelt en propose une version variée dans laquelle Philippe Desan et Kate Van Orden voient un « écho [du] style » de Mellin de Saint-Gelais (« De la chanson à l'ode : musique sous le mécénat du Cardinal Charles de Lorraine », dans Yvonne Bellanger [dir.], *Le Mécénat et l'influence des Guises*, Paris, Honoré Champion, 1997, p. 482).

⁴⁸ Ce *Second livre de guitare, contenant plusieurs chansons en forme de voix de ville* [...] est très probablement une réédition d'un volume publié initialement entre 1551 et 1552. Il s'inscrit en effet dans une série éditoriale commencée en 1551 avec un premier livre et poursuivie en 1552 avec un troisième livre. Voir François Lesure et Geneviève Thibault, *Bibliographie des éditions d'Adrian Le Roy et Robert Ballard (1551-1598)*, Paris, Heugel et Cie, Société française de musicologie, 1955.

⁴⁹ Barthélemy Aneau, *Le Quintil horatian*, dans Du Bellay, *La Deffence, et illustration de la langue françoise*, éd. cit., p. 351-352.

Pour cette raison, on peut supposer que les textes de Saint-Gelais en général, et « Laissez la verde couleur » en particulier, ont connu d'abord une mise en musique pour voix et instrument, ou que celle-ci est tout au moins contemporaine des versions polyphoniques. Hypothèse d'autant plus plausible que dès 1544 Guillaume Des Autels écrit une « Complainte sur la mort de Clement Marot par Calliope muse qui se peult chanter sur Laissés la verde couleur »⁵⁰, titre attestant d'une part qu'à cette date la mélodie est déjà suffisamment connue pour être citée comme timbre dans une publication poétique, d'autre part qu'on ne saurait attribuer à un musicien en particulier la composition de ce chant. Pour cette raison, le corpus musical formé par les différentes versions de « Laissez la verde couleur » témoigne du travail d'arrangeur davantage que de compositeur que mènent les musiciens sur le répertoire de la chanson au XVI^e siècle. Chez Certon (1552, ex. 1) comme chez Le Roy (1576, ex. 2), la polyphonie révèle en effet une texture en faux-bourdon :

Supertius
Lais - sez la ver - de cou - leur O prin - ces - se Cy - the - ré - e,

Contraltone
Lais - sez la ver - de cou - leur O prin - ces - se Cy - the - ré - e,

Tenor
Lais - sez la ver - de cou - leur O prin - ces - se Cy - the - ré - e,

Bassus
Lais - sez la ver - de cou - leur O prin - ces - se Cy - the - ré - e,

Exemple 1. Pierre Certon, *Laissez la verde couleur* (1552), [extrait]

Supertius
Lais - sés la ver - te cou - leur O prin - ces - se Cy - the - ré - e,

Contraltone
Lais - sés la ver - te cou - leur O prin - ces - se Cy - the - ré - e,

Tenor
Lais - sés la ver - te cou - leur O prin - ces - se Cy - the - ré - e,

Bassus
Lais - sés la ver - te cou - leur O prin - ces - se Cy - the - ré - e,

Exemple 2. A. Le Roy, *Laissez la verte couleur* (1573-C), [extrait]

50 Guillaume Des Autels, « Complainte sur la mort de Clement Marot par Calliope muse qui se peult chanter sur Laissés la verde couleur », dans *Le Moy de May de Guillelme Deshautelz de Montcenis en Bourgoigne*, Lyon, Olivier Arnoullet, [ca 1544].

Dans ces passages en faux-bourdon, la mélodie est placée au ténor, tandis que la partie de *superius* est notée en sixtes parallèles par rapport à lui. Les deux voix produisent ainsi un duo structurel qui apparaît comme l'ossature première de la polyphonie. La basse alterne des intervalles de quintes et de tierces en dessous du ténor, alors que le *contratenor* réalise des quarts et des tierces au-dessus du ténor. Ce principe d'écriture, qui produit des accords en triade à l'état fondamental, n'est pas sans rappeler les règles que fixait Monachus pour produire un faux-bourdon⁵¹. De son côté, Le Roy propose une nouvelle disposition vocale sans doute pour donner une allure plus moderne à la pièce : le duo structurel est en effet déplacé vers les deux voix supérieures de la polyphonie. Le *superius* chante la mélodie, tandis que le *contratenor* est écrit à la tierce inférieure. Le ténor perd ainsi son rôle mélodique pour devenir une voix d'accompagnement. Le procédé d'harmonisation utilisé par Certon et Le Roy pouvait aussi bien être improvisé par les chanteurs à la Renaissance⁵².

312

En tant que timbre, *Laissez la verde couleur* s'entonne agréablement, à partir de la ligne supérieure essentiellement (celle d'Adrian Le Roy par exemple). Dans les deux éditions du recueil de Jean Chardavoine, elle est proposée quasiment à l'identique. Des petites variantes de rythme, qui altèrent la métrique, sont observées, mais rien d'inhabituel. La liste impressionnante de chansons (textes) qui s'appuient sur ce timbre dans la seconde moitié du siècle montre la vitalité et l'intérêt de confronter les sources et les usages précis des timbres : pour *Laissez la verde couleur*, comme on le verra aussi pour *Les Bourguignons* et *Au boys de dueil*, une fois la pièce adoptée à Genève pour chanter des chansons spirituelles, les publications de parodies catholiques se fixent pour objectif de combattre le cantique protestant dans ses termes mêmes, et supplanter par de nouvelles paroles, si possible, sur les airs mêmes annexés par l'ennemi, les textes et les idées réformés.

Ce qui paraît finalement évident au premier abord ne l'est pas toujours lorsqu'on travaille sur les sources, tant les domaines peinent à s'entremêler : c'est tout l'intérêt d'une rencontre scientifique autour de ces timbres que d'en

51 Dans son traité, Monachus donne en effet la règle suivante : « Règle IV : Si le soprano du faux-bourdon évolue en sixtes et octaves [par rapport au ténor], on réalisera le Contre-ténor basse avec des quintes et des tierces au-dessous du ténor ; mais l'avant-dernière note doit être une quinte au-dessous du ténor, et l'antépénultième doit être une tierce au-dessous du ténor ; les autres intervalles doivent alterner des quintes et tierces hormis la première et la dernière notes qui sont des octaves ou unissons. Le contra-alto de ce faux-bourdon réalisera une quarte au-dessus du ténor pour l'avant-dernière note, et une tierce pour l'antépénultième [...] » (*De preceptis artis musicae*, Venise, Biblioteca Marciana, ms. Lat. Z 336. Traduction de Jérémie Couleau, *Le Faux Bourdon et ses pratiques en France au XVI^e siècle*, mémoire de master 2 dirigé par Philippe Canguilhem, Université de Toulouse II le Mirail, 2010, p. 22-23).

52 Sur la question de l'improvisation vocale polyphonique à la Renaissance, voir Philippe Canguilhem (dir.), *Chanter sur le livre à la Renaissance : les traités de contrepoint de Vicente Lusitano*, Turnhout, Brepols, 2013.

évoquer la profondeur et la dynamique historique. Ainsi pour *Laissez la verde couleur*, aux côtés de la genèse littéraire, de la circulation et de la présence du timbre dans les recueils poétiques au début de la période⁵³, jusqu'en 1553 au moins, d'après les relevés de Claire Sicard, s'ouvre une phase de compositions poétiques dans un contexte confessionnel : et si le timbre est utilisé pour des noëls⁵⁴, les recueils de cantiques, de Jean Girard d'Auxonne (1558) à Christophe de Bordeaux (ca 1579-1580) utilisent, semble-t-il, ce timbre à deux niveaux : en raison, probablement, de l'association avec l'idée de la plainte féminine, un thème repéré par les études littéraires et musicologiques⁵⁵ et qui fédère en effet certains de ces textes entre eux ; mais aussi parce que paraissent à un rythme soutenu, à partir de 1545, des chansons spirituelles réformées qui le prennent pour support. Anne Ullberg met en évidence les suivantes, toutes chantées sur *Laissez la verde couleur*⁵⁶ :

- « A ton chant melodieux », présente régulièrement dans les recueils de chansons spirituelles de 1555 à 1678 (dans 8 recueils, sur un total d'une dizaine) ;
- « Auprès d'un poignant buisson », attr. Marot, en 1545 (timbre : *Auprès d'un poignant buysson*) ; puis à partir de 1555 avec le timbre *Laissez la verde couleur*, en 1555, 9 recueils en tout ;
- « Dames qui au plaisant son », sur un texte de Guillaume Guérout, à partir de 1558 et jusqu'en 1678 ;
- « Seigneur venge le mespris », sur ce timbre depuis 1569, publiée pour la première fois en 1555 avec pour auteur D.D., ensuite dans six autres recueils, soit la quasi-totalité des ouvrages genevois de cette « lignée » de chansons spirituelles ;
- *Dames qui au plaisant son* devient à son tour timbre de noëls et de chanson spirituelle : « Createur de l'univers », 7 recueils entre 1555 et 1678.

Sous réserve de plus ample inventaire encore, on peut se demander, en première approche, si la publication de la chanson spirituelle « Auprès d'un poignant buysson », attribuée à Marot et disponible dès 1545, n'est pas celle qui

53 Voir les communications et analyses éclairantes de Claire Sicard, « Laissez la verde couleur... », art. cit., particulièrement sa note 27.

54 Les noëls existent depuis les deux dernières décennies du xv^e siècle en tant que compositions versifiées sur timbres, et ne s'inscrivent pas dans le même processus de guerres confessionnelles que les recueils de cantiques de la seconde moitié du siècle. Ils ne sont pas « d'abord » militants, ou alors d'une façon différente. Pierre Rézeau en dénombre à ce jour deux : « Bien resjouir nous devons », sur *Laissez la verde couleur*, n° 70, dans une édition de 1578, seule source, et un second, manuscrit, de la fin du siècle (n° 836) : « Triste peuple des Gentils », Noël nouveau sur *Laissez la verde couleur* ou sur *Dames qui au plaisant son*, ms. BnF Fr. 14983, fol. 244v° (Pierre Rézeau, *Les Noëls en France...*, op. cit., n° 70 et 836).

55 Kate Van Orden, « Female "Complaintes" », art. cit., p. 801-845.

56 Anne Ullberg, *Au chemin de salvation. La chanson spirituelle réformée, 1533-1678*, Uppsala, Uppsala Universitet, 2005, p. 337-378.

a déclenché la lutte entre cantiques et chansons spirituelles, un front que semble ouvrir Jean Girard d'Auxonne à partir de 1558. Or « Auprès d'un poignant buysson » ne portait pas cette indication de timbre dans l'édition de 1545⁵⁷. Ce n'est que dans le recueil de 1555 que la mention *Laissez la verde couleur* fait son apparition. Dès lors, une chronologie mettant en évidence les deux camps dressés autour de ce timbre permettrait d'illustrer les différents visages de l'iconoclasme, et de mieux qualifier, au plus près, l'usage des signes et des symboles que chaque parti convoque.

5. « ESJOUISSEZ VOUS FRANCE » ; AIR LA PIAFFE DES FILLES

Chanson nouvelle de la resjouissance du peuple de France, sur l'entrée du Roy de Pologne dans la ville de Paris, sur le chant de *La piaffe des filles*

314

Esjouissez vous France
Et vous aussi François
Plus vous n'aurez souffrance
Car Henry de Valois
Va monstrier qu'il est vertueux
A son entrée
Pour prendre le sceptre Royal
Tant triomphal.

Henry de Valois brave
En grandeur triomphal,
Il a mis les esclaves
Dans le trou infernal,
Le jour & veille saint Loys,
A coups d'espée,
Monstrant qu'il estoit en arroy
Frere du Roy.

O le maintien de Prince
O le grave Seigneur,
Empereur des provinces,
O le brave vainqueur :
C'est le Dieu Mars, il est parfait
En toutes armes,
Bien l'a monstré aux huguenots
Bien mal devots.

Donc après la furie
A faict la douce paix,
Ayant faict la tuerie
Des malheureux infects,
Il a receu l'election,
D'estrange terre,
Il se fera couronner Roy
En brave arroy.

Et devant la Rochelle
Combien a il esté,
Pour vaincre les rebelles,
Pour les vouloir dompter

Il fera son entrée
Ainsi qu'un Empereur,
Dans les portes carrées,
Rejettant tout horreur,

57 Dans ce recueil, aujourd'hui à Vienne, la chanson est pourvue d'un timbre éponyme : « se chante sur *Auprès d'un poignant buysson* ». Le cas est rare, mais pas isolé : dans les faits, les parodies appuient souvent leur premier vers sur leur modèle, en signalant par là-même l'air adéquat pour entonner.

Plus hardy que n'est le lyon
En embuscade,
Faisant renfort sur les rampars
De toutes pars.

Vous bourgeois de la ville
Toutes gens de mestiers
Venez de pas agile,
Sortez de tous quartiers
Faites honneur à cest Hercules
Roy de Pologne,
Monstrera bien qu'il est vestu
De la vertu.

Vous dames & damoiselles
Plourez le partement,
Nourrices & pucelles,
Accourez vistement,
Baisez les pas de ce trescher
Prince tressage,
Lequel s'en va voir l'estranger
Pour nous laisser.

Mais devant la noblesse
Fera braver les Dieux,
Toutes nymphes & deesses
Eslevées en tous lieux
Seront dessus les beaux portaux
Couverts de Lierre,
Ores voyons commencement
Du partement.

En mai 1573, Henri, duc d'Anjou, frère cadet du roi Charles IX, est élu roi de Pologne par la Diète générale des Polonais, grâce à l'action de son ambassadeur, l'évêque de Valence, Jean de Monluc. La Pologne étant un état multiconfessionnel, celui-ci réussit un véritable tour de force en convainquant les électeurs de l'innocence du duc d'Anjou dans le massacre de la Saint-Barthélemy, attribué à la fureur de la populace. Lorsque le duc apprend la nouvelle, il commande l'armée royale qui assiège la ville protestante de La Rochelle. Il est alors obligé d'abandonner l'entreprise : la paix est conclue et le siège levé le 6 juillet.

Monstrera qu'il s'en va laisser
La noble France,
France tu ne sçay que tu pers
En tes secrets.

Noble Roy de Pologne,
Vous aussi Polognois
Faut il que tu t'eslongne
Hors du pays François ?
Ouy, car tu as eu le don
Du Roy celeste,
Lequel t'a fait victorieux
Et bien heureux.

Nous ne parlons qu'en trance
Que pour ceste heure icy.
Mais apres l'excellence
Nous serons plus hardis,
De donner le loz au Seigneur
Roy de Pologne,
Le los merite desormais
A tout iamais.

Cette chanson célèbre l'entrée du nouveau roi de Pologne à Paris, le 14 septembre 1573, au cours de laquelle une fête organisée par sa mère, Catherine de Médicis, a été donnée en son honneur. Contrairement à l'image officielle d'un prince tolérant, la chanson présente Henri d'Anjou comme un dieu Mars qui a « mis les esclaves / dans le trou infernal, / Le jour & veille saint Louis ». La Saint-Louis est fêtée le 25 août : le passage affirme donc, avec fierté, que le duc d'Anjou était bien l'un des bourreaux de la nuit de Saint-Barthélemy (du 24 août).

Le timbre

La Piaffe des filles est attestée en notation musicale depuis 1576, au moment où Jean Chardavoine l'insère dans son singulier recueil de chants à voix seule, un des premiers imprimés du genre dans le domaine profane⁵⁸. Patrice Coirault, spécialiste français de la chanson populaire, la fait figurer au nombre des rares pièces « non littéraires » de ce recueil⁵⁹ :

La plupart ont pu être populaires dans la bonne société des villes. Plusieurs sont des poésies de membres de la Pléiade ou son école. Six seulement ne sont pas des pièces littéraires ou ressemblent à des chansons des rues (Comme l'*Oublieux* ou la *Piaffe des filles*). Aucun n'est antécédent de chanson folklorique.

Parmi les quelque 190 pièces si variées du recueil Chardavoine, isoler ainsi *La Piaffe des filles* est remarquable, et manifeste la volonté du folkloriste de savoir si des chansons folkloriques ont pu se joindre à des recueils littéraires et, le cas échéant, d'évaluer leur antériorité.

L'air est dansant, mais n'a pourtant jamais été cité dans les ouvrages chorégraphiques du début du XVI^e siècle, ou imprimé comme musique de danse. Il n'a pas non plus connu de fortune polyphonique ou savante. Sa versification montre des strophes de type 6fMfM 8/4 8M²4M², ou si l'on veut, un quatrain d'hexasyllabes à rimes croisées, la féminine d'abord, suivi de deux distiques de vers organisés en 8 et 4 syllabes, 8/4, dont le premier rompt avec toute idée de rime, quelles que soient les strophes (et dans toutes les parodies de même), alors que le second est porteur d'une rime masculine distincte de la première. Les strophes sont toutes différentes.

En tant que timbre, *La Piaffe des filles* appartient plutôt au dernier quart du siècle : Pierre Rézeau en signale une utilisation pour un Noël imprimé daté

58 Jehan Chardavoine, *Recueil des plus excellentes chansons [...]*, op. cit., (1576), p. 261.

59 Patrice Coirault, *Formation de nos chansons folkloriques*, Paris, Éditions du Scarabée, 1953-1963, 4 vol., t. I, n. 1 p. 33.

de la même période⁶⁰. Elle est utilisée à plusieurs reprises comme timbre de chansons nouvelles (textes parodiques), ainsi dans l'anthologie éditée par Benoît Rigaud en 1579, le *Sommaire de tous les recueils*: « Chanson nouvelle sur la Piaffe des filles sur le chant *Ecoute gars je t'en prie* ».

La version musicale notée par Chardavoine coïncide presque avec celle rapportée dans le chansonnier Maurepas (BnF Français 12657, *Airs notés*, Lettre L, p. 57) au début du XVIII^e siècle, ce qui est en soi remarquable : de fait, cette chanson, plutôt reléguée dans le domaine oral du fait de son usage comme timbre, a peut-être moins que d'autres subi l'érosion liée à des réemplois savants et des mises en musique polyphonique. Ses qualités dansantes lui confèrent aussi une longévité plus importante même que les textes qu'elle porte.

La piaffe des filles constitue le pendant féminin de la piaffe masculine ou guerrière⁶¹, la piaffe étant comprise comme parade morguée des courtisans, moquée à divers titres dans plusieurs textes satiriques de la période⁶². Elle correspond à un goût jugé excessif pour le vêtement, la posture, l'en-dehors et une certaine agressivité de manières, comme en témoignent les différentes définitions données depuis le dictionnaire de Nicot (1606). On la trouve mise en évidence de cette façon dans des recueils contemporains⁶³:

Chanson de la piaffe de La Lune

Je veux vous faire rire
 D'un certain hanneton
 Ainsi que j'ay oüy dire
 A un bon compagnon
 Incontinent quand fut entré
 En la chambrette
 Il commença à deviser
 Et se jouer.
 [...]

60 Pierre Rézeau, *Les Noël's en France...*, *op. cit.*, n° 468 p. 505, « Laissons nos pleurs et larmes », impr. Paris, Arsenal 8° B.L. 10620 Rés. (4), fol. 48-49 v°.

61 Il existe une pièce musicale polyphonique intitulée *La piaffe guerriere* (« Pour piafer il se faut contrefaire »), Jean Servin, Pesnot, RISM 1578/ S2840.

62 Par exemple, Henri Estienne : « Nous appelons parade et bravade, eux [les courtisans] diroyent piaffe, ce que nous nommions magnificence » (*La Precellence du langage françois*. Nouvelle édition accompagnée d'une étude sur Henri Estienne et de notes philologiques et littéraires, éd. Louis Feugère, Paris, J. Deblain, 1850, p. 375). Le terme est perçu comme récent par Pasquier : « Piafer, que l'on approprie à ceux qui vainement veulent faire les braves, est de nostre siecle » (Étienne Pasquier, *Les Recherches de la France*, VIII, 3, éd. Marie-Madeleine Fragonard et François Roudaut, Paris, Honoré Champion, 1996, t. III, p. 1523).

63 Ms. Rasse des Neux BnF, Français 22565, fol. 28 p. 63. Voir ci-dessus la pièce 27 et la note 21 de l'article de Gilbert Schrenck, « Le chant de l'actualité dans le *Recueil poétique* (ms. Français 22565 de la BnF) de François Rasse des Neux », p. 181-198.

Inutile de préciser que la métrique de cette chanson manuscrite permet de l'entonner sur le timbre *La Piaffe*. La chanson est datée sur cette même page du 25 mars 1572, ce qui constitue un des tout premiers jalons pour l'usage de ce timbre. Ce manuscrit contient encore deux sonnets « Aux Piaffeux » (« Je me ry quand je voys de ces jeunes guerriers / Marchant au petit pas la façon effrontée... », et « Ils iront, non feront, ces compaignons guerriers... » fol. 77 p. 163, daté cette fois de 1575).

318

Cependant, l'esprit de cette danse évoque plutôt la joie et non le sous-entendu de critique sociale sur la posture courtisane, dont on ne voit d'ailleurs pas nettement comment il fonctionnerait, sur son versant péjoratif, avec le texte triomphal pour l'entrée d'Henri d'Anjou, dans Paris, le 14 septembre 1573, en qualité de nouveau roi élu de Pologne. Cette chanson a été transcrite, pour la première fois, sous le titre « Chanson nouvelle de la resjouissance du peuple de France, sur l'élection du roy de Pologne ; sur le chant de : La piaffe des filles » dans *Le Recueil des chansons des batailles & guerres aduenues au Royaume de France, durant les troubles. Par Christofle de Bordeaux & autres*, publié par Nicolas de Bonfons à Paris en 1575, puis rééditée par le même éditeur en 1576 au sein du *Sommaire de tous les recueils des chansons tant amoureuses, rustiques que musicales* avant d'être reprise à Lyon, par Benoist Rigaud, dans *Le Plaisant Jardin des belles Chansons, choisies entre les plus nouvelles qu'on chante à present, non veües par cy devant*, en 1580.

En sorte que le timbre est on ne peut plus en vogue dans cette décennie. La relation qui s'établit en ces occasions avec le pouvoir royal assure sans doute à ce modeste timbre une place enviable dans les différentes collectes de pièces d'intérêt historique, de Rasse des Neux à Maurepas en passant par Clairambault, jusqu'à Émile Picot.

6. « CHRESTIENS QUI SERVEZ DE BON CŒUR » ; AIR *LES BOURGUIGNONS*

Chanson nouvelle de l'ymage Nostre dame qui a esté remise à la porte saint Honoré, sur le chant *Les Bourguignons ont mis le camps devant la ville de Peronne*⁶⁴.

Chrestiens qui servez de bon cueur	A la porte saint Honoré
La benoiste vierge Marie,	Il y avoit une belle ymage
Et la revere[z] par honneur	Qui assise y avoit esté

⁶⁴ Il s'agit de la procession expiatoire du 9 juillet 1562 pour demander pardon à Dieu pour l'acte iconoclaste perpétré sur la statue de la Vierge à la porte Saint-Honoré. Texte établi par Tatiana Debbagi-Baranova, chanson citée ci-dessus : « Chansons : lieux de mémoire », art. cit., p. 140, n. 32.

Perseverez je vous supplie
Et vous verrez les heretiques
Ains au bas & aux pieds foullez
Car c'est nostre mere nourrice
Soulas des pauvres affligez.

N'est il pas de Malheur né
Mais comme avoit il le courage,
Au fort ce n'est pas le premier
Qui nous a faict un tel outrage,
Sus Chrestiens prenons bon courage
Nous aurons victoire sur eulx.
Servons Dieu & la sainte vierge
Qui est tresoriere des Cieulx.

Les heretiques vicieulx
Pensoiert pour rompre cest ymage,
Nous oster de deuant les yeulx
L'honneur deu a la Sainte vierge,
Mais si debois crever de rage
Nous la prions & nous serons sauvez
Car elle est des Cieulx la concierge
Soulas des pauvres affligez.

Et noble ville de Paris
Comme souffre tu cest outrage
De veoir rompre & briser ainsi
Des saints & saintes les ymages,
Par ces huguenots plains de rage
Fais Justice de ces mastins
Car nous avons bon tesmoignage
Que Dieu veult qu'on prie les saints.

Le Samedy xi. jour
De Juillet sans plus contredire
Les bons Chrestiens sans nul sejour
Firent procession jolie
Et sont tous partis de L'Eglise
De Saint Germain de Lauxerrois

A l'honneur de la Sainte Vierge
Un huguenot par son outrage
La esté rompre & despecer
N'estoit il pas remply de rage
Dessus une pierre se venger?

Quand & quand la procession
Fut portee en grand' reverence
Par plusieurs gentils compagnons
De la vierge la remembrance,
Puis fut remise sans doubtaunce
Après le service divin
En despit de ces libertins.

Les Cappitaines du quartier
Au lieu de l'autre en grand louange
Marchoiert en fort bien equipage
Suyuis de leurs harquebouziers
Qui avoiert trestous bon courage
Sy on leur eust faict quelque outrage
De frapper a tort & travers
Sur ses huguenots plains de rage
Qui ont tourné leur Robbe à l'envers.

Vous qui escoutez la Chanson
Priez pour celuy qui la faicte
Sa esté un jeune garson
Qui ne dira pas le contraire,
Vous priant peuple debonnaire
Le supporter se il a mal faict
Prions Dieu & la Sainte vierge
Qui nous pardonne nostre meffaict

Chantant pour l'honneur de Marie
Ung chant qui est doux & courtoys.

320

Cette chanson, composée en juillet 1562 par le bourgeois parisien Christophe de Bordeaux, raconte la procession de réparation organisée par les catholiques parisiens suite à la mutilation de la statue de la Vierge se trouvant sur la porte Saint-Honoré. Les actes iconoclastes deviennent de plus en plus nombreux depuis 1561 : les calvinistes cherchent ainsi à montrer qu'aucune force divine n'habite les représentations du Christ, de la Vierge ni des saints, que le bois n'est que bois, la pierre n'est que pierre. Leur vénération n'est donc autre chose que de l'idolâtrie. Pour les catholiques, la destruction et la mutilation des images est un blasphème qu'il faut réparer de toute urgence, afin d'éviter le châtement divin qui menace de s'abattre sur la communauté. La chanson décrit le déroulement habituel de la procession pénitentielle : les participants portent une nouvelle statue – dont ils ont certainement financé la confection – en chantant les hymnes en honneur de Marie et en demandant le pardon pour l'offense commise, de l'église Saint-Germain-l'Auxerrois jusqu'à la porte Saint-Honoré. Les lieux profanés sont aspergés de l'eau bénite, une messe est célébrée puis la nouvelle statue est remise à la place de la sculpture abîmée. Chanter cette chanson signifie participer, spirituellement, à cette démarche pénitentielle.

Le timbre

L'air *Les bourguignons ont mis le camp* ou *mirent le camp* est l'un de ces timbres insaisissables du XVI^e siècle, et ce n'est semble-t-il que par hasard qu'il a pu intéresser un musicien pour en faire une composition, qui nous permet d'en garder trace. Deux versions subsistent : l'une est un canon à deux voix provenant d'un musicien lyonnais, Francesco Layolle, avec le texte complet ; l'autre est une tablature de luth intitulée « Les Bourguignons », un intitulé très court qui peut prêter à multiples interprétations. À l'usage, nous avons choisi la seconde parce que sa facture était inhabituellement dépouillée : le luthiste semble jouer là une chanson très simple avec des accords, au contraire du style instrumental de bien d'autres pièces. La ligne supérieure qui s'en dégageait a donc été reprise et s'adapte parfaitement aux textes des chants historiques conservés. La première pièce, le canon de Layolle, qui demeure la seule source musicale conservant les paroles, commençait de prometteuse façon, par une sorte d'appel de trompe de chasse ou de trompette, mais sa facture savante (une seule ligne mélodique doit générer une polyphonie) l'emplit de notes supplémentaires au cœur desquelles nous n'avons pas pu trouver d'appuis syllabiques sûrs pour

retrouver un archétype⁶⁵. La tablature de luth de Julien Belin⁶⁶ convient bien, mais se trouve plus éloignée de la date du siège de Péronne (1536) que les paroles commémorent. C'est que l'usage ultérieur d'un timbre est distinct de son usage premier.

Au XIX^e siècle, Émile Picot a mis en évidence en plusieurs occasions ce timbre, tout en déplorant ne pas en avoir découvert les paroles. C'était pourtant un domaine dans lequel peu de choses échappaient au grand bibliographe de la collection du baron Rothschild. Le timbre avait par lui été relevé deux fois dans son recueil⁶⁷. Les sources vont des recueils de chansons spirituelles protestantes (1555) aux placards de Dijon en passant par le recueil de Christophe de Bordeaux. Lors de la rédaction de la préface aux *Noelz de Jehan Chaperon, dit Le Lassé de repos, publiés d'après l'exemplaire unique de la bibliothèque de Wolfenbüttel* (Paris, Morgand et Fatout, 1878, et 1879 à la couverture), la source musicale (trouvée chez Eitner) lui était déjà connue, ainsi que les textes néerlandais qui adoptent ce timbre.

Voici les sources mises en valeur par Picot :

1^o Chanson sur le chant : Les Bourguignons (vers 1540).

Quand j'ay bien a mon cas pensé,
D'une chose me reconforte...

Recueil de plusieurs Chansons spirituelles tant vieilles que nouvelles [par Mathieu Malingre] (s. 1, 1555, pet. in-8), p. 146; – Chansonnier huguenot, 336.

2^o Chanson nouvelle composée par un souldart faisant la centinelle sur les remparts de Metz; et se chante sur le chant : Les Bourguignons mirent le camp, ou Les regrets que j'ay de m'amyé, etc.

Le mardi devant la Toussains
Est arrivée la Germanie...

65 Francesco Layolle, dans *Le Parangon des chansons. Quart livre contenant XXXII chansons a deux et a trois parties : que oncques ne furent imprimees au singulier prouffit et delectation des musiciens*, Lyon, Jacques Moderne, 1538. RISM 1538/18. Réédition 1539/19.

66 *Premier livre contenant plusieurs motetz, chansons & fantaisies*, Paris, Du Chemin, 1556, n^o 13; exemplaire unique à Munich.

67 Émile Picot, « Chants historiques français. Règnes de Louis XII et François I^{er} », *Revue d'histoire littéraire de la France*, avril 1894 et réédition Paris, Armand Colin, 1903, n^o 74 et 83^{bis} a, p. 162.

Recueil de toutes les sortes de Chansons nouvelles (Lyon, 1555, in-16), fol. V ij;
– *Recueil de plusieurs Chansons* (Lyon, Benoist Rigaud et Jan Saugrain, 1557, in-16), p. 183; – *Le Recueil de toutes sortes de Chansons* (Paris, veufve Nicolas Buffet, 1557, in-16), fol. 56 a; – Le Roux de Lincy, *Chants historiques français*, II, 190.

3° Chanson de la bataille donnée entre Paris et Saint-Denis la veille de la saint Martin 1567, sur le chant : Les Bourguignons ont mis le camp || Devant la ville de Peronne (s. 1., 1568, pet. in-8 de 8 ft., à la Biblioth. nat., à la biblioth. royale de Dresde, chez M. le duc d'Aumale et chez M. le comte de Lignerolles).

La veille de la saint Martin
De Paris sortit grand puissance...

322

4° Chanson nouvelle de l'ymage Nostre-Dame qui a esté remise a la porte Saint(e) Honoré, sur le chant : Les Bourguignons ont mis le camp Devant la ville de Peronne.

Chrestiens, qui servez de bon cœur...

Recueil de plusieurs belles Chansons spirituelles... par Christofle de Bourdeaux (Paris, Magdeleine Berthelin, s. d., mais vers 1573, in-16), foi. 3; – Le Roux de Lincy, II, 603.

5° Cantique d'action de graces que les Sancerrois chantèrent au Seigneur après la victoire du jour de l'assaut; sur le chant : Les Bourguignons ont mis le camp, etc.

C'est bien raison que nous chantions
Au Dieu de nostre delivrance...

Histoire memorable de la ville de Sancerre... par Jean de Lery (s. 1. [Genève], 1574, in-8), 103.

Ce cantique a été mis en néerlandais, sur le même air, par le traducteur de Jean de Lery, Pieter Sterlinx:

Den Lofsanck die de Sancerroyzen den Heere songhen naer de victorie vanden voorleden storm; op de wijze Les Bourguignons ont mis le champs, ofte: 's winters somers even groen.

Voir Serrure, *Vaderlandsch Museum voor nederduitsche Letterkunde, Oudheid en Geschiedenis*, V (Gent, 1863, in-8), 443.

6° Chanson nouvelle de la resjouissance des laboureurs, sur: A qui me doy je retirer? ou sur: Les Bourguignons ont mis le champ; par N. Poncelet:

Resjouyssez vous, laboureurs;
Plus n'aurez en chacun village...

Troisiesme Livre du Recueil des Chansons (Paris, Claude de Montre-Ceil, 1579, in-16), fol. 15 a.

Il est vrai qu'il est difficile d'appréhender le recueil des *Chants historiques* de Picot tant ses références renvoient le lecteur moderne plutôt aux différents usages d'une même mélodie, qu'à l'événement qui en est à l'origine. Car l'usage de ce timbre, qui est à l'origine une chanson (un texte) détaillant le siège de 1536, se révèle pris dans les tirs croisés des deux camps religieux: les chansons n° 2, 3 et 6 citées par Picot sont des chansons liées à l'actualité politique et à la guerre (et la paix, pour la dernière), mais les trois autres ont directement à voir avec les questions confessionnelles. On sait que le recueil de Christophe de Bordeaux entreprend d'investir le domaine de la chanson spirituelle pour en faire un terme générique, et non plus un synonyme de chanson protestante pieuse. *Les Bourguignons* nous offrent une occasion d'observer comment Christophe de Bordeaux se livre en outre à une reconquête des symboles sonores minutieuse, un iconoclasme musical en sorte: et ceci ne peut apparaître clairement si l'on ne complète les sources d'Émile Picot de sources venues d'autres horizons.

Car la survie de l'air des « Bourguignons ont mis le camp » en 1573 ne doit peut-être plus grand chose au siège de Péronne. En effet, dès 1545, l'air est entièrement investi dans la sphère protestante pour différents textes de chansons spirituelles, et non des moindres: il a servi de timbre pour un « Benedicite » (« Nostre bon pere tout puissant ») que l'on trouvait avant 1538 dans les œuvres de Marot, et qu'on imprime encore en 1545 dans un recueil de chansons spirituelles (cette fois avec ce timbre); puis pour l'*Oraison dominicale* (« Nostre père qui es és cieux ») en 1555... et en de nombreuses autres occasions toujours dans ce contexte.

Voici ces chansons spirituelles: Chanson « Par la loy chascun est damné », recueil de chansons spirituelles de 1545; « Peuple seduit pense à ton fait », 1678; Chanson « Pour réparer le grand forfait », 1545, reprise sans cesse jusqu'en 1678 (1555, 1558, 1569, 1596, 1601 & 1606, 1636, 1678); Chanson « Soit louange à Dieu tout puissant » (tous recueils de 1569 à 1578,

soit 6 éditions) ; Enfin « Suzanne un jour » de 1558 à 1678, et « Quand j'ay bien à mon cas pensé » dès 1545 (1545, 1555, 1558, 1569, 1596, 1601, 1606, 1636, 1678...) ⁶⁸.

Ces deux dernières chansons protestantes interpellent le mélomane et l'historien. La première, parce que la célèbre « Suzanne un jour », sur un texte de Guillaume Guérault, qui est devenue en musique savante le succès que l'on sait, avec de très nombreuses mises en musique ⁶⁹, a connu une seconde carrière très solide, mais beaucoup moins connue aujourd'hui, cette fois en tant que chanson spirituelle avec un autre timbre. Ce timbre, c'est celui des *Bourguignons* : comme si, dans ces « Suzanne » nouvelles, côté chanson spirituelle à voix seule, il fallait au contraire mettre entièrement à distance les compositions savantes qu'a suscitées le texte de Guillaume Guérault, et les remplacer par une pratique chantée dépouillée, avec un air simple. Cet usage du timbre, comme pour effacer toute une carrière en musique savante, n'est pas si répandu et mérite que l'on s'y arrête : *Suzanne* (et l'air de la chanson de Didier Lupi) qui nous restent

68 Sources des chansons spirituelles de la lignée de Genève (1545 -1636) :

[MALINGRE, Mathieu], *Chansons spirituelles, pleines de louenges à Dieu : de sainte doctrine et exhortations, pour edifier le prochain, tant vieilles que nouvelles*, [Genève], [Jean Girard], 1545. Vienne, ÖNB, 80.X.39, [*Chansons spirituelles* 1545].

Recueil de plusieurs chansons spirituelles tant vieilles que nouvelles, avec le chant sur chascune : afin que le Chrestien se puisse esjouir en son Dieu et l'honore : au lieu que les infidelles le deshonnorent par leurs chansons mondaines et impudiques, [Genève], s.n., 1555. Paris, Bibliothèque d'histoire du protestantisme (désormais : BPF), R 15 853, [*Chansons spirituelles* 1555].

Recueil de plusieurs chansons spirituelles, tant vieilles que nouvelles, avec certains beaux cantiques, et plusieurs disains fort consolatifs, contre toutes mondaines et autres impudiques chansons, Genève, Antoine Cercia, 1558. Genève, Bibliothèque publique et universitaire (aujourd'hui Bibliothèque de Genève, BGE) 2098 Rés., [*Chansons spirituelles* 1558].

Chansons spirituelles à l'honneur et louange de Dieu, et à l'édification du prochain. Reveues et corrigées de nouveau avec une Table mise à la fin. 2^{de} : Chansons spirituelles composees à l'utilite de tous vrais Chrestiens, où sont demonstrez plusieurs erreurs et abus. 3^e : Cantiques extraicts de l'Escriture sainte, [Genève], s.n., 1569. Paris, Arsenal, 8° BL. 10 502 Rés., [*Chansons spirituelles* 1569].

Chansons spirituelles à l'honneur et louange de Dieu, et à l'édification du prochain, [Genève], Pour la vefsvé de Jean Durand, 1596. Chantilly, musée Condé, XI D 18, [*Chansons spirituelles* 1596].

Chansons spirituelles à l'honneur et louange de Dieu et à l'édification du prochain. Ajousté à la fin six Cantiques spirituels pour l'instruction et consolation des Fidèles, Berne, Jean Le Preux, 1601. Zürich, ZB D 402, [*Chansons spirituelles* 1601].

Idem, La Rochelle, François Du Pré, 1606. Paris, BPF, R 15854, [*Chansons spirituelles* 1606]. *Chansons spirituelles à l'honneur et louange de Dieu et à l'édification du prochain*, Paris, Élisée Devaux, 1636. Paris, BPF, Fonds André, 172, [*Chansons spirituelles* 1636].

Idem, Genève, Didier Le Grand, 1678. Paris, Arsenal, 8° BL 10 503 Rés. [*Chansons spirituelles* 1678].

69 Kenneth Levy, « "Susanne un jour": the history of a 16th-century chanson », *Annales musicologiques*, 1, 1953, p. 375-408. Olga Bluteau, « Le cantus firmus Suzanne ung jour », dans Édith Weber (dir.) *Itinéraires du cantus Firmus*, 6, *Exploitation à travers les siècles*, Paris, PUPS, 2004, p. 107-130, avec une très importante liste d'œuvres en fin d'article.

en mémoire aujourd'hui ont fait florès tout au long du siècle, jusqu'à servir musicalement des pièces exécutées dans des milieux catholiques (par exemple la messe brève d'Ingegneri, de 1573, où on peut l'entendre nettement). Or on constate dans notre cas une circulation avec un tout autre air, dans un contexte de chanson spirituelle réformée : l'« hymne protestant », est-ce donc le *Suzanne* de Didier Lupi – le succès polyphonique, ou l'autre ?

Dans ce contexte, on peut mieux comprendre l'usage iconoclaste qu'en font les auteurs catholiques : et d'abord Pierre Doré, qui en ses 24 *Cantiques déchantés* utilise les *Bourguignons* pas moins de quatre fois, et en position significative : pour les deux premiers cantiques, et pour les deux derniers. Cela fait donc des *Bourguignons* – et de la « Suzanne » de Péronne un *casus belli*⁷⁰ :

1. Cantique dechanté à l'entrée du Roy en paris, faite le seziesme de Juing 1549 – Il se chante comme le second hymne cy apres mis [= Les Bourguignons ont mis le camp]
2. Aultre cantique, dechanté par le mesme auteur, à l'entrée de la Roynie, faite le dixhuictiesme de Juing en Paris – Sus le chant, Les Bourguignons ont mis le camp
23. Aultre cantique de l'eglise Gallicaine, faict le dict jour de la procession du Roy, par le mesme Auteur – Sus le chant, Les Bourguignons ont mis le camp
24. Cantique des gens de religion, pour estre maintenus par le Roy en meilleure reformation – Sus le chant dessus mis

Et c'est mieux averti que l'on observe l'usage qu'en fait à son tour Christophe de Bordeaux, dont on peut penser que la référence est moins celle du siège de 1536 que celle de l'ennemi à anéantir jusque et surtout dans ses fondements hymnologiques, ou plus simplement dans son rituel.

Le dernier usage des « Bourguignons », c'est celui de « Quand j'ay bien à mon cas pensé », une chanson spirituelle dont l'auteur est encore Guillaume Guérault (*Chansons spirituelles à l'honneur et louange de Dieu et à l'édification du prochain*, 1548⁷¹), bien moins connue aujourd'hui que

⁷⁰ *Les Cantiques dechantées, à l'entrée du Treschrestien Roy Henri second de ce nom, et de la Roynie de France en la ville de Paris, et le jour de la procession celebre, faite par eulx en ladite ville*, Paris, Pour Jehan Ruelle, 1549. La récente étude de Nicolas Lombart, « “Chantez tous d'exultation” : modulations de la parole lyrique et célébration politique dans *Les Cantiques dechantés* de Pierre Doré (1549) », dans Gilles Siouffi et Bénédicte Louvat-Molozay (dir.), *Les Mises en scène de la parole aux XVI^e et XVII^e siècles*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2007, p. 19-37, et sa bibliographie, fait le point sur l'ouvrage et liste les timbres. Voir, sur Pierre Doré, ci-dessus, Pierre Tenne, « *Les Cantiques dechantées* de Pierre Doré : un recueil pionnier dans l'histoire du chant catholique ? » p. 181-198.

⁷¹ *Calliope Chrestienne*, fiche 19104. La base *Calliope Chrestienne*, de l'université de Genève, propose un dépouillement analytique de plus d'une centaine de recueils de poésie spirituelle huguenote dans l'espace franco-suisse du XVI^e et du début du XVII^e siècle (1530-1620).

Suzanne. Il en existe, à vrai dire, une version polyphonique (une seule), datée de 1550 et composée par Jacques Buus, un organiste flamand alors à Venise, qui imprime chez Scotto⁷². Le choix de ce texte est particulier, du moins pour Buus à l'endroit où il exerce, car cette chanson, depuis le XVI^e siècle, est réputée avoir été chantée par Macé Moreau, colporteur de livres de Troyes, lorsqu'il fut conduit au bûcher le 18 octobre 1549⁷³. En 1556 paraît chez Crespin un ouvrage qui place la mort de Macé Moreau en 1550 à Troyes⁷⁴.

Les noëls de Jean Chaperon⁷⁵ citent également notre timbre (noël n° 8, « Chantons noel a haulte voix, / Nobles François, je vous supplie »), et ce, dès 1538. Mais à partir de 1545, l'usage de ce timbre pour la chanson « Quand j'ay bien à mon cas pensé » est continu dans la sphère réformée, et l'association au martyr de Macé Moreau après 1550 est patente. Ce qui fait de ce chant des *Bourguignons* une cible particulièrement importante pour la contre-offensive catholique.

Comme l'avait bien vu Émile Picot, le timbre est repris dans les recueils de chants néerlandais au même moment (en français sous le titre éponyme, puis en flamand : « *O God mijn herte dat is ghereet/ick will u [...]* » et : « *Laet ons met reden Godts lof singen. Want hy [...]* », d'après les relevés de la *Dutch Song Database*⁷⁶).

7. « SUS SUS BONS CATHOLIQUES » ; AIR O LA FOLLE ENTREPRISE

Chanson nouvelle de la deffaitte de l'armée des Huguenots, rebelles & seditieux, par Monseigneur le Duc d'Anjou frere du Roy, & les Princes Catholiques sur le chant de Quand Bourbon vit Marseille il a dict a ses gens, ou sur le chant de *Or la folle entreprise du Prince de Condé, etc*⁷⁷.

72 Howard M. Brown, « The "Chanson Spirituelle", Jacques Buus, and Parody Technique », *Journal of the American Musicological Society*, 15/2, été 1962, p.145-173. Brown narre de façon exemplaire les tribulations de l'organiste entre son employeur vénitien, l'Empire et ses propres terres natales.

73 Nicolas Pithou, *Chronique de Troyes et de la Champagne durant les guerres de Religion (1524-1594)*, éd. Pierre-Eugène Leroy, Reims, Presses universitaires de Reims, 1998-2000, 3 vol., t. 2.

74 *Recueil de plusieurs personnes qui ont constamment enduré la mort, pour le nom du seigneur, depuis Jean Wicleff jusques au temps present*, Genève, Crespin, 1556.

75 Jean Chaperon, *Sensuyt plusieurs Noelz nouveaulx de ceste presente annee mil cinq cens XXXVIII. /Compozes par le Lasse de repos*, Paris, s.n., 1538, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Lm Sammelbd. 54 (5).

76 Source : www.liederenbank.nl.

77 Il s'agit ici de la deuxième grande défaite des protestants, à Moncontour, au nord du Haut-Poitou, le 3 octobre 1562. Texte établi par Tatiana Debbagi-Baranova. Christophe de Bordeaux, *Le Recueil des chansons des batailles...*, op. cit., fol. 72v° [Ki v°].

Sus sus bons Catholiques.
Menez joye & soulas.
L'orgueil des heretiques
Est maintenant bien bas :
Car Monseigneur & sa bande
En a faict la raison,
Chacun grace à Dieu rende
Et luy face oraison.

Mettre fault en memoire
Que c'est par sa bonté
Qu'avons nous la victoire,
Et que j'avons dompté
Seditieux rebelles
Qui ont faict des maulx tant :
Pour les bonnes nouvelles
Chascun boyve d'autant.

Lundy tiers jour d'Octobre
Cinq cens soixante neuf
Nos gens se mirent en ordre,
Monsieur sachant le noeuf
Et la faulse entreprise
Des huguenots maudicts,
Qui pensoyent par surprise
Faire des estourdys.

Eulx sachant par espies
Que les forces du Roy
Estoyent entreparties
Se sont mis en arroy.
Faisant ceste canaille
Serment au hault Seigneur
Qu'ils mourront en bataille,
Ou ils auront honneur.

Monsieur de Tavannes
Hardy comme un Cesar,
Ne voulant avoir blasmes

Disant Monsieur courage
Ce jour serez heureux,
Et aurez l'avantage
Contre ces malheureux
Qui nous font tant de peine
Tant de jour que la nuict :
Sus sus prenons la plaine,
Victoire aurons ennuyt.

J'ay veu leur ordonnance
Et aussi leur maintien,
Et ay bonne esperance,
Qu'il ne dureront rien :
Donnons dedans sans crainte,
Dieu nous conduira tous,
Et ceste armee tressaincte
Gardera de ces lousps.

Si faillons à ceste heure
A leur livrer l'assault,
Je jure sans demeure
Le grand Dieu de la hault
Ne porte[r] jamais armes :
Mais m'iray reposer,
Et jamais en allarmes
Je ne me trouveray.

Monsieur l'ayant ouy dire
En fut tout resjouy.
Et se print a soubrire,
Luy disant, aujourd'huy
On verra la vaillance
Des bons Princes Chrestiens.
Marchons en esperance
Sur ses Calvinien.

Alors nostre advangarde
Commença a marcher
Que tenoit en sa garde

Se retire à l'escart
 Pour veoir la contenance
 De ses chiens huguenaulx,
 Puis revient sans distance
 A course de chavaulx.

Monsieur de la Valette
 Et aussi Chavigny,
 Lequel rompra la teste
 A Gaspard de Coligny,
 Y estoyent en personne
 Avec leurs grands chevaux
 Voulans donner l'aumosne
 A ces faulx huguenaux.

Puis marchoit la bataille
 Que Monsieur conduisoit
 Droict a ceste canaille,
 On feist bien son devoir.
 Monseigneur de Tavannes
 Combattant rudement,
 Faisant lors maintes femmes
 Vesves sans testament.

Quand ces traistres rebelles
 Virent Monsieur venir
 Ouvrerent trestous les aisles
 Pour penser l'engloutir
 De leur artillerie
 Dedans son bataillon
 Avec l'arquebouzie
 Sonnant en quarillon.

Bien pensoyent sans demeure
 Le tenir en leur lacs :
 Car ils l'avoyent en l'heure
 Du cheval gett[é] bas :
 Mais Dieu qui tout gouverne
 Ne leur a pas permis

Monsieur de Montpensier,
 Avec Monsieur de Guyse
 Et le Prince Daulphin,
 Et Monsieur de Martigues,
 Qui est pour eulx trop fin.

Eulx sentant ceste offrande
 Fuyent de toutes pars
 Ce pendant sans attendre
 Le marquis de Villars
 Fit tant par sa prouesse
 Que Monsieur fut monté
 Et mis hors de la presse
 Pour un peu s'esventer.

Pendant monsieur d'Aumalle
 Et monsieur de Condé
 Frapperent sur leur malle,
 Dont fut lors escossé
 Toute l'infanterie
 De ces rebelles au Roy,
 Chariots, artillerie
 Tout mis[rent] en desarroy.

Dix mill[e] de leur bande
 Y sont demourez mors,
 Dont on void attendre
 Dessus terre les corps,
 Avec tous le bagage
 De ses Reistres meschans
 Qui demoura pour gage
 Aux bons soldats vaillans.

Il n'estoit pas Dimanche,
 Et si ces malheureux
 Avoyent chemises blanches
 Pour les cognoistre mieulx :
 Ce fut à eulx folie
 Chascun le peult sçavoir

Qui fust ainsi sans terme
Prins de ses ennemis.

Lors monsieur de Tavannes
Voyant un tel deport
Courut sans attendre ame
Plus viste que le trot
Pour haster les Suysses
De venir au secours,
Qui n'y furent pas chiches
A fraper de grands coups.

Eulx estans a la feste
Vous eussiez veu alors
Coupper bras, jambes & testes
A ces chiens huguenots,
Levant des charbonnees
De leurs cuyssees & reins
Pour prendre aux cheminees
Des charcutiers de Reims.

De Montbrun avec Ambres,
Et Tallard Daulphinois
Y ont laissé les membres
Par les vaillans François :
Le seigneur de la Loue,
Le vollent Bricquemault,
Qui n'attend que la roue
Pour guerdon de ses maulx.

Miscael & Dumelle
Avecques Th[e]ligny
Qui s'est montré fidelle
Mourant pour Coligny,
Pigefuer ancien d'aage
Avecques Beaudiné
Ont passé ce passage
De la mort ordonné.

Car noz gens par envie
Tascherent a les avoir.

Douze des Capitaines
Des plus gros de leurs gens
Avecques les enseignes
Et tous leurs regimens
Y ont finé leur vie
Comme marchans qu'il sont :
Jamais de seigneurie
Qu'ils ayent ne touyront.

Le regiment de Pilles
Et celuy de Rovray
Ont laissé sac & quilles
Et leurs corps pour portraict,
Avec cil de Verie
Et celuy de Mauvant,
Qui sont a la voyrie
Et mis aval le vent.

Monsieur d'ardant courage
Chaudement les poursuyt
Deux lieues faisant carnage
Tout jusques à la nuit
Leur passant sur le ventre
Sans faire de sejour,
Puis alla sans descendre
Coucher a saint Severon.

Prions le Roy de gloire
Sans cesse, & de bon cueur,
Qu'il doint tousjours victoire
Au Roy, & que Monsieur
Preserve de la rage
De tous ses ennemis,
Et luy donne courage
Tant qu'ils soyent a fin mis.

Cette chanson a été composée pour célébrer la victoire des troupes catholiques, sous la direction du jeune duc Henri d'Anjou (« Monsieur » dans le texte) sur les troupes protestantes à la bataille de Moncontour, qui a eu lieu le 3 octobre 1569. Il s'agit de la victoire décisive qui intervient à la fin de la troisième guerre de Religion (1568-1570). Le duc d'Anjou qui n'a alors que 18 ans est secondé par un maréchal expérimenté, Gaspard de Saulx-Tavannes (1509-1573). Pendant le combat, les catholiques portent la croix blanche des croisés ; les réformés chantent les psaumes avant de charger. La bataille s'achève par une tuerie : les Suisses de l'armée royale égorgent tous les Français et les reîtres allemands qui se rendent. Le chef de l'armée protestante, l'amiral Gaspard de Coligny, réussit à s'enfuir.

330

Cette chanson est également composée à partir d'un imprimé qu'elle transforme pour mieux dégager le sens religieux de l'affrontement et insister sur la bravoure des « guerriers de Dieu » qui exterminent les hérétiques conformément à la volonté divine. Alors que tous les éléments techniques relatifs à l'art militaire sont coupés, les paroles enthousiastes du maréchal de Tavannes sont, au contraire, amplifiées.

*Chanson nouvelle de la deffaitte
de l'armée des Huguenots*

Monsieur de Tavannes
Hardy comme un Cesar,
Ne voulant avoir blasmes
Se retire à l'escart,
Pour veoir la contenance
De ces chiens huguenaulx,
Puis revient sans distance
A course de chevaux.

Disant, Monsieur, courage
Ce jour serez heureux,
Et aurez l'avantage
Contre ces malheureux
Qui nous font tant de peine
Tant de jour que la nuit:
Sus sus prenons la plaine,
Victoire aurons ensuyt.

J'ay veu leur ordonnance
Et aussi leur maintien,
Et ay bonne esperance,
Qu'ils ne dureront rien:
Donnons dedans sans crainte,
Dieu nous conduira tous,
Et ceste armee tressaincte
Gardera de ces loups.

Si faillons à ceste heure
A leur livrer l'assault,
Je jure sans demeure
Le grand Dieu de la hault
Ne porter jamais armes:
Mais m'iray reposer,
Et jamais en allarmes
Je ne me trouveray.

Monsieur l'ayant ouy dire
En fut tout resjouy.
Et se print a soubrire,
Luy disant, aujourd'huy
On verra la vaillance
Des bons Princes Chrestiens
Marchons en esperance
Sur ces Calvinians.

*Discours de la bataille du lundy troisieme iour
d'Octobre 1569, en laquelle il a pleu à Dieu
donner tres memorable victoire au Roy treschrestien
par la bonne, heureuse, et vertueuse conduite de
monseigneur Duc d'Anjou son frere, & Lieutenant
general, Paris, Jean Dallier, 1569, f.° 7-8.*

[Le duc d'Anjou] alla luy-mesmes [...] monter sur vn hault pour juger à plus pres la contenance & deliberation des Rebelles. Et ne l'ayant de là peu bonnement comprendre le sieur de Tavannes supplia Monsieur de le laisser aller plus avant pour luy en donner aduis plus certain : lequel tout aussi tost luy r'apporta en ces motz : Monsieur, vous estes heureux : car vous estes à la bataille, & si nous faillons à la donner, & les mettre à raison aujourd'huy, ie fais veu de ne porter iamais les armes : Faictes marcher au nom de Dieu, en toute diligence, sans rompre l'ordre. Parolle qui fut receüe par mondict Seigneur, en louiant nostre Seigneur, avec vne grande & extreme allegresse

Sur le même timbre :

Chanson nouvelle de la prinse de Tharantaise, s.l.s.d. [attr. Jacques Moderne, 1535?]. Paris, BnF, Res P Ye 21678.

Gens de la [T]harentaise
Ou prendrez vous confort
Par trop estre a vostre ayse
Vous avez desconfort
Le roy est le plus fort
Vous en scavez nouvelles
Au moins ayez remort
Que avez esté rebelles

Lors [S]ainct Pol fut habille
Mena a Brienson
Des lansquenetz huict mille
D'une estrange facon
Disant lans avancon
Tuons ceste mesgnie
Et si les destrousson
Pour dieu je vous supplie.

332

Quant mistes a [G]renoble
Vers le conte [S]ainct [P]ol
Ung gentilhomme noble
Qui n'estoit pas trop fol
Demandez tout d'ung vol
Les treves pour huytaine
On luy dict par saint [P]ol
Qui ne perdoit que peine.

Le bon conte d'Aumarle
Avecques les Francoys
Marchoit bien en bataille
Criant a haulte voys
Enfans a ceste foy
Faictes chose qui vaille
Ne soyez pas courtoys
A ceste orde quanaille.

Le conte de Brienne
Marchoit d'une aultre part
Le hault de la montaigne
Trop plus fier q[u]'ung liepard
Sans craindre leur rempart
Avoit l'arriere garde
D'Ytaliens a part
Dont se prenoit de garde

Tharins de povre affaire
Plus ne soyez ingratz
Vostre arrogance fiere
Vous a bien mis au bas
Criez trestout helas
Faictes obeissance
Enjoingnant mains et bras
Au noble Roy de France.

Le conte de Candalle
Estoit avecques luy
Qui menoit l'avantgarde
Le seigneur Julles aussy
Conduist si bien cecy
De si bonne manière
Qu'il entra sans nul cy
A la poincte premiere.

La chanson en Savoye
Fut faicte a Chambery
Par ung que dieu convoye
Qui estoit bien marry
Il en venoit aussi
Et s'en alloit en France
Racomptez tout cecy
A la noble puissance.

78 Texte établi par Sophie Astier, voir ci-dessus « Chansons et récits de bataille dans quelques occasionnels de la fin du règne de François I^{er} », p. 89-108.

Voici deux timbres emblématiques du « chant historique » du *xvi^e* siècle. Résolument introuvables sous leur propre nom, les airs *Quand Bourbon vit Marseille il a dict a ses gens*, ou *Or [= O] la folle entreprise du Prince de Condé* accompagnent des strophes qui se présentent à l'impression comme des huitains d'hexasyllabes à rimes croisées aBaBcDcD (texte 1) ou aBaBBcBc (texte 2), renouvelées de couplet en couplet. Ce caractère commun à des dizaines d'autres chants « historiques », ainsi que l'absence systématique de notation musicale associée, ou même de compositions polyphoniques fondées sur l'un ou l'autre de ces textes, soulève d'innombrables questions. Pourquoi ces chansons, tout particulièrement, nous sont-elles aujourd'hui inaccessibles ?

Il existe sans doute plusieurs types de réponses à cette question, mais l'une d'entre elles tient à la nature profondément orale de l'air, ou des airs qui étaient associés aux chants de guerre et de bataille. La question de la présence invisible de chansons de tradition orale dans les airs associés aux chansons (textuelles) au cours du *xvi^e* siècle est l'une des plus prometteuses dans le domaine des chants sur timbre, et il semble qu'elle mérite d'être posée dans ce cas-ci. Pour « Gens de la Tharentaise », c'est dans un des recueils non observés par Brian Jeffery⁷⁹ que l'on le trouve associé au timbre *Marseille la jolie*, qui fait partie de la même diaspora fantôme. Autour de ces chants martiaux, un air, ou des airs centraux et aujourd'hui insaisissables, comme l'est, entre toutes, la « Chanson de l'Empereur de Romme »⁸⁰.

Les premières occurrences d'une « chanson de Romme » autour de la personne de Charles de Bourbon concernent le sac de Rome, que le connétable de Bourbon mena avec ses troupes, et où il laissa la vie. Le glissement vers la thématique « Marseille » est lié d'après Émile Picot au siège de Marseille, du 19 août au 30 septembre 1524, toujours mené par Charles de Bourbon⁸¹. Barbier et Vernillat⁸² offrent au texte « Quand Bourbon vit Marseille » un habillage de 1613, issu des *Mélanges* de Jacques Lefèvre⁸³.

79 *Sensuyt plusieurs belles chansons nouvelles imprimees nouvellement dont les noms sensuyvent cy apres en la table [...]*, Paris, Alain Lotrian, 1542, BnF, Rés. Ye 2719, n° 38.

80 Voir ci-dessus Robert Bouthillier et Eva Guillorel, « La prise de Rome de 1527 dans la chanson populaire (xvi^e-xxi^e siècles) », p. 69-88.

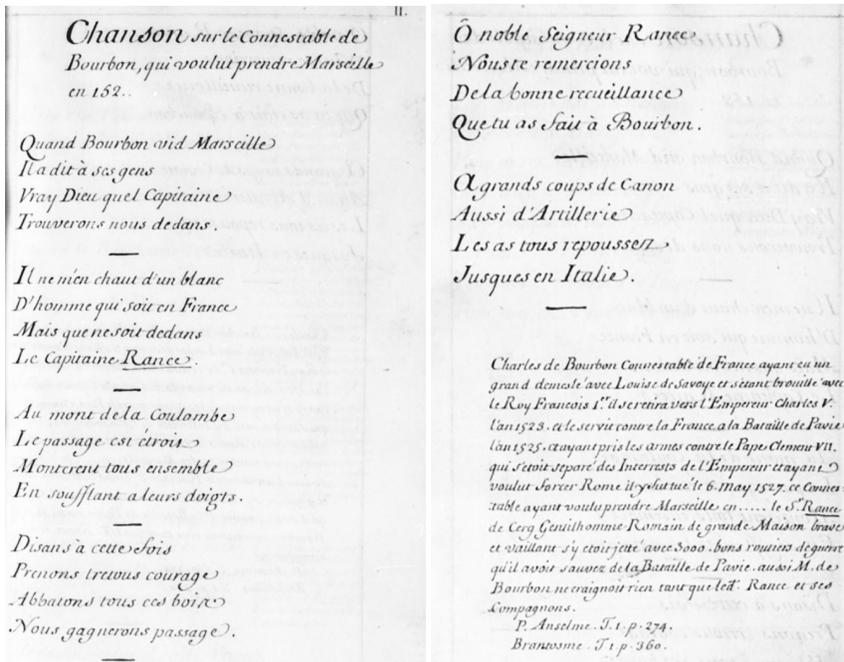
81 Sur les aspects historiques de ces chansons, voir l'introduction d'Antoine Le Roux de Lincy, *Recueil de chants historiques français*, op. cit., II. À propos des Mariniers de Dieppe : « ce qu'il y a de remarquable, c'est qu'on y trouve les mêmes formes et presque les mêmes vers que dans la chanson sur le siège de Marseille dont j'ai parlé précédemment » (p. 25). Il est probable par conséquent que Le Roux de Lincy n'avait pas pour source le recueil de 1542 (au contraire d'Émile Picot, cf. *Chants historiques*, op. cit., n° 66).

82 Pierre Barbier et France Vernillat, *Histoire de France par les Chansons*, 8 vol., t. 1, *Des croisades à Richelieu*, Paris, Gallimard, 1956, réédition Paris, Éditions Max Fourny, 1982, p. 21.

83 Jacques Lefevbre, *Mélanges de musique*, Paris, Ballard, 1613. BnF, Musique Rés.Um⁷ 255.

Le texte de cet air *Quand Bourbon vit Marseille* est également conservé au début du XVIII^e siècle dans le chansonnier Maurepas, qui en prend copie comme d'un mémoire historique du règne de François I^{er} (ill. 10).

334



10. Chansonnier Maurepas, Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. Fr. 12616, « Quand Bourbon vid Marseille », p. 11-12 © BnF

Mais l'air *Que dites-vous en France* a attiré l'attention des érudits flamands du XIX^e siècle : deux spécialistes des chants de cette époque dialoguent autour des chants nationaux anciens, comme partout en Europe à la même période. Florimond Van Duyse⁸⁴ et Jan-Willem Entschédé⁸⁵ rivalisent d'énergie pour retracer les concordances écrites de ces chants, jusqu'à leur époque, au travers de tous les supports possibles (sauf la collecte directe orale toutefois). Une des raisons profondes en est que l'usage de l'indication des timbres ou airs en tête des publications aux Pays-Bas (bourguignons) est une pratique massive, qui accompagne notamment d'abord les chants des psaumes traduits ou adaptés en flamand (depuis au moins les *Souterliedekens* de Simon Cock en 1540). Mais la poésie engagée connaît sur ces territoires un important regain de vigueur à la faveur de la guerre de Quatre-Vingts Ans (1568-1648) qui mène à la séparation des territoires du Nord d'avec la *Belgica*

⁸⁴ Florimond Van Duyse, *Het oude Nederlandsche lied*, 'S-Gravenhage, M. Nijhoff, 1903-1908. 4 vol., t. II, p. 1620.

⁸⁵ Jan-Willem Entschede, « De Melodie van het Wilhelmus », *Oud-Holland*, 12, 1894, p. 175.

Regia au Sud. L'indépendance des Pays-Bas connaît une étape décisive en 1581, où elle devient effective. À cette date, le soulèvement contre les Espagnols a finalement abouti à créer deux pays aux confessions distinctes : et la pratique des chansons de combat avec indications d'airs ou à chanter selon les indications du premier vers (« *op de wyse als 't begint* ») ne cesse de croître.

Les ouvrages du XVI^e siècle à partir desquels argumentent Van Duyse et Entschede (avec de nombreux autres) remontent rarement en amont de 1569. Un ouvrage, particulièrement, s'avère décisif, le *Geusen Liederen Boecxken*⁸⁶. Dans ce recueil, on trouve quelques rares airs en « français » (notamment *Adieu Pierronne ende Terouanne*, n° V, qui rappellera plusieurs de nos chansons), mais surtout *Chartres*, un air à propos duquel Van Duyse et Entschede déploient une grande énergie, car il sert de fondement à une chanson glorifiant Guillaume I^{er} d'Orange-Nassau.

Comme souvent dans ce domaine, les auteurs cherchent à établir au travers des sources une antériorité, une origine. Principalement celle de l'auteur du texte, ensuite celle des mélodies les plus anciennes. Dans le débat, Van Duyse a lu Le Roux de Lincy et a pu échanger avec Émile Picot sur la partie française qu'il rattache aux origines de cet air : la source de *Chartres* est, comme il l'affirme, le recueil de chansons spirituelles de Christophe de Bordeaux⁸⁷. Dans ce recueil, la chanson qui mentionne cet air, et qui fut donnée en concert, est « O la folle entreprise / Du prince de Condé », un texte de circonstance qui suit le siège de Chartres par Condé, et son renoncement (1568)⁸⁸. La forme poétique, faut-il le préciser, est parfaite dans les deux langues. Mais Florimond Van Duyse trouve beaucoup d'autres références faisant usage non seulement de *Chartres*, mais des autres timbres placés sur les chants historiques seconds, comme ici « O la folle entreprise », un *incipit* propice à de nombreuses chansons historiques en effet. Il en a des raisons : la branche allemande des savants spécialistes d'anciens chants populaires⁸⁹ plaide de son côté pour substituer à « Chartres » le sobriquet de « Charles », que l'on voit « malheureusement » dans certaines éditions flamandes pour la chanson sur Guillaume I^{er} d'Orange, en soulignant que l'air devait être connu dès les années 1530 et se rapporter plutôt à Charles Quint.

86 *Een nieu Geusen Liederen Boecxken: Waerinnen begrepen is, den gantschen Handel der Nederlantscher gheschiedenissen, dees voorleden Jaeren tot noch toe ghedragen, eensdeels onderwylen in Druck uutghegaen, eensdeels nu nieu by-ghevoecht. Nu nieulick vermeerdert ende verbeterd*, s.l.s.n., 1581 (Den Haag, Koninklijke Bibliotheek). Voir, ci-dessus, Jelle Koopmans, « Merck toch hoe sterck : les "chansons des Gueux" aux Pays-Bas », particulièrement n. 14.

87 *Beau recueil de plusieurs belles chansons spirituelles, avec ceux des huguenots hérétiques et ennemis de Dieu, et de nostre mère sainte Église, faictes et composées par maistre Christofle de Bourdeaux*, Paris, pour Magdeleine Berthelin, [ca 1570].

88 Antoine Le Roux de Lincy, *Recueil de chants historiques français*, op. cit., t. II, p. 603.

89 Rochus Freiherr von Liliencron, *Die historischen Volklieders des Deutschen vom 13. bis 16. Jahrhundert*, éd. Rochus von Liliencron, Leipzig, Vogel, 1865-1869, 5 vol., t. IV, p. 421.

Il revient à Van Duyse d'avoir pu faire coïncider, précisément par un détour vers les chansons pieuses secondes, l'indication d'un air *O la folle entreprise* avec une mélodie notée. Cette mélodie est issue de la *Pieuse Alouette* (Valenciennes, 1619), pour une chanson commençant par « Toujours toute ma vie ». C'est progressivement, avec de nombreuses références (notamment *La Clé des chansonniers* de Ballard, où l'air est noté comme *Mon dieu la belle entrée*) que Van Duyse en arrive aux autres chansons qui, dans le recueil de Christophe de Bordeaux, lui semblent chantées sur un air très proche, voire le même. Après avoir comparé les sources notées des XVII^e et XVIII^e siècles, il en arrive à la suggestion suivante pour *Chartres*, un air attribué ici et ailleurs aux trompettes françaises qui sonnèrent la mort de Condé, et qui coïncide avec *O la folle entreprise* (ill. 11)⁹⁰.

336



11. Air *Chartres*, d'après Florimond Van Duyse

Le lecteur averti aura reconnu l'actuel hymne national des Pays-Bas. Voici la façon dont s'agencent les paroles de trois anciennes chansons qui l'utilisent comme timbre (ill. 12)⁹¹.

The image shows a single staff of music in 2/4 time, with a treble clef and a key signature of one flat. The melody is divided into two sections labeled (1) and (2). Below the staff, three lines of lyrics are aligned with the notes of the melody. The first line is in French, the second in French, and the third in Dutch.

(1) Tou-jour, tou - te ma vi - e I'au - ray de - dans le coeur
 O la folle en - tre - pri - se Du prin - ce de Con - dé!
 Wil - hel - mus van Nas - sou - we Ben ick van Duyt - schen bloet,

12. Usages de l'air ou timbre *Chartres*, trois exemples, d'après Florimond Van Duyse

Van Duyse s'intéresse ensuite, après son étude sur le texte et la mélodie, à la transmission du timbre. Entre mille autres références, il observe que « O la folle entreprise », chantée sur *Chartres*, a aussi été chantée sur *Que dites vous en France de Monsieur de Bourbon* (1525), selon Le Roux de Lincy et Picot, qui s'appuient sur l'ouvrage de Bordeaux⁹². Enfin, il trouve dans un recueil

⁹⁰ Florimond Van Duyse, *Het oude Nederlandsche lied*, op. cit., p. 1650.

⁹¹ *Ibid.*, p. 1652.

⁹² Antoine Le Roux de Lincy, *Recueil de chants historiques français*, op. cit., t. II, p. 96; Picot 36 c.

publié en 1741 un Noël « Chantons je vous en prie / Noël joyeusement » qui se chantait (en 1621) sur *O la folle entreprise*, nom probable au XVII^e siècle, côté francophone, du *Wilhelmus*, ainsi qu'on en est désormais convaincu.

8. « TEL QU'UN PETIT AIGLE » ; AIR QUAND CE BEAU PRINTEMPS

Chanson sur *Quand ce beau printemps* de P. de Ronsard, sur les faitz heroiques du Roy Henry III, Roy de France et de Poulongne, pour lors grand lieutenant general du Roy Charles IX son Frère⁹³

Tel qu'un petit aigle sort
Brave & fort,
Dessous l'aïse de sa mere,
Et d'ongles tortus & longs
Aux dragons,
Faict guerre sortant de l'aire.

Les feux Grecs,
Dedans la ville Troyenne.

Tel qu'un jeune lyonneau,
Tout nouveau,
Quittant caverne & boccage,
Pour premier combat, assaut
D'un cœur haut
Quelque grand toreau sauvage.

Tels aux despens de leurs dos,
Huguenots,
Ont senty ce jeune Prince,
Fils de Roy, frere de Roy,
Dont la Foy,
Merite une autre province.

A peine sur son menton
Un cotton
Tendrelet se laisse espandre
Jeune trompant le trompeur
S'est sans peur,

93 *Recueil des chansons, auquel sont pour la plupart comprises les chansons des guerres*, à Paris, chez Claude de Montre-œil, 1579 (bibliothèque municipale de Versailles, G 176, fol. 8). Texte établi par Tatiana Debbagi-Baranova, voir ci-dessus, « Chansons : lieux de mémoire... », art. cit., p. 133-148, part. n. 47.

Monstré digne d'Alexandre.

Il va marchant des premiers,
De lauriers
Orné son front & sa bande,
Et comme un guerrier parfait
Sa main fait,
Ensemble sa voix commande.

Leurs corps couvers de cent coups
Sont aux lours
La proye sans sepulture,
Et les autres sans tombeaux
Aux corbeaux,
Servent aux champs de pasture.

Ny les trenchans coutelas,
Ny les bras,
Ny force à la guerre adrextre
Ne sert de rien à la fin,
Au plus fin,
Quand on se prend à son maistre.

De fort pere vient l'enfant
Triumphant,
Le cheval ensuit la race,
Le chien qui de bon sang part
Va gaillard,
De lui mesmes à la chasse.

Ainsi Pirrhe Achileen
Au Troyen,
Couppa la guerre ancienne,
Lançant en l'aage où tu es

Ainsi prince valeureux,
Bien heureux
Tu mets fin à nostre guerre,
Qui depuis huict ans passez

Il a tranché le lien,
Gordien,
Pour noz bonnes destinees
Il a coupé le licol
Qui au col
Nous pendoit des huict années.

Il a d'un glaive trenchant
Au meschant,
Coupé la force & l'audace
Il a des ennemis forts,
Les grand corps
Faict tomber dessus la place.

Ils ont esté combatus,
Abbatus,
Terrassez dessus la poudre
Comme chaisnes esbranchez
Tresbuche
Dessous l'esclat d'une foudre.

De sang ils gisent couverts
A l'envers,
Tesimoing de sa main vaillante
Ils ont esté foudroyez
Poudroyez,
Sur le bord de la Charante.

Charante qui prent son nom
D'Acheron,
Leur sert de port & de guide
Passans de fureur esprits,
Leurs esprits,
Au rivage Acherontide.

Oppressez
Nous tenoit les cœurs en serre.

Ce que les vieux n'avoient sçeu
Tu l'as peu
Parachever en une heure,
Aussi prince de bon heur
Tout l'honneur,
Sans compagnon te demeure.

A Dieu graces nous rendons,
Et fendons,
L'air souz l'hymne de victoire,
Poussans gaillards & joyeux
Jusques aux cieux,
Ton nom, tes faits & ta gloire.

Et soit qu'au premier reveil
Du soleil
Soit qu'en la mer il s'abbaisse,
Tousjours chanterons Henry
Favory,
De Mars, & de la jeunesse.

Pierre de Ronsard célèbre la victoire du duc Henri d'Anjou sur les troupes protestantes à Jarnac, le 13 mars 1569, dans son *Chant triomphal pour jouer sur la lyre, sur l'insigne victoire qu'il a pleu donner à Monseigneur, Frère du Roy*. Pendant cette bataille, le chef du parti protestant, Louis de Condé, est assassiné d'une manière contraire au code de l'honneur nobiliaire: jambe cassée à cause de la chute de cheval, il vient de se rendre lorsque le capitaine des gardes du duc d'Anjou, Montesquiou, lui tire un coup de pistolet sur la tête. Le parti huguenot est décapité: il semble que lorsque Ronsard célèbre le duc d'Anjou en jeune guerrier ayant coupé le nœud gordien des guerres civiles qui, depuis 1562, affectent la France, il fait allusion à cette exécution. Mais lorsque le duc d'Anjou devient Henri III, en 1574, la poésie change de titre, devenant l'*Hymne pour la victoire de Moncontour*, bataille qui a eu lieu un peu plus tard, le 3 octobre 1569, certainement pour ménager la mémoire du prince du sang et laver le roi du soupçon d'avoir ordonné l'assassinat.

Cette poésie a été mise en musique par Nicolas de La Grotte vers 1572 et certainement chantée à la cour. Mais elle a aussi été rapidement remarquée dans la ville. Publiée d'abord par Christophe de Bordeaux sans indication d'air, elle

se trouve dans de nombreux *Recueils* parisiens et lyonnais des années 1576-1585 qui proposent de la chanter sur l'air d'une autre chanson de Ronsard, *Quand ce beau printemps je vois*. Chanter cette chanson sous le règne d'Henri III signifie rappeler à ce roi qui mène la politique d'une relative tolérance à l'égard des protestants que le peuple catholique attend de lui le renouvellement de son engagement militaire de jeunesse.

Quand ce beau Printemps je voy,
J'appercoy
Rajeunir la terre et l'onde,
Et me semble que le jour,
Et l'amour
Comme enfans naissent au monde...

340 Le timbre *Quand ce beau printemps* est celui d'une chanson éponyme de Ronsard, publiée pour la première fois dans le *Recueil des nouvelles poésies* (1564) sous le titre « Chanson en faveur de Mademoiselle de Limeuil » (Lm, XII, p. 163). La pièce a probablement été commandée par le prince de Condé, dont Isabeau de Limeuil était alors la maîtresse.

Magnifique invitation au baiser, la chanson rejoint le *Second livre des Amours* en 1567. C'est là qu'elle retient l'attention de Nicolas de La Grotte qui la met en musique dans ses *Chansons de P. de Ronsard, Ph. Desportes et autres*⁹⁴. Ce volume musical est le premier d'une série où la précision des attributions poétiques est exceptionnelle⁹⁵. La Grotte ou les imprimeurs Le Roy et Ballard ne se contentent pas d'y citer au titre le patronyme des poètes. Ils le précisent, pour chaque pièce, en titre courant. Cet ouvrage participe d'une démarche qui vise à transformer le livre de musique en véritable anthologie de poésies lyriques. Le texte, disposé en regard de la partie musicale, tient une place équivalente à celle de la musique, voire la domine lorsqu'il est long et noté sur plusieurs folios, comme dans le cas de la chanson « Quand ce beau printemps » (ill. 13)⁹⁶:

94 Nicolas de La Grotte, *Chansons de P. de Ronsard, Ph. Desportes et autres*, Paris, Adrian Le Roy et Robert Ballard, 1569.

95 Dans les volumes suivants, les noms des poètes sont aussi mis en avant : Adrian Le Roy, *Livre d'airs de cour miz sur le luth*, Paris, Le Roy et Ballard, 1571 ; Fabrice Marin Caietain, *Airs [...] sur les Poésies de P. de Ronsard & autres*, Paris, Le Roy et Ballard, 1576 ; Fabrice Marin Caietain, *Second livre d'airs. Chansons, Villanelles Napolitaines*, Paris, Le Roy et Ballard, 1578 ; Didier Le Blanc, *Airs [...] sur les Poésies de P. Des portes. & autres*, Paris, Le Roy et Ballard, 1579 et *Second livre d'airs*, Paris, Le Roy et Ballard, 1579.

96 Nicolas de la Grotte, *Chansons de P. de Ronsard*, Paris, 1579, fol. 12v^o – 13.



13. Nicolas de La Grotte, *Chansons de P. de Ronsard, Ph. Desportes et autres*, Paris, Adrian Le Roy et Robert Ballard, 1569, fo 12vo – 13 : chanson « Quand ce beau printemps » © BnF

Ce procédé fait partie d'une stratégie éditoriale : il peut laisser entendre que le poète et le compositeur ont collaboré à l'édition du livre de musique et marque ainsi un écart entre les pratiques éditoriales et les stratégies auctoriales des musiciens et du Vendômois. Les premiers se positionnent au côté du poète dans l'hommage à autrui : en citant le patronyme de Ronsard, les compositeurs donnent à croire au lecteur qu'ils entretiennent une relation privilégiée avec lui. Toutefois, rien n'atteste qu'elle ait existé en ces termes, tout au moins parce que Ronsard ne la reconnaît pas comme telle. Alors que le jeune Ronsard promeut ses *Amours* en associant Janequin, Goudimel ou Certon à son œuvre⁹⁷, le poète vieillissant ne lie pas son image à celles des musiciens, toujours anonymes dans ses publications, même lorsque ceux-ci ont probablement œuvré avec lui, à des pièces pour la cour en particulier. En cela, on peut dire que Ronsard, contrairement à Baïf, ne partage pas avec les musiciens l'offrande qu'il fait aux puissants. C'est toujours un don personnel dont il tient les autres, notamment La Grotte ou Caietain, à l'écart. Là où le poète entend rayonner seul, les musiciens et leurs imprimeurs, en revanche, s'appuient sur la figure des poètes pour faire valoir leur livre auprès des acheteurs. Mais la primauté du texte sur la musique dans le volume de La Grotte peut aussi laisser supposer que pour ces répertoires plus accessibles, notamment parce qu'ils présentent une forme strophique et un contrepoint homophone, les imprimeurs visent le monde des poètes tout autant que celui des musiciens.

L'immense succès des *Chansons* de La Grotte est attesté par au moins cinq rééditions (1570, 1572, 1573, 1575, 1580⁹⁸). Dès 1570, des transcriptions de ces chansons pour voix seule accompagnée au luth sont réalisées par le luthiste

97 Voir Jean-Pierre Ouyard, « Le sonnet ronsardien en musique : du Supplément de 1552 à 1580 », *Revue de musicologie*, 74/2, 1988, p. 149-164 et Luigi Collarile et Daniele Maira, « Le Supplément musical aux *Amours* de Ronsard (1552-1553) : nouvelles considérations sur son histoire éditoriale », *Studi musicali*, 36/2, 2007, p. 343-361 ; Luigi Collarile, *Ronsard et la mise en musique des Amours (1552-1553)*, Paris, Classiques Garnier, 2016.

98 Voir François Lesure et Geneviève Thibault, *Bibliographie des éditions d'Adrian Le Roy et Robert Ballard*, op. cit., notices n° 140, 162, 170, 186, 240.

Adrian Le Roy et vraisemblablement interprétées devant la cour, ainsi que dans le salon de Claude-Catherine de Clermont, comtesse de Retz. Le 15 février 1571, c'est Le Roy qui lance le concept et la vogue de l'air de cour en dédiant à la comtesse son *Livre d'airs de cour miz sur le luth*⁹⁹. Seize des vingt-deux pièces du recueil sont des transcriptions des chansons de La Grotte, y compris celle qui nous intéresse : l'arrangeur conserve à peu près intacte la ligne supérieure, et réduit les autres voix au luth. La dédicace de Le Roy met l'accent sur la relative simplicité de l'instrumentation, qui permet à des luthistes amateurs d'interpréter ces airs à la mode :

je me suis avisé de [publier] ce petit opuscul de chansons de la cour beaucoup plus legieres (que jadis on appelloit voix de ville, aujourd'huy Airs de Cour), tant pour vostre recreation à cause du suget (que l'usage a desja rendu agreable) que pour la facilité d'icelles plus grande sur l'instrument auquel vous prenez plaisir.

342

La grande vogue de ces airs est attestée par leur réapparition dans de nombreux recueils ultérieurs. Certains sont repris dans les *Instructions pour le luth* d'Adrian Le Roy, bientôt rééditées en Angleterre¹⁰⁰. On les retrouve sous le titre « Chansons nouvelles » dans *Le Recueil des chansons tant musicales que rurales, anciennes et modernes* (1572¹⁰¹) puis dans le *Recueil des plus excellentes chansons en forme de voix de ville* de Jehan Chardavoine (1576¹⁰²), et encore dans le *Sommaire de tous les recueils des chansons tant amoureuses, rustiques que musicales : avec plusieurs chansons nouvelles, non encores mises en lumiere* (1579¹⁰³).

Chanson ou timbre ?

L'édition remaniée du recueil de La Grotte parue en 1572 comprend une autre pièce musicale sur un poème de Ronsard. Il s'agit de « Tel qu'un petit aigle sort », consacré à la victoire du duc d'Anjou à Jarnac, publié par le Vendômois

99 Adrian Le Roy, *Livre d'airs de cour miz sur le luth*, Paris, Adrian Le Roy et Robert Ballard, 1571. Voir François Lesure et Geneviève Thibault, *Bibliographie des éditions d'Adrian Le Roy et Robert Ballard, op. cit.*, n° 154 (exemplaire à la Bibliothèque royale de Belgique, fonds Fétis, n° 2379). Réédition Adrienne Mairy, Lionel de la Laurencie et Geneviève Thibault, *Chansons au luth et airs de cour français du XVI^e siècle*, Paris, Droz, 1934, t. IV et V. Voir Jeanice Brooks, « La comtesse de Retz et l'air de cour dans les années 1570 », dans Jean-Michel Vaccaro (dir.), *Le Concert des voix et des instruments à la Renaissance*, Paris, CNRS éditions, 1995, p. 310.

100 *A briefe and plaine instruction to set all musicke of eight diverse tunes in tableture for the lute*, London, J. Rowbothome, 1574. L'édition française est perdue. Voir Adrien Le Roy, *Les Instructions pour le luth (1574)*, éd. Jean Jacquot, Pierre-Yves Sordes et Jean-Michel Vaccaro, Paris, Éditions du CNRS, 1977.

101 *Le Recueil des chansons tant musicales que rurales, anciennes et modernes*, Paris, Veufve Jean Bonfons, 1572 ; autre édition à Rouen, chez Bonaventure Beles, 1572.

102 Jehan Chardavoine, *Recueil des plus excellentes chansons [...]*, (1576), *op. cit.*.

103 *Sommaire de tous les recueils des chansons tant amoureuses, rustiques que musicales : avec plusieurs chansons nouvelles, non encores mises en lumiere*, Lyon, Benoist Rigaud, 1579.

en 1569 sous le titre « Chant triomphal pour jouer sur la lyre : sur l'insigne victoire qu'il a pleu à Dieu donner à Monseigneur Frère du Roy¹⁰⁴ ». L'édition littéraire ne comporte aucune référence à un cadre festif et scénique, ni même à la participation musicale de La Grotte¹⁰⁵.

Si, dans le recueil de La Grotte, « Quand ce beau printemps » et « Tel qu'un petit aigle sort » sont deux pièces musicales bien distinctes, le *Recueil des chansons, auquel sont pour la plupart comprises les chansons des guerres* (Paris, Chez Claude de Montre-œil, en la Court de Paris, au nom de Jésus, 1579) présente en revanche notre « Chanson sur Quand ce beau printemps de P. de Ronsard, sur les faitz heroiques du Roy Henry 3, Roy de France et de Poulongne, pour lors grand lieutenant general du Roy Charles 9 son Frère », pièce qui n'est autre que le « Chant triomphal de Ronsard ». Il s'agit donc là de chanter le texte « Tel qu'un petit aigle sort » sur l'air de « Quand ce beau printemps » ! Cette pratique musicale est rendue possible par le fait que les deux poèmes de Ronsard possèdent exactement la même structure strophique : des sizains hétérométriques (7/3/7/7/3/7) avec le même schéma de rimes (m/m/f/m/m/f), ce qui permet d'échanger leurs mélodies. On peut supposer que cette permutation des airs est le signe que l'éditeur du recueil de chansons sans musique ne connaît pas le livre de La Grotte et l'existence de deux airs distincts pour chacun des poèmes, ou tout du moins qu'il ne se réfère pas à cette publication musicale.

D'après les relevés de Stéphane Partiot¹⁰⁶, le même chant de Ronsard apparaît, sous des titres divers, et parfois sans timbre indiqué, dans plusieurs recueils publiés à Lyon par Benoît Rigaud :

Sommaire de tous les recueils de chansons, Tant amoureuses, rustiques, que musicales, comprises en deux livres. Plus y a esté adjousté les chansons des derniers propos du Roy, avec les regrets de la Reyne, & plusieurs autres chansons nouvelles non encores veues. Avec la table reduicte selon l'ordre Alphabetique, Lyon, BR, 1574, in-16°, 316-[4] p., sign. A-V8. (Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, HB 1881)

Sommaire de tous les recueils des Chansons, Tant Amoureuses, Rustiques que Musicales : Avec plusieurs Chansons nouvelles non encore mises en lumière, Lyon,

¹⁰⁴ Voir Paul Laumonier, *Ronsard poète lyrique : étude historique et littéraire* [1923], Genève, Slatkine Reprints, 1972, p. 232-234.

¹⁰⁵ Pour d'autres poèmes, Ronsard livre des indications sur la pratique musicale. C'est le cas du texte « Le Soleil & nostre Roy », issu d'une mascarade et mis en musique par Caietain (*Airs [...] sur les Poésies de P. de Ronsard & autres, op. cit.*, 1576). Cette poésie porte les indications suivantes : « Comparaison du Soleil & du Roy faite par stances, qui fut recitée par deux joueurs de Lyre, lesquels estoient assis dedans un chariot devant sa Majesté ».

¹⁰⁶ Voir, ci-dessus, « L'éloge de la paix dans les recueils de chansons sans musique publiés par les libraires-imprimeurs Rigaud et Bonfons (1548-1601) », p. 199-216.

BR, 1579, in-12°, 110-[2] f., sign. A-O8. (BnF Rés. P Ye 104; BNF Rés. Z Don 594 [448, 4])

ou à Paris par Nicolas Bonfons :

Le Recueil des plus excellentes chansons, composees par divers poëtes françois. Livre second, Paris, Nicolas Bonfons, 1578, in-16° (Paris, Arsenal, 8° BL 12225 [2] Rés) *Sommaire de tous les recueils des chansons tant amoureuses, rustiques que musicales, comprises en trois Livres. Adjousté plusieurs Chansons nouvelles, non encores mis en lumiere. Livre premier*, Paris, Nicolas Bonfons, 1581, in-16° (Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, R 16 Som 1-1; BNF Rés. 8 Z Don 594 [484,4])

Le Recueil des chansons nouvelles de divers poëtes françois [Livre Premier], Paris, Nicolas Bonfons, 1585 (Paris, Arsenal, Rés. 8° B 11345 [1-1]; Lyon, BM, Rés. 803921 [1])

344

L'usage du timbre en poésie a beaucoup évolué depuis le début du siècle et les chansons d'aventuriers : ici, c'est une polyphonie. Quand ce beau printemps », qui est à l'origine du timbre, et de sa popularité immense. Cela se traduit par une circulation fredonnée, de si près, qu'il court de bouche en bouche sans plus s'embarasser de notation musicale. En somme, comme cela se produit de plus en plus aux XVII^e et XVIII^e siècles, les extraits favoris commencent une seconde carrière après avoir connu un succès à la scène, à l'Opéra-Comique, ou au Théâtre de la Foire. Le recueil de Chardavoine lui-même contribue à cet engouement¹⁰⁸, et l'on trouve même à la fin du siècle un Noël qui emprunte ses atours musicaux à la chanson polyphonique d'origine, en la citant comme timbre.

Qui demanderont mercy

Pour autant, nous sommes embarrassés : *Tel qu'un petit aigle* (le timbre, l'air) possède par ailleurs et au même moment la polyphonie (la chanson polyphonique éponyme), tout comme une célèbre chanson polyphonique « Suzanne un jour », qui se caractérise par un nombre également, *Les Bourguignons mirent le camp*, que l'on peut entendre au cours du concert. Dans ces deux cas il y a coexistence d'une polyphonie savante (communément : *chanson*) et d'un timbre (qui sont différents, c'est-à-dire dont la mélodie, communément nommée *air*, n'est pas la même). Donner ici à entendre une version de l'ode de Ronsard avec sa polyphonie et de s'interroger : quelles sont les vertus de l'une et l'autre version pour quels publics à l'époque,

En reverand honneur

¹⁰⁷ Les folkloristes anciens, et nos actuels ethnomusicologues du domaine francophone parlent de folkloriser, lorsqu'une création musicale d'art passe dans la tradition orale.

¹⁰⁸ Jehan Chardavoine, *Recueil des plus excellentes chansons [...]*, (1576), *op. cit.*, p. 272, où l'on trouve une chanson « Que ne ma la mort tout droit » qui emprunte son air – et bien entendu la strophe en épouse la métrique. Cette chanson est absente du recueil de 1588.

et avec quelles conséquences en termes de pratiques sociales de la poésie, par exemple?

9. « SAINCT PERE CATHOLIQUE »; AIR TU T'EN VAS

Chanson sur la copie d'une lettre envoyée par le Roy de Navarre, à nostre saint Père le Pape, pour estre remis à la sainte Eglise Catholique: Sur le chant, *Tu t'en vas ma mignonne*¹⁰⁹

Musiciens de la cour
Cardinal de Bourbon
M'a instruit davantage
Ce que je trouve bon
Prendre vers vous adresse
Par le Roy de Navarre,
O Eglise Catholique:
Excusez la jeunesse,
Saint Pierre precieux
Estably de hauts cisoux

¹⁰⁹ Texte établi par Tatiana Debbagi-Baranova. Christophe de Bordeaux, *Le Recueil des chansons des batailles & guerres...*, op. cit., fol. 100 v^o.
Par la prière mienne

Permettez que je sois
En Eglise chrestienne
Remis comme j'estois,
Lors que la loy nouvelle
Me vint aveugler l'œil
Par un mauvais conseil
De la loy Calvinienne
M'avoit du tout deçeu
Si Dieu n'y eust pourveu

Dieu vous donne puissance
Saint père vray pasteur
D'ordonner penitence
Allegeant le pecheur
Qui aura repentence
De son péché mortel
Ainsi je le croy tel,
Donnez moy penitence
Telle qui vous plaira
Mon cœur l'accomplira

Quant à la foy nouvelle
J'y renonce du tout
Et promets la foy telle
De vivre jusqu'au bout
A la loy catholique
Comme mes bons ayeux
Et mes predecesseurs,

Saint Père je requiers
Pour la solvation
Vostre absolution

346

La chanson met en musique la lettre que le jeune Henri, roi de Navarre, adresse au pape pour lui apprendre son abjuration du calvinisme et demander l'absolution. Le roi de Navarre, qui a épousé, le 18 août 1572, la sœur de Charles IX, Marguerite de Valois, est épargné pendant le massacre de la Saint-Barthélemy (24 août 1572). Détenu prisonnier au Louvre, il abjure le 26 septembre. Sans surprise, la chanson reproduit la première pièce du petit recueil *Copie des lettres du Roy de Navarre & de Monsieur le Prince de Condé, envoyée à nostre tressainct Père le Pape, pour estre reunis à la sainte Eglise Catholique, Romaine*, paru à Paris en 1572. Dans la chanson, Henri de Navarre reconnaît le pape comme le chef de l'Église, célèbre la clémence du roi qui lui a donné sa sœur en mariage pour le ramener à la vraie foi et demande pardon pour sa défection en rappelant qu'il a été éloigné de l'Église non pas de son propre gré mais suite à sa mauvaise éducation : sa mère, Jeanne d'Albret, était une calviniste engagée. Instruit par son oncle, le cardinal de Bourbon, il décide maintenant d'abandonner l'hérésie et se repent des fautes commises. Ainsi, les calvinistes dont le parti a été décapité pendant le massacre, perdent leur dernier chef d'envergure, sur l'air de *Tu t'en vas ma mignonne*.

La seule trace musicale connue de l'air *Tu t'en vas ma mignonne* est conservée dans le *Recueil des plus belles et excellentes chansons en forme de voix de ville, tirées de divers auteurs et Poètes François, tant anciens que modernes* (1576) de Jehan Chardavoine¹¹⁰. Ce volume déjà largement évoqué se présente comme une collection de chansons à danser que le musicien a collectées à travers la ville comme il s'en explique dans la préface :

[...] j'ay voulu ne mettre les raisons qui m'ont induit, & persuadé à rédiger par escript ces présentes chansons, d'autant de sortes qu'il en est peu venir à ma cognoissance depuis deux ou trois ans en ça de belles, & méritables d'estre mises & rédigées par escript en forme de voix de ville. Et moins de dire & déclarer pour ceste fois, les diférences qu'il y a des uns aux autres desdites voix de ville : assavoir de la pavane double, à la simple, & de la commune à la rondoyante & à l'héroïque, & de la gaillarde semblablement double commune, rondoyante, moyenne ou heroïque : du bransle gay, du bransle simple, du bransle rondoyant, du tourdion : & finalement de tant d'autres chansons que lon dance & que l'on chante ordinairement par les villes [...] ¹¹¹.

¹¹⁰ Jehan Chardavoine, *Recueil des plus excellentes chansons [...]*, op. cit., (1576), p. 5.

¹¹¹ *Ibid.*

Chardavoine insiste sur les liens qui unissent les voix de ville et les danses et fait ainsi apparaître une typologie interne aux voix de ville, qui relève entièrement de la danse. Il souligne également le caractère urbain de ce répertoire qu'il rattache à l'*espace* physique et social de la ville. L'extrait du privilège apporte des renseignements, notamment sur le fait que certaines chansons du volume « sont de sa composition & n'ont encores jamais été imprimées ny mises en Musique ». De fait, on trouve dans le livre des mélodies bien connues, déjà imprimées dans les ouvrages de compositeurs comme Certon, Arcadelt ou La Grotte, mais aussi des airs dont seul le livre de Chardavoine conserve la mémoire et qui pourraient ainsi, pour une part, être de la plume même de ce musicien¹¹². C'est le cas par exemple de « Tu t'en vas ma mignonne », une chanson de forme strophique qui témoigne d'une certaine simplicité vocale.

10. « Ô TERRE Ô CIEL » ; AIR QUAND J'ESTOIS LIBRE

Chanson nouvelle de la prinse de la Chérité, rendue en l'obéissance du Roy nostre Sire¹¹³

Ô Terre! ô ciel! voyez la grand detresse.	Jà est la bresche aussi le bastillon
Voyant l'assaut, la grand' fleur de noblesse,	Tout renversé de grands coups de canons,
Tant de soldats François,	Les soldats préparez
Doubles Canons de furie [l']audace	À nous montrer nostre dol & falace,
Sa grand' furie des rempars nous déc[h]asse,	Je les vois tous de furieuse audace
Tremblant d'un grand effroy.	S'emparer des fossez.
Et nous, voyant les canons de furie,	Monsieur de Guyse s'exposa au hazart
Brisant, tuant, nous ravissant la vie,	Et à toute heure approchoit du rempart,
Avons parlementé,	N'avoit peur de la mort.
Prians le Roy d'apaiser la furie.	Dans les tranchées, il estoit en personne,
Voyant les morts brisez d'artillerie,	Ne craignant point l'artillerie qui donne,
Nous ont espouventez.	Ruynant tout nostre effort.

¹¹² Pour une étude du recueil de Chardavoine, voir André Verchaly, « Le recueil authentique des chansons de Jehan Chardavoine (1576) », *Revue de musicologie*, 49/127, 1963, p. 203-219. Les travaux récents de Robin Joly, notamment sa thèse *L'Art Ménétrier Renaissance. Comment une approche choréologique de l'« Orchésographie » de Thoinot Arbeau peut éclairer et enseigner les musiciens sur leurs choix d'interprétations*, Tours, CESR, 2015, ainsi que son ouvrage *Chansons recueillies par Jean Chardavoine, publiée en 1576 et 1588*, Fontenay-le-Comte, Compagnie Outre Mesure, à paraître, traitent en détail des formes musicales et dansées du recueil de Chardavoine.

¹¹³ *Le Rosier des chansons nouvelles. Tant de l'amour, que de la guerre, contenant la pluspart les heureuses victoires obtenues en Auvergne & ailleurs*, Lyon, Benoïst Rigaud, 1580.

Premier de May, renduë fut la cité,
Nous pardonnant de nostre iniquité
Henry Roy très chrestien,
Et nous a mis sous sa protection.
Chanter nous faut, ô grand Dieu de Sion,
D'avoir receu tel bien.

Monsieur d'Anjou, Prince très
débonnaire,
Nous a servy de très fidèle père,
Nous prenant à mercy,
En sauveté soubs sa protection,
Faisant cesser la furie du canon
Qui nous eust tous occis.

Car jà estoit le bastillon surpris
Et les remparts du tout anéantis,
Et beaucoup de soldatz
Blessez, tuez sans aucune puissance.
De résister n'avoient point d'espérance
Soustenir les combatz.

Jamais, jamais ne fut si grand furie,
Car en trois pars donnoit l'artillerie
D'un furieux torment,
Nos ravelins, bastillons & cavernes,
Tous renversez, gabions & poternes,
Tirant incessamment.

Mais las! en vain, par nostre outrecuidance,
Mille travaux sont donnez en la France.
Tant d'enfans orphelins...
En vain, hélas! estoit nostre puissance
De résister contre le Roy de France.
Tost nous a mis à fin.

Mais sa bonté a eu miséricorde
Et n'a permis de faire aucun désordre.
Violé n'ont esté,
Femmes & filles ont esté en franchise.
Prions Jésus pour ce bon Duc de Guyse,
Nostre honneur a gardé.

Car le haut Dieu qui tient tout
souz sa dextre,
En un moment fera par l'univers
Vivre dessouz sa loy,
Tranquillité, une paix & concorde,
Fera cesser les querelles & divorce,
Recognoissant son Roy.

Prions le Roy Henry de grand valeur,
Puisque sur nous a monstré sa faveur
En toute loyauté.
Prions sans fin ce grand Dieu souverain,
Nous prosternant, priant à jointes mains,
Nous tenir effacé.

Comme l'indique son titre, cette chanson concerne la reprise de la place-forte protestante de La Charité-sur-Loire en 1577 par le duc d'Alençon¹¹⁴. Elle a pour timbre « Quand j'estois libre, ains que l'amour cruelle », chanson des *Amours* de Ronsard qui fut mise en musique par Nicolas de La Grotte avec un immense succès (dont témoignent, on l'a vu, les recueils d'Adrian Le Roy et par Chardavoine). On retrouve le modèle strophique ronsardien, selon le schéma : 10-10-6-10-10-6. Toutefois, si la majeure partie des strophes respecte la mesure à la lyre, plusieurs d'entre elles comportent des rimes masculines en lieu et place des rimes féminines attendues (strophes 2, 4, 5, 6, 8, 11 et 12).

11. « DÉESSE QUI TE FAIT DESCENDRE EN CES BAS LIEUX »

Pierre Bonnet, chanteur et compositeur actif entre 1585 et 1600, fait paraître la pièce « Déesse qui te fait descendre en ces bas lieux » dans son second volume de musique intitulé *Airs et villanelles mis en musique à 4 et 5 parties* (1600). Cet air porte en titre « Sonnet en dialogue sur la mort d'une demoiselle, où le dessus chante seul représentant la demoiselle, & les parties respondent en représentant Charon ». Bonnet met en musique une épitaphe en dialogue composée par le seigneur de La Valletrye, qui reparaitra dans ses *Œuvres poétiques* en 1601 et 1602¹¹⁵ :

- ¹¹⁴ Autres occurrences identifiées : *La Fleur des chansons nouvelles, traitans partie de l'amour, partie de la guerre, selon les occurences de temps present. Composees sur chants modernes forts recreatifs*, Lyon, Rigaud, 1580, BnF, Rés. P Ye 106 ; *La Fleur des chansons nouvelles, traitans partie de l'amour, partie de la guerre, selon les occurences de temps present. Composee sur chants modernes fort recreatifs*, Lyon, Rigaud, 1586, Arsenal, 8° BL 11342 (2) Rés. Texte établi par Stéphane Partiot. Voir, ci-dessus, Stéphane Partiot, « L'éloge de la paix dans les recueils de chansons sans musique... », p. 199-216 ; Tatiana Debbagi-Baranova, « Chansons : lieux de mémoire... », art. cit., p. 133-148, (part. n. 16).
- ¹¹⁵ *Les Œuvres poetiques du Sieur de La Valletrye à Monseigneur de Rosny*, Paris, Estienne Vallet, 1602, fol. 64 r^o-v^o. On sait peu de choses de ce seigneur de La Valletrye, que Brunet, dans son *Manuel du libraire*, croit pouvoir identifier, sur la foi d'un journal manuscrit, avec son éditeur Estienne Vallet. La vente du baron Pichon (1869) signale sa première œuvre connue, *Episemasie à Monseigneur le duc de Guyse, premier pair et grand maistre de France, par le sieur de La Vallettrie* (Paris, Marc Orry, 1588, 10 f. ornés d'un portrait du duc de Guise en or et en couleur au verso du titre). Il publie ensuite un libelle en prose d'inspiration ligueuse : *Antiphilologie ou Contre-faconde du S. DE LA VALLETTRIE. Pour responce à ung certain et plus eloquent que docte libelle à luy envoyé par ung sien amy du party des heretiques, contenant tous les poincts plus spirituels dont les catholiques leurs associez font triumphe d'accuser d'infidelité les catholiques unis et qui ne veulent pas recongnostre le Roy de Navarre pour leur Roy comme eux. Dédiée à Monsieur de Villeroy*, Paris, s.n., 1592 ; et beaucoup plus tard *Le Philogine ou amoureux des dames, par le Sr de la Valetterie*, Paris, Toussaint du Bray [1609]. Ses poésies « libres et satyriques » ont connu un certain succès dans les recueils collectifs du xvii^e siècle.

EPITAPHE VI. De Mademoiselle Marquise de ROUET¹¹⁶.

SONNET. Charon & l'Ombre.

CH. Déesse! qui te fait descendre en ces bas lieux?

L'OM. Ce qui conduit le monde en ta barque infernale:

CH. ,, Mais la mort des humains ne peut t'estre fatale,

,, N'ayant point de pouvoir sur les hostes des Cieux.

L'OM. Je ne suis point Déesse, il se cognoist aux yeux,

Aux lys desfigurez, & à la rose pâle,

De l'ombre que tu vois qui devers toy devale

Pour se faire porter dans le sein de tes Dieux.

CH. ,, L'on ne voit point porter à ces eaux lamentables

,, Des restes de beautez dont les traits redoutables

,, Puissent faire mourir une autre fois les Morts:

L'OM. Il ne me chaut Charon que tes ondes j'esmeuve

Car j'afflige tant d'yeux au monde d'où je sors

Que les eaux de leurs pleurs me serviront de fleuve.

350

Ce sonnet combine habilement deux traditions poétiques fécondes au XVI^e siècle, celle du sonnet-épitaphe, et celle de l'épitaphe en dialogue. Ici, le nautonnier Charon accueille aux enfers l'Ombre de la marquise et la prend pour une déesse. Elle le détrompe, mais Charon continue de lui barrer la route, craignant que la beauté de la marquise ne fasse encore des ravages aux Enfers. Qu'importe: elle naviguera sur les flots de larmes qu'elle inspire aux vivants! Manifestement plus destinée à ravir les proches de la marquise qu'à porter un témoignage à la postérité, le sonnet ne nous apprend à peu près rien sur la disparue, sinon qu'elle était belle et qu'on l'a beaucoup pleurée. L'épitaphe se recommande surtout par la multiplication maniériste des métaphores, périphrases et autres traits d'esprit, jusqu'aux pointes ingénieuses couronnant chaque tercet. On note aussi le désir de mettre en valeur des vers plus ou moins sentencieux, en tous cas dignes de mémoire, marqués à l'initiale par une double virgule (v. 3, 4, 9, 10, 11).

¹¹⁶ Probablement la sœur de M. de Rouet, Mme de Combaut, « jadis dite la belle Rouet à la cour, mère de l'archevêque de Rouen, Charles de Bourbon », selon Brantôme. Voir Pierre de Bourdeille [Brantôme], *Opuscules divers*, Quinzième opuscule: « Nombre et rôle de mes neveux... », dans *Œuvres complètes de Pierre de Bourdeille: abbé séculier de Brantôme*, éd. revue et augmentée par Jean Alexandre C. Buchon, Paris, Société du Panthéon littéraire, 1842, t. II, p. 487. Louise du Rouet ou Rouhet de la Béraudière (alias la Belle Rouet) était dame d'honneur de Catherine de Médicis. L'intérêt de cette épitaphe serait de préciser, si c'est bien cette « marquise du Rouhet », sa date approximative de décès.

Les pièces liminaires du recueil de Bonnet comptent également un sonnet de ce poète adressé « aux Amateurs de la musique ». Il est repris par La Valletrye dans son volume de poésie avec la mention « De Monsieur Bonnet en ses livres nouvellement imprimez »¹¹⁷ (ill. 14).

DE MONSIEUR BONNET
en ses livres de Musique nouvelle-
ment imprimez.

S O N N E T.

Aux amateurs de la Musique,

S O N N E T.

Ainsi que les Oyseaux, que l'Apuril met ensemble
Par les bocages verts, pour chanter leurs amours,
Font vn soudain silence, & perdent le discours,
Dés-que le Rossignol à leur troupe s'assemble:
Quand B O N N E T va chantant, tout de mesme il me semble
Que tant d'autres accords que j'oyois tous les iours
Sont maintenant muëtz, & que ceux là sont foudrs
Qui croyent qu'a fa voix quelque autre voix ressemble:
Orphée comme luy malgré les trois Sireines
De sa Lyre touchant les cordes souveraines,
Se sauua de la mort, pour auoir bien chanté:
Car ce chanter avec tant de notes & de marques
Entonne vn chant si doux qu'il charme les trois Parques
Et va malgré leur force, à l'immortalité.

La Valletrye. A iij

*Ainsi que les Oyseaux que l'Apuril met ensemble
Par les bocages verts pour chanter leurs amours,
Font vn soudain silence & perdent le discours
Dés que le Rossignol à leur troupe s'assemble:
Quand Bonnet va chantant tous de mesme il me
semble
Que tant d'autres accords que j'oyois tous les iours,
Sont maintenant muëtz, & que ceux-là sont foudrs
Qui croyent qu'a sa voix quelque autre voix ressemble:
Orphée comme luy malgré les trois Sireines,
De sa lyre touchant les cordes souveraines,
Se sauua de la mort pour auoir bien chanté:
Car ce chanter avec tant de notes & de marques,
Entonne vn chant si doux qu'il charme les trois Parques,
Et va malgré leur force à l'immortalité.*

351

NAHÉMA KHATTABI, ALICE TACAILLE, JEAN VIGNES. Notes de programme

14. Pièces liminaires du recueil de musique de Pierre Bonnet, et du sonnet de La Valletrye. À gauche: La Valletrye, « Aux amateurs de la Musique », dans Pierre Bonnet, *Airs et villanelles*, 1600, fo A iij vo (© Bibliothèque Sainte-Geneviève); à droite, La Valletrye, « De Monsieur Bonnet en ses livres de Musique nouvellement imprimez », dans *Les Œuvres poetiques du Sieur de La Valletrye à Monseigneur de Rosny*, Paris, Estienne Vallet, 1602, fo 41vo (© BnF)

Le recueil de La Valletrye comprend également un quatrain consacré « Aux livres de Musique de Monsieur Bonnet » qui est déjà présent dans les *Airs et villanelles* mais attribué à un autre auteur, Nathanael Adam, secrétaire de Madame de Mortemart¹¹⁸ (ill. 15).



A V L E C T E U R.

Nos corps sont bien des dieux les œuvres n'ont pareilles,
Mais B O N N E T nous y fait cognoistre vn manquement:
Car son chant est si doux qu'il nous monstre comment
Les dieux ne nous ont pas assez donné d'aureilles.

Nathanael Adam,
Secrétaire de Madame de Mortemart.

AVX. LIVRES DE MUSIQUE
de Monsieur Bonnet.

*Nos corps sont bien des Dieux les œuvres n'ont pareilles,
Mais Bonnet nous y fait cognoistre un manquement:
Car il chante si bien qu'il nous monstre comment
Les Dieux ne nous ont pas assez donné d'aureilles.*

15. Quatrains de Nathanaël Adam et de La Valletrye. À gauche: Nathanaël Adam, « Au lecteur », dans Pierre Bonnet, *Airs et villanelles*, 1600 (© Bibliothèque Sainte-Geneviève); à droite, La Valletrye, « Aux livres de Musique de Monsieur Bonnet », dans *Les Œuvres poetiques du Sieur de La Valletrye à Monseigneur de Rosny*, Paris, Estienne Vallet, 1602 (© BnF)

¹¹⁷ Les *Œuvres poetiques du Sieur de La Valletrye*, op. cit., fol. 41v^o.

¹¹⁸ Il s'agit probablement de Mme de Mortemart, Louise de Maure (1574 ou 1575-1643), qui épouse aux alentours de 1600 Gaspard de Rochechouart, premier marquis de Mortemart.

Dans ce quatrain, Bonnet est reconnu comme un chanteur de talent et loué pour la beauté et les pouvoirs de sa voix, ce que souligne également La Valletrye dans le sonnet en l'honneur du musicien¹¹⁹ :

[...] Quand Bonnet va chantant tout de mesme il me semble
 Que tant d'autres accords que j'oyoy tous les jours,
 Sont maintenant muets, & que ceux-là sont sourds
 Qui croyent qu'à sa voix quelqu'autre voix ressemble [...].

352

L'hommage répété et appuyé du poète par le biais d'une ou deux offrandes poétiques, laisse supposer que Bonnet et La Valletrye ont pu se côtoyer et être amenés à travailler ensemble. Cette hypothèse peut être renforcée par la présence, dans les *Airs et villanelles*, du sonnet en dialogue « Déesse qui te fait descendre en ces bas lieux ». Bonnet propose une mise en musique continue du texte dans laquelle l'alternance entre le soliste et le chœur permet de marquer les prises de parole du dialogue. La mélodie chantée par le dessus seul témoigne d'une grande virtuosité comme en témoignent les nombreuses diminutions écrites et l'ambitus large (deux octaves exactement) (ill. 16)¹²⁰.

16. Pierre Bonnet, « Sonnet en dialogue sur la mort d'une demoiselle » (extrait), dans *Airs et villanelles*, 1600, fol. 42v^o – 43 (© Bibliothèque Sainte-Geneviève)

Pour cette raison, on peut supposer que ce sonnet en musique est le reflet d'une pratique de chanteur professionnel qui possède une solide technique vocale lui permettant de faire montre d'agilité. Bonnet, qui a été chanteur de la chapelle de Catherine de Médicis, met ainsi à profit son expérience pour restituer, dans un livre imprimé, une image sonore au plus près de la performance. Cet air, qui nous est parvenu dans un état fragmentaire, a fait l'objet d'un travail de restitution des parties manquantes par Marc Busnel.

¹¹⁹ Bonnet fait partie des chanteurs de la chapelle de Catherine de Médicis en 1585 au moins. Il est mentionné dans les comptes comme bassecontre. Voir Jeanice Brooks, *Courtly Song in Late Sixteenth-Century France*, Chicago, University of Chicago Press, 2001, p. 407.

¹²⁰ P. Bonnet, « Sonnet en dialogue sur la mort d'une demoiselle » [extrait] (RISM A/I, B 3531), fol. 42v^o-43.

12. « VIVE HENRY » ; « PUIS QUE DE MES FOIBLES MAINS »

- « Vive Henri, le beau Soleil de France »
- « Puis que mes foibles mains au jour de ma victoire » (Cantique de Coutras, intitulé dans le recueil de musique « Chant de victoire fait au nom du Roy »)

Les *Airs [...] sur plusieurs poèmes saints et chretiens* de Guillaume Chastillon, sieur de La Tour (ca 1550-1610), paraissent en 1593 à Caen et s'inscrivent dans le cadre d'un divertissement honnête et édifiant¹²¹. Certaines pièces présentent un aspect fonctionnel comme le « Benedicite » et les « Graces » placés en fin de volume.

Ces deux courtes chansons à chanter en canon (n°1 et 6 du recueil d'airs) sont destinées à un usage domestique quotidien, ce dont témoigne la simplicité musicale de la mélodie. Les autres airs du volume ne sont en revanche pas consacrés à des temps spirituels précis. Les thématiques poétiques qu'ils abordent sont diversifiées et les pièces musicales couvrent ainsi un large éventail de sujets spirituels. Dans l'ensemble, les airs de Chastillon s'adressent à des chanteurs amateurs bien que quelques pièces se distinguent par leur écriture comprenant des diminutions virtuoses¹²². La volonté édifiante de ce livre passe enfin par un souci didactique très marqué comme en témoigne la classification en trois parties thématiques présentées dès la page de titre :

- I. De la grandeur de Dieu, & de se resjouir en luy
- II. De l'Amour divin, & du Mariage
- III. Du mespris du Monde, & de l'esperance en Dieu

Il s'agit bien là d'éclairer le lecteur sur le contenu du recueil et de l'aider à s'orienter dans le livre. Certains airs sont en outre précédés de titres courants permettant au lecteur de se faire une idée plus précise encore du sujet abordé dans les chansons¹²³. Trois airs sont par ailleurs adressés à des connaissances ou des proches du musicien, telle l'« Ode a Monsieur Morel¹²⁴ ». Les textes mis en

¹²¹ *Airs de l'invention de G. D. C. Sr de La Tour, de Caen, sur plusieurs poèmes saints et chretiens, recueillis de divers Auteurs, & divisez en trois parties*, Caen, Jacques Mangeant, 1593, RISM A/1, L 1057 (BnF et British Library). Un premier livre d'airs de Chastillon avait déjà paru l'année précédente : *Airs de l'invention de G. C. Sr de La Tour à Caen en Normandie Livre premier*, Caen, Jacques Mangeant, 1592 (bibliothèque municipale de Lyon).

¹²² Voir par exemple « Qui d'un ferme courage au Seigneur se confie », « Stances chretiennes des louanges du Saint Mariage », « Cantique pour ceux qui sont afliges de maladie », « Delivre moy seigneur ».

¹²³ Parmi ces pièces, on trouve par exemple « Chant de la vraye beaute », « Stances chretiennes des louanges du Saint Mariage », « Quatrains sur le devoir des maries » ou « Cantique pour ceux qui sont afliges de maladie ».

¹²⁴ Poème de Gilles Durant de La Bergerie adressé par l'auteur « A M. Jacquier ». La substitution de nom est effectuée par Chastillon, voir Antoine Bloch-Michel, *Chastillon de la Tour*, Paris, A. et J. Picard, 1960, t. 1, p. 9.

musique reprennent les lieux communs de la poésie spirituelle de l'époque : le thème de la conversion est omniprésent, tout particulièrement dans les première et troisième parties du recueil. À cette thématique s'ajoutent bien d'autres sujets parmi lesquels se comptent la louange du divin, la pénitence, les vanités, la glorification du mariage ou la question du bien mourir. D'autres airs sont plus singuliers, tel celui sur un poème de Claude de Trelon, « Dans le lict de la mort tout mouïllé de mes larmes » qui porte en titre courant « Cantique pour ceux qui sont affligés de maladie » : il s'agit là d'une prière à chanter dans l'espoir de recouvrer la santé :

Vueille moy donc ouyr, & prolongeant ma vie,
 Anime mes esprits de ta devotion ;
 Que pour toy soit ma veüe & pour toy mon ouye,
 Et que ton paradis soit mon ambition

354

Enfin, la cour est présentée comme un univers de faux-semblants par des poètes qui critiquent le monde des courtisans pour mieux glorifier l'Éternel et rappeler les vertus de l'homme dévot¹²⁵. Si dans le volume musical, les textes sont anonymes, Antoine Bloch-Michel a identifié un grand nombre des auteurs dont Chastillon a mis les poésies en musique : on trouve ainsi en filigrane la présence de Philippe Desportes, Etienne de Maisonfleur, Amadis Jamyn, Gilles Durant, François Habert, Yves Rouspeau, Pierre Poupo, Joachim Du Bellay, Jean de La Gessée et Claude de Trelon. Certains textes sont également extraits de *L'Uranie*¹²⁶.

La pièce qui ouvre le recueil musical « Vive Henri, le beau Soleil de France » est une louange adressée à Henri IV (ill. 17)¹²⁷.

La célébration du monarque trouve une correspondance musicale dans le figuralisme utilisé sur le rechant (reprise augmentée du refrain) grâce aux diminutions. Cette vocalise en mouvement mélodique ascendant avec répétition interne de la figure de broderie sert tant à mettre en lumière l'acclamation du souverain sur le mot *vive* qu'à signifier, dans un geste vocal très rhétorique, la fin du refrain.

¹²⁵ Voir par exemple l'air « Tant plus je vay en avant ».

¹²⁶ Voir Antoine Bloch-Michel, *Recherches sur la musique française classique, op. cit.*, p. 9. *L'Uranie ou Nouveau recueil de Chansons spirituelles et chrestiennes, comprises en cinq livres et accommodées pour la plupart au chant des Pseaumes de David*, Genève, pour Jaques Chouët, 1591.

¹²⁷ *Airs de l'invention de G. D. C. Sr de La Tour, de Caen, op. cit.*, n° 1.

LA TOUR

I ue Hen ri, le beau So leil de France, Pa ré d'honneur, de bon
Vi ue Hen ri, que Dieu def fend & gar de Heu reu fé ment des sous
heur, de vail lance, De pi é té, de cle mence & de foy, vi ue le Roy.
sa fau ue gar de, Fai sant plo yer les mutins sous sa loy, vi ue le Roy.
Rechant
A 5
Vi ue le Roy, vi ue le Roy, vi ue le Roy.

Viue Henri, que la belle victoire Place au pl^e haut de só trosne diuoire
Luy dediât vn Têple au pres de soy, Viue le Roy. *Rechant. Viue &c.*

Vueille ò grâd Dieu faire qu'è sa courône, La Sainte Paix reuerdiffe & fleuronne,
Lors tous François chanteront avec moy, Viue le Roy. *Rechant. Viue &c.*

17. Guillaume Chastillon de la Tour, *Airs... sur plusieurs poèmes saints et chrétiens recueillis de divers auteurs [...]. Livre second, à quatre parties*, Caen, Jacques Mangeant, 1593, f^o 3v^o: « Vive Henry » © BnF

La seconde pièce du volume qui nous intéresse est une mise en musique du *Cantique de Coutras* « Puis que mes foibles mains au jour de ma victoire ». Lors de la fameuse bataille de Coutras, le 20 octobre 1587, pendant la huitième guerre de Religion, le chef protestant Henri de Navarre (futur Henri IV) écrase l'armée royale commandée par le duc Anne de Joyeuse, qui meurt au combat. Selon Simon Goulart, « le roi de Navarre avait gagné la plus signalée bataille qui se fût encore donnée en France, pour la défense de la Religion, avec une perte incroyable pour ceux qui la vouloient exterminer. La Cour en mena un merveilleux deuil¹²⁸. » Pierre de L'Estoile précise : « Lorsque les nouvelles en vinrent à la cour, la reine mère dit tout haut qu'en toutes les batailles advenues en France depuis vingt-cinq ans, il n'était mort autant de gentilshommes français qu'en cette malheureuse journée¹²⁹. »

« Je vous envoie le Cantique que le Roy de Navarre a chanté sur sa victoire, comme je l'ay reçu tout presentement, par où verrez que ce Prince n'a jamais

¹²⁸ Simon Goulart, *Les memoires de la ligue sous Henri III et Henri IIII*, s.l.s.n., 1598 ; réédition par Claude-Pierre Goujet, sous le titre *Mémoires de la Ligue, contenant les événements les plus remarquables depuis 1576, jusqu'à la paix accordée entre le roi de France & le roi d'Espagne, en 1598*, Amsterdam, chez Arkstée & Merkus [i.e. Paris, Jean-Luc II Nyon], 1758, t. 2, p. 246 et cantique p. 248.

¹²⁹ Pierre de l'Estoile, *Journal de L'Estoile pour le règne de Henri III (1574-1589)*, présenté et annoté par Louis-Raymond Lefèvre, Paris, Gallimard, 1943, p. 505.

attendu son support que d'en haut. Et dequoy donc servent les efforts des hommes? » C'est en ces termes que ce cantique de victoire est présenté dans sa première édition connue, où il vient clore un long récit anonyme de la fameuse bataille: *Lettre d'un gentil-homme à Messieurs de la Sorbone de Paris. Sur la nouvelle victoire obtenue par le Roy de Navarre contre Monsieurs de Joyeuse, à Coutras, le Mardy vingtiesme d'Octobre, 1587* [La Rochelle, Jean Portau, 1587]. La pièce est reprise quelques années plus tard avec quelques variantes en tête du supplément de *L'Uranie, ou Nouveau recueil de Chansons spirituelles et Chrestiennes*, publié anonymement par Odet de La Noue à Genève en 1591. On la retrouve encore dans les *Mémoires de l'estat de France sous Henri III. & Henri IIII Rois de France. Comprenans en six Volumes, ou Recueils distincts, Infinites particularités memorables des affaires de la Ligue, depuis l'an 1576. Jusques à l'an 1598* ou *Mémoires de la Ligue* publiés par Simon Goulart (voir l'édition d'Amsterdam, 1758, t. 2, p. 246-248). C'est dans cette édition (préparée par l'abbé Goujet) qu'une note précise: « On attribue ce cantique au ministre Chandieu ». Il s'agit d'Antoine de La Roche-Chandieu (ca 1534-1591), fameux polémiste calviniste, adversaire de Ronsard dans la querelle des *Discours des misères de ce temps* sous le pseudonyme de Zamariel, et auteur des *Octonaires de la vanité du monde* admirablement mis en musique par Paschal de L'Estocart et par Claude Le Jeune.

Comme l'a montré Jacques Pineaux, le cantique fait du roi de Navarre un nouveau David en empruntant la plupart de ses images aux psaumes xxxv et lxxviii.

Sous le titre « Chant de victoire fait au nom du Roy », c'est la version remaniée par Odet de La Noue (11 variantes) que met en musique Guillaume de Chastillon, sieur de La Tour (ca 1550-1610), compositeur normand actif à Caen.

ACTIVITÉS DE L'ASSOCIATION V. L. SAULNIER

18-19 JANVIER 2019

Colloque *Fleurs et jardins de poésie. Les Anthologies de poésie française au XVI^e siècle*, org. Adeline Lionetto et Jean-Charles Monferran, avec le soutien de l'OBVIL, du CELLF, de l'ED3 de Sorbonne Université.

Dans le cadre de ce colloque a été organisé le 18 janvier à 19h, dans l'Amphithéâtre Guizot de la Sorbonne, un concert par l'Ensemble *I Sospiranti* (Esther Labourdette, voix, et Miguel Henry, luth), avec la collaboration de Jean Vignes, à partir des chansons tirées du recueil de Nicolas de La Grotte, mettant en musique les plus grands poètes de la Renaissance française (Ronsard, Desportes, Baïf et d'autres).

Partant de l'idée que la *Bibliographie des recueils collectifs de poésies du XVI^e siècle*, du *Jardin de plaisance* (1502) aux *Recueils* de Toussaint Du Bray (1609) de Frédéric Lachèvre, est plus souvent citée que réellement interrogée, le colloque s'est donné pour mission de questionner les enjeux, les fonctions, les usages et la destination des anthologies de poésie française du XVI^e siècle. Pour mieux saisir les spécificités de ce corpus et son évolution comme le départ entre anthologies imprimées et manuscrites, les intervenants du colloque ne se sont pas interdit de regarder en amont et en aval de la période, profitant de la fécondité des travaux sur le sujet de la part des spécialistes des XIV^e et XV^e siècles comme du XVII^e siècle. À titre de comparaison, de nombreuses communications se sont intéressées à des anthologies composées ailleurs en Europe et en toutes les langues.

17 JUIN 2019

Conférence de Bruno Méniel (Université de Nantes) autour de la réédition augmentée qu'il prépare du *Dictionnaire des écrivains juristes et juristes écrivains, du Moyen Âge au siècle des Lumières* (Classiques Garnier).

12-13 MARS 2020

Colloque *Littérature et Arts visuels à la Renaissance*, org. Luisa Capodiecì, Adeline Desbois-Ientile, Paul-Victor Desarbres, Adeline Lionetto, avec le soutien de Sorbonne Université, de l'Université Panthéon-Sorbonne, du Musée du Louvre, du CELLF, de l'EA STIH, de l'EA HICSA.

L'enjeu du colloque était de mettre en évidence les influences artistiques visibles dans les œuvres littéraires à partir de l'existence attestée d'une sociabilité entre mécènes, artistes et écrivains. Le dialogue des arts, présent dans la métaphore du livre-architecture, s'appuie sur un dialogue effectif entre ces différents acteurs. Les écrivains de la Renaissance vivent en effet en contact étroit et permanent avec d'autres artistes, fréquentent les mêmes cours ou les mêmes lieux et partagent les mêmes mécènes.

370

À la Renaissance, écrivains et artistes peuvent participer à des projets communs, dont les réalisations les plus grandioses sont celles des entrées et des fêtes royales, qui impliquent la collaboration de poètes, de peintres, de sculpteurs, d'architectes, ou même de maîtres de danse. Toutefois, les relations entre les artistes ne s'arrêtent pas à ces circonstances officielles et sont attestées aussi bien par leur correspondance que par diverses épîtres dédicatoires. Ces témoignages invitent à s'interroger, de manière globale, sur les relations qui unissent écrivains et artistes à la Renaissance, mais aussi sur l'influence qu'elles ont pu avoir sur la réalisation des œuvres littéraires ou artistiques relevant des arts visuels. Relues à la lumière d'une intertextualité intersémiotique, celles-ci révèlent la trace et l'importance de ces sociabilités artistiques. Les relations entre poésie et musique ayant déjà fait l'objet de plusieurs colloques récents, le colloque s'est centré sur les arts visuels, peinture et architecture, ainsi que sur des genres moins souvent présents dans la critique (gravure, sculpture, tapisserie), et sur la France qui offre un vaste champ d'étude. C'est un autre dialogue qui s'est noué, entre spécialistes de la littérature et historiens de l'art.

25-26 MARS 2021

Colloque sur Guillaume Postel, préparé par Paul-Victor Desarbres (Sorbonne Université), Frank Lestringant (Sorbonne Université) et Tristan Vigliano (Université Louis Lumière Lyon 2), avec la collaboration d'Emilie Le Borgne.

Il y a eu peu de travaux collectifs d'envergure sur Postel depuis les colloques d'Avranches (publié en 1981) et de Venise (1988). Postel n'est pas inconnu et son œuvre est bien inventoriée (les manuscrits, par François Secret et les imprimés français, par Claude Postel —sans compter les précisions apportées

par les travaux ultérieurs). Ce colloque se propose donc d'abord de lire, puis de commenter les textes. Or beaucoup de traités manuscrits par exemple ne nous sont encore connus que par leur titre dans l'inventaire de F. Secret. Le contenu et la mise en forme de l'œuvre cosmographique ou théologique n'ont pas fini d'être appréciés. De plus, du point de vue de l'histoire des idées, si Postel est marginal, il cristallise aussi un certain nombre de courants de pensées de la Renaissance. On s'attachera à réfléchir aux sources moins connues qui ont influencé Postel, à l'inscription de son œuvre dans une forme d'illuminisme (à travers l'étude des courants de spiritualité des débuts du règne de François I^{er}), à la dimension de tolérance, au statut particulier de l'eucharistie, ou encore à la question de la religion naturelle ou du rationalisme dans certains écrits. Des aspects plus techniques de son œuvre restent à décrire avec plus de précisions : les textes de kabbale chrétienne, la grammaire des langues sémitiques. Enfin, l'audience de Postel à la cour de France après 1561 est certaine (François Secret l'a montré), mais peu documentée ; ses réseaux restent encore à évaluer pour une large part. Ce colloque voudrait se donner pour tâche de faire avancer notre connaissance de Postel, de ses écrits et de leur influence – et contribuer en quelque sorte à une cartographie de l'œuvre, écrits et influence, du « docte et fol » Postel.

ASSOCIATION V.L. SAULNIER

Fondateur : Robert Aulotte †

CONSEIL D'ADMINISTRATION

Président(e)s honoraires : Nicole Cazauran, Isabelle Pantin, Olivier Millet

Président : Jean-Charles Monferran

Vice-Président : Frank Lestringant

Secrétaire général : Alexandre Tarrête

Trésorière : Adeline Lionetto

Autres membres du Conseil d'administration : Guillaume Berthon, Jean Céard, Véronique Ferrer, Nicolas Kiès, Anne-Pascale Pouey-Mounou, Marie-Claire Thomine

MEMBRES DE L'ASSOCIATION V.L. SAULNIER

AIDA-JINNO Yoshiko

ALLEMAND Jacqueline

AMAZAN Louise

ANDRIEUX Armelle

ARNOULD Jean-Claude

BARIOZ Alain-Cyril

BEAUDIN Jean-Dominique

BERNAND Carmen

BERTHON Guillaume

BERTOLINO Alessandro

BETTENS Olivier

BIZET Michel

BLUM Claude

BOKDAM Sylviane

BOUCHARD Andrée

BOUYER Thérèse

BRUNEL Jean

CEARD Jean

CHIRON Pascale

CLEMENT Michèle

CONCONI Bruna

COOPER Richard

CRESCENZO Richard

DAUPHINE James

DAUVOIS Nathalie

DE FRANCESCHI Anne-Sophie

DEMBRUK Sofina

DEMONET Marie-Luce

DESARBRES Paul-Victor

DESBOIS-IENTILE Adeline

DESCIMON Robert

DESROSIERS Diane

ENGAMMARE Max
ERRERA Raphaëlle
FANLO Jean-Raymond
FERRER Véronique
FLIEGE Daniel
FRAGONARD Marie-Madeleine
GIACONE Franco
GOEURY Julien
GRESLE Dominique
GUILLEMINOT-CHRETIEN
Geneviève
HEURTEFEU Jacqueline
HOBART Brenton
HUCHON Mireille
HUNKELER Thomas
IWASHITA-KAJIRO Aya
KIES Nicolas
KURSCHEIDT Jonas
LAUBNER Jérôme
LE CADET Nicolas
LE HIR Marie-Bénédicte
LECOINTE Jean
LEFEVRE Sylvie
LEMOINE Maria
LETERRIER-GAGLIANO Anne-Gaëlle
LIONETTO Adeline
MAGNIEN-SIMONIN Catherine
MENINI Romain
MILLET Olivier
MIOTTI Mariangela
MONFERRAN Jean-Charles
MOTHU Alain
MOUNIER Pascale
MULLER Catherine
PANTIN Isabelle
PEDEFLOUS Olivier
POCHMALICKI Lisa
POIRSON Florence
POUEY-MOUNOU Anne-Pascale
PROVINI Sandra
RAMBAUD Stéphanie
RENNER Bernd
ROSA Sylvie
ROUDAUT François
SCHRENK Gilbert
SMITH Marc
TACAILLE Alice
TAKESHITA Setsuko
TARRETE Alexandre
THOMAS Jean-Claude
THOMINE Marie-Claire
TRIAANTAFYLLOU Angeliki
TROTOT Caroline
UETANI Toshinori
VIGLIANO Tristan
VIGNES Jean
WEBER Edith

TABLE DES MATIÈRES

Chansons de toujours (en guise de prélude)	
Frank Lestringant.....	7
Les chansons d'actualité mises en livrets gothiques. Formes, matérialité, enjeux	
Marion Pouspin.....	15
« Des nouvelles de delà les monts ». Les chansons d'actualité des plaquettes et recueils gothiques de l'officine <i>À l'Écu de France</i> (atelier des Trepperel et d'Alain Lotrian)	
Adeline Lionetto	37
La prise de Rome de 1527 dans la chanson populaire (xvi ^e -xxi ^e siècle)	
Robert Bouthillier & Eva Guillorel.....	69
Chansons et récits de bataille dans quelques occasionnels de la fin du règne de François I ^{er}	
Sophie Astier.....	89
La chanson d'aventurier	
Laurent Vissière.....	109
Chansons : lieux de mémoire et enjeux d'actualité pendant la première décennie du règne d'Henri III (1574-1584)	
Tatiana Debbagi Baranova.....	133
<i>Merck Toch Hoe Sterck</i> : les « chansons des gueux » aux Pays-Bas	
Jelle Koopmans.....	149
<i>Les Cantiques dechantées</i> de Pierre Doré : un recueil pionnier dans l'histoire du chant catholique ?	
Pierre Tenne.....	161
Le chant de l'actualité dans le <i>Recueil poétique</i> (Ms. français 22565 de la BnF) de François Rasse des Neux	
Gilbert Schrenck.....	181
L'éloge de la paix dans les recueils de chansons sans musique publiés par les libraires-imprimeurs Rigaud et Bonfons (1548-1601)	
Stéphane Partiot.....	199
Henri IV et le duc de Parme : un air pour le siège de 1592 ?	
Isabelle His.....	217

	Chanter les assassinats d'Henri III et d'Henri IV : commémorer ou moraliser ?	
	Melinda Latour.....	233
	Pleurer l'assassinat des Guises : la poésie des chansons comparée à celles des autres poèmes funéraires de circonstance	
	Anne-Gaëlle Leterrier-Gagliano	243
	La réception de l'« Ode sur les misères des Églises françaises » d'Antoine de Chandieu : construction imaginaire et réalités historiques	
	Julien Goeury.....	263
	Conclusions	
	Jean Vignes.....	279
	Notes de programme.....	285
	Index des noms de personnes	357
	Index des noms de lieux	365
376	Activités de l'association V. L. Saulnier.....	369
	Association V.L. Saulnier	373