



HAL
open science

L'air et la chanson

Alice Tacaille

► **To cite this version:**

Alice Tacaille. L'air et la chanson : Les paroliers sans musique au temps de François I. Musique, musicologie et arts de la scène. Université Paris Sorbonne, 2015. tel-02299475

HAL Id: tel-02299475

<https://shs.hal.science/tel-02299475>

Submitted on 1 Oct 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

ALICE TACAILLE

L'air et la chanson

Les paroliers sans musique au temps de François I^{er}

Ouvrage inédit

Mémoire d'habilitation à diriger les recherches

Partie I : L'air et la chanson, 1500-1534

présenté sous la direction de Monsieur le Professeur Frédéric Billet le 8 décembre 2015

Jury : M. Jacques Barbier

M. Olivier Millet

M. François Picard

M. Massimo Privitera

M. Jean Vignes

UMR 8223 - Iremus (Institut de Recherche en Musicologie)

UFR Musique et Musicologie

Université Paris-Sorbonne (Paris IV)

Ecole Doctorale Concepts et Langages (0433)

Avant-Propos

Cet ouvrage est composé en deux parties. Le catalogue, qui a absorbé un temps considérable, est présenté en seconde partie, la première vise à établir les principes selon lesquels nous pouvons lire aujourd'hui ces rares plaquettes gothiques du début du XVI^e siècle, dans leur insaisissable dimension sonore.

Cette « longue introduction » ne devrait pas être lue d'un seul tenant, chaque partie formant d'une certaine manière une totalité, sur un des aspects qui m'ont préoccupée.

Trois *divertimenti*, des études singulières, plus approfondies, ponctuent l'étude, qui se pensait à l'origine en deux mouvements : la poésie à l'épreuve de la musique, la musique à l'épreuve de la poésie.

Sur le temps long de la rédaction, plusieurs rencontres décisives ont modifié le cours de mes réflexions, et c'est une charge agréable de les évoquer : d'abord le séminaire de Frank Lestringant, en 2009, consacré à l'île et l'utopie, qui est venu éclairer et revivifier un intérêt pour les lettres françaises du XVI^e siècle par les perspectives vertigineuses qu'il offrait sur la pensée moderne. Ensuite, la rencontre avec Olivier Millet, qui a partagé notamment à travers sa thèse sa profonde connaissance des enjeux de la langue vernaculaire en contexte réformé, et finalement permis, peut-être à son insu, qu'apparaisse mieux la nécessité d'entendre la petite voix des formes brèves vernaculaires, à la frontière de la littérature populaire, au début du siècle en France. Une curiosité qui devait se révéler fructueuse pour penser aux vertus affectives de ces pièces brèves, qui jouent magistralement sur les airs intériorisés par leurs lecteurs : au début du seizième siècle, les auteurs des nouveaux textes sur ces mêmes airs sont aussi des maîtres de l'exhortation à la foi.

Leur intérêt, à tous deux, devait m'encourager, mieux, m'inciter à re-prendre la parole, sur un sujet qui s'est révélé me passionner peut-être plus que de raison... Je dois à Jean-Eudes Girot une exigence, un temps et une patience infinis pour m'apprendre à éditer un texte de cette période, et m'orienter

mieux vers la poésie contemporaine de la jeunesse de Marot, un domaine moins fréquenté que d'autres semble-t-il dans les études littéraires actuelles. Il va de soi que les réussites dans ces aspects lui sont dûs, et que les approximations qui restent sont celles du disciple maladroit. On peut dire sans forcer le trait que ces trois rencontres ont modifié entièrement le cours de mes recherches, en ce qu'elles ont permis notamment que se développe une matière rare, la confiance, qui a suscité un éveil.

Le monde du livre, des bibliothèques, qui est mon univers le plus quotidien et le plus ancien, a été ici placé au centre de l'aventure, et joue le rôle de scène unique où se déroule l'intrigue, et où les découvertes se sont faites. Ces ouvrages rares et précieux ont été en leur temps acquis, collectionnés, conservés et décrits par des conservateurs, bibliographes et bibliophiles immenses, aujourd'hui disparus. Mais les conservateurs qui leur succèdent, à Wolfenbüttel, à Séville, à Chantilly, ou à Paris, portent haut le flambeau de l'érudition et transmettent au lecteur passionné des informations qui seules permettent d'aborder correctement des supports dont la moindre caractéristique matérielle peut revêtir une importance capitale. Et dans ce monde réservé, la communication des informations a été d'une générosité et d'un professionnalisme sans égal. Je pense avec gratitude au Dr Thomas Stäcker, de la HAB à Wolfenbüttel, à Christophe Guillotel-Nothmann qui était alors docteur boursier sur place, à la Biblioteca capitular y Colombina de Séville, qui a favorisé par la digitalisation l'accès à un rare recueil de noëls, avec l'intermédiaire bienveillant comme toujours de Paloma Otaola, professeur en études hispaniques à Lyon III. Les séjours à Chantilly restent un souvenir impérissable, pour des raisons liées à l'ambiance particulière de la bibliothèque proche du cabinet des livres du Duc d'Aumale au musée Condé, et à l'aide exceptionnelle accordée par Léa Ferrez-Lenhard sur les plaquettes gothiques de cette collection. Je remercie également la Réserve des Livres rares de la Bibliothèque nationale, notamment Geneviève Guillemot-Chrétien et Fabienne Le Bars, ainsi que le département des Manuscrits, d'une remarquable constance au travers des évolutions importantes qui ont affecté la salle de lecture, le Département de la Musique, au travers de ses conservateurs, Elisabeth Giuliani, Catherine Vallet-Collot, François Pierre Goy pour le luth, et chacun d'entre eux pour l'intérêt qu'ils m'ont porté et le cadre intellectuel du travail qui s'y effectue ; Laurent Guillo, sur les imprimés musicaux lyonnais, a été d'une générosité proportionnelle à sa discrétion, ce qui n'est pas peu dire.

Les conversations et échanges avec Annie Cœurdevey, Pierre Rézeau, Peter W. Christoffersen, Jean Vignes ont nourri ce travail, dont j'espère qu'ils seront heureux en dépit de ses imperfections.

On se souviendra peut-être que trois ans ont été consacrés à la transformation de mon équipe de recherches en équipe CNRS. À l'issue de ce processus, Cécile Davy-Rigaux a été élue à la tête de l'UMR ainsi créée : le projet Neuma, qu'elle a fondé, et son propre intérêt pour la liturgie à la période moderne ont constitué le cadre apaisé dans lequel a pu se dérouler la fin de la rédaction, dégagée de tout souci institutionnel, et c'est un point inestimable, que je lui dois en propre. Mon institution, l'université Paris-Sorbonne, et particulièrement son président Barthélémy Jobert ont fait confiance à mon projet et ont soutenu un congé de six mois qui ont permis d'amorcer la rédaction finale. Pendant ce temps, Christophe Dupraz a pu assurer ma charge de cours, et j'ai également bénéficié de son soutien amical. Ces années ont également été marquées par le travail aux côtés de François Picard, qui, à force d'intérêt pour mes travaux dans leur partie analytique, et sous l'œil bienveillant de Nicolas Meeùs qui vient d'accéder à l'éméritat, m'a encouragée implicitement à réfléchir aux méthodes de la musique traditionnelle et à l'ethnomusicologie. En ce sens, ils constituent le fil conducteur d'une formation toujours renouvelée, à laquelle j'associe avec émotion le souvenir de Serge Gut, qui a guidé

Avant-propos

mes premiers pas en analyse, au moment crucial où Mme Edith Weber encadrait avec patience et tolérance ma formation doctorale.

Une dédicace ne peut certes pas remplacer le temps que l'on a dû distraire aux uns et aux autres pour conclure un tel projet, ni témoigner du silence, des heures partagées, des pas perdus et des chansons retrouvées. Mais j'ai plaisir à adresser ma gratitude et mes derniers mots à mes parents, ma famille, mes enfants pour tout ces espoirs vécus souvent en commun.

Les chants non notés, sources, usages, relations à l'imprimerie polyphonique

Cette étude est née d'une curiosité pour les sources musicales dans les décennies qui précèdent l'imprimerie musicale française. L'histoire des sources françaises de cette période est peu bavarde, les sources, peu nombreuses et discontinues. Que chantait-on du vivant de François I^{er}, dans son enfance, tout au long de son règne, dans les cours, à la Cour, dans les jardins, côté cour et côté jardin...que dansait-on, sur quel air, qu'essayait-on au luth ? Quels airs entendaient les jeunes poètes de la génération de Marot, et les inspiraient-ils ? Mais encore, et surtout, comment pourrions-nous le savoir ?

Il existe pourtant à cette même époque une importante source de vers à chanter : ce sont de petites plaquettes gothiques, sans aucune note de musique, qui contiennent de deux à plus de 160 « chansons », issues des presses de Trepperel, puis Lotrian, Nyverd, Nourry, Arnoullet... nous ne les connaissons plus, il est difficile même de les éditer, et ce n'est qu'assez tard, vers 1530, que les textes des chansons tirées des imprimés musicaux y sont intégrés, comme s'il s'agissait d'un répertoire différent venu s'ajouter à ces premiers témoins. Ces opuscules font partie de l'histoire du livre populaire, à grand tirage, ce sont de modestes ouvrages anonymes de divertissement. Au milieu des années soixante-dix, Brian Jeffery a publié une vingtaine de ces plaquettes, en tant que luthiste et grand amateur de chanson populaire¹. Et si ces sources représentaient les sources musicales françaises ? L'époque semble inondée de ces supports, et l'on trouve en 1525 une procédure consignée dans les registres du Parlement de Paris, qui s'appuie, pour établir une preuve d'hérésie et de troubles à l'ordre public, sur deux chansons issues de ces plaquettes, recopiées intégralement dans la procédure. Parce qu'elles ne contiennent pas de musique notée, parce qu'elles n'ont, pour beaucoup, aucun point de contact avec les polyphonies existantes, elles offrent peu de prise à la

¹ Brian Jeffery, *Chanson Verse of Early Renaissance*, London, B. Jeffery, 1971, Tecla Editions, 1976, 2 vol.

réflexion musicologique. Pourtant, dans les milieux lettrés, on les cite, on en fait des mots d'esprit, on les liste, elles servent à brocarder et à plaisanter...comment et où ont-elles pu disparaître, et le développement de l'imprimerie musicale française en est-il la cause ?

Une musique savante dans tous les domaines

C'est un moment privilégié que celui de la toute fin du xv^e siècle, car nous disposons de sources musicales manuscrites très variées, assez nombreuses, d'usage domestique ou institutionnel. Nous en retenons aujourd'hui, grâce au métier des musicologues, de grandes figures de compositeurs, plus rarement d'interprètes. De ces œuvres soigneusement copiées, les plus nombreuses, nous exploitons les subtiles constructions sonores bien décrites par l'Histoire de la musique. Une solide philologie nous amène à comprendre, par la filiation des sources, la répartition des influences, la vie des cercles de sociabilité poétique et musicale.

Ces sources cependant, pour une grande part, et notamment celles qui sont le mieux exploitées, conservent véritablement des chefs d'œuvre, des pièces exceptionnelles, remarquables fleurons d'écoles musicales lettrées qui puisent bien en amont leur cohérence stylistique, renforcée par des institutions qui fournissent aux musiciens des cadres d'emplois rémunérateurs dans l'église de l'ancien régime (pré-conciliaire). La carrière de Josquin des Prés, pour prendre l'exemple le plus immédiatement connu, se trouve précisément à la frontière de l'ancien et du nouveau monde, celui qui, après 1501 en Italie, et 1528 en France, voit se développer le commerce de partitions polyphoniques imprimées. On imagine quel puissant levier a pu représenter en musique cette évolution, dans toutes ses subtilités : et du point de vue, par exemple, des répertoires, non pas seulement dans le sens d'une ouverture, d'un élargissement, mais aussi dans le sens d'une sélection, d'orientations stylistiques plus rapides, plus nationales, et donc plus internationales au sens de la *différence* entre les nations. Ce mouvement accompagne d'ailleurs le développement des littératures nationales en langue vernaculaire, un développement dont il fait partie tout simplement.

À l'époque de Machiavel, de Bembo et du jeune Marot, définie ici comme une période de plus ou moins trente ans qui précèdent immédiatement l'implantation de l'officine de Pierre Attaignant, les manuscrits musicaux, pour leur dernière période d'exclusivité, transmettent la musique des grands polyphonistes français et flamands, messes, motets, chansons polyphoniques de la fin du xv^e siècle, parfois en accumulant des genres distincts comme le fait le manuscrit Pepys 1760², parfois non. C'est ainsi qu'un groupe de cinq chansonniers exceptionnels (les chansonniers de Copenhague, Wolfenbüttel, Dijon, Laborde, Nivelles) a été récemment exposé comme un ensemble témoignant de la sociabilité poétique et musicale de la cour et plus particulièrement de ses résidences du Val de Loire au tournant du siècle³. Ces chansonniers sont exclusivement « profanes » et mettent en valeur la lyrique vernaculaire française de ces années 1470-1530.

Les chansonniers donnent à voir des techniques musicales qui ne sont pas nécessairement distinctes de ce que l'on peut faire dans le domaine religieux : en profondeur du moins, les règles de réalisation et les défis stylistiques contrapuntiques représentent une technique d'excellence qui n'est pas réservée à tel ou tel type de texte, mais s'applique aussi bien à la chanson qu'à la messe. Et dans

² GB-Cmc ms. 1760. Les manuscrits musicaux seront désignés plutôt par leur signe au Répertoire International des Sources Musicales (RISM).

³ Jane Elise Alden, *Songs, scribes, and society*, New York (N.Y.), Oxford University Press, 2010.

ce domaine, qui consiste à considérer *in abstracto* d'où surgit l'idée musicale, quelle est sa forme, comment elle est mise en œuvre dans le tissu musical, l'application de telle ou telle technique n'est pas strictement ordonnée, ni essentiellement chevillée à la destination ou à l'usage « rituel » ou *a contrario* « quotidien » de la musique. Les techniques de citation, le placement d'une mélodie au *superius* (hymnes), les superpositions de plusieurs mélodies (et dans ce domaine, peu importe leur provenance), l'écriture canonique dans toute sa splendeur (Ockeghem), et l'imitation à partir de motifs successifs, toujours plus irréalisables et toujours plus subtils, si difficiles à faire s'enchevêtrer sans heurt, ne connaissent pas de limite d'application. Leur assimilation au style palestrinien, au grand style sévère, plus particulièrement lié à la musique d'église, est plus pertinente à partir des années 1570, donc plus tardivement. Dans le domaine de la conception musicale, les chansons que l'on trouve placées au ténor de telle ou telle messe constituent ce que l'on nomme un sujet musical (un « sujet » de contrepoint, s'entend), un sujet comme un autre. Elles ne constituent pas, à cette époque, d'intertextualité sémantique particulièrement significative, ou du moins, ce qui s'y passe en termes d'intertextualité est moins important que les signes visibles d'expertise musicale laissés partout ailleurs dans ces compositions, des signes bien plus forts. Dans le domaine de la composition, la chanson, même au sein de la messe, n'est tout simplement pas pensée alors comme un matériau profane, c'est d'abord une matière musicale comme une autre.

Un réservoir de mélodies distinctes des partitions polyphoniques, dans le registre savant de la musique ?

En d'autres termes la présence de chansons françaises au ténor de compositions polyphoniques, y compris sacrées, est simplement un cas de figure issu d'un geste plus général, qui consiste à choisir, quand on travaille dans le domaine musical savant, une brique élémentaire pour construire la composition. On se gardera donc bien d'y voir par exemple une attitude irrévérencieuse ou un double langage, et de la sursignifier. Que cette brique élémentaire serve en outre de transaction symbolique entre le compositeur et son commanditaire, par exemple pour joindre de façon visible l'intention à la prière lors d'une messe commémorative (on pense à la *Missa Sancti Donatiani* de Obrecht⁴), c'est une autre dimension, et dans ce cas, on observe d'ailleurs que le choix des mélodies rituelles est pleinement engagé. Mais c'est un autre plan des décisions prises à propos de l'œuvre, car cette décision n'affecte pas le moteur de l'écriture musicale, que l'on alimente toujours avec une idée musicale de départ, un sujet musical.

Le terme « sujet » désigne donc ici la matière première servant à construire l'édifice polyphonique. En projetant plusieurs de ses caractéristiques du sujet (ses hauteurs, ses durées, ses répétitions) dans un corps polyphonique plus grand, les musiciens mettent en œuvre le principe même de leur art, ce qui se manifeste par exemple par ces compétitions sur un même sujet (l'homme armé), ou ces surenchères de réécriture, ou le choix de sujets de plus en plus abscons, énigmatiques et virtuoses dans leur dissimulation même. La dimension abstraite, technique, de la réalisation musicale demeure un plan incontournable de la réflexion, si l'on veut se prémunir contre des jugements hâtifs génériques : leur inclusion dans des messes ne fait pas de ces mélodies en français des chansons « populaires », ni ne rend les messes plus « profanes ». Populaires, elles le sont certainement, mais en

⁴ Une très belle reconstitution, accompagnée d'un site complet, ont été supervisés par la musicologue Jennifer Bloxam : <www.obrechtmass.com>.

un sens qui est le principal que nous lui ferons porter dans le cours de ce travail, et ce sens est : favori, répandu, apprécié, mémorisé. Le *Conditore* est populaire en temps d'Avent.

Modes d'insertion des mélodies populaires dans les compositions polyphoniques

Si la question de la popularité entre en ligne de compte dans le choix de ces mélodies, en particulier celles qui ont circulé sous Louis XII et François I^{er}, c'est me semble-t-il toujours en considération d'un cercle de réception de l'œuvre. Et par cercle de réception il faut entendre l'ensemble des connivences possibles d'un texte musical fixé par écrit avec ceux qui seront en contact avec lui : pas seulement ceux qui, dans l'assistance auraient reconnu d'oreille le célèbre « Au travail suys », mais ceux qui copient la musique, par exemple, et qui vont se livrer à des facéties de copiste à clerc, en noircissant par exemple certains passages, ce qui produit des altérations rythmiques (car tel est l'usage du changement d'encre) que l'on peut compenser par ailleurs, mais produit littéralement une **sombre** impression sur tel ou tel passage de texte (on pense à *Dueil angoisseux* de Binchois). Cet usage de la couleur n'est d'ailleurs pas uniquement lettré : Le propre du noircissement est de constituer une couche picturale de la notation symbolique de la musique, une couche que même un simple amateur peut apprécier. On obtient des résultats comparables en insérant une haie de semi brèves dans des « batailles », ou deux valeurs longues figurant des yeux dans un madrigal...

C'est encore le cas des messes dites à *cantus firmus*, lorsque le ténor est traité de façon hiératique : Dans ce type de messes, un effet visuel va pouvoir être recherché grâce à cette voix extrêmement condensée. Regroupé dans un espace spécifique de la page, ramassé, facile à embrasser d'un seul regard, le ténor porte plus facilement un message supplémentaire extramusical, et peut être utilisé à cette fin, notamment dans le cadre d'un manuscrit de présentation : le destinataire le moins musicalement lettré peut nettement apercevoir son propre nom au ténor d'une composition qui lui est dédiée. - *Hercules Dux Ferrariae*⁵, tes louanges ne cesseront jamais – et elles constituent la base de la composition.

Pourtant cette popularité n'est pas simplement le fruit d'un partage collectif oral de ces airs, ou pas seulement. Le son que produit l'« air », sa mélodie, ne suffisent pas toujours à le reconnaître, ou à expliciter le jeu de mots ou d'esprit, ce qui est pourtant crucial, et c'est alors que le nommer peut permettre de mener à bien cet échange symbolique que l'on recherche, à travers tous ces dispositifs sémantiques. Nommer les airs auxquels on se réfère, les évoquer par leur titre, leur donner un sobriquet, accorder de l'importance à leur figuration ou même leur mise en scène dans la partition, c'est encore témoigner de la nécessité qu'il y a parfois à le faire.

Parfois, comme dans la messe *Hercules Dux Ferrariae*, le texte normal de la section musicale est remplacé, au moins une fois, par le texte de l'élément textuel incrusté : le sujet doit être perçu. La place du texte dans ces dispositifs d'insertions mélodiques (que l'on qualifie dans la littérature musicologique d'emprunt, de citation etc.) peut d'ailleurs devenir déstabilisante pour les interprètes, et l'on sait par exemple que les messes sur *cantus firmus* nous semblent aujourd'hui difficiles à mettre en valeur, au concert, sous l'angle de la « mélodie d'origine ». Les ensembles proposent par exemple des doublures du ténor au trombone, ou des dispositifs scéniques pour faire bien entendre la chanson « cachée » à l'intérieur de la polyphonie, parfois même en chantant les paroles de la chanson

⁵ Le ténor de la messe de Josquin chante exclusivement, du Kyrie à l'Agnus, les notes *ré ut ré ut ré fa mi ré*, qui miment les voyelles du nom du duc : **Hercules dux Ferrari e**.

au ténor en même temps que les paroles de la messe au-dessus. On peut également prendre l'option contraire : une fois incorporée, la mélodie exogène fait véritablement partie du corps de la messe, et s'il est en effet spectaculaire, à nos yeux d'aujourd'hui, de trouver au ténor de tout un manuscrit de *Salve Regina* des incipits séculiers, à l'endroit où se trouvent normalement les paroles, sous la musique, au tout début de la portée de ténor –et seulement là- c'est une autre décision que de prendre ce sujet, et son « signalement » par les paroles, pour un placement de paroles « ad libitum » laissé à l'appréciation des chantres qui auraient la grande expertise de le faire : à tout le moins peut-on penser que différents niveaux d'annotation existent sur le document, et que tous ne se chantent pas, par exemple.

Si les airs sont bien *populaires*, et peut-être en effet, en mémoire dans de nombreuses têtes, nous n'avons ainsi, pour nous en faire aujourd'hui une idée, que des traces écrites, d'une nature extrêmement subtile et d'usages multiples.

Musiques modestes

Si l'on trouve pourtant à la fin du xv^e siècle dans les mêmes sources des pièces d'ambition plus modeste, ce n'est pas tant par la réalisation musicale, qui est potentiellement faite avec le même degré d'expertise, que par la mise en œuvre de mélodies qui, elles, vont s'imposer dans leur intégrité et dans leur intelligibilité : les musicologues parlent volontiers à leur sujet de chanson populaire, de chanson rustique, de *combinative song* (*combinative* veut dire surtout composite, dans l'esprit de la superposition de lignes mélodiques, un corpus qui demeure toujours étonnant et difficile à appréhender sur le plan esthétique, -et à donner au concert). Si ces catégories, qui sont précisément celles qui permettent d'éclairer puissamment cette période dite de transition avec l'époque moderne, doivent être utilisées, que nous apportent-elles dans notre quête des airs quotidiens, de la musique ambiante, de tous les jours, dans les trente années qui ont précédé l'implantation de l'imprimerie ?

Populaire...et en dehors de l'écrit musical.

La terminologie employée en musicologie est relativement éloquente : elle témoigne du surgissement massif, que l'imprimerie accompagnera aussi, de pièces sur des textes vernaculaires plus variés. Apparaissent en effet dans nos sources musicales toutes sortes de chansons polyphoniques sur des textes vernaculaires, de facture réputée plus simple, sur des sujets à la fois éternels, et traités de façon moderne, de la mal-mariée à la jeune fille amoureuse, des soldats à la fête de noces. Cette fois, elles sont bien traitées pour elles-mêmes, c'est donc pour elles-mêmes, et avec leurs contenus, que ces chansons sont mises à la disposition d'autrui, copiées, transmises. De facture plus simple que le contrepoint savant, c'est-à-dire avec par exemple un nombre de voix plus réduit, mais surtout, des phrases musicales peu contrapuntiques, peu indépendantes, et une démarche de clarté formelle : phrases musicales de petite taille, coextensives aux structures syntaxiques du texte (une phrase correspond à une phrase), avec un nombre de terminaisons musicales restreint : soit conclusives, soit « ouvertes », une situation très claire qui permet d'accompagner simplement les éléments d'un texte.

Les compositeurs de ces nouvelles chansons sont-ils de nouveaux venus ? Nous n'avons pas de preuve que d'autres musiciens soient les auteurs de ces chansons, ce sont, quasi nécessairement, les mêmes que ceux qui écrivent du contrepoint savant : au demeurant ces chansons sont en partie signées, elles sont issues de leur plume, Josquin, Févin, Ninot, Agricola, Compère, Bruhier...et à terme Sermisy ou Janequin. Aussi, avant que d'évoquer leur caractère « rustique », ou supposé populaire au

sens contemporain du terme, « issu du peuple », soulignons que le caractère commun de ces mélodies populaires du XVI^e siècle est en réalité de ressembler, dans une large mesure, aux airs qui circulent au XV^e siècle, avec des tournures peut-être plus brèves, plus simples, mais pas d'une nature fondamentalement différente. Ce qui diffère principalement, et à quoi l'on peut songer, c'est que ces chansons entrent de moins en moins en composition dans d'autres grands projets, messes ou motets, et qu'elles semblent mises en musique (polyphonique, s'entend) avec leur organicité propre : elles arrivent désormais, et se maintiennent, avec des refrains, avec des sous-sections, avec des secondes strophes, parfois baptisées réponses, autant de nouveautés qui mettent en valeur leur intérêt propre, leur cohérence organique, texte et musique liés. Voilà peut-être comment l'intérêt pour la copie de ces chansons en langue vulgaire les a progressivement constituées en corpus distinct au sein même des derniers manuscrits musicaux en situation de monopole.

De nouveaux supports les accompagnent

Avant l'imprimerie musicale, dans les manuscrits même du début du XVI^e siècle, on note donc une augmentation nette des textes vernaculaires, dont certains jouissent d'une grande popularité et sont utilisés pour différentes compositions – des pièces « populaires ». Mais les sources musicales se diversifient également pendant les trente premières années du siècle. De remarquables sources pour l'objet même de notre étude, des sources d'un contact peu facile : d'une part les deux grands chansonniers monodiques, le manuscrit dit de Bayeux, BnF Fr. 9346, et le manuscrit ms. BnF Fr. 12744, *hapax* d'une période qui s'achève, et si difficiles à rattacher à une postérité quelconque ; d'autre part les toutes premières plaquettes gothiques imprimées, invitant à chanter les textes qu'elles portent, mais dont elles ne conservent pas la musique notée. Dans ces plaquettes sont consignées des dizaines de textes intitulés « chansons ». Certaines n'ont pas de mention d'air particulier, mais un travail de concordance approfondi montre que l'on peut trouver, par le biais de recoupements d'un corpus à l'autre, quelques versions musicales dans les manuscrits et dans les imprimés. D'autres mentionnent « sur le chant de » (et le travail de concordance, tout aussi difficile, est loin d'aboutir toujours). Les « chants » (les airs), qu'elles signalent pourtant, servent donc à chanter les « chansons », comprenons « les textes », et c'est au total par centaines que l'on peut compter ces airs. Peu nous sont parvenus. Il faut insister sur ces questions de terminologie : dans ces plaquettes gothiques où ne circule que le texte, le terme chanson désigne pourtant quelque chose qui se chantait.

Questions de forme poétique

Ce qui distingue encore cet ensemble peu étudié de chansons populaires sans partition (et même avec) du début du siècle, c'est également la forme de leurs textes poétiques : songeons qu'à l'époque de l'immense anthologie rétrospective de la poétique des grands rhétoriciens que constitue par exemple le *Jardin d'Amour* (Vérard, 1502), entreprise éditoriale qui prolonge les grands manuscrits de poésie courtoise du siècle précédent, l'art poétique français n'en a pas fini, tant s'en faut, avec les formes fixes. Et nos chansons, dites « rustiques » ou « populaires », semblent peu compatibles avec les formes fixes. Ces évolutions parallèles constituent une grande difficulté d'appréciation tant pour les littéraires que pour les musicologues. Mais, comme on le verra, cette coexistence paradoxale de poésie d'art ou quotidienne, entremêlée de musique écrite et/ou mémorisée, pas toujours savante, représente aussi le plus grand intérêt des chansons françaises de ces trente années décisives, celles de l'enfance de Marot et de la jeunesse de Mellin de Saint-Gelais, de Sermisy, Janequin aussi, ces décennies enfin des réformes religieuses, monastique d'abord, puis évangélique en France, des années que les textes de ces chansons éclairent à leur façon.

Explorer les chemins spécifiques de la poésie chantée à cette période, pour essayer de montrer quel terrain commun le sonore et la poésie peuvent partager, et sous quelles formes particulières, avec quel impact décisif sur les gestes musicaux et poétiques de toute une génération ensuite, c'est l'objet de ce travail.

I - Air et chanson: des recueils aux contenus

Avant même de classer ces chansons dans une catégorie rustique ou populaire, l'important est de comprendre de quelle manière le regard que nous avons porté, musicologues historiens comme linguistes ou ethnologues, rend certaines réalités invisibles. Il est difficile d'imaginer ce que pouvait être la musique quotidienne, à la cour ou même simplement à la ville, dans les premières années du siècle, juste avant l'apparition d'un commerce musical. Pourtant, une observation attentive de la production des imprimeurs parisiens montre qu'au moment où sont compilés les manuscrits de Bayeux (BnF Fr. 9346) et le manuscrit BnF Fr. 12744, un ensemble de plaquettes gothiques de petit format propose des chansons sans musique notée, des paroliers en somme, mais, par notable différence avec le vaudeville ou le timbre qui nous sont plus connus, des paroliers pour une société qui ne connaît pas la partition privée généralisée. Les premières plaquettes conservées, à partir de 1500, ne contiennent qu'une poignée de chansons, mais les suivantes s'étoffent. Il n'existe pas réellement de collections manuscrites remplissant cette fonction à l'identique, ne serait-ce qu'explicitement. La nature des textes de ces plaquettes, en particulier, semble réellement nouvelle, si l'on les compare à certains manuscrits poétiques du xv^e siècle, qui comportent dans leurs sections finales précisément les ballades, rondeaux et virelais dont nous possédons par ailleurs une version musicale, des sections consacrées à la « chanson » en quelque sorte.

Paroliers

Ces plaquettes sont nées à l'état de parolier (et nous emploierons désormais ce terme, réservant le terme « chansonnier » pour les versions musicales), et ne comportent pas de section interne apparente. Elles sont apparues en même temps que les almanachs, les pronostications, les complaints des cités assiégées, les monologues, sermons et farces, et précèdent de trente ans au moins l'imprimerie musicale en France. Sur le plan poétique, elles appartiennent à l'époque des grands rhétoriciens, mais en sont presque un contre corpus : les formes fixes claires y sont rares, les formes strophiques plutôt difficiles à appréhender, et leur état général – leur typographie, leur mise en page, leur degré de correction – est souvent qualifié de négligé. Nous n'en connaissons désormais la plupart du temps qu'un seul exemplaire de chacune, là où les libraires du début du xvi^e siècle, au moment de leur inventaire, font état de plusieurs centaines de plaquettes en stock. Seules quelques-unes sont pourvues de la mention de l'air sur lequel il faut les chanter, en sorte qu'elles sont quasiment inutilisables aujourd'hui.

En musicologie elles représentent donc plutôt une curiosité, peu ou pas citée dans les histoires de la musique, qui se focalisent plutôt sur les chansonniers manuscrits du Val de Loire, pour ensuite aborder la chanson parisienne des premières éditions Attaignant. Pourtant, ce sont ces plaquettes qui fournissent des strophes additionnelles pour les chansons dont nous connaissons les versions musiquées, un peu comme l'on use aujourd'hui de carnets de chants (sans musique). À cette notable différence : leur usage, que nous essaierons d'illustrer toujours plus avant, doit se comprendre au regard d'une circulation musicale uniquement manuscrite, ou bien de nature résolument différente, notamment orale. En cela, leur étude peut susciter l'intérêt, dans la mesure où la dimension orale de la poésie se trouve de fait au centre du dispositif.

Leur charme ne s'arrête pas là : outre une disposition strophique complexe, voire incompréhensible au premier abord, elles comportent des textes dont nous ne connaissons pas toujours de version musiquée. Ensuite, lorsque nous en comparons les versions d'une plaquette à

l'autre, leurs textes varient, pour certains, du tout au tout. Il arrive que le mètre d'une même chanson change. Leurs tables, souvent placées en tête, sont incomplètes, ou largement excédentaires, ou très fautives. Leurs titres promettent généralement plus qu'ils ne tiennent, notamment dans le nombre annoncé.

Brian Jeffery, dans l'édition de 1971, a collationné 20 recueils jusqu'au milieu des années 1540, soit quinze ans après l'installation d'Attaignant dans le quartier latin⁶. De son point de vue, ces chansons offraient une vue extraordinairement vivante et peu connue de textes qui probablement pouvaient se chanter, pour la plupart, et s'apparentaient à de la chanson populaire – « folk song » en somme.

L'entrée de ces plaquettes dans les bibliothèques privées est une passionnante question en soi : les plus belles collections sont actuellement au Musée Condé, à Chantilly ; à la Bibliothèque nationale de France, d'une part à la Réserve des livres rares, d'autre part dans le fonds Rothschild ; à Wolfenbüttel enfin, et dans une moindre mesure, à la British Library (1 recueil). Les conservateurs qui ont eu en charge ces collections prestigieuses en ont laissé, pour certains, des descriptions et des éditions anciennes des plus érudites, au XIX^e siècle, et l'on pense à Anatole de Montaiglon⁷ et Émile Picot pour le fonds Rothschild, ainsi qu'à Léopold Delisle pour les collections du duc d'Aumale. J.C. Brunet recense plusieurs de ces plaquettes dans son *Manuel du Libraire*⁸. C'est heureux, car elles sont loin d'être aisément repérables dans les catalogues informatisés ou les portails internationaux tel l'Universal Short Title Catalogue, dont elles sont parfois tout simplement absentes. Mais ces plaquettes n'ont pas fait l'objet d'une édition avant l'initiative de Brian Jeffery : la raison en est principalement que ces textes à chanter, publiés sans leur musique, représentent un objet textuel difficile à mettre en valeur, ne serait-ce que sous une forme versifiée plausible. L'entreprise de Jeffery est quasi exhaustive, peu de plaquettes encore subsistantes ont échappé à son entreprise, qui couvre toute la première moitié du siècle jusqu'en 1543. On note pourtant, parmi elles, une sélection opérée par Jeffery, tout à fait significative : il n'a pas retenu les plaquettes dont le sujet était circonstanciel, les « chansons historiques », celles célébrant les victoires royales, ou l'issue victorieuse de tel ou tel siège, etc. Elles sont cependant du même format, de la même époque, des mêmes imprimeries... et se chantent également sur des airs connus. La raison de l'exclusion par Jeffery (la volumétrie) est moins plausible que celle de l'accessibilité peut-être encore plus difficile de ces chansons dites « historiques ». En revanche, Émile Picot y a consacré, comme d'autres à la même époque, un travail spécifique, rendu nécessaire par une mission française de recherche d'éléments historiques dans la chanson, qui a coloré durablement le paysage de la chanson ancienne (et « populaire ») en France⁹.

Ces plaquettes ne sont généralement pas faciles à décrire sur le plan de la bibliographie matérielle. Les travaux sur les libraires et imprimeurs parisiens peinent à les prendre en compte, parce qu'elles sont imprimées avec des caractères gothiques relativement répandus, d'une grande longévité, de ceux que les imprimeurs se transmettent ou se revendent pendant plusieurs décennies. Les bois gravés dont elles sont pourvues, qui semblent au premier abord constituer un moyen efficace de les

⁶ Brian Jeffery, *Chanson Verse of Early Renaissance*, London, B. Jeffery, 1971.

⁷ Anatole de Montaiglon, *Recueil de poésies françaises des XV^e et XVI^e siècles*, Paris, P. Jannet A. Franck P. Daffis, 1855-1878.

⁸ Jacques-Charles Brunet, *Manuel du libraire... par Jacques-Charles Brunet...* Paris, F. Didot, 1860-65.

⁹ Le chapitre « Divertimento 3 : Myriades » y est plus particulièrement consacré.

classer, sont eux-mêmes revendus d'officine en officine, et copiés de façon étonnamment fidèle. Seule une étude dimensionnelle extensive, portant sur des séries de caractères, et certaines initiales, offre une clé permettant de mieux les dater, parfois, à quelques années près. Un tel travail a été entrepris en son temps par Henry Harisse, pour les ouvrages entrés à la Colombina de Séville¹⁰, et l'ouvrage de Stéphanie Rambaud, en préparation, devrait permettre de mieux connaître la dynastie des Trepperel, une pièce maîtresse en ce qui concerne ce corpus. Il existe d'autres projets en cours, notamment sur le livre de dévotion à grand tirage au début de l'imprimerie française.

Un corpus voisin : les noëls

Parallèlement à ces plaquettes de chansons, décrites d'une part par Jeffery et d'autre part par Picot pour les chants historiques, apparaît soudain, puis se développe un ensemble de recueils de noëls, rigoureusement contemporains, du même format, issus des mêmes officines. Il s'agit également de textes à chanter, sans musique notée, où cette fois les airs sont indiqués en tête de poème, de façon très régulière, voire toujours. Ce sont alors des airs distincts du texte qui est édité, car celui-ci est destiné à servir de paroles de remplacement, de texte « second ». Au moment où l'intérêt des bibliographes pour les plaquettes gothiques se manifeste, au XIX^e siècle, celui des bibliophiles pour les recueils de noëls prend de l'ampleur : et sur plus de 70 recueils imprimés, un tiers environ fait l'objet de rééditions modernes, pour certaines en caractères gothiques, à la fin du XIX^e et au cours du XX^e siècle¹¹. Dans le domaine des noëls, la muse populaire est littéralement glorifiée par les éditeurs modernes, portés par un sujet il est vrai passionnant. L'expression de ces chants de Noël de la toute fin du XV^e siècle est saisissante : d'une versification simple et assez régulière, ces textes décrivent, à l'occasion de façon dialoguée, différents moments de la Nativité, vue au prisme de locuteurs censément ruraux. Très goûtés des linguistes, qui y trouvent des ressources de premier ordre pour l'étude des patois et des dialectes, ces noëls font l'objet d'études souvent consacrées à une région, une époque, et ils n'ont jamais été complètement délaissés, au contraire de ce qui a pu se passer pour les simples paroliers, qui plus est ceux qui sont dépourvus de « chants historiques ».

Dans quel contexte cette littérature des noëls est-elle apparue ? Depuis la fin du XV^e siècle, bien en amont de la diffusion des idées de Luther en France, le clergé français est engagé dans des réformes monastiques importantes, et en cela les prieurs et abbés sont soutenus par la force publique, dépêchée par le Parlement de Paris notamment. Ces réformes, notamment sur la place de Paris, dénotent une très importante mise en tension d'une partie de l'église, accompagnée d'efforts considérables de reprise en main des communautés, notamment par l'adoption de nouvelles règles, réformées, et le déplacement des religieux rétifs. Jean-Marie Le Gall a montré comment les différentes communautés sont progressivement refondées, comment de nouvelles voient le jour, quel est le rôle des femmes de la noblesse dans cette direction, un rôle qui contribue à une redéfinition de l'esprit du pouvoir royal dans le domaine spirituel au tournant du XVI^e siècle¹². Les plus anciens textes de noëls qui nous sont

¹⁰ Henry Harisse, *Bibliographie de quatre cents pièces gothiques françaises, italiennes et latines du commencement du XVI^e siècle*, Paris, H. Welter, 1887

¹¹ La rareté de ces rééditions du siècle dernier, liée à leur tirage confidentiel, les place elles-mêmes en situation de « livre rare ».

¹² Jean-Marie Le Gall, « Réformer l'Église catholique aux XV^e-XVII^e siècles : Restaurer, rénover, innover ? », *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, vol. 56, n°1, 2003, p. 61-75. *Les moines au temps des réformes*, Seyssel, Champ Vallon, 2001.

parvenus sont attribués, pour partie, à Jean Tisserand, et l'œuvre des franciscains français se trouve ainsi placée au cœur de cette nouvelle production imprimée¹³.

On trouve, juste avant ces recueils de noëls, quelques manuscrits composés exclusivement de textes à chanter pour la Nativité, à la différence de ce que l'on constate pour les chansons – régulièrement dispersées dans les manuscrits poétiques. Les manuscrits de noëls contiennent plusieurs dizaines de textes, et présentent des lignes de force internes tout à fait intéressantes : les airs ne sont pas indiqués au début du volume, mais progressivement, au cours du manuscrit, ils le deviennent. Un recueil comme le ms. BnF Fr. 2368 présente d'abord ses *unica* (qui ne se trouvent dans aucune autre source, sur une centaine de recueils dépouillés), et ceux-ci n'ont pas nécessairement de timbre indiqué (les connaissait-on si bien ?) puis des noëls plus connus, groupés, dont l'air est précisé, et se termine par des noëls extrêmement populaires, comme *À la venue de Noël*. Des textes en latin (*Mittit ad virginem, Conditor*) y sont adjoints, mais ils sont plutôt rares à cette époque.

Plusieurs tentatives assez récentes de recension des noëls ont été menées par des musicologues, comme Jay Rahn¹⁴ ou Adrienne Fried Block¹⁵. Mais le plus récent catalogue a été publié par Pierre Rézeau, qui a collationné les 100 recueils manuscrits et imprimés « des origines » (ca 1480) à la fin du seizième siècle, sous un angle exhaustif. Sur quelque 800 textes de noëls relevés, il a pris soin d'indiquer, chaque fois qu'il était possible, la rubrique qui accompagne leur incipit, et qui indique l'air sur lequel chanter le texte. Pour autant, la plupart étaient hors de notre portée, comme on le verra.

Ces noëls sont conservés actuellement principalement dans les fonds de l'Arsenal, de la Réserve des livres rares de la Bibliothèque Nationale de Paris, ainsi que dans le fonds Rothschild ; dans la bibliothèque du duc d'Aumale à Chantilly ; à la bibliothèque municipale du Mans, à New York, Séville et Wolfenbüttel, où ils sont reliés ensemble dans une reliure du début xvii^e siècle, ce qui témoigne au moins d'un intérêt très précoce du bibliothécaire de la plus belle bibliothèque de Prusse pour ces minces plaquettes gothiques. Le regard porté par les bibliographes sur la qualité d'impression de ces plaquettes, leur correction, leur disposition des textes, est comparable à ce que l'on constate pour les paroliers.

Les airs recensés sont environ 800 sur l'ensemble du xvi^e siècle. Leur dénomination est très variable. Il peut s'agir d'un sobriquet, d'un incipit, d'un début de strophe 1 ou d'une autre strophe, d'un élément de refrain¹⁶. Avant 1530, et compte tenu des incertitudes très lourdes qui pèsent sur des feuillets publiés sans maison d'édition, sans date ni lieu d'impression, environ deux cent incipits ou airs sont cités.

Une convergence

Le principe des airs (« timbres ») placés en tête des poésies est ensuite très répandu dans la chanson historique, satirique, militante. Les poésies de circonstance relevées par Émile Picot, par exemple, se chantent toutes sur un air ou un autre. Ces chansons sont généralement publiées isolément, ou prélevées dans des sources où elles sont présentes en petite quantité. Sans le travail des érudits ici encore, il serait difficile d'apprécier ce phénomène dans son ensemble, mais on remarque

¹³ Pierre Rézeau, *Les noëls en France aux xv^e et xvi^e siècles*, Strasbourg, ELIPHI, 2013, p. 8.

¹⁴ Jay Rahn, *Melodic and textual types in French monophonic song ca. 1500*, [s. l.], 1978.

¹⁵ Adrienne Fried Block, *The Early French parody Noël*, Ann Arbor, Mich., Umi research press, 1983.

¹⁶ Chapitre VIII, « Textes seconds ».

que ces publications fondent leur principe et leur succès sur une séparation des tâches : il revient au papier de diffuser les paroles, mais l'air est présumé su par le public. Ces publications jouent pleinement sur l'air intériorisé par chacun, en sorte qu'elles « jouent » littéralement du son de leurs lecteurs, comme on le ferait d'un orgue invisible. Cette dimension de la musique intériorisée n'est pas une nouveauté qui apparaîtrait à la Renaissance, mais l'imprimerie y ajoute la dimension systématique d'un produit commercial. La chanson (le texte) manquerait son effet si l'air n'était pas connu, ou mal identifié, et souvent l'air figure dès la page de titre, dans les chansons historiques notamment.

L'imprimerie accompagne et accélère de façon prodigieuse les changements de sensibilité politique et religieuse du début du siècle : il était inévitable qu'un tel procédé de publication de chansons sans notation musicale constitue le vecteur privilégié des chansons satiriques et de protestation. La satire (ou au moins l'ironie) sont une importante composante du théâtre comique, où des airs sont repérables. Mais le plus gros contingent de ces chansons sans notes réside, dès les années 1520, dans la chanson de protestation, et la chanson spirituelle tout particulièrement. Une génération au moins sépare la chanson spirituelle des premiers grands manuscrits de noëls français, mais le fonctionnement est le même, un air attendu chez le lecteur, pour de nouvelles paroles, pieuses, mais pas seulement : mordantes et ironiques aussi. Plusieurs entreprises successives sur la chanson spirituelle ont mis en valeur ce répertoire, sur son versant pieux : pour la musique, les ouvrages de Marc Honegger et la récente thèse publiée d'Anne Ullberg sont les plus importants.

Or ces airs cités dans les autres chansons et dans les noëls se trouvent être, pour une large part, disponibles dans les paroliers sans musique étudiés par Jeffery, sous la forme de leur texte d'origine, celui qui accompagnait la version première, la version alors connue de ces chants. De fait, la confrontation point par point avec les corpus de chansons historiques, de chansons spirituelles, satiriques et de noëls met en relief avec une évidence criante la dimension chantée de ces paroliers sans musique, une dimension dont on aurait pu douter, de prime abord, lorsque plus des deux tiers des textes qu'ils contiennent demeuraient sans concordances musicales à l'heure actuelle.

L'hypothèse est donc la suivante : Il existe, plusieurs grands corpus textuels en font foi, une circulation d'airs très importante de la fin du xv^e siècle aux premiers recueils musicaux imprimés en France. Croiser ces corpus (exclusivement textuels, donc) entre eux permet de mettre en évidence quelques centaines d'airs entre 1490 et 1530. Cette circulation est définie au départ par la présence de l'air dans deux corpus, sans se limiter à l'existence actuelle de versions musicales attestées, qu'elles soient monodiques ou polyphoniques, c'est-à-dire en prenant en compte chaque indice d'existence sans en négliger aucun.

Il devenait important d'organiser la matière musicale pour délimiter ce que cette nouvelle tentative de concordance pouvait apporter de réellement nouveau, d'une part en termes d'émergence de sources fantômes¹⁷, ou de sources existantes et rarement lues dans cette perspective, avec pour objectif de parvenir à retrouver les airs ; l'organiser également pour évaluer ce qu'elle pouvait apporter à l'histoire de la musique, puisqu'au premier abord, on pouvait s'apercevoir du surprenant état de nos connaissances des airs en circulation, tels que nous les imaginons et les décrivons à partir des

¹⁷ C'est un terme, « *shadow chansonniers* », suggéré par la lecture de Kathleen F. Sewright, *Poetic anthologies of fifteenth-century France and their relationship to collections of the French secular polyphonic chanson*, United States, North Carolina, The University of North Carolina at Chapel Hill, 2008.

techniques de la musique savante (emprunt, citation, hommage etc...) : une bonne partie des airs nous échappait.

État de l'art, outils et méthodes

L'intérêt pour les plaquettes gothiques de la période 1480 – 1530 est partagé entre bibliographes et bibliophiles, d'une part, conservateurs et érudits, d'autre part, en tant qu'ouvrages rares du patrimoine écrit. Mais il s'agit parfois de contenus déconcertants, et de « petits genres », épîtres, « débats », sermons facétieux, farces, monologues, recettes pour faire revenir le Bon Temps, almanachs, guides de plantation au jardin, mais encore *Prise de Calais*, retraites honteuses et campagnes glorieuses, « Doctrinal des bons serviteurs », « Pronostication des laboureurs », « Blasons des barbes » et autres « Vies de Saint Harenc, glorieux martyr, et comment il fut pesché en la mer et porté à Dieppe ».

On est amené à mieux connaître ces contenus de façon plutôt générique. Parmi les genres les plus « nobles », le théâtre des xv^e et xvi^e siècles a bénéficié à plusieurs reprises d'éditions critiques assez complètes, non seulement les farces et soties, mais encore les monologues si spécifiques que sont les sermons joyeux. En musicologie, le catalogue dressé par Howard Mayer Brown pour la chanson au théâtre (théâtre profane) a permis une recension extrêmement efficace et complète des textes de chanson insérés dans le répertoire théâtral profane, et les éditeurs de sermons joyeux et de farces ne se trompent pas en annotant également bien leurs éditions en ce sens, chaque fois qu'une chanson (ou une forme poétique chantable, à la limite) est décelée¹⁸. Dans l'ouvrage de Brown, les danses et la musique instrumentale qui accompagnent, tout au long du xv^e et encore au début du xvi^e siècle, les farces et momeries sont également recensées. Il revient encore à Brown d'avoir édité musicalement quelques-unes des partitions qui permettent de prendre connaissance de ces chansons théâtrales. On constate ici encore qu'elles sont toutes issues de sources polyphoniques, essentiellement manuscrites (à l'exception des manuscrits de Bayeux, BnF Fr. 9346 et BnF Fr. 12744). Pourtant si l'on chante au théâtre, sur scène, la polyphonie savante ne semble pas plus indiquée, et plutôt moins, que le chant à une voix, accompagnée sans doute, mais pas forcément par la musique de Ninot le Petit, polyphonique et à trois voix. Brown se pose en effet la question, et y répond tacitement en soulignant, de loin en loin, qu'une version monodique antérieure a dû exister pour ces partitions à plusieurs voix. Il n'est pas le seul, naturellement à souligner ce point. Voici un exemple de ses notes :

¹⁸ Howard M. Brown, *Music in the French secular theater, 1400-1550*, Cambridge, Harvard University Press, 1963. Jelle Koopmans, *Le recueil de Florence*, Orléans, Paradigme, 2011 ; Jelle Koopmans, *Recueil de sermons joyeux*, Genève, Droz [Paris] [diff. Champion-Slatkine], 1988.

362 *Ramenez vo cheminées**Jeunes femmes, ramenez !*

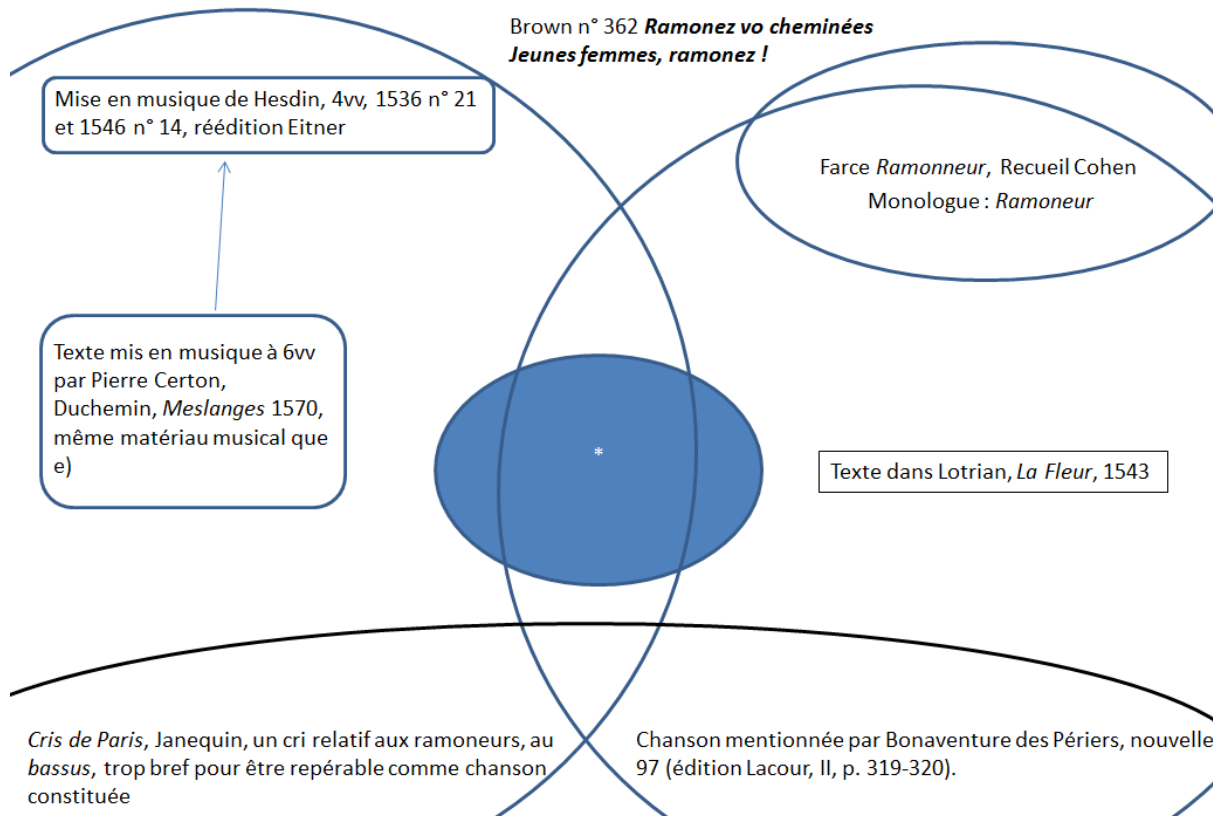
- a) Farce *Ramoneur*, Recueil Cohen
- b) Monologue : *Ramoneur*
- c) *Cris de Paris*, Janequin, un cri relatif aux ramoneurs, au *bassus*, trop bref pour être repérable comme chanson constituée
- d) Texte dans Lotrian, *La Fleur*, 1543
- e) Mise en musique de Hesdin, 4vv, 1536 n° 21 et 1546 n° 14, réédition Eitner
- f) Texte mis en musique à 6vv par Pierre Certon, Duchemin, *Meslanges* 1570, même matériau musical que e)
- g) Chanson mentionnée par Bonaventure des Périers, nouvelle 97 (édition Lacour, II, p. 319-320).

Les concordances de ses entrées (environ 400 entrées, dont à peu près 1/6 de renvois internes) sont très soigneusement établies, et elles sont systématiquement littéraires et musicales.

Le travail de concordance dans le domaine des airs et textes se révèle donc double, puisqu'un air peut être utilisé dans plusieurs contextes. Il arrive aussi d'un même texte change d'air, en sorte que l'un et l'autre peuvent, en théorie, évoluer séparément.

Se représenter l'objet

On pourrait représenter cette double lignée dans le temps, selon un axe chronologique (ici Brown donne systématiquement la source théâtrale en premier, et le classement est fait de manière générique). Voici un schéma de principe :



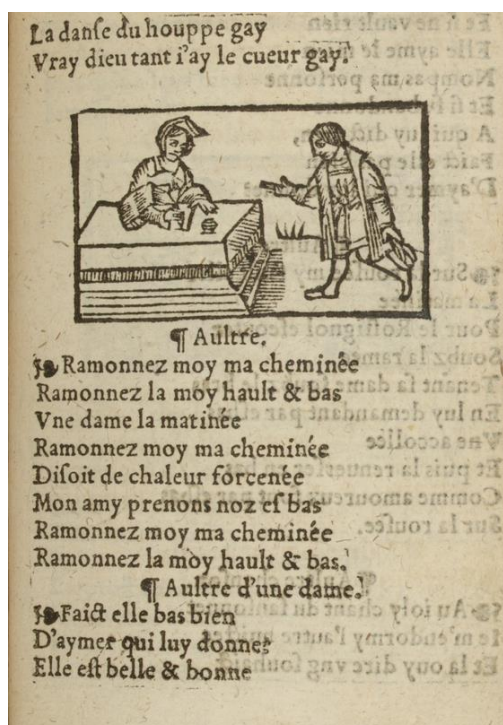
Ce que l'on cherche, l'air, est placé au centre. Il se manifeste à travers des textes qui sont connus sous plusieurs formes, placés ici à droite de la page. Il constitue parfois une partie seulement du texte

de ces sources (une partie de la farce, du monologue), où il est cité. Dans Lotrian en revanche, le texte constitue une chanson entière, au sein d'une immense anthologie. Tout le texte de la chanson est édité par Lotrian : cette pièce commence et se termine par un refrain de deux vers, en rondeau. Lorsqu'on doit nommer ou citer l'air ailleurs, cela devient une donnée importante : l'incipit de la pièce en constitue donc également le refrain, et c'est ce refrain, partie éminemment mobile et détachable (dans le domaine musical tout au moins) que l'on trouve cité en quelques notes au *bassus* de la partition de Certon. C'est d'ailleurs par son vers-refrain que l'on nomme généralement cette pièce.

Dans la colonne de gauche sont regroupées les mentions musicales. Brown signale que *Ramenez* est « mis en musique » par Hesdin (c'est l'anglais de sa langue qui le dit : *setting*), sans que l'on sache s'il parle réellement du texte ou d'une mélodie qui aurait été connue, une « chanson populaire », ou de transmission orale, alors « mise en musique polyphonique », ce que nous appelons harmonisation. En revanche, lorsqu'il évoque Certon, il dit que le texte est mis en musique par Certon, et que par ailleurs le matériau musical de Certon (la mélodie) est commun avec Hesdin. Tout se passe comme si Brown avait ici la certitude qu'existe un archétype textuel ; mais il ne semble certain d'un modèle musical qu'à partir de la version de Hesdin, vers Certon, non pas en amont de Hesdin. En philologie classique, s'il n'y a pas de trace, il n'y a pas d'air plus ancien autre qu'hypothétique

Il existe pourtant un archétype musical de la chanson de ramoneur : elle est encore entendue en Savoie à la fin du siècle dernier et les compilateurs de chants populaires l'ont éditée¹⁹. Cette version savoyarde de l'air, qui était encore vivant il y a peu dans les mémoires, est matérialisée par un astérisque au centre. L'un des plus intéressants aspects de ce corpus tient à ceci : la persistance des airs qui ne sont pas observables en notation musicale au moment où paraît le corpus, mais sont encore présents dans la mémoire collective quatre cent ans après. De point de vue du philologue comme du musicologue, une concordance « postérieure », placée après les événements que l'on observe, et non écrite bouscule le processus habituel d'établissement du texte, à tel point que l'on ne considère habituellement jamais ces corpus traditionnels. Pourtant le cas n'est pas rare.

¹⁹ Joseph Canteloube, *Anthologie des chants populaires français*, Paris, Durand, 1951, 4 tomes, t. II p. 22 « En passant pas la Bourgogne, R/ Hé ! Hé ! Ramenez la cheminée du haut en bas ».



La Fleur de Poésie françoise, Paris, Alain Lotrian, 1543

La méthodologie de Brown ne se limite pas, au contraire d'autres, à la musique manuscrite, ou imprimée, ou à un genre littéraire, et les sources de recension de Brown sont autant les paroliers que les anthologies poétiques, les farces et sermons, les mystères, les danses, la chanson protestante, les tablatures de clavier etc. La seule limitation est donnée par le point d'entrée, qui est la mention de la chanson dans une farce, une sotie, un monologue ou un sermon joyeux.

Le travail de Brown met ainsi en évidence la présence de chansons qui se chantaient très certainement, même si, pour plus de la moitié d'entre elles, les musiques semblent avoir disparu. Il les inventorie selon la façon dont elles nous parviennent : deux ou trois mots, un sobriquet, et ne peut, le plus souvent, aller plus loin.

La masse de ces chansons « de théâtre » perdues aurait pu intriguer, de manière persistante, les musicologues, si la tâche n'avait été véritablement écrasante. Les plus grands érudits des XIX^e et XX^e siècles n'ont pas toujours pu restituer ces chansons, que ce soit Picot ou Bordier. Mais le choix de Brown d'un point d'entrée textuel, même limité au théâtre, qui en fait grand usage, se révèle pourtant précieux. Cela rend l'inventaire, côté sources textuelles, au moins possible. Car du côté des sources musicales, nous ne pouvons faire état de musiques fantômes sans avoir de nom à leur mettre dessus. Et c'est bien ce qui se passe : les musiques anonymes sans texte ni titre demeurent anonymes.

Lorsqu'elles présentent des paroles ou un titre, les musiques anonymes font l'objet de recherches, en musicologie, mais dans des catégories qu'il faut bien remettre en perspective : elles sont répertoriées lorsqu'elles apparaissent dans des œuvres musicales écrites de plus grande taille. C'est ainsi que tout récemment, une base électronique de « chansons populaires vers 1500 » est apparue, la base *Chansonmelodies* d'Andrea Lindmayr et Carlo Bosì, soutenue par un projet de recherche financé. Cette base se fonde sur les chansons populaires citées musicalement dans une partie de la polyphonie, ou harmonisées :

This database presents a repertoire of monophonic chanson melodies and (where extant) their texts, linked to polyphonic settings based upon them, dating from the early 1460s to 1528. The period covered opens with the second Escorial chansonnier (E-E, MS IV.a.24) and the Dijon chansonnier (F-Dm, MS 517), the first sources containing a sizeable number of 'combinative' songs and quodlibets based upon ostensibly pre-existent material. At the other end, 1528 saw the publication of Attaignant's Chansons nouvelles, which contained songs displaying a maturation and systematization of stylistic and formal traits evident earlier, such as clear caesuras at the end of verses, an alternation between homorhythm and free counterpoint and largely syllabic declamation. Above all, the chansons in the 1528 collection show the rise of new compositional approaches in which the systematic borrowing of pre-existing monophonic material is on the wane. Earlier research characterized these features as typical of the so-called 'Parisian chanson', though this geographical and stylistic designation is not entirely accurate and is thus avoided here.

The presence of borrowed, 'foreign' melodic material can only be identified with certainty when the melody is quoted in two or more independent polyphonic compositions or when it is transmitted in the two extant monophonic anthologies (F-Pn, f. Fr. 9346 [Bayeux] and f. Fr. 12744). However, our survey also includes melodies that display stylistic and formal features similar to those in the independently attested melodies, even if they appear in only a single extant polyphonic composition, when such features suggest a re-working of pre-existent material. Such features distinguish this repertory sharply from the formes fixes of the 'French' or 'Franco-Burgundian' tradition, justifying the adjective rustique favored by contemporary theorists of poetics like Jean Molinet, and later employed in musical publications. However, the term rustique should not be interpreted as a real indication of the origin of these songs. The two extant monophonic chansonniers mentioned above hailed from the world of French royal patrons, and thus rustique monophony should not be assumed to have a popular origin.

Les concordances de ce catalogue électronique avec le répertoire des airs (vol. II) a été effectué : beaucoup plus de la moitié des airs du répertoire en étaient absents. Quelles pouvaient en être les raisons ? Peut-être les sources manuscrites utilisées étaient-elles trop anciennes, ou plus anciennes que nos plaquettes gothiques ? – ce n'est pas tout à fait le cas pourtant. Les airs portaient-ils le même nom ? Pour la plupart d'entre eux, oui, mais une part non négligeable des chansons « populaires » de la base *Chansonmelodies* n'a pas d'usage en tant qu'air dans les paroliers... de la même période (ni les corpus reliés : noëls, psaumes sur timbres, chansons spirituelles, chansons politiques...). Les méthodes d'identification de cette base *Chansonmelodies* sont-elles comparables avec le projet des airs du xvi^e siècle ? Non, et c'est précisément ce qui a guidé la présente recherche : les concordances des airs ne se trouvent pas d'abord dans les partitions musicales, ni à l'intersection de répertoires musicaux écrits, même monodiques vs polyphoniques. Car l'« air » est plus qu'une intersection, c'est une intention, et une indication d'intention, une consigne. Il ne vient pas d'un corpus écrit particulier, mais de la façon dont les individus, les groupes ressentent la musique des paroles et se la chantent. L'air ne vient pas d'un « corpus étranger » pour se greffer ou être cité et collé sur un nouveau support, mais il porte avec lui le potentiel de la parole, et c'est ce qui le rend si intéressant aussi dans le contexte des chansons pieuses et des liturgies modernes naissantes, en langue vernaculaire.

Il fallait donc ici plutôt faire l'inverse : partir des chansons dont on nous dit quelles ont été chantées, quelle que soit la forme de cette mention, et les lister, attendant qu'un jour une rencontre se fasse. En somme, et par antiphrase, « ce travail présente un répertoire de chansons monodiques et (si elles existent) leurs mélodies, reliées aux textes qui les ont gardées en mémoire ».

Pour continuer à tisser la métaphore, relativement au second paragraphe de cette présentation de la base *Chansonmelodies*, je dirais que « la présence d'un matériel indigène, d'une mélodie, d'un air-source, natif, premier ne peut jamais être mieux prouvée que lorsqu'il est rubriqué pour chanter

plusieurs textes différents ... mais l'on peut également être assuré d'identifier l'air sur lequel l'on chante un texte même s'il n'est cité que dans une seule source ». Mieux : même quand il n'est pas cité du tout. En outre, la présence de certains de ces airs dans les deux anthologies monodiques profanes (BnF Fr. 9346 et BnF Fr. 12744) ne garantit pas que la version que l'on y trouve soit « l'air ». Il y est, au moins dans Bayeux, aussi réélaboré musicalement qu'une mélodie dite savante. Plus que réélaboration, nous parlerons d'ailleurs de version différente : il y a plutôt une incarnation de musique ambiante, orale, qui souvent n'avait pas été précédemment notée, dans différentes formes musicales.

Sur cette base, l'idée, manifestement féconde, d'airs « en circulation non notée », c'est-à-dire orale, des airs non notés en musique (mais tout de même consignés en texte), impose que l'on sache reconnaître et préciser leur apparition notée musicale, éventuellement, même, *après* publication dans un parolier : des concordances *a posteriori*, voilà ce qui nous attendait, voilà qui bouscule sérieusement les méthodes de travail habituelles, et nécessite en effet de bien maîtriser les circulations glissantes et séparées du texte et de la musique.

Le résultat ne s'est pas fait attendre : moins de 10% des airs nommés par les recueils de noëls, de chanson, signalés comme danses, ou comme titre de pièces pour luth, sont repérés dans la base d'Andrea Lindmayr et Carlo Bosì. Et en revanche, nos airs rencontraient des « concordances », ou mieux des échos, plus tard... Quelle pouvait en être la raison ?

Précisément, le point de départ des initiatives de catalogage est très important. Dans la base Lindmayr/Bosì, les airs monodiques sont relevés parce qu'ils font partie de compositions polyphoniques. La façon dont ils le font intéresse l'histoire de la musique, dans le domaine des formes musicales, de l'histoire de la chanson comme phénomène écrit ou encore dans le domaine esthétique ou l'analyse, à propos de la pensée de l'œuvre unifiée. La dramaturgie propre à ce catalogue suppose qu'il existe un air, antérieur à la mise en polyphonie, et que la technique musicale et l'art s'en emparent pour l'habiller, l'arranger, le mettre en polyphonie, « setting » en anglais, et « artistisation » d'un élément... à l'origine forcément moins artistique, de ce simple fait.

Il existe un risque réel que cette position de départ nous pousse également à transposer, et sur-interpréter, en la plaçant dans le plan social, une distinction musicale posée simplement au départ sur le plan musical : le geste technique, décrit plus haut, qui produit le lien entre « matériau de base » et produit élaboré. L'archéologie musicale prise dans ce piège se fixe alors pour but de retrouver, sous la gangue des effets de l'art, comme une source première, un « matériau ». Avec deux effets possibles : le premier réside dans le risque de considérer que ce matériau est d'une origine sociale différente, ce qu'un faisceau de présomptions (et d'observations) stylistiques traduit par « rustique » ou folklorique. La récupération de termes aujourd'hui polysémiques, même en les fondant sur des sources de l'époque (Molinet dans le cas de « rustique »), et en les appliquant à la musique, est à mon avis toujours complexe à justifier²⁰. Si le milieu de cour s'empare de thèmes et d'airs « rustiques », comment en jugera-t-on alors ?

Le deuxième effet est celui de considérer les mises en musique de fragments vernaculaires, profanes, « populaires » dans la chanson ou la messe des années 1480-1530 comme un phénomène spécifique, qui serait posé comme distinct en nature du travail musical de fond général. Ce travail est

²⁰ Chapitre IV, 1, Historiographie.

pourtant celui décrit plus haut, le jeu de la plume du musicien avec l'idée musicale de départ, toujours le même travail depuis des siècles.

La combinaison de présupposés génériques et sociaux conduit alors à une émergence générique ambiguë, la chanson de la fin du xv^e siècle, (« combinative », « populaire », « arrangement populaire », « chanson rustique »), à articuler ensuite avec une autre catégorie disputée, la chanson parisienne²¹. Au risque d'oublier l'articulation du statut social du musicien et de son habileté, entièrement polymorphe à cette époque, dans un cadre d'emploi massivement financé par les carrières ecclésiastiques. C'est par exemple le cas de Sermisy, maître de chapelle des rois de France pendant sa longue carrière, s'illustrant dans de nombreux genres musicaux, sans limite apparente, une figure que l'on retrouvera dans notre catalogue.

Les risques inhérents à la reconstitution musicale

Le risque musical consiste aussi à penser que ce que l'on aura extrait constitue l'*ur*-mélodie, la chanson d'origine. Il faut saluer énergiquement les musicologues qui sont allés jusqu'au bout de leur propos en extrayant effectivement des lignes musicales à l'appui de leur défense de « l'hybridation » de la musique de cette période. La base *Chansonmelodies* échappe à ce risque dans une large mesure : elle est engagée dans un pragmatisme foncier, celui de donner enfin à entendre ce que tout le monde savait par cœur au xvi^e siècle, sans se dérober devant les obstacles. Leur solution, sensée, consiste non pas à produire un archétype, ce que d'autres tentent, mais simplement de donner la version monodique la moins ornée, en la prélevant à celle des parties, *superius*, ténor, éventuellement *contratenor* et *bassus*, qui la conserve le mieux. Cela signifie également que les auteurs travaillent sur un répertoire où il apparaît nettement qu'une des voix par exemple se distingue des autres, par exemple dans la chanson française manuscrite à trois voix au temps de Louis XII.

Là en effet, on peut isoler et remarquer l'une des voix par rapport aux deux autres. Or la génération montante, à cette période, va amplifier dans la chanson vernaculaire les techniques d'écriture complexes jusqu'alors plutôt employées dans les motets et messes, et notamment l'imitation, et l'imitation à toutes les voix. Dans ce cas, l'écriture de toutes les voix est comparable, et généralement assez mélismatique, ornée. La présence d'un matériau étranger (une citation, un air extérieur arrangé) ne pourra plus s'y observer si facilement, voire plus du tout. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle on cherche plutôt les airs empruntés dans la messe et le motet, parce que là ils servent de principe structurel. On peut le faire également, comme l'ont fait Lindmayr et Bosi, en inventoriant les chansons placées précisément au ténor des mêmes messes, autour de 1500. On peut enfin travailler sur la chanson elle-même à cette même époque, dans la mesure où l'on peut nettement voir si une voix se détache des autres, donc dans certains types de chansons. Mais il semble qu'une limite soit atteinte ensuite, c'est-à-dire que l'on ne puisse plus travailler sur la circulation d'airs monodiques à partir de l'imprimerie parisienne (1528), parce que le renouvellement esthétique serait total. Les chansons « parisiennes » apparaissent donc comme de ravissantes miniatures artistiques, dont la forme versifiée est généralement impossible à lire – mais là n'est pas leur charme premier, puisqu'elles ne présentent pas de strophes. Elles surgissent quasiment de nulle part, leur musique et leur texte semblent neufs.

²¹ *Ibidem*.

Or si nous disposons de vastes listes d'airs deux générations avant que ne soit imprimée la première chanson parisienne, c'est que l'on pouvait chanter ces chansons (au moins seul). Des airs étaient donc en circulation, on en achetait les paroles, on en achetait des arrangements pour Noël, on utilisait leur trame pour versifier, pour évangéliser ou pour distraire.

Nous touchons là à la dernière difficulté, révélée par la base *Chansonmelodies*, mais non des moindres : ces chants cités dans les Noël, publiés dans les paroliers, chantés sur les tréteaux de la farce ou des mystères n'étaient pas non plus mis en musique avant que les plaquettes de paroles ne les révèlent, du moins assez peu. De la même manière d'ailleurs, les mélodies des deux grands chansonniers monodiques profanes, le ms Paris, BnF Fr. 9349 (manuscrit de Bayeux) et le ms. BnF Fr. 12744, ont parfois plus de postérité qu'elles n'ont d'ascendance. Les airs avaient donc certainement connu une transmission orale soutenue, que la publication des textes ne fait d'ailleurs pas cesser. D'une part parce que les textes sont réécrits et amplifiés de plaquette en plaquette, d'autre part parce que n'y figurent toujours pas les notes de musique, ce qui génèrera, comme l'étude le montre, d'importantes mutations dans les constructions strophiques.

Il est certain que le point de départ des musiciens, pour évident et louable qu'il soit (où chercher la musique ailleurs que dans la musique ?), ne permet pas de rendre compte dans le détail de ce qu'il est nécessaire de faire pour y parvenir. Il fallait notamment tenir compte de limites dont on ignore même qu'elles existent : celles qui sont imposées à un chant préexistant transmis probablement oralement, lorsqu'on le fixe dans une chanson à plusieurs voix, une « chanson musicale », comme elles sont qualifiées pendant ces décennies.

Les textes issus des chansonniers musicaux polyphoniques sont, en tant que miniatures considérées de manière autonome, à la fois séduisants et ramassés. Mais la détention de versions complètes, publiées antérieurement, des textes de ces mêmes airs, et d'autres, et aussi de substituts de ces textes – les Noël – montre clairement que les paroles issues de la musique polyphonique ne sont que le pâle reflet de la musique que l'on pouvait entendre à l'époque : et pour ceux qui existaient en effet bien avant leur entrée au catalogue d'Attaignant, tronqués, laminés, ayant perdu tout de leur vigueur strophique et surtout, sans plus de structures de refrains complexes. La comparaison des versions dans les paroliers et des versions issues des sources polyphoniques est sans appel, notamment sur le plan de la forme. Ce travail tentera d'en indiquer la portée.

Le son et sa trace

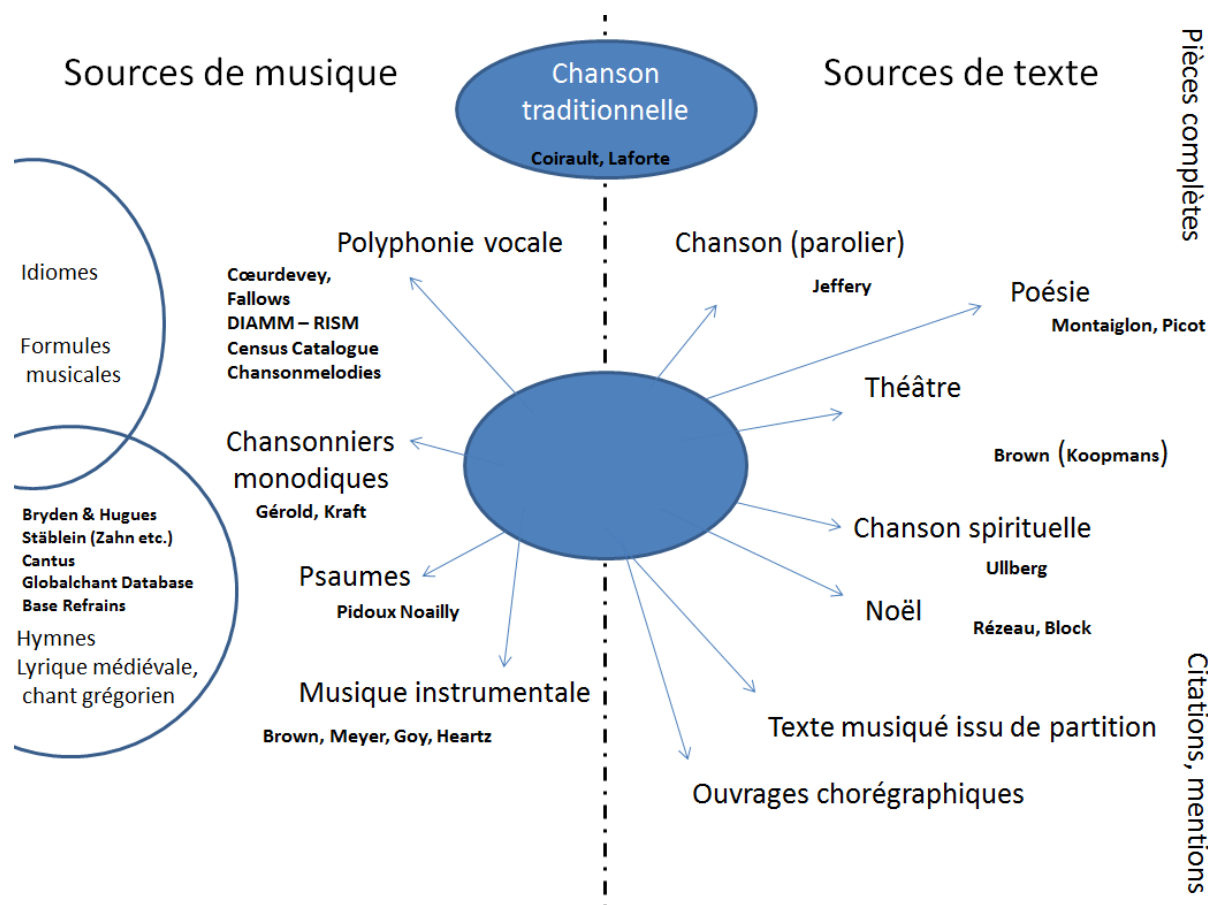
Enfin la forme textuelle de ces airs, propagée par les plaquettes imprimées, pour riche qu'elle soit, ne constitue elle-même qu'une trace de ce qu'ils étaient dans les mémoires et les voix. Cette forme versifiée imprimée est déjà infiniment plus riche que ce que l'on trouve mis en musique, et plus complexe à étudier. Elle permet de rendre compte d'un état de la réception de ces chansonnettes à un moment où, pour une bonne part d'entre elles, nulle copie musicale, ni autre d'ailleurs, ne les a encore saisies. On y trouve, comme on le verra, une lyrique propre, qui appelle des outils de lecture distincts des outils conventionnels de la musicologie « de papier ». On y trouve aussi des formes lyriques extrêmement structurées, qui gouvernent le schéma de la strophe, imposent, par mille détours, des cadres de versification parfois détonants, entre hétérométrie de principe et régularité de surface (régularité sonore surtout). C'est un alliage surprenant, en même temps qu'un matériau abondant pour témoigner du creuset de la poésie à un moment où la rencontre entre l'oral et l'écrit est encore possible.

On remarquera évidemment que le rôle de ces plaquettes de paroles change dès lors qu'existent des éditions musicales. Mais peut-être pas tant que ça pour l'essentiel : on chante tout au long du XVI^e siècle de la musique sans partition, avec les seules paroles (et à une seule voix). Les paroliers sont un des supports de la musique, que l'on devra encore articuler avec les autres formes de musique notée existantes. Il faut les imaginer aussi, pourquoi pas, utilisés en même temps que les musiciens qui savent jouer disposent d'autres supports. Par exemple celles où il n'y a pas de paroles notées (*Odhecaton* ?), celles où il n'y a jamais de paroles (versions pour luth), et même celles où il y a des paroles, mais pas toutes (polyphonies dites vocales). Enfin, et c'est bien évident, celles où de nouvelles paroles pour de nouveaux airs à une voix ont été écrites : les psautiers, les livres de chansons spirituelles, de cantiques... les chansonniers monodiques de la seconde moitié du siècle (Chardavoine par ex.), les éditions musicales avec textes surabondants (les *Amours* de Ronsard, de 1552), et enfin les ouvrages luth et voix où la partie voix possède une toute petite trace de notation, et toutes les strophes, en page paire, alors que le luth a la tablature correspondante, en page impaire : disparition de la nécessité du parolier, ouvrages doubles en somme, parolier à gauche, musique à droite (on songe par exemple au *Second Livre de guiterre*, d'Adrian Le Roy, Brown 1556/8).

Les limites d'une démarche partant de la musique, concernant ce corpus, sont donc celles-ci. Quelles sont les moyens de savoir concernant les autres sources ?

Répertoires et catalogues

Le schéma ci-dessous rappelle synthétiquement quelles sont les différentes sources qui permettent de rendre compte de chacun de ces airs mentionnés, leur détail est exposé en tête de la bibliographie :



Pour les sources musicales polyphoniques, la base de données de référence est celle d'Annie Cœurdevey, *Catalogue de la chanson française de la Renaissance*, en ligne sur le site Ricercar du CESR de Tours, dont elle constitue le fleuron. Les limites chronologiques de la base sont très claires, elle concerne la musique imprimée, en tant que point d'entrée. Elle introduit progressivement les psaumes polyphoniques (de toute façon tardifs pour notre propos). On y trouve les concordances avec les manuscrits, et, de plus en plus, une visualisation des incipits musicaux. Les sources exclusivement manuscrites ne sont pas dépouillées, même si les concordances sont très bonnes. Ce qui veut dire que pour la chanson du xv^e siècle finissant, et plus particulièrement du début du xvi^e siècle, la couverture est légèrement moins bonne, voire pour certaines sources, absente car en dehors du champ de la base. Les détails sur la forme littéraire, sur la source, font l'objet d'annotations succinctes. On ne trouve pas le texte intégral des chansons (un travail colossal par ailleurs).

Sur le plan des limites chronologiques, l'ouvrage de David Fallows ne se raccorde pas parfaitement avec la base d'Annie Cœurdevey, mais les détails sur les structures musicales et poétiques sont plus importants et les concordances, multilingues car Fallows a choisi d'inventorier toute la production profane du xv^e siècle. Si le travail sur les formes poétiques est très inspirant, avec une notation assez précise des mètres et des rimes, il est également fondé, comme tous les autres, et avec beaucoup de sérieux, sur les meilleurs ouvrages littéraires : c'est-à-dire qu'une forme à refrain inexpliquée se voit proposer un classement en virelai, en rondeau irrégulier à l'occasion, ce qui par moments s'avère frustrant – mais de cette saine frustration qui naît lorsqu'on a parcouru un territoire avec une excellente carte, et que quelques bosquets demeurent inexplorés. Il est vrai que les textes des paroliers tiennent le lecteur en respect, comme on le verra. Les grands chansonniers

polyphoniques et monodiques y figurent, avec un luxe de détail qui permet de bien faire le lien avec la période de Guillaume Dufay et Gilles Binchois, voire de Machaut.

Dans le même domaine, et couvrant toute la période XIII^e-XVI^e siècles, l'entreprise anglaise DIAMM a permis, à partir des plus importants travaux antérieurs de catalogage des fonds manuscrits (RISM et *Census catalogue*), de reprendre en ligne les notices de ces ouvrages, et de les augmenter au moins de la bibliographie afférente à chaque manuscrit, ainsi que du sommaire. On sait que le RISM, sur ces périodes, n'est complet ni chronologiquement ni géographiquement, mais c'était en son temps et sous la forme primitive une très belle entreprise, avec, pour certains volumes, les incipits musicaux. Le *Census catalogue* donne la bibliographie et la description matérielle, hors sommaires : impossible de localiser une pièce. DIAMM renverse donc la proposition, en indexant toutes les pièces, et en listant tous les manuscrits : les grands bibliothèques, notamment est-européennes, se sont trouvées très bien décrites, et DIAMM est aujourd'hui un outil de concordance manuscrite important. Cependant il est très parcimonieux dans les métadonnées, et le texte est rarement présent, voire pas du tout. L'interrogation se fait sans accents.

Pour la musique instrumentale, les inventaires sont, depuis toujours, des entreprises bien distinctes. La musique instrumentale imprimée est bien cataloguée par Howard M. Brown (on trouve aujourd'hui des manuscrits de musique instrumentale dans DIAMM, mais sans note de contenu). Son ouvrage comprend ce qui a été laissé de côté par le *Census catalogue* et le RISM, pour lesquels il existe des catégories distinctes. Dans le RISM, les sources de la musique pour luth sont décrites, mais l'entreprise est là aussi inachevée, probablement en lien avec les ruptures technologiques de la fin du siècle dernier. L'ouvrage de Brown comprend la musique de danse, et de nombreux index. Il exclut la musique manuscrite.

Pour la musique instrumentale manuscrite, il faut se tourner vers Christian Meyer, qui a entrepris avec François-Pierre Goy et d'autres un travail colossal de catalogage, complémentaire à la base RISM désormais en ligne. Les concordances apportées par lui sont évidemment très précieuses, notamment pour ce qui est des supports non catalogués au RISM. L'entreprise là aussi est européenne, et dépend de ce qui a pu être envoyé par les différents correspondants. Certains pays ne sont pas couverts pour les sources manuscrites de la musique de luth.

Pour la musique de danse à proprement parler, la musique instrumentale à danser, les sources sont dépouillées par Brown avec la musique instrumentale. Mais il existe des recueils, avec et sans notation musicale, avec indication des titres accompagnés des pas de danse, titre par titre. Comme pour les paroliers sans musique, ce sont des guides qui reflètent une pratique sociale, au moins autant que des livres à lire. Il n'existe pour les sources françaises que trois ou quatre sources seulement avant 1550, dont la plupart posent plus de questions aux chercheurs que n'importe quel autre répertoire. Comme pour la chanson sans musique, les pièces se désignent de mémoire par un titre ou un élément sémantique, refrain, incipit, strophe, ou un élément saillant, un surnom etc. Lorsqu'elles sont précisées et notées, sans texte, les danses sont notées en notation alphanumérique, et l'on ne conserve que la suite des pas. Sur ces suites de pas, les danseurs aujourd'hui font des hypothèses très sérieuses, mais l'on ne peut toujours dire avec certitude si la longueur de phrase correspond au nombre de pas, ou le nombre d'itérations pour danser la série entière, etc. Ce qui domine, autant chez Arena que chez Moderne, c'est le cadre de classement. Moderne cite tout de même 150 danses, et nombreuses sont celles qui constituent précisément l'air de nos chansons sans musique. Pour autant, le travail de

concordance, qui peut paraître d'une aridité alarmante, se révèle fructueux, en raison même de la diversité des sobriquets et de la connaissance de la date de publication de l'ouvrage de Moderne à Lyon. Les deux ouvrages antérieurs, qui possèdent en outre une notation musicale abrégée, réduite à ses principes, les basses danses du manuscrit de Bruxelles, du xv^e siècle ainsi que l'ouvrage de Michel de Thoulouze, sont hors du champ des airs à chanter relevés, sans concordance. Le propre des listes de danses (et de leur édition) réside dans l'énumération et le classement par longueur de phrases (qui détermine une typologie). Il faudrait regarder de manière plus technique encore la liste de danses de Rabelais au livre V, chapitre XXXIII bis. Daniel Hertz, dans son édition des pièces d'Attaignant, posait très bien en introduction la question de la relation des pièces de danse avec le modèle vocal (et il évoque aussi la question de l'adéquation des pièces qu'il édite avec les notations de danse conservées par ailleurs : taille des phrases, nombre de sections...). Pour notre propos toutefois, la mention d'un air dans les listes de danses, donc dans la liste de la musique mémorisée sans notation, dont l'exécution se fait par des non-lecteurs de musique – pourvu que l'on danse-, est aussi précieuse que toute autre source. Elle a des incidences sur la régularité de la carrure des phrases, semble-t-il, lorsque l'on réussit à établir une correspondance.

Les deux chansonniers monodiques font l'objet d'une bibliographie spécifique, et d'éditions, parfois anciennes (Gastoué, Gérold), parfois plus récentes (Kraft). Leur musique est introduite dans la base *Chansonsmelodies*, mais la consultation des manuscrits eux-mêmes est aujourd'hui nettement facilitée par la numérisation (BnF). La présentation matérielle des deux manuscrits est très différente : l'un (BnF Fr. 12744) met en évidence le texte, et en bas de page la musique, sous une forme apparemment plus quotidienne et « négligée », sur le plan de la copie, que Bayeux (BnF Fr. 9346). C'est évidemment le premier qui sera le plus convaincant en termes de traces d'exécution au travers de l'observation de la méthode de copie, alors que le second, véritable manuscrit de présentation, constitue sur le plan littéraire et musical un objet d'art. La musique y est présentée en pleine page, en couleurs, les strophes additionnelles sont copiées en page impaire. Plusieurs chansons leurs sont communes, et leur émergence (tout comme leur singularité) à quelques années d'écart souligne l'importance de la circulation de chansons à voix seule, car toutes n'ont pas été mises en polyphonie, tant s'en faut. On note d'ailleurs une lyrique très particulière, une ornementation vocale expressive dans Bayeux, qui est souvent moins visible dans le 12744, plus direct en somme. L'ornementation de Bayeux lisse énormément les courbes mélodiques sous-jacentes, notamment à l'approche des cadences, et rend parfois les pièces très semblables l'une à l'autre – à nos oreilles du moins. Il existe, en pratique, une « signature sonore » Bayeux. Nul doute que le caractère exceptionnel de la présentation des versions à une voix obéisse ici et là à des principes d'ordre différent, mais leur présence commune, à cette période, avant l'imprimerie musicale, appuie fortement le propos : il y avait bien une circulation de chansons, distinctes des polyphonies, conservées ailleurs et autrement. Les concordances de ces manuscrits, entre eux, et en polyphonie, ont été bien étudiées. Et la question aurait été close si d'une part les plaquettes de paroles avaient reflété le contenu de ces manuscrits, tout ou partie, et si d'autre part les chansons de ces deux manuscrits n'avaient pas troublé, sur le plan des formes musicales et poétiques, plus d'un commentateur. Il semblait à première vue que ce problème fût commun avec celui des formes strophiques dans les paroliers, en général. D'autre part les textes conservés différaient sensiblement, et de façon inquiétante. Ceci n'apparaît pas lorsque l'on se contente de la concordance avec une polyphonie : on ne voit guère les structures de répétition, pas toujours apparentes dans les sources polyphoniques, et l'on suppose que cela revient à pouvoir chanter l'ensemble des paroles présentes dans le manuscrit monodique. C'est souvent dans

l'arrangement des strophes suivantes que se produisent les interrogations. Lorsqu'elles divergent dans un parolier imprimé, la question devient intéressante.

Du côté des ressources pour l'étude des paroliers, on aurait pu penser qu'existent, comme celle d'Annie Cœurdevey, de grandes entreprises d'inventaire pour la poésie quotidienne du XVI^e siècle (ou d'anthologie). Il n'en est rien, et le catalogue de Lachèvre, si central et si précieux pour le XVII^e siècle notamment, écarte ces simples plaquettes, qui ne sont pas à proprement parler, à ses yeux, des anthologies poétiques. Et pourtant, quand s'y glissent des poésies de Jean Marot ou de Charles d'Orléans, on est tenté de travailler à préciser le statut de ces recueils. Faute de Lachèvre donc, il faut recourir aux travaux spécialisés sur un genre ou un recueil, d'abord aux travaux de Droz et Chambure, puis Droz et Piaget pour le *Jardin de Plaisance*, de même pour d'autres grands recueils importants (Rohan, *La chasse* etc.). Outre Brown, Jeffery et Koopmans, on bénéficie enfin des ouvrages de Rézeau et Block sur les noëls, déjà mentionnés. Block édite, en réalité, une immense anthologie de 1537, les *Grands Noëls* de Pierre Sergent, conservée à Wolfenbüttel, et à cette occasion, de nombreux noëls antérieurs se voient pourvus d'une notice consistante, et de l'édition d'une des musiques possibles. Le travail de Block est calqué sur celui de Brown dans *Theatrical song*. Elle est très musicienne, et la moindre allusion ou miette de citation lui semble importante, et moins les formes poétiques ou le texte. C'est à peu près l'inverse qui se passe dans l'ouvrage de Rézeau, littéraire, attentif à la langue, aux régionalismes, à l'histoire du livre, à la bibliographie, à la production matérielle des plaquettes, à la forme des poèmes.

Cependant l'un et l'autre ne peuvent décrire très précisément les formes poétiques chantées, parce que les airs ont disparu ou qu'ils sont face à un texte second par rapport à une chanson existante (notée ou non). Et cette perte, immense, rend l'analyse métrique sinon impossible, du moins très spécifique. Block s'y soustrait, toute à ses partitions. Rézeau ne s'en empare pas, mais donne l'indication d'une concordance possible avec Ricercar (« Ricercar »), sans plus. À partir des versions mises en musique cependant, il est encore possible d'observer précisément la forme lyrique de cette poésie chantée saisie entre une certaine oralité et l'écrit, entre réécritures et fixation auctoriale, avant qu'elles ne constituent un simple vivier de « timbres » dont le grand développement accompagne si bien la chanson de propagande et de protestation.

Décrire ces airs dans un catalogue qui donne à la fois leurs sources textuelles et musicales, tente de mettre en valeur leur forme poétique, indique des éléments de leur rayonnement dans le domaine du théâtre profane, de la danse, de la musique instrumentale, explore leurs réécritures dans les noëls et chansons spirituelles, tel est le but poursuivi.

Dans cette optique, la « chanson que l'on chantait » est centrale, et ses différents visages, airs ou paroles, ne sont pas encore des pastiches, des réélaborations, des contrefaçons – parce qu'il n'y a pas d'œuvre originale, mais un faisceau de témoins de pratiques ubiquitaires : partout, dans l'espace public et privé, des chansons partagées ici où là étaient fredonnées. Le terme « fredon » serait sans doute le meilleur pour les qualifier, s'il n'avait en français une connotation d'imprécision qu'on ne trouvera pas ici. L'hypothèse que c'est d'abord l'air musical qui inspire la versification, qui la soutient, même d'assez loin, est plus importante que l'idée que les textes fonctionneraient par oppositions : l'ancien texte, contrefait, serait pastiché par le nouveau, balayé parfois, ridiculisé ou combattu. On peut observer que ce n'est pas ainsi que se passent les choses lorsque l'on connaît les airs sur lesquels les uns et les autres travaillent : quelques mots pour démarrer, parfois les mêmes que ceux du début

de la chanson, et le métier poétique prend son envol. S'il y a bien des enjeux esthétiques, confessionnels, politiques, il y a aussi des façons de procéder, et l'on peut montrer, au terme d'une première étude, que les préoccupations lyriques, en présence constante dans la mémoire des poètes, des airs sur lesquels les uns et les autres écrivaient, apparaissent très importantes. On ne trouvera donc pas d'idée de parodie, de contrafacture, de pastiche ici, dans la mesure où le terrain est situé très en amont avant l'imprimerie musicale, et fonctionne sur un réseau d'airs intériorisés, pas toujours disponibles en notation musicale au moment où les poèmes sont écrits – mais pour notre plus grand intérêt, pour partie possibles à retrouver.

Une partie de la réflexion se nourrit donc des acquis des ethnomusicologues, notamment du domaine français, et principalement Patrice Coirault et Conrad Laforte, tous deux bons lecteurs de sources poétiques anciennes, et qui ont su inventorier et signaler celles qu'ils avaient encore pu entendre lors de leurs collectages sonores. Si certains airs du début du XVI^e siècle n'avaient jamais été notés musicalement, et ne l'ont d'ailleurs pas été ensuite, c'est qu'ils sont demeurés dans le répertoire oral, et les collectages nous réservent aujourd'hui encore probablement des surprises. À leur écoute, on peut comprendre comment s'articulent en réalité les formes poétiques chantées dont nous ne savons rien tant qu'elles demeurent séparées de leur système de réalisation, entre couplet et refrain, des systèmes qui, dès lors qu'on parle de chants non notés, se révèlent particulièrement bien structurés au contraire. Une bonne partie du travail consistait donc à considérer une part des paroles transmises comme relevant de la brusque fixation par l'écrit de chansons orales, d'en établir les principes, pour en retrouver lorsque c'était judicieux leur trace dans les chansons auxquelles elles ont donné naissance : chansons spirituelles, noëls, strophes additionnelles, réécritures... C'est aussi la raison pour laquelle, sur cette période précise, entre premiers imprimés et répertoire oral, plusieurs méthodes sont en concurrence, sur un objet dont ni le texte ni la musique ne sont fixes. C'est pourquoi, le terme de timbre, qui est celui que nous comprenons mieux aujourd'hui, ne sera pas volontiers utilisé non plus – il ne l'était pas au XVI^e siècle. Telle « chanson nouvelle » (et comment n'aurait-elle pas été nouvelle, avec ses deux nouvelles strophes sur cinq ?) se chante « sur l'air de », « sur le chant de », simplement « sur » *Hélas madame*, « sur le mètre de » *En l'ombre d'un buyssonnet*... jamais « sur le timbre de ». Nous considérerons que les « chansons » sont, au moins pour l'imprimeur, pour Trepperel, Nyverd, le texte des chansons qu'il imprime, et pour un chacun, la chanson qu'on chante plutôt que celle qu'on exécute, plutôt que celle qu'on déchiffre et même plutôt que celle qu'on lit. Les « chansons musicales » sont des chansons polyphoniques : le terme « musicales » veut dire dans ce contexte et à cette époque qu'elles sont composées, élaborées. Et l'on verra comment chaque chanson ou presque peut être dite « nouvelle » sans que l'on puisse blâmer nécessairement l'argument commercial trompeur.

L'inventaire qui a été mené est celui des plaquettes gothiques de chansons imprimées jusqu'en 1543. Les plaquettes circonstancielles non éditées par Jeffery, « chants historiques » ou simples feuillets y ont été adjoints, notamment à partir des travaux de Montaiglon et Rothschild, et des plaquettes cataloguées à la Réserve de la BNF, de Chantilly et de Wolfenbüttel, mais ces ajouts ne définissent pas une exhaustivité en soi. L'ajout le plus significatif a été celui du recueil Viviant (1520) et celui de 1542, volumineux, que Jeffery n'avait pas inclus dans son édition (le recueil *S'ensuivent... chansons* de 1542). Dans sa forme définitive, l'inventaire comporte plus de 800 entrées. Pour les besoins du travail actuel, le catalogue annexé est limité aux résultats montrant une mise en œuvre dans les paroliers avant 1535, soit avant la première grande anthologie rétrospective conservée à Wolfenbüttel, soit 177 airs jusqu'en 1534.

II - Les recueils

Paroliers

Les 20 plaquettes analysées par Jeffery²² couvrent toute la période jusqu'à 1543, à quelques recueils près. Chacune d'entre elles existe en un seul exemplaire. On sait par les inventaires des libraires que de telles plaquettes pouvaient atteindre dans leurs stocks le nombre de mille²³.

Aucune de ces plaquettes n'est datée. Pour ces raisons, les études de bibliographie matérielle sont tout à fait cruciales : pour les imprimeurs parisiens du tout début de l'histoire du livre cependant, la situation est particulièrement complexe, et tous les éléments ne sont pas connus, notamment pour l'imprimerie de Trepperel et surtout pour les plaquettes gothiques.

Dans son édition récente de théâtre profane²⁴, Jelle Koopmans a choisi de consacrer sa longue introduction aux détails typographiques traités par Harisse²⁵. Dans son ouvrage, Harisse signale que contrairement à ce que l'on pourrait penser, l'examen des bois gravés ne permet pas toujours de distinguer une édition d'une autre²⁶. On y parvient plutôt par l'examen des types de caractères utilisés, et, au sein de ces familles de caractères, plus particulièrement certaines majuscules. Harisse a montré qu'il pouvait mettre en évidence l'utilisation de certaines lettres majuscules, notamment le T, qui sous certaines conditions de taille de page et de corps semble différer d'un imprimeur à l'autre. Le travail d'Harisse se révèle encore utile de nos jours, et l'on a pu avec succès l'appliquer à certaines plaquettes gothiques conservées au musée de Chantilly.

Cependant, il est notoire que les caractères gothiques s'usent moins que les autres, que le matériel typographique passait facilement d'un imprimeur à l'autre, et pouvait être utilisé pendant des décennies. Cela ne fait que rehausser la valeur des observations de Harisse, qui peuvent encore être utiles. Il reste encore sur le plan de la bibliographie matérielle une part importante de travail à réaliser, qui pourrait certainement être affinée.

Ces plaquettes gothiques de « chansons » ressemblent tout à fait à celles qui conservent des pièces de dévotion, des almanachs, des pronostications, des pièces de théâtre et notamment de théâtre comique, des dialogues, des joyeux devis, et toutes pièces versifiées destinées à l'édification et au loisir au début du siècle. Les formats sont réduits, souvent une douzaine de centimètres de haut pour neuf de hauteur, en une à deux colonnes, avec une présentation typographique très compacte. Un certain nombre de signes typographiques viennent aérer la présentation, et notamment les pieds de mouche, qui indiquent de manière assez régulière l'articulation que l'imprimeur, le correcteur ou les typographes ont souhaité introduire dans le texte. Ces détails sont importants dans la mesure où pour certaines de nos chansons, de transmission orale jusqu'alors, le sentiment des différents acteurs

²² Brian Jeffery, *Chanson Verse of Early Renaissance*, London, B. Jeffery, 1971.

²³ Inventaire des livres de Jean Janot, époux de Macée Trepperel [« L'Écu de France »], Paris, 17-28 février 1522, dans Roger Doucet, *Les bibliothèques parisiennes*, Paris, Picard, 1956.

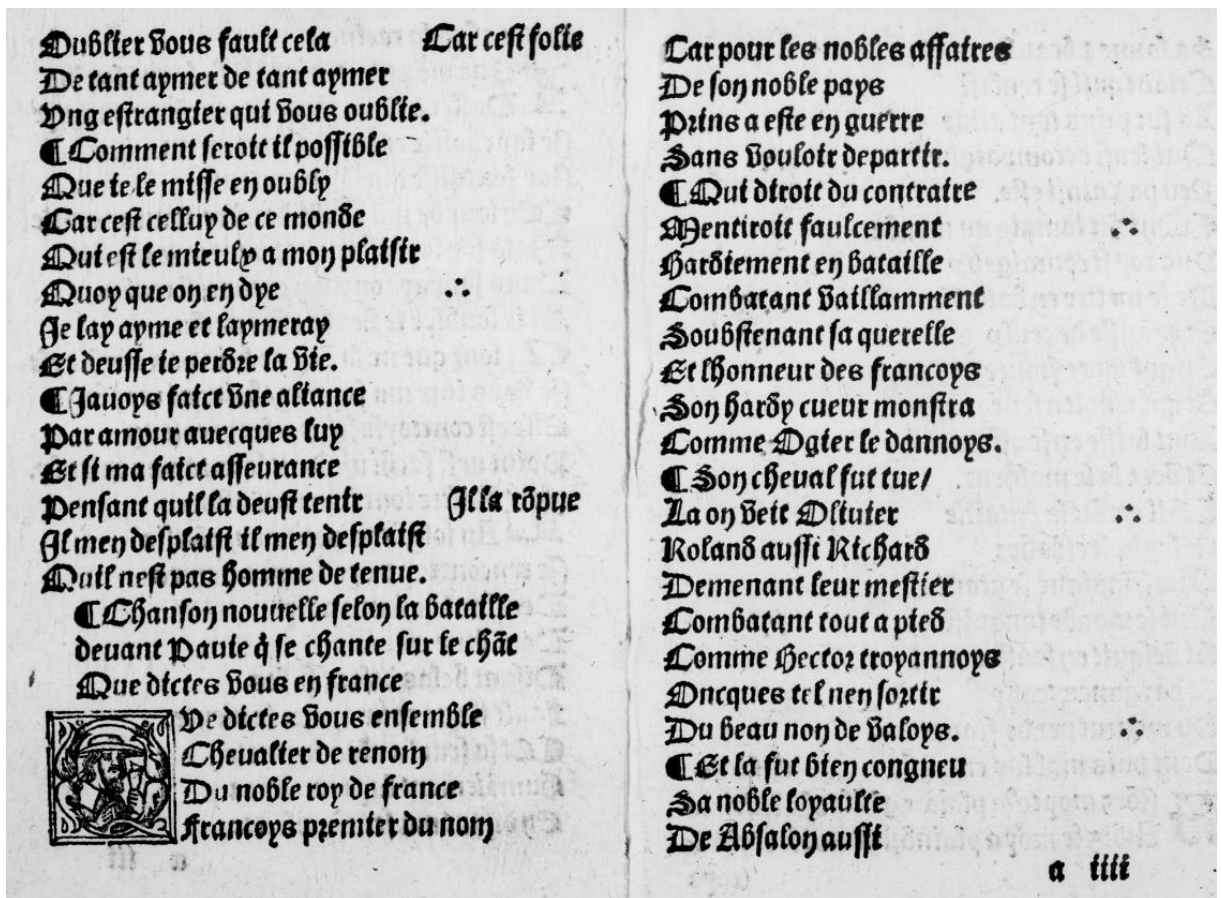
²⁴ Jelle Koopmans, *Le recueil de Florence*, Orléans, Paradigme, 2011.

²⁵ Henry Harisse, *Bibliographie de quatre cents pièces gothiques françaises, italiennes et latines du commencement du XVI^e siècle*, Paris, H. Welter, 1887.

²⁶ Les plaquettes de paroles à chanter sont souvent pourvues d'au moins un bois liminaire. Certaines sont plus abondamment illustrées (Chantilly). Harisse fait l'hypothèse que des copies à l'identique de gravures sur bois circulaient.

contemporains peut nous donner de précieuses indications sur la façon de percevoir les strophes, les couplets, les refrains.

On trouve encore des signes typographiques en fin de ligne, certains vers étant particulièrement courts. C'est ainsi que dans l'édition Nourry de 1534²⁷, on trouve régulièrement, en plus des indications « bis », des groupes de trois points typographiques qui constituent un caractère à part entière. Il est placé à droite de la page imprimée, et ne semble pas là pour signaler des répétitions, ou des didascalies chorégraphiques par exemple. Il sert peut-être simplement à maintenir le papier de la page à l'endroit des lignes les plus brèves, en fond de galée, pour une raison inconnue mais sans doute technique (le papier réagit-il mal aux lignes très brèves ? Gondole-t-il ?).



J. Nourry 1534, f. aiiii v°

La présentation matérielle de nos plaquettes est réellement modeste, quoiqu'efficace. Il est évident que l'impression de telles plaquettes ne correspond pas du tout au standard luxueux de l'édition poétique de qualité. Il s'agit véritablement de livres de grande diffusion, de succès.

²⁷ S'ensuyvent plusieurs belles chansons nouvelles : nouvellement imprimées, lesquelles sont fort plaisantes Et les noms d'icelles trouverez en la table qui est à la fin du present livre. Avec aulcunes de Clement Marot, de nouveau adjoustées. On les vend à Lyon, en la maison de feu Claude Nourry, dit le Prince, Pres nostre Dame de Confort, Lyon, Claude Nourry, [1533 ou 1534].

On suivra aisément dans l'introduction de Brian Jeffery²⁸ la façon dont il argumente la séparation de son corpus en trois parties distinctes. Notamment, contrairement à l'avis de Brunet, Jeffery décide à mon avis à juste titre que le recueil *J.90(a)* est l'un des plus anciens : à peu près 1512. Rappelons qu'à cette même date, de grands manuscrits de Noël et plusieurs imprimés ont déjà vu le jour. À travers une succession de concordances, Jeffery montre que chaque recueil emprunte un peu au précédent, tout en présentant des ajouts incessants.

Voici son cadre de classement, dont nous sommes tributaires²⁹ :

- Première période, 1512-1525, [Trepperel] : *J.90(a)* et *J.90(b)*, *Fragments A* et *B*, *J.53*, *J.11* et *J.12* ;
- Deuxième période : Lotrian, 1525-1530, les plaquettes *J.8(a)*, *J.8(b)*, et *J.8(c)*, *J.14*, *J.16* et *J.17*.
- Troisième période : *J.Fleur 110*, *J.1534* (Nourry, Lyon) ; *J.1535* et ses successeurs : *J.1537*, *J.1538*, *J.1543*. Nous avons notamment ajouté *NJ Viviant* (1520) et *NJ 1542*.

Voici la volumétrie de ces paroliers :

Recueils	Pièces
<i>J.90(a)</i>	39
<i>J.90(b)</i>	43
<i>Fragment A</i>	7
<i>Fragment B</i>	7
<i>J.53</i>	36
<i>J.11</i>	10
<i>J.12</i>	12
<i>J.8a</i>	8
<i>J.8b</i>	8
<i>J.8c</i>	8
<i>J.14</i>	14
<i>J.16</i>	15
<i>J.17</i>	17
<i>NJ.Viviant [1520]</i>	42 + 4 (rondeaux, quolibet)
<i>J.Fleur 110</i>	48
<i>J.1534</i>	37 (dont 8 Marot)
<i>J.1535</i>	213 (dont 15 Marot, avec réécriture dans le cas de 26, 27, 53, 54, 82)
<i>J.1537</i>	226 dont 32 Marot dans l'ordre de <i>l'Adolescence Clémentine</i>
<i>J.1538</i>	267 dont 32 Marot dans l'ordre de <i>l'Adolescence Clémentine</i>
<i>NJ.1542</i>	46
<i>J.1543</i>	225, réédition de 1538.

Par rapport aux plaquettes de la même période, la toute première collection *J.90(a)* est assez étoffée, elle comprend 39 chansons et se termine par une déclaration de l'*acteur* ainsi rédigée :

²⁸ Brian Jeffery, *Chanson Verse of Early Renaissance*, London, B. Jeffery, 1971, 2 vol., vol. I p. 14 sq.

²⁹ Les recueils sont ici abrégés, on en trouvera le détail p. 54 sq.

L'acteur
 La veille Monsieur Saint Lambert
 Fut fait ce livre de chansons
 Pour mon maistre Jehan Boutart
 [F4r^o] À resjouyr les compaignons
 Pour luy prie dieu en toutes saisons
 Que bien luy soit en faitz et ditz
 Par priere et oraisons
 Que en la fin ait paradis
 Amen
 Richard m'a escript sans umbrage
 Au bout du pont pres de Terouenne
 Qui jamais ne fut mis en cage
 Si non que pour l'enfant de Ravane
 Il ne mangea ne lart ne couane
 Ne pain ne paste aussi ne beut
 Je prie à dieu non pas jouvenne
 Qu'il face pardon à qui ce fut
 Amen

C'est à partir de ce texte que Jeffery souligne que saint Lambert a été martyrisé pour avoir dénoncé une relation adultère. Il en fait donc une lecture plutôt facétieuse ici³⁰. Jeffery commente ensuite les lieux et noms, en rapprochant Théroouanne de la région (Hesdin, Tournai) qui a donné lieu à tant de chansons historiques (militaires). L'enfant de Ravenne serait Gaston de Foix. Probablement d'autres éléments viendront éclairer un jour ces vers finaux. Ces vers sont suivis de la « Recepte pour guarir du mal des dens », une recette tout à fait digne du théâtre de la farce. On trouve également cette recette pour faire revenir les dents la fin de notre recueil J.11.

Jeffery a édité presque tous les recueils de sa connaissance, connus dans les années 1950, mais il écarte - tout en les citant - deux recueils, l'un de 1520, l'autre de 1542³¹. Une mention doit être faite ici du recueil Viviant³², écarté par Jeffery, paru à Genève en 1520 (date supposée), dont l'univers semble à la fois plus littéraire, et nettement plus ancien. On y trouve notamment pour *Nymphes des bois* un texte second peu connu que voici :

³⁰ Brian Jeffery, *Chanson verse, op. cit.*, vol. I, p. 96.

³¹ Ces deux recueils font partie de notre répertoire : *Sensuyvent plusieurs belles chansons composées nouvellement lesquelles ne furent jamais imprimées et se chantent sur divers chans nouveaux pour ce qu'elles sont nouvelles et le nombre dicelles se treuve en la table qui est a la fin du present. Imprimées en la noble cité de Genefve en la rue de la juifrie : et se vendent auprès de saint Pierre en la boutique de maistre Jaques Viviant, [ca 1520], Genève, Jacques Viviant, [1520], qui sera abrégé en NJ Viviant; Sensuyt plusieurs belles chansons nouvelles imprimees nouvellement dont les noms s'ensuyvent cy apres en la table. Mil cinq cens. XLII. - On les vend a Paris en la rue neufve nostre Dame a l'enseigne de l'escu de France., [Paris], [Alain Lotrian], 1542, [NJ 1542]. Ce dernier recueil représente une pierre de touche dans l'histoire de la chanson historique imprimée au xvi^e siècle.*

³² *Op. cit. NJ Viviant.*

Chanson. xli. Sus nimphe des bois
 Reveillez vous tous chantres naturelz :
 Qui endurez fantaisie de cervelle
 Venés nous veoir & vous nous trouverez
 Deliberez : si nous sommes enrumez
 N'en murmurez : ce fait nostre chappelle
 L'ung se brumelle : l'aultre se josquinelle
 Pierre sonnelle & l'aultre se compere
 [f3r] Quant nous souvient de Brumel nostre pere.
 Ne pleurez plus dame de court
 Cessez vostre douleur amere
 Monsieur reviendra quelque jour
 Ce que n'est fait se pourra faire

La tonalité, on le voit, est nettement humoristique, à partir d'un texte d'origine extrêmement recueilli. Parmi les autres merveilles du recueil Viviant, une version très ancienne de *Au bois de dueil* (naturellement avec des strophes additionnelles et neuves) :

Chanson. xxxiii.

Au boys de dueil à l'ombre d'ung soucy
 Aller m'y fault pour passer ma tristesse
 Ramply d'annuy de souverain transy
 Manger m'y fault mainte poyres d'angoisse :
 Dedans ung prel couvert de noire fleurs
 De mes deux yeulx feray ung tas de pleur
 Fy de lyesse
 Mon hardiesse
 Le mal me presse
 Puis que j'ay perdu mes amours
 [e1v] Las que j'endure
 Je vous asseurs
 Le temps m'y dure
 Soulas vous n'avés plus le cours
 Puis que j'ay perdu mes amours.
 Froissés les dens pour estre troupp remply
 C'est mon desduyre quant je vois ma misere :
 Le dieu d'amours ne me veult secourir
 Mais m'envoye infortune austere
 Confort n'est nul il se dort en ung puys
 J'ay de tormens plus que porter ne puis
 Tousjours pour celle
 Qui est si belle
 Rigueur cruelle
 Tu prens plaisir me tormenter
 Pis ne puis dire
 Fors te mauldire
 Tant suis plain d'ire
 De m'avoir mes plaisirs osté :
 Tu t'en pouvoys bien desporter.
 Oncques Priam ne fut si fort surpris [...]

Puisque cette pièce, ici à 5 strophes (voir catalogue n° 78) figure dans ce recueil, c'est l'occasion d'interroger la date supposée de sa parution : cela ferait de ce texte la première apparition connue de *Au bois de dueil*. Le recueil *J.Fleur 110* est réputé publié en 1527, et *J.8(a)*, entre 1525 et 1530 selon Jeffery, mais nous savons que le travail sur la bibliographie matérielle de ces plaquettes pourrait être intensifié, en dépit de la difficulté objective que cela représente, notamment par l'usage de Harisse. Si la datation de Viviant par la bibliothèque de Genève (+/- 1520) se confirme, cela peut jeter un jour intéressant sur cette chanson particulière dans l'univers protestant (pas uniquement en raison de sa

forme si spécifique, avec des vers raccourcis en fin de strophe, si proche de la forme de *Tant que vivray* de Marot). Les usages ultérieurs de ce chant ont été bien exposés par Packer³³.

Dans les recueils de la première période, on note encore la quasi-absence de chansons historiques, qui apparaîtront dans le second groupe de plaquettes, ainsi qu'une moindre concordance de leurs airs avec les chansons spirituelles protestantes. Ensuite, à part *J.90(a)* qui en contient 10, et *J.53* qui en contient 11, soit une proportion d'un quart à un tiers, les autres plaquettes ne renvoient pas à des mélodies issues des deux grands chansonniers monodiques. Enfin, aucune source polyphonique (manuscrite ou imprimée) ne reflète particulièrement ces plaquettes, pas plus qu'elles ne privilégient apparemment une source polyphonique ou l'autre. Ce sont bien des objets musicaux indépendants des sources musicales – elles le sont également des sources poétiques.

Le groupe de deuxième période confirme cette indépendance. C'est également celui où l'organisation interne des recueils commence à être plus visible. Ainsi la plaquette *J.8(b)* comprend deux chants dits historiques, une chanson issue du manuscrit de Bayeux et utilise trois chants qui servent dans le contexte réformé. Cette plaquette présente une orientation plus occasionnelle peut-être que d'autres recueils, plus proche de l'actualité en somme. Ses dimensions sont remarquablement modestes, c'est l'une des plus petites plaquettes de notre corpus.

Si aucun de ces recueils ne semble constituer un projet éditorial pensé comme un tout, on peut cependant noter dans certains recueils une intention d'organisation, reléguant certains types de formes poétiques par exemple au début ou à la fin. C'est tout à fait sensible notamment entre les recueils *J.1534* et *J.1535*, où réapparaissent en fin de recueil des chansons que l'on n'avait jamais lues autrement que dans les deux grands chansonniers monodiques BnF Fr. 12744 et le manuscrit dit de Bayeux, BnF Fr. 9346, inaugurant une période de nostalgie et probablement le début d'une mise en patrimoine :

- Lyon, *J.1534*, Nourry : 4 chansons du ms. BnF Fr. 12744.
- Paris *J.1535*, Lotrian : 24 chansons du ms. BnF Fr. 12744, en particulier une section dense n° 118 -119 ; 122-123 ; 134-135 et toute une série à partir de 149, auxquels il faut rajouter les chansons qui dans le BnF Fr. 9346 qui ne sont pas dans BnF Fr.12744 : n°105, 106, 144, 146, 188 :

Chansons de <i>J.1535</i> tirées de Paris, BnF, ms. Fr. 12744	Chansons de <i>J.1535</i> tirées de Paris, BnF, ms. Fr. 9346 :
À Paris à La Rochelle	Au bois de deuil à l'ombre d'un soulci
Maulditz soient ces envieulx (R)	Au bois de deuil à l'ombre de soulci (2 ^e version)
Nous estions trois filles	Ce mois de mai par un doux assoirant
Ce mois de mai par un doux assoirant	Helas j'ai esté destroussé
C'est simplement donné congé	Il est venu un petit oisillon
En plains et pleurs je prens congé	J'aime bien mon ami
Puisque de vous me fault partir	L'amour de moi si est enclose
Helas Olivier Basselin	Le perier qui charge souvent
Il est venu un petit oisillon	Mon coeur vit en esmoi
Je ne me puis tenir	Plaisante fleur gente et jolie
L'amour de moi si est enclose	Sous une [aub]espine fleurie
L'autre jour jouer me alloie:	Souvent m'esbas et mon coeur est marri
Le perier qui charge souvent	

³³ Dorothy S. Packer, « Au Boys de dueil and the Grief-Decalogue Relationship in Sixteenth-Century Chansons », *The Journal of Musicology*, vol. 3, n°1, Winter, 1984, p. 19-54.

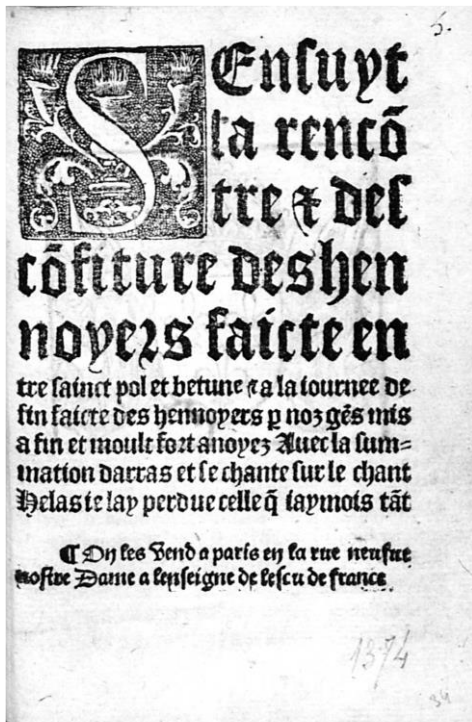
Mon mari m'a diffamée	Un espervier venant du verd bocaige
Mon pere et ma mere	
Petite fleur cointe et jolie	
Plaisante fleur gente et jolie	
Plaisante fleur que j'ai tant desirée	
Quand je [la] voi renouveler	
Si j'aime mon ami	
Sous une [aub]espine fleurie	
Souvent m'esbas et mon coeur est marri	
Un espervier venant du verd bocaige	
Vrai dieu d'amour reconfortez ma dame	

À partir de *J.1534*, les recueils sont orientés vers la production de Clément Marot, et la placent de façon groupée. *J. 1535* rassemble 32 chansons dans l'ordre de l'*Adolescence Clémentine* en tête du parolier. C'est d'autant plus remarquable qu'il s'agit du seul poète largement identifié dans ces recueils³⁴.

Pour chacune de ces chansons, Jeffery a placé lorsqu'il le pouvait les concordances musicales. Aujourd'hui, depuis une dizaine d'années, non seulement la base *Chansons de la Renaissance* d'Annie Cœurdevey (Tours, C.E.S.R.) est disponible, mais encore nous bénéficions de numérisation massive de manuscrits et de premiers imprimés musicaux. C'est ainsi que chacune des concordances de Jeffery peut être de nouveau confrontée aux sources, désormais mieux signalées. Mais les progrès sont quotidiens, ce qu'un travail tel que celui-ci rend très sensible.

Enfin, dans certains recueils, on note une prédilection pour la chanson dite historique, essentiellement tournée vers la geste militaire. Le support le plus fréquent de ces chansons est la publication de petites plaquettes de quelques folios, contenant une ou deux chansons de même type, pour des circonstances voisines. Elles font plus rarement partie de recueils « généralistes », comme le sont les trois recueils *J.8*. Ces chansons historiques, souvent strophiques, remémorent l'éclat d'une action militaire passée, chantent bien souvent les victoires de tel ou tel grand chef de guerre. C'est particulièrement le cas du recueil *J.8(b)*, avec une rare chanson « de galériens ». Ces recueils sont essentiellement contemporains de la première vague d'impression musicale inaugurée à Venise en 1501, deux manuscrits soigneusement copiés pour des patrons princiers, le manuscrit de Bayeux BnF Fr. 9346 et le ms. BnF Fr. 12744. En fin de période, les recueils paroliers rencontrent les débuts de l'imprimerie musicale parisienne, avec les premiers recueils de chansons de Pierre Attaignant. On sera particulièrement attentif aux très rares recueils imprimés de musique polyphonique qui s'inscrivent entre 1501-1528, et qui permettent de constater l'existence de quelques versions imprimées très précoces.

³⁴ On relève les noms de Jean Marot, Claude Chappuys et Mellin de Saint-Gelais, très fugitivement (une chanson).



Paris, BnF, Réserve des livres rares, Rés. Ye. 1374³⁵, page de titre.

Noëls

Les recueils de noëls sont exactement du même format que les plaquettes gothiques qui contiennent des chansons. Les noëls ont bénéficié d'études plus poussées, et comme elles, ils ont suscité l'intérêt des bibliographes et des bibliophiles de la fin du XIX^e siècle. La littérature des Noëls est particulièrement liée aux dix-neuvièmes et vingtièmes siècles, au travers des exemplaires souvent uniques que conservent les grandes bibliothèques de Paris, de Chantilly et de Wolfenbüttel, auxquels il faut ajouter Séville. Leurs caractéristiques typographiques sont exactement les mêmes que celle des recueils de chansons, puisqu'ils proviennent des mêmes officines, et pour un même public. Les recueils manuscrits les plus anciens ne portent pas d'indication de timbres.

On a pour les noëls un certain nombre de caractéristiques divergentes cependant : ils sont plus abondamment pourvus de bois gravés liminaires. On note également dans la mise en table que les Noëls sont ordonnés non pas par titre, mais précisément par air sur lesquels on les chante. Ainsi, la table d'un recueil de noëls est en réalité constituée de la table des airs sur laquelle on peut les chanter. C'est-à-dire que le lecteur, en ouvrant son recueil, ne cherche pas un texte, mais plutôt cherche à chanter une chanson qu'il connaît avec de nouvelles paroles dont il attend certainement surprise et humour. Cela montre bien la hiérarchie qui s'installe entre la musique et le texte, le texte venant en second, sur un canevas lyrique posé par la musique. On verra par la suite que ce canevas conserve

³⁵ *Sensuyt la rencontre et desconfiture des hennoyers faicte entre saint pol et betune et a la journée de fin faicte des Hennoyers par nos gens mis a fin et moult fort anoyez Avec la summation darras et se chante sur le chant Helas je lay perdue celle que jaymois tant. On les vend a paris en la rue neufve nostre Dame a lenseigne de lescu de France.* Paris, J. Trepperel, 1522. Une communication écrite avec la Réserve, que je remercie en la personne de Fabienne Le Bars, laisse apparaître une impression aujourd'hui attribuée plus précisément à la Veuve Trepperel.

beaucoup mieux les rimes féminines et masculines et les mesures irrégulières que l'on pourrait s'y attendre, précisément grâce au « substrat sonore » sous-jacent.

Les airs des deux grands chansonniers monodiques sont très bien représentés dans les recueils de noëls, parce que ce genre a débuté plus tôt, avant même la parution de plaquettes de chansons. À l'autre extrémité de la période d'étude, en 1537 l'édition des *Grands noëls* de Pierre Sergent³⁶ compte encore 27 chants issus du ms. BnF Fr. 12744, auxquelles il faut ajouter 6 pièces du ms. BnF Fr.9346 qui ne se trouvent pas dans 12744.

Les recueils de noëls ont été dépouillés en suivant l'inventaire dressé par Pierre Rézeau³⁷. Son travail met en lumière 77 recueils, qui vont du simple folio unique manuscrit à la collection de 150 noëls de Pierre Sergent, de 1537³⁸. Adrienne Fried Block, qui y a consacré sa thèse³⁹, et a publié cette anthologie de 1537⁴⁰, a particulièrement poussé la recherche des sources musicales, mais n'a pas indexé les chants sur lesquels se chantaient les autres noëls qui pour elles constituaient des sources secondaires. Comme le présent travail a été commencé en 2012, l'ouvrage de Rézeau n'était pas encore paru, et l'on était tributaire à l'époque essentiellement de Block et, avant elle de la thèse de Jay Rahn⁴¹. L'inventaire de Rézeau a apporté une très grande précision dans la datation des timbres, ce qui permet de constater que certaines chansons sont en usage bien avant même leur publication dans les paroliers (sans parler de leur notation musicale).

Le répertoire des noëls est extraordinairement porteur, car très précoce. C'est lui qui, par ses particularités de copie des textes « seconds » qu'il laisse apparaître, révèle le potentiel musical que les autres supports ne peuvent mettre au jour : un texte de Noël, parce que leurs auteurs sans doute ressentaient des préventions envers le texte premier (et il y avait souvent des raisons), va aplanir la structure strophique (mieux restituée, cette fois, par les chansonniers polyphoniques et les paroliers), mais en souligner les répétitions, les refrains internes, toutes sortes de détails qui s'avèrent précieux pour notre compréhension des formes lyriques.

Le répertoire de noëls était pour cette étude un « contre-corpus », en ce qu'il a servi en quelque sorte de révélateur. Le classement des recueils, qui était déjà celui de Block, a été repris par Rézeau (et augmenté fortement). Pour plus de facilité, nous donnons ici directement la table de correspondance entre les n° de recueils « Block », qui seront utiles dans le catalogue, et les cotes des exemplaires dans les bibliothèques (ce sont principalement des *unica* là aussi). La description des recueils occupe les pages 45 à 54 de l'ouvrage de Pierre Rézeau auquel on pourra se référer. La numérotation des recueils de noëls diffère selon qu'on se réfère à sa thèse ou à son ouvrage, et ci-dessous sont reproduits les numéros de l'ouvrage :

³⁶ *Les grans Noëlz nouveaulx composez nouvellement en plusieurs langaiges sur le chant de plusieurs belles chansons nouvelles dont les noms ensuyent ; Et premièrement, Paris, Sergent, Pierre, ca1530 (HAB).*

³⁷ Pierre Rézeau, *Les noëls en France aux xv^e et xvi^e siècles*, Strasbourg, ELIPHI, 2013.

³⁸ *Les grans Noëlz nouveaulx composez nouvellement en plusieurs langaiges sur le chant de plusieurs belles chansons nouvelles dont les noms ensuyent ; Paris, Sergent, Pierre, ca1530 (HAB).*

³⁹ Adrienne F. Block, *Pierre Sergent's "Les grans Noëlz" ca. 1537 and the Early French Parody Noël*, PhD, City University of New York, 1979.

⁴⁰ Adrienne F. Block, *The Early French parody Noël*, Ann Arbor, Mich., Umi research press, 1983.

⁴¹ Jay P. Rahn, *Melodic and textual types in French monophonic song ca. 1500*, PhD, Columbia, 1978, Ann Arbor 1980, 3 vol.

Sources manuscrites	N° Block	Volumétrie
Angers, BM, 1582.		1
Aoste, B grand séminaire, 77.		
Avignon, AD Vaucluse, Notaires, fonds Vincenti, 549.		1
Clermont-Ferrand, BM, 707.		
Florence, B Laurent., Cod Ashburnham, 116.	3	3
BnF Annecy, Société Florimontane, .		
BnF Lavergne, .		
Limoges, AD Haute vienne, Série I, 55.		2
Oxford, Keble College, 33.		
Paris, Arsenal, 3653.	1	55
Paris, BnF, Fr., 2041.		1
Paris, BnF, Fr., 2368.	2	52
Paris, BnF, Fr., 2506.	7	42
Paris, BnF, Fr., 14983.	4	127
Paris, BnF, Fr., 24407.	5	49
Paris, BnF, nouv. acq. Fr., 1274.		39
Paris, BnF, nouv. acq. Fr., 1895.	6	100
Philadelphie, Free Library, Lewis E 211.	non Block	
Tours, BM, 231.		
Sources imprimées		
Chantilly, Musée Condé, IV.D.119.	66	13
Chantilly, Musée Condé, IV.D.120.	35	23
Chantilly, Musée Condé, IV.D.137.	19	4
Chantilly, Musée Condé, IV.D.145.	16	22
Chantilly, Musée Condé, V.D.030.	16+	
Chantilly, Musée Condé, VI.C.40.	36	40
BnF Bourg en Bresse, Musée mun.	18	16 + 4
BnF Nantes, Armand Guéraud.		
BnF Paris, Lavallière 3081, 3081.	41	16
BnF Paris, Rothschild 1016, 1016.		
Lyon, BM, Rés., 805238.	28	69
Le Mans, BM, 8°, BL 1974.	49	9
Le Mans, BM, 8°, BL 1974.	38	35
Le Mans, BM, 8°, BL 1974.		
Le Mans, BM, 8°, BL 1974.	14	5
Le Mans, BM, 8°, BL 1974.		
Le Mans, BM, 8°, BL 1974.		
Le Mans, BM, 8°, BL 1974.		
Le Mans, BM, 8°, BL 1974.	15	6
Le Mans, BM, 8°, BL 1974.	13	17
New York, Pierpont Morgan Library, 75869.	32	
New York, Pierpont Morgan Library, 75870.	31	
New York, Pierpont Morgan Library, 75871.	58	
Paris Nrezo, Arsenal, 8°, B.L. 10495 Rés.	50	12

Paris, Arsenal, 8°, B.L. 10620 Rés.	54	61
Paris, Arsenal, 8°, B.L. 10620 Rés.	56	5
Paris, Arsenal, 8°, B.L. 10620 Rés.	53?	
Paris, Arsenal, 8°, B.L. 10620 Rés.	55	48
Paris, Arsenal, 8°, B.L.10623 Rés.	8	16
Paris, Arsenal, 8°, b.L.10631 Rés.	9	22
Paris, Arsenal, 8°, b.L.10631 Rés.	10	25
Paris, Arsenal, 8°, b.L.10631 Rés.	68	8
Paris, Arsenal, 8°, b.L.10632 Rés.	11	18
Paris, Arsenal, 8°, b.L.10649 Rés.	67	25
Paris, Arsenal, 8°, b.L.10649 Rés.	48	134
Paris, Arsenal, 8°, b.L.10650 Rés.	33	23
Paris, Arsenal, 8°, b.L.10650 Rés.	61	23
Paris, Arsenal, 8°, b.L.10650 Rés.	30	6
Paris, Arsenal, 8°, b.L.10651 Rés.	16+	
Paris, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, Rés., 550, 580, 581.	37	3
Paris, Mazarine, Rés., 26673.	0	
Paris, Musique, Rés., Vmf 18.	52	7
Paris, BnF, Rés., Ye 782.	26	11
Paris, BnF, Rés., Ye 1210.	60	21
Paris, BnF, Rés., Ye 2684 (1).	42	170
Paris, BnF, Rés., Ye 2684 (2).	45	5
Paris, BnF, Rés., Ye 2684 (3).	51	
Paris, BnF, Rés., Ye 236.	29	4
Paris, BnF, Rés., Ye 464.	0	
Paris, BnF, Rés., Ye 4315.	36	40
Paris, BnF, Rés., Ye 724.	36+	
Paris, BnF, Rothschild, II.3.59.	50	12
Paris, BnF, Rothschild, 2980 IV.9.69.	59	1
Paris, BnF, Rothschild, 2981 V.4.110.	34	23
Paris, BnF, Rothschild, 2982 V.4.75.	16	
Paris, BnF, Rothschild, 2983 V.4.113.	63	8
Paris, BnF, Rothschild, 2984 V.4.114.	65	11
Paris, BnF, Rothschild, 2985 V.4.111.	62	6
Paris, BnF, Rothschild, 2986 V.4.115.	64	10
Paris, BnF, Rothschild, 2987 V.4.112.	40	5
Paris, BnF, Rothschild, 2988 IV.3.21.	27	26
Paris, BnF, Rothschild, IV.3.152.	29	4
Paris, BnF, Rothschild, 2989 IV.3.217.	56	5
Paris, BnF, Rothschild, 2989 IV.3.217.	57	
Séville, Biblioteca capitolar y Colombina, 15.2.1 (1).	23	1
Séville, Biblioteca capitolar y Colombina, 15.2.1 (5).	21	17
Séville, Biblioteca capitolar y Colombina, 15.2.1 (6).	25	16
Séville, Biblioteca capitolar y Colombina, 15.2.16 (7).	24	11
Séville, Biblioteca capitolar y Colombina, 15.2.16 (8).	20	9
Séville, Biblioteca capitolar y Colombina, 15.2.16 (9).	22	21
BnF Lyon Baudrier, Ville-sous-Anjou, Isère château.	17	29

Wolfenbüttel, HAB, 54.	46	
Wolfenbüttel, HAB, 54.	39	21
Wolfenbüttel, HAB, 54.	43	24
Wolfenbüttel, HAB, 54.	44	7
Wolfenbüttel, HAB, 54.	47	10
Zurich, ZentralB, Res., 1332.		
Edition perdue de Samson Bedouin, Angers, 1562 d'après Block		18

Sources des noëls : cotes et volumétrie

Chansons spirituelles

Les recueils de chansons spirituelles sont en revanche ordonnés par titre. Cela suppose de la part de l'acquéreur une tout autre attitude, une tout autre relation au livre. Ce trait distinctif est peut-être lié au corpus des chansons spirituelles (sous ce terme générique on comprend actuellement les chansons pour le public réformé⁴²). La *Chrestienne Resjouissance*⁴³ d'Eustorg de Beaulieu est un recueil particulièrement soigné sur le plan de la relation entre les lecteurs et l'ouvrage. Il est pourvu de paratextes abondants qui précisent le statut des musiques sur lesquelles Beaulieu composait ses textes, ses espoirs relativement à ces musiques, et la logique interne du recueil. Les chansons y sont classées, en fonction de leur origine, et même de la qualité de la versification originelle. Ainsi, Beaulieu place dans une troisième et dernière section un groupe de chansons dont, selon lui, la métrique n'est pas parfaite, mais qui lui semblent très fonctionnelles. La présentation de Beaulieu a pour objet d'éviter qu'on ne confonde l'irrégularité métrique qui était celle de l'air d'origine avec la nature de son travail. La seconde section en revanche est constituée de chansons qu'il déclare avoir composées lui-même, mais pas encore soumis à l'impression. En dépit de ses espoirs de les soumettre bientôt « à l'église » afin de pouvoir obtenir l'accord de la communauté, on n'a pas retrouvé les traces de ses motets ni de ses chansons. Cette deuxième section, fraîchement composée, est celle qui présente le moins de concordances avec tous les autres répertoires. Beaulieu semble penser que sa propre musique, probablement polyphonique et très récente, pas encore dans les mémoires peut tout de même servir de timbre. Mais il s'agit d'une date tardive relativement à notre propos.

⁴² Au tout début du xvi^e siècle, aucun terme ne vient de manière satisfaisante ou historiquement fondée définir ce lectorat : évangéliques ? protestants ? réformés ? Le milieu évangélique français est bien cerné sous cet aspect générique dans la thèse d'Isabelle Garnier, *L'épithète et la connivence : écriture concertée dans un corpus de textes évangéliques français (1523-1534)*, Paris Sorbonne (Paris IV) 2003, Genève, Droz, 2005, Travaux d'Humanisme et de Renaissance 404. Les recueils portent le plus souvent au titre le terme de chanson spirituelle – mais pas toujours. Ces chansons ont pour propriété commune de se détourner par leur existence même des pratiques pieuses romaines, mais on perçoit bien que cette propriété est partagée par d'autres corpus, au moins partiellement, et notamment précisément celui des noëls. Les nouvelles tendances au chant pieux en langue vernaculaire sont démultipliées par l'imprimerie : en Italie, l'exemple de Savonarole et des cantiques qui sont attachés à sa mémoire sont exactement contemporains de notre corpus. Le point commun entre les versificateurs franciscains de noëls en français, Savonarole, Luther et bien d'autres, du point de vue de la musicologie, est ou devrait évidemment être le statut monastique et ses milieux, véritables ferments de modernité au début du siècle (à la mesure des corpus à chanter également). Ce serait l'objet d'un ouvrage en soi (pour la France).

⁴³ Eustorg de Beaulieu, *Chrestienne Resjouissance*, 2 exemplaires, Musée Condé, Chantilly et Vienne, Österreichische Nationalbibliothek (num.), 1546.

Eustorg de Beaulieu était très musicien, chaque étape de son travail le montre : on voit dans le détail comment, sur chaque note problématique des airs d'origine, une solution exceptionnelle est trouvée grâce en particulier à l'agencement poétique des mots.

10 sources ont été retenues pour établir les concordances des airs avec les premières chansons spirituelles, elles correspondent aux recueils présentés par Anne Ullberg⁴⁴, n° 1 à 11 (sauf n° 7, une chanson isolée).

Plaquettes isolées

Les plaquettes contenant une ou deux chansons historiques ne sont pas fréquentes mais c'est le format habituel de ces chansons plus éphémères. C'est aussi dans ce domaine qu'on a le plus de mal à trouver les chants préexistants, et la première hypothèse est qu'il s'agit d'airs très répandus, nettement plus « populaires » que d'autres. L'intérêt pour ces chants historiques anciens, au XIX^e siècle, était particulièrement accentué par les campagnes napoléoniennes visant à restaurer à la mémoire militaire victorieuse de la France au travers de ses chansons, et cette mission était naturellement celle des conservateurs de l'État. Les chants historiques ont ainsi été étudiés par Émile Picot⁴⁵ (Picot, 1913) à la suite des travaux de Leroux de Lincy⁴⁶, et ont fait l'objet d'une publication suivie de la *Revue d'Histoire Littéraire de la France*. Chaque chant historique y est pourvu d'une notice abondante précisant le contexte dans lequel les événements décrits par la chanson ont eu lieu. Ces chansons éphémères, dont certaines ont perduré, étaient chantées sur des airs que tout le monde connaissait, plus encore même que les chansons que l'on peut trouver dans les grands chansonniers monodiques de Bayeux (BnF Fr. 9346) et BnF Fr. 1274. Ces airs, probablement de véritables scies musicales, comme en témoignent les quelques exemples que l'on a pu recenser, étaient si simples et si efficaces qu'aucune notation musicale ne semblait nécessaire. De plus, aucune mise en polyphonie n'était ni souhaitable ni effectuée. Il s'agit donc à chaque fois de quelques folios, voire, comme les placards de Dijon, de simples bandelettes de papier imprimé.

Corrections, typographie

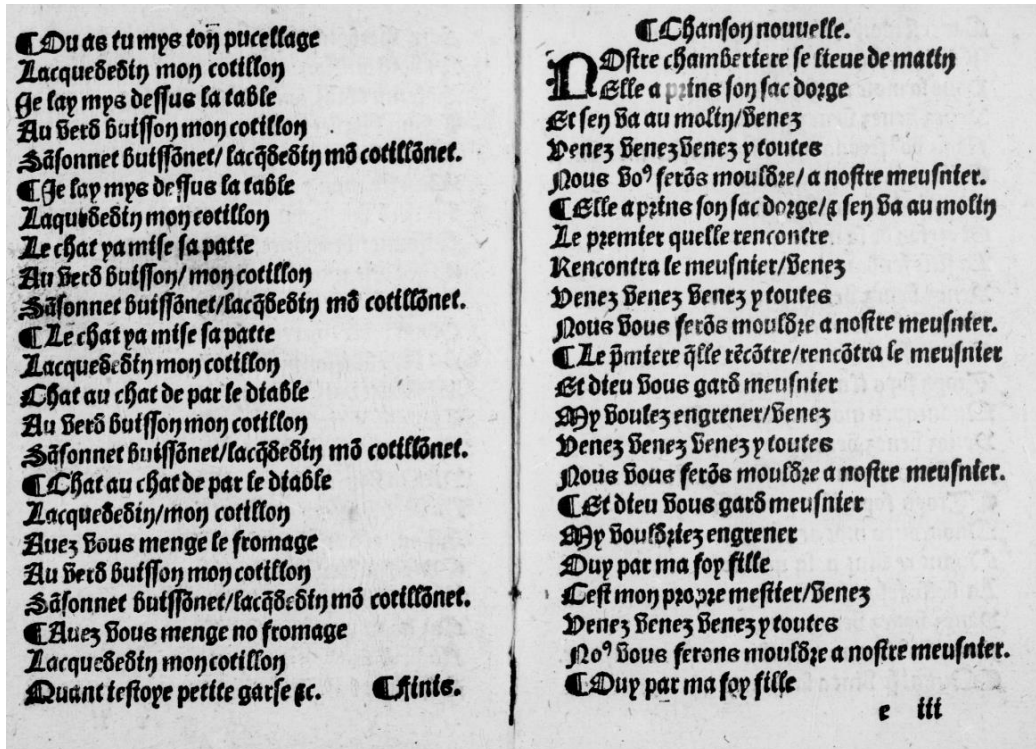
La typographie et le degré de correction de ces plaquettes de chansons et noëls sont moins connues encore que les plaquettes elles-mêmes. Elles partagent la réputation médiocre des imprimés populaires du même type et du même format. Le point de vue du musicien n'est pas si sombre : sur le plan matériel, en attendant des études plus approfondies, on ne peut que constater les efforts des imprimeurs pour restituer de manière intelligente des structures strophiques très liées à la dimension sonore, et ces structures s'avèrent finalement beaucoup plus répétitives que la moyenne des éditions poétiques. En effet, un examen plus précis révèle que les formes musicales de ces chansons qui circulent dans les paroliers avant l'imprimerie musicale sont à la fois très complexes, pourvues de refrains subtils, et de strophes à la conception raffinée. Les ouvriers typographes semblent avoir fait de leur mieux pour indiquer des césures, les ruptures dans la construction, telles qu'ils les imaginaient. Dès lors qu'il s'agit de publier une chanson à refrains du type *À la claire fontaine*, la question d'imprimer ou non les refrains, et de les abrégés, peut se poser. S'il s'agit d'une chanson un peu plus

⁴⁴ Anne Ullberg, *Au chemin de salvation. La chanson spirituelle réformée, 1533-1678*, Uppsala, Uppsala Universitet, 2005, p. 90-96.

⁴⁵ Émile Picot, *Chants historiques français du seizième siècle*, Paris, A. Colin, 1903.

⁴⁶ Antoine Le Roux de Lincy, *Recueil de chants historiques français depuis le XII^e siècle jusqu'au XVIII^e siècle*, Paris, libr. Ch. Gosselin, 1872-1873.

compliquée, comme *Malbrough s'en va-t-en guerre*, ou bien *Il était un petit navire*, alors les refrains insérés rendent l'opération encore plus complexe. Si des abréviations sont utilisées, notamment à partir du deuxième ou troisième refrain, on constate aussi, jusqu'au milieu du siècle, que contrairement à une idée répandue, les imprimeurs ne cherchent nullement à gagner de la place avec des refrains abrégés, mais au contraire les impriment tous.



J.1534 (Nourry), chansons *Quand j'estoys petite garse* (cat. 90), fin et *Nostre chamberiere se lieue de matin* (cat. 472), impression des refrains.

On constate le caractère rigoureusement identique des refrains. On peut formuler deux hypothèses. Tout d'abord la présence de textes peut aider le lecteur à chanter une chanson qui se trouve, ou dont l'on craint qu'elle ne se trouve un peu en dehors de son domaine de prédilection. Dans ce cas, ce serait un effort dans le sens de la performance orale de la poésie chantée, pour suppléer la mémoire collective. L'hypothèse selon laquelle aucun correcteur n'a interagi avec le matériel avant l'impression est ici infondée, car il est visible que ces textes sont édités (ponctuation, césures page de gauche, etc.). Enfin, une troisième piste repose sur la forme précise de ces chansons dans la tradition orale, une forme strophique en laisse⁴⁷. Ce caractère commun, rare dans le recueil, demeure probablement la meilleure des hypothèses.

La pièce « Puisque de vous me fault partir », recueil J.90(a) n°12 (cat. 346 pour le commentaire détaillé et les textes), présente à partir du vers 17 une interpolation de 10 vers (et non 11 comme l'édite Jeffery, car les vers 20 et 21 sont réunis dans la source). Ensuite la forme strophique initiale reprend son cours. Cette interpolation est reproduite dans les chansonniers ultérieurs, et l'on peut penser qu'il s'agit d'une méprise dans l'atelier du premier imprimeur, reproduite ensuite. Ceci serait tout à fait intéressant et plausible, si l'on n'avait retrouvé une version chantée de cet assemblage

⁴⁷ Voir chapitre V, 4.

curieux de chanson strophique et d'interpolation, et cette très ancienne mise en musique semble de plus antérieure à l'impression du texte. On peut donc imaginer qu'étrangement, si la chanson était réellement une chanson populaire (au sens de connue de mémoire), alors peut-être l'imprimeur disposait-il non pas de cette chanson (qui serait alors en oubli), mais d'une copie de la chanson musicale, prélevée sur... l'unique source manuscrite polyphonique, qui transmet l'erreur, ou une source comparable (avec erreur). C'est à peu près la seule explication plausible. Deux noëls différents sont disponibles, l'un épouse de manière étonnante l'interpolation, l'autre non. Les textes de la chanson et de l'interpolation connaissent tous deux une filiation intéressante, que l'existence des chansons de Noël nous encourage à explorer.

Enfin, loin de simplement copier les plaquettes éditées par d'autres, les ateliers d'imprimeurs semblent trouver de la ressource à l'intérieur de l'atelier (milieu des typographes ?) voire à l'extérieur, pour produire des éléments poétiques additionnels, changer certaines strophes, pour en ajouter, et pour amender les textes d'une manière générale. C'est dire si l'hypothèse de la copie servile est ici questionnée.

Compte tenu de cette liberté d'action des imprimeurs sur les contenus, dont on n'esquisse que l'hypothèse, on peut se demander de quelle manière il faut interpréter le fait que les strophes terminales des chansons soient toujours mieux conformées sur le plan de la mesure poétique que les strophes initiales. On note en tout cas très régulièrement que là où les premières strophes sont présentées de manière déficitaire, avec des vers parfois hypométriques, les dernières sont souvent versifiées de manière à la fois plus pauvre mais aussi plus normalisée. Ceci peut même introduire un biais méthodologique : si l'on n'arrive pas à découvrir la forme poétique au début de la chanson, il faut généralement insister, et les choses deviennent claires : en sorte que l'on a tendance à se fonder sur la dernière strophe pour analyser les premières, ce qui peut introduire une appréciation biaisée de l'état de la chanson. Il se pourrait en effet qu'en procédant de la sorte, on efface la dimension archaïque du plus ancien des textes, au profit de la dimension plus récente de la dernière strophe. C'est pourquoi, les entreprises de normalisation de la présentation de ses chansons sont, ici plus qu'ailleurs, plutôt défavorables à une bonne compréhension de leur transmission, et nous en donnerons quelques exemples dans les chapitres consacrés aux formes poétiques.

Recueils Jeffery :

Les recueils ont été traités la plupart du temps directement sur les sources, ou leur numérisation lorsqu'elle était disponible. Seuls les recueils marqués d'un astérisque ont été traités à partir des catalogues établis par Brown, Rézeau, Block et Ullberg.

Première période

S'ensuyvent plusieurs Belles chansons nouvelles. Et sont en nombre iii.x. et dix., s. d., Paris, BnF, Département de la Musique, Fonds Coirault, Rés. Um 112, [J.90(a)].

Les chansons nouvelles que l'on chante de present Et sont en nombre quatre vingt et dix. Et premierement [...], Paris, Bibliothèque Nationale, Rés. P Ye 463, [J.90(b)].

S'ensuyvent plusieurs belles chansons nouvelles Et premierement la chanson [Table] Et plusieurs autres qui sont en nombre cinquante et troys, [Paris], [Trepperel?], Paris, Bibliothèque Nationale, Fonds Rothschild IV.9.69., [J.53].

S'ensuyvent unze Belles chansons nouvelles dont les noms s'ensuyvent. Et premierement [Table] Item apres s'ensuyt une belle recepte pour faire revenir les dents à eux qui les ont perdues, Paris, Bibliothèque Nationale, Fonds Rothschild, IV.9.69, [J.11].

S'ensuyvent xii chansons nouvelles. C'est assavoir [Table], Paris, Bibliothèque nationale, Rés. P. Ye. 2092, [J.12].

Deuxième période :

S'ensuyvent viii belles chansons nouvelles dont les noms s'ensuyvent. Et premierement [Table], Paris, Bibliothèque Nationale, Rés. Ye 1378, [J.8(a)].

S'Ensuyvent viii belles Chansons nouvelles dont Les Noms s'ensuyvent. Et premierement [Table], Chantilly, Musée Condé, IV.D.113, [J.8(b)].

S'Ensuyvent huict belles Chansons nouvelles dont Les Noms s'ensuyvent. Et premierement [Table], London, British Museum, C.22.a.23, [J.8(c)] ().*

S'ensuyvent quatorze belles Chansons nouvelles Dont les noms s'ensuyvent. Et premierement. [Table], [Paris], Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 8° B. 11441 Rés. (anc. B.L. 8801), [J.14].

S'ensuyvent seize belles chansons nouvelles dont les noms s'ensuyvent Et premierement [Table], [Paris], Paris, Bibliothèque Nationale, Rés. Ye 1379, [J.16].

Sensuyvent dixsept belles chansons nouvelles, [Paris], Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, Rés. 8- BL-11441, [J.17] relié avec J.14.

Troisième période

La fleur des chansons. Les grans chansons nouvelles qui sont en nombre Cent et dix, où est comprise la chanson du roy, la chanson de Pavie, la chanson que le roy fist en Espagne, la chanson de Romme, la chanson des Brunettes et Te remutu, et plusieurs aultres nouvelles chansons, lesquelles trouverés par la table ensuyvant, Chantilly, Musée Condé, IV.D. 50, [J.Fleur 110].

S'ensuyvent plusieurs belles chansons nouvelles: nouvellement imprimées, lesquelles sont fort plaisantes Et les noms d'icelles trouverez en la table qui est à la fin du present livre. Avec aulcunes de Clement Marot, de nouveau adjoustées. On les vend à Lyon, en la maison de feu Claude Nourry, dit le Prince, pres nostre Dame de Confort., Lyon, Claude Nourry, [1533 ou 1534], Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, A: 562 Quod. (5), [J.Nourry].

S'ensuyvent plusieurs belles chansons nouvelles Avec plusieurs aultres retirés des anciennes impressions, comme pourrez veoir à la table en lequel sont les premieres lignes des chansons et

le feuillet là où se commencent lesdictes chansons. Mil cinq cens. xxxv., 1535, Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, Lm 3971a, [J.1535].

Les chansons nouvellement assemblées outre les anciennes impressions. M.D.XXXVIII, 1538, Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, R 16 Mar. 1, [J.1538] (*).

Sensuyt plusieurs belles chansons nouvelles imprimees nouvellement dont les noms s'ensuyvent cy apres en la table. Mil cinq cens. XLII. - On les vend a Paris en la rue neufve nostre Dame a l'enseigne de l'escu de France., [Paris], [Alain Lotrian], 1542, Bibliothèque Nationale, Rés. Ye. 2719, [NJ 1542].

Sensuyt plusieurs belles chansons nouvelles et fort joyeuses : avecques plusieurs aultres retirées des anciennes impressions comme pourrez veoir en la table en laquelle sont comprises les premieres lignes des chansons. 1543. - On les vend a Paris en la rue neufve nostre Dame a l'enseigne de l'escu de France. Par Alain Lotrian., 1543, Paris, Bibliothèque Nationale, Rés. Ye 2720, [J.1543].

Plaquettes isolées (autres paroliers)

Sensuyvent plusieurs belles chansons nouvelles. Et premierement chanson nouvelle des Anglois sur le chant de ma bien acquise. Vive le roy. Gentille ville de Hedin, [1521], Bibliothèque Nationale, Rés. Ye 1377, [NJ Plusieurs].

Sensuyt cinq belles chansons nouvelles dont les noms sensuyvent, [Paris], [1512-1525], Paris, Bibliothèque nationale, Rés. P. Ye 2177, [NJ 5]⁴⁸.

Sensuyvent plusieurs belles chansons composées nouvellement lesquelles ne furent jamais imprimées et se chantent sur divers chans nouveaux pour ce qu'elles sont nouvelles et le nombre dicelles se treuve en la table qui est a la fin du present. Imprimées en la noble cité de Genevve en la rue de la juifrie : et se vendent auprès de saint Pierre en la boutique de maistre Jaques Viviant, [ca 1520], Genève, Jacques Viviant, [1520], Bibliothèque de Genève, Se 9765, [NJ Viviant 1520].

Nouveau vergier florissant des belles chansons nouvelles pour la récréation des tristes, Lyon, B. Rigaud, Bibliothèque Nationale, Rés. 8. Z Don. 594 (448,9), [NJ Rigaud].

Plusieurs plaquettes de chants historiques enfin, tant au Musée Condé de Chantilly qu'à la Bibliothèque Nationale de France, en fonction des sources signalées par Émile Picot en son catalogue.

Les abréviations seront employées dans le corps de l'ouvrage.

Noëls :

Les airs de noëls ont été recueillis à partir de l'ouvrage de Rézeau, mais les principales sources à Paris, Chantilly et Wolfenbüttel ont été consultées sur l'exemplaire, ainsi que le recueil de noëls notés conservé à Séville⁴⁹. Le meilleur classement est celui par lieux de conservation, adopté par Pierre Rézeau y compris pour les imprimés. Pour faciliter le renvoi au catalogue, ils sont ci-dessous classés par numéro de recueil signalé dans l'ouvrage d'Adrienne Field Block. Certains recueils lui étaient inconnus, notamment les noëls manuscrits : ils figurent dans le catalogue Rézeau seulement et sont placés en début de liste, avec les imprimés qui ne figureraient pas dans son catalogue.

⁴⁸ Plaquette signalée à mon attention et éditée par J.-E. Girot, que je remercie.

⁴⁹ Je remercie Paloma Otaola, Professeur à Lyon II, et la Biblioteca Capitolar y Colombina de Séville d'avoir répondu favorablement à mes demandes, ainsi que Christophe Guillotel-Nothmann pour sa présence à Wolfenbüttel, auprès de la Herzog August Bibliothek dont les services ont été inestimables. L'accueil très chaleureux et l'aide de Léa Ferrez-Lenhard et son dévouement pour faciliter l'accès aux collections du Musée Condé à Chantilly sont également d'une grande aide pour les chercheurs.

Manuscrits (cat. Rézeau).

Recueil de noëls, xvi^e, Aoste B Grand séminaire 77.

Les Noëls fait et composé az loneourd laz Nativité de Nre sigr Jhs Chry...[Jacques de Balme], *olim* Annecy Société Florimontane.

Noël, f.14, Avignon, Archives Départementales, Vaucluse, Notaires, fonds Vincenti 549.

Recueil de noëls, Clermont-Ferrand BM 707.

Recueil composite 7 parties, Le Mans BM 8° BL 1974 (1) à (7).

2 noëls et une chansons du prieuré d'Aurel, 2e moitié, Limoges AD Haute vienne Série I 55.

Recueil, 1525, *olim* Nantes Armand Guéraud.

Recueil de noëls et de cantiques, 1598-1600, Oxford Keble College 33.

Cantiques de Noëls nouveaux, Le Mans, Olivier, 1605, Paris Arsenal 8° b.L.10651 Rés.

Livre de recettes, xvi^e, Paris BnF Fr. 2041.

Noëls de Jehan Porée, Vire, 1581, Paris BnF nouv. acq. Fr. 1274.

Recueil de Noëls, 1520 jusqu'au f. 43 v; a/c 44 : 2de moitié xvi^e siècle, Philadelphie Free Library Lewis E 211.

Noëls, f.1 puis f. 247; début xvi^e, Tours BM 231.

Petit recueil de noëls manuscrit, 1596, *olim* Lavergne.

Imprimés (cat. Rézeau et addenda)

Chansons nouvelles de noel, Caen, Hastingue, 1533, Paris BnF Rés. Ye 724.

Fragments de noëls, voir BnF Rés. Ye 2684 édition proche, Paris BnF Rés. Ye 464.

Noëls nouveaux, Neuchâtel, Vingle, Pierre de, 1533, Zurich ZentralB Res. 1332. Traité par Rézeau, et par Ullberg (v. chansons spirituelles).

Noëls nouveaux de la Nativité de Nostre Seigneur Jesuchrist, composez sur les chançons de ceste année mil cinq cens cinquante six: ainsi que pourrez veoir en la table, Paris, N. Chrestien, 1556.

MARTIN, Nicolas, *Noëls et chansons nouvellement composez tant en vulgaire françoys que savoysien, dict patois*, Lyon, Macé Bonhomme, 1555. Mazarine, Rés. 26673 (non Block).

Cantiques de Noëls nouveaux, Le Mans, Olivier, 1605, Chantilly Musée Condé V.D.030 = Paris Arsenal 8° BL 10651 Rés, [NBI 1].

GIRARD D'AUXONE, Jean, *CANTIQUES sur la natiuité de Nostre Sei- gneur Jesus Christ, En nombre de douze : Odes Latines de mesme argument, trois, Et, Chansons de Quaresme, sept, Par E. G. D. Chantez au Seigneur nouveau Canti- que : & que sa louange soit ouye en la con- gregation des bons. Pseau. CXLIX. A Lyon, M.D.LVIII [1558]. I, Lyon, Fradin, Pierre, 1558, Paris, BnF, Fonds Rothschild 3198 (1018 a) IV, 6, 139, [NR NBI 1558].*

Les Noëls nouveaux composez à l'honneur de l'incarnation et nativité de Nostre Seigneur Jesus Christ, Au Pont-a-Mousson, par Melchior Bernard.

Noëls nouveaux composez en l'honneur de la Nativité de Jesus-Christ. Composé sur le chant et mesure de plusieurs chansons vulgaires de nostre temps, Paris, Chez P. Ménier.

Le recueil Bl 29 (G.Gerson) n'est plus un *olim* : voir à cette référence.

Manuscrits et recueils imprimés Rézeau-Block :

S'ensuivent, 1525, Paris Arsenal 3653, [BI 1].

Recueil de noëls, 1483/1498, fin xv^e Charles VIII, Paris BnF Fr. 2368, [BI 2].

Recueil de pièces en vers composées ou recueillies par Jazme Oliou f. 35v-37, Florence B Laurent. Cod Ashburnham 116, [BI 3].

(Vilgontier), *Recueil de vieulx et nouveaulx noelz recueilliz par frere Jean de Vilgontier* (le mans ca 1556), Le Mans, 1556, fin xvi^e, Paris BnF Fr. 14983, [BI 4].

Recueil de noëls, 1592-1594, Paris BnF Fr. 24407, [BI 5].

Recueil de chansons et cantiques Alsinois, Paris BnF nouv. acq. Fr. 1895, [BI 6].

Noëls (anthologie rétrospective), avant 1518, Paris BnF Fr. 2506, [BI 7].

La bible des nouels nouveaux, Angers, Hernault, 1581?, Paris Arsenal 8° B.L.10623 Rés., [BI 8].

Recueil des vieux noelz Recueil composite a), Angers, Hernault, 1582, Paris Arsenal 8° b.L.10631 Rés. (1), [BI 9].

Cours des Noelz Recueil composite b), Angers, Hernault, 1582, Paris Arsenal 8° b.L.10631 Rés. (2), [BI 10].

Vieux noelz, Angers, Hernault, 1582, Paris Arsenal 8° b.L.10632 Rés., [BI 11].

Les Noëls de Samson Bedouin, moine de l'Abbaye de la Couture du Mans de 1526 à 1563, éd. Henri Chardon, Le Mans, Monnyer, 1874. Édition perdue, comme celle de François Briand en 1512, que Chardon donne également. [BI 18] On sera attentif au fait qu'aucun noël ne correspond aux noëls lyonnais ou parisiens, ni à l'anthologie de Pierre Sergent en 1537. [BI 12].

Noelz Nouveaulx, Le Mans, Gaignot, 1554, Le Mans BM 8° BL 1974 (9), [BI 13].

Autres Noelz sur les chants cy après déclarés, s. l., s. n., xvi^e, Le Mans BM 8° BL 1974 (4)- réimr Clinchamp, [BI 14].

Autres noëls, Le Mans, J. Olivier, 1559-1594, Le Mans BM 8° BL 1974 (8), [BI 15].

Cantiques de Noelz anciens [ca 1600], Le Mans, Olivier, 1600, Chantilly Musée Condé IV.D.145 = Paris BnF Rothschild 2982, [BI 16].

Les nouelz..., Lyon, Maréchal/Chaussard, ca 1506, BnF Lyon (Baudrier), Ville-sous-Anjou, Isère château, [BI 17].

Nouelz nouveaulx, Briand, 1512, olim Bourg en Bresse Musée mun. (édité Chardon /Champion 1904), [BI 18].

Noelz nouvellement composez [ca 1530], Lyon, Nourry, ca 1530, Chantilly Musée Condé IV.D.137, [BI 19].

Noelz nouveaulx : sur tous les aultres composez allegoriquement selon le te[m]ps qui court Sur aucunes gaves cha[n]sons : Avec le noel des eglises [et] villaiges du Lyo[n]nois non iamais que a present imprimez, On les vend a Lyon : en la maison de Claude Nourry dict le Prince, Lyon, Nourry, 1531, Séville Biblioteca capitolar y Colombina 15.2.16 (8), [BI 20].

Noelz nouveaulx : Nouvellement faitz [et] co[m]pesez a lhonneur de la natiuite de lesucrist [et] de sa tresdigne mere Marie, Lyon, Arnoullet, Août 1535, Séville Biblioteca capitolar y Colombina 15.2.1 (5), [BI 21].

La fleur des Noelz : nouvelleme[n]t notes en choses faictes imprimez en lhonneur de la natiuite de n[ot]re seigneur lesuchrist [et] de sa tressacree mere, [Lyon, Jacques Moderne, 1535], Séville Biblioteca capitolar y Colombina 15.2.16 (9), [BI 22].

Noel nouveau / co[m]posez par Sire Thomas le Vaillent a lho[n]neur de la[n]nu[n]ciatio[n] de la vierge Marie natiuite [et] passion resurrectio[n] [et] assention de son benoist filz Ihesu Crist ; Fait sur le

- chant de maistre Thomas tout doux tout doux*, [Lyon, Jacques Moderne, ca 1535], Séville Biblioteca capitolar y Colombina 15.2.1 (1), [BI 23].
- La fleur des Noelz : nouvellement imprimez, faictz [et] composez a lhonneur de la natiuite de lesuchrist [et] de la vierge Marie sa benoiste mere lesquelz sont moult beaulx [et] de nouveau co[m]posez*, Lyon, Jacques Moderne, 1535, Séville Biblioteca capitolar y Colombina 15.2.16 (7), [BI 24].
- Noelz nouveaulx : faictz [et] co[m]pose a lhonneur de la Natiuite de nostre seigneur lesuchrist [et] de sa tresdigne mere Marie*, Lyon, Moderne, Jacques, ca 1535, Séville Biblioteca capitolar y Colombina 15.2.1 (6), [BI 25].
- ANEAU, Barthelemy, *Chant natal*, Lon, Gryphe, 1539, Paris BnF Rés. Ye 782, [BI 26].
- NOELZ vieux & nouveaux en l'honneur de la natiuité le sus Christ, & de sa tresdigne mere. A Lion Par lan de Tournes* M.D.LVII, Lyon, De Tournes, Jean, 1557, Paris BnF Rothschild 2988 IV.3.21, [BI 27].
- La grand Bible des Noelz tant vieux que nouveaux*, Lyon, Rigaud, 1555-1597, Lyon BMRés. 805238, [BI 28].
- S'ensuivent les noelz tresxcelens et contemplatifz les quelz chantent les filles rendues par devotion, nouvellement imprimes par Maitre Guillaume Gerson de Villelongue demourant devant le college de reins pres sainte Geneviefve*, Paris, s. n., ca 1520, BnF Paris, BnF Fonds Rothschild 1016. Autre ex. BnF, Rés. P Ye236, [BI 29].
- Noelz nouveaulx*, Paris, s. n. [La Caronne], avant 1507, [BI 30].
- Noelz Nouveaulx*, Paris, Trepperel, 1511-1525, New York Pierpont Morgan Library 75870, [BI 31].
- Les grans noelz nouveaux*, Paris, Trepperel, 1525, 1515-1525, New York Pierpont Morgan Library 75869, [BI 32].
- Les grands noels nouveaux composéz sur plusieurs chansons tant veilles que nouvelles*, Paris, Nyverd, 1514-1548, Paris Arsenal 8° b.L.10650 Rés. (1) = Condé IV D 120 et Rothschild 2981, [BI 33].
- Les grands noelz nouveaulx, composez sur plusieurs chansons tant vieilles que nouveles en françoys, en poitevin et en escossois.*, [Nyverd?], ca 1530-1548, Chantilly Musée Condé IV.D.120 = Rothschild V. 4. 110 et Arsenal 10650, [BI 34 et 35].
- S'ensuivent plusieurs chansons de nouelz [Le Moigne]*, Paris, s. n., 1520, Chantilly Musée Condé VI.C.40 Le Moigne = Paris BnF Rés Ye 4315, [BI 36].
- Noelz nouveaulx faits par les prisonniers de la conciergerie*, Paris, s. n., ca 1524, Paris Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, Rés. 550, 580,581, [BI 37].
- DANIEL, Jean, *Noelz nouveaux (Mithou - Jean Daniel - Recueil composite b)*, Paris, Bossozel, ca 1540, Le Mans BM8° BL 1974 (2), [BI 38].
- Noëlz nouveaulx en poeteuin*, Paris, s. n., ca (Sergent 1526-1531), Wolfenbüttel Herzog August Bibliothek Lm Sammelbd. 54 (2), [BI 39].
- NOELZ nouveaulx Imprimez nouvellement. Les noms des chansons. ... On les vend a Paris a la rue saint laques a lenseigne de saint Martin en la maison de lehan Oliuier*, Paris, Olivier, Jehan, ca 1530 (BnF), Rothschild 2987 (1016 g) V.4.112, [BI 40].
- Noelz nouveaulx*, Paris, Olivier, ca 1530, BnF Paris Lavallière 3081, [BI 41].
- Les grands nouels nouveaux*, Paris, Lotrian, ca 1530, Paris BnF Rés. Ye 2684 (1), [BI 42].
- Noëlz nouveaulx composez sur le chant de plusieurs chansons nouvelles, dont les noms sensuyent ; Et premièrement*, Paris, s. n., ca 1530, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek M: Lm Sammelbd. 54 (3), [BI 43].
- Les Noëlz nouveaulx reduys sur le chant de plusieurs chansons nouvellement composées ; Et premierement*, Paris, s. n., ca 1530 (Sergent 1526-1531), Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, M: Lm Sammelbd. 54 (4), [BI 44].

- Noels Nouveaux*, Paris, Lotrian, ca 1530, Paris BnF Rés. Ye 2684 (2), [BI 45].
- Les grans Noëlz nouveaulx composez nouvellement en plusieurs langaiges sur le chant de plusieurs belles chansons nouvelles dont les noms ensuyent ; Et premièrement*, Paris, Sergent, Pierre, ca1530 (HAB), Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, M: Lm Sammelbd. 54 (1), [BI 46].
- CHAPERON, Jean, *Sensuyt plusieurs Noelz nouveaulx de ceste presente annee mil cinq cens XXXVIII. / Composes par le Lasse de repos*, Paris, s. n., 1538, Wolfenbüttel Herzog August Bibliothek Lm Sammelbd. 54 (5), [BI 47].
- Autre recueil avec table des timbres, Paris, Lotrian, 1536, Paris Arsenal 8° b.L.10649 Rés. (2), [BI 48].
- [Denisot], *Noelz alsinois Recueil composite*, Paris?, 1545, Le Mans BM 8° BL 1974 (1); réimpression Clinchamp, chez Lanier 1847 et Lanier : rés Ye 3812, [BI 49].
- [Denisot], *Cantique du premier advenement de Jesu Christ*, Paris, Vve de La Porte, 1553, Paris Arsenal 8° B.L. 10495 Rés.= Rothschild II.3.59., [BI 50].
- Nouels gothiques*, Paris, Bonfons, 1543-66, Paris BnF Rés. Ye 2684 (3) = Wolfenbüttel 54/3 avec variantes, [BI 51].
- Noelz nouveaux*, Paris, Chrestien, 1556, Paris Musique Rés. Vmf 18, [BI 52].
- Noelz nouveaux et dévots cantiques Recueil composite c)*, Paris, Bonfons, Paris Arsenal 8° B.L. 10620 Rés. (3) = Rothschild 2989, [BI 53].
- La grand bible des Noels Recueil composite a)*, Paris, Bonfons, 1573-95, Paris Arsenal 8° B.L. 10620 Rés. (1), [BI 54].
- TRIGUEL, cordelier, *Recueil des vieil et nouveaux cantiques*, Paris/Laval, Bonfons, ca 1573-95, Paris Arsenal 8° B.L. 10620 Rés. (4), [BI 55].
- Noelz et cantiques nouveaux sur la Nativité de JC Recueil composite b)*, Paris/Orléans, Bonfons, 1578, Paris Arsenal 8° B.L. 10620 Rés. (2) Tremblay = Rothschild IV.3.217, [BI 56].
- BORDEAUX, Christophe de, *NOELZ NOVVEAVX, et deuots Cantiques à l'honneur de la natiuité de nostre Seigneur Iesus Christ, faicts & composez par Christophle de Bordeaux Parisien, pour l'annee mil cinq cens quatre vingts & vn. A Paris, Par Nicolas Bonfons, ruë neuue nostre Dame, a l'enseigne S. Nicolas. — Fin. Christophle de Bordeaux. S. d. [1580]*, Paris BnF Rothschild 2989 IV.3.217 Tremblay = Arsenal 8° B.L.106202 Rés., [BI 57].
- Noelz notez*, Paris, Trepperel, xvi^e s. , New York Pierpont Morgan Library 75871, [BI 58].
- Noel fait en manière de dialogue*, s. l., s. n., ca 1515, Paris BnF Rothschild 2980 IV.9.69, [BI 59].
- Les Noelz nouvellement faictz et composez en l'honneur de la nativité de Jesuscrist et de sa tresdigne mere*, [Lyon, Nourry, ca 1525] « 1515 », (Gallica : 1510), Paris BnF Rés. Ye 1210, [BI 60].
- Les ditez des noelz nouveaux*, s. l., s. n., après 1500?, Paris Arsenal 8° b.L.10650 Rés. (2), [BI 61].
- DANIEL, Jean, *SENSVYVENT Plusieurs Noelz Nouueaulx. Titulus. Chansons nouvelles de Noel Composees tout de nouuel Esquelles verrez les pratiques De confondre les hereticques lo. Daniellus Organista.....*, s. l., s. n., s. d.a, [vers 1525], Rothschild 2985 (1016 e), V.4.111, [BI 62].
- DANIEL, Jean, *CHANTZONS saintes pour vous esbatre Elegamment exposees Par vng prisonnier composees Cest an mil cinq cens vingt & quatre. Grace & amour. I. D. Org. Sur puis quen amours a si beau passetemps. Sur trop enquerre nest pas bon. he mon mignon. Sur ma bien acquise ie suis venu icy. Sur vne bergerotte prinze en vng buisson. Sur las baisez moy au departir nicholas mon beau frere. Sur est il conclud par vng arrest damours. Sur lariran lariran houiste sil est a ma poste. Sur ie demeure seulle esgaree— [À la fin :] Grace & amour. lo. Danielis Org. S. l. n. d. [1524], [Paris], s. n., 1524, Paris BnF Rothschild 2983 (1016 c), V.4.113, [BI 63].*

DANIEL, Jean, *CHANCONS loyeuses de noel Tres douces & recreatiues Singulieres supellatiues Et son faictes dassez nouuel. Grace & amour....*, s. l., s. n., ca 1525 (BnF), Paris, BnF, Rothschild 2986 (1016 f) V.4.115, [BI 64].

DANIEL, Jean, *NOELS io yeulx Plain [sic] de plaisir A chanter sans nul desplaisir. Grace & amour. Sur Allez luy dire allez luy demander Sur mon mary na plus que faire Sur dieu te gard bergere Sur hurelugogu quel douce dance Sur qui en amours veult estre heureux Sur ce mignon qui va denuyt qui a fait brã- ler le. &c. Aultre chanson poiteuine a plaisir Sur en contemplant la beaulte de mamye. Sur iamais ne mauindra. Sur & don venez vous ma dame lucette Sur la chanson de loublieur. Iohannes Danielis Org.*, s. l., s. n., [vers 1525], Rothschild 2984 (1016 d), V.4.114, [BI 65].

Sensuyvent plusieurs Beaulx noelz Nouveaulx. Omposez sur le chant de plusieurs chansons nouvelles, s. l., s. d., [BI 66]

Noelz nouveaux, Paris, Lotrian, 1536 d'après les lettrines, Paris Arsenal 8° b.L.10649 Rés., [BI 67].

[DANIEL, Jean], *Cahier contenant huit noelz*, Paris Arsenal 8° b.L.10631 Rés. (3), [BI 68].

Chansons spirituelles :

[MALINGRE, Mathieu], *Sensuyvent plusieurs belles et bonnes chanson, que les chrestiens peuvent chanter en grande affection de coeur : pour et affin de soulage leurs esperitz et de leur donner repos en Dieu*. [Neuchâtel], [Pierre de Vingle], 1533, Genève, BPU Res. Bd 1475 et Zurich, ZB Res. 1329, [S'ensuivent Malingre 1533].

[MALINGRE, Mathieu], *Noelz nouveaulx*, [Neuchâtel], [Pierre de Vingle], [1533], Genève, BPU Res. 1476 partie A, et Zurich, ZB Res 1332, [*Noelz nouveaulx* [Malingre] 1533].

[MALINGRE, Mathieu], *Chansons nouvelles demonstrantz plusieurs erreurs et faulsetez, desquelles le paovre monde est remply par les ministres de Satan*, [Neuchâtel], [Pierre de Vingle], [1534], Zurich, ZB Res. 1327, [M.1534 Ch Nouv].

[MALINGRE, Mathieu], *Chansons Nouvelles demonstrantz plusieurs erreurs et faulsetez, desquelles le paovre monde est remply par les ministres de Satan*, [Genève], [Wigand Koeln], [1535], Zurich, ZB 1328.

[SAULNIER, Antoine], *Chanson nouvelle. Composée sur les dix Commandemens de Dieu extraicte de la sainte escripture*, [Lyon], [Jacques Moderne], [1540], Paris, BnF, Fonds Rothschild, IV.6.64.

[NICOLAS DU VAL, éd.], *Chansons demonstant les erreurs et abuz du temps present, lesquelles le fidele pourra chanetr en lieu des chansons vaines et pleines de mensonges*, [Genève], [Jean Girard], 1542, A-Wn, Vienne, ÖNB 80.X.38, [*Chansons spirituelles* 1542].

[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, A-Wn, 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 deshorent par leurs chansons mondaines et impudicques, [Genève], s. n., 1555, Paris, Bibliothèque d'Histoire du Protestantisme, 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 impudicques chansons. Genève, Antoine Cercia, 1558, Genève, BPU 2098 Rés., [*Chansons spirituelles* 1558].

Chansons spirituelles a 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^{da} : Chansons spirituelles composees à l'utilite de tous

vrais Chrestiens, où sont demonstrez plusieurs erreurs et abuz. 3^a : Cantiques extraicts de l'Ecriture sainte, [Genève], s. n., 1569, Arsenal 8° BL. 10 502 Rés., [Chansons spirituelles 1569].

III – Divertimento I : Les Noëllyonnais conservés à Séville

La collection de Noëllyonnais conservée à la Colombina de Séville se compose de 5 recueils, plus quelques Noëllyonnais isolés. Comme pour les autres sources, leur rareté et l'histoire de leur entrée dans les collections particulières se révèlent aussi passionnantes ou presque que leur contenu. Ici pourtant, c'est le contenu qui nous arrêtera : les cinq recueils principaux sont tous d'origine lyonnaise. Leur date d'acquisition, si l'on suit Harisse, se concentre autour de 1535, avec quelques dates légèrement antérieures, sur lesquelles il y a encore débat actuellement.

Ils ont été acquis à la faveur de passages de Fernand Colomb dans le sud de la France, à partir de 1531, et notamment à Montpellier, en 1535, mais aussi à Turin et Lyon.

Voici ces cinq recueils :

- *Noelz nouveaulx : sur tous les aultres composez allegoriquement selon le te[m]ps qui court Sur aucunes gayes cha[n]sons : Avec le Noel des eglises [et] villaiges du Lyo[n]nois non iamais que a present imprimez, On les vend a Lyon : en la maison de Claude Nourry dict le Prince, Lyon, Nourry, 1531, Séville Biblioteca capitolary Colombina 15.2.16 (8), [BI 20].*
- *Noelz nouveaulx : Nouuellement faitz [et] co[m]posez a lhonneur de la natiuite de Iesucrist [et] de sa tresdigne mere Marie, Lyon, Arnoullet, Août 1535, Séville Biblioteca capitolary Colombina 15.2.1 (5), [BI 21].*
- *La fleur des Noelz : nouvelleme[n]t notes en choses faictes imprimez en lhonneur de la natiuite de n[ot]re seigneur Iesuchrist [et] de sa tressacree mere, [Lyon : Jacques Moderne, a. agosto 1535], Lyon, Moderne, 1535, Août 1535, Séville Biblioteca capitolary Colombina 15.2.16 (9), [BI 22].*
- *La fleur des Noelz : nouvellement imprimez, faictz [et] composez a lhonneur de la natiuite de Iesuchrist [et] de la vierge Marie sa benoiste mere lesquelz sont moult beaulx [et] de nouveau co[m]posez, Lyon, Moderne, 1535, 10 décembre 1535, Séville Biblioteca capitolary Colombina 15.2.16 (7), [BI 24].*
- *Noelz nouveaulx : faictz [et] co[m]posez a lhonneur de la Natiuite de nostre seigneur Iesuchrist [et] de sa tresdigne mere Marie. Lyon, Moderne, Jacques, ca 1535, Séville Biblioteca capitolary Colombina 15.2.1 (6), [BI 25].*

Tous ces recueils, à l'exception du recueil BI 21 [Arnoullet] et du recueil BI 20 (Claude Nourry) sont identifiés comme issus de l'officine de Jacques Moderne, avant 1535 (date d'acquisition)⁵⁰. Le recueil Nourry (8) est le seul qui antedate légèrement les autres, puisqu'on l'estime imprimé avant décembre 1531. Jacques Moderne se révèle, après les frères Beringen, comme le plus sérieux challenger lyonnais de l'imprimerie musicale française. À cette même époque, Pierre Attaignant, à Paris, voit sa propre production, qui sort progressivement de la période de protection offerte par les

⁵⁰ Il s'y ajoute un Noël isolé dont nous ne parlerons pas ici : *Noel nouveau / co[m]posez par Sire Thomas le Vaillent a lho[n]neur de la[n]nu[n]ciatio[n] de la vierge Marie natiuite [et] passion resurrectio[n] [et] assention de son benoist filz Ihesu Crist ; Fait sur le chant de maistre Thomas tout doux tout doux-- [Lyon : Jacques Moderne, ca. 1535], Lyon, Moderne, Jacques, s.d., ca 1535, Séville Biblioteca capitolary Colombina 15.2.1 (1) [BI 23].*

privilèges (et même avant...), pillée et republiée par Jacques Moderne à Lyon, dans une dynamique parfaitement décrite par Audrey Boucaut-Graille⁵¹.

Il est là encore mille façons d'observer ces recueils. Leur poétique propre, leur univers mériteraient d'être décrits isolément et avec soin. Pour l'heure nous observerons, par le jeu des concordances musicales, des phénomènes étonnants qui permettent de les apprécier comme porteurs des formes poético-musicales les plus en vogue de leur temps.

Observons d'abord la singularité des textes de noëls transmis par ces ouvrages : la plupart ne se trouvent qu'à Séville ou dans les rares autres sources d'origine lyonnaise :

- Chantilly IV D 137 (1530, Nourry) [BL 19];
- Ville-sous-Anjou, ancien recueil Baudrier, 1506, Mareschal [BL 17];
- Paris, BnF, Réserve YE 1210, Nourry, 1525 [BL 60];

ce qui signifie qu'ils constituent un groupe de textes distinct au sein du vaste ensemble des noëls conservés ; de façon extrêmement claire, l'ancrage local des textes de noëls, maintes fois relevé et au premier chef par Pierre Rézeau⁵² se trouve pleinement confirmé. Au demeurant, un des recueils (8) porte en son titre même le contexte lyonnais : *Noelz nouveauls sur tous les aultres composez allegoriquement selon le temps qui court sur aucunes graves chansons. Avec le noel des eglises et villaiges du Lyonois non jamais que a present imprimez. /On les vend a Lyon en la maison de Claude Nourry dict le Prince. Pres nostres dame de Confort.*

Le prisme d'observation pourrait être par exemple le suivant : les textes de noëls sont-ils propres à un recueil unique ? à un groupe de recueils ? et si oui, uniquement lyonnais (d'édition) ou pas ? Même question pour les airs. Avec ici encore des conséquences différentes selon qu'on observe le texte, dont une partie substantielle de la lettre nous parvient, et l'air, qui peut être par exemple connu sous un autre nom ailleurs. Enfin, comme les formes des uns et des autres nous sont assez bien connus tout de même, y-a-t-il un angle générique (musique de danse, formes à refrain ou pas, musique de scène...) intéressant ?

Une partie de cette réflexion est bien entendu abordée par tous les spécialistes de noëls, qui sont particulièrement sensibles aux aspects locaux, et identifient nettement, surtout pour la première moitié du siècle, des zones d'influence précises, nommément Angers/Le Mans, et plus généralement le Poitou ; le Lyonnais ; enfin Paris. Les recueils eux-mêmes clament en leurs titres une revendication « patoisante », en « poetevin », en « escossois », en « breton qui apprend à parler français » etc. La visibilité cependant est moins bonne pour les mélodies.

Chaque recueil possède en quelque sorte sa logique propre. Dans les premiers ou les plus anciens, comme le recueil Mareschal [BI 17], les textes sont parfois communs avec des sources parisiennes, et les timbres non pas uniques mais également présents dans la capitale. C'est ainsi que chez Mareschal, en 1506, on trouve, sur un total de 29, 7 noëls sans air cité, auxquels il faut ajouter À

⁵¹ Audrey Boucaut-Graille, *Les éditeurs de musique parisiens et leurs publics : 1528 - 1598*, thèse de doctorat sous la direction du professeur Jacques Barbier (CESR, Tours, décembre 2007).

⁵² Pierre Rézeau, *Les noëls en France aux xv^e et xvi^e siècles*, Strasbourg, ELIPHI, 2013, p. 27 : Enracinement géographique des noëls.

la venue de noel (n°24) et *Noel iterando noel* (12*). Il reste donc, outre ces airs/titres connus, 20 airs qui nécessitaient une rubrique, pour pouvoir être chantés plus facilement probablement. La descendance de ces textes montre que 8 d'entre eux sont propres à ce recueil, et parmi ceux-ci, 6 ont des timbres qui ne se trouvent nulle part ailleurs. C'est donc la marque d'un répertoire partiellement ancré à Lyon et n'ayant finalement pas voyagé. Ce recueil est cependant l'un des moins strictement « endémiques » parmi ceux qui sont imprimés à Lyon.

Les textes d'origine de ces timbres, les « chansons », même lorsque leurs airs sont aussi chantés à Paris, ne figurent pratiquement pas dans les anthologies imprimées de chansons : à cette date, ces airs ne forment pas chansons indépendantes *per se*, et ne servent en somme... qu'à la versification pour Noël. Ainsi un incipit aussi évocateur que *L'autrier me cheminoie* peut éventuellement correspondre à la chanson transmise dans le ms. Paris BnF Fr.12744, mais il se trouve que les deux autres textes commençant de la sorte et attestés dans les anthologies imprimées (*L'autre jour je chevauchois/À Hedin la bonne ville, J.8(a)* n° 8 et *J.8(b)* n°6, *J.16* n° 15 et *L'autre jour m'en chevauchay/mon chemin droit à Salette*, refrain « Hé dieu la pauvre garse, Hélas qu'elle est malade » (*J.1534* n° 37) ou sa variante (*J.1535* n° 86), de même structure de laisse à refrains) sont résolument distincts de la chanson manuscrite. Si le Noël était lisible dans son entier, on pourrait sans doute mieux apprécier sa forme relativement à l'une ou l'autre des mélodies portant le même incipit.

Noël Rézeau n°	Air	Noël répandu ? (texte)	Air répandu ? (autre usage ?)
6	<i>Si congé prends</i>	Unique	
24	<i>À la venue</i>		
12*	<i>Noel iterando</i> (deviendra) <i>Meigna meigna 506</i>		
86	<i>Bergerette</i>	Unique	
106	<i>Picardie la jolie</i>	Unique	timbre unique
141	<i>Adieu vous dy</i>		timbre unique
143	<i>Allegez moy</i>	Unique	deux Noël, mais seulement Lyon
205	<i>Dites moi toutes vos pensées</i>		
241	<i>J'ai dormi la matinée</i>	Unique	timbre unique
465	<i>L'autrier jour</i>	Unique	timbre unique
536	<i>Princesse d'amour</i>		timbre unique
537	<i>Ils sont en grand pensée</i>		timbre unique
571	<i>Au joly chant du flageolet</i>	Unique	timbre unique
579,5	<i>Puisque pantoufles</i>	Unique	timbre unique
595	<i>Franc cœur</i>		
605	<i>Fausse trahison</i>		
619	<i>Or ny seray je plus bergiere</i>		timbre unique
638	<i>Ut queant laxis</i>		
651	<i>Je suis l'amie du fourrier</i>		timbre unique
654	<i>La brebis morel</i>		timbre unique
656	<i>Veni redemptor</i>		
771	<i>Resveillez vous</i>		timbre unique
813	<i>Bruyez bruyez grosses bombardes</i>		timbre unique

Airs de Noël du recueil Vile-sous-Anjou (BL 17)

Le recueil Ville-sous-Anjou BL 17 présente donc déjà une part significative d'airs et de textes d'usage lyonnais. Mais dès 1525 chez Nourry [BL 60]), les Noël présentés (et leurs airs) sont très largement uniques, entièrement endogènes, à la notable exception du Noël *Rézeau 536, Noel auquel avons attente*, déjà présent dans la collection de 1506 [BL 17], et qui se chante sur « Princesse d'amours excellente », un air associé ailleurs à ladite poésie de Charles d'Orléans (cat. 188). Voilà donc un recueil qui possède une signature lyonnaise très affirmée. On y trouve les « *Puer nobis* », « *Conditor* »

entièrement en latin, suivis de « À la venue de Noël », un Noël omniprésent dans ce groupe lyonnais, et l'un des plus populaires. C'est également là que l'on trouve le Noël (unique) « Des mains d'enfer », bâti d'après un air qui circulait dès 1512 dans la capitale, *Maugré dangier* (cat. 606). *Maugré dangier* est désormais connu par une seule source manuscrite sans paroles, une pièce à 3 voix du livre de Johannes Heer, le manuscrit de Saint Gall 462 (CH-SGS ms. 462). Copiée dans le chansonnier après le retour de Heer en Suisse, cette chanson se danse également puisqu'elle figure dans la liste des danses de Moderne, encore à Lyon donc. Mais que dire de cet air ? Est-il rapporté de Paris par Johannes Heer ? Son recueil de chansons matérialise-t-il une frontière entre Paris et Lyon, par exemple ? Ou bien peut-on qualifier *Maugré dangier* de danse lyonnaise ? Au moins cinq sources textuelles de ce qui ressemble par endroits à une chanson spirituelle sont disponibles, à partir de 1515.

Il subsiste à Chantilly une plaquette (IV D 137), [BI 19], aux caractères de grande taille et bois gravés particulièrement abondants. Cette plaquette contient quatre Noëls sur timbres, tous spécifiquement lyonnais, 3 unica, deux timbres entièrement locaux.

Nourry publie ses Noëls en 1531. Pour ce premier recueil à Séville [BI 20], on note des textes spécifiquement lyonnais, en majorité des *unica*, dont les airs sont cependant assez répandus. Si son recueil précédent (1525) [BI 60] n'était pas paru entre temps, on pourrait arguer d'une première période de production de Noëls Lyonnais, du recueil de Ville-sous-Anjou à celui-ci (Nourry 1531, [BI 20]) où les textes sont indigènes, mais pas les airs. Les airs choisis par Arnoullet, [BI 21], acquis avant 1535, sont également plutôt des airs partagés avec les airs parisiens, et les textes sont souvent communs à d'autres sources lyonnaises, peu d'*unica*, en sorte que ce recueil semble plutôt une anthologie de textes déjà parus ailleurs. De même, lorsque Moderne sort les recueils [BI 24, 25] les textes sont déjà connus ailleurs, dans ses autres publications ou celles d'Arnoullet, et toujours exclusivement lyonnais, comme il en va en réalité pour tous les recueils de Séville, par contraste avec les deux premières grandes sources Mareschal de 1506 [BI 17] et Nourry 1525 [BI 60]. Mais les « airs » de ces deux premières sources imprimées par Moderne *ca* 1535 [BI 24 et 25], à la réflexion, demeurent tous introuvables ailleurs qu'à Lyon (ou alors ne sont pas mentionnés). De plus, les airs qui servent de base aux Noëls, où ils sont rubriqués, sont encore loin d'être disponibles avec leurs paroles dans les recueils paroliers contemporains. On observe ainsi comme une invisible frontière qui maintient quelques mélodies de chansons très connues – et elles le sont à l'évidence en dépit de notre incapacité soit à les reconnaître par leur sobriquet, soit d'en trouver au moins une version – en dehors du circuit des paroles de musique, un répertoire de transmission orale donc, qui perdure au-delà des avancées de l'imprimerie musicale – et dont on cherche avec intérêt le point de contact un peu plus avant dans le siècle.

Pour ces deux mêmes recueils [BI 24, 25], on observe des textes pluriels – mais lyonnais -, et des timbres singuliers donc, un dispositif inverse de ce que l'on observe dans le recueil [BI 22], le recueil de Noëls avec notation musicale partielle, Moderne, 1535, où les textes sont en majorité des *unica*, et où les timbres, pas tous mentionnés, sont plutôt des airs partagés – notamment dans des sources parisiennes de Noëls. Mais ce recueil [BI 22], *La fleur des Noëls : nouvelleme[n]t notes en choses faites imprimez en lhonneur de la natiuite de n[ot]re seigneur lesuchrist [et] de sa tressacree mere*, constitue véritablement un événement dans l'histoire de l'impression des Noëls. Ces derniers Noëls sont « nouvellement notés en choses faites » (*i.e. res facta*, ou encore polyphonie d'art). Cela peut

expliquer cette situation distincte des deux autres recueils⁵³. Ici « noté en choses faites » semble se rapporter au fait que 10 des noëls du recueil 9 sont sur partition (une portée de 5 lignes) tandis que le demeurant est rapporté à des airs. Il se trouve que certains de ces noëls notés étaient connus dans d'autres recueils lyonnais par leur texte seulement, et l'on peut alors « pour la première fois » en prendre connaissance musicalement. Mais le plus intéressant réside dans la présence de noëls pourvus d'un timbre jusqu'alors non identifié, et que l'on voit brusquement apparaître de façon notée (sans mention du timbre, et parfois même avec). Cela ne signifie peut-être pas que le timbre correspond à l'air que nous découvrons, mais, au même endroit et à quelques années près, il est bien possible que cela corresponde.

On pourrait défendre l'idée que si Moderne décide d'imprimer ces airs, et il faut rappeler l'absence de date d'impression connue, c'est que cela faisait alors sens. Soit qu'une différence qualitative importante existe entre les airs à noter et les airs présumés connus, soit que le public visé soit différent, un sorte de tentative purement commerciale en somme, soit qu'un effort éditorial nouveau ait fait se superposer des noëls déjà disponibles et donc connus avec un arrivage « nouveau ». On voit que c'est difficilement défendable, puisque les deux noëls les plus connus et les plus anciens figurent au nombre des élus transcrits en musique, *À la venue de Noël* et *Noël Iterando Noël*. En réalité, le mobile pour noter ces deux noëls connus peut simplement constituer une amorce pour présenter les airs notés moins connus. Encore y découvre-t-on les deux hymnes latines, notées comme le reste en notation mensurale (musicale, rythmée), qui se serait bien passée sans doute de cette publication. On peut aussi penser que Moderne, qui par ailleurs imprime de la musique polyphonique, par exemple pour des musiciens amateurs ou professionnels, « prospecte » en répondant à une nouvelle demande d'impression de l'air facilitant des exécutions voix et luth ou guitare par exemple, comme on le verra dans les impressions de chansons voix et luth très peu de temps après.

Pour trois de ces airs notés, qui n'étaient jusque-là que des timbres, ou même des timbres non rubriqués, la découverte est d'importance.

Observons *Vivray-je tousjours en soucy*, cat. 876, tel que dans sa version à 3 voix, ici accompagnée d'une transcription pour luth sur la page en regard, dans le manuscrit Upsala 76 c n° 81, et dans la version imprimée par Moderne dans sa *Fleur des noelz Notés*, n° 5, associé au noël sans indication de timbre *Resveillez vous cœurs endormis* (Rézeau n° 170, recueil BL 22, avant 1535). Ce recueil conservé à Séville est l'un des deux sources de ce noël, l'autre est également conservé à Séville (BL 21). Il s'agit évidemment du même air (*superius*) :

S-U Vokalmusik i Handskrift 76c (n° 81)

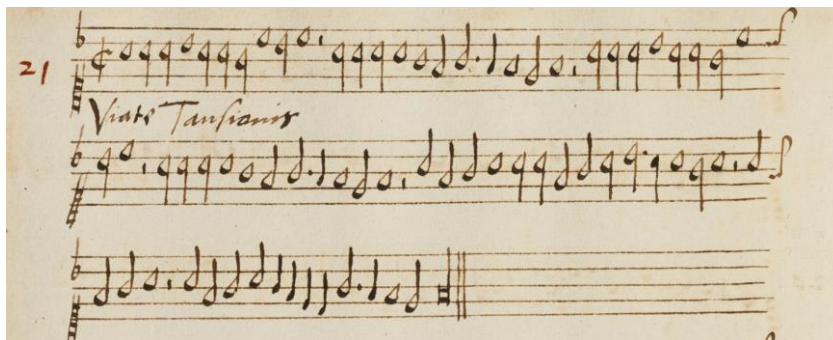
⁵³ Margaret Bent et Bonnie Blackburn ont toutes deux contribué sur cette notion et ses implications en musique.



Voici l'impression de Moderne dans le recueil des noëls notés, Séville, f° Biii v° :



On le trouve également sous un incipit étrange dans le ms. CH-BU F.IX.59 f. 12 v°, qui nous montre sa grande popularité. Les paroles n'étant pas notées, on imagine, peut-être, la possibilité de faire usage des paroliers pour chanter :



Ainsi donc Moderne transpose pour un nouveau public des airs, que dans un premier temps il lui fournit en notation musicale. Nous sommes contraints de penser que ces airs sont moins connus du public que ceux qu'il ne note pas, mais cite simplement, voire ne nomme pas du tout.

Le phénomène était déjà patent avec *Fausse trahison*, (*Noel chantons pour l'amour de Marie*) que l'on aurait pas pu restaurer sans cette bonne fortune, de même que pour *À la venue de Noel*, pour lequel aucun timbre n'a jamais été signalé, mais qui est un air (devenu un Noël très connu, dit « traditionnel » par Block, par exemple). Nous donnons ci-après le premier de ces Noël dans la version de Henri Lemeignen⁵⁴, et dans la transcription de Babelon, qui le premier l'a édité⁵⁵ :

Noel pour l'amour de Marie [Fausse trahison] Version Lemeignen, vol 3 n°8 :

n° 4. No-el pour l'a-mour de Ma-ri-e, nous chan-te-rons jo-yeu-se-ment; et-elle por-ta le fruit de vi-e, ce fust pour nos-tre saul-ve-ment.

Et dans la version de Babelon :

8. Andantino. No-el pour l'a-mour de Ma-ri-e Nous chan-te-rons jo-yeu-se-ment, Quand elle por-ta le fruit de vi-e, Ce fut pour no-tre sau-ve-ment.

Nous sommes au cœur d'un phénomène d'hybridation entre air et notation musicale, qui se joue particulièrement dans ce recueil de « Noël notés » [Bl 22]. Voici en effet comment cet air *Fausse trahison* (cat. *301), aussi connu sous le titre *Trahison Dieu te maudie* se présente dans le recueil de Séville :

⁵⁴ *Vieux Noël composés en l'honneur de la naissance de Notre-Seigneur Jésus-Christ. I. Noël très-anciens. Noël des XVII^e et XVIII^e siècles ; II. Pastorales. Noël des provinces de l'Ouest ; III. Musique des vieux Noël. 1re, 2e, 3e parties. Noël divers*, Libaros, Nantes, 1876. Émile Picot souligne dans son catalogue de chants historiques le peu de crédit qu'il accorde aux versions de Lemeignen, dont « tout le monde sait » qu'elles sont issues de collectages (autant dire des reliquats sonores). C'est pour cela qu'elles sont intéressantes, notamment ici.

⁵⁵ Babelon, Jean, « *La Fleur des Noël* [Lyon, 1535] » dans *Revue des livres anciens* n° 1, 1913-1914, p. 369-404.



Séville (Bl22), f° Aiiii-Bii.

L'air y est donc à la fois noté et nommé, ce qui constitue une exception rare (pas d'autre exemple ?). D'une certaine manière cette notation musicale vient au secours d'une mémoire défaillante – ou alors, elle la supprime et installe un nouveau mode de transmission.

Cette réapparition de *Fausse trahison*, par contrecoup, devrait nous permettre de chanter par exemple *France aussi la Picardie* dont le timbre est *Fausse trahison* (cat. *301). Ce chant historique (Picot n° 137) a été écrit sur le Trépas de François I^{er}, ce qui ajoute à l'intérêt de cette redécouverte. On gardera en mémoire que cet air est assez proche d'une sonnerie de chasse, en décalant la seule première note d'une quarte inférieure, pour comparer cet air - et son contexte historique - avec celui de « *Marseille* », qui sera exposé au chapitre *Divertimento 3* (Myriades).

Si *Laissez paistre vos bêtes* (noté chez Moderne, recueil [Bl 22], et relevé par Lemeignen toujours sans sources fiables) peut permettre de chanter les chants associés à « Ouvrez vos hautes portes », un timbre qui lui est associé (cat. *694), alors beaucoup d'espoirs sont également permis. C'est la première apparition du célèbre sujet musical emprunté par d'autres, comme l'abbé Pellegrin pour *Venez divin Messie*, qui l'a définitivement popularisé.

n° 8 .

Babelon art. cit. n°8

Enfin, il est difficile de ne pas mettre en valeur le Noël en patois lyonnais *Meigna meigna*, qui est noté simplement (et ne porte ni timbre, ni ne devient timbre, au moins pendant la première moitié du siècle⁵⁶).

⁵⁶ Cat. *610. Sa date (1535) est située malheureusement au-delà des limites du catalogue publié. Transcription J. Babelon, « *La Fleur des Noëls* », art. cit., app n°6.

n° 6 .

ei-gna, mei-gna, bin de-vons no-el

chan-ta de cest en-fant que Ma-ria en-fan-ta, en la ci-ta de Be-ley

l'o-fran-di, tu di vey. O No-el, no-el, no-el! O No-el, no-el, no-el!

Meigna, meigna, bin devon Noel chanta
 De cest enfant que Maria enfanta,
 En la cité de Beley
 L'ofrandi, tu di vey.
 O Noel, Noel, Noel!
 O Noel, Noel, Noel!

Gabriel l'archangeo, per bin vo dire lo vey,
 Fist lo messaigeo a Maria par fey.
 Ou la trouva? en sa chambra bin para:
 La salua de par Dey, disant: Dey vous chadele
 O Noel, Noel, Noel, Noel!

La bona dona fut touta espovanta,
 Et esbaya quant ouy l'ange parlia,
 Me a la fin tantost fut bin accorda,
 Et tantost enlumina la mare de Diou sacra.
 O Noel, Noel, Noel, Noel!

La bella esteilla bin rogi et bin affara
 Veniet tantost que grant clarta dona.
 Dey nous aidey, firon selo de Bellei,
 Meteyn no dedyen ung four
 Jusque deman que sera jour.
 O Noel, Noel, Noel, Noel!

On serait surpris néanmoins que l'histoire de l'air fût simple. Peter W. Christoffersen, en éditant le motet n° 230 (*Noe noe iterumque Noe*, de Haquinet, à 4 voix), du manuscrit de Copenhague (DK-Kk ms. Ny kongelige Samling 1848, 2°), fournit une précieuse piste. Ce « motet » de Haquinet est en réalité un Noël polyphonique, tout en latin pour plus d'agrément – une transposition de langue qui ne pose aucun problème en milieu clérical. Et précisément, Christoffersen fait observer qu'il ne dispose pas de tout le texte, mais que la seule autre source (une pièce à deux voix seulement) le possède. Il s'agit du texte, légèrement modifié : *Noel Noel iterando Noël*. Par le biais de cette concordance musicale, Christoffersen vérifie que la mélodie sous-jacente, le sujet musical, est le même dans les deux pièces, en d'autres termes il s'agit d'un air, du même air, transformé en musique polyphonique ensuite.

En tant que Noël, cette pièce *Noel Noel iterando Noël* est bien connue (Rézeau *12), puisque 8 exemplaires identiques sont conservés dans 8 sources distinctes, dont deux lyonnaises (notamment Ville-sous-Anjou, daté de 1506, cité plus haut). Samuel Pogue, dans ses travaux sur l'imprimerie lyonnaise⁵⁷, signale que ce Noël a un lien avec *Meigna Meigna* et d'autres Noël.

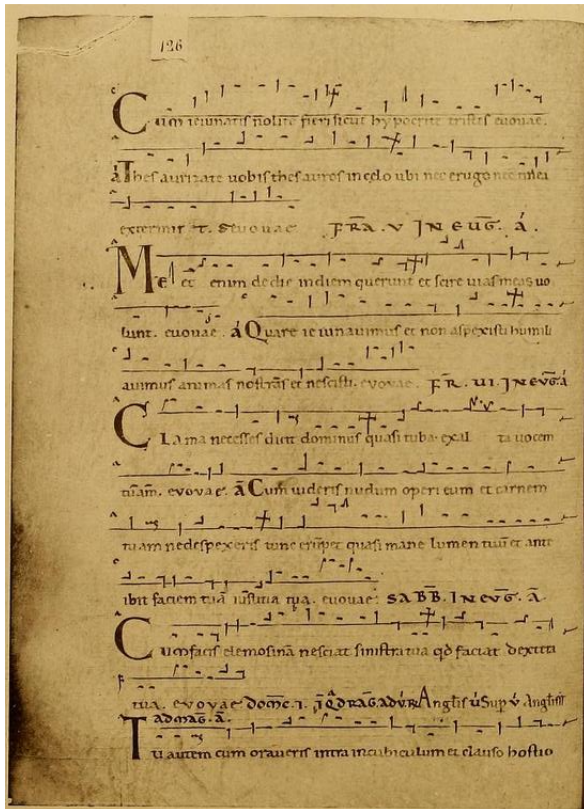
⁵⁷ Samuel Pogue, *Jacques Moderne, Lyons music printer of the sixteenth century*, Genève, Droz, 1969 ; Pour tout ce qui touche à l'édition musicale lyonnaise (hors ce petit recueil de Noël), voir Laurent Guillo, *Les*

Le manuscrit de Copenhague qu'édite Christoffersen est une source lyonnaise de polyphonie de la même époque. Christoffersen souligne les correspondances avec d'autres pièces musicales polyphoniques latines pour Noël, l'une de Brumel, et deux autres de Layolle, compositeur lyonnais de la première moitié du siècle. Ces correspondances sont celles de l'air, qui est le même dans ces autres compositions (où il sert de brique élémentaire de la polyphonie, en somme).

Or cet air est identifié dans Rézeau (*12) pour le texte « Noel noel iterando noel triplicando Noel », comme celui de l'hymne latine « Nouel nouel iterando nouel ». Une brève recherche montre qu'il existe à ce jour encore un air d'antienne conservé dans les anciens antiphonaires, l'air de l'antienne *Clama ne cesses*, qui commence de façon très poche :



Aussi visible dans sa source :



[Antiphonaire de Lucques \(Lucca, Biblioteca capitolare 601\), *Paléographie musicale*, siseries I, IX Solesmes, p. 126, antienne *Clama ne cesses* proche de l'incipit de l'air *Meigna Meigna* ainsi que *Noel iterando*.](#)

Il s'agit d'un antiphonaire monastique (camaldule) en usage au monastère de Pozzeverin au XII^e siècle. Les camaldules sont une famille monastique aux principes initialement érémitiques, mais rattachée cependant à la règle de Saint Benoît dès le XII^e siècle. De là à rapprocher l'écriture du texte de *Meigna meigna* au milieu monastique, il n'y a qu'un pas, que l'on peut franchir ou pas, selon qu'on

éditions musicales de la Renaissance lyonnaise, Paris, Klincksieck, 1991. Laurent Guillo a bien voulu confirmer que les caractères musicaux utilisés dans ce recueil, qu'il place tout au début de la production de Moderne, sont ceux qu'il utilise au début de sa carrière. Qu'il trouve ici l'expression de ma gratitude.

trouvera un camaldule lyonnais (ou à Lyon), poète, intéressé par la lyrique vernaculaire, dans les premières décennies du siècle.

La profondeur avec laquelle il est possible de remonter dans les mélodies (en s'appuyant sur plusieurs géants de la bibliographie) est impressionnante. C'est aussi une indication que l'on peut et doit relier l'histoire des airs, de chaque air, aux fonctionnements les plus anciens du langage musical (et ici, par bonne fortune, à un air précis, et d'usage monastique). Avons-nous pour autant réellement trouvé les « racines » de *Meigna meigna* ?

L'air en question est un air typique du mode de *ré* plagal, qu'il exemplifie et parcourt à merveille. Ainsi, lorsqu'on chante en « ré », même à Lyon en 1506, dans ce style simple, on peut se trouver sur des degrés musicaux, des notes, qui vont rendre l'air que l'on chante proche de *Clama ne cesses*, c'est un phénomène générique, qui dépasse la simple identification de l'air (mais n'ôte rien à sa qualité). Cet air, celui de *Meigna meigna*, est à la fois précisément *Clama ne cesses*, et un représentant de toute une famille à laquelle *Clama ne cesses* appartient : il ne faut pas nécessairement en faire un symbole unique. Néanmoins cette identification est précieuse.

On remarque enfin avec intérêt que « *Clama ne cesses* » est un sujet musical d'autres compositions de la même époque : voilà un cercle de familiarité auditive qui s'étend à la fois localement et profondément en arrière dans le temps.

IV - Le chant des formes poétiques au début du XVI^e siècle : enjeux historiques

Quels sont les enjeux d'un travail sur les airs non notés dans le contexte des trois premières décennies du siècle, pour la musique française ?

Je concentrerai mon propos sur les trente premières années du siècle. Il s'agit des années où coexiste un certain nombre de grands chansonniers polyphoniques manuscrits, et où les premières éditions parisiennes se préparent. Dans ces premières éditions parisiennes, datées de 1528, les œuvres portées à la connaissance du public sont nécessairement rétrospectives. C'est pourquoi nous focaliserons l'attention sur les premiers recueils imprimés par Pierre Attaignant.

Historiographie : la chanson parisienne

Dans cette optique, le chapitre 9 de l'ouvrage consacré par P.W. Christoffersen au manuscrit 1848 de Copenhague⁵⁸ est particulièrement adapté. Ce manuscrit est en effet l'une des principales sources musicales où vont puiser les paroliers, comme il ressort de notre étude (tout en ne conservant que 20 chansons sur les 177 recueillies).

Ce chapitre, intitulé « la chanson parisienne », fait le point sur le débat et la terminologie. De manière extrêmement claire, P.W. Christoffersen essaye de récapituler les tendances et les impasses qui ont été soulignées à maintes reprises par les différents chercheurs. La filiation italienne est plus facile à établir que la filiation française, dans ces décennies, et c'est à quoi Christoffersen apporte sa contribution : des chansonniers tels que le chansonnier de Copenhague représentent certainement une partie du chaînon manquant.

Imprimerie

L'invention d'Attaignant est une invention qui aide à imprimer plus rapidement la musique, comme on le sait, à l'aide de caractères mobiles. L'imprimeur est alors dans un marché relativement neuf à Paris, et l'on sait que l'impression parisienne est à peu près contemporaine des débuts de l'impression lyonnaise, sans qu'on puisse remonter tellement en amont de 1520. En 1529, Attaignant obtient le privilège royal d'imprimer, qui protège son commerce florissant. Les chansons imprimées par Pierre Attaignant sortent à environ 100 exemplaires de ses presses⁵⁹. Il s'agit d'un format extrêmement pratique, qui permet désormais d'emporter de la musique chez soi.

Il faut noter que comme dans le domaine de l'imprimerie générale, l'invention de l'imprimerie musicale modifie les comportements et ouvre le marché à un plus grand nombre de lecteurs. Ce qu'on ne sait pas précisément, c'est la nature de ce que les nouveaux lecteurs en musique faisaient avec ces recueils. Il est possible de les utiliser en effet de différentes manières. Mais sans entrer déjà dans cette

⁵⁸ Peter Woetmann Christoffersen, *French music in the early sixteenth century: Studies in the music collection of a copyist of Lyons, the manuscript Ny kgl. Samling 1848 2° in the Royal Library, Copenhagen, København, Københavns Universitet (Museum Tusulanum)*, 1994.

⁵⁹ L'ouvrage de Hertz complète l'information du RISM B. Daniel Hertz, *Pierre Attaignant Royal Printer of Music, A Historical Study and Bibliographical Catalogue*, Berkeley, Los Angeles, University of California press, 1969.

discussion, qui trouvera sa place un peu plus loin, rappelons qu'il n'y a aucune mesure entre les anciens grands antiphonaires et les nouveaux petits recueils pratiques d'Attaignant. Ils regroupent, entre autres bonnes idées, les chansons par voix. En sorte que si l'on souhaite acquérir une trentaine de chansons, on achètera séparément ou ensemble les trois volumes (ou quatre) qui composent la publication, de manière à bénéficier des trois ou quatre voix. Chaque volume comporte toutes les chansons, mais pour une seule voix. Ceci a pour conséquence qu'une fois arrivé à la maison, il est possible de se séparer entre amis en emportant chacun chez soi la partie de la voix qui le concerne. Et ainsi, de s'exercer, avant de revenir le lendemain jouer entre amis. La dimension qui s'ouvre ici est celle de l'exercice individuel, de la familiarité avec une partition désormais personnelle. C'est une possibilité merveilleuse qu'offre l'imprimé de petite taille par rapport, par exemple, à l'antiphonaire collectif. Il était tout de même possible de travailler sa propre partie, même sur de grands manuscrits appartenant à une institution, mais il fallait alors copier séparément sa propre partie pour la transporter et l'étudier à part soi (les antiphonaires, par exemple, restent la plupart du temps dans l'enceinte de l'institution, que ce soit à la sacristie ou sur le lutrin). C'est donc une véritable libération que la nouvelle technique d'Attaignant (mais plus simplement, l'imprimerie) installe dans le paysage. Cela permet aussi d'envisager des partitions plus complexes, qui nécessitent réellement de l'entraînement⁶⁰.

Imprimés et naissance d'un genre

Naturellement, les chercheurs ont consacré beaucoup de leur attention à caractériser les changements intervenus dans la chanson française dans les années trente et quarante, les deux premières décennies pendant laquelle Attaignant a exercé son activité. Deux chercheurs en particulier, Howard M. Brown et Laurence Bernstein, ont exposé successivement leur point de vue à plusieurs reprises. Dans des articles fondamentaux, Howard M. Brown a souligné que dans les premières éditions d'Attaignant, on pouvait constater une grande variété de styles, particulièrement parce que la locution « chanson parisienne » est en fait trompeusement univoque. Comme le souligne P.W. Christoffersen⁶¹ il faut conclure que le terme « parisienne » s'applique extrêmement bien non pas à un type ou l'autre de chansons, mais bien à la production exacte de Pierre Attaignant dans toute sa diversité. En cherchant les relations entre le manuscrit 1848 de Copenhague qu'il édite et les premières éditions d'Attaignant, P.W. Christoffersen arrive à la conclusion que le manuscrit 1848 de Copenhague appartient une tradition plus ancienne, et qu'il diffère à plusieurs points de vue de l'imprimerie parisienne. La relation entre ce grand chansonnier 1848 de Copenhague et les premières éditions d'Attaignant s'arrête au recueil *Trente six chansons musicales* à quatre parties de 1530. Ce recueil porte le numéro 19 dans la collection de Daniel Heartz.

De manière à caractériser le premier répertoire imprimé par Pierre Attaignant, Howard M. Brown, dans son article sur la genèse de la « chanson parisienne », s'est occupé du premier recueil de Pierre Attaignant⁶². Il y caractérise ce que la communauté nommera à sa suite les « chansons

⁶⁰ Voir, sur le commerce de l'imprimerie musicale et Attaignant, la thèse : Boucaut-Graille, Audrey, *Les éditeurs de musique parisiens et leurs publics : 1528 - 1598*, Doctorat sous la direction du professeur Jacques Barbier (CESR décembre 2007).

⁶¹ P. W. Christoffersen, *French music, op.cit.*, p. 216.

⁶² Howard M. Brown, « The genesis of a Style : The Parisian Chanson, 1500-1530 », dans Haar, James (dir.), *Chanson and Madrigal 1480-1530. Studies in Comparison and Contrast*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1963, p. 1-36.

parisiennes ». Elles sont fondées sur des formes strophiques, des quatrains de décasyllabes, avec une césure après les quatre premières syllabes, et un schéma de rimes embrassées. Howard M. Brown souligne encore que les phrases des cadences et les modèles de répétition suivent tout simplement la structure très claire des poèmes, c'est-à-dire ABCA ou bien ABCAA.

Howard M. Brown décrit encore la nature variée de cette collection : il constate que son modèle ABCA ou encore ABCAA peut être appliqué à d'autres formes versifiées, qui sont alors aménagées de façon à entrer dans ce moule de manière circulaire. Brown remarque ensuite que deux types de thèmes émergents particulièrement, la chanson lyrique d'amour avec pour chef de file Claudin de Sermisy, et la chanson burlesque (ou anecdotique) dont Janequin, avec ses onomatopées si typiques, est le principal contributeur. P.W. Christoffersen parle encore au sujet de ce dernier de « chansons de tous les jours », musique de tous les jours, et l'on pense aux chansons plutôt descriptives, prenant pour thème la guerre, la chasse, etc.

Laurence Bernstein a pris ses distances avec l'analyse par Brown des recueils de Pierre Attaignant⁶³. Il a démontré que la situation est plus complexe, tout en approuvant le qualificatif de genre appliqué à ces chansons. Les aspects formels, notamment, une forme qui musicalement serait décrite comme ABCA, semblent s'adapter à la majorité des chansons des premiers recueils parisiens : Bernstein se demande si cela suffit à caractériser la nouvelle école, avec un certain scepticisme.

Sur la même période, Christoffersen fait observer qu'à partir des deux catégories considérées, chanson lyrique et chanson descriptive, un reliquat de 25 % de chansons demeure inclassable, elles ne sont ni lyriques, ni « populaires » d'origine. Mais, ajoute-t-il, si nous comparons les chansons lyriques typiquement parisiennes avec les chansons qui sont simplement inspirées musicalement par les chansons populaires, les pourcentages tombent à 55 % pour la chanson lyrique et montent à 42 % pour la chanson populaire respectivement, et ainsi, elles sont réparties beaucoup plus régulièrement que ce qu'on aurait attendu à partir des descriptions du répertoire parisien.

En partant du répertoire livré par le ms. DK-Kk ms. Ny kongelige Samling 1848, 2°, Christoffersen montre qu'en réalité le répertoire parisien s'explique au moins en partie de la façon suivante : il constitue le versant à quatre voix d'un corpus qui a émergé beaucoup plus tôt, dans les sources manuscrites, mais qui était à trois voix. Les aspects musicaux, dit-il en substance, les aspects techniques (ABCA, quatre voix, musique verticale syllabique, homophonique et homorythmique) ne sont qu'une des façons de distinguer la nouveauté de ce répertoire, dont il est en mesure de prouver qu'il existe des antécédents.

Comme les particularités de la musique italienne à cette période (ca 1500) sont plutôt mieux connues, notamment dans leurs manifestations populaires, chansons de carnaval, chansons de dévotion, avec leurs mélodies simples, répétitives, une texture plus particulièrement rythmique et verticale, et même la tonalité populaire de la plupart des chansons, l'« explication italienne » est devenue, au fil des explications et des ouvrages de vulgarisation la « bonne » explication pour la naissance *ex nihilo* d'un répertoire parisien. Il y avait, certes, des échanges culturels vivants entre la France et l'Italie. Dans le domaine musical en particulier, la francophilie qui était la règle dans la classe

⁶³ Lawrence F. Bernstein « The "Parisian Chanson": Problems of Style and Terminology », *Journal of the American Musicological Society*, vol. 31, n°2, Summer, 1978, p. 193-240. Lawrence F. Bernstein « Notes on the Origin of the Parisian Chanson », *The Journal of Musicology*, vol. 1, n°3, Jul., 1982, p. 275-326.

dominante en Italie est bien connue ; et à l'inverse, la maison royale française pouvait utiliser beaucoup d'aspects de l'expression artistique italienne pour démontrer sa force renouvelée après les guerres de la fin du xv^e siècle. Si l'opinion publique en a fait rapidement la meilleure explication, les musicologues ont toujours été prudents : Howard M. Brown s'est dissocié lui-même assez tôt de l'explication italienne, une explication qui est considérée à la fois par lui comme nécessaire et indésirable. Bernstein, frappé par le caractère complexe et lacunaire des sources musicales pour la musique française de cette période 1480-1528, a soulevé la question de l'apport spécifique des Français d'Italie, une diaspora particulièrement dense au tournant du siècle : c'est en effet une question qui se pose lorsqu'on constate que les arrangeurs de nos paroles à chanter font carrière notamment en Italie – et au premier plan, Willaert.

Dans le manuscrit DK-Kk ms. Ny kongelige Samling 1848, 2°, la plupart des chansons parisiennes à quatre parties apparaissent en fait comme des additions à un autre corpus très grand, répertoire qui est à la fois mélangé et profane, ce qui selon P.W. Christoffersen est représentatif de la situation juste avant l'arrivée en France de l'imprimerie musicale.

La difficulté pour l'ensemble des musicologues est donc de trouver une filiation dans les sources précédant les premières impressions de Pierre Attaignant. P.W. Christoffersen souligne que le DK-Kk ms. Ny kongelige Samling 1848, 2° pourrait être précisément l'une de ces sources importantes, notamment parce que les chansons parisiennes qui ont ensuite été imprimées à quatre voix y figurent déjà, pour certaines, à trois voix. Ceci renforce donc plutôt l'hypothèse de Howard M. Brown. D'autre part, il reconnaît à Laurence Bernstein le mérite d'avoir souligné que, faute de trouver des sources réellement françaises, l'on devait réfléchir à la diaspora française en Italie à la fin du xv^e siècle, laquelle avait certainement dégagé des éléments de synthèse intéressants la chanson, dans le parcours obligé qui était le sien.

Regards musicologiques sur les nouvelles sources monodiques

Dans cette période de transition qui a mené les chercheurs à tant d'interrogations, nous disposons de deux grandes sources monodiques, uniques à vrai dire, le manuscrit de Bayeux⁶⁴ et le manuscrit 12744. On peut y voir de véritables trésors de chansons populaires (au sens de « favorites »). Ce sont deux manuscrits parfaitement exécutés, avec une ornementation coûteuse, ils sont enluminés, et l'un d'entre eux présente des bordures décorées. Ces deux manuscrits ont été copiés immédiatement après 1500, c'est pourquoi ils offrent une opportunité remarquable de travailler sur la monodie au tournant du siècle. Ils contiennent respectivement 100 et 141 chansons, 35 chansons en commun, avec fort peu de variantes. Leur répertoire n'est pas un répertoire tiré de composition polyphonique, mais un répertoire probablement né en monodie. Ils contiennent massivement des chansons d'amour, dans une tonalité qui échappe à l'univers proprement courtois du xv^e siècle : des chansons ironiques, à boire ou de maumariées y font une entrée remarquable, ainsi que les chansons circonstanciées (militaires ou politiques, « historiques » pour reprendre le terme d'Émile Picot). Christoffersen ajoute même que certains poèmes ne sont pas « finis », comme *Sur le pont d'Avignon*.

⁶⁴ Théodore Gérold, *Le manuscrit de Bayeux texte et musique d'un recueil de chansons du xv^e siècle*, Genève, Minkoff reprints, 1971 ; Frédéric Billiet, « Le *cantus firmus* profane issu du Manuscrit de Bayeux / The secular cantus firmus derived from the Bayeux Manuscript », dans *Itinéraires du cantus firmus. II: De l'Orient à l'Occident*, Paris, France, Université de Paris IV [Paris-Sorbonne], 1995 ; Isabel Kraft, *Einstimmigkeit um 1500*, Stuttgart, Franz Steiner, 2009, pour l'étude, sans édition, du manuscrit BnF fr. 12744.

Ces chansons ont été soigneusement choisies et éditées, elles sont d'ailleurs dans une forme lyrique généreusement ornée de formules décoratives, ce sont des chansons, pour certaines, de tradition orale, où le retour de certaines images poétiques (ou de poncifs) apparaît comme une qualité plus que comme un défaut : ce sont des musiques à succès, des musiques populaires, ici restituées sous une forme soignée. Les commentateurs préfèrent généralement la copie musicale de Bayeux à celle du 12744, qui paraît plus négligée : nous verrons que le copiste de Bayeux est probablement soigneux parce que moins compétent dans ces formes poétiques particulières de la « variété » du XVI^e siècle : chansons strophiques à refrains et pour certaines fondées sur un système de lisses médiévales archaïques. Les sujets évoluent également, à la faveur de l'entrée de ces nouvelles chansons « populaires » et de leur caractère érotico-comique.

Le commentaire général sur le plan des versifications montre que les commentateurs, tout en reconnaissant l'arrivée d'une « inspiration populaire », utilisent les formes fixes pour expliquer la formation des chansons strophiques. Naturellement, on peut imaginer que ces formes fixes sont alors « raccourcies », « simplifiées » et que leur versification est qualifiée de plus libre ou plus informelle. La ballade surtout, vue sous l'angle du fonctionnement musical, une forme « strophique AAB » par exemple, semble pouvoir s'adapter à toute strophe poétique chantée sans refrain, ou à refrain limité au dernier vers de strophe. Le virelai apparaît comme l'ancien modèle d'une chanson à refrain, mais « fortement dégradé ».

Plutôt que de lire les deux grands chansonniers monodiques comme témoins d'un nouveau goût pour des thèmes et des esthétiques, je proposerai de les voir comme témoins de la fixation de nouveaux répertoires à l'écrit, dans des formes complexes mais régulières de la poésie chantée et transmise de façon orale (qu'elle soit populaire devient secondaire).

Musiques populaires : musique instrumentale et théâtre, le point de vue des musicologues

Dans ce domaine encore, nous reposons encore pour l'essentiel sur les travaux de Howard M. Brown. Howard M. Brown tire une partie de son savoir d'une attention soutenue à la musique instrumentale⁶⁵ et à la musique au théâtre⁶⁶. Les musiques instrumentales, en particulier les partitions manuscrites ou imprimées pour luth et les plus rares partitions et tablatures pour claviers, représentent pour nous un baromètre de popularité extrêmement intéressant. Parmi les chansons, messes et motets publiés, les pièces qui sont portées sur les instruments sont réellement distinguées comme des pièces favorites, appréciées. Dès que les partitions des modèles vocaux existent, des réécritures pour luth fleurissent, avec pour conséquence la possibilité de chanter en s'accompagnant, ou d'accompagner quelqu'un. Il s'agit d'une forme de pratique polyphonique qu'il est loisible de pratiquer seul. Et contrairement à l'épinette par exemple, dont l'organiste peut dispenser les rudiments aux jeunes gens et jeunes filles à domicile, le luth et les instruments apparentés donnent au moins l'illusion de pouvoir être appris seul.

Au début du siècle, la rupture entre les répertoires portés à l'instrument et les autres repose sur un facteur essentiel : les notations de luth, particulièrement italienne et française, mais aussi

⁶⁵ Howard M. Brown, *Instrumental music printed before 1600*, Cambridge (Mass.), Harvard university press, 1965.

⁶⁶ Howard M. Brown, *Music in the French secular theater, 1400-1550*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1963.

allemande, ont pour effet de créer un court-circuit dans les apprentissages musicaux. Le principe de ces notations est encore aujourd'hui bien connu : ce ne sont plus les notes qui sont appelées, dans leur système complexe qui est celui du solfège à six noms de notes, (pour sept degrés), un solfège dont la réputation de complexité n'était plus à faire ; au contraire, c'est la position des doigts qui est indiquée, aucun besoin de « lire la musique ». Ceci peut aider à comprendre que la transposition au luth de pièces vocales constitue en soi une popularisation, une vulgarisation, et correspond à une preuve d'intérêt, en même temps qu'un puissant moyen de faire connaître la pièce, de la diffuser plus largement. C'est également la forme la plus naturelle sous laquelle publier de la musique de danse.

L'idée de Brown à laquelle la présente étude est très fortement redevable est de croiser les sources littéraires et musicales, notamment populaires, où la musique a sa part, avec les répertoires de sources musicales polyphoniques, dont la mise en œuvre constituait, dans les années 1960, un enjeu international. C'est notamment au travers des notices de son catalogue que l'on prend conscience de la vitalité des airs, notamment dans la farce. Toutefois, ce théâtre attend encore d'être plus largement connu et joué, comme le souligne Jelle Koopmans dans son introduction au recueil de Florence (anciennement recueil Cohen)⁶⁷. Et particulièrement, le musicien lecteur de ces précieuses sources se demande de quelle manière peut fonctionner l'« insertion lyrique », disons simplement la chanson, sur scène : les tirades sont extrêmement brèves, prises dans des moments qui paraissent d'une grande vivacité. Il y a certainement là, puisque le catalogue permet de compléter le travail de Brown sur les airs que l'on peut chanter sur scène, matière à expérimenter. Lorsqu'ils sont extraits de pièces polyphoniques, ces airs sont parés d'une certaine « lenteur » musicale, une gravité, peut-être simplement académique, que seule la pratique semble pouvoir dissiper.

Musique de danse

La musique de danse des xv^e et xvi^e siècles est conservée sous deux formes : l'une, notée musicalement, reçoit l'attention de certains musicologues, l'autre, qui ne conserve que les pas (en notation alphabétique), leur est beaucoup moins familière. Les Danseries de Claude Gervaise, parues chez Adrian Le Roy et Robert Ballard, sont les plus connues des partitions. Mais le répertoire le plus ancien est connu sous d'autres formes, avant l'imprimerie. Sur ce répertoire, il existe extrêmement peu de travaux musicologiques.

Dans ces ouvrages, les formes des chansons seront assujetties à un certain nombre de pas, qu'il importe de contrôler car ils conditionnent la réalisation de la chorégraphie. Les sources dansées dont nous disposons sont au nombre de quatre, dans la première moitié du siècle :

Après le manuscrit des basses danses (B-Br ms. 9085)⁶⁸, conservé à Bruxelles, qui propose un cadre de classement par nombre de « notes » (*i.e.* de pas), la première moitié du xvi^e siècle offre principalement trois sources : *l'Art et l'instruction de bien danser*, de Michel de Thoulouze, *Ad suos compagnones studiantes*, d'Antonius de Arena, et enfin les *Basses danses tant communes que*

⁶⁷ Jelle Koopmans, *Le recueil de Florence*, Orléans, Paradigme, 2011. Restitutions récentes, « Voir autrement le théâtre du Moyen Age, conférence BnF Olivier Halévy/ Darwin Smith, 14 nov. 2014.

⁶⁸ Le *manuscrit* dit des *Basses danses* de la Bibliothèque de Bourgogne / introduction et transcription par Ernest Closson, Bruxelles, s. n., 1912. Ce manuscrit est aussi connu sous le nom de « manuscrit des Basses danses de Marguerite d'Autriche » ; « Manuscrit de Bruxelles » etc.

incommunes imprimées par Jacques Moderne⁶⁹. Cette dernière source, imprimée dans un format comparable aux éditions populaires, avec le même type de mise en page et de caractères, liste de nombreuses danses, et se trouve reproduite au chapitre XXXV du *Livre V* de Rabelais (1564).

Les deux derniers listent, après des conseils de tous ordres et une description des pas, un certain nombre de danses, particulièrement « incommunes », ou simplement moins communes, qui méritent, de par leur mesure, d'être détaillées. La liste de Moderne est très longue, et nous n'avons que peu de musique à proposer en regard : mais les paroles issues des paroliers viennent nous suggérer des concordances nouvelles, et permettent quelques espoirs. On pourra notamment danser *Maulgré dangier*, cat. n° 606, sur la musique copiée à l'attention de Johannes Heer, après son retour de Paris, vers 1512, dans le manuscrit de Saint Gall CH-SGS ms. 462.

Voici un exemple de ce type de notation chorégraphique (J. Moderne, *op.cit.* n°49):

**¶ Maulgré dangier.
En l'ombre dang buissonnet
La douleur qui au cueur me blesse.**

**La fleurie.
R s b ff d ff r b ff d ff r b ff ddd ff
r b ff d ff r b**

Les pas sont notés sous la dernière danse du même type, *La Fleurie* : *R* pour révérence (puis pour reprise), *s* pour pas simple, *b* pour branle, *d* pour double.

Les musiques de basse danse possèdent ainsi des phrases de longueur impérative : on doit pouvoir, à l'aide de la notation des pas et de la partition, constater une coïncidence précise. C'est le cas pour *Maulgré Danger*, qu'il faudra jouer deux fois pour danser sur la totalité des pas notés. Les phrases musicales ont tendance à être de taille équivalente, ou au moins régulière : cela n'influe pas directement sur la versification, car la longueur de vers peut être compensée de multiples façons en musique. On note en particulier, pour les chansons dansées de notre catalogue et présentes chez Moderne, une tendance à des vers plus courts que le décasyllabe (1 ex. seulement) alors que chez Arena, certainement plus ancien, sur les 9 danses, 4 reposent sur des décasyllabes. Comme les éditeurs de notations dansées groupent les danses, il est également possible de se demander comment concordent plusieurs chansons dont nous connaissons les partitions, mais que nous n'aurions jamais songé à rapprocher : ainsi du célèbre *En l'ombre d'un buyssonnet* (cat. 171) de Josquin des Prés, qui se danse comme *Maugré danger* (cat. 606), car il fait partie de la même rubrique. Il s'agit bien d'un type d'isométrie qui repose certainement sur une évidence nette au moment où Arena et Moderne ont mis sous presse : mais nous peinerions aujourd'hui à en établir l'équivalence. Il faudrait sans doute disposer pour cela du modèle monodique de Josquin, par exemple BnF ms. Fr. 12744 n° 18, dont le nombre de mesures, sans toutefois répéter la première phrase (ce qu'en « mesure poétique » on ne peut se dispenser de faire), est le même (mais pas les pauses de phrases internes, découpées

⁶⁹ *Sensuit lart et instruction de bien dancier*, Paris, Michel Tholoze, [1495], London, Royal College of Physicians, cote SR1a 093 ; Antonius de Arena, *Ad suos compagnones studiantes*, Lyon, 1528 ; *Sensuyvent plusieurs Basses dances tant Communes que Incommunes*, [Lyon, J. Moderne, vers 1540]. L'ouvrage d'Arena a été récemment traduit : Antonius Arena, *Ad suos companiones...* 1531, édition bilingue Marie-Joëlle Louison-Lassablière, Paris, Champion, 2012.

différemment). Dans ce domaine, il faudra travailler avec les versions monodiques retrouvées pour tenter de distinguer ce qui relève de la superstructure dansée de ce qui ressort des nécessités de la lyrique.

Théâtre

La musique est très souvent présente dans le théâtre comique (mais pas uniquement), et c'est un moyen dramatique particulièrement sollicité dans les farces⁷⁰. Les situations où les entrées se font « en chantant » sont relativement nombreuses, et les chansons que les acteurs chantent, dans les sources de la farce au tournant du siècle, sont les mêmes que celles que nous trouvons dans les paroliers imprimés étudiés par Jeffery. Dans le feu de l'action, les ritournelles, les refrains connus doivent absolument fonctionner sur le plan dramatique (la question de l'effet concret des formules versifiées, comme les triolets, semble différente). Le théâtre dans toute sa diversité représentait un temps significatif de la vie de la cité. C'était un divertissement bienvenu pour les citoyens, et pour les visiteurs des pays environnants. C'était aussi une expression d'un bien-être des classes moyennes, de leurs sentiments religieux qui n'étaient plus à ce moment-là sous le regard de l'église, et de leurs propres réactions aux pressions exercées par les pouvoirs établis. Cet univers théâtral comique est le lieu pour mettre en spectacle, voire tourner en dérision certaines figures de la cité, comme des officiels incompetents et cupides, des avocats et des prêtres inqualifiables, ou pour mettre en scène les catégories les plus nécessiteuses à leurs propres dépens.

Du théâtre le plus ambitieux, comme les cycles de mystères qui pouvaient durer plusieurs jours, au théâtre le plus immédiat, de rue, on constate la présence, parfois discrète, parfois centrale de la musique, ou plus particulièrement de la chanson de scène. Voilà encore quelques raisons de distinguer ces chansons comme des chansons populaires, des succès. Disséminées dans des imprimés peu coûteux, imprimés avec les mêmes caractères gothiques que nos plaquettes de paroles, les farces contribuent à définir pour nous un ensemble de musiques connues de tous. Ce qui est particulièrement important, c'est qu'il s'agit, comme pour la musique instrumentale, de répertoires capables d'être reçus par des non-lecteurs (dans le théâtre) ; ou des non-musiciens – dans le cas des paroliers, et même, ce dont on peine à se rendre compte, dans celui de la musique instrumentale. Naturellement, l'exécution au luth de modèles complexes polyphoniques dépasse immédiatement en difficulté de réalisation tout ce qu'on peut imaginer, et il n'est à peu près rien de plus difficile que de faire ressortir ces pièces sur l'instrument. Mais le principe de notation alphanumérique (en tablatures diverses) ouvre la porte à des usages très frustes de la partition, et en ce sens, contribue à une histoire des pratiques populaires de la musique à cette période.

Populaire ?

Il y a donc essentiellement deux acceptions du terme populaire qui seront ici véritablement en concurrence : la première qui désigne le succès et la diffusion dans plusieurs couches de la société, avec des moyens de diffusion qui à un titre ou un autre introduisent une facilité pour prendre connaissance des nouveautés à la mode, une facilité supplémentaire par rapport aux modes de l'écrit érudit. Christoffersen choisit pour sa part le terme plus large de « *everyday music* », un terme qui ne se limite ni à la chanson, ni à la musique profane par exemple : comme de récents projets de recherche

⁷⁰ Jelle Koopmans, *Le recueil de Florence*, Orléans, Paradigme, 2011.

l'ont montré⁷¹, il existe en musique des pratiques variées, y compris polyphoniques improvisées, sur des supports dont les usages ne sont pas uniquement ceux de l'érudition musicale ou de la littérature.

L'autre acception est celle qui désigne improprement la chanson orale, la poésie orale chantée, lorsqu'elles ne sont usuellement pas notées, et dont le caractère principal est de servir tous les jours, mais cette fois strictement en dehors des circuits de l'écrit. Il s'agit des berceuses, des comptines, des chansons de tradition orale, de chansons assimilées au XX^e siècle au terme « folklorique », et dont les sujets, la langue et la forme sont généralement absents des supports manuscrits et imprimés. Ce sont les quelques chansons de ce type, apparues dans nos deux chansonniers monodiques, qui sous l'influence de musicologues anglophones entraînent improprement, parfois, l'usage du terme « populaire », ou plutôt « *popular* ». Ces éléments de musique traditionnelle, issus de la musique transmise de manière orale, apparaissent donc autour de 1500. Dans les manuscrits musicaux, on rencontre alors cette musique « populaire » proposée dans des arrangements polyphoniques. Mais ces arrangements sont eux-mêmes artistiques. Ils reflètent donc l'utilisation de la musique « populaire » – de tradition orale – par l'élite, et la fascination des compositeurs qui s'absorbaient dans l'étude et le potentiel que cette musique avait à leur offrir.

Pour éviter l'imprécision terminologique, lorsqu'il parle des compositions polyphoniques basées sur des mélodies populaires, Howard M. Brown préfère utiliser l'expression « chanson rustique » pour ce répertoire, par opposition avec les « chansons musicales » pour les œuvres plus artistiques⁷². Ce sont des termes rencontrés à la mi- XVI^e siècle, notamment dans les impressions de Jean⁷³ puis Nicolas Bonfons⁷⁴ (*Chansons nouvellement composées sur divers chants tant de musique que rustique*, 1548). Ces termes ne rendent pas la situation beaucoup plus claire. Malheureusement, le terme « rustique » (surtout en opposition avec « musical ») sonne à nos oreilles de façon ambiguë, notamment s'il est appliqué à la musique du XV^e siècle par extension, à une période où la tradition courtoise était toujours très forte, c'est-à-dire avant la prédominance de la chanson parisienne. Car, en français actuel, ses connotations sont importantes. Il peut ainsi servir de voile pudique pour des chansons souvent grivoises, et établir en retour un contraste étrange entre vie de cour ou cercles littéraires et évocations sexuelles explicites, ce qui pourtant n'est pas induit directement par le témoignage des sources. Le terme rustique évoque ensuite la vie campagnarde, et, de nouveau, on peut se demander comment démêler l'implicite de ces termes du centre de nos propos. Certes, partout l'on peut observer le creusement des écarts entre les différentes classes sociales en train de se redéfinir, au début du XVI^e siècle : et l'*Art et science de rhétorique* n'y fait pas exception, en exposant les formes poétiques issues de « gens lays », qui font des « chansons rurales ». Nous avons aujourd'hui bien du mal à employer de la même manière ces termes, et sommes malheureusement habitués, pour ce répertoire de la poésie orale chantée, à parler de chanson populaire, presque par anglicisme. Ce sera la seconde acception, « chanson non courtoise », du terme « populaire », avec l'idée qu'une nouvelle vague de « chanson

⁷¹ Projet de recherche Fabrica, *FAux-BouRdon, Improvisation et Contrepoint Mental. Ressources pour l'étude des polyphonies orales populaires et savantes (XV^e - XX^e siècles)*, Agence Nationale pour la Recherche, 2008.

⁷² Howard M. Brown, « The "Chanson rustique": Popular Elements in the 15th- and 16th-Century Chanson », *Journal of the American Musicological Society*, vol. 12, n°1, Spring, 1959, p. 16-26.

⁷³ *Chansons nouvellement composées sur plusieurs chants, tant de musique que rustique*, Jean Bonfons, Paris, 1548.

⁷⁴ Nicolas Bonfons, *Sommaire de tous les recueils des chansons, tant amoureuses, rustiques, que musiciennes, comprises en quatre livres. Adjousté plusieurs chansons nouvelles, non encores mis en lumiere*. Livre premier, A Paris, par Nicolas Bonfons. 1585.

non courtoise » est fortement encouragée en France au début du siècle, par le biais des deux grands chansonniers monodiques et des paroliers imprimés. Pour certaines de ces chansons, on les chante toujours aujourd'hui, et les folkloristes les connaissent bien, c'est ce que dévoile notre étude.

Au xv^e siècle, déjà, les musiciens utilisaient certaines d'entre elles dans leurs compositions à trois voix, de deux façons ; d'une part *en composition* avec d'autres chansons, une par voix, parfois des combinaisons où une chanson littéraire était superposée à une chanson « populaire ». Ces chansons combinées, assez proches du quolibet ou de la fricassée dans l'esprit, sont difficiles à écrire, elles relèvent de l'élaboration artistique. D'autre part on trouve au xv^e siècle des chansons de ce type tout simplement *en arrangement*, c'est-à-dire en plaçant la mélodie préexistante à une des voix, et en récrivant le reste de la partition. Pour l'histoire de la musique, il importe que la voix où l'on place le modèle soit le ténor ou le *superius*, il importe aussi de savoir si les autres voix sont au nombre de deux ou trois, et si des éléments du modèle se trouvent imités ou non par les autres voix. Mais ces questions de genre musical provoquent comme une séparation de ce domaine en plusieurs sous-spécialités, en sorte que ce que l'on pourrait établir en partant de la nature orale de certaines formes poétiques, de certaines chansons populaires, finit par perdre de sa cohérence – notamment parce que les textes, toujours strophiques, parfois longs, épiques, ne sont pas jamais livrés dans les sources manuscrites (au contraire, d'ailleurs, de la poésie littéraire, notamment à formes fixes). En quelque sorte l'arrivée simultanée des deux chansonniers monodiques manuscrits et des paroliers imprimés au début du xvi^e siècle, qui portent à notre connaissance de plus longs textes, et souvent de nouveaux textes, devrait attirer l'attention sur leur poésie propre. Celle-ci ne s'incarne pas seulement, avec précision (et non « imprécision »), dans les mises en musique, mais elle entre aussi en jeu dans toutes les réécritures textuelles. Et tant que la musique n'est pas imprimée largement, la vitalité de ces formes musiquées, telle qu'on l'expérimente dans les noëls, les premières chansons spirituelles, les chants « historiques », est centrale dans l'écriture poétique.

V - Le chant des formes poétiques au début du XVI^e siècle : Singularité poétique, musicale et moyens de description

Quels sont les principes du chant des formes poétiques, tel qu'on le perçoit à travers les paroliers du XVI^e siècle ?

L'état des lieux précédent s'avère nécessaire, parce qu'il est réellement difficile, en étudiant le phénomène de la chanson à partir des paroliers imprimés, de retrouver les typologies qu'ont pu dresser les musicologues en face de leurs chansonniers musicaux. Il y a, on le constate, une rupture assez profonde entre les chansons que semblent véhiculer les paroliers de Jeffery et les différentes musiques polyphoniques rencontrées soit dans le manuscrit de Copenhague (DK-Kk ms. Ny kongelige Samling 1848, 2°), soit dans les manuscrits postérieurs, soit encore dans les premières impressions d'Attaignant. En réalité, sur le plan formel, telle qu'elle est décrite, la chanson polyphonique parisienne des années 1530 semble se réduire à quatre phrases musicales, dont la dernière marque le retour d'un élément connu, une façon comme une autre de clore le discours musical. Quelle que soit la façon dont on lise les chansons les plus raffinées trouvées dans les paroliers étudiés par Jeffery, on peine à concevoir comment il est possible de mettre en musique à l'aide de quatre phrases musicales des formes strophiques aussi variées, complexes, et parfois subtiles.

Faut-il pour autant considérer les paroliers comme un phénomène poétique sans lien avec la musique ? Le nombre important de concordances entre les sources musicales des décennies 1500 – 1530 et nos paroliers montrent qu'il y a une relation à élaborer entre deux répertoires, mais peut-être pas dans les termes et les catégories exactes que nous lègue l'historiographie. Pour résumer, nos paroliers se distinguent largement des pratiques polyphoniques quelles qu'elles soient. Sur le plan poétique, il existe aussi un contraste notoire entre ce répertoire et la poésie amoureuse de cour, non tant par les thématiques abordées, que par une certaine façon d'habiter les formes fixes. Celles-ci, en musique, montrent encore en 1500 une vitalité qui n'est plus du tout d'actualité dans les traités et anthologies poétiques du début du siècle, comme le *Jardin de plaisance*.

Distincts des chansonniers polyphoniques, distincts également des anthologies poétiques, nos paroliers véhiculent des formes lyriques qui sont pourtant souvent décrites avec les moyens de la poésie et de la musique savante. Par exemple, comme le souligne Christoffersen, « la plupart des formes à refrains que l'on trouve dans nos paroliers ressemble peu ou prou à des formes fixes dégradées ». La conclusion générale, sur ces principes, est très prévisible : rime négligée, structure strophique aléatoire, simplification des codes courtois. Il semble que les moyens d'observation interfèrent avec le matériau observé – ce n'est pas rare, c'est même la règle, mais ici elle se révèle embarrassante. Or le point de vue musical peut permettre de réordonner la perspective, parce que ses moyens, sur le plan du fonctionnement du langage musical, reposent à cette époque (et déjà depuis plusieurs siècles) sur une tension interne du langage qui génère des valeurs binaires, simples dans le principe en tous cas.

Il est au contraire nécessaire pour exposer les fondements des formes fixes chantées, d'un matériel à la fois simple et robuste, qui permette de départager efficacement ce qui relève de structures anciennes de refrains, de ce qui ressemble à un relâchement des codes littéraires courtois.

On cherchera aussi à caractériser ce qui a pu tomber dans l'oubli, de ce qui relève d'une démarche objective de régularisation des strophes identiques. Ce n'est pas tant pour imaginer une persistance des formes fixes au XVI^e siècle, que pour mettre en valeur ce qui demeure de savoir commun aux musiciens et aux versificateurs du début du siècle en matière de formes lyriques chantées.

Refrains, reprises, répétitions

En musique, tout ce qui a trait au refrain, qu'il soit inscrit dans un rondeau, une ballade ou un virelai, ou dans toute autre forme, répond à quelques principes de base dont le souvenir reste très présent à l'esprit de tous ceux qui composent un texte second – ou même mettent en page pour la première fois des paroles de chansons sans musique.

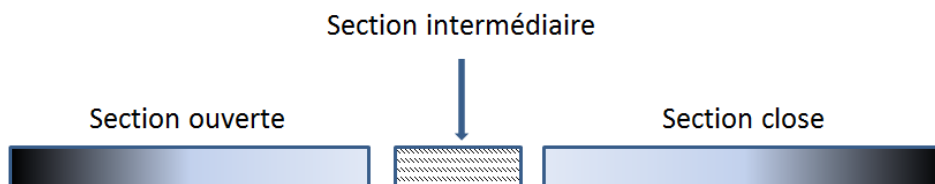
Ces matériaux élémentaires sont ceux de l'atelier du musicien, qui va inscrire la performance de la poésie chantée dans une superstructure musicale assez précise. Certains points des strophes telles qu'on les trouve dans chaque forme fixe reçoivent un traitement uniformisé. Comme ces points sont aussi le lieu des attentions poétiques, il y a des corrélations assez précises entre forme strophique et forme musicale, notamment aux articulations essentielles. Il est crucial de bien se les remémorer pour mieux comprendre la création de nouveaux textes sur une musique existante, non seulement pour aujourd'hui rendre compte des formes chantées au début du XVI^e siècle en dehors de la musique d'art, mais aussi pour mettre en valeur le travail des poètes lorsqu'ils versifient sur une ligne mélodique déjà existante.

Mécanismes de musique adaptée à un texte préexistant : cadences et articulations musicales dans les formes fixes

Pour évaluer les versions musicales des poésies à chanter du début du siècle, pour mieux les comprendre et les replacer dans leur mode de fonctionnement, voire tout simplement pour les identifier, il n'est pas nécessairement besoin d'un vocabulaire musical ample ou technique, si l'on part d'une réceptivité aiguisée aux formes poétiques.

Dans le principe, la situation est extrêmement simple : que ce soit dans le rondeau, dans la ballade, ou dans le virelai, dès lors qu'il s'agit de musique occidentale tardive (et de ce point de vue, le XVI^e siècle est vraiment tardif) nous avons affaire au cours d'une strophe à la gestion de plusieurs éléments musicaux, qu'ils aient été légués par la tradition orale ou écrite par le compositeur n'y change heureusement rien. Ils peuvent en réalité, pour les besoins de notre démonstration, être classés en deux catégories seulement, en fonction de leur degré d'articulation, ouverte ou fermée, de la cadence.

Une des qualités essentielles de la phrase musicale, dans le contexte de l'étude des relations entre le vers et son chant, est la qualité de la fin de phrase musicale. Elle présente deux possibilités, et se trouve soit suspensive c'est-à-dire non conclusive, on peut encore dire ouverte, soit conclusive⁷⁵.

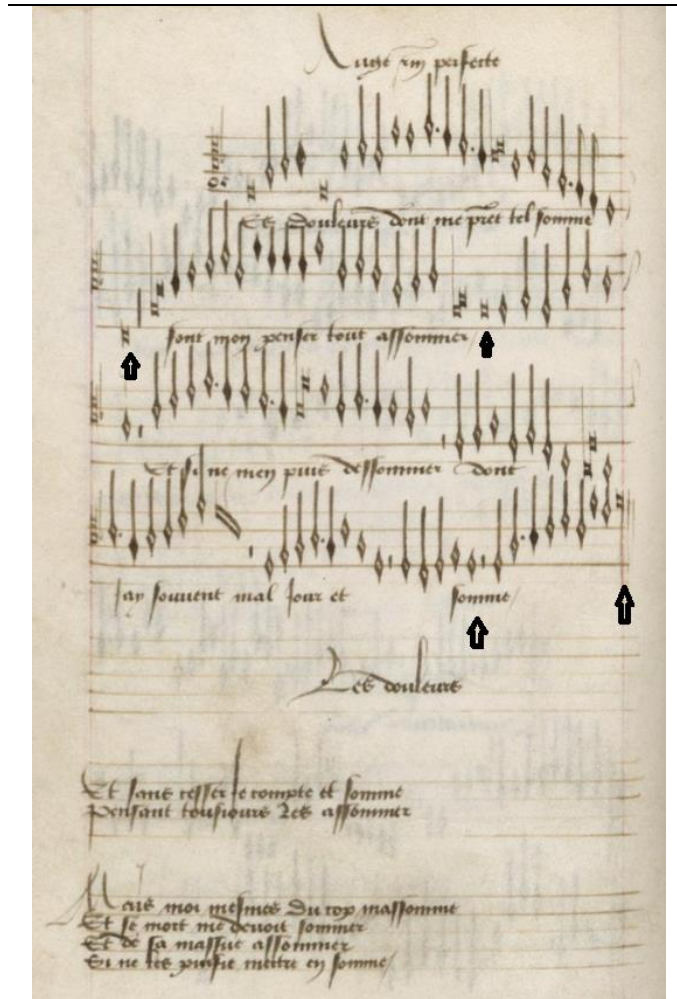


La réalisation musicale d'un texte poétique se sert essentiellement de ces deux valeurs possibles de la phrase musicale. Ce fonctionnement binaire n'est pas propre à un degré précis de qualité artistique, mais est intrinsèque aux poèmes chantés, même lorsqu'ils semblent n'avoir jamais été notés par qui que ce soit.

Rondeaux

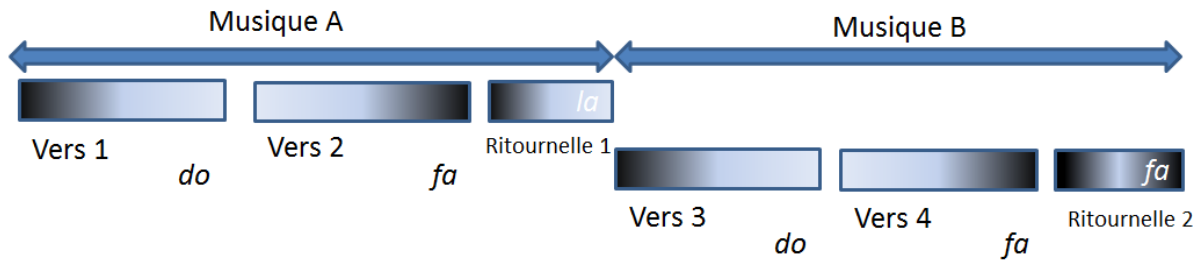
D'une manière générale, aux XIV^e et XV^e siècles, la musique des formes fixes se conforme à des principes simples. C'est ainsi que la fin du refrain d'un rondeau, qui réglera aussi la fin entière de la pièce, doit impérativement être conclusive. Voici comment se traite un rondeau quatrain, du point de vue du métier musical :

⁷⁵ Dans ce mode de figuration, les valeurs sombres matérialisent les zones de stabilité de la phrase musicale. Quelques segments internes n'ont pas d'orientation précise, mais les sections finales se posent toujours de façon conclusive (sombre). La couleur sombre du début peut se discuter : le début d'une phrase musicale est-il un état stable qui va vers une tension, ou constitue-t-il déjà une rupture avec la stabilité antérieure, celle du silence ? Nous choisirons ici la première option dans le cadre des représentations des formes musicales.

Chansonnier Dijon ms. 517 n° 110 f. 133v⁷⁶

Ici, à la fin des deux premiers vers, une cadence conclusive en *fa*, qui est aussi la finale générale de la pièce (et constitue le marqueur principal). Mais à la fin du premier vers, une cadence sur *do*, et non sur *fa* : ce qui suffit à faire de cette phrase musicale une phrase ouverte et non close. Comment sait-on, à la fin du vers 2, que le refrain n'est pas achevé, puisqu'il se termine sur *fa* comme la finale générale du vers 4 ? Quelques notes sans paroles suivent ce vers 2, une petite ritournelle qui crée l'enchaînement, en tant que de besoin, avec la deuxième partie (vers 3 et 4). Pour un musicien donc, il y a globalement un seul choix musical possible, selon que les vers du rondeau appartiennent au cadre des deux premiers vers (couplet vers 5-6, et 9-12 : musique A, portées 1 et 2) ou des deux derniers (musique B).

⁷⁶ Ce rondeau est attribué à Anthoine de Guise, voir Gaston Raynaud, *Rondeaux et autres poésies du xv^e siècle*, Paris, Firmin Didot, 1889, p. 6 n° 7 (variantes).



À elle seule, la ritournelle 1 convertit la cadence close de fin de vers 2 (sombre) en fin de phrase suspensive, ouverte, qui appelle un enchaînement – parce qu’elle termine sur *la* au lieu de *fa*. On voit en fin de vers 4 une ritournelle 2 conçue bien autrement, qui ne crée pas de diversion : sa formule permet de rester sur *fa*, la note qui signale la fin de la pièce musicale.

L’auditeur sait en tout point où il se situe : en fin de section, s’il est sur *fa*, et même en fin de première section, s’il entend la ritournelle 1 qui l’incite littéralement à demeurer attentif parce que la pièce n’est pas finie. Il entendra, lorsque le rondeau sera chanté en entier, les sections dans cet ordre : (Musique) **ABAAABAB**. Il est difficilement question ici de rentrement, il faut chanter la section A en entier (ici deux vers) si elle revient, car couper ne serait-ce que d’un vers le refrain central équivaldrait à créer une section musicale amputée, finissant sur une cadence ouverte et tombant dans le vide.

Le musicien ne se pose donc pas tant la question de savoir de combien de phrases ou rimes est constitué ce refrain (ce qui représente une importante source d’exégèse littéraire en revanche) que de concentrer ses moyens sur la constitution musicale de la phrase, afin que les enchaînements de sections poétiques produisent, grâce à la nature ouverte ou close de la phrase musicale, tel ou tel effet. Les éléments sont bien connus, mais c’est le souvenir de ce fonctionnement qui peut aider à mieux lire les formes lyriques des paroliers du début du XVI^e siècle, qui n’ont parfois plus que le squelette apparent.

Le fait de trouver des rondeaux chantés jusqu’au début du XVI^e siècle indique que c’est certainement par la performance musicale (et sa notation en polyphonie) que se conservent le mieux les formes fixes. Le rondeau, rappelons-le, est fréquemment mentionné comme musical avant le XV^e siècle, et littéraire après.

La structuration du rondeau par les différentes fins de phrases musicales a pour effet d’orienter clairement l’auditeur dans la forme poétique. On comprend donc que l’auditeur entendra à la fin du refrain la première cadence conclusive du morceau, qu’il éprouvera comme une réelle pause. Il est donc facile à un auditeur exercé de savoir s’il écoute un rondeau triolet, quatrain ou cinquain, par exemple. Telle est du moins la situation dans le rondeau littéraire tel qu’il est chanté dans les œuvres de Guillaume de Machaut et de Gilles Binchois.

À l’époque « classique » du rondeau chanté du début du XV^e siècle, les musiciens disposent d’une partition qui est en réalité constituée des deux moitiés du refrain initial, la partie ouverte en une ou plusieurs phrases, la partie descendante conclusive en une ou plusieurs phrases. Ils jouent avec ses deux parties pour accommoder l’une ou l’autre section suivante du rondeau, laquelle n’est pas notée intégralement musicalement, car les répétitions sont évidemment inutiles. On note dans Dijon 517 le placement du reliquat des vers du rondeau d’Anthoine de Guise. Le mécanisme du rondeau chanté

étant partagé par la communauté d'interprétation, tout se déroule à merveille. Cependant, si le demi refrain central n'est pas développé entièrement, et si l'on est en face d'un rentrement, alors la première musique, qui devait servir à chanter ce demi refrain, devient caduque. Pour un musicien enfin, le rondeau est une forme close, aux antipodes de toutes les formes strophiques ou narratives.

Chanter le rentrement

La question du chant du rentrement semble avoir séparé de tous temps les rondeaux qui pouvaient se chanter de ceux qui ne le pouvaient pas. Le refrain central dans le rondeau, et même le refrain terminal, disparaissent des manuscrits de poésie tout au long du xv^e siècle, et le soin variable apporté à la copie de certains d'entre eux ne permet pas toujours de distinguer entre une marque invitant à poursuivre (etc. ou encore / dans les manuscrits musicaux comme ci-dessus au texte et dans la musique) et un point visant à l'abréviation pure et simple. Les musiciens disposent, on le sait, de la totalité de la musique pour le rondeau.

Pour le refrain central au moins, dans le cas du rentrement, du raccourcissement du refrain central, il existe pourtant une solution intermédiaire, trop peu remarquée en général pour qu'on n'y revienne pas ici : certains rondeaux musicaux, et c'est le cas de celui de Dijon ci-dessus, et de nombreux autres, comme par exemple *Dueil angoisseus* de Gilles Binchois, présentent en tout début de partition (donc au tout début du refrain) une discrète sous-section articulée par une cadence (conclusive). Dans le rondeau d'Antoine de Guise, mis en musique par Jacotin, cette cadence arrive après la 5^e note, elle se pose sur *fa*, sur une valeur longue. Le scénario est tout à fait le même dans *Dueil angoisseus*. Ceci détermine une toute petite phrase musicale autonome, parfaitement constituée. On ne l'aperçoit généralement pas, puisqu'elle est étrangement placée en tout début de chanson. Mais sa présence, reliée à la pratique plus fréquente du rentrement dans le rondeau au cours du xv^e siècle, semble évocatrice d'un effet d'une des pratiques sur l'autre. Il semble donc possible de chanter le rentrement, et lui seul, dans sa forme abrégée, si on le désire.

Nous disposons d'ailleurs, avec *À tout jamais d'un vouloir immuable* (un des rares rondeaux des collections de paroles à chanter, *J.90* n°25, « Chanson nouvelle ») d'un autre exemple de cette possibilité vraiment méconnue :

The image shows two systems of musical notation for a French song. Each system consists of three staves: a vocal line (treble clef), a lute line (treble clef), and a bass line (bass clef). The first system has the lyrics: "A tout ja mais d'ung" written across the staves. The second system has the lyrics: "vou loir im mu a ble". The music is in a 5/8 time signature and a key signature of one flat (B-flat).

Les paroles « À tout jamais », début du rondeau, qui vont constituer le rentrement de ce rondeau cinquain de Jean Marot, bénéficient d'une ligne musicale pour elles seules, avec une cadence dûment constituée mesure 5 sur « jamais ». Le discours musical, ici encore, est curieusement coupé juste après avoir commencé, par une cadence suffisamment conclusive pour être évidente. Si le refrain interne, plus court, du rondeau se limite donc comme ici au premier groupe sémantique, les musiques qui sont conçues comme celle-ci pourront même permettre de chanter un rentrement dûment abrégé. C'est une hypothèse qu'il faut en tout cas tenter. Cependant peu de rondeaux subsistent dans les formes chantées des paroliers du début du siècle, la question ne se posera donc pas souvent.

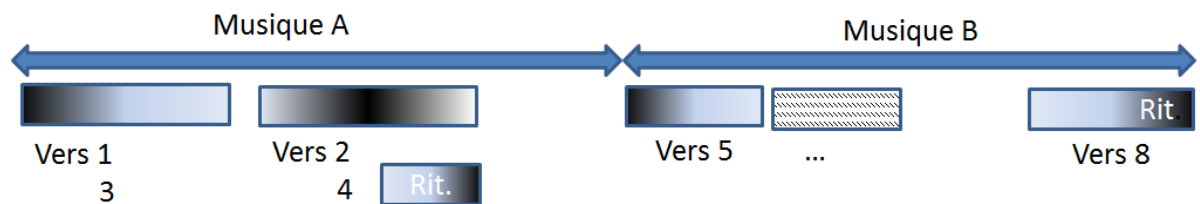
Ballades

Dans les paroliers, l'abondance de chansons strophiques à refrain terminal amène à rappeler brièvement les principes de leur mise en musique au XIV^e siècle : le modèle courtois qui s'en rapproche le plus est celui de la ballade. Au XIV^e siècle, dans les œuvres de Machaut, le premier quatrain de la strophe mise en musique est la plupart du temps pourvu de rimes croisées (et non embrassées), ce qui correspond de fait à une musique répétée, v. 1-2, chantés comme 3-4. Dans le cas d'une section musicale répétée, il est important que le genre des rimes coïncide à chaque passage musical. C'est pourquoi le maintien d'un air musical en mémoire, lorsqu'on écrit des paroles de substitution, aide beaucoup, pour ne pas dire contraint à conserver au moins le genre des rimes d'origine, si ce ne sont les rimes elles-mêmes. D'une certaine manière, à l'inverse, quand on n'a que les paroles de substitution pour identifier un air, on peut soupçonner une reprise musicale lorsque se présentent des rimes croisées, notamment en tête de strophe. Ceci vient tout naturellement de l'observation des mises en musique, mais n'est pas propre à la musique écrite : on le rencontre aussi dans la chanson traditionnelle.

Dans les ballades chantées la strophe est donc pensée musicalement en deux temps, une première partie souvent répétée, puis une seconde (A, A, B). Sur une strophe de sept vers, on peut par exemple imaginer que les deux premiers vers se chantent comme les vers trois et quatre. Les musiciens donnent une tournure légèrement différente à la cadence en fin de vers 1-2, de manière à précipiter

l'envie de répéter la même musique pour les vers 3-4. La cadence en fin de vers 2 est suspendue, mais cela ne joue pas sur la versification.

À la fin du vers 4, la cadence est généralement reformulée comme en (2) mais de façon un peu plus conclusive. Le compositeur invente ensuite une musique légèrement ou très différente pour la partie B, qui déploie le reste de la strophe. À la fin de cette grande partie B, qui peut comporter un certain nombre de vers, la cadence sera impérativement conclusive. Le jeu particulier que l'on peut faire avec une ballade musicale raffinée, c'est d'introduire un motif musical identique en fin de partie A et en fin de partie B. De la sorte, alors que pour l'œil la strophe de la ballade semble d'un seul tenant avec un vers refrain terminal, la sonorité musicale présente dans le vers terminal aura en réalité déjà été entendue à la fin de la section A, par exemple au vers quatre. C'est cet effet mélodique qui conditionne puissamment le ressenti de la ballade dans l'esprit des auditeurs, lorsque celle-ci est chantée. Il existe donc pour la ballade deux choses à retenir : d'une part une inflexion chantée équivalant à une pause cadentielle quelque part au milieu de la strophe, (fin de section A) d'autre part un effet de refrain, seulement musical, qui relie le vers refrain final avec le même air que le musicien a pris soin de placer à la fin de la première partie (ci-dessous au schéma : « ritournelle », qui est le terme musical adapté). Dès la fin de la première strophe, l'auditeur exercé ressent donc un effet de « déjà entendu ».



Machaut, Ballade n° 4 Biauté qui toutes autres pere

Ce modèle fort ancien ressemble, mais ne fait que ressembler aux formes strophiques variées à refrain terminal que l'on rencontre dans les paroliers. Les recueils poétiques du xv^e siècle montrent d'ailleurs un abandon quasi-général de cette forme pour la poésie de Cour. Un des points importants cependant réside dans le premier quatrain en rimes croisées, dont la réalisation entraîne un usage de la reprise variée, une fois à conclusion ouverte, la fois suivante, à conclusion close précédée de la ritournelle. Cette leçon de mise en musique des quatrains à rimes croisées demeure forte dans toutes les réalisations musicales ensuite, et notamment au xvi^e siècle. Lorsque la ballade est pourvue d'une seconde partie de strophe à rimes embrassées d'ailleurs⁷⁷, la mise en musique de la seconde partie fonctionne aussi en deux fois deux phrases à reprises, la première fois avec une terminaison ouverte, la seconde, avec ritournelle et clôture.

Le modèle de la ballade n'est sans doute pas le meilleur pour aborder la question des chansons strophiques à refrain terminal. Il est pourtant une dimension dans laquelle la ballade excelle, sans atteindre la perfection de l'ancien lai, c'est la dimension narrative. Pour toute une série de chansons circonstanciées, liées aux événements militaires notamment (celles que Picot, après Leroux de Lincy,

⁷⁷ Ou dont la croisure de la 2^e partie de strophe est symétrique. Voir par ex. Machaut, Ballade 19, *Amours me fait désirer*.

classe dans la catégorie « Chants historiques »), qui relèvent d'une forme strophique simple (toutefois le plus souvent sans refrain) extrêmement proluxe, le souvenir de la ballade est évocateur.

Trois caractéristiques de la ballade poétique font défaut dans notre répertoire : la structure en trois stances, la notion de carrure (qu'on trouve cependant parfois), et surtout l'envoi. Les poèmes pourvus d'éléments de carrure sont peu nombreux :

- 3 strophes de sept heptasyllabes : J14 n° 2, *J'avais entrepris d'aymer*, refrain v. 7 *Las je m'en vois rendre chartreux*, sans concordance musicale.
- 3 strophes de huit octosyllabes : *Adieu plaisir adieu soulas*, Recueil J.90(a) n°1 ; *Hélas que vous a fait mon cueur*, J.Nourry 1534 n° 2.
- 3 strophes de dix décasyllabes : *Changeons propos c'est trop chanté d'amours*, recueil J. Nourry 1534 n° 26. (Cl. Marot, *Adolescence C.*)

Sans surprise, la moisson n'est guère convaincante si l'on souhaite rester dans un cadre précis de la ballade poétique telle qu'elle avait cours au XIV^e siècle. Les formes strophiques chantées, notamment en tradition populaire, sont plus vivaces dans nos paroliers, et cette forme savante de la ballade ne remplit pas du tout le même office.

L'envoi

Il subsiste toutefois, dans nos paroliers, quelque chose de l'envoi de la ballade ancienne : le couplet final adressé au rossignol, à l'oiseau messager, pour transmettre le souvenir, les regrets, le serment. L'oiseau, locuteur et partenaire dans nombre de chansons d'amour, est une figure familière de la poésie lettrée. Il est en réalité absent des chansons traditionnelles, comme le poète lui-même, qu'il personifie. Sa présence reflète donc un état plus littéraire que traditionnel de la chanson. Sa place dans un couplet final est encore autre : il survient tout à la fin, à brûle-pourpoint, et met brusquement tout le reste du poème en perspective, en dégageant une perspective moralisante, ou de portée plus générale ou universelle. Si l'on chantait la très populaire chanson (lettrée) *Faulte d'argent* (J.90(a) n° 11) avec tous ses couplets, on pourrait entendre le couplet final :

Ros[s]ignolet
 Qui chante au vert boucage
 Va t'en dire
 À mon loyal amy
 Que luy et moy
 Ferons joye sans soucy
 Se je ne l'ay
 Las je mourray pour elle

Ce type d'envoi est un des poncifs de nos paroliers, sans que l'on puisse dire avec certitude quand ils ont été composés (il est possible qu'ils aient été écrits plus récemment que la chanson initiale, voire au moment même où ils ont été imprimés). Ainsi de la chanson *Je vais, je viens, mon cueur s'envolle* (J.90(a) n° 24) :

Rossignollet qui au boys volle
 Qui fais amoureux resjouyr
 Sçaurois je de m'amye ouyr
 Nenny nenny elle n'est pas si folle
 [Ou encore (J.53 n°35) :]
 Rossignolet sauvaige
 Qui chante de cueur gay
 Va moy faire un messaige
 Je t'en pri de cueur gay
 Va dire à mon amy

Qu'il m'a mis en oubly
Car bien je l'apperçoy

Le poète fait son apparition à de multiples reprises dans nos chansons, pas uniquement sous la forme ailée précédente, ainsi dans la complainte sur la mort d'un brigand, la *Chanson de Verdellet* (*J.90(a)* n° 9 :

Ceste chanson fut acomplie
Par ung nommé Verdellet
Qui fust vivant s'il n'eust mal fait
Bonne en fin vient de bonne vie
[Ou encore (*J.1535* n° 84)]
Amoureux suis des mignons appelé :
Celuy qui fist ceste chanson
Dieu luy doint bonne vie
Ce fut un compaignon gentil
De France la jolie
Pour l'amour de s'ameye. Et de sa mye.

En 1535 (n° 173), un texte qui devait se trouver déjà dans *J.90* (où il figurait à la page de titre seulement) se conclut ainsi :

Qui fist la chansonnette
Ung gentil compaignon
Qui trouva la fillete
En l'ombre d'un buisson
Celluy qui bien luy haïte
Luy faisant un bouquet
Dessoubz une espinette
Au joly verd bousquet

Ou encore (et l'on appréciera l'absence d'encre et de papier dans la pensée d'une rencontre avec le répertoire de transmission orale) :

Qui fist la chansonnette Ung gentil escolier
Du regret de s'ameye sans encre et sans papier
Du regret de sa mye car il la fault laisser.

(*J.1535* n° 51, Mauldit soit jalousie et qui jaloux sera).

Les deux composants concurrents d'un envoi vernaculaire (poète et rossignol) coexistent pourtant dans certains paroliers, mais dans un contexte d'accumulation de strophes ou de fragments textuels déjà connus qui font soupçonner le pot-pourri. C'est le cas dans cette chanson à refrain issue d'un recueil non recensé par Jeffery (NJ 1542, n°5, BnF Rés 2719), véritable collage de strophes qui font penser à un catalogue rétrospectif de la chanson gaillarde, ou plus exactement de la thématique de la nécessité physiologique (et sociale) de marier les filles⁷⁸:

V. AULTRE CHANSON NOUVELLE
On dict que le mal de dents.
C'est une maladie diverse
La douleur que mon cœur sent
Encore est elle plus perverse
Si je ne tombe à la renverse
Je sens bien que je mourray
Enne/enne /enne /vray Dieu enne

⁷⁸ Howard M. Brown, *Music in the French secular theater, 1400-1550*, Cambridge, Harvard University Press, 1963, n° 320, pour des références variées.

Las que feray-je ? je ne sçay.

Mon père mariez moy
Ou je suis fille perdue.
Se vous ne me mariez
Il me fault courir la rue
Soit en chemise ou toute nue
Faisant du pis que je pourray.
Enne etc.

Mon père m'a voulu marier
À ung garçon de village
Ma mère luy va disant
Que je ne suis point en aage
Et voylà de quoy j'enrage
Qu'on ne me veult pas marier
Enne etc.

Ma mère a passé sa douleur
Et je n'ay pas passé la mienne /
Maintenant je suis en valeur
S'il plaist à Dieu que je parviene.
Par mon serment si je m'engage
Je m'en feray tant donner

Quant mon amy me vient voir
Il me baise et si m'acolle
Las on peut bien apercevoir
Que je voys à son escolle.
Il me donne une bricolle
Cinq ou six coups sans se lasser
Enne etc.

Quant mon mary vient du boys
Il me bat et si me housse
J'aymeroy mieux cent mille foys
Qu'il me donnast une secousse
Et que de luy je fusse escousse
Cinq ou six fois sans débrider.
Enne etc.

Si j'avoys un amoureux
Las qui fut bien à ma grace
Mamour je luy donneroy
Mais que de bon cueur il m'aymasse /
Mais que de bon cueur il m'aymasse
Et qui fust mignon et gay.
Enne/enne/enne/vray dieu/enne
Las que ferai je je ne scay

Mon père si m'a deffendu
Qu'à mon amy point ne parlasse
J'aymeroy mieux qu'il feust pendu
Il ne m'en chault de sa menasse
Mon amy est de telle grace
Il est toujours mignon et gay.
Enne/enne/enne/vray dieu enne
Las que ferai je je ne scay

Rosignolet du boys joly
Qui chante l'amoureux ramage
Va-t'en dire à mon amy
Que pour luy je demeure en gage
Et si bien tost ne me desgage
Soubdainement je mourray.
Enne/enne/enne/vray dieu enne
Las que ferai je je ne scay

Celle qui feist cette chanson
 Ce fut une jeune commère.
 Qui du jeu d'amour la façon
 Enfin trouva comme sa mère
 La chose trouvoit fort amere
 Qu'on ne la vouloit marier.
 Enne/enne/enne/vray dieu enne
 Las que ferai je je ne scay

L'univers de la ballade ancienne transparait parfois encore dans de faux envois burlesques au prince, dans un contexte réellement très différent de l'ambiance poétique du xiv^e siècle :

–J.53 n°10 :
 Princes tout son entendement
 Est d'aller deça et delà
 Faire fourbir son instrument
 Jamais elle ne l'espargnera
 Maudit soit sui d'elle dira
 Que mal et vitupere
 Sa fin jamais rien ne vaudra
 Et vive la bergere

Enfin çà et là, les allégories du roman courtois médiéval (le *Roman de la Rose* en particulier) sont encore convoquées, peut-être aussi par proximité avec les romans de chevalerie dont on fait encore grande publication et lecture au xvi^e siècle : Fortune bien entendu, mais aussi Faulx rapport (*J.1535* n° 33, *Mon triste cueur si est hors du soulas*, « Or Faulx Rapport tu as fait ton effort/ Fort je suis prinse d'ennuy et douleur. »), Faulx Semblant et Beau Parler (et d'autres) dans le très beau succès *Amours partez je vous donne la chasse* mis en musique notamment par Sermisy (J. 1535 n° 25). Faulx Parler est curieusement présent également dans un quintil non dissocié de *Martin menoit son pourceau*, de Clément Marot, à la fin de la première chanson de *J.1535* :

Si nostre amour ne monstre sa valeur
 Mais se maintient secret
 Pour la crainte de Faulx Parler
 Pour cela n'est estaincte
 Le feu couvert a plus vive challeur

Virelais

La poésie du xv^e siècle pratique la bergerette française, qui est, du point de vue du musicien, un virelai à une seule strophe au lieu de trois. Et ce qui importe réellement aux musiciens, c'est la rupture objective entre le refrain qui est placé en tête, et les vers faisant partie du couplet (plutôt que la thématique par exemple). Cette rupture, pour ceux dont l'office est d'organiser les effets sensibles, doit être d'autant plus creusée que dans ce type de poème on constate une rupture de mètre, un changement de rimes au moment des vers-couplets. Les obligations subtiles d'enchaînements entre partie A et B que l'on observe dans le rondeau et la ballade sont ici inutiles, et toute l'énergie du virelai et de ses formes apparentées réside dans cet infime détail. Dans un rondeau triolet pourvu de ses refrains complets, sans rentrement, il faudra faire entendre trois fois la section A aux vers 3, 4 et 5. La fin de la section A tient généralement compte de cet état de fait musicalement contraignant. On a également pu observer que la première partie d'une strophe de ballade (par exemple une ballade 3*7*7 : les quatre premiers vers), sur une musique A, étaient mis en musique par une répétition de A (A ouvert, vers 1-2 ; A clos, vers 3-4), avant de prendre d'autres dispositions (B) pour le reliquat de la

strophe. On se souvient enfin de l'obligation de faire entendre quelque chose de la fin de A à la fin de B, de manière à préparer et affermir l'effet du dernier vers-refrain.

Dans un virelai, dans une bergerette, la seconde section est tout à fait autre, à tous points de vue. Et c'est cette deuxième section qui verra les deux vers ou les deux *piedi*, quelle que soit leur composition, pourvus d'une musique contrastante, la même pour les deux *piedi*, répétée, une première fois « ouverte » et une seconde fois conclusive. Le signal auditif envoyé est celui des *piedi*, il est difficile de les confondre avec le refrain.

Depuis la fin du XIV^e siècle, les musiciens disposent d'un corpus tout à fait conséquent de virelais chantés. Dans ce domaine, les deux types de phrases musicales, ouvertes et fermées, suffisent à structurer l'écoute. Pour un musicien, tout comme le rondeau, le virelai commence par son refrain. La fin de chaque strophe se terminera également par son refrain, qui sert d'enchaînement entre deux « strophes » - en réalité les *piedi* et la *volta*.

Si les *piedi* consistent en une phrase musicale répétée, la première fois est ouverte et la seconde close. Mais cela ne signifie pas qu'elle soit conclusive : si la phrase musicale est bien terminée, en revanche, le plus souvent, la note sur laquelle elle se termine n'est pas la « bonne », la note de référence. Un virelai bien écrit se comporte de cette façon.

Cette section contrastante des *piedi* est suivie de la reprise de la musique des premiers vers refrain, mais les vers ne correspondent pas encore au refrain : il s'agit de la *volta*. Musicalement, pendant la *volta*, l'auditeur éprouve une sorte de feinte, une ruse qui est le plaisir particulier du virelai chanté : le refrain semble revenir mais en réalité le contenu textuel n'est pas encore là. Enfin, la dramaturgie propre à ce microscopique genre chanté veut que l'on enchaîne avec le véritable refrain, la *ripresa*. C'est lui qui inaugure la nouvelle chaîne strophique.

Le plan général du virelai *Douce dame jolie* de Guillaume de Machaut dressé ci-après n'a pas pour but de retracer des éléments bien connus, mais de montrer l'extrême régularité du processus vu du point de vue du musicien.

La musique B correspondant aux *piedi* est destinée à être répétée deux fois. Le genre des rimes des deux paires de vers (ou plus) est contraint (ou l'inverse : c'est parce que la structure poétique des *piedi* est à rimes croisées que la musique est écrite de manière répétée). Il y a en tous cas une corrélation entre les deux phénomènes. On constate que la musique de B n'est pas même copiée deux fois, au contraire de la *volta*, dans le manuscrit. La simple fin « close » se substitue à la fin « ouverte ».

Voici la disposition de cette pièce de Machaut :

A

B

A (volta)

Douce dame iolie : pour dieu ne penes me : que mille ait signourre : leur moy
ouvert clos

Quades sans trichene : chiere : vous ay de humblement :
fors vous seulement : Tous les iours de ma vie : serue : sans vilen penement : He

las et remendie : desesperance et daie : dont ma ioye est femie : le piece ne vous en prent : douce d'et
cy fais de douce maistre : maistre mo cuer fiduement : quelle le contrarie : et lie en amors
tellement : qui l'na de mens amie : fors de lre en vo baillie : et se ne li occire : vos cuer nul au
gement : douce d'et : Et qui ma maladie : guere ne sera nullement : sans vous douce
amie : qui lie estes de mon torment : a iointes mens de pie : vo cuer plus qui mouble :
que tempement moete : car ad plaignu longuement : douce d'et c.

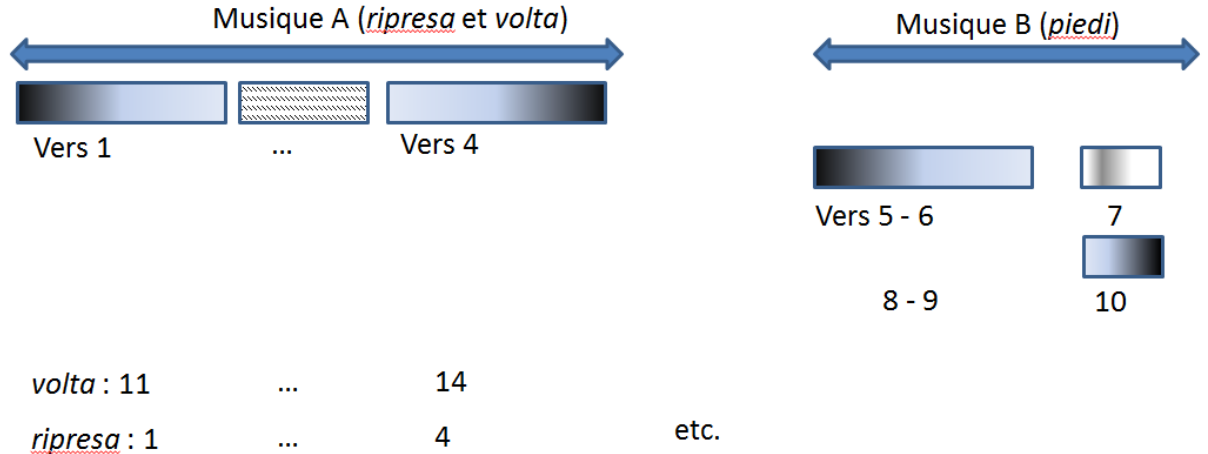
GB-Cc ms. Ferrell-Vogüé n°117 f. 323 v°

Douce dame jolie, Pour dieu ne pensés mie Que nulle ait signorie Seur moy fors vous seulement.	Ripresa	A	
Qu'adès sans tricherie Chierie Vous ay et humblement	Piedi	B	bouvert
Tous les jours de ma vie Servie Sans villain pensement.			b... ...clos
Helas ! et je mendie D'esperance et d'aïe ; Dont ma joie est fenie, Se pité ne vous en prent.	Volta	A	
Refrain : Douce dame jolie, Pour dieu ne pensés mie Que nulle ait signorie Seur moy fors vous seulement.	Ripresa	A	
Mais vo douce maistrie Maistrie Mon cuer si durement	Piedi	B	
Qu'elle le contralie Et lie En amour tellement			
Qu'il n'a de riens envie Fors d'estre en vo baillie ; Et se ne li ottrie Vos cuers nul aligement.	Volta	A	
Refrain : Douce dame jolie, Pour dieu ne pensés mie Que nulle ait signorie Seur moy fors vous seulement.	Ripresa	A	
Et quant ma maladie Garie Ne sera nullement	Piedi	B	
Sans vous, douce anemie, Qui lie Estes de mon tourment,			
À jointes mains deprie Vo cuer, puis qu'il m'oublie, Que temprement m'ocie, Car trop languï longuement.	Volta	A	
Refrain : Douce dame jolie, Pour dieu ne pensés mie Que nulle ait signorie Seur moy fors vous seulement.	Ripresa	A	

L'effet de refrain initial et de couplets (*piedi*) de rimes différentes du refrain conduit à des formes « strophiques » qui seront nécessairement très étonnantes si l'on a affaire, et ce sera le cas, aux

paroliers où la musique n'est pas notée et demeure une inconnue pour nous, ou plus généralement à des textes seconds par rapport à une musique qui aurait eu en mémoire un virelai, et pour lesquelles n'existent plus de concordances musicales.

Voici la mise en place d'un virelai tel que *Douce dame jolie* du point de vue musical :



Virelai et formes apparentées : la bergerette

La dimension « bergerette » ajoute encore à la difficulté de l'entreprise, lorsque les partitions ont disparu. De point de vue du musicien, quelle que soit la taille et la constitution du bloc-refrain, il n'existe que deux étapes musicales pour les formes fixes. La bergerette est perçue musicalement comme un virelai, à une seule strophe. C'est ce qu'en Italie au XIV^e siècle on trouve sous le nom de *ballata*, et qui justifie pour nous l'emploi des termes qui décrivent le virelai (*piedi, volta, ripresa*⁷⁹).

On peut se tourner, si l'on cherche une définition poétique précise du genre au tournant du siècle, vers *Le grand et vray art de plaine rethorique*, de Pierre Fabri⁷⁹:

« *Bergerette est en tout semblable à l'espece de rondeau, excepté que le couplet du meilleu est tout entier et d'aulture liziere ; et que le peult l'en faire d'aulture taille de plus ou moins de lignes que le premier baston, ou semblable à luy. Et doibt estre close et ouverte, ou en tant de manieres comme de rondeaux.* ».

Outre l'usage du terme « baton » que ce passage nous suggère, et que nous emploierons quand l'usage du terme vers semblera par trop usurpé, nous devons dire que les définitions sont plutôt malcommodes sur le plan musical. Le musicien retient dans la bergerette la rupture du lien avec le refrain interne du rondeau (et d'abord, le lien avec le rondeau, qui pour un musicien est une pièce très différente).

⁷⁹ *Le grand et vray art de plaine rhétorique de Pierre Fabri*, éd. Alexandre Héron, Rouen, impr. E. Cagniard, Coll. « Société des bibliophiles normands », 50-52, 1889-1890. 3 tomes, t. II, p. 71.

D'autres définitions viennent à point compléter cette information : ainsi dans *L'art et science de rhétorique* (attr. Jean Molinet) est fournie une autre définition de virelai⁸⁰. Un rondeau sans refrain interne s'appelle un virelai (simple virelai) « pour ce que gens lays les mettent en leurs chansons rurales comme *Gente de corps* ». Les notes de Langlois sur cette chanson (en forme de virelai) sont tout à fait parfaites, il est difficile encore aujourd'hui de dire mieux, aucune chanson récemment apparue ne vient nous aider à mieux comprendre ce passage (sauf s'il s'applique à un « *Gente de corps* » existant)⁸¹.

Il est inutile de préciser à quel point cette indication est précieuse à tous égards : elle matérialise la considération de ce que font « les gens lays » dans leurs chansons (*i.e.* pas en poésie). Chaque terme isole une nouvelle catégorie : les « gens lays », laïcs, du commun, autres que l'auteur quoi qu'il en soit. Sur le terme « rurales », il faut évidemment saisir au vol l'occasion et bien souligner que le terme apparaît, pour qualifier des chansons dont il est fort possible que nos paroliers soient les dépôts principaux, dès 1520. Le recueil de Bonfons de 1548⁸² de chansons « rurales » souvent cité pour justifier l'emploi de ces adjectifs est donc anticipé de trente-cinq ans au moins, c'est tout à fait intéressant dans notre perspective.

La nouvelle séparation entre chansons et poésie éclaire bien le contexte de la création des chansons de Marot, à un moment où l'on convoque d'anciennes formes poétiques lyriques pour matérialiser... des chansons à refrain. Il est très important, pour notre propos, que le genre soit clairement décrit dans un art de rhétorique, avec une indication de la façon dont étaient perçus les mètres et rimes de la « chanson » (même celle des « gens lays ») : cela revient à la placer tout de même aux côtés des genres poétiques identifiables⁸³. Ces chansons-ci, « virelais simples », la définition en est constante entre 1520 et 1536, présentent après le refrain placé en tête (un refrain de plusieurs vers) un couplet différant singulièrement, en mètre et en rime, du refrain. La présence de la *volta* dans les manuscrits poétiques montre la pertinence de penser à une interprétation chantée, du moins au souvenir de la haute époque du virelai chanté, au XIV^e siècle.

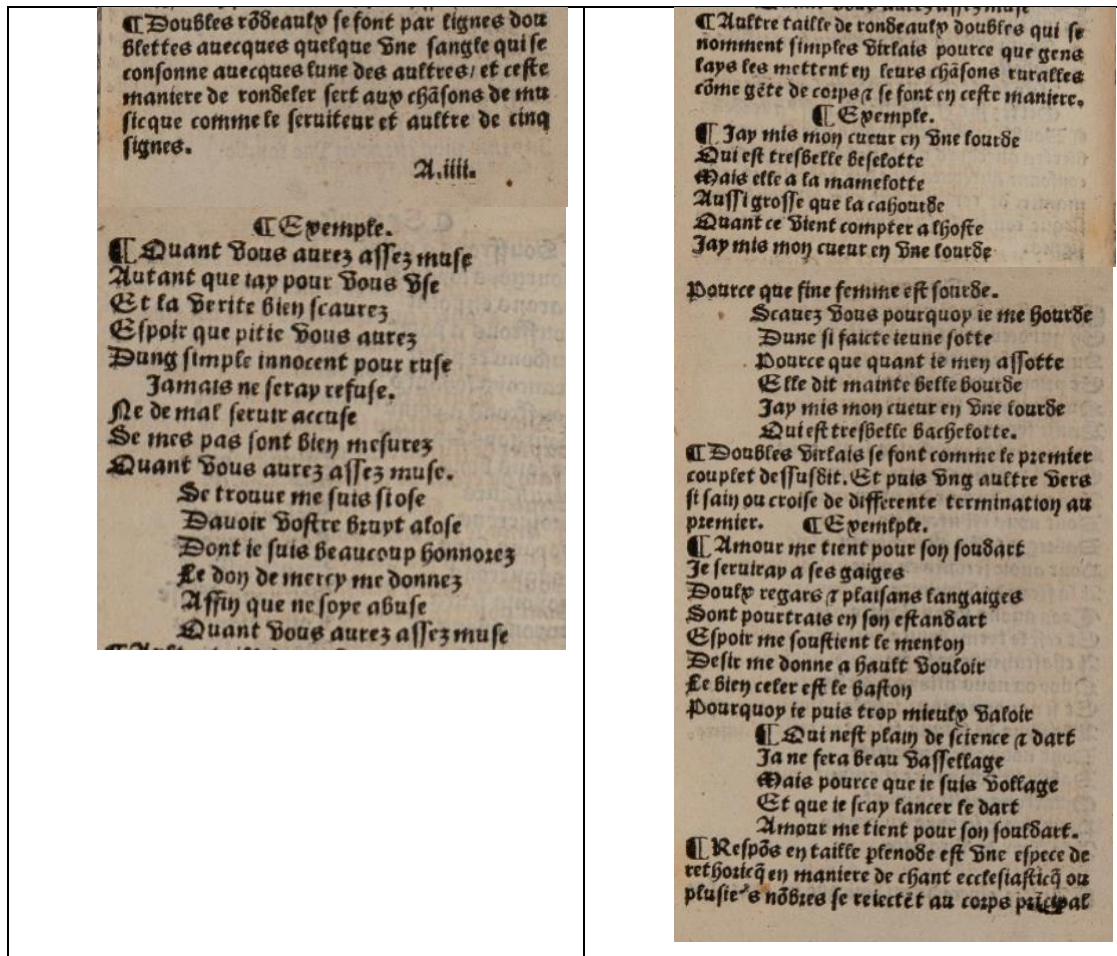
Manifestement, l'utilité d'inscrire le virelai dans un traité de poétique du début du XVI^e siècle repose sur un usage vernaculaire de cette forme, clairement justifiée par l'existence de la musique. La forme virelai est décrite comme une évolution / dégradation du rondeau.

⁸⁰ *SENSVYT LART & || SCIENCE de re- || thoricque pour faire Rimes et Balades. —Nouvelle- || ment Imprime*, A Paris. s. d. [v. 1520], f° Aiv v° (Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits, Rothschild 2795 (425 a) Cote topographique : V, 7, 64).

⁸¹ Ernest Langlois, *Recueil d'arts de seconde rhétorique*, Paris, Impr. nationale, 1902, p. 214-252. Le rondeau *Gente de corps et de maintien du Jardin de Plaisance* (Vérard, 1502, f° biii) ne semble pas relever de cette discussion.

⁸² *Chansons nouvellement composées sur plusieurs chants, tant de musique que rustique*, Paris, Nicolas Bonfons, 1548.

⁸³ On ne peut toutefois entièrement exclure un mot d'esprit « gens lays/virelai »...



Art et science de rhetoricque (cf. n. 42), f. Aiiii/v⁸⁴

Il ressort de ce passage en trois moments, qui repose et argumente sur des références musicales, la progression suivante :

Un rondeau double est un rondeau de plus de quatre vers, « avecques quelque une sangle qui se consonne avec l'une des aultres », ici le 5^e et dernier vers du refrain initial rime avec les deux premiers. Le déroulement de ce rondeau double montre le rentrement d'un vers, et le refrain terminal d'un vers.

Le rondeau double particulier nommé virelai simple (en raison des chansons « rurales » des « gens laïcs ») est un également un rondeau cinquain. Il diffère du précédent en ce que deux vers refrains (et non un) sont insérés (v. 6-7, avec v. 6=v.1). Il est curieux que le vers 7 ne soit pas le vers 2. Enfin, en fin de strophe, deux vers de refrain sont donnés, au lieu d'un précédemment (et il s'agit bien des vers 1 et 2). On peut comprendre la chose ainsi : « il y a des refrains internes constitués dans un virelai simple ». Ou alors : « on continue, dans le rondeau chanté, à chanter plusieurs vers au lieu même de ce que nous, poètes, avons décidé progressivement de rentrer, puis de supprimer, le refrain médian du rondeau ». Je fais ici l'hypothèse que la matière de ce qu'on doit chanter au refrain médian n'est pas très claire pour l'auteur (en musique en tous cas, on ne peut que chanter, si ce sont deux

⁸⁴ Voir édition moderne : Langlois, *op. cit.*, p. 230.

vers, les deux premiers). Ou encore : « les gens lais persistent à chanter intégralement les refrains internes du rondeau », avec une éventuelle connotation péjorative : les ruraux.

Enfin le virelai double présenté découle de l'exposé précédent : un quatrain, suivi d'un groupe de quatre vers (ou plus) dont les rimes, et parfois le mètre également, ne sont pas celles du quatrain initial, puis retour au schéma normal du rondeau quatrain. Les vers 1 à 4 présentés sont un quatrain à rimes embrassées, et, fait crucial mais attendu pour un musicien, le quatrain suivant v. 5-8 (dont la marque distinctive est la nature différente des rimes) constitue cette fois un quatrain à rimes croisées. Ici, les musiciens sont en terre connue, et les musiques composées selon le modèle « Machaut » fonctionnent parfaitement, dans la section *piedi* (=B ou bb) pour cette partie. Tout se passe comme si aucune rupture réelle n'avait lieu dans ce domaine, si ce n'est que la nouvelle parution des textes de chansons contraint, c'est mon hypothèse, les auteurs à y consacrer au moins un exemple. Plusieurs exemples de cette forme poétique se trouvent en effet dans les nouveaux paroliers.

Voicy le may en constitue un exemple intéressant :

J.12 n° 8⁸⁵:

Voicy le may
Le jolis moys de may
Tant doulx frisque et joyeux
Mignon et gay
Vert comme un papegay
Amoureux gracieux.

Dessoubz ung esglantier
Pres d'un petit sentier
Sans faire aucun dommage
Me trovay avant hyer
Quasi une jour entier
Oyant le chant ramage.

M'amyte et moy
Nous fusmes sans esmoy
Maulgray les envieux
Cueilli le may
Ce joly moys de may
Au chant melodieux

Jamais ne fusmes las
De mener tel soulas
Que l'on ne scauroit dire
Noz cueurs lyez d'un las
Criant pleurant helas
Au départ a grand ire.

Hélas pourquoy
Convient il ne à moy
Departir amoureux
Quant est à moy
Se ma mye ne voy
Tousjours suys langoureux.

⁸⁵ Le poème est partiellement perdu en *J.90(b)* n° 4 également, voir cat. 879.

Ce type d'alternance strophique évoque précisément ce que Molinet appelle un virelai double. Les strophes 1, 3 et 5 constituent la *ripresa*, et deux *volte*. Les strophes paires riment différemment, elles constitueraient en toute hypothèse deux *piedi* de trois vers chacune.

Ces quelques éléments doivent permettre de mieux appréhender des formes poétiques publiées en grande quantité, dans des chansons parues parfois pour la première fois, avec de nombreuses incertitudes de mise en page, dans les plaquettes gothiques de cette période. Les subtilités des classements des formes poétiques, que l'on mesure bien à l'aune des arts de seconde rhétorique, est telle que, devant l'irrégularité ou la différence dont certaines paroles de chanson faisaient preuve, le contrôle des répétitions, des refrains, des strophes même a pu être laissé à l'appréciation commune.

Les formes fixes et la musique

Musicalement, la gestion des trois grandes formes fixes est réellement très différente. L'articulation minimale du discours est la suivante, en deux temps : une section A constituée d'un ou plusieurs vers, et une section B de même. Ces grandes sections musicales ont pour principal effet de maîtriser le déclenchement du refrain poétique, par différentes stratégies musicales. La cadence principale est celle de la fin du refrain : la connaissance de la nature des cadences finales des sections A et B peut permettre d'identifier le genre poétique auquel appartient la chanson chantée. Ainsi, pour une ballade, c'est la cadence de la fin de la section B qui est conclusive, elle correspond à la fin de strophe. Pour un virelai, c'est exactement l'inverse. Enfin, pour un rondeau chanté, c'est l'irrégularité centrale qui constitue le fondement même de la forme musicale : il n'y a pas de retour du refrain complet, mais un effet de feinte, qui évoque un peu celle qu'on éprouve en écoutant un virelai : le demi-refrain n'est qu'une fausse alerte musicale.

Les formes fixes marquent ainsi, en musique, la consécration d'un ensemble de pratiques concernant le traitement du groupe refrain. En particulier, des *habitus* de mise en musique se créent autour des quatrains, selon qu'ils sont à rimes embrassées ou croisées. Dans ce dernier cas, on observe fréquemment un traitement en sections musicales répétées. Mais le rondeau cinquain, réellement majoritaire au début du xvi^e siècle (on pense aux *Rondeaux en nombre trois cent cinquante*), présente généralement une croisure de type aabba pour le refrain⁸⁶. L'apparition de deux fois deux rimes plates contraint les musiciens à penser les éventuelles mises en musique (plus rares) différemment, puisque ce modèle est plus récent et moins habituel. Il pose musicalement un problème, puisqu'il faudrait créer le contraste musical attendu d'une manière ou d'une autre, et que les sections internes d'un cinquain promettent d'être au moins tripartites : quelque chose de bien différent de ce à quoi le travail sur les formes fixes jusqu'au rondeau quatrain les ont habitués. On retrouve là une notion fondamentale, qu'il faut rappeler : les formes fixes poétiques héritées du xiv^e siècle sont le creuset des formes musicales binaires (et notamment à reprise). Les constructions musicales qui émanent, non pas simplement des formes fixes, mais des structures internes de leurs refrains (et couplets), portent en elles la trace de ces structures. Si celle-ci viennent à disparaître ou changer de principe, l'écriture musicale doit suivre et trouver des solutions.

⁸⁶ *Rondeaux en nombre trois cent cinquante*, Paris, Simon du Bois et Galliot du Pré, 1527.

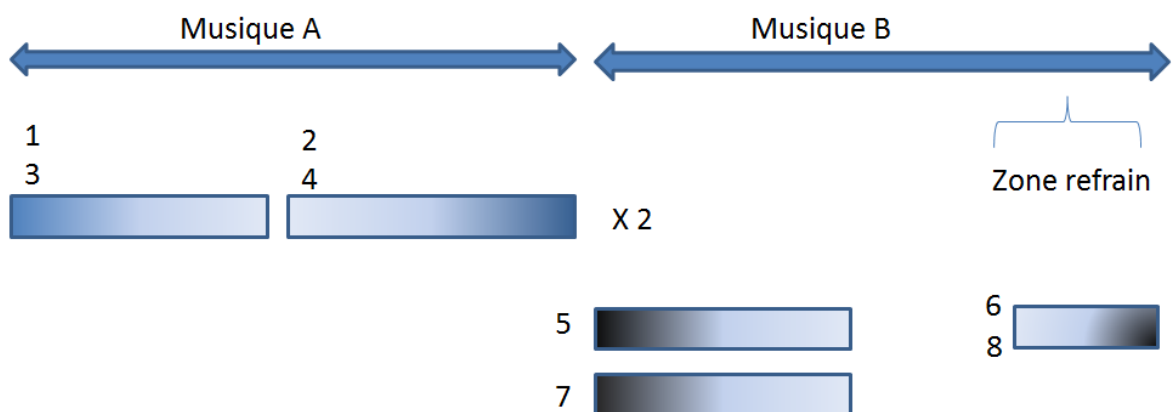
Un exemple d'analyse

La connaissance de ces principes de structure devient utile pour évaluer certaines formes strophiques très répandues, dans le domaine de la chanson. Dans le recueil *J.90(a)* se trouvent des formes strophiques hétérométriques, avec des vers courts centraux dont la rime, et seulement elle, sera reprise dans le vers final.

C'est le cas dès la première chanson du recueil, *Adieu plaisir adieu soulas*, en huitains, où le vers 6 est un hexasyllabe, alors que le reste du poème est en octosyllabes. La situation est relativement simple, il s'agit d'une sonorité du vers 6 qui annonce tout simplement le vers 8. D'une strophe à l'autre, la rime de ce vers 6 est invariable, c'est une rime qui appartient au vers refrain : 8MM²MM²M²6y **7X6y**. De ce point de vue, le sentiment dominant c'est le sentiment d'être en face de ritournelles musicales que l'on trouvait à la fin de la partie A dans une strophe de ballade musicale.

Cette chanson est peut-être banale sous l'angle littéraire, mais en l'absence d'une version musicale connue, le musicien se demande de quelle forme doit être la musique. La première mise en musique de cette chanson est attestée en 1550, alors que le parolier date probablement des années 1515-1520.

La présence de trois rimes par strophe pose problème, naturellement. Il faut nécessairement que la troisième fasse en réalité partie du refrain, ce qui est nécessairement le cas sur le plan musical. En d'autres termes, il est clair que le vers 6 se chantait sur la musique même du vers huit, et ce, sans avoir vu la partition. Si le vers 6 et le vers 8 sont chantés sur la même mélodie, elle est nécessairement conclusive, car la mélodie du vers 8 est nécessairement conclusive. Par conséquent la mélodie du vers 5 et la mélodie du vers 7 sont bien des phrases suspensives, c'est-à-dire ouvertes. Car le refrain, « Maudits soient ces envieux qui m'ont ôté ma mie » est un refrain en deux temps, certainement avec un « ouvert » musical, suivi d'un « clos » musical. Il reste donc une section initiale de quatre vers, avec plusieurs possibilités. Mais le schéma de rime ici constaté, des rimes alternées, fait que probablement la musique des vers 1 et deux 2 comparable à la musique des vers 3 et 4.



Mettre en musique une forme strophique abab cxc x

Voici donc ce qu'un musicien de cette époque peut percevoir des articulations poétiques et de la façon dont il va mettre en musique cette strophe. La forme ABCA pour le premier quatrain, par exemple, ne serait pas très utile, elle convient beaucoup mieux en principe à un quatrain de rimes embrassées, ce qui n'est pas ici le cas.

La version de 1550 n'est en réalité plus du tout fondée sur ce type de structurations musicales :

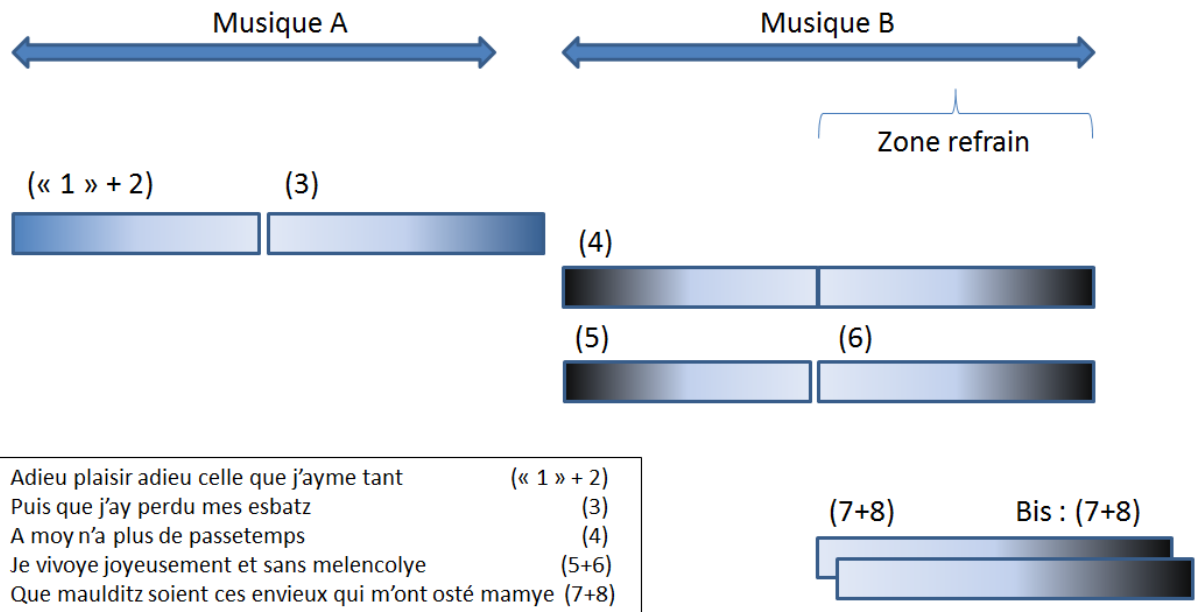


<p>Version de J.90(a) n° 1 :</p> <p>Adieu plaisir adieu soulas Adieu celle que j'aymoye tant Puisque j'ay perdu ma mignonne En moy n'a plus de passe temps Je vivoye si joyeusement Et sans melencollye Maulditz soient ces envieux Qui m'ont osté m'amy e'</p>	<p>Nicolas, RISM 1550/5 n° 9 :</p> <p>Adieu plaisir adieu celle que j'ayme tant Puis que j'ay perdu mes esbatz À moy n'a plus de passetemps Je vivoye joyeusement et sans melencolye Que mauditz soient ces envieux qui m'ont osté m'amy e' (bis)</p>
--	--

Dans la version de Nicolas, à la fin de chaque phrase, une cadence musicale est placée ; elle définit des groupements soulignés par l'usage de la majuscule : les vers sont pensés comme des vers longs. Reprenant la version ancienne, nous pourrions explorer une versification de type 16MM14x x, en groupant les vers par deux, ce qui permettrait de comprendre pourquoi le vers 3 de cette version J.90(a) rime si peu (à chaque strophe) : il est peut-être placé au centre du vers, dont il constituerait le premier hémistiche d'origine.

La bascule entre le système d'exposition de la strophe (vers 1 à 4) et le système de résolution ou dissipation du reste de la strophe (approche du refrain, anticipation, refrain, vers 5 à 8) se ferait

alors entre un vers 16M et un vers 14x « Je vivroye joyeusement et sans melancolye » où la césure « -ment » reprend la rime du vers précédent (-temps), un dispositif d'enchaînement batelé en somme.



Mise en musique de la strophe modifiée en 1550.

Le musicien, en 1550, véhicule cette lecture de la forme poétique en vers longs : il n'a résolument qu'un seul vers-refrain final, constitué des anciens vers 7 et 8. Dans la partition polyphonique, ce qui subsiste de l'idée de refrain, un refrain qui n'était pas une fiction trente ans avant (3 strophes) est la phrase finale, qui se répète (voir le signe de répétition). On remarque la nouvelle structure de la strophe en 5 sections, et surtout, l'ancien vers 6, de rime x, placé sur le même segment musical que 8, un segment conclusif⁸⁷. Le manque d'un vers 2 se fait sentir partout, par exemple à l'occasion de l'étirement du vers 4 sur 2 sections musicales, ou encore la place curieuse du vers 3, ce qui le rend conclusif alors que sa place ne l'y prédisposait pas (voir illustration précédente).

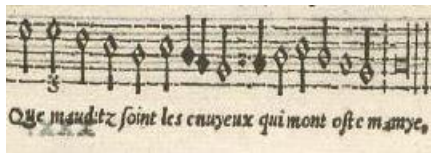
Il n'est pas indifférent de savoir comment était publié ce texte dès 1520 : il s'agit d'un exemple de forme strophique soignée, probablement décrite plus efficacement en vers longs, mais imprimée en octosyllabes, le vers court usuel du début du siècle, dans la farce, le dialogue, la poésie de circonstance... Nicolas, en 1550, a perdu le « soulas » : le « premier vers » est devenu « hypométrique », bien que de 12 syllabes. Mais, quelque part entre 1515 et 1550, une version de *Adieu plaisir adieu soulas* a pu rectifier les rimes des vers 3, puisque celui qui apparaît en lieu et place du vers 3 de 1515, « puisque j'ay perdu mes esbatz », résout la rime pendante. Hélas, c'est son antécédent « soulas » qui a ensuite disparu.

La vie de cette forme strophique devenue miniature musicale continue enfin de nous surprendre par deux détails : la version de J.53 n'est pas la même (voir catalogue n°39), et les réécritures

⁸⁷ Les sections colorées sont posées dans leur parties sombres ; celles qui sont suspendues, c'est-à-dire ouvertes, ou encore non conclusives, sont claires. Pour conclure les formes musicales, et les sections importantes, il faut arriver sur une partie sombre. On ne peut s'arrêter sur une partie claire en fin de section adossée à la poésie (fin de strophe...).

strophiques se sont manifestement succédé sur cet air hélas perdu. La strophe correspondante de *J.53* résout bien la question du vers 3 qui ne rimait « pas assez », dans une vision octosyllabe du poème. Mon hypothèse est que la lecture octosyllabique, renforcée dans l'atelier d'imprimerie par la composition en colonnes et l'habitude de répertoires populaires autres, constituait déjà une perte de savoir poétique ou mieux, peut-être une perte liée à la concurrence d'une forme plus orale. Cependant, pour orale qu'elle soit, la composition des strophes de cette chanson est littérairement achevée, il ne s'agit certes pas de la plus vernaculaire des formes chantées que nous puissions rencontrer dans les paroliers.

Enfin, musicalement, Nicolas connaît son affaire : il a prévu pour le refrain final une phrase close, qui utilise les deux vers 7 et 8. Une légère inflexion au point le plus bas (*sol*) maintient un mouvement semi-cadentiel et l'anime.



Or la musique est strictement la même dans la phrase précédente, une véritable invitation à y placer en effet le vers 5 et 6, comme la lecture du poème nous y préparait. Il faudrait donc placer « Je vivroye joyeusement » à l'endroit où il y a actuellement « Et sans melencolye », et placer ce dernier vers dans l'intervalle actuellement dépeuplé de paroles qui le suit.

Mais dans ce cas (et Nicolas ou son éditeur ont tranché), que faire de la première partie de strophe devenue trop courte de deux syllabes depuis la disparition de « soulas » ? L'étirer et la replacer vaille que vaille en réécrivant le poème....

Cette forme strophique où le refrain final est annoncé par sa rime un peu plus haut est très présente dans *J.90(a)* : *Madame mon souverain desir* (n° 15), *Fille qui faict nouvel amy* (n° 21), *Adieu soulas tout plaisir et liesse* (n° 33) ; dans *J.53* : *En plains et pleurs je prends congé* n° 17, *Las Fortune* n° 28...

Dans le détail toutefois, ni les explications venues de l'univers de la ballade poétique ni l'idée d'une « forme circulaire » musicale ne peuvent suffire à décrire la richesse des perceptions formelles de part et d'autre : elle réside en ce qu'il subsiste de geste poétique dans une chanson strophique qui possédait plusieurs strophes du même type ; dans la façon dont le musicien la relit avec des moyens simples, mais qui redéfinissent l'économie de la strophe - ce qu'on peut déplorer, ou au contraire comprendre comme une évolution vers un refus de la forme strophique au profit d'une musique plus étroitement liée aux aspects sémantiques du texte, exactement ce qui constitue l'essence du madrigal italien.

Les laisses

En réalité, les chansons transmises par nos paroliers possèdent encore d'autres structures de répétition, qui ne sont pas issues de l'univers courtois.

Dès le recueil *J.90(a)*, apparaît une forme plus ancienne, que les folkloristes du domaine français rattachent volontiers au rondeau du XIII^e siècle, ou plus simplement même à la laisse pourvue de refrains (n°29) :

Allons allons gay
M'amyé ma mignonne
Allons allons gay
Gayement vous et moy

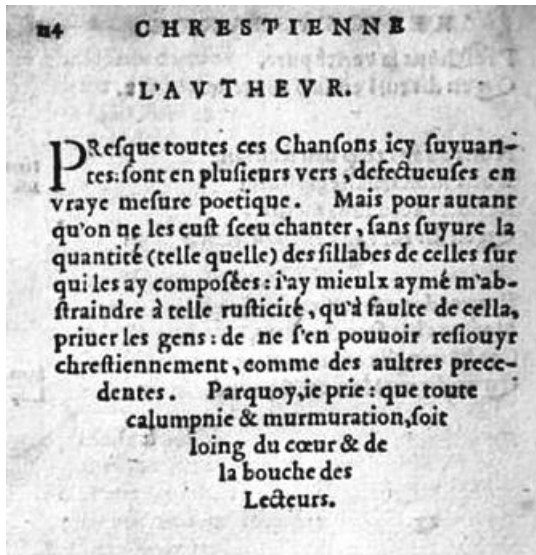
Mon pere a fait faire ung chasteau
Il n'est pas grant mais il est beau
Et allons allons gay bis

D'or et d'argent sont les carneaulx
Et allons allons gay
Et si a trois beaulx chevaulx
Et allons allons gay &c
[...]

C'est à travers les travaux de Conrad Laforte que l'on peut prendre le plus efficacement conscience de l'importance de cette structure profonde pour la constitution des formes strophiques de la poésie orale. Le propos de Laforte, dans ses travaux, va plus loin, puisqu'il relate la formation des rondeaux des XII^e et XIII^e siècles à l'aune de la relation vers de laisse-refrain telle qu'il l'a relevée au cours de ses collectages de chants dits folkloriques.

Conrad Laforte pense les constructions strophiques à partir des éléments invariants et des éléments variables – et place le refrain du côté des invariants, et tout ce qui est sémantique et/ou narratif du côté du variable. Dans les formes chantées les plus complexes, sa démarche à l'école d'auteurs plus anciens naturellement, fait merveille.

La première de ses mises en garde concerne la croyance, chez les éditeurs de poésie orale, au vers rythmique. Nos paroliers, croyons-nous, ont édité de la poésie orale. Ils le savaient probablement, et dans tous les milieux lettrés, on trouvait des mots pour qualifier la mesure poétique de ces musiques sur lesquelles le poème second était composé. Ainsi Eustorg de Beaulieu et son imprimeur, qui dans sa *Chrestienne Resjouissance* (1546), ordonnent le recueil en plusieurs sections. La première ne lui pose pas de difficulté particulière, elle répond à un projet général de chanson chrétienne de revanche et de consolation, sur des airs existants. La seconde partie contient des chants qu'il a mis en polyphonie, donc nouveaux : la plupart ne nous sont pas connus, sans doute sont-ce des compositions entièrement nouvelles, car les incipits mentionnés comme titre des airs à entonner sont, pour la plupart, entièrement inconnus (là où l'abondante première section ne pose pas de difficultés). Le plus étonnant réside dans l'avertissement placé au début de la dernière section :



Rusticité, le mot est avancé. Eustorg de Beaulieu préfère se contraindre à la déféctuosité en « vraye mesure poétique » des chansons qui suivent, que d'empêcher qu'on ne puisse les chanter et se réjouir, comme on peut le faire avec les précédentes. *Te remutu*, *Vire Jean* et autres *Paix là, ho là* reçoivent leurs nouveaux textes, qui tombent merveilleusement bien, sur des formes strophiques qui appartiennent toutes à la catégorie des chansons populaires avec refrains, et particulièrement fondées sur des formes strophiques en laisses mono-asonancées avec refrains. Une catégorie apparemment complexe, mais qui correspond dans la réalité aujourd'hui à *Malbrough s'en va-t-en guerre* ou *À la claire fontaine*.

Conrad Laforte rassemble plusieurs témoignages de la forte résistance des collecteurs et éditeurs des XIX^e et XX^e siècles à considérer que le vers long fût possible dans la tradition orale. Il attribue ceci à l'habitude prise de couper ces vers à la césure dans les premiers recueils imprimés – les paroliers précisément, lorsqu'on ne pouvait guère faire tenir de longs vers dans des pages de petit format (13*9 cm) présentées en deux colonnes – même en 11 points, en effet, c'est difficile. Mais c'est tout de même compter sans les imprimeurs qui publient en pleine largeur, tel Claude Nourry à Lyon par exemple.

L'exemple sur lequel s'appuie Laforte pour explorer ce qu'il appelle la superstition du vers court, du vers blanc et du vers rythmique est tout à fait éloquent. En s'appuyant sur les travaux des symbolistes, et en particulier Gérard de Nerval, il montre comme celui-ci dispose sa version du *Merveilleux navire* :

Ce sont les filles de la Rochelle
 Qui ont armé un bâtiment
 Pour aller faire la course
 Dedans les mers du Levant

La coque est en bois rouge
 Travaillé fort proprement
 La mâture est en ivoire
 Les pouliers en diamant

La grand voile est en dentelle
 La misène en satin blanc [...]

Si, note Laforte, Nerval avait disposé son poème ainsi :

Ce sont les filles de la Rochelle qui ont armé un bâtiment
Pour aller faire la course dedans les mers du Levant

La coque est en bois rouge travaillé fort proprement
La mâture est en ivoire les pouliers en diamant

La grand voile est en dentelle la misène en satin blanc [...]

il aurait retrouvé facilement une chanson en vers de 14 syllabes, une laisse assonancée en *-an*, avec césure épique, et chaque vers formerait une unité syntaxique. La notion de *vers blanc* que Nerval avait développée pour éclairer précisément les vers impairs de sa mise en quatrains, et qui a eu le succès que l'on connaît, ne serait peut-être pas apparue si la croyance dans le caractère primitif des chansons folkloriques (ce sont les mots de Laforte) n'avait été si profondément répandue. Laforte s'appuie sur la définition simple et claire donnée par Elwert dans son *Traité de versification française* :

La laisse est le groupement de plusieurs vers isométriques à assonances ou à rimes identiques en séries de longueur différente dépourvues d'articulation interne.

Ce qui empêche de distinguer correctement la laisse dans les chansons populaires, ajoute Laforte, c'est précisément l'articulation de la forme secondaire, la forme strophique, où la laisse entre en composition avec le refrain pour constituer une strophe⁸⁸.

Distinguer une laisse dans un cas comme celui-ci est relativement simple : il n'y a pas de refrain⁸⁹. La chanson en laisse possède une structure archaïque et souple : la laisse « constitue le noyau central autour duquel gravitent de multiples formules strophiques », en composition notamment avec les refrains. « La laisse se dégage de la forme secondaire en retranchant les refrains et les répétitions⁹⁰».

Voici comment se présente un des textes issu d'un parolier de *ca* 1520 :

J.12 n°8

Vecy le may le jolly moys de may
Qui nous demeine.
Au jardin mon pere entrai,
Vecy le may le jolly moys de may,
Trois fleurs d'amour y trouvai
En la bonne estraine,
Vecy le may le jolly moys de may
Qui nous demeine
Qui nous demeine

Vecy le may le jolly moys de may

⁸⁸ Conrad Laforte, *Survivances médiévales dans la chanson folklorique poétique de la chanson en laisse*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1981, p. 11. Cite Theodor W. Elwert, *Traité de versification française: des origines à nos jours*, Paris, Édition Klincksieck, 1965 p. 153.

⁸⁹ Les lecteurs auront peut-être, sur cette même chanson, une version à refrain en tête : nous suivons simplement l'argumentaire de Laforte sur une version canadienne à laquelle il fait référence.

⁹⁰ *Ibid.*

Qui nous demeine
Trois fleurs d'amour y trouvay
Vecy le may le jolly moys de may
Un chapelet en feray
En la bonne estraine
Vecy le may le jolly moys de may
Qui nous demeine
Qui nous demeine

Vecy le may le jolly moys de may
Qui nous demeine
Ung chapelet en feray
Vecy le may le jolly moys de may
À m'amy l'envoyerai
À la bonne estraine
Vecy le may le jolly moys de may
Qui nous demeine
Qui nous demeine

Vecy le may le jolly moys de may
Qui nous demeine
À m'amy l'envoyeray
Vecy le may le jolly moys de may
S'i le prent bon gré luy sçay
À la bonne estraine
Vecy le may le jolly moys de may
Qui nous demeine
Qui nous demeine

Vecy le may le jolly moys de may
Qui nous demeine
S'i le prent bon gré luy sçay
Vecy le may le jolly moys de may
Ou sinon renvoye le may
À la bonne estraine
Vecy le may le jolly moys de may
Qui nous demeine
Qui nous demeine

Vecy le may le jolly moys de may
Qui nous demeine
Ou sinon renvoye le may
Vecy le may le jolly moys de may
Une aultre amy en feray
À la bonne estraine
Vecy le may le jolly moys de may
Qui nous demeine
Qui nous demeine

Et voici ce que les réflexions de Laforte nous conduisent à lire :

Vecy le may le jolly moys de may Qui nous demeine.
Au jardin mon pere entrai,
Vecy le may, le jolly moys de may,
Trois fleurs d'amour y trouvai
En la bonne estraine,
Vecy le may, le jolly moys de may Qui nous demeine.
Qui nous demeine.

Il s'agit donc d'une laisse isométrique (7 syllabes) monoassonancée en *-ai*, dont deux vers sont utilisés par chaque strophe. La strophe suivante reprend systématiquement le vers de laisse n° 2 de la strophe précédente, et ajoute un vers de laisse nouveau, en enjambement en quelque sorte. Tout le

reste n'est que refrains, très hiérarchisés également, mais ils ne font pas partie de la structure profonde de cette chanson⁹¹.

Laforte précise enfin, au début de son exposé, que les chansons en laisse sont des chansons à refrain, que seules les chansons à refrain et en laisse sous-jacente sont réellement de tradition orale, les autres (notamment rondeau, virelai etc.) ne peuvent être que littéraires – ce dont en effet, venant plutôt de l'étude de sources écrites, nous sommes bien persuadés. Il souligne que les seules chansons en laisse réellement dépourvues de refrain qu'il lui ait été donné d'observer sont des chansons épiques – du type de la *Danseuse noyée*, que certains de ce côté-ci de l'Atlantique connaissent parfois sous le nom de « Sur le pont de Nantes ».

Les chansons en laisse font donc leur apparition en tant que texte à chanter dans les paroliers du début du XVI^e siècle. Il peut y avoir de multiples raisons à cela, mais compte tenu de leur absence de transmission écrite auparavant, c'est un point tout à fait passionnant d'histoire culturelle, puisque dans ces mêmes paroliers, elles côtoient à quelques années près les premières chansons de Clément Marot⁹².

Peu de chansons entièrement conformes à l'archétype nous sont parvenues, mais elles sont remarquables. « Navez point veu la Peronnelle » est de celles-ci, ainsi que la très connue et encore attestée et chantée dans les provinces canadiennes aujourd'hui « Mon père a fait faire un chasteau » :

J.90(a) n° 30 :

A vous point veu la Peronnelle
Que les gens d'armes ont emmenée

Ilz ont abillée comme ung paige
C'est pour passer le Dauphiné

Ilz ont abillé &c. C'est pour passer &c.
Le Daulphiné si n'est pas large
Il en sera plustost passé

Elle avoit trois gallans de freres
Qui nuit et* jour la vont chercher

Tant l'ont cerchée qu'il ont trouvée
E la fontaine du vert pré

Et dieu vous gart la Peronnelle
Vous en voulés vous retourner

Nenny dist elle mon beau frere
Jamais en France je n'iray

Si en France je retournoie
On my montreroit ou le doy

Recommandés moy à ma mere
Et à ma seur se la voyez

De mon pere ne m'en chault guere
Point ne m'a voulu marier

⁹¹ On notera que les refrains ne sont pas aussi indépendants de leur laisse qu'on veut bien le dire : tous les refrains semblent au contraire plutôt fermement attachés à leur « couplets », dans les paroliers à partir de 1500. Est-ce une vertu de l'imprimé ?

⁹² *Fleur des chansons*, 1527.

Or tenez cy ceste bourcette
Que les gens d'armes m'ont donné

Portez la à ma seur Jaquette
Que ne face pas comme moy

Que maudit en soit la bourcette
Et celuy qui la m'a donné

Car ce ne fust ceste bourcette
Je fusse encore au Daulphiné

Cette chanson est présentée dans le recueil Coirault Rés Um 112 (*J.90(a)*) en distiques dont le premier vers semble moins bien rimer que le second. La strophe 3 semble hypermétrique. Les compagnons typographes auraient-ils « mal lu l'original » ? Certainement pas. À l'aune de la chanson en laisse, la présentation montre nettement des vers longs de 16 syllabes, présentés ici coupés à la césure (une césure épique, contrastant avec la fin de vers), et un système d'enjambement d'un (long) vers ancien et d'un (long) vers nouveau par strophe. Ainsi :

A vous point veu la Peronnelle que les gens d'armes ont emmenée⁹³
Ilz ont abillée comme ung paige c'est pour passer le Dauphiné

Ilz ont abillé &c. C'est pour passer &c.
Le Daulphiné si n'est pas large il en sera plustost passé

Le Daulphiné si n'est pas large il en sera plustost passé
Elle avoit trois gallans de freres qui nuit et jour la vont chercher

Elle avoit trois gallans de freres qui nuit et jour la vont chercher
Tant l'ont cerchée qu'il ont trouvée en la fontaine du vert pré

[...]

La disposition de la strophe 3 dans le recueil constitue la trace d'une performance de la strophe à partir des vers qui la composent : on peut voir que c'est ainsi qu'elle se chantait – cela peut varier d'un parolier à l'autre, d'un moment à l'autre, mais c'est le principe de cette famille de chansons. Ici, précisément, le caractère narratif de la chanson se marie à l'absence de refrains, et l'on a bien l'impression en lisant Laforte de retrouver là des principes qui régissent des chansons que l'on n'avait pas l'habitude de voir soumises à l'écrit au début du XVI^e siècle. Le principe, une fois bien établi, aide fortement à reconnaître dans nos chansons les plus familières la construction formelle structurelle. Qui ne se souvient de la chanson « Il est bel et bon commère », passion des chorales françaises ?

Il est bel est bon, bon, bon, commère, mon mari,
Il était deux femmes toutes d'un pays,
Disant l'une à l'autre avez bon mari?

Il ne me courrouce ne me bat aussi.

Il fait le ménage,
Il donne aux poulailles,
Et je prends mes plaisirs.
Commère c'est pour rire
Quand les poulailles crient:
Co, co, co, co, de, petite coquette, qu'est ceci?

Voici ce que l'on peut éventuellement en penser :

⁹³ Ici, que l'accord grammatical soit fait ou non (on trouve les deux leçons) ne change pas la nature monoassonancée de la laisse.

Il est bel est bon commère, mon mari,
 Il était deux femmes toutes d'un pays,
 Disant l'une à l'autre avez bon mari?
Il est bel est bon, commère, mon mari,
 Il ne me courrouce ne me bat aussi.
 [Il fait le ménage,]
 Il donne aux poulailles, et je prends mes plaisirs.
 Commère c'est pour rire quand les poulailles crient:
 [Co, co, co, co, de,]
 Petite coquette, qu'est ceci?
 Il est bel est bon, bon, bon, commère, mon mari,

L'hypothèse d'un archétype monoassonancé entrecoupé de refrains est assez évocatrice, même si le modèle est soit perdu, soit inexistant : c'est un type de fonctionnement qui se souvient des formes de la chanson populaire. Sur le plan musical la pièce est très ouvragée, toutes les intentions de chaque groupe sémantique sont dépeintes différemment, s'il y a un substrat monodique que nous aurions perdu, il nous échappe certainement. Mais la force de ces vers monoassonancés (et leur variété) vient de leur contraste avec le vers refrain, très strictement répété et énergique. C'est un mécanisme de contraste fort que la composition strophique des chansons en laisse permet.

Le musicologue peut dès lors s'interroger sur ce qui apparaîtra finalement au premier plan : l'arrivée de ces répertoires sur la place publique, dans l'imprimé populaire, quelques années avant l'imprimerie musicale française et la « chanson parisienne », qui les mettra en polyphonie. Et la façon dont elles seront saisies par l'imprimé musical, qui se trouve dans l'incapacité de rendre compte de ces formes destinées avant tout à la geste narrative.

Un exemple

La chanson *Mon père a fait faire un château*, si connue des folkloristes et à laquelle Coirault⁹⁴ consacre une étude approfondie pour les versions du xvii^e au xx^e siècle, paraît sans doute pour la première fois dès 1515 dans le recueil J. 90 (n° 29) :

Allons allons gay
 M'amyé ma mignonne
 Allons allons gay
 Gayement vous et moy

Mon pere a fait faire ung chasteau
 Il n'est pas grant mais il est beau
 Et allons allons gay bis

D'or et d'argent sont les carneaulx
 Et allons allons gay
 Et si a trois beaulx chevaux
 Et allons allons gay &c

Et si a trois beaulx chevaux
 Le roy n'en a point de si beaulx
 Et allons allons gay bis

Le roy n'en a point de si beaulx
 L'un est gris l'autre est moreau
 Et allons allons gay

⁹⁴ Patrice Coirault, *Formation de nos chansons folkloriques...*, Paris, Éditions du Scarabée (Mesnil, impr. de Firmin-Didot), 1953, et Patrice Coirault, Georges Delarue, Yvette Fédoroff et Simone Wallon, *Répertoire des chansons françaises de tradition orale*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1996-, n°103K.

L'un est gris l'autre est moreau
 Mais le petit est le plus beau
 Et allons allons gay bis

Mais le petit est le plus beau
 Se sera pour me porter jouer
 Pour ma mignonne et pour moy
 Et allons allons gay bis

Se sera pour me porter jouer
 Pour ma mignonne et pour moy
 G'yrons jouer sur le muguet
 Et allons allons gay bis

G'irons jouer sur le muguet
 Et y ferons ung chappellet
 Et allons allons gay

Et y ferons ung chappellet
 Pour ma mignonne et pour moy
 Et allons allons gay

Ici encore une des strophes de *J.90(a)* est atypique et révèle un mode précis d'exécution chantée, qu'on peut résumer ainsi :

*Allons allons gay m'ame ma mignonne
 Allons allons gay gayement vous et moy*

Mon pere a fait faire ung chasteau
 Il n'est pas grant mais il est beau
 Et allons allons gay bis

Il n'est pas grant mais il est beau
 D'or et d'argent sont les carneaux
 Et allons allons gay

D'or et d'argent sont les carneaux
 Et si a trois beaulx chevaulx
 Et allons allons gay &c

Et si a trois beaulx chevaulx
 Le roy n'en a point de si beaulx
 Et allons allons gay bis

La laisse monoassonancée en *-eau* s'adjoint un refrain de deux ou quatre vers pour composer une strophe utilisant deux vers de la laisse à chaque fois, et dans la strophe suivante l'« enjambement » d'un vers déjà entendu avant. Le refrain se conçoit mieux en vers longs décasyllabes, qui montrent l'alternance paroxytonique/oxytonique qui préside à son équilibre. Le fait est récurrent : même lorsqu'ils ne semblent pas sémantiques, les refrains suivent des règles d'alternance féminines masculines qui produisent tout simplement des paires de type « faridondaine/faridondon » si fréquentes.

Voici ce qu'en fait Willaert dans une des premières versions connues⁹⁵ – Willaert est un grand promoteur de ces chansons, bien au-dessus et avant tous les autres :

Si nous matérialisons les grands refrains complets par un R, les autres par un r, et les vers de laisse par un L suivi d'un indice chiffré, la chanson qui dans le parolier est présentée : R L₁L₂ R L₂L₃ R L₃L₄ [...] est ici réduite à R L₁ (bis) L₂ r L₂ L₃ L₄ r L₄ R. Willaert propose manifestement d'utiliser 3 vers de laisse par strophe, mais l'air des deux premiers est virtuellement le même⁹⁶. Il dispose donc d'un air pour le vers 1, bissé, d'un deuxième air pour le vers 2, et d'un refrain distinct. Il choisit sur ce canevas la première fois de bisser le vers 1, la seconde, d'installer trois vers de laisse, une stratégie différente. Mais la seconde fois, il inaugure la série des vers de laisse par le deuxième, montrant par là qu'il connaît le principe de l'enjambement des vers de laisse. Il est donc fort probable qu'il connaît une version chantée à voix seule (pas nécessairement chantée toujours à voix seule, mais une version autonome qui peut se passer d'accompagnement) de cette chanson, et qu'il en fait une version polyphonique. En cela, son métier ne diffère pas de celui qu'il déploie pour ses hymnes polyphoniques alternées à Saint-Marc de Venise, qui consiste à mettre en musique des hymnes existantes. Mais sa sensibilité formelle l'amène à une musique joyeusement répétitive, dans un certain foisonnement qui dénote encore précisément l'origine archaïque de la chanson sous-jacente. Dans les collectages de chansons de transmission orale, les strophes constituées à partir de lisses ne comprennent jamais plus de deux vers par strophe. Ici, c'est le « bis » du premier vers de laisse qui entretient une « ouverture » que Willaert saisit pour la modifier irrémédiablement.

Il ne sera pas possible de chanter toutes les strophes de la chanson en chœur à plusieurs voix, non parce que c'est impossible, mais parce que ce serait harassant : la durée de la chanson

⁹⁵ RISM 1539/18.

⁹⁶ Il faut prendre en considération les quatre voix naturellement, cela n'est pas nécessairement apparent dans le seul *superius*.

polyphonique est bien supérieure à celle d'un couplet de la chanson d'origine, et d'ores et déjà le déroulement de l'intrigue est perturbé par l'irrégularité de la seconde strophe de Willaert. Nous avons observé que non seulement l'interprétation intégrale est fort peu probable, mais que les musiciens construisent rapidement des « abrégés » de chanson traditionnelle qui montrent nettement que pour eux l'enjeu esthétique n'est pas du tout celui de restituer cette chanson dans sa forme d'origine, mais bien d'en faire une pièce de caractère, un instantané.

La chanson en laisse (cat. n° 55) connaît donc un sort relativement tragique au contact de l'écriture polyphonique, et l'on constate que ce n'est pas à cette seule occasion que ces formes archaïques seront relues avec la plus grande liberté.

Le Noël qui a été composé sur cette chanson montre une certaine parenté avec la lecture de Willaert :

Chantilly IV D 120 (noël 764)

Resiouissons nous gayement à la feste
Resjouissons nous gaiement a nouel

Au matin quant je suis levé
Nouvelles on me apporte
Que le filz de Dieu estoit né bis

En Bethleem la cité	Resiouissons nous
Une vierge la enfanté	bis
Sans que nul mal nait endure	Resiouissons nous

(Suivi de distiques).

La présentation ci-dessus reflète la page imprimée. Il semblerait que les indications fournies par la disposition divergente des deux premières strophes montrent que le fonctionnement est de quatre vers de laisse par strophe, deux anciens et deux nouveaux (heptasyllabes !), et que subsiste un refrain central dans la strophe, « Resjouissons nous », qu'il convient de placer au mieux. Les strophes suivantes ne sont construites qu'avec deux vers nouveaux, il faut donc prévoir pour une reconstitution un modèle à trois vers par strophe (un ancien, deux nouveaux, un de ces vers bissé) ou à quatre (deux anciens, deux nouveaux). Nous avons affaire à un Noël, c'est-à-dire un texte second par rapport à un modèle qui se trouvait probablement *alla mente*, ou disposé de manière récente par le versificateur de Noël sur un brouillon. Il n'est pas impossible qu'il ait lui-même été dépositaire d'une version à deux vers de laisse par strophe seulement, dont au moins l'un était bissé, et qu'il soit parti de ce modèle en produisant deux vers distincts sur la musique bissée au lieu de laisser se répéter un syntagme. La construction du sens, dans une laisse avec refrains, se fait progressivement, et l'on absorbe un élément par strophe. Dans les Noëls, la narration est généralement dense et variée. Le débit sémantique d'une chanson en laisse est finalement trop lent pour le cadre du Noël.

Les réécritures comme celle-ci respectueuses du principe ne donnent pas toujours la meilleure image de la chanson d'origine. Il est fort possible que la forme exacte du « modèle » soit différente de région en région. Dans d'autres réécritures, l'archétype est en revanche très clair, sa forme bien reconnaissable, quoique entièrement naturalisée d'une autre façon. Pour conclure, à partir de la version de Willaert, nous disposons d'un squelette mélodique et d'une suggestion de forme chantée

qui peuvent servir à de nouveaux essais pour chanter les textes seconds. On trouvera chez Coirault ou Laforte d'autres versions de *Mon père avait fait faire un château*⁹⁷.

Le cadre de classement des travaux des folkloristes présente d'épineux aspects thématiques. La vision des uns et des autres diffère en quelques points, surtout lorsqu'il s'agit de clarifier des scénarios dont les motifs (fleurs, bouquets, grossesse, fontaine, peigne etc.) s'enchaînent de façon variable. Reconnaître une chanson qui n'a jamais eu de titre (le plus souvent) nécessite d'avoir une vision claire et une théorie du récit ou du conte populaire. Dans les paroliers, les chansons transmises relèvent, pour certaines, d'une analyse de ce type, qui seule peut leur restituer une famille et une raison d'être. Ainsi des différentes versions de *Mon père a fait faire un chasteau*, toujours différentes, toujours la même cependant.

Dès lors que la pénétration d'un corpus exogène, qui n'avait jamais été consigné par écrit, est reconnue dans les paroliers du début du siècle, l'appui des méthodes des folkloristes pour l'étude des textes et des musiques se révèle indispensable. C'est ce qui permet de comprendre mieux le type de transmission qu'on peut attendre d'un texte entre poésie et mise en musique, entre deux versions poétiques également, sans se focaliser exclusivement sur les variantes en tant qu'altération – mais plutôt en tant qu'écart. La variante est dans ce corpus du début du siècle le témoignage de l'activité du cœur musical de la poésie chantée, sur des objets alors familiers qui participaient de la mémoire collective. Grâce à ces premiers paroliers, nous pouvons aujourd'hui comprendre que des façons de versifier, des mètres et des fonctionnements strophiques « en langue vulgaire » étaient partagées par le biais de versions fredonnées et intériorisées. La publication soudaine de ces chansons est un événement insolite et fugitif. Elles disparaissent en effet, en tant que telles, sous l'effet rapide des versions secondes textuelles ou musicales, noëls, réutilisation en « timbres », chansons spirituelles etc. qui s'en emparent avec beaucoup d'énergie, comme la farce le fait depuis toujours des refrains les plus partagés. Celles qui ont été mises en musique au tout début montrent encore leur matière mélodique et formelle, les autres, moins.

Combinaisons strophiques, vers signal

Les combinaisons strophiques possibles entre les vers de laisse et les refrains sont nombreuses. Le remarquable travail de classement de Conrad Laforte⁹⁸ est également précieux ici, car il définit un certain nombre de modèles de strophes, auxquelles on peut faire référence par leur numéro en tant que de besoin. Chez Laforte, les vers de laisse dans la poésie orale ont une taille qui varie de 6 à 16 syllabes. Pour ceux qui en présentent une, la césure est toujours contrastante au regard du genre de la rime finale : féminine si elle est masculine, ou l'inverse. Cette règle s'étend aux syllabes des vers-refrains, qu'elles soient sémantiques ou non.

Pour les césures féminines, Laforte rappelle qu'en poésie orale également il existe plusieurs dispositions, en fonction du rôle de la syllabe féminine à la césure : non comptée mais non élidée (« À la claire fontaine m'en allant promener »), la syllabe féminine constitue une césure épique. Enfin, la laisse et ses formes strophiques secondaires se prêtent très bien à l'improvisation poétique. Le mécanisme permet, dans certaines formes strophiques, d'organiser la répartition de la parole entre

⁹⁷ *Ibid.*, n°103K.

⁹⁸ Conrad Laforte, *Survivances médiévales dans la chanson folklorique poétique de la chanson en laisse*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1981, chap. « Les formules strophiques », p. 50 sq.

plusieurs personnes, avec des appels, et des réponses. Autant de signaux qui servent aussi à orienter les pas de danse, comme le montrent celles pour lesquelles on a pu collecter en même temps la danse et sa chanson. À cet égard, on sera attentif en milieu de strophe à des vers courts à l'excès, qui peuvent, surtout dans les textes réécrits, les noëls, les chansons historiques ou les chansons spirituelles, dénoter un ancien vers – refrain particulier, le refrain-signal, qui fait basculer la strophe dans sa partie descendante. C'est probablement la partie la plus passionnante de la démonstration de Conrad Laforte : certaines parties centrales issues du refrain sont en réalité des marqueurs pour l'alternance et la bonne marche collective de la forme poétique (dans un contexte de danse, d'improvisation etc.).

Laforte indique ainsi avoir constaté au fil des collectages, dans la forme poétique 101, des phénomènes de répétitions qui touchent plus particulièrement le premier vers et le dernier refrain⁹⁹. Il s'agit d'un phénomène qu'il analyse comme la trace d'un échange entre le soliste et le chœur :

Le soliste chante le premier vers suivi du premier vers du refrain final, le chœur bisse le tout. Le second vers de laise est ensuite chanté par le soliste, avec un fragment de refrain ou un vers de refrain isolé, qui indique le moment où le chœur chante, dans un troisième temps, le refrain final deux fois. Le vers de refrain central, isolé, raccourci, est nommé par Laforte (et d'autres, après Verrier en 1931) un « vers-signal ». Un exemple contemporain de vers signal se fait entendre dans la chanson « Il était un petit navire », juste avant le grand refrain final : « ohé, ohé ! ».

Une attention portée aux traces polyphoniques (qui ont toutes les raisons, bien entendu, d'être infidèles à un modèle qui n'est pas posé comme tel) peut mettre en évidence ce type de refrain précis. Voici le texte de la partie supérieure de Willaert :

Mon pere a fait faire ung chasteau
 fait faire ung chasteau
Il est petit mais il est beau

Allons allons gay m'ameye ma mignonne
Allons allons gay gayement vous et moy

Gayement ma mignonne
Allons allons gay gayement vous et moy

Il est petit mais il est beau
D'or et d'argent sont les carneaulx
Le roi n'en a pas de si beaux

Gayement ma mignonne
Allons allons gay gayement vous et moy

On observe bien un effet d'écho sur le premier vers, du type même de la formule strophique 101 de Laforte, ainsi qu'un fragment de vers-refrain. Ce refrain, ici souligné, n'est pas seulement inséré, il est abrégé et suit immédiatement le second vers de la laise : il fonctionnait peut-être, dans une version à une voix alors connue, comme refrain-signal. L'hypothèse de Laforte, alors en collectage en Vendée, et qui l'a vu danser et chanter en même temps, est que ce fragment de refrain, qui précède le refrain final bissé par le chœur, a pour fonction d'appeler en quelque sorte le groupe à finir la strophe. En même temps, le mouvement de danse change. Le vers-signal, enfin, n'est pas

⁹⁹ Laforte, *Survivances médiévales*, *op.cit.* p. 61.

nécessairement constitué d'éléments de refrain, il peut être, comme dans certaines versions actuelles de « Il était un petit navire », tout à fait indépendant.

Sans nécessairement poursuivre la discussion dans cette voie, il faut songer, lorsqu'on a affaire à des récritures dont l'hétérométrie est rebelle, à la question du modèle strophique sous-jacent. Car les poésies secondes se comportent à l'égard de la musique de manière étonnante, et nous avons pu observer que le poète en arrive à versifier sur un élément de refrain sans même le traiter en refrain textuel, ce qui rend les formes strophiques secondes incompréhensibles si l'on ne parvient à décrire le fonctionnement des formes strophiques premières.

On voit également que les compositions polyphoniques ne sont pas les mieux placées pour nous renseigner directement sur ce fonctionnement strophique de textes qui sont devenus tronqués : il faut maîtriser le fonctionnement strophique d'abord pour pouvoir apercevoir les nécessités éventuelles qui en découlaient – et mesurer la plupart du temps la dissolution opérée par la composition musicale sur les formes textuelles. Il devient alors un peu plus secondaire de savoir si un groupe de quatre vers sera mis en musique ABCA, car le plus important est de connaître la situation de ce quatrain dans l'économie du texte poétique (même s'il provient d'une poésie orale saisie par l'imprimé pour la première fois), son degré de répétition, et la forme de la croisure de ses vers.

La polyphonie conserve parfois l'essentiel du fonctionnement et des formules mélodiques des chansons orales : pour certaines, qui ne figurent pas dans les deux grands chansonniers monodiques de l'époque, cela s'avère précieux, même si la restitution de ces mélodies est technique et toujours tributaire des sources fortement altérées par la composition musicale. C'est elle qui permettra dans la plupart des cas de restituer le trésor monodique des premières décennies du siècle, celui sur lequel certains poètes en langue vulgaire s'efforçaient de placer de nouvelles paroles – pieuses en particulier. Même si les règles de versification dans ce cadre demeurent à décrire, la présence d'un air existant se révèle une dimension majeure de la contrainte de l'exercice.

Typologie brève des formes lyriques rencontrées dans les paroliers

Des quatre grandes lignées disponibles pour l'étude des formes strophiques des paroliers, les trois premières, littéraires, représentent une partie seulement des formes strophiques transmises par les paroliers. La dernière partie est tributaire de modes de fonctionnement de la poésie orale chantée.

Rondeau

Le rondeau avec ou sans rentrement est tout à fait exceptionnel dans notre corpus, jusqu'en 1535 : on n'en compte réellement qu'un, celui de Jean Marot *À tout jamais d'un vouloir immuable* (cat.19). Néanmoins la question du refrain central, et plus généralement du rentrement, a une grande importance sur les mécanismes musicaux dont les compositeurs ont pris une grande habitude au XIV^e et plus encore au XV^e siècle. En sorte que la situation de refrain et de « demi refrain » apprise dans ces formes littéraires se transpose très simplement pour tout refrain ou simili refrain, et ils sont nombreux.

Ballade

La ballade, en tant que pièce à trois strophes et envoi, est plus que jamais ignorée, au profit de formes à refrain de fin de strophe, qui ne remplissent que superficiellement son office : en réalité, la forme à refrain placé en fin de strophe, très fréquente, nécessite un examen approfondi pour évaluer les possibilités d'autres formes strophiques à refrain issues de chansons populaires.

On note toutefois quelques poèmes dont la facture ressemble à l'esprit de la ballade ancienne, notamment avec un envoi bien particulier à l'oiseau-messager, comme dans *Je recommance mes douleurs* (J.53 n°17) :

Je recommance mes douleurs
 En plains pleurs me fault user ma vie
 Remply de mal et de merencolye
 Mauldit soit envie
 Par qui je suis en pleurs
 Et en merencolie
 Remplir de langueurs
 Je voy m'amour ma liesse banie
 Et tous les jours presque toute ravye
 Il fauldra que je desjoye
 Tant a de mal mon cueur
 Si grief est mon langueur
 Portés ne le puis mye
 Je recommance ma douleur

Par grief tourment et dure mort convie
 D'alegement je fineray ma vie
 Se je suis resjouye
 Par gracieulx recueil
 De celuy qui s'amy
 Voyre de cueur et d'œil
 Je recommance ma douleur

Oyseau vollant va faire ung message
 Va t'en courant à ung escollier saige
 Fais que par ton langaige
 Congnoisse ma tristeur
 La douleur servaige
 Où est tenu mon cueur
 Je recommance ma douleur

Le premier vers, qui est le vers-refrain, semble plutôt placé là comme titre, cette chanson était probablement mieux connue par son refrain, comme le fait remarquer Jeffery (I ; 132). Le chansonnier BnF Fr. 12744 présente précisément une « ballade » (musicale, au moins) *En plains et pleurs* (cat. 287), dont la strophe est isométrique (mais les rimes variables d'une strophe à l'autre). Le vers-refrain en est différent. Il est plus que probable que dans J.53 (cat. 108), après le vers 7, on chante le refrain, et J.53 est plus régulier que la source monodique, au moins dans les trois premières strophes. Il est tentant d'imaginer que la dernière (qui constitue à la fois une strophe complète, mais aussi un « envoi » au rossignol) est un ajout.

On ne sera pas surpris de constater qu'une autre pièce de forme régulière avec rime placée au dernier vers est une chanson épique, (cat. 119), un chant dit historique intitulé « Le contreprestre de Navarre » (*sic* pour le comte Pierre de Navarre), transformé en mordante chanson « Quand me souvient de la poulaille » par Eustorg de Beaulieu. C'est encore le cas pour « Les Bourguignons ont mis le camp » (cat. 562), mais les exemples de versification régulière, avec rimes identiques d'un strophe à l'autre et même dernier vers sont finalement réduits (11 sur plus de 2400 entrées).

Virelai

Avec la référence au virelai ou à la bergerette, on entre dans une dimension où la dynamique couplet-refrains est particulièrement creusée. Les témoignages contemporains montrent, précisément à propos du « virelai », que les formes chantées en langue vulgaire lui sont rapportées, notamment en référence au rondeau. Dans les paroliers, de véritables anciens virelais subsistent, avec une seconde stance (= *piedi*) nettement contrastante. Mais l'effet produit, lorsqu'on publie un « virelai

vernaculaire », est essentiellement celui d'un balancement entre deux types de « strophes » (J.90(a) n°30, cat. 367) :

Il fait bon aymer l'oysellet
 Qui chante par nature
 Ce moy de may comment qu'il soit
 Tant comme la nuyt dure

Il fait bon escouter son chant
 Plus que d'ung autre sur ma foy
 Car il resjouyst maintes gens
 Je le sçay bien quant est à moy

Il s'appelle rossignollet
 Qui met toute sa cure
 À bien chanter son chant parfait
 Aussi c'est sa nature

Je l'ay escouté maintes nuytz
 M'ameye estoit avec moy
 Où je prenois tous mes deduitz
 Si faisoit elle comme moy

Il n'est plaisir quel qu'il soit
 De cela je vous jure
 Que d'avoir amye à souchait
 Et d'amer par mesure

Le rossignollet est dessus le houx
 Où il prent tous ses esbatz
 Le villain jaloux est dessoubz
 Qui luy tire d'un mat helas

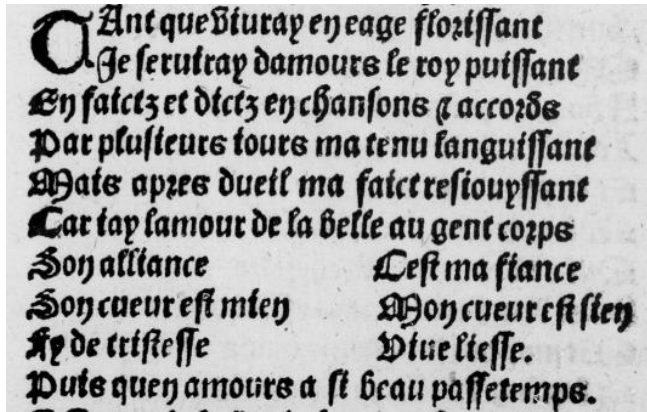
La belle à qui en desplaisoit
 Luy a dit par injure
 Or ne t'avait il rien meffait
 Meschante creature

Une « strophe » sur deux rime de manière fixe AbAb, alors que les strophes paires sont rimées MAMA (ou M M² M M²). En réalité, la strophe 1 constitue le refrain, les strophes 2, 4 et 6, deux sections de deux *piedi* chacune, la strophe 3 (resp. 5 et 7) constitue la *volta*, et rime comme la première, ce qui est naturel. Il manque entre le troisième et le quatrième quatrain, ainsi qu'après chaque *volta*, une indication pour chanter à nouveau le quatrain-refrain 1. Ce virelai est constitué exactement comme un virelai de Machaut, en trois strophes régulières dont la mise en musique et l'exécution ne posent pas problème. Ils ne sont pas perdus, dans le haut répertoire à une voix, tout au moins, et demeurent bien vivants dans leur fonctionnement lorsque qu'il s'agit, comme ici, exactement de la version monodique trouvée dans les grands chansonniers monodiques manuscrits. Pour ceux, tel *L'amour de moy y est enclose*, qui font partie de ces chansonniers monodiques, le fonctionnement est encore assez net, mais pour ce type de formes, l'appel de la forme strophique à quatrains réguliers est finalement irrésistible et provoque une mutation, nous le verrons notamment dans les noëls.

Formes en « T » : strophes hétérométriques

Quelque chose de l'esprit du virelai reste encore dans la série de chansons sur le modèle de « Tant que vivray » (cat. 831). Cette chanson de Clément Marot n'apparaît pas encore dans les tout premiers chansonniers, toutefois *Est-il conclud par un marché d'amours* (J.8(c) n° 5, cat. 278), *Ma bien acquise* (J.8(a) n°2, cat. 173) et d'autres encore comme le très célèbre *Au boys de dueil* (cat. 78)

présentent déjà cette forme de strophe spécifique en « T » extrêmement dansante. Il est tout à fait particulier, si l'on veut demeurer dans le domaine de la poésie à chanter, que la première partie de strophe soit en vers longs, et la seconde en vers très brefs, sans qu'aucune notion de refrain n'intervienne, c'est-à-dire en tant que forme strophique hétérométrique sans rapport officiel avec les principaux pourvoyeurs d'hétérométrie strophique, les virelais et apparentés. C'est pourtant le cas, et ces chansons ont régulièrement été dansées (nous disposons d'une notation chroégraphique), et même publiées comme musique imprimée à danser. Voici la forme typique d'une strophe :



La première publication dans un parolier est actuellement celle trouvée chez Nourry, ci-dessus (Lyon, 1534, n°33, 2 strophes). La seconde partie de strophe est constituée de vers considérablement plus courts, ici des tétrasyllabes, qui sont rendus musicalement par un rythme effréné. Mais cette section est également mise en musique exactement comme si les vers 7 à 10 (« son alliance...est sien »), puis 11 à 13 constituaient deux *piedi* : c'est la même phrase musicale, présentée une fois de façon non conclusive (v. 10), et une fois de façon conclusive (v. 13). À la fin de véritables *piedi* de virelai, il existe bien une cadence conclusive, mais elle n'est pas finale. Un musicien talentueux le sait, et distingue d'une manière ou d'une autre par un léger « défaut » volontaire cette cadence close de fin de *piedi* de celle de fin de *ripresa*, la cadence principale, qui doit être close et conclusive (une cadence majeure, en somme). Dans les versions polyphoniques de *Tant que vivray*, mais avant celle-ci, de *Est-il conclud* et d'autres, qui en constituent de véritables modèles, la forme musicale est simplement strophique sans refrain. C'est le contraste entre les deux moitiés de strophe, un contraste de mètres et de rimes, qui rattache cette forme dansée si typique du XVI^e siècle à l'esprit du virelai chanté (J.8(c) n°5 strophe 1/3) :

Est-il conclud par un arrest d'Amours
Que desormais je vive en desespoir
Et sans espoir d'avoir jamais secours
Veu que j'ay mis en amour mon espoir

C'est tristesse
Qui ne cesse
Me couvrir de noir ;
Qui sans cesse
Joye me laisse
Las on le peut voir

Strophes isométriques sans refrains

Plus nombreuses sont les chansons à strophes régulières, aux rimes invariables, ou variables d'une strophe à l'autre, mais dans tous les cas sans refrain terminal. Le recueil J.8(b) (n°3) est accueillant pour la première disposition :

Le cueur est mien qui oncques ne fut pris
 Fors en ung lieu où fait sa demeure
 Et y sera jusques à tant qu'il meure
 Car de long temps ainsi l'a entrepris.

Sur tous amans il emporte le pris
 Car nuyt et jour il ne se passe une heure
 Que à bien aymer son esprit ne labeure
 Or devinez si Amours l'en ont pris.

Par terre et mer sans nul mettre à despris
 Vive celuy qui tant a l'amour seure
 Qui d'Atropos mieulx voudroit la morsure
 Qu'en faulce amour il eust esté entrepris.

Puis donc qu'en toy tant de biens sont compris
 En esperant que Amours ne se queure
 De t'oublier pour quelque temps qu'il queure
 De le changer je ne l'ay point aprins.

On ne peut guère ici parler de poésie recueillie d'après une tradition orale, « populaire », en raison notamment de l'apparition de la plus cruelles des Parques, fréquente dans le registre de la déploration poétique. La mise en musique a été publiée dès le début de son activité par Pierre Attaignant. Le recueil Viviant de 1520, très littéraire, abonde en poèmes de cette veine, sans que l'on trouve toujours de mise en musique.

Strophes à structure de laisse à refrain

Reste une très importante catégorie, la plus vaste, celle des véritables chansons strophiques (le plus souvent à refrain) qui ne sont pas descendantes des formes fixes, ou pas immédiatement. Dans ce domaine, la poésie orale se greffe semble-t-il sur un répertoire existant plus écrit, plus littéraire.

Un bonne part des chansons à refrain présente entre les strophes un refrain constitué le plus souvent de plusieurs vers et pour celles-ci il n'est réellement pas justifié de parler de virelai ou de toute autre forme fixe, qui sont encore présents dans une forme savante, et chantés, au début du XVI^e siècle. En outre, une part non négligeable des chansons transmises par les paroliers présente, avec des thématiques et une expression caractéristiques de la chanson orale, des textes à chanter pourvus de systèmes de refrains particulier : les chansons en laisse. Environ 38 airs de cette sorte, sur plus de 800, font leur entrée à l'écrit dans les premières décennies du siècle, par les plaquettes imprimées à grand tirage dédiées aux chansons.

Si le plus ancien recueil (*J.90(a)*) n'en contient guère, dans les plaquettes moins fournies, dès *J.53*, on en trouve de bons exemples, ci-dessous dans une strophe sans refrains :

N° 34 :
 Sus les pons de Iyesse
 Je ouy l'autruy chanter
 Une si belle fille
 La fille d'ung bourgeois

Elle peygnoit sa perruque
 Dessoubz ung olivier
 Son peigne cheut à terre
 Ne le sceut redresser

Elle c'est endormie
 Dessoubz ung esglantier
 Et quant c'est reveillée

Elle s'est prins à plourer

Doulce vierge Marie
Que m'est il advenu
J'estoye ersoir pucelle
Mais je ne le suis plus

Ma ceinture est trop courte
Ou le ventre m'est creu
Je ne sache homme au monde
Qui soit icy venu

Fors que ung clerc d'escole
Qui est de vert vetu
Nous luy manderon par letre
Qu'i ne revyegne plus

Car se plus y retourne
Il en sera pendu
La corde en est fillée
Et le boureau venu

La justice est levée
Et l'eschelle dessus
Nous luy manderons par lettre
Qu'i n'y reviegne plus

Cette chanson fort connue des folkloristes¹⁰⁰ connaît plusieurs variantes (les ponts de Lyon...les ponts d'Avignon...). Elle ne rime pas très bien aux vers impairs, et la recomposition en vers longs est bien plus parlante :

Sus les pons de lyesse je ouy l'autruy chanter
Une si belle fille la fille d'ung bourgeois

Elle peygnoit sa perruque dessoubz ung olivier
Son peigne cheut à terre ne le sceut redresser

Elle c'est endormie dessoubz ung esglantier
Et quant c'est reveillée elle s'est prins à plourer [...]

Les distiques monoassonancés représentent les vers d'une laisse dont la forme strophique sera sans refrain au travers de ses différentes mises en musique. Les mises en musique considèrent que les vers sont des hexasyllabes (les fins de phrases, en 1504, articulent des hexasyllabes), mais le principe sous-jacent fait assonancer des vers de 12 syllabes avec une césure épique. L'expérience des folkloristes sur ce type de versification dans la poésie orale est confirmée par les textes poétiques du XVI^e siècle :

¹⁰⁰ (Cat. Coirault 311 *Sur le pont d'avignon j'ai oui chanter la belle*, F 12, 2^e timbre. Il existe à la Mazarine des feuillets manuscrits reliés à la suite du *Tiers livre* de Rabelais, RISM 1536/6. Etude coirault 410-414. Cat Laforte « Les oreillers », I, D-02. Certon, Lucques 189, Bonfons 49, 1504/3, 35/14, 97/11. L'abondance des versions, qui fait dire à Christoffersen que *Sur le pont d'Avignon* n'est « pas fini », est caractéristique de la chanson transmise par voie orale au contraire : et Laforte montre bien (*Survivances médiévales*, op. cit. p. 143 sq.) que ses différents motifs forment autant de paradigmes, pas essentiels à la chanson elle-même, mais modulaires. Ils sont recombinaés dans les versions, dont on peut dire qu'aucune n'est la version de référence. Chacune des versions existantes est à la fois lacunaire, et entière. Seule cette approche permet de ne pas confondre, par exemple, différentes chansons ayant un « La Rochelle » en commun (voir la notice Coirault 1325 à ce sujet, où les délimitations des chansons ne recouvrent pas les différentes versions du XVI^e siècle dans nos paroliers, ce qui justifie une certaine attention).

des poètes, en composant leur texte, ont pu reconnaître dans cette chanson les distiques, comme le montre leur poésie nouvelle sur cet air ancien :

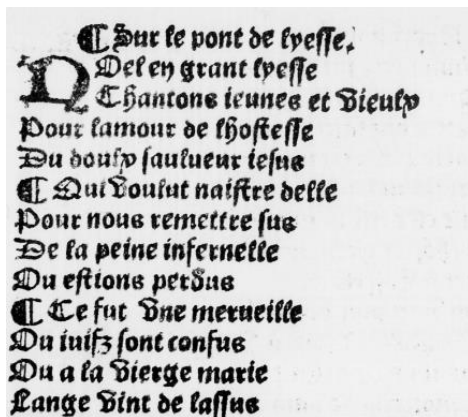
Sur l'arbre de la Croix d'une voix clere & belle
 J'ay bien ouy chanter une chanson nouvelle
 L'oyseau qui la chantoit esmouvoit le couraige
 De tout vray pelerin disant en doux langage,
 Je suis le Pelican qui donne & santé & vie
 Pour faire vivre ceux que sauver j'ay envie.

Cette chanson de Marguerite de Navarre « sus Sur le pont d'avignon j'ouis chanter la belle » conforte la recomposition en vers longs qui permet une meilleure lecture de la laisse (et résout la question des vers impairs rimant mal)¹⁰¹. Les nouveaux distiques en rimes plates renvoient à une poésie de la simplicité, cependant, leur (nécessaire) variation de rimes modifie considérablement la nature de la chanson d'origine.

Extrêmement pratique sur le fond, l'utilisation d'une mélodie de référence commune crée une connivence entre le poète et le lecteur, porte la poésie de l'un à l'autre avec un rythme (silencieux) supplémentaire encore au rythme poétique, et suggère au lecteur une cantillation intérieure ou effective de la poésie : rien du plus mais rien de moins qu'une liturgie individuelle. Le détour par une mélodie tierce scande le déroulement de la poésie, et peut-être supplante-t-il la lecture à haute voix, en tous cas il semble incantatoire, il enchante le verbe.

Rien ne prouve bien entendu qu'on ne chante pas différemment (par exemple avec des répétitions) ces vers de laisse : la forme écrite et la mémoire de la forme orale ou chantée coexistent, c'est la forme double des chansons en laisse dont parlait notamment Doncieux¹⁰². Elle s'imprime ou s'écrit « à plat » mais de chante avec ses refrains (lorsqu'il y en a).

Le Noël de Block n° 122 commence de même ainsi¹⁰³:



La présentation en distiques se rencontre dans les paroliers : ce n'est pas tant une question de contrainte matérielle, ici que de préférence marquée pour les strophes composées de quatrains.

¹⁰¹ Marguerite de Navarre. *Chansons spirituelles*, éd. Georges Dottin, Genève, Librairie Droz, « Textes littéraires français », 178, 1971, ch. 7 p. 121.

¹⁰² Georges Doncieux et Julien Tiersot, *Le Romancéro populaire de la France. Choix de chansons populaires françaises*. Textes critiques par George Doncieux. Avec un avant-propos et un index musical par Julien Tiersot, Paris, E. Bouillon, 1904.

¹⁰³ Bonfons, *Grands noëls*, recueil Block 53 fol. 135v°.

Comme la césure était féminine, le poète a simplement profité de l'hémistiche pour installer (la plupart du temps) une « vraie » rime.

D'autres chansons se rapprochent nettement d'une ancienne structure monossonancée :

J.11 n° 9 :

S'à mon gré je tenoye	helas
La belle Marion	
Au verd boys la menroye	
Dancer ung tordion	et hon
Puis la ramenroye	
Coucher à sa maison	
Mon seigneur le grant maistre	helas
Prince de grant renom	
Crocheteur de bouteilles	helas
Et aussi de flacons	
À l'yssue de vo table	
Il vous fault ung jambon	et hon
Et puis apres disner	
Trois pastez de pigeons	
Mariez moy mon pere	helas
Tandis qu'avez de quoy	
Ne vous vueille desplaire	helas
Se je parle pour moy	
Il y a maint homme d'arme	
Et gentil compaignon	et hon
Qui ont ployé leur lance	
Contre mon escusson	
Je ressemble à la poulle	helas
Qui est en la saison	
Se ne su[i]s mariée	helas
Perdray mon bon renom	
Les gallans de la ville	
My vont d'amours priant	et hon
Pour mon honneur garder	
Je les voys refusant	
Entre vous belles filles	helas
Qui demandez mary	
Je vous pry qu'il vous plaise	helas
Attendez ung petit	
Certes c'est si grant peine	
D'attendre longuement	et hon
Plus dure une sepmaine	
Que n'a fait pas ung an	
Se j'avoye fait follie	helas
Aucune de mon corps	
De la maison mon pere	helas
Seroys gettée dehors	
Mais bien je trouveroye	
Qui me receveroit	et hon
Quelque marchant de ville	
Qui m'en emmeneroit	

Ici la présence de petites interjections entre deux... hémistiches des dodécasyllabes a encouragé la présentation en colonnes, mais la recomposition en vers longs s'impose pour appréhender la forme strophique. Le principe de la dissipation progressive des vers de deux en deux (ici la rime change à

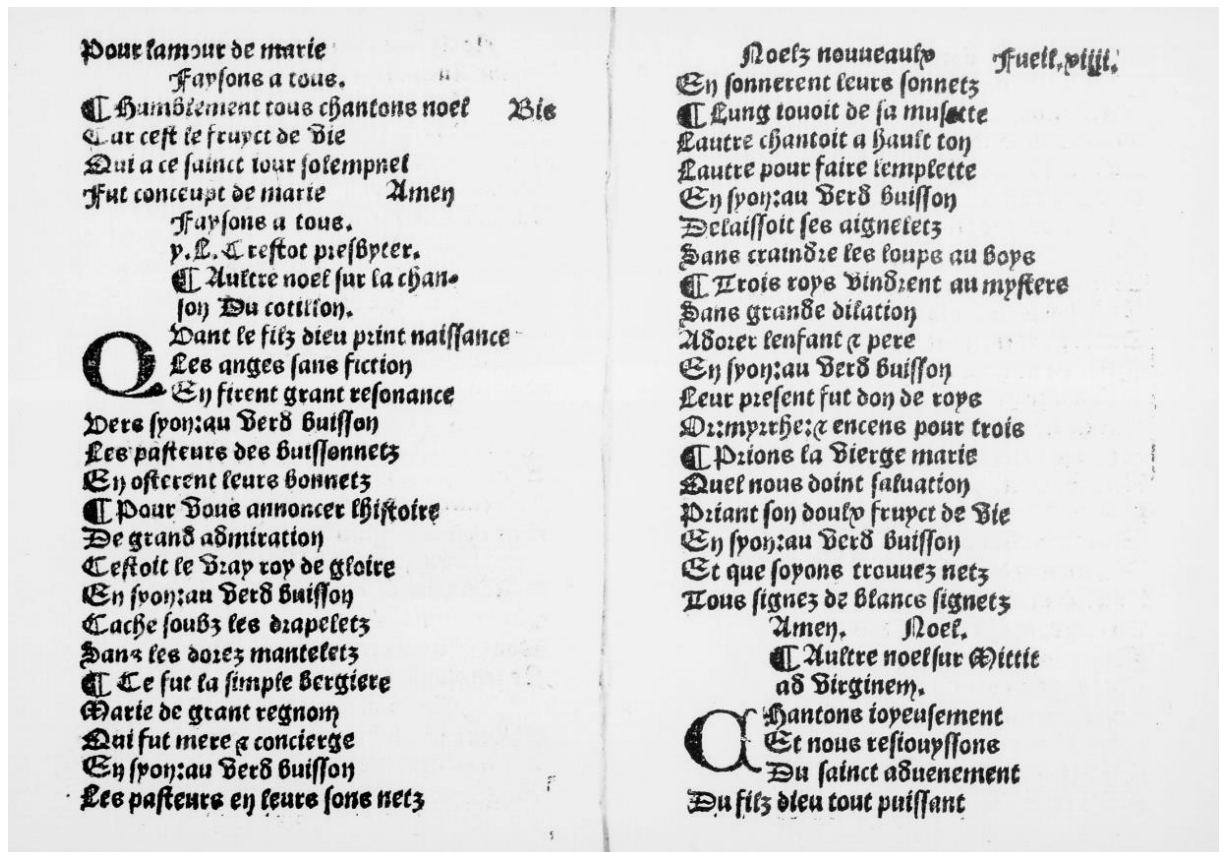
chaque « distique ») correspond au mécanisme ancien de construction strophique à partir de vers monorimes ou monoassonancés. Les vers impairs ici encore n'en sont pas réellement. La disposition adoptée ne dépend dans ce recueil ni d'un parti pris de principe en colonnes, ni d'une mauvaise compréhension : la strophe est construite avec quatre éléments, un chiffre en réalité assez constant.

Ainsi, préciser de quelle manière le ou les refrains entrent en relation avec le reste de la strophe aide à percevoir, au-delà des apparences, des constantes plus importantes, y compris et surtout dans la petite part du répertoire connue des folkloristes du domaine français. Leur fréquentation aide à reconnaître l'équilibre des sections oxytoniques et paroxytoniques au-delà de la réalisation des rimes, suggère la reconstitution en vers longs en apportant parfois de fructueux éclairages, et rend réceptif à la présentation matérielle de ces chansons particulières : ni entièrement déterminée par les contingences matérielles, ni négligente, elle représente un état de la réception de ces formes parfois anciennes au début de l'histoire de leur consignation dans les paroliers imprimés.

VI - Divertimento II : Inspirer: le métier poétique à partir des airs

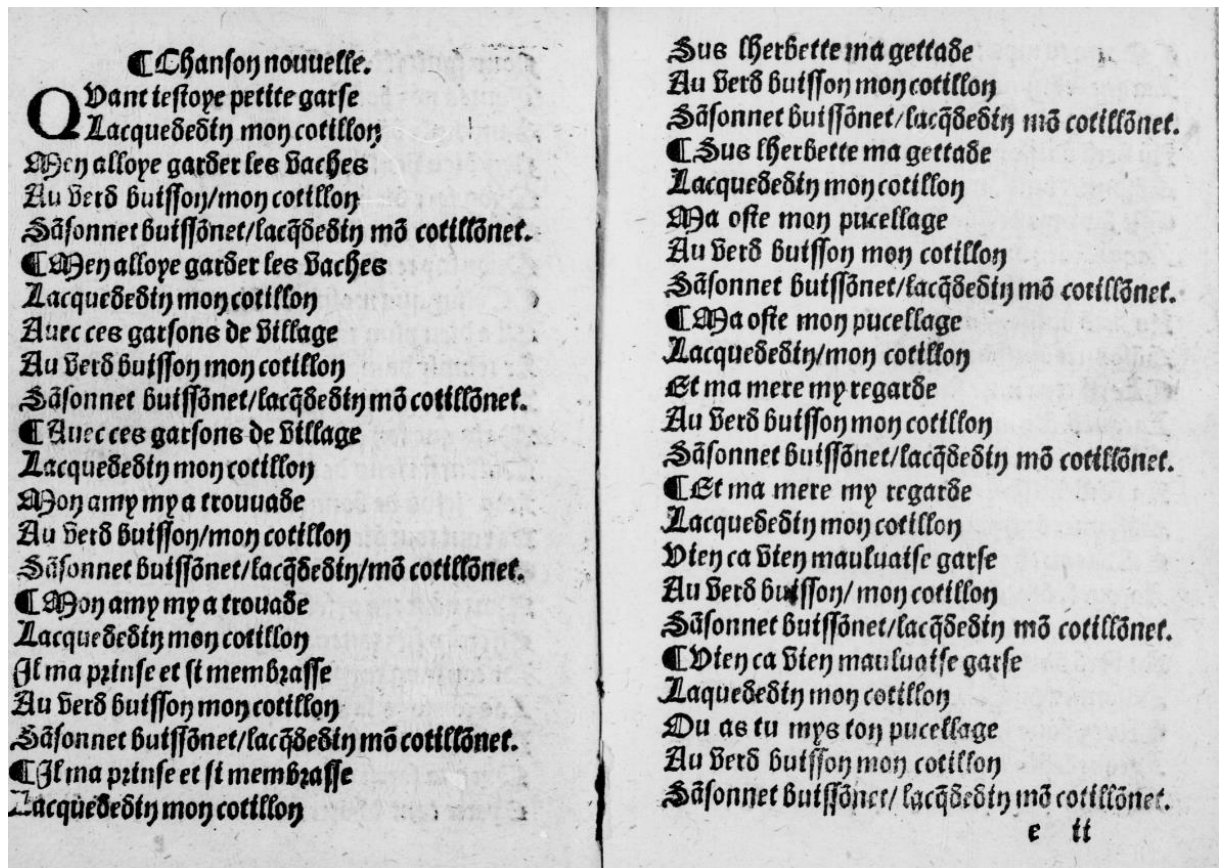
Avant même qu'il soit question de timbre, on versifie sur des airs, des « chants », ou comme ici des chansons. La *chanson du cotillon* est ainsi nommée d'après un élément de son refrain, son incipit exact est *Quand j'estoie petite garse*. Le texte du noël ci-dessous (1534) ne montre pourtant pas de structure de refrain :

Exemple W1 f. Xiii v°



Son modèle est une ancienne chanson en laisse mono-asonancée, telle que visible chez Nourry (1534 n° 20) :

Quand j'estoye petite garse
Lacquededin mon cotillon
M'en alloye garder les vaches
Au verd buisson mon cotillon
Sansonnnet buissonnet
Lacquededin mon cotillonnet
M'en alloye garder les vaches
Lacquededin mon cotillon
Avec ces garsons de village
Au verd buisson mon cotillon
Sansonnnet buissonnet
Lacquededin mon cotillonnet



Wolfenbüttel, HAB, 54-1

Chez Nourry, ci-dessus, la chanson est en laisse mono-asonancée pourvue de refrains. Elle est d'ailleurs voisine immédiate d'une autre chanson en laisse, *Nostre chamberiere se lieve de matin*, ce qui engagerait une réflexion sur la composition poétique de ces recueils, quoique les groupements par catégories soient de toutes façons multifactoriels : il n'en demeure pas moins que les « fonds de recueils », les « débuts de recueil » et le corps de l'ouvrage se comportent souvent différemment.

Dans le cas présent, la laisse est monoasonancée en –a– :

1. Quand j'estoye petite **garse**
2. Men alloye garder les **vaches**
3. Avec ces garsons de **village**
4. Mon amy ma **trouvade** (etc.)
5. [...]

Cette laisse entre en composition avec ses refrains (*Lacquededin* et *Au verd buisson...cotillonet*, l'un bref, l'autre long) pour former une strophe de 5 vers comme suit :

L1 /r1/L2/r2/R2 ou L1/r/L2/R. L'enchaînement d'une strophe sur l'autre est assuré par la liquidation des vers 2 et 3 dans la strophe suivante, puis 3 & 4, puis 4 & 5 (etc.).

Le Noël en revanche réécrit les vers de la façon suivante :

Chanson	Noël
Quand j'estoye petite garse Lacquededin mon cotillon	Quant le filz dieu print naissance Les anges sans fiction

M'en alloye garder les vaches Au verd buisson mon cotillon Sansonnnet buissonnet Lacquededin mon cotillonnet M'en alloye garder les vaches Lacquededin mon cotillon Avec ces garsons de village Au verd buisson mon cotillon Sansonnnet buissonnet Lacquededin mon cotillonnet [...]	En firent grant resonance Vers Syon : au verd buisson Les pasteurs des buissonnets En osterent leurs bonnetz Pour vous annoncer l'histoire de grand admiration C'estoit le vray roy de gloire En Syon : au verd buisson Cache soubz les drapelets Dans les dorez manteletz [...]
---	---

On comprend sans peine que disparaît entièrement la structure à refrains, avec deux détails importants toutefois : le traitement du refrain final et le traitement du refrain inséré différent et nous livrent d'importantes leçons.

Le refrain final long est littéralement intégré à la strophe de Noël, qui, résumée, serait réduite ainsi à ses rimes : aBaBCC, pour la plus grande perplexité des lecteurs d'aujourd'hui (et même de l'époque), ou mieux fAfABB, et à dire vrai, il serait difficile de traiter de la poétique de cette strophe, apparemment de simples heptasyllabes réguliers, en ignorant que si A et B restent fixes de strophe en strophe dans le poème, c'est parce qu'elles viennent d'un ancien refrain (de la chanson) dont elles sont l'unique trace sonore. On devrait donc dire : fXfXYY. On ne saurait donc trop se montrer circonspect devant des strophes hétérométriques et des schémas de rime hors normes ; il faut au contraire chercher plutôt des régularités là où il est impossible qu'il n'y en ait pas : la parole chantée.

L'alternance masculine/féminine était déjà présente dans la chanson d'origine, le refrain inséré, avec sa rime en -on, produisant déjà le nécessaire contraste si régulièrement observé dans les chansons de transmission orale. [Ronsard insiste bien sur ce caractère, qu'il a moins prescrit qu'observé, au fond, de l'alternance des rimes dans la « chanson » : il fallait juste se demander ce qu'il entendait par « chanson » en réalité].

Pour ce qui est des refrains insérés, vers 2 et 4, le premier fournit donc un heptasyllabe à terminaison masculine, le second également, mais par un artifice répété de strophe en strophe dans le Noël, « Au verd buisson mon cotillon » issu de la chanson (v. 4) devient dans le Noël « Vers Syon : au verd buisson » (ou « En Syon : au verd buisson »). La première moitié du vers-refrain est déplacée aux syllabes 4 à 7. Elle contribue au travail sur les rimes et constitue un nouveau refrain, visible désormais seulement au v. 4 dans le Noël. Le vers refrain 2 a intégré le corps de la nouvelle strophe, n'en subsiste plus que la rime. Comme par ailleurs on n'observe plus aucun chevauchement d'une strophe sur l'autre (au contraire de la chanson en laisse primitive), impossible, sauf à repérer et interroger l'homophonie des vers d'une strophe à l'autre, de deviner l'origine très ancienne de la formule musicale strophique.

Structure profonde et réalisations

Cette chanson, reconnue par Jeffery comme particulièrement traditionnelle dans le chansonnier dont il s'occupe (J1534), est l'une de celles dont le texte en effet a le plus dérivé au fil du temps, ce qui coïncide naturellement avec sa structure profonde de laisse médiévale. L'argument minimal commun aux versions rencontrées est la perte de la virginité et la découverte du forfait par la mère, ou le père, ou une figure non identifiée. L'entrée en matière, les développements et « accidents » varient d'une version à l'autre.

Dans la version du texte transmise par Nourry (j1534 n°20), la fille avoue à la mère avoir mis son pucelage sur la table, où le chat l'a trouvé, puis il y a mis la patte, et a fini par manger tout le

fromage (dont on ignorait la présence jusqu'alors). Cette situation, quasiment énumérative, ne nous est pas inconnue. Il existe de nos jours encore une ronde « Le fermier dans son pré », qui se danse et se mime au centre, où les danseurs sont appelés un à un, au fur et à mesure de l'apparition des personnages dans la narration. La ronde se rétrécit en même temps que les acteurs du centre augmentent, le fermier, sa femme, l'enfant, la nourrice, le chat, le fromage. La dernière saynète impose que le fromage soit battu. Dans l'autre version relevée par Jeffery (J1535 n° 11), la narration change beaucoup, mais le chat apparaît également à la fin et « a mangé le pucelage », ce qui rend transparent l'usage de l'allitération (ou même ici de la rime *fromage/pucelage*) pour construire la métaphore.

Il existe une version musicale, (RISM 1534/13, *Trente chansons musicales*, f. X), et probablement une version I-Fc ms. Basevi 2442 de Jean Mouton antérieure. La version anonyme mise en musique par Attaignant nous apporte quelques enseignements principaux, que l'on a ici trop évoqués pour y revenir longuement : la chanson y perd toute ampleur narrative évidemment, les péripéties sont l'apanage de ceux qui connaissent le texte ou en disposent sous forme de livre. Son texte ne présente pas la même dramaturgie, et le voici accompagné de ses principales cadences (répétées en chaque fin de refrain *cotillon/cotillonnet*):

Quant j'estois petite garce
Las que devint mon cotillonnet (fa)
M'en allay garder les vaches
Au verd buisson mon cotillon (SOL)

Et mon pere m'y menace
(T et B : Viens ça, viens mauvaise garse)
Las que devint mon cotillonnet
Où as-tu mis ton pucelage
Au verd buisson mon cotillon
(T et B : Je lay layssé en ce bocaige)

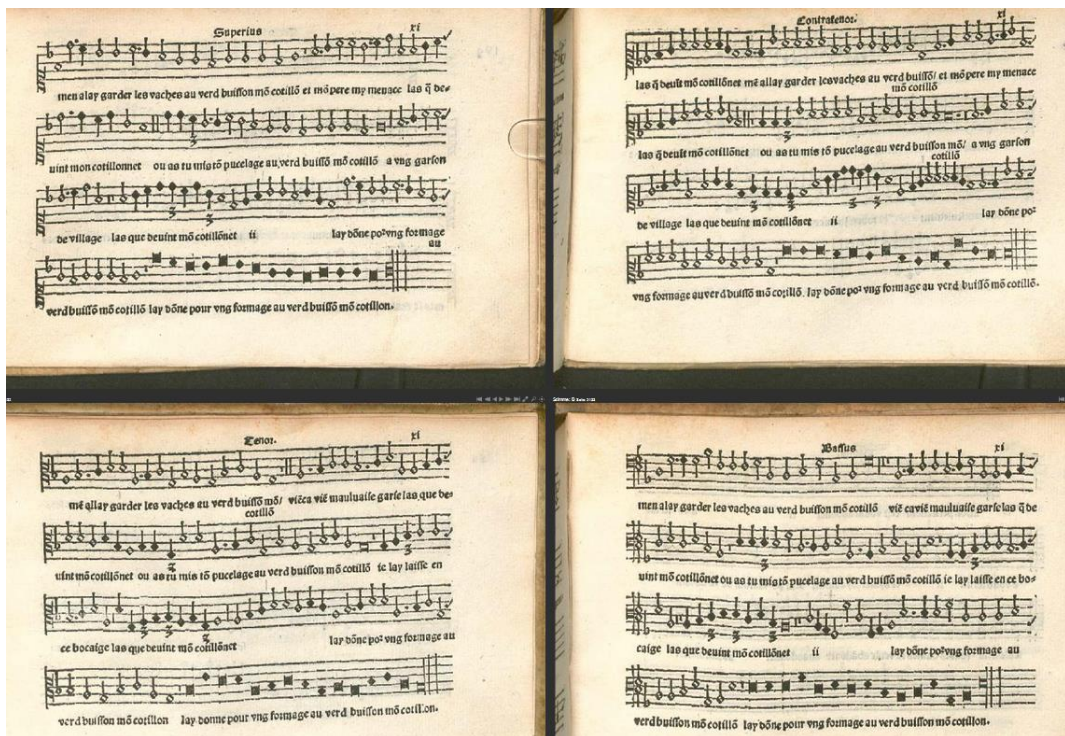
À ung garson de village
Las que devint mon cotillonnet
L'ay donné pour ung fromage
Au verd buisson mon cotillon

(L'ay donné pour un fromage
Au verd buisson mon cotillon).

En d'autres termes, nous avons trois fois la même musique en deux parties :

A	fa	B	SOL
	Quant j'estois petite garce Las que devint mon cotillonnet		M'en allay garder les vaches Au verd buisson mon cotillon
	Et mon pere m'y menace (resp : Viens ça, viens mauvaise garse) Las que devint mon cotillonnet		Où as-tu mis ton pucelage Au verd buisson mon cotillon
	(T et B : Je lay layssé en ce bocaige) À ung garson de village Las que devint mon cotillonnet		L'ay donné pour ung fromage Au verd buisson mon cotillon
			L'ay donné pour un fromage Au verd buisson mon cotillon.

Les deux phrases musicales sont aussi conclusives l'une que l'autre. Seul le degré « SOL » manifeste la fin attendue, s'arrêter sur « fa » en musique, ici, correspond à s'arrêter sur une désinence féminine du refrain, c'est-à-dire n'en avoir pas fini avec la chanson.



Pierre Attaignant, *Trente chansons musicales*, RISM 1534/13, n°10 « Quand j'estois petite garse », 4vv. Ex. D-Mbs

L'anonyme musicien a cependant écrit trois fois la musique – quasi identique- tout au long, là où une fois aurait suffi (avec un système de barres de reprise pour manifester la répétition) : c'est qu'à bien y regarder, l'argument traditionnel de la chanson, depuis la découverte de la faute jusqu'au « fromage », est restitué au complet – de son point de vue et probablement par ses soins - mais qu'il

en a abrégé l'action et livré l'ensemble de l'argumentaire (jusqu'au fromage donc) en seulement trois strophes. Or pour ce faire il a écrit une musique à « trous » pour la strophe 2 et la strophe 3, une dentelle sonore faite autant de silences que de notes : et pendant les habiles silences ménagés à deux des voix, les deux autres voix donnent un texte complémentaire (un vers supplémentaire de la laisse en somme), en sorte que le tout apparaît comme un dialogue avec succession des répliques entre la fille et le père.

Il apparaît donc que, parti d'un air et d'un argument de transmission orale, notre auteur a recomposé l'argument en introduisant un instant de dialogue, profitant ainsi de la supériorité de la notation musicale sur l'imprimé dans la dimension temporelle..., pour mettre en espace et projeter dans le temps de l'énonciation cette brève saynète. La laisse initiale se trouve par lui transformée en formule strophique à deux refrains d'égale longueur, l'un à désinence féminine (« cotillonnet »), traité en cadence « ouverte », l'autre en désinence masculine, « cotillon », traité en cadence conclusive. Les deux membres internes de chaque phrase sont par ailleurs d'égale longueur, on peut prédire sans peine que cette pièce se danse aussi bien qu'elle se dansait dans d'autres contextes d'exécution libre.

Les refrains sont particulièrement révélateurs : le premier refrain *Lacquededin mon cotillon* a trouvé chez Attaignant une formulation grammaticale stable, *Las que devint*. Plusieurs hypothèses sont envisageables, mais il semble assez constant, si l'on suit Laforte, que dans le domaine de la chanson de tradition orale, les refrains soient plutôt les lieux de l'onomatopée, de l'allitération, du jeu sonore. Il y aurait donc un refrain « Lacquededin » de tradition orale *antérieur* à sa modification en « Las que devint » à l'imprimé. L'inverse serait argumentable : ayant mal compris le sens des mots d'un refrain qui était peut-être très ancien, les typographes ou l'imprimeur des paroliers ont restitué une graphie approximative qui leur semblait convenir à l'idée qu'ils se faisaient de leur informateur – peut-être une chanson de leur famille, de leur enfance. Les graphies phonétiques sont assez fréquentes dans les manuscrits musicaux d'usage courant, notamment lorsque le musicien – par exemple un luthiste – se concentre sur la mise en tablature d'un répertoire varié (de différentes origines et langues), et que les paroles passent à l'arrière-plan : on peut ainsi obtenir *Yes you yen fes ou de l'a ba* pour « je suis » ou « je joue en face de l'abbaye ». Mais ce n'est pas ici le contexte, et l'on observe plutôt une constance de la transmission *Lacquededin* dans les paroliers, et une divergence chez Attaignant.

Il subsiste enfin dans la partition un reliquat du refrain long terminal de la chanson en laisse : on observe l'écriture musicale particulière (et la reprise) du dernier vers. Écrit en valeurs noircies, il va sonner « dansant », en ternaire, et signe par une discrète altération rythmique iambique (« verd **buis-**son, ...co-til-lon », dernière ligne) quelque chose qui ressemble au triomphe de la jeune fille :

Quant j'es-tois pe - ti - te gar - ce Las que de-vint mon co - til - lon-net

5 M'en al-lay gar - der les va - ches Au verd buis - son mon co - til - lon. [...]

[...] Lay don - né pour ung for - ma - ge au verd buis - son mon co - til - lon.

Detailed description: This is a modern musical score for a vocal part. It consists of three staves of music in a single system. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is written in a simple, rhythmic style. The lyrics are printed below the notes. The second staff starts with a measure rest and a '5' above it, indicating a measure rest of five measures. The third staff continues the melody and includes several triplet markings (indicated by a '3' over a bracket) over the notes 'Lay don-né pour ung for-ma-ge au verd buis-son mon co-til-lon.'

Pierre Attaignant, RISM 1534/13, exemplaire D-Mbs, *Trente chansons musicales*, f.10 v°, « Quand j'estois petite garse », anonyme, partie de *superius* (extrait)

196

Superius.

Hairaige point de mō mal allégeāce auquel ie fuyz pour ma dame

trouble si faulcemen deelle trompe au dieu d'armours ien requerray vengeance

ce au dieu d'armours ien requerray vengeance.

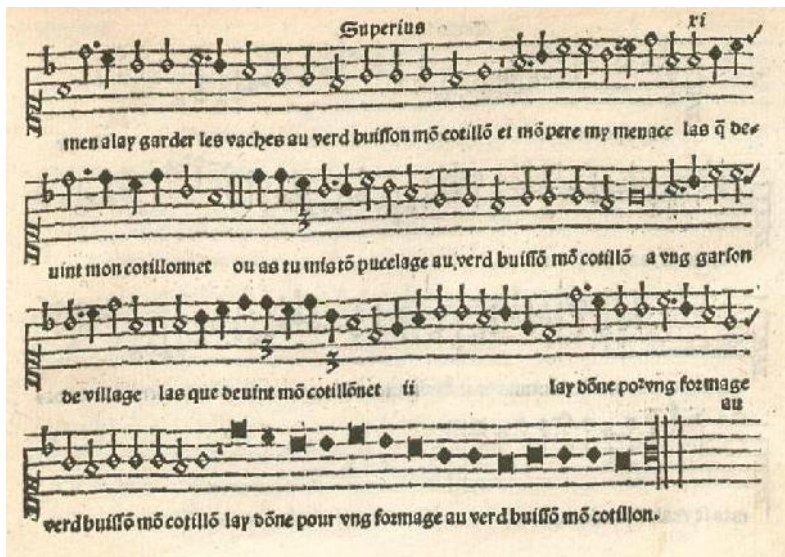
197

Quāt iestoīs petite garce Las que beūnt mon coillōnes ti

Detailed description: This is a photograph of a manuscript page from Pierre Attaignant's 'Trente chansons musicales'. The page is numbered 196 and 197. It features a single system of music for the 'Superius' part. The notation is in square neumes on a four-line red staff. The lyrics are written in a Gothic script below the notes. The page shows signs of age, including some staining and a metal fastener on the left edge.

Quāt iestoīs petite garce Las que beūnt mon coillōnes ti

Detailed description: This is a close-up photograph of the manuscript page, focusing on the lyrics 'Quāt iestoīs petite garce Las que beūnt mon coillōnes ti'. The neumes are clearly visible above the text.



Demeure la nécessaire interrogation : y avait-il un substrat monodique dont puisse s'être inspiré l'anonyme musicien ? À l'évidence oui, dans la mesure où des versions monodiques sont imprimées – sans leur musique. Il faut donc choisir dans la polyphonie la voix-témoin, si c'est possible, celle qui semble porter l'air d'origine. Ici, le *superius* (ex. ci-avant) est plus constamment plausible, à cause de sa ligne mélodique dominante. Mais une oreille attentive peut trouver que l'expression de la toute première incise « Quand j'estoys petite garse » semble être prise une tierce trop haut (à cause de la place du demi-ton dans l'échelle mélodique ici, et du -mauvais- repos de cette incise sur ce qui se solfierait *mi*, degré inconfortable s'il en est pour une pause vocale). Les voix de *contratenor* (qui se pose sur *fa*) et du *bassus* sont presque plus convaincantes. En revanche le reste de la ligne mélodique du *superius* laisse apparaître une structure assez convenable, que l'on peut donc retenir faute de mieux.

Sources multiples, principe unique :

Comment peut-on bien chanter, à partir de cette version polyphonique qui elle-même a perdu deux vers de la strophe, et non des moindres (le refrain long à désinence féminine), le texte du Noël ? L'impression laissée par l'harmonisation du musicien anonyme est qu'il faut en venir à une forme à deux phrases d'égale longueur, bien balancées, avec une alternance régulière de féminines/masculines. Il apparaît donc que nous avons affaire à un centre très actif, « brûlant », celui d'un air ancien, complexe, partagé par une large communauté, que nous n'observerons jamais en tant que tel, mais seulement dans ses différents avatars, au cours d'une tranche chronologique particulièrement intéressante où l'imprimé le dispute au manuscrit. Mais nul effet de catégorie (manuscrit/imprimé) ou de chronologie (oral/écrit), en tant que limites ou en tant que dichotomies utiles pour comprendre le phénomène. Ici, c'est un milieu, celui des imprimeurs, peut-être des typographes, qui fait vivre la même année sous des formes différentes une histoire chantée probablement bien connue, pour des lecteurs, pour des musiciens, et dans un esprit de nouveauté.

Le fait le plus remarquable sans doute réside en effet dans la simultanéité de ces publications : 1534 pour le Noël, 1534 et 1535 pour les paroles (deux versions traditionnelles et différentes), 1534 pour la musique en partition. Ubiquité, mais versatilité, permanence des structures profondes mais évolution des formes : l'air est partout, et partout différent. C'est bien lui le centre d'où rayonnent les différentes productions chantées, avec une inévitable diversité d'incarnation. Il sera donc difficile de prétendre qu'après 1528 et l'« invention » de l'imprimerie musicale polyphonique en France, les

textes qui circulent sans partition sont des textes recopiés d'après les éditions musicales : c'est tout simplement impossible, au regard des quantités de texte additionnel apportées par les paroliers, d'une part, mais bien plus au regard de la qualité des textes eux-mêmes. Nous assistons plutôt à la survie d'un répertoire non écrit, dont quelques chants sont fixés par les paroliers, mais qui demeure en dehors de l'écrit principalement. À la faveur, peut-être, de l'impression des paroles dans les années 1530, certains musiciens alimentent l'imprimerie polyphonique de partitions dont la forme, certes à refrain, n'atteint pas, ne peut pas atteindre la complexité des formules strophiques orales, et particulièrement ici celles constituées à partir d'une laisse de type médiéval. Pire, il est possible qu'au même moment des pastiches de textes de tradition orale, mieux adaptés à une « raisonnable » mise en musique, soient écrits, et l'on pense ici bien entendu à des textes de chansons amoureuses telles qu'on les trouve chez Janequin : jamais issues d'une tradition orale, et ne servant d'ailleurs pas de « timbre ».

Quelles hypothèses peut-on enfin faire sur le travail effectué par le versificateur du Noël ? Serait-il par exemple possible qu'il n'ait fonctionné que visuellement ? Avec une approche principalement métrique ? Uniquement par rapport à une version imprimée des paroles, ce qui expliquerait le laminage des refrains ? L'hypothèse, qui serait évidemment très décevante, doit être envisagée pourtant. Le cas n'est pas rare. Cependant ici, il semble clair que cette chanson, dont la thématique et la coupe ont par ailleurs traversé les siècles, a eu cette forme à deux refrains différents, sur une base de laisse mono-asonancée, et qu'elle était bien connue sous cette forme, au moins dans le milieu des presses populaires. La qualité d'impression des refrains est particulièrement frappante chez Nourry, qui ne songe pas un seul instant à les abrégés.

Si la composition musicale offre à ces textes un supplément de rayonnement lié au changement de « medium », elle se révèle relativement agressive pour les formes proprement musicales de la poésie traditionnelle. De leur côté, en tant qu'activité intense de versification dans un cadre métrique contraint, les Noël (textes) transforment la matière musicale préexistante (l'air) et la relisent. Ils modifient aussi l'expérience de la strophe littéraire en jouant avec des éléments dont la nécessité impérieuse n'apparaissait que dans certains types d'exécution des chansons de transmission orale : ici, les refrains insérés plus brefs avaient un rôle sans doute différent du refrain long terminal, notamment si l'on pense à la possibilité de danser ces chansons, où les types de refrains peuvent engager des mouvements différents.

Nous avons évidemment aujourd'hui tendance à penser que seules des mélodies bien connues *alla mente* pouvaient justifier la publication de Noël fort nombreux et prolixes, sans aucune partition. Il y avait certainement une communauté de réception de cette musique volante. Mais dans le détail il est possible que certains de ces airs soient passés par une étape écrite de leur texte, par exemple manuscrite, prélude à la « mise en Noël ». Dans ce contexte, un poète moins sensible au mètre musical vieillissant – ici de la laisse - aura pu juger plus intéressant de tenter une forme strophique dont la croisure se révèle beaucoup moins classique que ce que la seconde rhétorique même aurait pu envisager.

VII – Les formes poétiques à l'épreuve de la musique

Les textes de chansons de la première moitié du siècle, publiés en dehors des partitions musicales, reflètent une réalité distincte de la musique polyphonique : plus riches, plus variés, plus complets et parfois plus mystérieux, ils offrent un autre angle d'approche pour évaluer les versions musicales dont ils sont la plupart du temps à la source.

On a pu mesurer, dans cette nouvelle moisson, l'entrée de chansons de tradition populaire, et nous pourrions observer qui exactement s'en empare : ce ne sont pas, tant s'en faut, tous les musiciens. En effet, avec ces textes souvent très structurés, les musiciens produisent des formes musicales polyphoniques plus petites, et altèrent parfois beaucoup la vigueur strophique que pouvait posséder encore la poésie chantée à voix seule.

En revanche, les noëls, les chansons spirituelles, qui s'appuient sur des airs mémorisés par leur public, ont tendance à nous livrer une vision assez nette de la façon dont on chantait certaines d'entre elles, avec leurs répétitions cachées, leurs refrains nombreux, leur articulation entre couplets et refrains... de même, les rares chansons d'art qui sont devenues des airs à une voix, des chansons de ville, traitées ensuite en noëls et chansons spirituelles, nous donnent à voir au fond un répertoire savant ayant « folklorisé ». Dans les textes « seconds », écrits sur des airs existants, les formes poétiques sont souvent très prégnantes. Ce n'est pas le cas en polyphonie, où s'installent des règles d'amenuisement.

Avant que d'examiner comment l'on écrit sur une musique existante (et donc sur un texte existant), il est utile d'observer comme sont traitées les formes poétiques dans la réalisation polyphonique, comment on compose en musique savante avec de l'ancien, en somme. Les formes fixes de la poésie d'art, tout comme les formes strophiques à refrains et les formes de la poésie orale subissent un assaut puissant de la part de l'imprimerie musicale polyphonique (pas seulement de l'imprimerie), qui les transforme et les éloigne du monde musical.

Dégradation du rondeau vers la strophe simple

Le rondeau *Je me repens de vous avoir aimée* (cat. 419) que l'on trouve copié à de multiples reprises (*J.16, J.17, J. Fleur 110...*) est à l'origine un rondeau quatrain dont la première strophe, et elle seule, est issue du *Jardin de Plaisance* (n° 223). Les textes sont édités dans le catalogue. Comme la majorité des rondeaux quatrains du *Jardin*, son premier quatrain présente des rimes embrassées – ici elles possèdent une vertu supplémentaire, l'alternance entre rimes féminines et masculines.

Dans les paroliers, on trouve quatre à six strophes à rimes embrassées, sans aucune trace repérable de refrain. Chaque version est différente, réécrite, avec des strophes communes qui permutent d'une version à l'autre. Au-delà de la première strophe, toutes les strophes développent l'idée de la maîtresse cruelle, jusqu'à l'invective, mais sans user du matériau qui se trouvait dans les couplets du rondeau d'origine. Des trois versions, la *Fleur 110* est celle qui montre comment on chante le quatrain : il y a un léger écho après le vers 2, une section musicale à n'en pas douter, qui reprend les six dernières syllabes du vers. Au début du vers 4, un autre effet d'écho, cette fois des quatre premières syllabes du vers. Howard Mayer Brown aurait à n'en pas douter classé cette forme musicale parmi les formes « ABCA », ou du moins aurait-il fait remarquer que la fin du vers 1 et la fin du vers 4 sont

musicalement les mêmes, dans le chansonnier monodique BnF ms.Fr. 12744 par exemple. Il importe beaucoup que le premier quatrain (devenu le modèle de la chanson strophique) soit à rimes embrassées, et l'air transmis par le ms. BnF Fr. 12744 en coïncidence musicale avec cette forme poétique. Il importe donc en réalité beaucoup que cette chanson strophique soit issue d'un rondeau, car c'est ce qui a amené le modèle de rimes embrassées.

Dans *J.16*, cette toute nouvelle chanson est suivie d'une réponse (au féminin), ainsi que dans *J.17* (avec des strophes différentes bien évidemment) : autant d'exemples de « timbre par réponse », qui induisent pour la réponse l'air même de la chanson initiale. Le phénomène de réponse au travers de formes fixes est tout à fait contemporain en poésie, dans les *Cent cinq rondeaux*¹⁰⁴ notamment : le seul apport de la musique est d'ouvrir la possibilité de pièces lyriques avec réponses de plus en plus ambitieuses.

La chanson *Je me repens* possède des concordances essentiellement manuscrites, et instrumentales. Les noëls adoptent une forme aBBa qui ne reprend rien des variantes musicales dont *Fleur 110* se faisait l'écho. En revanche on note avec intérêt que les rimes masculines variables des vers 2 et 3 que l'on trouve dans les paroliers sont remplacées dans le Noël par des rimes constantes aBBa¹⁰⁵, plus en harmonie avec l'esprit des rondeaux :

Gentils pasteurs qui veillez en la préé
Abandonnez tout l'amour terrien ;
Jesus est né ne vous craignez de rien
Chantez Noel de jour et de vesprée
Noel

Laiesses raccourcies : un abrégé de la geste ancienne

Plusieurs chansons dont l'origine complète est connue montrent une réalisation polyphonique raccourcie. Les propriétés des formules strophiques qui ont pour fondement une laisse monoassonancée sont, on le sait, d'être narratives et ouvertes à la réécriture, à l'addition, à l'interpolation.

Les musiciens auraient pu caresser l'espoir que, parmi les chansons de transmission orale qui conservent ce principe, une réalisation de même type soit possible, et qu'on puisse donc chanter les couplets additionnels avec leurs refrains sur le modèle même de la première strophe. C'est d'ailleurs ce qui permet que le Noël précédent, construit sur un rondeau devenu simple forme strophique, fonctionne parfaitement : on peut enchaîner les strophes, sur le modèle d'origine assez simple.

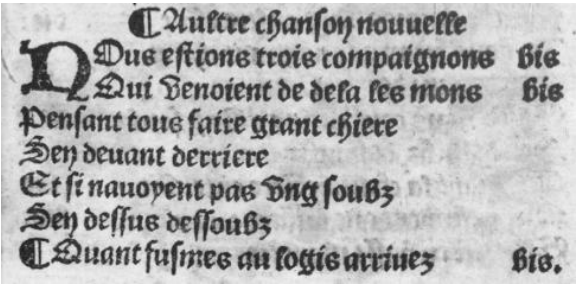
Les réalisations polyphoniques de chansons en laisse, strophiques entre toutes, sont pourtant parfois surprenantes.

Ainsi la chanson (cat. 146) *Nous estions trois compagnons/ R Sens devant derrière, sens dessus dessous*, une chanson en laisse monoassonancée avec un refrain en deux aspects, l'un à désinence

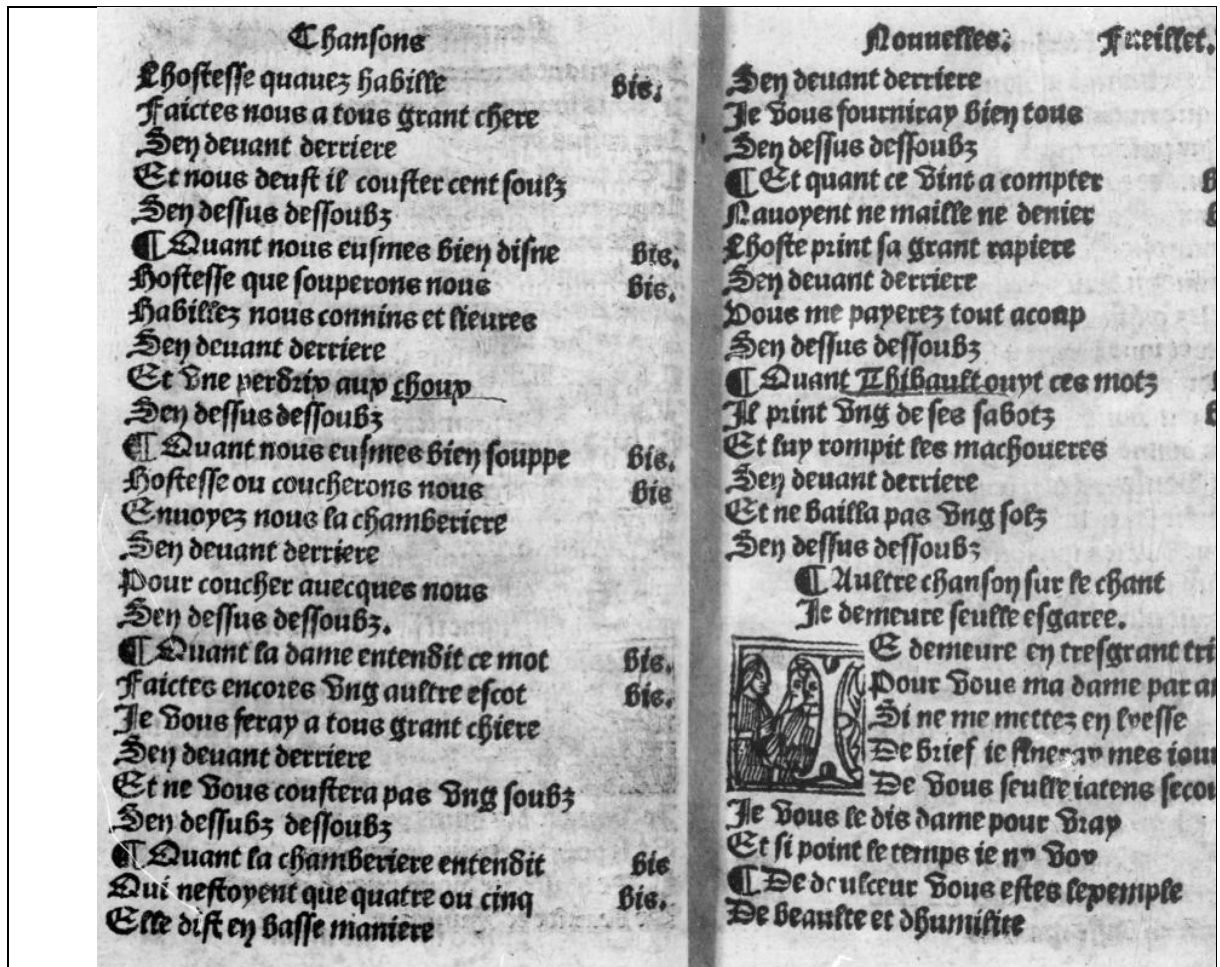
¹⁰⁴ Françoise Fery-Hue, *Cent cinq rondeaux d'amour. Un roman dialogué pour l'édification du futur François I^{er}*, Turnhout, Brepols, 2012 (Europa Humanistica, Du manuscrit à l'imprimé, 1), 415 p.

¹⁰⁵ *Les grans Noëlz nouveaulx composez nouvellement en plusieurs langaiges sur le chant de plusieurs belles chansons nouvelles dont les noms ensuyent ; Et premièrement*, Paris, Sergent, Pierre, ca 1530 (Wolfenbüttel, HAB) n° 48, édition Block, p. 206, str. 1/6.

féminine (« Sens devant derrière »), son homologue à désinence masculine (« Sens dessus dessous ») devient, l'espace de l'arrangement polyphonique, une miniature fixée¹⁰⁶.

<p>J.1535 n°14 :</p>  <p>Autre chanson nouvelle Qus estions trois compaignons bis Qui venoient de dela les mons bis Pensant tous faire grant chiere Sen deuant derriere Et si nauoyent pas un solz Sen dessus dessous Quant fusmes au logis arrivez bis.</p>	<p>RISM 1530/3 n°15 :</p> <p>Nous estions troys compaignons (bis) Qui allions dela les mons (bis) Qui voulions faire grant chere Sens devant derriere Sy n'avions pas un solz Sens dessus dessous Quant on nous vit arriver (bis) On nous pria de souper (bis) Avec la chamberiere sens devant derriere Nous mengeames nostre soul sens dessus dessous Et sy n'avions pas un solz sens dessus dessous.</p>
---	---

¹⁰⁶ Frédéric Billiet, « Le cantus firmus profane issu du Manuscrit de Bayeux / The secular cantus firmus derived from the Bayeux Manuscript », dans *Itinéraires du cantus firmus. II: De l'Orient à l'Occident*, Paris, Université de Paris IV [Paris-Sorbonne], 1995, p. 62 : Il a été noté à plusieurs reprises que *Nous estions trois compaignons* pouvait avoir été influencé par la célèbre chanson *Adieu mes amours*, comme le rappelle l'auteur. Voir Théodore Gérold, *Chansons populaires des xv^e et xvi^e siècles avec leurs mélodies*, Strasbourg, J. H. E. Heitz, s.d.= 1913, p. 94-120.



Les structures de répétition des deux premiers vers sont encore marquées dans la polyphonie. Cependant le centre de la narration est la grivèlerie, d'autant plus drôle que les compagnons ont beaucoup abusé de l'auberge : une trame très abrégée dans le texte de la partition, qui interdit de fait d'utiliser cette partition pour chanter le reliquat des strophes, puisque les strophes ont été recomposées jusqu'à la chute finale. Un dernier vers de laisse est même inséré étrangement au milieu du refrain final, pour clore la narration. Il n'existe pas de reliquat de strophes une fois que l'on a chanté la miniature polyphonique, et c'est ce qui autorise, en partie, à considérer qu'un air sous-jacent, pourquoi pas celui qu'on peut deviner dans la partition, servait à chanter cette chanson en laisse avec refrain, pourvue de nombreuses péripéties à l'origine. Cette proposition est évidemment compatible avec l'utilisation en timbre qu'en fait Eustorg de Beaulieu (n° 158). On notera d'ailleurs, sur le côté droit de la page de cette même chanson de la *Chrestienne Resjouissance*, la mention précise des passages bissés (2.).

Dans ce cas précis, la mise en polyphonie retient le dispositif à refrain, qu'elle mime, mais le vide de son potentiel formel de narration en musique.

C'est encore le cas avec la chanson (cat. 90) *Quand j'estoys petite garce*, dont l'argument est développé au long dans le recueil *Nourry J.1534* n°20. Là aussi, la pièce polyphonique passe directement aux conclusions, en sorte qu'il n'est pas nécessaire ni même envisageable de chanter des strophes supplémentaires avec la version polyphonique. Il est en revanche possible que l'une des voix

de ténor ou comme ci-dessous de *superius* soit très proche d'une monodie dans l'air du temps, et qu'on puisse en faire usage séparément.

Quât iestois petite garce las que beuint mon cotillonet ti

menalay garder les vaches au verd buiffon mō cotillō et mō pere m'y menace las q de

uint mon cotillonnet ou as tu misō pucelage au verd buiffō mō cotillō a vng garfon

de village las que beuint mō cotillonet ti lay dōne po'vng fromage

verd buiffō mō cotillō lay dōne pour vng fromage au verd buiffō mō cotillon.

La situation des anciennes formes strophiques composées sur des laisses semble donc délicate, lorsqu'elles sont mises en musique polyphonique et imprimées. Mais ce serait ignorer que d'autres polyphonies, fondées également sur des chansons en laisse, en respectent entièrement le fonctionnement tel que nous le décrivont aujourd'hui les folkloristes du domaine francophone : et notamment une version manuscrite de *Da Hurehau* (cat. 200), trouvée dans le manuscrit I-Fn ms. Magl. XIX.117 (ca 1505-1515) n° 48 :

Texte J.12 n°2 :	Restitution en laisse	
M'y levay par ung matin	¶M'y levay par ung matin Ma	
Ma coste de vert vestue	coste de vert vestue	
Mon amy la me donna <i>la la</i>	Mon amy la me donna	lala
Dieu luy doit bonne aventure	Dieu luy doit bonne aventure	Da hurehau
Da hurehau lahay feionion		lahay feionion s'a dit
s'a dit Marion	¶Mon amy la me donna Dieu	Marion
Il ne me l'a point don née <i>Or alez</i>	luy doit bonne aventure	
Il me l'a bien cher vendue, <i>da hurehoferionion</i>	Il ne me l'a point don née	Or alez
J'en ay couché mainctes nuitz	Il me l'a bien cher vendue	Da hurehau...
<i>or alez</i>	¶Il ne me l'a point donnée Il me	
Entre ses bras toute nue <i>da hureho etc.</i>	l'a bien cher vendue	or alez
Je n'ose y retourner <i>Or alez</i>	J'en ay couché mainctes nuitz	
C'est de peur qu'il ne m'y tue <i>da hureho etc.</i>	Entre ses bras toute nue	Da hurehau...

Nostre chamberiere <i>Or alez</i> Qui gaignera la sainture <i>Da da</i> <i>hhureho</i> Mais au fort que non fera J'en attendrai l'adventure Quand ce vint entour minuit Je cuydoye estre perdue Quant ce vint au point du jour Je ne fus jamais si drue Je voudrois qu'il meust cousté Au dessoubz de la ceincture (...)		
--	--	--

La restitution en laisse de vers longs (14 syllabes) monoassonancés, à césure contrastante (masculine), montre bien la place probable des refrains. L'enjambement des vers (strophe 1 : vers 1-2 ; strophe 2 : vers 2-3) a été choisi pour deux raisons : Dans *J.12*, les vers 7 et 8 commencent directement là où l'on doit séparer les deux hémistiches par un refrain inséré « or allez », alors que la première strophe montrait nettement un vers entier (de 14 syllabes) avant que n'intervienne ce refrain inséré. C'est donc que ce long vers non coupé doit commencer chaque strophe (du moins c'est le premier indice). En outre, la version du Noël, qui lui-même montre une maîtrise parfaite du principe de l'enjambement, du vers refrain et de la forme strophique complète, ne laisse plus aucun doute subsister sur la bonne réalisation de notre archétype. La mise en musique de Jean de la Fage, jointe au catalogue, ne montre aucune intention de raccourcir le sujet de la chanson : il donne simplement les deux premières strophes, il est net que l'on peut continuer « de même ».

Il est encore possible d'apercevoir une laisse « non réduite à son scénario » dans la chanson *Entre Paris et la Rochelle* (cat. 11), où les trois premières laisses sont encadrées de refrains complets (et non plus de ses refrains insérés comme dans la version manifestement encore en mémoire d'Eustorg de Beaulieu dans la *Chrestienne Resjouissance*). Il s'agit d'une mise en musique minimaliste, le phénomène d'enjambement des vers de strophe en strophe, propre à cette chanson, et visible dans *J.Fleur 110* n°48 a disparu, de même qu'il a disparu de la chanson *Dormoy tu dy grosse bête* de Beaulieu. Le refrain particulièrement haché et sautillant de la chanson initiale impose de savantes répétitions que l'on peut observer dans la version Attaignant, RISM 1530/5.

La chanson *L'autre jour my cheminoye À Hedin la bonne ville* (cat. 481), encore sur un modèle approchant de la laisse, est conservée dans plusieurs sources contemporaines et divergentes. Il s'agit de la version « chant historique sur la prise de Hesdin » d'une chanson en laisse bien connue, dont le marqueur est le refrain « Hélas qu'elle est malade », source d'une grande « diaspora », d'une famille de chansons.

La version seconde sur la prise de Hesdin en 1521 offre une chance unique d'observer, en *J.8(a)*, une poésie chantante où beaucoup de répétitions textuelles de cette chanson assez compliquée sont notées. La version *J.8(a)* n° 8 est la même, dans une version légèrement différente. Qu'il soit ici permis de comparer le début des deux textes que l'on trouvera intégralement dans le catalogue :

J.8 (a) n° 8 L'autre jour je chevauchoye À Hedin la bonne ville Rencontray trois Bourguignons : Je leur dis : Malle aventure Vive le Roy	J.8(a) n° 6 L'autre jour my cheminoye devant Hedin la bonne ville Rencontray Bourguignons Dieu leur doing malle adventure Vive le Roy Rencontray Bourguignons Dieu leur doing malle adventure. Nuys et jour nous font cheminer et coucher sur la verdure vive le Roy
---	---

<p>L'artillerie du roy François À trois lieues fut assiégée Du premier coup qu'il frappa Fut aux portes de la ville Et du second coup d'après Fut en la tour de la ville Vive le Roy</p> <p>Les aventuriers françoys Sont entrez dedans la ville. Ils monterent sur les murs Leur enseigne desployée En plantant la fleur de lis En cryant Ville gaignée [...]</p>	<p>Nuyt et jour nous font chminer et coucher sur la verdure. Mais par un jeudy au matin, que le soleil ne luysoit mie L'artillerie du roi François devant Hedin fut assiégée vive le Roy L'artillerie du Roy. Le premier coup qu'elle frappa ce fut aux portes de la ville. Et le second coup d'après tout a l'entour de la ville vive le Roy Le second coup d'après tout a l'entour de la ville. Les françoys y sont entrez à l'enseigne desployée vi. Les françoys y sont entrez à l'enseigne desployée. [...]</p>
--	--

La version *J.8(a)* est manifestement parvenue plutôt en vers longs, une leçon intéressante lorsqu'on se met à l'école des folkloristes, qui recommandent comme on l'a vu de chercher de meilleures régularités en repensant les vers plus longs. Ici, les vers impairs rimaient trop peu pour que la leçon de *J.8(a)* fût satisfaisante : pourtant elle présente à première vue d'heureux et réguliers heptasyllabes avec des rimes de genre alterné, et un refrain terminal.

Les premières strophes de *J.8(a)* sont alarmantes : on a réellement l'impression d'un immense désordre. Pourtant c'est cette version qui donne de meilleurs détails d'une part sur la forme versifiée d'origine (éventuelle) d'autre part sur la performance (grâce aux répétitions).

La première strophe donne trois éléments de 14 syllabes : exactement, au fond, comme la version *J.8(a)* en donnait six. Le premier est énoncé une fois, les deux autres, deux fois, et le refrain « Vive le Roy » est en réalité intercalé entre ces répétitions, deux fois.

La seconde strophe est du même modèle, avec trois éléments, même si les répétitions sont manquantes (d'où son apparence de quatrain). La troisième strophe pose question : il manque un des trois éléments. C'est la seule des strophes à poser un réel problème.

On remarque que le texte de *J.8(a)* est caviardé à la strophe 2, que le rétablissement est compliqué à la strophe 3. Le reste est beaucoup plus simple : les strophes ne sont pas tout à fait dans le même ordre, et la version *J.8(a)* comporte une extension d'une strophe. Comme souvent, peut-être même comme toujours, les strophes ajoutées sont excellentes en « mesure poétique », meilleures que les strophes initiales. Comme les versions sont très souvent précisément complétées (ici, c'est manifeste), on peut conclure de diverses manières : par exemple que les premières strophes sont plus anciennes que les suivantes, mais qu'elles ont été conservées dans un état lacunaire qui est soigneusement reproduit en dépit de ses aspects défectueux. Reproduit suppose : d'un autre écrit, non d'une source orale. Par contraste, le reliquat des strophes, équilibré et clair, serait plus récent, il constituerait en réalité une lecture, une correction, une suggestion par rapport au début du texte (quand il ne le révèle pas tout simplement). On peut alors se demander si le rédacteur des strophes suivantes ne nous fait pas parfois moderniser certaines formes archaïques qui sont moins goûtées... c'est un risque que nous devons mesurer.

Reste la question de la laisse : nous avons insisté à plusieurs reprises sur son caractère monoassonancé. Ici, seules les deux dernières strophes de la version *J.8(a)* sont réellement monoassonancées en –ire/ie/illes, mais les premières offrent un net balancement sur deux rimes... qui freine nécessairement l'invocation de la forme strophique issue de la laisse. Si réellement les dernières

strophes sont plus récentes, alors elles retournent à un modèle monoassonancé, dont il faut donc penser qu'il est connu (ou au moins pratiqué) et qu'il est jugé, en l'espèce, meilleur, ou au moins, qu'il représente l'état stable de cette chanson à refrains internes.

Enfin, il n'est pas d'exemple, dans les travaux de Laforte sur la poésie orale et la chanson folklorique, de formule strophique liquidant trois vers de laisse. La version musicale de la chanson *L'autre jour me cheminoie* par Josquin des Prés, donnée pour la chanson d'origine, présente à cet égard une structure parfaitement compatible avec une certaine oralité, parce que la strophe n'utilise pas plus de deux vers, mais la chanson seconde est plus éloignée des formes orales.

Alea du virelai

Les virelais chantés ont pour point commun avec les rondeaux de commencer par leur refrain. Une fois ces virelais placés dans des collections de paroles à chanter, privés de leur musique, ils dérivent vers des formes purement strophiques à refrain. Mais cette dérive est créée par un ensemble de détails spécifiques, dont les conséquences sur la « strophe 2 » - le second quatrain ou le second groupe de vers, sont finalement assez prévisibles, et ensuite reportées en polyphonie.

Tout d'abord, selon un mécanisme simple qui importe grandement aux musiciens, la « strophe 2 » sera certainement pourvue de vers à rimes croisées (ab ab), ou à croisure répétée (aab aab) dans la mesure où elle provient à l'origine de deux *piédi*. Le même phénomène se produit dans le rondeau, sa forme apparentée, où, notamment dans le rondeau quatrain, quoi qu'il puisse se produire au refrain (abba ou abab), la séquence suivante sera nécessairement abab, sur une même musique répétée deux fois (ab*2). Le point de partage musical entre un rondeau et un virelai est que cette section musicale peut dans le virelai être différente de la première section, c'est même beaucoup plus intéressant, de même que la rupture de mètre et de rimes qui y est attendue. Les musiques de virelai de Machaut, un corpus classique s'il en est, clair dans ses principes poétiques et musicaux, fonctionnent pleinement sur le contraste entre le refrain et les *piédi*. Ce contraste s'exprime par tous les moyens possibles en musique : passages dans l'aigu, changement de mode, clameurs etc. Ce contraste est à bien des égards la grande caractéristique des virelais complets (avec *volta*, avec refrains chantés etc.).

Dans un rondeau, à cet endroit précis, la musique entendue est au contraire nécessairement la même que celle des tout premiers vers. C'est dire qu'il est impossible de créer le même effet dans un rondeau, dont l'énergie de la forme repose beaucoup sur les aspects sémantiques.

Lorsque la seconde partie du virelai est construite sur le même mètre que la première, alors ce contraste s'exprime par le choix des rimes : différentes dans la section des *piédi* (par ex : abba cd cd...). Ou encore, justement, par le changement de croisure entre le refrain initial et les *piédi* : rimes embrassées pour le premier quatrain, laissant la place aux impératives rimes croisées ensuite.

Si le premier quatrain d'un virelai, par extraordinaire, est à rimes croisées et que les *piédi* sont de même mètre que le refrain, alors la forme simplement strophique d'une chanson moderne n'est pas très éloignée. Ne reste que la différence de rimes éventuelle.

Les enjeux de l'identification de virelais « réels » sont importants : ni simples formes à refrains, ni simples formes strophiques, ils conservent une part de métier littéraire dans la conception de la forme poétique. Ensuite, si l'on parvient à les mettre en évidence pour ce qu'ils sont, alors on peut également distinguer quelque chose qui ne se voit plus directement dans les paroliers : le fait que le

premier groupe de vers (souvent un quatrain) soit en réalité un refrain placé en tête. La possibilité de le chanter, la preuve qu'on le chantait ne peut pas davantage être établie, mais à tout le moins on pourra mieux apprécier son rôle dans l'économie de la poésie à chanter : et se satisfaire, peut-être, d'une rupture sémantique entre ce groupe de vers et le reste du poème, par exemple.

Si les contemporains connaissaient ces airs, et l'utilisation des airs pour des versifications « secondes » le montre, alors ils avaient une connaissance de sa structure chantée – pas forcément invariable, pas forcément identique d'un poète à l'autre, mais ordonnée à une dimension musicale simple, mais efficace : couplet, ou refrain ? Ouvert, ou clos ? répété, ou itératif ? Nous ne sommes plus dans la situation de Sewright¹⁰⁷, qui met en valeur des collections de chansons mises en musique perdues au xv^e siècle (« Chansonniers de l'ombre », en anglais *shadow chansonniers*, selon son expression) : les noëls, les chansons spirituelles, le théâtre nous montrent que ces airs existaient. Mais la forme dans laquelle, dans leur majorité, nous les trouvons copiés ou mis en musique doit être lue et évaluée attentivement, dans l'intérêt même d'un travail sur la poétique des textes seconds – qui serait un projet en soi.

Le cat. 259 (*En ce joly temps gracieulx*) nous montre un virelai devenu précisément une chanson à refrain. Dans les paroliers, on observe deux versifications distinctes, selon que les strophes sont paires ou impaires, 8MM4x 8M4x x; paires : 8MNM4N8N4N x :

J.90(a) n° 14 :

En ce joly temps gracieulx
 Nous verrons tous ces amoureux
 Se le temps dure
 Dancer et chanter en tous lieux
 À qui mieulx mieulx
 Sur la verdure
 Margot Bietrix et Alison
 Bietrix Alix et Babelet
 Viendrez vous point ouyr le son
 Du flageollet
 Et dancier à qui mieulx mieulx
 Deux à deux
 Sur la verdure
 En despit des maldisans
 Qui sont aux amoureux nuisans
 Contre droicture
 [C1r°] Nous yrons jouer sur les champs
 En ce beau temps
 Sur la verdure
 Secretement pour ung baiser
 Ou pour donner ung doux regard
 Fait ung povre cueur navrer
 De part en part
 Mais se l'amant peult venir
 À son desir
 Il s'en contente*¹⁰⁸
 Et qui voit jaloux orgueilleux
 Ou ces faulx mesdisans parler

¹⁰⁷ Kathleen Frances Sewright, *Poetic anthologies of fifteenth-century France and their relationship to collections of the French secular polyphonic chanson*, The University of North Carolina at Chapel Hill, United States -- North Carolina, 2008.

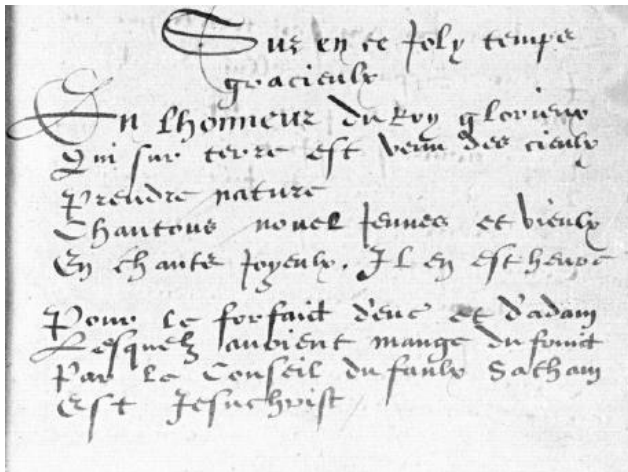
¹⁰⁸ Ici, et aux * suivantes, il faudrait au moins un saut de ligne pour saisir les formes strophiques. Jeffery (I, 61-62) l'introduit, nous avons privilégié la présentation de *J.90(a)* pour les besoins de la démonstration.

Ne se tourmente
 Mais se doit rire et jouer
 Rire et chanter
 À son entente*
 Celluy si est bien à hayr
 Qui les dames veult blasmer
 Car on les doit bien soustenir
 Sans diffamer
 Et l'honneur d'icelles garder
 Sans en parler
 À l'avanture*

Tous ceulx qui aymeront loyaument
 Et qui vivent joyeusement
 On l'avantaige
 L'amoureux vit en tourment
 Desplaisamment
 Il n'est pas saige*

[C1v°] Qui ne poursuit ces amours
 Il n'est pas digne d'en jouyr
 On les doit veoir tous les jours
 Sans y faillir
 Et à sa dame obeyr
 Et la servir De bon courage

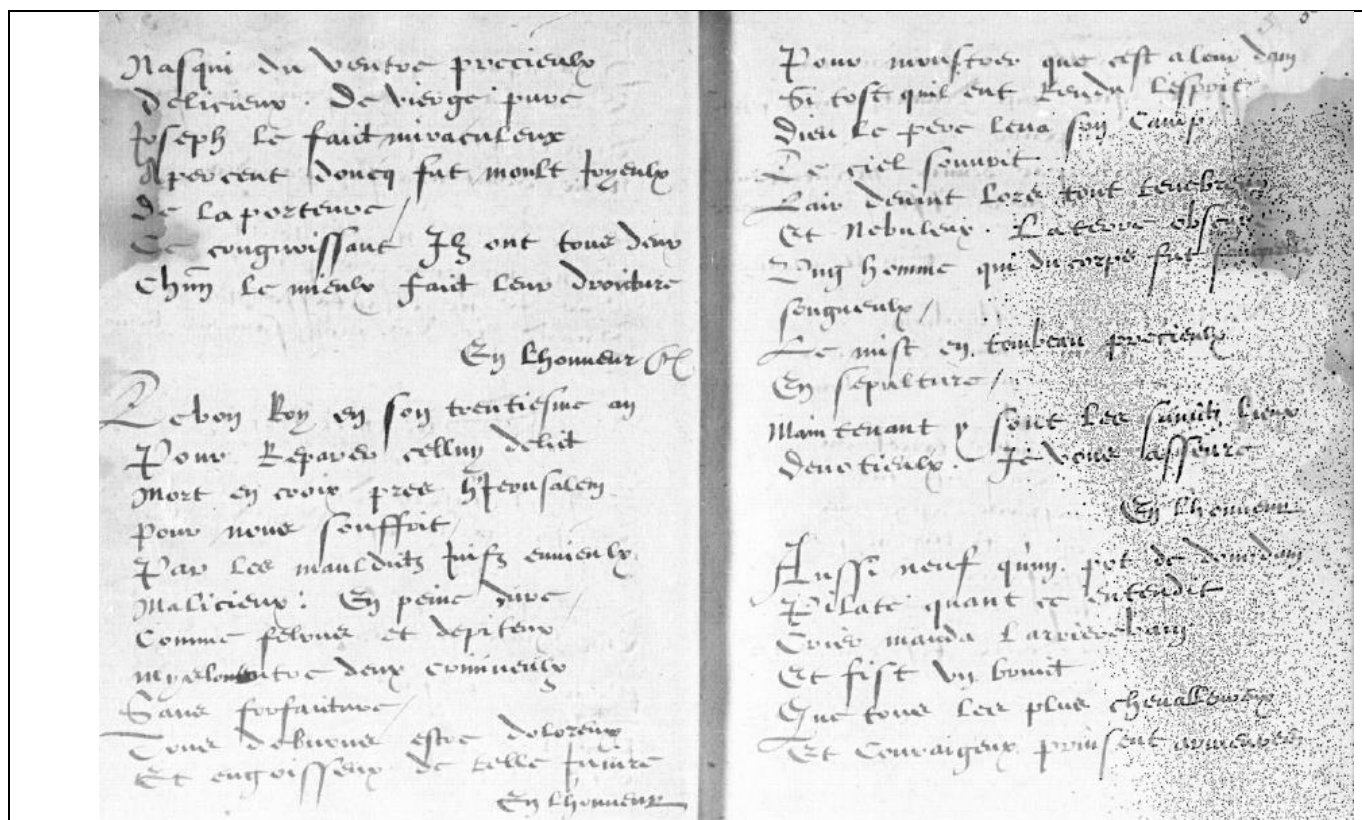
On peut qualifier cette versification de fantaisiste, mais à raison d'une strophe sur deux, la fantaisie devient règle. Voici comme le Noël *Rézeau* 339 lit la forme poétique :



Paris, BnF, ms. Fr. 14983, f. 4-

En l'honneur du roy glorieux
 Qui sur terre est venu des cieulx
 Prendre nature
 Chantons nouel jeunes et vieulx
 En chants joyeux. Il en est heure

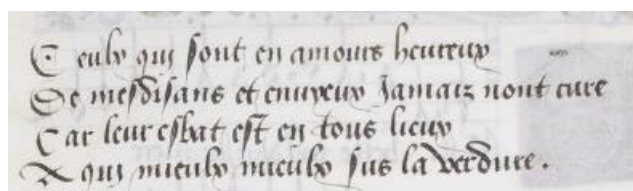
Pour le forfait d'Eve et d'Adam
 Lesquelz avoient mange du fruit
 Par le conseil du faulx Sathan
 Est Jesuschrist /
 Nasqui du ventre precieulx
 Delicieux. De vierge pure
 Joseph le fait miraculeux
 Aperceut doncq fut moult joyeux
 De la porteur /
 Se congnoissant Ilz ont tous deux
 Chascun le mieulx fait leur droicture
 En l'honneur etc



Dans ce manuscrit de la fin du xvi^e siècle, les treizains que Pierre Rézeau a constatés ailleurs sont régulièrement des onzains à dominante d'octosyllabes, dont les vers 4 et 9 sont des tétrasyllabes. Mais en réalité, sont dissimulés, et encore bien compris par Vilgontier en 1596, d'autres tétrasyllabes, matérialisés notamment par un point dans la copie (ci-dessus f. 4v^o, ligne 2).

En observant attentivement la strophe 2 (« Le bon Roy en son trentiesme an... », on s'aperçoit nettement que les quatre premiers vers des strophes (il y en a 5 en tout) présentent des rimes croisées –an /-it alors que le reliquat de la strophe alterne entre –eux- et –eure (prononcé sans doute « -ure »). Nous sommes en présence, pour les quatre premiers vers, des deux *piedi* à rimes croisées, et pour les 7 vers suivants, de la *volta*, ou de quelque chose d'équivalent, avec les rimes du refrain (placé en tête donc), mais pas son texte. Cependant, on note immédiatement que cette « volta » est longue de sept vers, cependant que le refrain, qu'elle doit mimer (et en musique cela importe en termes de longueur), n'en fait que cinq.

Dans le manuscrit de Bayeux, n°10, la chanson est réduite à une bergerette : le refrain et la première « strophe » sont placés sur les portées, en deux sections nettement contrastantes qui séduisent et rassurent le musicien. Le reliquat constitue de quoi chanter la « volte », qui est copiée sur la page suivante, laissée vide par ailleurs :



Il s'agit d'un sizain 8AA4b8A4A4b, soit 884844 pourvu des rimes AAbAAb, en bonne voie de se transformer en quatrain 8 12 8 8 dans la présentation de Bayeux.

Il est d'ailleurs difficile de le chanter sur la mélodie initiale (du refrain), parce que le copiste de Bayeux a oublié « En ce beau temps » (par exemple, comme dans *J.90(a)* strophe 3) avant « sur la verdure » dans la copie même de ce refrain, où le manque de paroles se voit nettement à la fin:



En résumé, le manuscrit de Bayeux transmet une version de virelai à une strophe seulement, avec juste ce qu'il faut de texte pour achever le cycle en reprenant le refrain de tête. La strophe chantée par Bayeux correspond aux strophes 3 puis 2 de *J.90(a)*. La version du Noël (qui est attesté dès 1525) montre que la versification tient le plus grand compte de la forme virelai, intégralement respectée. Cependant, le début de la *volta* est trop long de deux vers, ce qui fait penser à une reprise musicale des vers correspondants du refrain (les premiers). Le refrain du manuscrit BnF Fr. 9346 correspond morphologiquement à celui noté en *J.90(a)* n°14.

Reste cependant à expliquer ce qui a pu arriver aux « strophes » suivantes dans ce même parolier : une « strophe » sur deux, la strophe paire, plus longue, correspond aux anciens *piedi*, à rimes croisées –on–et au début par exemple, sur quatre vers (« Margot Bietrix et Alison... »). Le seul véritable problème est l'irrégularité intervenant en fin de strophe paire, où s'adjoignent aux *piedi* des éléments de refrain terminal ajouté, issu de la fin de la strophe de tête, le refrain du virelai : « Et danser à qui mieux mieux deux à deux sur la verdure ».

En d'autres termes, dès les trois premières strophes de *J.90(a)* n° 14, un élément de refrain « parasite » vient s'ajouter étrangement aux *piedi*, pour mimer une seconde strophe presque semblable à la première...cet élément reprend le dernier vers de ce qui était un grand refrain initial de virelai. « Sur la verdure » revient une fois encore à la fin de la strophe 3, une strophe impaire de la taille de la *volta*, i.e. 6 vers dans la présentation de *J.90(a)*.

La strophe suivante fait encore la taille de deux *piedi* + vers refrain parasite, elle est en réalité copiée sur la strophe 2 pour la métrique, l'auteur ayant pris acte de la forme virelai (une strophe sur deux commence différemment et avec des rimes croisées de préférence, et sera plus longue), mais perdu le fil d'un air qu'il ne connaissait peut-être plus lui-même. Les strophes suivantes alternent simplement 7 et 6 vers, sans plus se préoccuper de rimer avec le refrain pour les strophes impaires, ni de présenter même un vers refrain parasite « sur la verdure » terminal.

Grâce à ces multiples dispositions, il est possible de constater comment un virelai peut à la fois demeurer très visible, et être progressivement absorbé dans une forme strophique « régulière » : et l'on constate que dans le cas présent, la définition de ce qu'est une forme strophique « banale » se manifeste par simple adjonction artificielle d'un dernier vers refrain (de type fin de strophe de ballade). À l'évidence, la forme poétique conservée dans le texte second est plus intéressante, plus régulière, chantable, ancrée dans l'air sous-jacent et dans sa structure musicale profonde : née de formes orales, mais sous une forme immédiatement écrite, elle s'écarte moins de l'original.

Le phénomène se reproduit, comme on pourra en juger par cet autre ancien virelai devenu chanson à refrain (cat. 423) :

J.53 n° 19 :

Ma douce dame sur ma foy
Plus ne vivray journée
Si vous n'avés pitié de moy
Où estes vous allée
Je meurs je meurs
Et mourray si je ne vous voy

Il fait bon aymer loyaument
Mais qu'on ayme belle amie
Et que on scet bien justement
Qu'elle fust fort ravye
Je ne dis pas tout pour moy
J'en ay une autre choisie
À qui j'ay mon cueur donné
Où este vous allée
Je meurs je meurs
Et mourray se je ne vous voy

Je chevauche par mains pais
Et par toute contrée
Mais n'en y a à mon advis
A elle comparée
Raison pourquoy hélas mon cueur
M'amour et ma pensée
Je meurs
Et mourray si je ne vous voy

Le refrain « Je meurs » greffé sur ce virelai, à la fin de la *volta* où il n'aurait pas dû se trouver, est déjà connu dans la version monodique du manuscrit monodique Fr. 12744, où le copiste dégage soigneusement, par un signe de congruence placé sur ces mots au-dessous de la portée n° 2, cette particularité. Ce virelai arbore ses trois strophes dans 12744, et la place de ce refrain supplémentaire est précisément indiquée dans la copie du reliquat du texte f. 76v° à l'aide du même signe de congruence. Ce type de pièces constitue la jonction entre l'ancienne conception du refrain, un système poétique très élaboré, et la nouvelle, qui fait intervenir le plus souvent possible le « refrain » vécu comme une phrase courte et obsédante (sur le plan musical en tous cas).

La chanson *J.90(a) n°5* (cat. 569), *Les regrets que j'ai de ma mie*, est une de ces chansons où la versification invite à la suspicion :

Les regretz que j'ay de m'amy
Qui est eslongnée de moy
J'ay mis mon cueur en tel esmoy
Oublier je ne la puis mye

C'est la plus belle à mon semblant
 Qui soit dessoubz le firmament
 De cela je le puis bien dire
 Mais oublier je ne la puis mye
 Les regretz etc.

De son amour ay grant envie
 Si durement j'en suis espris
 Priant mon dieu de paradis
 Que de moy vueille estre amye
 Les regretz etc.

Maulgré les jaloux plains d'envie
 Tousjours seray joyeux et gay
 Soi[t] en avril ou soit en may
 Tout le residu de ma vie

Conservée également dans *J.90(b)* et en *J.11*, elle ne présente pas de refrains dans ce dernier recueil :

Les regretz que j'ay de m'amy
 Qui s'est eslongnée de moy
 A mis mon cueur en tel esmoy
 Mais oublier ne la puis mye

Elle est cointe elle est jolye
 C'est la plus belle à mon semblant
 Qui soit dessoubz le firmament
 Je la reclame pour m'amy

Entré suis en melencolie
 Se de brief je ne la revoy
 Vray dieu helas raison pourquoy
 C'est elle de moy eslongnée

Et tout pour l'amour de m'amy
 Quand se viendra se moys de moy
 Je my tiendray jolys et gay
 Et demeneray joyeuse vie

On pourra suivre dans le catalogue les péripéties de la mise en musique, comparables à celles exposées ci-dessous pour *J'ai mis mon cueur en elle seullement*, (cat. 395). Pour l'heure, la situation de *J.11* est celle de strophes composées de quatrains à rimes embrassées. Dans la première version de *J.90(a)*, on constate cependant l'apparition d'un refrain ainsi qu'une versification en rimes plates aux quatrains 2 et 3, après un premier quatrain aux rimes embrassées.

Pour cette chanson, la situation est très intéressante : nous n'avons pas de version monodique ou polyphonique. Mais il existe un Noël (un seul), conservé dans une plaquette gothique aujourd'hui soustraite aux yeux du public, mais publiée en son temps par Henri Chardon¹⁰⁹. Cette plaquette est l'une des très rares à conserver une notation musicale, pour laquelle une réflexion est certainement nécessaire (seuls quelques Noël de la plaquette ont une version musiquée, comme dans un des

¹⁰⁹ François Briand, *Nouvelz nouveaulx de ce présent an 1512, dont en y a plusieurs notez à deux parties, dont l'une n'est que le plain chant, composez par maistre François Briand, maistre des escolles de Saint-Benoist en la cité du Mans... publiés par Henri Chardon...* Paris, H. Champion, 1904.

recueils de Séville¹¹⁰). Ce Noël est non seulement « noté » (au sens premier du terme donc, pourvu de ses notes de musique), mais encore il est noté comme un chant à deux voix. Henri Chardon en donne transcription, et, pour une raison ou pour une autre, la transcription est vraiment complexe à faire coïncider à deux voix. Ces Noël sont datés de 1512 et attribués à François Briand. La notation inespérée d'une version chantable montre clairement que la forme poétique était un virelai, dont les *piedi* octosyllabes étaient constitués de trois vers rimant –ant –ant –eu. Cela éclaire, semble-t-il la disposition particulière de *J.90(a)*, qui reçoit encore les quatrains 2 et 3 à rimes plates comme des reliques de l'ancienne forme chantée. L'inhabituelle présence des rimes plates dans cette section de la « chanson nouvelle » est peut-être liée à l'ancienne disposition des *piedi* : trois vers *aab* dont les deux premiers sont en effet en rimes plates. Il faudrait enfin considérer que la présence d'indications de refrains aux seuls quatrains 2 et 3 indique en réalité le retour de la versification d'origine, que ce soit pour la *volta*, qui a entièrement disparu, ou tout simplement pour le chant du refrain initial.

Dans le Noël, la composition de trois strophes est très trompeuse sur le plan visuel (la musique en revanche est claire) : principalement en raison du nombre de strophes disposées (les *piedi* et la *volta* accolés, des dizains apparaissent), mais aussi parce que la dernière des trois strophes du Noël mime une ballade, en forme d'envoi au Prince (mais un envoi qui serait naturellement beaucoup trop long, puisque de la taille d'une strophe). C'est exactement ce à quoi il faut échapper en termes de lecture des formes poétiques chantées : analyser les strophes imprimées comme des unités poétiques, en dehors du cadre lyrique complet. Ici encore, l'appui des textes seconds est extrêmement important pour juger de toutes les autres productions musicales et poétiques.

Les virelais sont également malmenés dans la polyphonie, qui valorise essentiellement le contraste entre deux sections musicales, sans distinction de l'origine poétique des sections. *L'ort villain jaloux* (cat. 335) en est une vivante illustration.

¹¹⁰ Jean-Eudes Girot me signale que l'ex-libris reproduit par Harisse porte la date de 1525. Laurent Guillo (*Les éditions musicales de la Renaissance Lyonnaise*, Paris, Klincksieck, 1991) m'indique que la date est bien de 1535, même si en effet la graphie est douteuse.

<p><i>J.90(a) n°31</i> He l'ort villain jaloux [<i>ripresa</i>] Il a batu sa femme C'est en despit de nous</p> <p>Si la bat plus my accorde [<i>piedi</i>] Qu'il soit prins et lié Et puis pendu d'une corde Car il a bien gagné Il ressemble à l'ours [<i>volta</i>] qui tousjours murmure Quant il voit le jour [chanter la <i>ripresa</i> v. 1-3]</p> <p>Se tous les jaloux du monde [<i>piedi</i>] L'avoient dit et juré Si iray je veoir m'ameye Puis qu'elle m'a mandé Au boys soubz le houx [<i>volta inc.</i>] Là où sont noz amours</p>	<p>Antico 1520/3 n°14 Lort villain jaloux Il a batu sa femme C'est en despit de nous (ABC)</p> <p>S'il la bat plus je m'acorde / qu'il soit prins et lyé Et attaché d'une corde / car il a bien gagné (DE)</p> <p>Il ressemble à l'ours Qui tousjours murmure La nuyt et le jour (ABC) He l'ort villain jaloux</p>
---	---

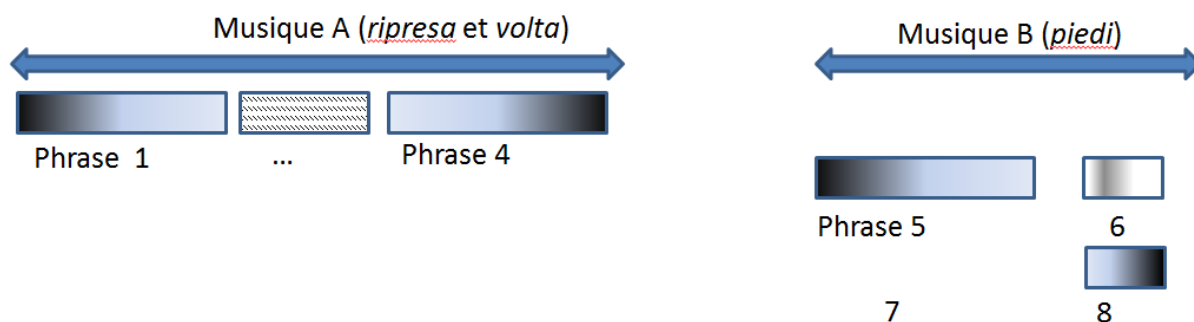
Les paroles de la chanson polyphonique sont extrêmement proches de la première strophe consignée dans *J.90(a)* (et de nombreuses autres sources). Lorsqu'on lit le texte de la chanson dans ce recueil, il est impossible de se faire une idée de la nature de la pièce sans maîtriser à la fois les formes fixes et leur destin écrit au début du xvi^e siècle, plus particulièrement pour le virelai, qui est très peu décrit mais souvent pratiqué. Les indications de sections de virelai ont été apposées pour faciliter le repérage. On voit bien que le musicien n'a mis en musique qu'une strophe, ce qui dans le cas du virelai le « condamne » au format de la bergerette, alors que d'autres strophes existaient, comme on s'en rend compte. Les versions des autres paroliers apportent également de la matière, notée de manière encore plus fruste et désordonnée. Nous assistons ici à la façon la plus simple de réduire un virelai : le condamner à la forme ABA, où B fait sonner les anciens *piedi*. Il ne reste de ce virelai que la croisure des vers dans la partie centrale, et un seul vers (le dernier) pour évoquer, tout à la fin, après un simulacre de *volta*, le refrain initial, la *ripresa* : « Hé l'ort villain jaloux ».

Tout changement de croisure des vers dans une section 2 doit donc attirer l'attention, dans le domaine des paroles de chansons polyphoniques du début du siècle, sur les traces de formes fixes encore présentes dans les esprits, et notamment le virelai, qui a déserté, en tant que poésie en trois strophes, les anthologies poétiques du xv^e siècle.

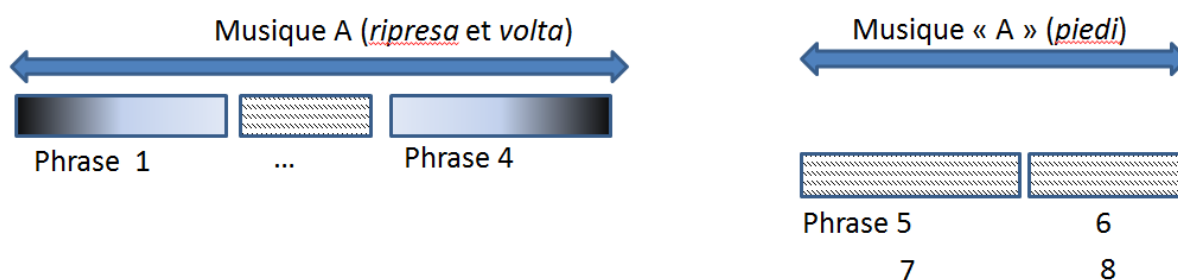
Les virelais et leur musique spécifique

Parfois, la musique même du virelai est porteuse de mutations. Ainsi, *J'ai mis mon cueur en elle seullement*, (cat. 395), qui se trouve également dans le manuscrit de Bayeux (n° 22), présente tout simplement une musique destinée aux *piedi* que l'on a déjà entendue aux vers 2 et 3 du refrain (qui en compte 4). C'est cette irrégularité musicale qui précipite, d'une certaine manière, la mutation des formes poétiques qui lui succèdent et s'en souviennent. Elles sont nombreuses, comme on s'en aperçoit (cat. 395, et pour ce type de mutations cat. 589...).

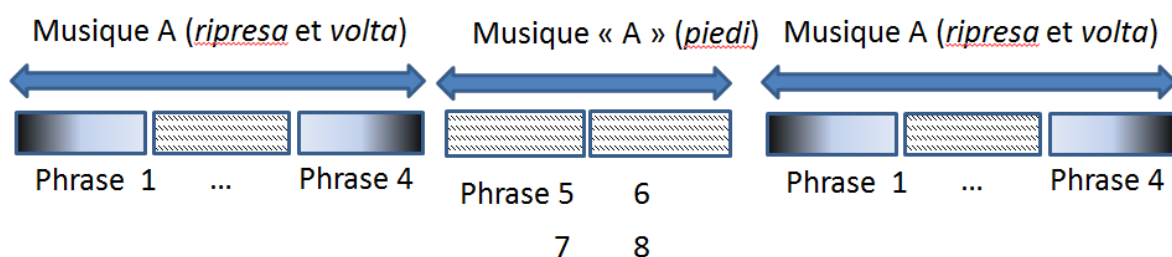
Dans les paroles livrées par le ms. de Bayeux, il n'y a aucune ambiguïté possible : les vers 5 et 6 sont bien des vers dont les rimes contrastent avec le refrain, et qui se chantent sur une section isolée et répétée. Le manuscrit de Bayeux livre là, comme plus haut dans la chanson *En ce joly temps gracieux* (n° 10), une bergerette : le reliquat de texte est limité à la *volta*. Cette section isolée et répétée, vers 5 et 6, correspondant aux *piedi* aurait dû être vraiment distincte du refrain initial. Or elle en fait partie, sa matière musicale est la même. Voici l'effet normalement attendu :



Au lieu de disposer de deux zones distinctes comme ci-dessus, le musicien ne dispose plus de la musique B :



Les phrases 5 et 6 ont déjà été entendues en position 2 et 3. Dans le déroulement sonore qui en découle, on entend alors deux sections alternant, et seulement deux :



En sorte que s'ouvre, pour cet ancien virelai dont le premier quatrain était en rimes embrassées, une nouvelle période de mise en musique et/ou en poésie purement strophique (de même type, quatrains à rimes embrassées toutes identiques : *Viviant* n° 36), avec parfois, comme nous l'avons déjà observé à plusieurs reprises, création d'un refrain de « fin de *volta* », notamment dans *J.12*. La forme de cette dernière leçon (*J.12* n° 4) est réellement difficile à évaluer, et il n'est pas certain qu'il ne faille pas encore affiner l'évolution de cet ancien virelai. Mais sa structure mélodique ancienne posait déjà question, et portait en elle le germe d'autres formes strophiques. On observera une situation comparable dans l'ancien virelai *Mon coeur vit en esmoi*, cat. 629, où une mauvaise conservation d'un

vers de la *volta* entraîne la génération d'une section musicale supplémentaire dans Bayeux –ce n'est pas le seul cas où le copiste de Bayeux est gêné par une forme virelai, comme les exemples l'ont montré.

En somme, l'effet de la nouvelle imprimerie musicale est de produire des formes nécessairement brèves là où s'exprimaient encore, comme on le voit dans les paroliers, et dans les textes seconds comme les noëls, des formes lyriques qui comportaient des stratégies de refrains très savantes. Parmi elles, le rondeau, rarement, beaucoup plus souvent sa déclinaison en virelai, et les chansons en laisses, y compris celles qui font alors leur entrée dans les paroliers. La mémoire collective et individuelle des formes de la poésie orale, si l'on en croit les spécialistes du domaine, est pourtant très puissante. Dans la transmission orale, la suppression de refrains ou de sections musicales, l'empêchement matériel d'enchaîner les couplets constituent des mutations décisives (pour ne pas dire fatales), qui relèvent certainement des conséquences que l'on doit attribuer à la consignation par écrit des chansons, même sans partition.

De ce point de vue d'ailleurs, s'il faut distinguer dans l'étude les chansons dont la forme est réellement profondément archaïque, comme *Mon père a fait faire un chateau*, de celles qui sont passées dans la mémoire collective après avoir été composées (ce que l'on peut supposer pour *Faute d'argent* par exemple), en revanche, toutes ces chansons utilisées pour servir de toile de fond à un nouveau texte partagent les caractéristiques de la transmission orale. Ces caractéristiques sont celles d'une mémoire des formes strophiques excellente et précise, de rimes dont la stratégie, y compris dans les refrains, y compris dans les assonances, est compréhensible. Ce n'est donc pas tant parce que la poésie orale serait « défectueuse en vraie mesure poétique », selon la belle expression de Beaulieu, que les textes seconds peuvent être défailants, c'est plutôt parce que les pratiques de l'écrit sont distinctes de la transmission orale. On a ainsi pu constater, dans les paroliers, les dérives progressives de compréhension de certaines formes strophiques, ou de leurs aspects « performés »¹¹¹ (où étaient les refrains, de quoi étaient-ils constitués, etc.). Le début d'une chanson peut être correctement copié d'après un modèle écrit inexistant, et modifié dans les dernières strophes du même imprimé. On peut le soupçonner pour au moins 30 % des chansons dans les paroliers jusqu'en 1535. Ces recueils présentent donc en leur sein même différentes strates temporelles, sur des modèles oraux (en musique et en poésie) en voie de disparition.

Mais, à cette même période où l'imprimerie musicale en France n'a pas encore développé l'accès à la musique polyphonique, avant 1528, les versificateurs qui s'emparent de cette possibilité musicale, principalement les auteurs de noëls, montrent au contraire un soin constant des formes chantées sous-jacentes, et, dans la mesure où leur pièce poétique n'est pas sujette à des retouches constantes (au contraire de la « Chanson nouvelle », toujours nouvelle, toujours collective), elle montre tout au long des strophes une grande constance et une clarté formelle exemplaire. [C'est à quoi le chapitre suivant sera consacré : poétique ou plutôt lyrique des textes seconds].

¹¹¹ Cet anglicisme recouvre les aspects qui ressortent du domaine de l'*elocutio* en rhétorique, et l'on hésite ici entre deux transpositions linguistiques...Il s'agit bien de tout ce qui concerne la chanson lorsqu'elle est chantée réellement, avec ses reprises et refrains qui souvent ne peuvent pas être consignés par écrit.

VIII – Textes seconds : la précision lyrique

La cadre général de la réflexion sur les « textes seconds » comprend des aspects purement historiques, d'autres plus pragmatiques. C'est par ces derniers éléments que nous allons poursuivre.

Nommer l'air :

En travaillant aux textes seconds et aux airs qui les accompagnent, avant la naissance de l'imprimerie musicale, il n'est pas utile d'employer immédiatement le terme de timbre. La musicologue Dorothy Packer indique très simplement les raisons qui la poussent à ne pas utiliser le terme timbre, qui n'était tout simplement pas en usage au XVI^e siècle. Cependant, il y a deux raisons à ne pas employer non plus la locution « sur l'air de » pour qualifier ce répertoire de la première moitié du siècle, mais bien d'utiliser le terme moderne d'air lorsqu'on veut parler de la mélodie sur laquelle on chantait¹¹².

La première est que l'usage même de la locution « sur l'air de » est tardif, moderne. On disait le « chant », à la façon du XVI^e siècle français, « sur le chant de », rencontré le plus souvent, au contraire de « sur l'air de ». Le « chant » n'est pas la « chanson » non plus, cette dernière est constituée d'abord de la part textuelle qui se chante. Les termes ambigus ne manquent pas dans le domaine. Au terme d'une étude aussi foisonnante et complexe, il semble même tout à fait légitime d'user de la locution « chanson nouvelle » au premier degré : une chanson nouvelle est bien une nouvelle chanson, avec de menues variantes textuelles, ou de plus importantes. L'expression, si mésestimée aujourd'hui, car peu compréhensible, figure presque toujours à la page de titre de nos recueils populaires. Elle constitue certes un argument de vente, mais il ne repose peut-être pas sur la duplicité ou une totale incohérence des éditeurs du XVI^e siècle, comme trop souvent on peut le lire. Dans le cadre précis des chansons qui circulent sans partition, elle prend me semble-t-il tout son sens.

Le nom de l'air

Toutes les chansons qui circulent sans partition n'utilisent pas nécessairement une rubrique : les airs ne sont pas toujours spécifiés. Non seulement cette remarque couvre la période où les musiques ne sont pas disponibles dans le public (n'utilisons pas immédiatement le terme grand public), mais elle pourrait bien s'étendre au-delà de la première moitié du siècle. Le domaine des textes à chanter suppose une connivence étroite entre les protagonistes, qui font partie d'un cercle de sociabilité différent de celui qui se crée par la diffusion écrite : autant l'écrit se joue du temps, comme l'ont tellement chanté les poètes aux oreilles des princes, autant les airs retenus par cœur supposent une proximité qui se mesure à la durée de vie d'une génération, peu ou prou dans un même lieu, une même région. La diffusion des textes d'un recueil à l'autre est distincte de la connaissance et du partage des airs sur lesquels on les chantait : deux temporalités entièrement distinctes, mais qui interagissent.

La transmission de ces mélodies lorsqu'elles ne sont pas consignées par écrit est un domaine d'étude fascinant, dont nous avons retenu ici principalement les aspects formels. Il y a une raison à cela : au début du XVI^e siècle, les textes à chanter imprimés (et manuscrits) montrent un souvenir vivace

¹¹² La précision en l'espèce est importante : dans le ms. Fr. 2200 de la BnF, f° 44, se trouve un texte (une chanson) intitulée *La complainte du roy François qui se chante sur le chant de la chanson faicte de ma dame Marguerite de Flandres quant elle fust delaissée pour prendre Bretagne assavoir / A Dieu de France la fontaine*. Cette complainte se chante, très précisément, non pas sur *A Dieu de France la fontaine* (la chanson), mais sur l'air (le chant) sur lequel on chantait ce texte (cette chanson), c'est-à-dire « comme » *Adieu de France la fontaine*, sur un air probablement tiers. Le manuscrit BnF Fr. 2200 rassemble des pièces liées à la cour de Bourgogne.

de l'expérience formelle (notamment refrains et articulations musicales principales comme on l'a vu). D'un bout à l'autre de la « chaîne de production » de nos recueils, dans les premières décennies, tout est mis en œuvre pour assurer la réussite de ces nouveaux cahiers de chant, notamment pour indiquer comment se placent les éventuelles répétitions pour les formes à refrains les plus complexes (et les plus orales en même temps). Et pour en juger, tout un chacun pouvait se sentir compétent, puisque les airs devaient être connus de beaucoup, y compris dans l'atelier d'imprimerie.

C'est après cet instant, en toute hypothèse, que la nécessité d'indiquer les airs pour chanter se fait plus pressante. Mais il faut noter que cette nécessité est d'autant plus grande que la communauté de ceux qui « savent l'air » est plus large et moins homogène (notamment à cause de l'imprimerie, justement) : en d'autres termes on ne nomme l'air que lorsqu'on sait que certains vont avoir des difficultés à l'identifier. Il s'agit de l'usage du langage pour rappeler à soi ce qui est en train de disparaître, et même pour nommer ce qui n'est déjà plus. Ainsi, on peut considérer les indications d'airs autant comme un témoignage de vitalité de ces airs dans la mémoire collective, que comme une preuve de fragilité de la transmission. Cela rend subtile l'appréciation du « succès » de certains airs, qui sont finalement pris dans un réseau de contraintes, entre écrit et oral, très particulier.

Comment se passe l'identification de l'air lorsqu'il n'est pas indiqué explicitement ? on le découvre au fur et à mesure que l'on est familiarisé avec les airs qui circulaient à l'époque, et les chansons qui les utilisaient : il y suffit d'un refrain qui demeure le même dans l'air et dans la nouvelle chanson ; il suffit d'un premier vers marquant, qui permette d'entonner la suite sans faillir (*Au joly bois en l'ombre d'un buisson* devenu *Au bois de dueil, en l'ombre d'un souci*) ; et parfois, lorsque le refrain est caché dans le dernier vers de la strophe, la surprise est totale pour le lecteur, mais très agréable et de courte durée. Ainsi dans le manuscrit BnF Français 2337, qui a été commencé par Jean Gueffier en 1535, dans la seconde section des chansons spirituelles, peut-on lire (f. 72 v° n° 48) :

Il appartient los et honneur
À toy mon dieu et mon seigneur
Nous sans ton filz serions filz¹¹³ dire
De nous toujours n'avons qu'erreur
Ung chascun de nous est pescheur
La verite me le faict dire.

Et au derniers vers de la quatrième et dernière strophe : « Tout vient à point qui peut attendre ». On songe évidemment immédiatement à la chanson de Marot « Jouissance vous donneray » dont ce vers termine également la dernière strophe. Dans la version de 1555¹¹⁴, p. 61, la versification a considérablement évolué, et cette fois la chanson est pourvue d'une rubrique, et d'une indication « Sur le chant, Jouissance vous donneray » :

Il appartient los & honneur
À toy tout seul mon bon Seigneur.
Quant est de nous, nous sommes d'ire :
Vray filz d'Adam, remplis d'erreur
Et un chacun de nous pecheur
La verité me le faict dire.

¹¹³ « filz » ou « fi » ?

¹¹⁴ *Recueil de plusieurs chansons spirituelles tant vieilles que nouvelles avec le chant sur chascune*. s. l., 1555, p. 61. Exemple A-Wn.

Que fait le lecteur en 1535 (ou peu après : le manuscrit est composite)¹¹⁵ ? Il lit le texte de la chanson en entier et découvre tout simplement à la fin, s'il ne l'a déjà pratiquée, la mélodie qui convient pour entonner. Il est particulièrement heureux que nous possédions cette version manuscrite de la chanson, car nous pouvons avec quelque certitude la dater d'avant 1555, date de l'imprimé. Si cette hypothèse est exacte, et rien ne vient l'infirmer, alors précisément on peut observer dans le manuscrit BnF Fr. 2337 un air que tout le monde connaissait, vingt ans auparavant, et qu'il n'était pas besoin de nommer alors. Dans l'édition imprimée de chansons spirituelles de 1555, les airs sont indiqués (pas toujours cependant, de nouveau). En sorte que ce n'est pas parce qu'un air est bien connu et sert pour une parodie (au sens le plus littéral, de « contre-chant », de texte nouveau appuyé sur ou bâti contre un chant ancien) qu'il est nommé : on le nomme plutôt parce qu'il est en voie de disparition. C'est en tous cas une hypothèse qu'il faut creuser pour évaluer avec justesse la popularité des airs, par exemple, et leur longévité. Elle entraîne des conséquences qui peuvent se révéler importantes : si certaines poésies contiennent des vers qui renvoient à une chanson ou un refrain connus, et même, comme ici, si le phénomène se produit à la fin du texte, comment ne pas penser qu'elles ont été chantées ?

Les airs ne sont donc pas toujours nommés, et, en particulier, ils ne sont pas nommés au début de la période. Ainsi du manuscrit BnF Fr. 2368, un manuscrit de noëls datés de 1483/1498. Aucun d'entre eux ne porte d'indication d'airs, alors même qu'on les retrouve ensuite pourvus d'indications dans les imprimés. Ainsi le noël Block n°115 (Rézeau n° 23) *À la venue de Nau nau nau, Faisons trestous bonne chere* acquiert dans les imprimés l'air *Combien en vault le boisseau d'amour*, dont nous ne savons hélas pas beaucoup encore. Sur les 52 noëls de ce manuscrit, une dizaine présente des « timbres ». Jay Rahn en a édité les textes (latin, français, latin macaronique, poitevin)¹¹⁶.

Lorsque la chanson se fait polémique, politique, circonstancielle (et militaire), les airs sont alors indiqués avec le plus grand soin. Ces airs-là, notamment dans le cas de la chanson circonstancielle et politique, sont des plus communs, ils servent à de multiples reprises pour des chansons de même catégorie : mais ce sont aussi ceux que personne n'a jamais notés (ni mis en polyphonie). Leurs noms changent d'une plaquette à l'autre, pour un même texte, et l'on pense à la volatilité des livrets de colportage et des occasionnels, ou encore des placards. Pour certains, un véritable réseau de références est nécessaire pour établir au moins une mélodie clairement attestée (*Maulgré dangier*, cat. 606, en est une belle illustration, perdu depuis 1512, mais retrouvé ici grâce à une orthographe fantaisiste de l'incipit dans un carnet de notes musicales du Suisse Johannes Heer, de retour d'un voyage à Paris vers 1512)¹¹⁷. Un étranger, à la rigueur, peut songer à en prendre copie, un familier n'en éprouve pas le besoin. C'est encore le règne du sobriquet, du surnom (la chanson de la Grue, encore à trouver). Ici, une notation relativement précise de la forme strophique est d'un précieux secours, car c'est une des seules portes d'entrée pour établir des concordances.

Mais dans la plupart des cas, la chanson de référence est appelée par un de ses vers emblématiques, notamment le premier, mais encore et surtout le refrain. L'absence d'identification

¹¹⁵ Les deux sections de chansons spirituelles sont « identiques », abondamment amendées pour la seconde, qui revient le plus souvent, par le biais des corrections portées en marge, à la leçon de la première.

¹¹⁶ Jay P. Rahn, *Melodic and textual types in French monophonic song ca. 1500*, PhD, Columbia, 1978, Ann Arbor 1980, 3vol. Vol. III, p. 762 sq.

¹¹⁷ CH-SGS ms. 462, source unique. *Maulgré dangier* se danse – nous en avons conservé la notation des pas –, a été transformé en noël, et se trouve cité par Rabelais.

des refrains dans la base Ricercar (et comment serait-elle possible puisque les chansons polyphoniques peuvent se trouver réduites à « un quatrain ») montre que la tâche est loin d'être simple. Une concordance fiable serait pourtant possible en partant d'une édition des textes de chansons. C'est ce que l'on peut souhaiter dans un avenir plus ou moins proche. Plusieurs projets sont en cours (notamment la base des chansons de Nicolas Du Chemin entreprise par Richard Freedman et signalée par le CESR de Tours, en début d'exploitation). Dans l'immédiat, et comme il n'existait rien de tel, j'ai pu utiliser les textes des chansons d'Attaignant (du début de son activité jusqu'à 1534 (recueil Hertz 55¹¹⁸) aimablement communiqués par Jean-Eudes Girot qui en a établi un relevé.

Certaines chansons, enfin, reçoivent un titre distinct, que ce soit à la table ou en tête de la chanson. Les tables ne sont pas toujours conformes au contenu, elles promettent plus qu'elles ne tiennent leurs promesses. Cependant cette indication de titre, très fréquente notamment pour les chansons politiques, celles qu'Émile Picot qualifie d' « historiques », demeure précieuse pour identifier certaines mélodies.

De la même façon que les folkloristes constatent des porosités entre musique populaire et musique savante, avec des passages d'un monde à l'autre sous des formes variables, toutes liées à l'existence, à un moment où l'autre, d'une démarche de consignation par l'écrit de la musique, nous pouvons constater que certains airs qui semblent nés avec leur texte dans les recueils de noëls sont devenus ensuite des timbres pour d'autres chansons, spirituelles ou non. Il existe ainsi plusieurs recueils de noëls partiellement pourvus de mélodies notées, sans que l'on sache toujours avec précision pourquoi telle mélodie apparaît notée, et pas une autre. Certains de ces noëls ont connu, jusqu'à une date récente, une remarquable fortune en termes de réutilisation. Ainsi d'un des noëls les plus fréquemment placés en tête de recueil, *Laissez paistre voz bestes* (Rézeau 467, et cat. *694) est le plus souvent indiqué dans les sources tardives du xvi^e siècle comme chanté sur l'air « Ouvrez vos hautes portes » (Paris, BnF 14983, f. 14, fin xvi^e siècle). Mais ce texte de noël est consigné dès 1520 sans indication d'air (ms. Philadelphie, Free Library, Lewis E 211 f. 6) ; On le trouve enfin avec une mélodie notée dans le précieux imprimé de Moderne conservé à la Biblioteca capitular y Colombina de Séville (cote 15.2.16 (9) f. B4v – C3) acquis vers 1535 par Ferdinand Colomb. Il a été remarqué à d'innombrables reprises et peut-être certains d'entre nous en connaissent encore la version de l'abbé Pellegrin (1663-1745), sous les traits de *Venez divin Messie*, qui fait encore sonner l'air noté à Lyon vers 1535 (et conservé à Séville). La question qui se pose est : que savons-nous du « timbre » *Ouvrez vos hautes portes* par ailleurs inconnu et comment devons-nous considérer la rubrique du ms. de l'Arsenal, 8° B.L. 10631 Rés. (1) f.15 : « Noel sur *Laissez paistres vos bestes* » qui s'applique au même noël (éponyme)?

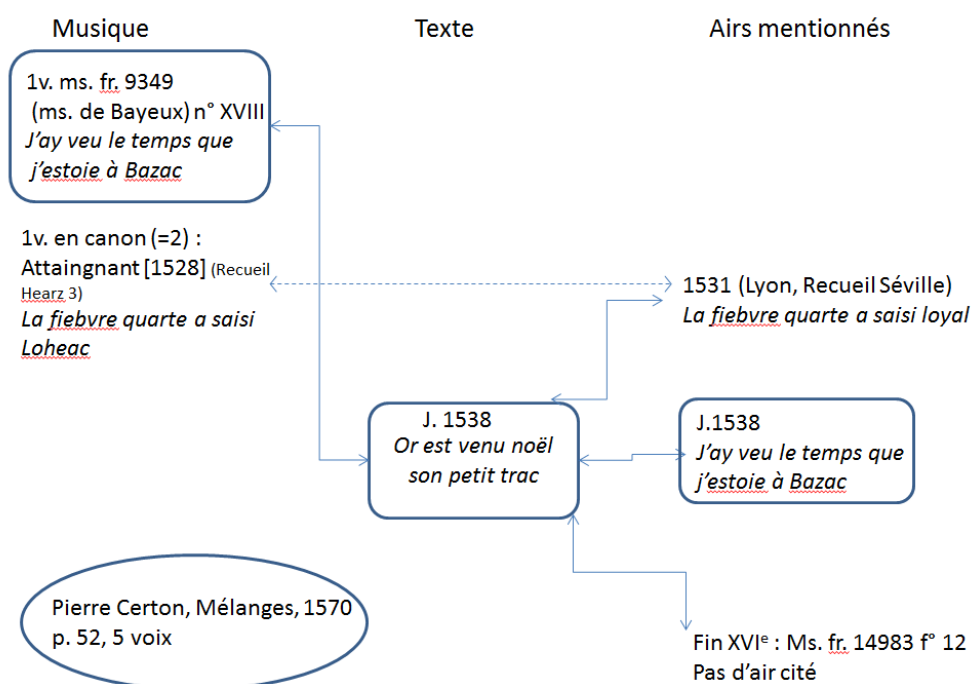
Ici encore, la notation musicale de 1535 succède à une période sans aucune notation musicale, et le nom de l'air semble avoir fluctué vers la fin du xvi^e siècle, sans que, c'est une quasi-certitude, la mélodie en ait jamais changé en réalité. Tout semble s'ordonner de la façon suivante : une première période où l'air est connu de tous (qu'il soit original ou de tradition orale), une seconde période où il est opportun (à Lyon) de publier également la mélodie, enfin une troisième où il se voit pourvu d'un timbre qui pourrait n'avoir aucune consistance réelle, pour une raison difficile à évaluer. L'identification d'un timbre « éponyme » au texte même du noël en 1582 dénote une relative

¹¹⁸ Daniel Hertz, *Pierre Attaignant Royal Printer of Music, A Historical Study and Bibliographical Catalogue*, Berkeley, Los Angeles, University of California press, 1969.

incertitude sur cette mélodie, entièrement passée (ou retournée) dans la mémoire collective à cette époque : mentionner que *Au clair de la lune* se chante sur l'air de *Au clair de la lune* semble indiquer soit une étourderie, soit l'idée que tout se chante sur un air préexistant, et qu'en l'espèce l'air prime le texte.

D'une manière générale, il est utile de penser les airs et leurs identifications en réseau, pour évaluer de quelle manière, lorsque la musique existe encore, nous pouvons la réinvestir. Les textes et les airs circulent, on le voit bien, de manière à la fois fermement associée, mais souple. La pierre de touche, sur le plan de l'adaptation lyrique, est celle de la forme musicale lorsqu'elle comporte des refrains : ces aspects formels sont tout à fait prioritaires dans la réflexion sur les textes seconds. Mais il arrive que l'on parvienne aussi à de bons résultats en jouant sur les textes de Noël. Ces textes de Noël sont régulièrement associés à des airs, qui constituent le terreau même de leur inspiration métrique. Lorsque ces « timbres » se multiplient pour un même Noël, une équivalence se forme entre les airs qui servaient à chanter ces textes. C'est très utile lorsqu'on ne les connaît plus.

En 1538, le Noël de Clément Marot *Or est venu Noël son petit trac* est mentionné « sur le chant *J'ay veu le temps que j'estoie à Bazac* »¹¹⁹. Pierre Rézeau signale ce Noël en tant que tel dans deux sources : Paris, BnF, Français 14983 (fin XVI^e siècle), et Séville, Biblioteca Capitulare y Colombina, 15.2.16 (8), mais l'air en est alors nommé « *Sus La fiebvre quarte a saisi loyal* ». Cette pièce subsiste également en musique, tout comme la première, mais elles diffèrent. Voici le schéma de principe autour du parolier J.1538 :



Pour cette pièce le réseau est assez simple : la ballade (ou Noël) de Marot a reçu deux airs, qui s'avèrent très différents. Le premier, *La fiebvre quarte...* cité à l'occasion de la publication du Noël en

¹¹⁹ Recueil J.1538 n° 239. Voir aussi Monbello, Gianni, « À propos d'une édition pré-originale de la ballade XI de Clément Marot. Deux Noël du début du XVI^e siècle », dans *Miscellanea medievalia. Mélanges offerts au professeur Philippe Ménard*. Paris, Champion, 1998, p. 993 – 1006.

1531 nous est connu dans une version unique musicale quasi contemporaine en canon (1528). Cet air est simple mais de facture savante. Le second air, issu du manuscrit de Bayeux, est sans doute plus ancien, il est cité comme air de la ballade de Marot dans le parolier de 1538. Le dernier manuscrit de Noël n'indique plus d'air, alors qu'une version polyphonique savante de la fin du siècle a paru : indépendante, elle ne possède pas de similarités avec les deux autres mélodies qui ont servi à entonner.

Il est possible que les deux sources monodiques entretiennent des relations, l'une semble la citation de l'autre par endroits (le canon serait dérivé du souvenir de la monodie) :

Attaignant [1528], Hertz 3, n°26 (exemplaire HAB Wolfenbüttel), transcription Dobbins / Colin ; Ms de Bayeux, n°18 (BnF, ms. Fr. 9346)

Voici les textes des sources musicales :

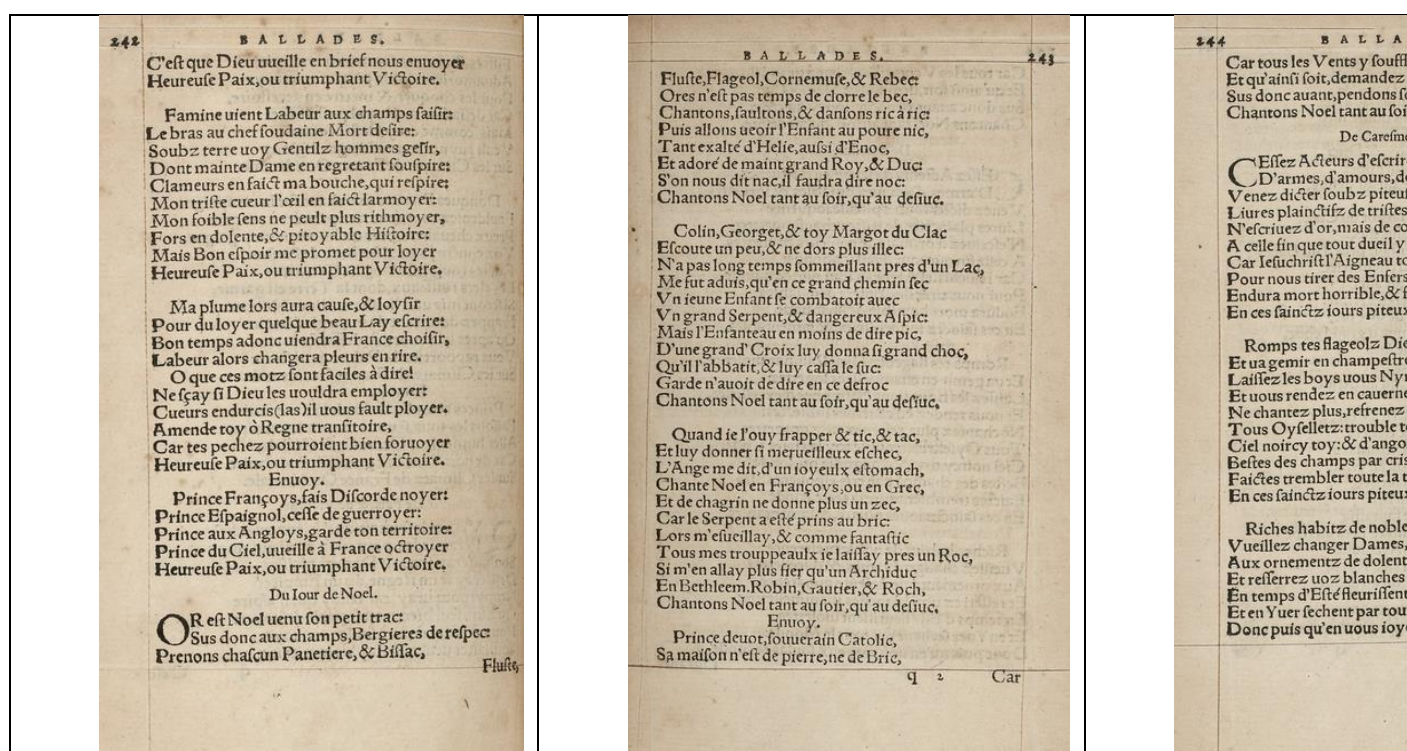
Bayeux n° XVIII :

Hé j'ai veu le temps que j'estoye à Bazac
 Et qu'avec moy chevauchoit le Soudenc
 Hé mis le siege tout droit devant Uzac
 Où il y a trois milliers de hazenc
 En garnison et autant d'espelenc,
 Ung chascun d'eulx bon arbalestre au poing
 De tirer fort ils prenoient moult grant soing
 Quant est à moy j'en eu mainct horion
 Dont jamais jour je ne serai vengé
 Regardez donc se l'on doibt dire ou non:
 Le pain au fol est le premier mengé.

Hé il n'y a point d'ici en Armignac
 Ne par delà la duché de Millenc
 Ung si beau nedz que celuy Jehan Senac,
 Il me semble d'ung duc ou chambrelenc
 Car il y a mille rubis de renc

Bien arrunez, pendant Jusques au groing
 Tant qu'on le voit de cinquante lieux loing
 Plus reluisant que ne fait un poupon
 Pleust ore à Dieu qu'aujourd'huy fust logé
 Dedans Brun val au cul de Monquandum
 Le pain au fol est le premier mengé.

Hé je m'en alloys l'autre jour à Lussac
 Et rencontray au chemin de Hodenc
 Hé une fillette qui portoit un bissac
 Laquelle avoit sus moy l'oeil et la dent
 Atant s'arta me tirant en un coing
 Couart je fus me retiray au loing
 Dont elle enfla plus gros que un scorpion
 Et de grant deuil m'eust volontiers mengé
 Ce nonobstant m'en allai mon treon.
 Le pain au fol est le premier mengé.



Marot, Clément, *Les œuvres de Clément Marot, de Cahors ... plus amples et en meilleur ordre que paravant*, (chez Constantin), à l'enseigne du Rocher (Lyon), 1544. Bibliothèque nationale de France, RES-YE-1484

Attainnant [1528] n° 26, (Hearz 3)

La fiebvre quarte assaillit Loheac
 Par le morceau d'un harenc celerin
 La fiebvre quarte assaillit Loheac
 Qui pieca fut envoye en Bazac
 Se Dieu n'eust eu pitie du pelerin
 Il n'est sirop plantain ne mestridac
 Ne vin qu'on boit à long trait ou grand flac
 Soit de Beaulne ou d'Ausere ou de Rin
 Ne medecin pour quelque bon florin
 Qui le sceut restaurer en son trac
 Prendre puist on l'ort vil meschant marin
 Qui luy baillast si mortifereux drac

Par le morceau d'un harenc celerin

Les interrogations sont nombreuses : pas d'envoi dans la version de Bayeux, ni bien entendu dans celle d'Attaignant, au contraire du texte de Marot. La structure strophique du canon le plus ancien (1528) ne convient pas à la poésie de Marot, sur le plan notamment de la croisure des rimes. La strophe mise en musique chez Attaignant n'utilise que de deux rimes, là où Marot produit une alternance riche qui se reproduit naturellement de strophe en strophe. Les deux musiques sont très différentes, la seconde (1528) présente une allure simple mais se réalise à plusieurs voix en canon (ce qui n'arrive pas dans la chanson traditionnelle). Il semble donc préférable d'adapter la chanson du manuscrit de Bayeux à la poésie de Marot. De temps à autre, certains substantifs sont d'ailleurs placés de la même manière dans la chanson monodique et dans la ballade : un opportun mimétisme qui fait oublier que le copiste de Bayeux a omis un vers à la dernière strophe.

52

T E N O R. A cinq.

R est venu Noé son petit trac, ion petit trac, Noé son petit
trac, Sus doncq aux chāps, ij Sus doncq aux chāps bergeres

Pierre Certon, *Meslanges*, 1570, p. 52.

Ces exemples montrent à quel point ce type de philologie peut être complexe. Le cas de la ballade de Marot est relativement simple, en ce sens qu'elle jouit d'un statut éditorial, qu'elle a été éditée de manière formelle. Mais que peut-il en être lorsque les airs qui les soutiennent (et les formes strophiques contraintes qui s'y rattachent) sont proches de chansons traditionnelles dans leur thématique et dans leur expression ? Dans ce cas, qui est fréquent dans nos paroliers, la filiation par l'écrit (ici, à la fois en musique et en poésie) se double d'une filiation dans le domaine de la transmission orale, qui obéit, comme on l'a vu, à d'autres principes. Là, les emboîtements de thèmes, l'usage de poncifs, la nature mythique de ce qui est narré permettent de mieux s'orienter, et de comprendre la parenté profonde de chansons dont, superficiellement, textes et musiques sont « différents » si l'on s'en tient à la trace écrite.

Dans le cas de la ballade de Noël composée par Marot, on remarque particulièrement la première époque où elle est présentée, en amont d'un recueil de paroles (de 1538), dans un recueil de noëls, exactement comme tous les autres noëls de cette haute époque. À ce moment précis de son histoire, elle se chante (si l'on souhaite) comme eux, sur des airs qui ont d'ailleurs varié au cours du siècle. Ce n'est que bien plus tard qu'elle se voit mise en musique de façon artistique, et qu'elle est publiée dans les *Mélanges* de Pierre Certon en 1570.

Cette situation, où une première époque chansonnière se voit rattrapée par une période d'artistisation de la production poétique chantée, est en réalité semblable à celle qui prévaut pour l'hymnologie réformée d'expression française : la pratique de l'ubiquité du chant (en dehors de la notation musicale) est commune à toutes les productions poétiques qui se destinaient, au moins

partiellement, à une expression chantée¹²⁰. Si l'on s'intéresse aux raisons de l'esthétique réformée en ce domaine, cette toile de fond est indispensable. C'est à partir de ce point seulement que l'on peut évaluer, peut-être, pourquoi (et surtout comment), pour les psaumes en particulier, la multiplicité des essais de traduction, de versification et de paraphrase en français ainsi que des airs a laissé la place au choix d'une seule traduction, avec un air le plus souvent sans attaches antérieures, neuf. Le contraste est évidemment très vif, et ces choix tournent le dos aux pratiques musicales – et poétiques de l'époque. Les publics visés sont très différents, les usages, radicalement opposés.

Mais le mouvement n'est pas tant de savoir si de la sorte l'on a rendu « moins profane » le chant de la parole divine, que d'observer comment précisément la vision de ce que devait être la nouvelle matière sonore du chant d'assemblée s'est orientée vers une abstraction musicale si radicale. Le terrain était pourtant favorable : la poésie, de quelque type qu'elle soit, était pour partie chantable sur des airs familiers. Le mouvement d'artistisation des formes poétiques chantées, et de créations polyphoniques, devenait progressivement de plus en plus central au XVI^e siècle : ce sont les nouvelles productions, par exemple, de Sermisy, de Certon, de Janequin, des musiciens de Ronsard... D'une certaine manière, avec cet abandon progressif du chant de la poésie de qualité sur des airs simples non notés (un abandon qui n'est pas total et ressurgit sous la forme du vaudeville), s'ouvre une nouvelle époque où les poésies raffinées deviennent... moins chantables par tout un chacun. Par chance, comme on le sait, il existe précisément en France au milieu du siècle de nombreuses formules musicales intermédiaires, où la poésie de Marot pour les psaumes est à la fois pourvue d'un « air connu », le chant commun chanté par l'une des voix, alors que tout autour gravitent les plus exquises lignes mélodiques entrecroisées de la polyphonie¹²¹. Ce sont là des pièces hybrides en réalité, dont on ne dit pas assez la principale particularité : pièces d'art, difficiles à exécuter, elles hébergent pourtant en leur sein une voix, une seule, que ceux qui l'ont mémorisée peuvent entonner en même temps que se déroule la performance artistique. Il s'agit d'une musique savante où est ménagé un point d'entrée pour ceux qui ne lisent pas la musique, mais qui cependant savent les mélodies par cœur. De la même manière que les placards illustrés peuvent profiter à différents types de lecteurs, de l'image au texte et à sa glose éventuelle, de la même manière ces musiques particulières peuvent être simultanément agies par des auditeurs de différent statut. Mais ce qui a disparu dans cette artistisation de la poésie chantée, c'est la vitalité formelle des formes strophiques qui nous semblent traditionnelles, et dont nous pensons avoir avec les premiers paroliers la preuve de l'existence souterraine.

C'est ainsi que, dans la première partie du siècle au moins, le chant de nouveaux textes sur d'anciennes mélodies est fortement lié à la structure de ces airs, tant qu'elle peut se maintenir – la

¹²⁰ Le musicien lit ainsi la table des *Rondeaux en nombre troys cent cinquante* (par exemple, exemplaire BnF 1529) en passant en esprit par de bien célèbres chansons : « Cent mille foyes » [et en cent mille sortes ?]... « Contre raison » [vous m'estes fort estrange ?]... « Cœur endurcy » [plus dur que pierre dure ?] etc. Ce phénomène d'amorce est sans doute lié au caractère familier de ces tournures lexicales, mais il est très présent. L'air qui vient alors à l'esprit n'est pas seulement porteur d'une possibilité de chanter effectivement : il maintient chez le lecteur un vécu métrique et lyrique qui, même s'il n'est pas réellement mis en oeuvre, participe d'une forte connivence avec la poésie. Le lecteur met alors en oeuvre une compétence sensible, liée à son expérience analogue dans le cas des paroliers sans musique, où l'on entonne souvent à partir d'un simple mot-signal. Même s'il ne chante pas effectivement, le lecteur reconnaît par avance quelque chose de la poésie qu'il va lire : une dynamique de la connaissance et de la reconnaissance dont les potentialités ne peuvent échapper à personne.

¹²¹ On pense bien entendu aux psaumes polyphoniques de Certon, Goudimel, L'Estocart etc.

plupart du temps, l'imprimerie musicale ne peut pas même conserver la dynamique des refrains, donc modifie profondément, comme on l'a vu, la réception même des formes à refrain anciennes.

La poésie du texte second est donc liée, non pas simplement à des lieux ou des *topoi* métriques, mais encore au contrechamp formel et symbolique offert par les structures musicales conservées dans les mémoires. L'ajustement peut se faire de diverses façons, avec plus ou moins de relation à l'oralité, avec parfois une simple démarcation d'après un texte écrit, ou au contraire avec la plus vive sensibilité musicale. Aujourd'hui, la mise en valeur du référent musical, lorsqu'il existe et que l'on peut encore le découvrir, peut dans certains cas éclairer mieux le travail du poète. Les exemples suivants visent à illustrer la façon dont certains genres poétiques « seconds », les chansons sur « timbre », les chansons historiques, les chansons de Noël ou spirituelles, ou satiriques s'appuient sur les textes et musique antérieurs.

Chansons et chansons secondes

Il existe dans nos paroliers du début du siècle assez peu de chansons qui soient elles-mêmes explicitement chantées sur des airs provenant d'autres chansons. Les paroliers publient en réalité plus de textes « premiers » que de textes « seconds ». On pense cependant immédiatement au recueil *J.8(a)* et plus encore au recueil *J.12*, qui abritent des chansons militaires et/ou politiques, lesquelles ont pour spécificité l'emploi de l'air. Le phénomène s'amplifie très notablement avec le recueil *NJ.42*, que Jeffery n'a pas publié, mais dont la particularité réside dans le caractère anthologique de cette tendance aux chansons dites « historiques ». Mais en dehors de ce cadre, le plus souvent, l'air sert rarement à une autre chanson sans franchissement de genre littéraire (pour un motif raisonnable : Noël, campagne militaire etc.). L'exception remarquable à cet état de fait réside peut-être dans le phénomène de la réponse.

Avant de constituer une catégorie littéraire et musicale particulière au milieu du siècle, la réponse poétique se rattache, pour le musicien, à un ensemble plus vaste de situations dialoguées où demeurent visibles des formes poétiques lyriques (notamment les formes dites fixes des XIV^e et XV^e siècles) : cet ensemble comprend aussi bien des pièces de théâtre comique que des mystères, des dialogues amoureux plus ou moins dramatiques, voire des anthologies poétiques où se construisent, rondeau après rondeau, des échanges entre l'amant et la dame. Toutes les situations dialoguées scripturaires ou non, autour des différentes scènes vernaculaires de Noël, sont également propices à un dispositif de réponse¹²².

Pour le musicien, la réponse se chante sur l'air du premier poème. Dans les paroliers, publiées à la suite l'une de l'autre, ou à peu de distance, les chansons s'entonnent de même. Dans le recueil *J.8(a)* par exemple, la pièce n° 4 (cat. 768) *Qui la dira* est immédiatement suivie de « La réponse sur *Qui la dira* », *Vivre ne puis*. La fortune de cette poésie mise en musique est immense, et l'on ne trouve aucune version musicale de *Vivre ne puis*, ce qui est naturel. Dès le recueil *J.8(a)*, si comme on peut le croire il succède au précédent, pour cette même paire de chansons, il n'y a plus aucune mention de « réponse » : le fait est suffisamment connu.

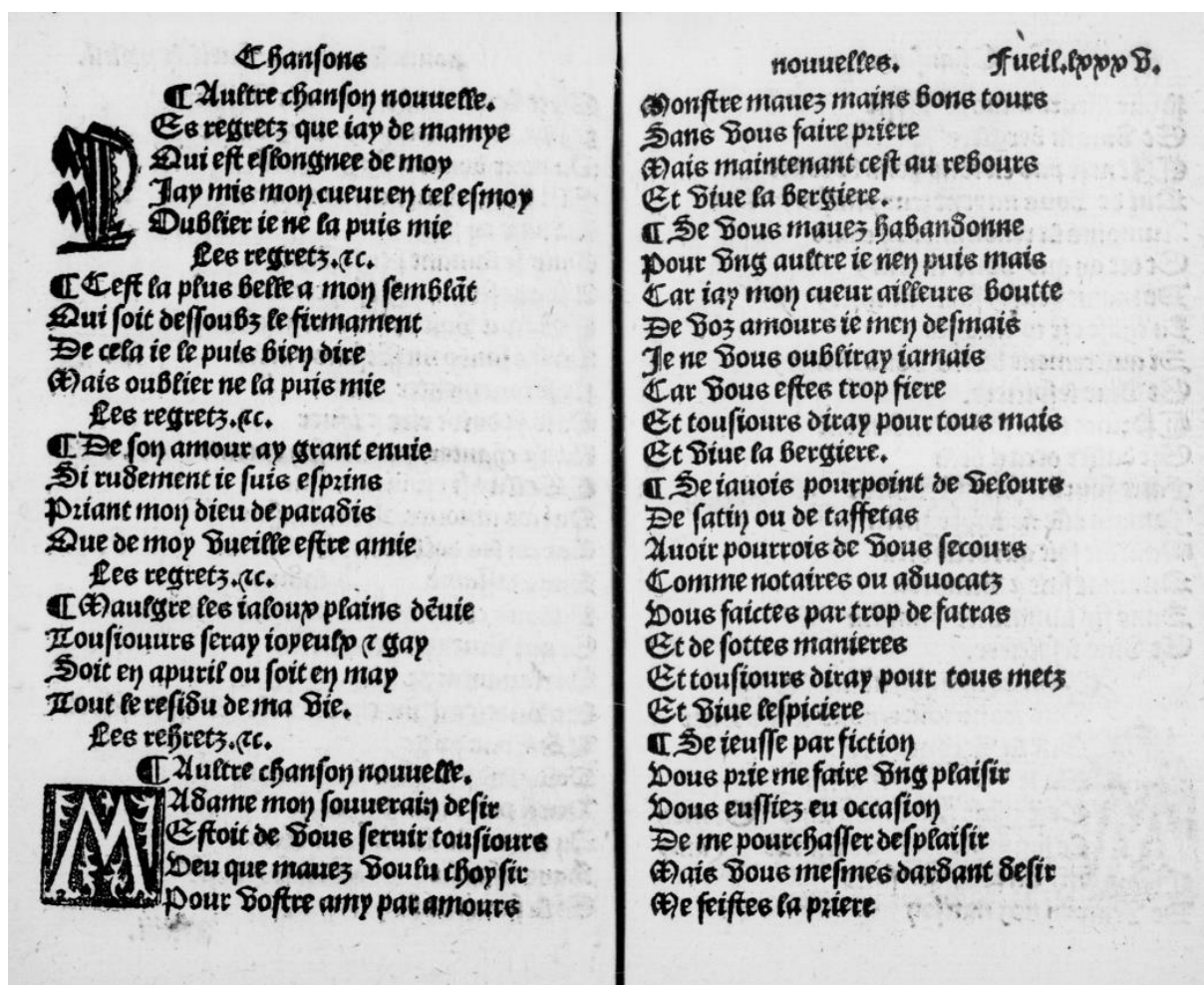
¹²² Les jeux de Noël et de Pâques, avec d'un côté l'Annonciation et de l'autre les femmes au tombeau, *Ecce ancilla* et *Quem vidistis pastores ?*, en sont les exemples bien connus des amateurs de théâtre médiéval.

En sorte qu'il convient de considérer attentivement la façon dont sont constitués les recueils, ici comme ailleurs : les éléments de bibliographie nous convient tout naturellement à observer de quelle manière tel recueil copie tout ou partie des petites plaquettes antérieures, et le caractère anthologique des paroliers à partir de 1525 rend l'exercice d'autant plus intéressant. Mais il existe aussi des logiques internes aux recueils, qui dictent la proximité de telle poésie avec telle autre. Le motif peut en être métrique par exemple – c'est notamment le cas semble-t-il dans certains manuscrits de la première moitié du siècle conservant des versifications françaises de psaumes, où il ne faut pas s'étonner que l'ordre ne soit pas biblique, pas plus qu'on ne s'étonnera de l'ordre des premiers psaumes mis en polyphonie, qui obéissent bien mieux à des contraintes et attentes issues du métier poétique que d'une observance scripturaire. La vitalité de l'exercice poétique, tel qu'on l'entrevoit par exemple dans le manuscrit BnF Fr. 2339, mais qui se poursuit avec une belle intensité tout au long du siècle (on songe aux travaux répétés de Baïf sur le psautier par exemple), suppose semble-t-il de nombreux essais dans des mètres variés, et c'est ce qui transparaît aussi, quoique à faible échelle, dans les paroliers.

Ainsi, c'est par rapprochement métrique et observation du si particulier refrain que Jeffery propose de chanter de manière identique les n° 15 et 23 du recueil *J.90(a)* (cat. 109) : *Madame mon souverain desir*, le premier, ressemble fortement à *Belle puisque ne voulez plus*. Voici les textes de cette chanson :

<p><i>J.53</i> n°10 10 – Autre chanson Ma dame mon souverain desir Estoit de vous servir tousjours Veu que m'avez voulu choy[s]ir Pour vostre amy par amour [B1v°] Monstré m'avez mains bons tours Mais maintenant c'est à rebours Sans vous faire priere Et vive la bergiere</p> <p>Si vous m'avez habandonné Pour ung autre je n'en puis mais Car j'ay mon cueur ailleurs donné De voz amours je me desmés Je ne vous aymeray jamais Car vous estes trop fiere Et tousjours diray pour tous mais Et vive la bergere</p> <p>Se j'avois pourpoint de velours De satin ou taphetas Avoir pourroys de vous secours Comme notaires et advocatz Vous faictes par trop de fatras Et de sotes manieres Et tousjours diray pour tous mais Et vive la bergere</p> <p>Se j'eusse esté par fiction Vous priez my faire plaisir Vous eussiez eu occasion De moy pourchasser desplaisir [Mais vous mesmes d'ardant desir] M'en fistes la priere Pour l'heure pas n'avoys loysir [B2r°] Et vive la bergere</p> <p>Il n'est pas clerc ne gent de court</p>	<p><i>J.90(a)</i> n°23 23 — Chanson nouvelle sur vive l'espiciere</p> <p>Belle puis que ne voulez plus Que soye vostre amy par amours Il me convient sans tarder plus Bien tost querir autre que vous [D2v°] Certes il me vient tout au rebours Il m'est fort au contraire Pardonnez moy le dis pour vous Ne vous vueille desplaire</p> <p>S'il vous eust pleu tant seullement Me donner ung peu de confort Sans me traicter si rudement Mon cueur en eust esté plus fort Ma dame vous avez grant tort [...] Car maintenant vaulx pis que mort Pour vous ma douce amy</p> <p>Je cuydoye tout certainement Sur tous estre le mieulx aymé Maintenant fault dire autrement Car vous m'avez habandonné Helas quant pense au temps passé Ce m'est ung grief martire Quant j'ay bien mon fait advisé Je ne sçay plus que dire</p> <p>Or puis qu'il vous plaist qu'ainsi soit C'est du tout bien ma volenté Mais je vous jure sur ma foy Que autre que vous ne n'ay aymé Je vouldroye qu'il m'eust cousté Ma robe toute entiere À vous jamais n'eusse parlé Car vous este trop fiere</p> <p>Belle je vous prie doucement*</p>
--	--

<p>Qui de vous n'ayt ses voulentés Au moins la renommée en court Et dit on que vous la tenez De mains rusez souvent tatez La chose est toute clere Si autrement dictes vous mentez Et vive la bergere</p> <p>Princes tout son entendement Est d'aller deça et delà Faire fourbir son instrument Jamais elle ne l'espargnera Maudit soit qui d'elle dira Que mal et vitupere Sa fin jamais rien ne vaudra Et vive la bergere</p>	<p>[D3r°] Puis que de vous suis amoureux Qu'il vous plaise tant seullement Que soye en vostre cueur escript Belle quand vous aurez ung amy Soyez luy gracieuse De messagier autre que luy La chose est dangereuse</p> <p>Se je me rens cordelier Je ne sçay à quel fin venir Mort me vient tost environner Vivre ne puis mais veulx mourir J'ay perdu tout mon plaisir Ma joye et ma lyesse Celle qu'avois voulu choisir Pour ma dame et maistresse</p>
	<p><i>J.90(a) n°15</i> 15 — [Autre chanson]</p> <p>Ma dame mon souverain desir Estoit de vous servir tousjours Veu que m'avez voulu choisir Pour vostre amy par amours Monstré m'avez maintz bon tours Sans vous faire priere Mais maintenant c'est au rebours Et vive la bergiere</p> <p>Se vous m'avez habandonné Pour ung autre je n'en puis mais Car j'ay mon cueur ailleurs bouté De voz amours je me desmais Je ne vous oublieray jamais Car vous estes trop fiere Et tousjours diray pour tous mais Et vive la bergere</p> <p>Se j'avois pourpoint de velours De satin ou de taffetas Avoir pourrois de vous secours Comme notaires et advocatz Vous faictes par trop de fatras Et de sottes manieres Et tousjours diray pour tous mais [C1v°] Et vive la bergere [Manquent folios suivants, complément <i>J.53</i>] Se j'eusse esté par fiction [...]</p>



J. 1535 n° 170, HAB Wolfenbüttel.

Plusieurs détails forcent l'attention : cette chanson est manifestement pensée avec une sorte d'envoi au Prince dans sa version « Ma dame mon souverain desir ». En 1535, on note qu'alternent les refrains « Et vive la bergiere »/ « Et vive l'espiciere », comme Jeffery le fait très justement remarquer : de là, on peut penser qu'en considération de la proximité des deux chansons dans les recueils depuis la décennie 1510-1520, le chant en est partagé.

Le texte second, *Belle puis que ne voulez plus*, offre les mêmes étonnantes caractéristiques de versification déjà observées dans un chapitre antérieur : le vers - refrain est absorbé par le nouveau texte. Sans connaître la rubrique « sur vive l'espiciere » qui survit dans *J.90(a)*, on peut ignorer qu'il y avait là un modèle lyrique sous-jacent, dont la strophe se lisait :

8MNMNN6x8N 6x et non :
8MNMNN 6o 8N 6o

En d'autres termes, l'hétérométrie finale provient d'un ancien refrain, et ne se traduit pas simplement en une strophe de type *ababbcbc* à rimes toujours changeantes. On comprend également, en considération de la croisure des vers, que la musique adaptée doit être de forme A (vers 1 et 2, à rechanter pour les vers 3 et 4) suivie de B (vers 5+6, rechantés 7+8), une forme où en effet la possibilité de refrain peut s'estomper (et par ailleurs, très proche de la forme de base d'une ballade double, du point de vue du musicien).

Enfin, on note que la versification du texte second *Belle puis que ne voulez plus* est plus régulière (en dépit de la chute d'un vers à la strophe 2) que celle des textes premiers, plus erratiques¹²³. C'est un phénomène constant dans les textes seconds, les noëls le montrent amplement. Ainsi, même si le refrain est le premier élément à disparaître sous la plume des versificateurs, le texte second exprime une régularité dans sa vision de la forme strophique à chanter, une régularité qui fait défaut, de manière très intéressante, dans les textes collectés pour les tout premiers paroliers imprimés.

D'autres « timbres par réponse » se trouvent épars dans les paroliers (cat. 419), un geste somme toute plutôt littéraire donc, qui peut cependant reposer sur des airs préexistants. La chanson *Fille qui fait nouvel amy* (cat. 83), constituée de nouveau de huitains du même type, à peu de distance de la chanson précédente, connaît un sort bien différent : le texte transmis par les paroliers (au-delà de 1537 même) ne conserve que la partie masculine du dialogue, alors que la version chantée à voix seule, que l'on trouve dans le ms. Fr. 12744, comportait la totalité des répliques. On trouvera au catalogue les deux textes comparés. En outre, l'instabilité de l'un des deux vers de refrain, facile à observer dans les strophes, repose sur une morphologie particulière de la phrase musicale correspondante.

Un cas particulier : les chansons historiques

L'intérêt du XIX^e siècle littéraire pour la musique et la poésie populaire en France est central dans la préservation et – probablement – dans le commerce bibliophile autour de ces plaquettes modestes qui nous sont aujourd'hui transmises par les grandes institutions de conservation. Aux ressourcements ruraux ou paysans de Gérard de Nerval ou Georges Sand répondent parfois des initiatives de collectage plus régionales, comme celle que Prosper Mérimée mène en Corse. Mais l'intérêt des savants pour la collecte massive des poésies « populaires » anciennes d'accentue en 1852, après les événements de 1848. Parmi les différentes initiatives alors diligentées par Napoléon III figure le *Recueil des poésies populaires de la France*, une opération souhaitée de longue date par le chartiste Hippolyte Fortoul, ministre de l'instruction publique et des cultes dès 1851, et la fondation en 1853 du Comité de la langue, de l'histoire et des Arts de la France, dirigé par Jean-Jacques Ampère. Par le biais d'un questionnaire envoyé aux sociétés savantes et institutions de conservation, l'opération de collectage entend fournir à la France les preuves de sa mémoire collective, au travers notamment des chansons. Le début de la collecte française de chants populaires n'évite pas les discussions sur ce qui relève du « peuple », et les buts autant nationaux que sociaux : l'insurrection récente des ouvriers renforce en quelque sorte l'intérêt tout politique pour une ruralité chantante calme et naturellement créative¹²⁴. On lira avec intérêt les instructions du Ministère de l'instruction Publique pour le collectage, qui sont fort détaillées¹²⁵. D'une certaine manière, au même moment, les travaux de Henri Léonard Bordier aux Archives nationales et ceux de Leroux de Lincy convergent, peu avant les immenses chantiers du marquis Léon de Laborde et plus tard d'Émile Picot.

La compilation que fait Le Roux de Lincy de ce qu'il nommait les chants historiques (dans ce contexte) commence au XII^e siècle. Le Roux de Lincy souligne en son introduction les liens immédiats qui lui apparaissent entre la chanson relatant un fait historique précis et la « chanson de geste ». Sur

¹²³ Voir notamment la place incorrecte du vers 5 (placé en position 7) dans le texte de J.53.

¹²⁴ La collecte n'est pas que française naturellement. Il existe notamment un travail sur les sources françaises de l'Histoire des Pays Bas.

¹²⁵ *Instructions relatives aux poésies populaires de la France : décret du 13 septembre 1852*. Ministère de l'instruction publique et des cultes, Impr. impériale (Paris), 1853, dir. Jean-Jacques Ampère.

le plan des formes, il souligne que pour les « chants historiques » la ballade lui semble le genre le plus représenté, notamment au xv^e siècle¹²⁶. On peut remarquer en effet que les chansons historiques représentées dans nos paroliers sont plutôt constituées de strophes isométriques, dont les vers atteignent rarement les 10 syllabes, s'il faut assimiler ce type de forme chantée à une ballade. Dans notre catalogue, les références au relevé d'Émile Picot correspondent à la publication qu'il fit paraître par épisodes successifs dans la revue d'Histoire littéraire de la France à partir de 1894, ensuite parue en recueil¹²⁷. L'intérêt de s'y référer réside dans la parfaite qualité bibliographique qui accompagne la description de chaque texte de chanson. Ses sources cependant sont en grande partie les mêmes que les paroliers de Jeffery, dans la section « tardive », à partir de 1540 plutôt (et c'est aussi à cette période que l'on constate une recrudescence de la publication anthologique de ces chansons¹²⁸, qui étaient auparavant plutôt diffusées comme de petits feuillets pliés *in quarto*, voire de simples placards). La collection d'Aumale à Chantilly contient plusieurs plaquettes de ce type, et le signalement qu'en a fait Léopold Delisle en est des plus précieux.

La période couverte par cette étude est donc plutôt précoce pour ce type de chansons, à l'imprimé en particulier. Il s'agit pour ce type de textes d'une situation étrange : les événements dont ils font mémoire sont certes circonstanciés, et peuvent paraître d'une portée limitée dans le temps. Mais leur valeur affective (la lutte contre l'« Anglois » par exemple) est telle qu'ils semblent regagner de la vigueur par moments. Dans cette première période du parolier populaire, on en dénombre une quinzaine, qui serviront de timbre généralement à partir de 1540, parfois un peu avant :

Cat. n°	Inc. ou titre	Refrain	Picot n°	Titres chansons historiques
6	À Paris a une fille	Dites que c'est du mal m'amie	136	C'est la prestraille et moynerie
11	Entre Paris et La Rochelle: Var : À Paris a troys fillettes	Te remutu gente fillette	135	Dormoy tu dy grosse bête (Beaulieu, <i>Chestienne Resjouissance</i>).
47	Aidez moi tous à plaindre gentilz aventuriers (Marseille la jolie)		39 (1525); 110 (1541); 114 (84, 89) <i>ca</i> 1536-1542; 107 (Placards de Dijon) ; 66	Aidez moy tous à plaindre ; Voulez ouir la complainte (sur Quand l'empereur de Rome) ; Avanturiers de France (sur Marseille la jolie), Avanturiers de France picards et légion ; « Chanson nouvelle de Hesdin » sur Marseille la jolie inc. « Hedin fut assaillie » ; Quand l'empereur de Romme sur « Marseille la jolie » ; Les mariniers de Dieppe sur « Marseille »
94	Helas que vous a fait mon coeur		8; 103; 105	Nous estions trois gallans ; De Paris nous sommes partis (et Adieu ma dame par amours (<i>NJ 1548</i>), Pauvre pêcheur vil entaché ; Peuple par dure affection) ; François, Espagnols et flamands (« Chanson de la bonne vinée »)
97	La tourloura		62	Gentils brodeurs de France
119	Tous compaignons aventuriers		10 (Tous compaignons); 99 (Bons chrestiens), 65	Tous compaignons aventuriers ; 99 Bons chrestiens trestous ensemble sur « Quand me souviens de la poulaille » = 65 Quand me souviens de l'Évangile; Le comte Petre de Navarre .
168	Que maudit en soit la journée		4	« Chanson de Verdelet »

¹²⁶ Antoine Le Roux de Lincy, *Recueil de chants historiques français depuis le xii^e siècle jusqu'au xviii^e siècle*, Paris, libr. Ch. Gosselin, 1872-1873. Vol. 1, Intr. p. XXXIV.

¹²⁷ Émile Picot, *Recueil de pièces historiques imprimées dans les provinces françaises au xvi^e siècle*, Paris, Pour la Société des bibliophiles français, 1913.

¹²⁸ *NJ.1542*

173	Ma bien acquise je suis venu ici		34	« Chanson des Anglais » : Les faux anglais se sont bien mutinés
272	Enfans enfans de Lion	Le jardin qui est sur Saone	58	Chanson titre
308	Fortune a tort		25	L'empereur a fait une armée
325	Gentil fleur de noblesse		38	O noble roy de France, tant aymé et requis
481	L'autre jour me chemenoie	Vive le roi	30	Chanson titre
490	Le roi s'en va delà des mons	La laine	15	Chanson titre
563	N'allez plus au bois jouer	Toulourette liron fa	et 50	Ne preschez la vérité Maistre Michel
612	O bons François loiaux et preux		48	Meschans lutheriens maudits
660	Nous estions trois gallans		9	Chanson titre

Certaines d'entre elles, comme la « chanson de Verdelet », sont simplement des plaintes mises dans la bouche des larrons (un des formes actuelles en est la « complainte de Mandrin ») : cette chanson narrative sert plutôt à son tour de timbre à d'assez nombreux noëls. C'est encore le cas de certaines chansons « historiques » dont la postérité en tant qu'air n'est pas très grande, mais qui se réfèrent, en leur temps, à des événements et des protagonistes précis.

Picot se révèle bon lecteur de Bordier, archiviste et historien auteur du « Chansonnier huguenot », un ouvrage de compilation de la chanson protestante de la même époque. C'est la raison pour laquelle figurent dans son propre recueil (Picot 50) une partie des chansons évangéliques parmi les premières attestées sur le sol français (cat. 563). Dans le cas de *Ne preschez plus la vérité maître Michel*, elle est reliée au cercle de Meaux et plus précisément aux événements qui contribuent indirectement au procès de Briçonnet contre les Cordeliers durant l'année 1525, pendant la captivité du roi. Picot l'a trouvée chez Bordier, qui lui-même l'a puisée dans les registres du Parlement de Paris (série X1a) pour cette même période. Picot comme Bordier assemblent dans leurs recueils des extraits des recueils anthologiques anciens, dans la partie qui correspond le mieux à leur projet. C'est ainsi que le recueil délaissé par Jeffery (*NJ 1542*) est finalement signalé pièce par pièce, mais uniquement dans son contenu « chansons historiques » (de la même manière, respectivement, pour Bordier). Le reste est donc laissé dans l'ombre. Pour le reliquat du recueil de 1542, il s'agit de chansons amoureuses, bachiques, tendres, poétiques etc. Mais dans le cas des recueils de chansons « protestantes » la sélection est intéressante : dans ces recueils, comme la *Chrestienne Resjouissance* de Beaulieu, figurent des textes polémiques d'une grande combativité, d'une mordante ironie, et qui pour certains enchaînent huées et injures. Ces chansons, ces recueils tout entiers mêmes, ne figurent pas non plus, et pour les mêmes raisons semble-t-il, dans les dépouillements de « Chansons spirituelles » : sans doute la spiritualité est-elle modérée et raisonnable, pour les auteurs modernes. De même, les quelques chansons pieuses issues de nos paroliers, avant 1535 tout de même, ne semblent pas passionner les érudits, qui leur préféreront plutôt la liturgie elle-même – réformée ou non. Dans sa collecte de Noëls, Pierre Rézeau isole également les chansons de Noël parodiques, bachiques ou de quête, dans une seconde section dont la numérotation est distincte. Ainsi, comme ces derniers, le relevé de chansons « historiques » tel qu'il se présente est-il tributaire d'un choix dont l'information peut être discutée.

Ce sont pourtant ces textes qui usent le plus abondamment des airs empruntés, et sous la forme la plus moderne, celle qui utilise notamment l'intertextualité entre ancien texte et texte second. On en connaît de fameux exemples quotidiens, mais c'est également une source inépuisable de ressort dramatique, aujourd'hui comme hier (on pense au cantique de *l'Opéra de Quat'sous* de Brecht par exemple). Pourtant il faut le réaffirmer, en musique, pour le compositeur, pour le musicien, l'action d'un texte sur l'autre n'est pas au début du XVI^e siècle une question centrale : les techniques d'écriture musicale les plus raffinées trouvent précisément leur achèvement dans l'utilisation de mélodies anciennes dans le nouveau contrepoint savant, c'est même la source principale de création. Or ces mélodies anciennes ou simplement antérieures, préexistantes, sont souvent porteuses d'un texte. L'utilisation du substrat mélodique d'une chanson pour construire une messe, qui devient une façon courante de procéder aux XV^e et XVI^e siècles, n'est pas synonyme de profanation de la messe : tout au plus peut-on se demander, parfois, si les musiciens y pensaient le moins du monde.

Ainsi dans la messe *De tous bien plaine* de Févin, le compositeur utilise-t-il le ténor (c'est-à-dire l'air) de la chanson de Hayne Van Ghizeghem. D'une façon bien particulière : en prélevant d'abord les rondes, et seulement elles, dans toute la chanson. Puis les blanches, les noires, etc... jusqu'aux plus petites valeurs rythmiques. Il écrit chaque note du référent, la chanson de son condisciple, dans ce nouvel ordre, sur une portée qui deviendra le ténor (au milieu). Imaginons donc un poète prélevant des lettres (toutes les voyelles par exemple) dans un mot, pour régénérer son inspiration poétique. Sur cette voix ainsi déconstruite et totalement méconnaissable, Févin reconstruit une polyphonie (et cette fois invente trois autres voix) pour le Credo. Si l'on procède ainsi, on se trouve quasiment dans le contexte de *La Disparition* de Perec, où la règle du jeu extrêmement contraignante produit du sens – et du non-sens. Il s'agit en musique, au tournant du XVI^e siècle, d'un univers mental où l'énigme, le *canon* et le rébus dominant, avec des pratiques d'écriture musicale d'une grande intellectualité, d'une grande abstraction. On ferait volontiers sien, à ce propos, le point de vue de Nietzsche (dans le *Gai savoir* notamment) en ce qu'il oppose Réforme et Renaissance : ce sont plutôt les événements extérieurs qui ont focalisé l'attention sur ces malheureuses chansons vues désormais comme « profanes », alors qu'elles servaient aux musiciens de matière première pour leur contrepoint savant, comme les pigments aux peintres.

Ce petit excursus tente de rendre sensible la nature de l'usage de l'« air » à chanter dans les premières décennies du siècle, et à mettre en garde contre toute assimilation hâtive : le nouveau texte, le texte second ne joue pas réellement avec le texte premier, dans la plupart des usages que l'on en fait dans nos paroliers. En ce sens, il n'y a pas ici, pas encore, pas partout d'intertextualité parodique (au sens moderne du terme, avec une dimension de détournement). C'est tout l'intérêt de cette période pour une étude telle que celle-ci : mettre au jour un mécanisme de diffusion poétique et lyrique qui n'est pas encore très spécialisé (on y trouve du Marot), et au travers duquel apparaissent en musique des mélodies qui n'avaient pas reçu de forme notée, et qui pour certaines n'en ont pas plus reçu à cette occasion, puisqu'elles sont restées dans les mémoires – et pour une part sont perdues.

Erasmus cependant n'est déjà plus de cet avis :

*Préface de l'Institutio Christiani matrimonii*¹²⁹

Aujourd'hui, dans certains pays¹³⁰, c'est une coutume de publier tous les ans des chansons nouvelles¹³¹, que les jeunes filles apprennent par cœur. Le sujet de ces chansons est à peu près de la sorte: un mari trompé par sa femme, ou une jeune fille préservée en pure perte par ses parents, ou encore une coucherie clandestine avec un amant¹³², et ces actions sont rapportées d'une façon telle qu'elles paraissent avoir été accomplies honnêtement, et l'on applaudit à l'heureuse scélérate. À des sujets empoisonnés viennent s'ajouter des paroles d'une telle obscénité par le moyen de métaphores et d'allégories¹³³ que la honte en personne ne pourrait s'exprimer plus honteusement. Et ce commerce nourrit un grand nombre de gens, surtout dans les Flandres¹³⁴. Si les lois étaient vigilantes, les auteurs de telles pitreries devraient être frappés à coups de fouet et soumis au bourreau, et, au lieu de chansons lascives, contraints à chanter des refrains lugubres. Mais ces gens qui corrompent publiquement la jeunesse, vivent de leur crime. On trouve même des parents pour croire que la civilité consiste, pour une part, en ce que leur fille n'ignore pas de tels chants. Les Anciens ont estimé que la musique convenait aux disciplines libérales¹³⁵, mais comme ces nombreux sons ont un grand pouvoir pour mettre l'esprit humain dans telle ou telle disposition¹³⁶, - au point que certains en ont conclu que l'âme était elle-même une harmonie¹³⁷, ou qu'elle possédait du moins de l'harmonie (car le semblable se plaît avec le semblable) -, les Anciens ont distingué soigneusement les genres de musique, préférant le dorien à tous les autres¹³⁸. La chose revêt à leurs yeux une telle importance qu'ils jugent nécessaire de faire des lois pour veiller à ce que ne soit pas accueillie dans une cité une musique qui corrompt les sentiments des citoyens¹³⁹. Or, dans la musique qui se pratique chez nous, en admettant que nous néglignons l'obscénité des paroles et des thèmes, que de légèreté, et même que d'insanité! Il existait jadis un genre d'action

¹²⁹ *LB*, v, 717f-718c. La présente traduction et les notes afférentes sont de J.-C. Margolin, jusqu'à la note 147 incluse. Pour cette raison, elles sont placées entre guillemets.

¹³⁰ « Érasme pense aux Pays-Bas (et spécialement à la Flandre), mais peut-être aussi à la France, voire à l'Italie. Il vise surtout les chansons franco-flamandes ».

¹³¹ « Le texte est de 1525. Beaucoup d'éditeurs-imprimeurs de musique des années 1525 sont restés anonymes, et beaucoup de recueils ont été édités sans lieu ni date. Mais la remarque d'Érasme vaut surtout pour les années suivantes : voir notamment l'imprimeur parisien Pierre Attaignant (à partir de 1528) et l'imprimeur lyonnais Jacques Moderne. Plusieurs autres suivront ».

¹³² « On en trouve de cette sorte (et d'autres) dans le recueil d'Alain Lotrian, *La Fleur de la poésie française*, Paris, 1541; *S'ensuyvent plusieurs belles chansons nouvelles et fort joyeuses*, 1542; *S'ensuyvent plusieurs belles chansons nouvelles*, 1543. Clément Janequin est « responsable » lui-même de nombreuses chansons « obscènes » - disons libres ou gaillardes, comme *Au joly jeu du pousse-avant* (Attaignant, 1530) ou *Il estait une fillette* (*Recueil Bonfons*, 1548) ».

¹³³ « Les sous-entendus ou jeux de mots parfaitement transparents (comme la chanson *Ramenez-moi ma cheminée* du maître de chapelle Hesdin) sont constants, comme les figures de rhétorique en usage chez les poètes (souvent auteurs de chansons) ».

¹³⁴ « Les conditions sociales et politiques favorisaient en France et dans les Provinces du Nord, en pays flamand, la renaissance de la chanson ».

¹³⁵ « La musique faisait partie du «*Quadrivium*» dans le curriculum de l'écolier, avec l'arithmétique, la géométrie et l'astronomie. Elle représentait l'un des sept arts libéraux ».

¹³⁶ « Sur le pouvoir de la musique, et notamment des modes musicaux, voir ici-même p. 404 et n. 5 et 9, p. 40S et n. 1 et 7 ».

¹³⁷ « Allusion à Pythagore et à Platon (et surtout au *Phédon*) ».

¹³⁸ « Fondés sur les modes musicaux (dorien, éolien, ionien). Le dorien était considéré comme le mode grave par excellence, entraînant à la vertu, dissipant la mollesse ».

¹³⁹ « C'est la théorie de Platon dans les *Lois* (dont s'inspire Érasme, comme il s'inspire aussi des Pères de l'Église). Voir P.-M. Schuhl, «Platon et la musique de son temps», *Revue internationale de philosophie* 9 (1955), p. 267-287. Voir *Leg.*, VII, sur la musique *illibérale* et la musique *libérale* ».

dramatique qui, sans aucune parole et par la seule gesticulation du corps, permettait aux acteurs de représenter tout ce qu'ils voulaient¹⁴⁰, *De même, dans nos chansons modernes, même si les paroles se taisaient, on découvrirait pourtant, par la seule considération de la musique, le caractère ordurier du thème*¹⁴¹. Ajoutez-y encore les flûtes des corybantes¹⁴² et le vacarme des tambourins, qui déchaînent la rage. C'est au son de cette musique que dansent des vierges, elles s'y accoutument, et nous n'estimons pas qu'il y ait là le moindre danger pour les mœurs. Pis encore: n'avons-nous pas introduit dans nos églises¹⁴³ ce genre de musique à partir des chœurs de danseurs et des fêtes orgiaques? Et, chose encore plus absurde, c'est à grands frais¹⁴⁴ que l'on engage des gens pour souiller par leur inepte caquetage la majesté des cérémonies du culte. Je ne rejette pas la musique des offices religieux, mais je réclame des accords qui soient dignes d'eux. Or de nos jours des paroles sacrées sont adaptées aux musiques les plus infâmes¹⁴⁵, et l'effet n'en est pas plus beau que si l'on ajoutait à Caton les atours de Thaïs¹⁴⁶. Cependant la liberté qui est laissée aux chanteurs ne fait pas taire les paroles impudiques. Il faudrait pourtant, devant la carence des lois, que les prêtres et les évêques¹⁴⁷ montent la garde... »

En réalité, le propos d'Erasme est très ancré dans la décennie 1515-1525, en sorte que les chansons auxquelles il fait référence sont celles de nos paroliers, beaucoup plus que celles des générations suivantes ou des compositions polyphoniques (voir note 27). On note d'ailleurs avec intérêt qu'Erasme souligne l'ampleur de ce mouvement en Flandre « où ce commerce nourrit un grand nombre de gens », et l'argument de la contagion auprès du public féminin – et notamment des jeunes filles, un argument qui n'est pas si attendu et permanent dans les textes polémiques de l'époque.

Il s'agit donc de chansons sans musique notée essentiellement. Et l'on peut voir, dans le passage référencé « De même, dans nos chansons modernes, même si les paroles se taisaient, on découvrirait pourtant, par la seule considération de la musique, le caractère ordurier du thème » (je souligne), qu'Erasme pourfend nettement le signe produit par le mouvement donné à la musique, qu'il interprète comme une donnée sémantique : on entre alors de plain pied dans la dimension intertextuelle et parodique moderne, celle qui fait cause commune avec les chansons polémiques et de combat, où les

¹⁴⁰ « Il s'agit des mimes. Platon conteste lui aussi le goût malsain du théâtre et des spectacles de mimes ».

¹⁴¹ « Abordant en moraliste le problème de l'expression musicale (et de son expressivité), il touche au problème des figures rythmiques du contrepoint de l'école flamande, et des symboles expressifs des polyphonistes franco-flamands. Voir les chansons de Janequin, entre autres, pour l'utilisation à des fins diverses (voir n. S, p. 102) des modulations, du rythme, du timbre ou du registre des voix. Voir F. Lesure, «Éléments populaires dans la chanson française au début du XVI^e siècle», in *Musique et Poésie au XVI^e siècle*, éd. du CNRS, Paris, 1954 ».

¹⁴² « Voir p. 401, n. 1 ».

¹⁴³ « Scandale de la confusion du profane et du sacré. Allusion aux «messes parodiées». Il y eut des quantités de messes inspirées de chansons profanes (voir notamment celles de Josquin des Prés, comme la messe *Hercules. dux Ferrariae*, ou celle composée sur la chanson française *L'Amy Baudichon*) ».

¹⁴⁴ « Cet argument «économique» intervient sans cesse dans sa critique: voir notamment p. 407 et n. 4 ».

¹⁴⁵ « Voir p.403, n. 9. Musiques infâmes soit par les thèmes explicites soit par les agencements rythmiques et autres de l'expression musicale (voir p. 403, n. 7) ».

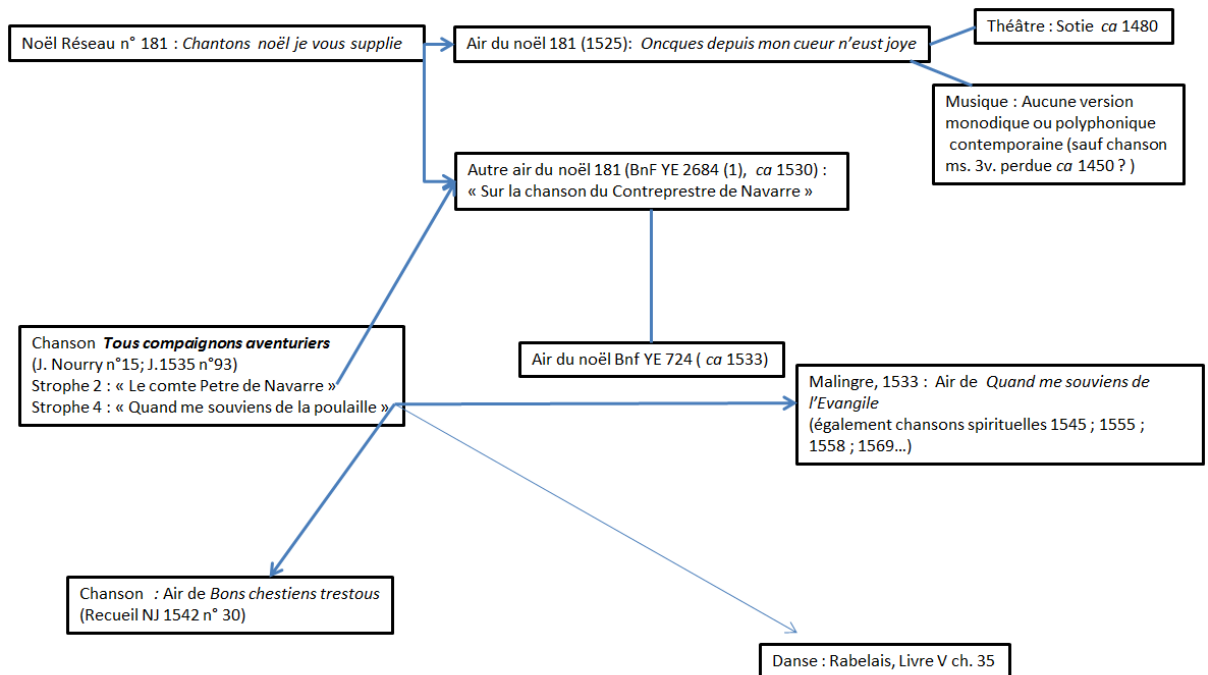
¹⁴⁶ « La célèbre courtisane, héroïsée par Massenet. On peut songer au fameux intermezzo symphonique - violon soutenu par la harpe - connu sous le nom de *Méditation de Thaïs*, qui se fit souvent entendre au cours de l'Élévation dans les années 1900 (il est vrai que Thaïs se convertit au christianisme!) ».

¹⁴⁷ « Recommandation habituelle : que les évêques s'occupent des affaires de leur diocèse (et non de la politique de l'État), surtout si les autorités civiles manquent à leur devoir ».

significations dominant et s'affrontent : une dimension à laquelle pourtant on peut échapper encore jusqu'à un certain point, dans notre corpus. Il serait sans doute intéressant de reprendre la traduction de ce passage en le reliant aux publications comparables en Flandre – nos éditions sont parisiennes ou lyonnaises, angevine ou mancelles pour les noëls.

Les chansons « historiques », plus que d'autres, approchent de ces rivages polémiques. La détermination de l'air exact sur lequel on les chantait se révèle des plus ardues.

Voici par exemple les éléments qui constituent l'air « Tous compagnons aventuriers » (cat. 119) :



Cité également par Rabelais, cet air est présent sous différents titres et différents textes au même moment. Il appartient en propre à la chanson *Tous compagnons aventuriers*, qui présente deux strophes servant de nom à l'air dans des circonstances différentes : d'une part pour un Noël qui portait un autre air en 1525, et qui, avec le même texte, adopte l'air de *Tous compagnons* vers 1530, en le nommant par la strophe 2 de manière fantaisiste « Le contrepreste de Navarre »¹⁴⁸. D'autre part pour toute la série de chansons spirituelles signalée par Anne Ullberg, en commençant par la chanson de 1533 *Quand me souviens de l'évangile*, démarcation de la strophe 4 de la chanson cette fois.

La version de Nourry en 1534 (n° 15) permet d'apprécier cette odyssée de l'air, malheureusement trop familier pour être parvenu jusqu'à nous pour l'instant.

¹⁴⁸ Voir Picot n° 65.

<p> Laultre en picardie Laultre dedans mon cueur Mais te ne lose dire. Qus compaignons aduenturiers Qui sommes partis de Lyon Pour aller sur la mer salee Pour acquerir bruit & renom En barbare nous trons Contre ces maulditz mescreans Mais deuant que nous retourne Nous leur aurons donne mal an. Cle conte Pierre de Navarre Du roy a la commission De mener sur la mer grant guerre Et amasser des compaignons Le tour quil nous fait nest pas bon Car nous sommes trop mal nourrys Pour lamour du roy lenduron Puis que la foy auons promis. Nous en yrons en la romaigne Par deuers le pape Leon Qui nous donra sa pardonnance Car aultre foyz seruy lauon </p> <p style="text-align: right;">c iii</p>	<p> Lannee qui vient nous espedons Que sur la terre aura bon bruyt Jamais sur la mer nous nyrons Si rechapons se coup troy. Quant my souuent de la poulaillie Que soultions manger sur les champs En buydant harris & bouteilles Et en nous donnant du bon temps Et nostre hoste allons battant Quant du bon vin nallott quere Cher nous est vendu maintenant Manger il nous fault du biscuyt. Nous estions trante galeres Au port de mer pour arriuer Et si estions grand compaignie Navons ne maille ne denter En touant aux cartes & aux detz Nostre argent nous est bien failly Les pouls que auons amassez De les tuer y prenons desduyt. Cst </p>
---	---

Les paroles de 1542 sont tout à fait catholiques, bien que l'air porte le titre qu'il avait dans les recueils de chansons spirituelles genevoises : on ne saurait, ici encore, aller aux conclusions et suggérer, sans examen supplémentaire, que c'est précisément parce que cet air était reconnu comme hérétique qu'il a été employé en 1542. Le texte de 1542 est très vivant sur le plan social : les marchands, public naturel probable des plaquettes de paroles, y figurent en bonne place, et toujours par opposition aux autres membres du corps social. Ils incarnent la prospérité des temps de paix. La versification en huitains d'octosyllabes à trois rimes de type *ababbcbc* est particulièrement stable et régulière. C'est le format régulier qui prévaut dans les chansons dites « historiques ».

NJ 1542 n° 30 : XXX. CHANSON NOUVELLE

Faite sur les accordz entre le Roy et l'Empereur et se chante sur le chant *Quand me souviens de la poulaillie*.

Bons chrestiens trestous ensemble
 Louer debvons le nom de Dieu

Puisqu'il a pleu au Roy de France
 Traicte paix avec l'Empereur.
 Trefves sont données de bon cueur
 Pour dix ans esse pas bon fruit?
 Marchantz yront jeunes et vieulx
 En marchandise jour et nuict.

Trestous capitaines de guerre
 Se retirent à leurs maisons
 Et dorénavant tenir terre
 Sans avoir coups ne horions/
 Car ceste année nous espérons
 Que marchandise aura le fruit
 Sans user plus de trahyson
 Puisque les Roy s sont bons amys.

Marchantz de France et de Bretagne
 Allez tous sus mer hardiment.
 En Portugal et eu Espagne
 Puisqu'ils ont fait appoinctement
 Allez partout assurement
 Il ny fault plus de saufconduyt
 Croyez qu'elle est finee la guerre
 Puisque les Roys ont fait édict.

Retirez vous et prenez terre
 Tous compagnons aventuriers
 Puisqu'elle est finee la guerre
 Convient reprendre vos mestiers
 De bon cueur et très-vouentiers
 Sans acquérir de mauvais bruiet
 Gagnant voz biens loing et près
 Puisque les Roys ont fait l'édict.

Les justiciers auront le bruiet
 Et les marchands s'il plaist à Dieu
 Chascun dormira en son lict
 À sa maison et en tous lieux.
 Le peuple en sera fort joyeux
 Car c'est un grand appoinctement
 Acquérir fault la paix de Dieu
 Pour vivre plus assurement.

Prions pour le Pape de Romme
 Qui a fait le commencement
 Et pour le noble Roy de France
 Et pour tous gens d'entendement.
 Dieu leur doint bon achèvement
 Puisqu'ils ont entrepris cecy
 Croyez qu'elle est finee la guerre
 Puisque les Roys ont fait l'édict.

Picot n° 96 p. 101 : « Une trêve de dix ans fut conclue entre le François I^{er} et Charles Quint le 18 juin 1538. L'empereur la ratifia le lendemain, et le roi le 21 juin. ».

Pour alléger le triste bilan des chansons historiques et de leurs mélodies perdues, signalons tout de même deux succès qui sont fondés sur nos recherches dans les recueils d'airs du xvii^e siècle : La *Tourloura* et *Les Bourguignons ont mis le camp*. La première est une de ces chansons circonstanciées qui accompagnent des condamnations frappantes, ici celle de 44 brodeurs arrêtés en juin 1530 peu avant le passage d'Eléonore d'Autriche à Paris. Montaiglon et Rothschild supposent qu'ils furent

incarcérés pour avoir fraudé sur le titre des fils d'or ou d'argent. Pour éviter des désordres publics lors du passage de l'impératrice, ils furent momentanément envoyés au château de Sèvres¹⁴⁹.

La Tourloura (cat. 97) apparaîtra familière à ceux qui pratiquent la « musique populaire ancienne » : elle a été souvent réutilisée, comme il est de raison, sans aucun souci de filiation, et chacun pourra se dire qu'il la connaît... sous une autre forme. Elle est introuvable en musique notée au moment où elle est citée comme air dans nos paroliers, ce qui fait d'elle une prétendante au titre de chanson de tradition orale. Cependant ses textes associés sont tous très écrits. Mais dès le début du siècle suivant, au fil de noëls et de parodies diverses, elle finit par entrer dans les compilations d'airs à chanter. Ses différentes strophes (*Nous mismes à jouer... Il y avait un peintre...*) servent au xvi^e siècle à nommer cet air, qui autrement est nommé par le sobriquet qui rappelle un élément de son refrain. Lorsque le Noël qui l'utilise, *Mes bourgeoises de Chastres*, se développe, au xvii^e siècle, c'est alors par ce dernier nom que l'air continue d'être nommé. Peut-on raisonnablement utiliser les airs disponibles de façon postérieure pour éclairer les textes à chanter du début du xvi^e siècle ? Certainement, lorsque sont établies au mieux les étapes de la mutation des chansons. C'est ici le cas, le simple refrain de *Nous mismes à jouer* a suffi à retrouver l'ensemble des correspondances.

La seconde chanson est bien connue des musiciens et savants picards, puisqu'elle a trait au siège de Péronne : *Les Bourguignons ont mis le camp* (cat *562). Émile Picot se désolait de n'en avoir pas trouvé le texte, dont une version se trouve dans un imprimé musical¹⁵⁰ :

¹⁴⁹ Montaiglon et Rothschild, vol. XI p. 231.

¹⁵⁰ Layolle à 2, canon, Moderne 1538/18. La mélodie est certainement préexistante, mais compte tenu de la virtuosité de la voix restante, il appartient aux musiciens de tenter de la retrouver.

Canon, In eodem. Layolle, DVO. Fo.17.

Es bourguignōs les bourguignōs ff misrent le cāp deuant la ville deuant la
 ville de peronne accompagnez des allemans ff des
 allemans pēfant il faire leurs besongne maintenāt ne sōt que charongnes de
 dans les fosses tous pourris ff jamais ilz nyront jamais ilz nyrōt en bourgon
 gne jamais ilz nyront en bourgongne dire des nouvelles dire des nouvelles a leurs Samys.

FINIS.

On en trouve une utilisation suivie au XVII^e siècle, puisqu'il est aisé de trouver d'autres textes seconds, d'inspiration militaire toujours, qui se fondent (ou prétendent se fonder sur) cet air :

72

*Chanson sur le drapeau, les Bourguignons
ignons mirent le Camp & au des regretz
que j'ay de ma mie &c.
Par un Soldat Sais sur la Sennelle sur
les remparts de Metz lors du Siège.*

*Imprimé à l'aplan
d'un drapeau d'un
guerr de Metz, en
Lorraine 1552 &c.*

*Le mardi devant la Toussaints
Est arrivé la Germanie,
Ababelle croix de Messens,
Faisant grande escarmouche,
Mais les François de chere hardie,
Audovent d'eux s'en sont allez,
C'estoit pour rompre leur folies.
De reconquérir en nos fonzes.*

§

*Double Canons ont amenez,
Ababelle croix, dessus dite,
Pour batre le Palais de Metz,
Les grands Eglises et peires:
Mais ils ont trouve les reliques
Aux Carnes et aux Cardeliers,
De deux pieces d'artillerie
De quoy on les ha sauez.*

§

Le Samedi jour ensuivant

Le chansonnier Maurepas¹⁵¹ est une compilation manuscrite de textes et d'airs notés, pourvu d'une table, en plusieurs volumes, datant du XVIII^e siècle. Ici, l'air des *Bourguignons ont mis le camp* (qui malheureusement n'est pas noté dans Maurepas) est indiqué avec un air alternatif, bien mieux connu de nos paroliers du début du XVI^e siècle, puisqu'on le trouve dès le tout premier recueil *J.90(a)* au n° 5 : *Les regretz que j'ay de m'amy*. (cat. 569). Ici aussi, c'est le travail avec l'ensemble des concordances qui a fourni une solution que l'on peut qualifier de satisfaisante : un recueil de noëls de 1512 a été porté à la connaissance du public par Henri Chardon en 1904. Malheureusement l'exemplaire unique, qui faisait partie d'un recueil factice conservé à la bibliothèque de Bourg-en-Bresse, est désormais hors d'atteinte du public. Chardon s'est astreint à noter la musique des quelques noëls qui, chose exceptionnelle, en portent une en notation musicale dans l'original même. Et *Les regretz que j'ay de m'amy* fait partie de cette poignée de noëls notés. La notation, dont nous ne pouvons dire aujourd'hui si la copie par Chardon est parfaite, présente de terribles difficultés, toutefois on pourra en apprécier le résultat dans le catalogue. Cette pièce, il faut le remarquer, est attribuée à François Briand pour le texte, et sa musique, tout comme dans le canon de Layolle pour « Les Bourguignons », est également un canon presque strict, ce dont Chardon ne s'était pas avisé. C'est une curieuse coïncidence, mais aucune parenté mélodique ne semble se dégager de la comparaison des deux mélodies. Pour *Les regretz que j'ay de m'amy* toutefois, il s'agit d'une très bonne nouvelle

¹⁵¹ I, 73.

également, car les concordances de cette chanson notamment dans la direction du théâtre sont intéressantes. Non seulement cela fait de cette chanson une chanson sans doute fort ancienne (le répertoire de la farce tel que décrit par Brown est plutôt légèrement antérieur à cette publication), mais encore cela éclaire en partie la façon dont cet ancien virelai a pu se trouver progressivement déformé par les différents états textuels conservés dans les paroliers (et également dans le Noël lui-même).

<p><i>J.90(a)</i> n° 5 — Chanson nouvelle Les regretz que j'ay de m'amy Qui est eslongnée de moy J'ay mis mon cueur en tel esmoy Oublier je ne la puis mye</p> <p>C'est la plus belle à mon semblant Qui soit dessoubz le firmament De cela je le puis bien dire Mais oublier je ne la puis mye Les regretz etc.</p> <p>De son amour ay grant envie Si durement j'en suis espris Priant mon dieu de paradis Que de moy vueille estre amy Les regretz etc.</p> <p>Maulgré les jaloux plains d'envie Tousjours seray joyeux et gay Soi[t] en avril ou soit en may Tout le residu de ma vie</p>	<p><i>J.11</i> n° 4 — Aultre chanson</p> <p>Les regretz que j'ay de m'amy Qui s'est eslongnée de moy A mis mon cueur en tel esmoy Mais oublier ne la puis mye</p> <p>Elle est cointe elle est jolye C'est la plus belle à mon semblant Qui soit dessoubz le firmament Je la reclame pour m'amy</p> <p>Entré suis en melencolie Se de brief je ne la revoy Vray dieu helas raison pourquoy C'est elle de moy eslongnée</p> <p>Et tout pour l'amour de m'amy Quand se viendra se moys de moy Je my tiendray jolys et gay Et demeneray joyeuse vie</p>
---	---

Le texte de *J.11* n° 4 laisse apparaître quatre strophes à rimes embrassées, qui correspondent à l'ancienne structure de la *ripresa* de la chanson n° dans *J.90(a)*. Dès *J.90(a)*, il ne subsiste de trace de virelai que la structure en rimes plates de la « 2^e strophe ». Jeffery (suivant en cela la leçon du recueil conservé dans le fonds Coirault au département de la Musique, BnF) a mentionné comme un retour de refrain entre chaque « strophe », mais il saute aux yeux que la seconde est distincte (rimes plates, pour ce qui constituait les *piédi*). Hélas un refrain la sépare de la troisième, qui était peut-être en réalité la *volta* (mêmes rimes, même structure que la *ripresa* initiale). On peut ainsi supposer déjà un phénomène d'évolution au cours même de la transmission du texte tel qu'il nous est livré par *J.90(a)*. La normalisation opérée dans *J.11* n'est pas une surprise.

Cette même pièce se prête merveilleusement à une réflexion sur la poétique des Noël.

Les Noël

Le Noël *Grant regret avoit en Marie/Joseph quant il la voulut lesser* (Rézeau 382, et cat. 569) qui prend pour timbre l'ancienne chanson *Les regrets que j'ay de m'amy*, se présente nettement comme un virelai, si l'on veut bien ne pas considérer, alors que la disposition nous y incite, qu'il s'agit de dizains. Dans le texte du Noël (voir cat. 569), les *piédi*, qui constituent les 6 premiers vers de la strophe, sont constitués chacun de trois vers. C'est ici la dimension musicale (la façon d'écrire les phrases abca de la *ripresa* initiale mais de les répéter, ce qui n'aurait pas dû être, pour les *piédi*) qui a perturbé la transmission textuelle. Les quatre derniers vers de la strophe présentent la même structure de rimes que le « refrain initial » (= *ripresa*), ils constituent l'ancienne *volta*. En d'autres termes, sans le texte du Noël, nous n'aurions pu imaginer, à la seule lecture du texte transmis par le parolier *J.90(a)*, qu'il

s’agissait d’un ancien virelai. La poésie du Noël exprime en tous cas dans son écriture, et en relation avec l’air qui y est rattaché, la conscience nette du fonctionnement du virelai chanté tel qu’on le trouve exactement au temps de Machaut, depuis plus d’un siècle, c’est-à-dire sans faire aucunement l’économie du retour de la musique initiale de la *ripresa* chantée sur des paroles différentes, ce qui constitue donc la *volta*, qui doit précéder le retour du refrain. Il est heureux que nous puissions, grâce à l’édition de Chardon, prendre connaissance de la musique (ou d’une musique) possible pour chanter ce Noël. Sans négliger le fait qu’il s’agit d’une musique en apparence modeste mais techniquement abstraite (l’écriture d’un canon est ce qu’il y a de plus difficile en termes de calcul musical), on peut remarquer que l’économie des quatre premières phrases musicales, celles de la *ripresa*, répond à ce que nous avons pu identifier comme une sorte de standard pour les quatrains à rimes embrassées : quatre phrases abca. De la sorte les deux phrases musicales « a » expriment et soulignent l’identité de rimes entre le vers 1 et le vers 4 (il est moins intéressant pour un musicien de faire de même pour les vers 2 et 3, pour un ensemble de raisons qui nous entraîneraient plus près des rivages de l’analyse musicale et que nous pouvons épargner ici).

Tout se joue donc dans la musique choisie pour les *pièdi*. Est-ce parce qu’ils sont constitués de trois vers ? Toujours est-il que la musique du Noël de Briand reprend purement et simplement les phrases *b*, *c*, et *a*, pour ces *pièdi*, ce qu’un bon copiste manuscrit n’aurait pas ignoré, et sans doute aurait-il abrégé : et l’imprimeur de 1512 aurait pu se passer entièrement des lignes 4 et 5 de chaque partie – du reste, tout le Noël tient dans les trois premières lignes, puisqu’il s’agit peu ou prou d’un canon, et non dans les douze lignes déployées, telles que Chardon les a copiées. Enfin, et c’est étrange, le poète du Noël teinte ses dernières strophes d’une sorte d’envoi au Prince qui évoque (mais ne fait qu’évoquer) la ballade poétique, et contribue, lorsqu’on ne fait que lire le texte, à confondre cette pièce avec des dizains de ballade. Il est possible que plusieurs étapes de rédaction soient superposées, bien que le Noël ne compte que trois strophes, ou encore que le poète soit facétieux, car il est certain qu’il maîtrisait la nature lyrique de l’air sur lequel il composait.

Nous sommes donc ici face à la quasi-totalité des enjeux de la mise en musique des Noëls à cette période précise : le recueil de Noëls donne toujours des formes plus régulières que le parolier. Il ne peut y avoir qu’une raison à cela, et elle tient dans l’aspect synchronique du Noël probablement : écrit d’un seul mouvement, en tous cas au début du XVI^e siècle et avant sa transmission (laquelle se révèle d’ailleurs très scrupuleuse si l’on en juge par ceux que l’on a pu suivre tout au long du siècle), il n’a pas encore subi les assauts du temps. Le texte d’un Noël est donc neuf, et exprime avec constance et régularité une forme lyrique sous-jacente, transmise, elle, de façon orale sans doute, en tous cas pourvue, dans l’esprit du poète, de toutes ses répétitions et articulations formelles. C’est ce qui maintient un conservatisme spectaculaire dans des formes que l’on pense, autrement, disparues, telle celle du virelai du XIV^e siècle. Ce type de virelai était un virelai entièrement littéraire, c’est ici sa forme de reprise particulière qui persiste, sous des dehors textuels vernaculaires.

Voilà pourquoi ces textes de Noëls sont d’une très astucieuse et fine composition, et ne peuvent pas être confondus avec de la « littérature populaire » : ces poètes partagent, avec les premiers versificateurs de psaumes à chanter en français, le même esprit – sans doute prosélyte mais pas uniquement polémique. Il s’agit de produire la meilleure future liturgie vernaculaire pour autrui – pas pour eux-mêmes, ou pas seulement. Ce qui doit marquer notre réflexion, semble-t-il, c’est la finesse des adaptations en français sur un invisible cadre musical, une précision qui laisse apparaître toutes les difficultés que la moindre note peut poser (on voit comment ici une particularité de la musique des

piedi se reflète dans la conception strophique telle qu'elle paraît dans la mise en page, par exemple). Ce n'est pas tant dans les recueils de noëls que les strophes poétiques dérivent : c'est plutôt dans les versions chantées telles qu'elles se succèdent dans les paroliers. On peut remarquer que pour cet air, du côté de la chanson, aucune version polyphonique manuscrite ou imprimée, aucune version dansée ou pour luth n'est venue éclairer ou consolider la mémoire collective. À quelques années près, dans le recueil *J.11*, l'ancien virelai a évolué vers une chanson pourvue de quatrains à rimes embrassées, toutes identiques : une autre forme de régularité, mais qui montre que le lien sonore intérieur est brisé. Sauf à avoir chanté d'abondance le noël (et il s'agit d'un exemplaire unique), l'air de cette chanson n'a pas survécu (ou alors il porte un autre nom). La régularité qui s'observe en *J.11* semble d'une autre nature, de celle qui s'observe lorsqu'on travaille à partir de versions écrites : et là, en effet, seule la strophe 2 du modèle de *J.90(a)* pose problème : c'est elle qui se trouve ramenée au moule des rimes embrassées.

L'examen attentif des textes et musiques comparées dans les sources nous convie donc à une sorte de travail d'orpailleur : à travers les « jours » de l'écriture textuelle et musicale dans les noëls, nous pouvons travailler à apercevoir les structures profondes des chansons de nos paroliers, et au-delà, pour celles qui ont été mises en musique, comprendre les formes musicales sous-jacentes de ces « quatrains » qui seuls nous restent dans les partitions.

Réciproquement, c'est grâce aux paroliers que l'on peut identifier les mélodies des noëls, qui n'en nomment parfois que la seconde ou la dernière strophe. On prend en outre pleinement la mesure de cette cohabitation passionnante, liée intimement aux débuts de l'histoire du livre en France, entre écrit et oral, à l'occasion de ce chantier poétique aux multiples visages, porté par des protagonistes qui ne pensaient sans doute déjà plus qu'ils avaient tant en commun.

Le noël participe parfois, cependant, à l'amenuisement des formes musicales. Le cas du virelai *L'amour de moy* (cat. 511) en est un précieux contre-exemple : dans le noël, entièrement en quatrains à rimes embrassées aBBa invariantes (et de la même manière que dans le recueil de chansons *J.11* ci-dessus), il est prévu de chanter entre chaque strophe le refrain initial de quatre vers. La section B de la chanson (consignée dans les mss. 12744 et de Bayeux, notamment) disparaît de la versification, il n'est plus possible d'envisager de chanter des *piedi* tels que les vers 5 à 8 de la chanson. Une observation approfondie montre qu'ici encore, la musique des *piedi* n'est pas originale : elle reprend la musique de la *ripresa*, et même très précisément les phrases b puis a final (clos), une situation très proche de celle de *Les Regrets que j'ay de m'amy*. Le versificateur a donc adopté la tendance observée dans *J.11* pour cette chanson, et a unifié l'ensemble en quatrains à rimes embrassées. La musique de la *ripresa* de *L'Amour de moy* se prête parfaitement à ce dispositif, puisqu'elle est conçue en arche dès l'origine, de type a b c a.



Le Noël travaille donc parfois à l'amenuisement des formes chantées.

De temps à autre, la forme de l'air sous-jacent demeure hermétique. Ainsi de la chanson J.16 n° 10, *Nous irons jouer sur la verdure*, dont plusieurs strophes (n° 2 : *Mon amy n'a plus que faire* ; n° 4 *C'est à Paris la bonne ville*) fournissent les clés de certains airs tant recherchés. Le refrain « Et mon amy le souvenir de vous my tue » est si familier que l'on trouvera au catalogue (n°144) les différentes mises en musique du rondeau du xv^e siècle... avec lequel ne pas confondre la chanson du début du xvi^e siècle.

La forme strophique est équivoque en J.16 :

C Belle chanson
Dus prons iour nous prons iour
 Sur la verdure
 Du le mien amy malant
 Cest chose sure
 Et mon amy et mon amy
 Le souvenir de vous my tue
Mon amy na plus que faire
 De venir en noz maisons
 Il y vient bien vng aultre
 Plus gortier et plus mignon
 Par aduventure
 Et mon amy et mon amy
Belas moy dieu tant il maruoye
 Ne scay que dois deuenir
 De la belle que tant iamoye
 Que ne la tiens a moy plaisir
 Sur la verdure **Et mon amy**
Cest a paris la bonne ville
 Que noz amourettes sont
 Je ne les ay neant perdue
 Si ce nest par trayson
 Du pour enuie **Et mon amy**
Mon amy ma mise en tuer
 De cela il ne men chault
 Mal chaussee et mal vestue
 Cest fait d'ung meschant vidault /

Dans le noël, un redoublement du vers 4 vient équilibrer la formule strophique en sorte que, bien qu'hétérométrique, la rassurante alternance de type ababbcb puisse s'installer. Cependant, ce redoublement du vers 4 ne semble pas bien correspondre avec les leçons transmises par les paroliers

<p>Cest le filz surpernel Dont parloit ysaye Qui est dieu eternel Croy enoch et helye Noel. Jesus emanuel Qui a la vierge choysye Faictz pardon mutuel Au peuple qui te prie. Amen. Noel. Sur mon mary na plus q'faire De venir en noz maison. A ce saint temps salutaire Chantons: car il est saison Dieu descent pour nous retratre De l'inferralte maison De l'inferralte maison La chose est seure Chancer debuons cest bien raison De voir trespure Noel One vierge de bonnaire Heuree sans comparaison A voulu vng amy faire Qui a tollu la popson Qui a tollu la popson De la morsure Car touz est mis hors de prison Par la mort seure Noel. An departie de l'amy</p>	<p>Noels nouveaus Na seu les yeus content Jay destr ne doubtz mye De mamour entretente De mamour entretente Paulant nature Mamour my faict a mort Vente Voyez a seure Noel Mon amy la departie Cest bien dure a soustenir Grant douleur mest impartie Je ne scay que deuenir Je ne scay que deuenir Paoure esperdue Las douls iesus te souuenir De vous my tue Noel Jay mon ame pertransie Du fier glayue de douleur Quant mon amy on crucie Je pers toute ma couleur Je pers toute ma couleur Sans ioye heureuse La dame suis plaine de pleur Tresangoisseuse Noel. Mon douls amy a mon maistre Doutez vous mourir sans moy La douleur ou vous voy estre H.iii.</p>
---	---

Wolfenbüttel, HAB Lm-sbd-54-1 ; Block n°55, p. 241.

De son côté, la mise en polyphonie de 1528 (voir cat. 144) laisse peu d'espoir :

Superius

Povre cœur tant il m'enuye Je ne scay q' devenir di.

Je ne scay que devenir pour la belle que tant j'aymoye qui ma

plante pour reverdir / à l'aventure à l'aventure re: hé mon amy hé mon amy

amy hé mon amy le souvenir de vous my tue e c'esta pas

Il est possible de tenter une comparaison cependant, au moins synoptique. Elle laisse apparaître qu'il existe une zone hétérométrique 8/4/8/4 dans laquelle le cas échéant se produisent des répétitions pour arriver au compte de 8 (chanson). On peut considérer ceci comme un segment de type refrain, en raison des vers courts, et en raison des formes strophiques du Noël et de la musique polyphonique. Dans le parolier on aurait donc, placé en tête, un refrain. La mise en musique considère que les quatre premiers vers se chantent sur la même musique répétée deux fois (ceci coïncide d'ailleurs avec des rimes croisées). Le Noël semble en phase avec cette lecture pour les quatre premiers vers, mais il utilise le quatrième pour produire le 5^e vers (octosyllabe) qui inaugure la section 8/4/8/4. Le début de la section 8/4/8/4 pose donc dans les trois cas des difficultés : on note qu'à cette place se produisent des redoublements de vers tétrasyllabes pour arriver à un compte de 8 :

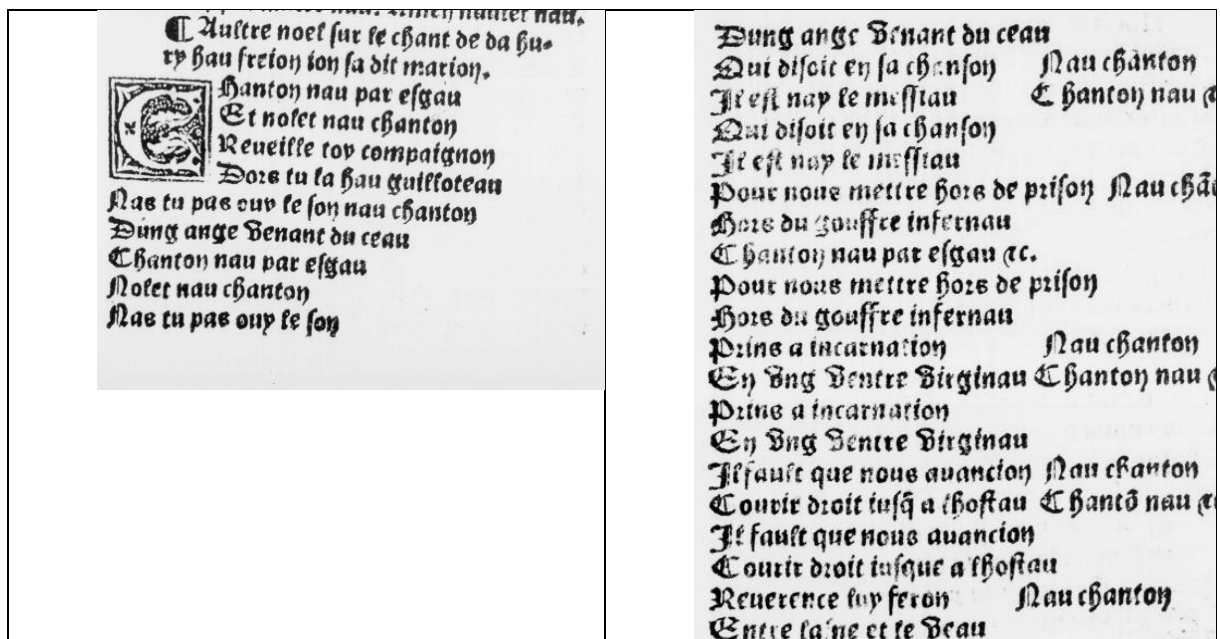
Noël :	Musique :	Chanson :
En ce saint temps salulaire Chantons car il est saison Dieu descend pour nous retraire De l'inferralle maison De l'inferralle maison La chose est seure Chanter debvons c'est bien raison De vois trespure Noel [...]	Povre cœur tant il m'enuye Je ne scay que devenir Pour la belle que tant j'aymoye Qui m'a planté pour reverdir ¹⁵² À l'aventure À l'aventure Hé mon amy Hé mon amy le souvenir de vous my tue [...]	Nous yrons jouer Nous yrons jouer Sur la verdure Où le mien amy m'atant C'est chose sure. Et mon amy, et mon amy, Le souvenir de vous my tue. Mon amy n'a plus que faire De venir en noz maisons ; Il y en vient bien ung aultre Plus gorrier et plus mignon Et mon amy, et mon amy, Le souvenir de vous my tue [...]

Il est donc tentant d'examiner si les versificateurs de Noël ne travaillent pas, parfois, à la table, perdant de vue les modèles sonores. Sur un important nombre de chansons de Noël, dans une

¹⁵² Le galant planté tête en bas tel un poireau (dont la queue reverdira) est un élément connu de la farce, voir Jelle Koopmans, *Le Recueil de Florence*, op. cit. farce XVI « des femmes qui se font passer maîtres », p. 233 sq.

anthologie, il peut arriver que certains textes soient complétés plus rapidement que d'autres. Cependant, à part quelques cas isolés comme ci-dessus, dans l'ensemble, lorsque nous retrouvons une version musicale, elle vient compléter naturellement un ensemble d'informations et l'on sent que les éléments sont bien en place de part et d'autre : la culture de l'imprimé de qualité peine à se confronter à ces textes simples mais pourvus de répétitions complexes, du côté des paroliers, mais l'édition de noëls, même dans le cadre de ces supports modestes, de petite taille, peu coûteux et destinés à un public large, se révèle très régulière. Tout au plus le versificateur trouve-t-il, en cas de difficulté, des solutions proches, pas toujours très plausibles sur le plan musical, mais qu'il répètera avec constance jusqu'au bout de son texte. Ainsi par exemple du versificateur de Séville (cat. 78) sur la chanson *Au bois de dueil*, à laquelle il confère la forme spécifique avec des vers raccourcis en fin de strophe qui, musicalement, est la marque de la chanson *Tant que vivray*, et bien entendu de *Au joly bois*, qui en est très proche. On pourra observer au catalogue que la perception de l'air sur lequel il compose son texte s'impose au versificateur, qui rencontre pourtant quelques difficultés, et que la disposition de la page dans le recueil de noëls en témoigne encore.

Même dans le cas de formes que l'on pourrait juger moins savantes, et notamment les formes strophiques issues de laisse combinées avec des refrains, les poètes semblent particulièrement au fait des modes de performance, au sens où très probablement eux-mêmes savent chanter ces chansons. Pierre Rézeau a édité un Noël de 1520 sur une chanson dont nous savons qu'elle est en laisse avec refrain inséré, refrain terminal plus long, et une liquidation de deux vers (longs, -14 syllabes) de la laisse par strophe :



Il a été possible de retrouver la chanson manuscrite dont le refrain coïncidait avec toutes les versions de cette chanson, que l'on pourra lire au catalogue (n° 200). Le fonctionnement en est le suivant : deux lignes de refrain, v.1, v.2, v.3 + refrain inséré bref, v.4 (sur la base d'heptasyllabes), refrain long (2 vers), puis v.3, v.4, v.5+ refrain inséré bref, v.6, refrain long etc. Deux vers sont communs à une strophe et à la suivante, c'est le principe de l'enjambement déjà souligné. Théodore Gérold se

plaignait d'ailleurs que ce principe fût ignoré de Gaston Paris et Georges Doncieux¹⁵³. La seule différence de versification entre le Noël et les paroliers réside dans l'appréciation des rimes impaires, qui dans les paroliers sont moins bien réalisées que les rimes paires, alors que le texte du Noël fait alterner toujours les mêmes rimes invariables ABAB, qui proviennent au demeurant du refrain (-hau, -ion) qui est demeuré celui de la chanson populaire. Il est judicieux pour la chanson de reconstruire le principe strophique sur la base de vers longs de 14 syllabes, comme on l'a vu, disposés ainsi :

Je m'y levay par un matin ma cotte de vert vestue
 Mon amy la me donna
 Lala
 Dieu luy doint bonne aventure
 Da hureho lahay freionion sa dit Marion

Mon amy la me donna Dieu luy doint bonne aventure
 Il ne me l'a point donnée
 Or allez
 Il me l'a bien cher vendue
 Da hureho lahay freionion sa dit Marion

De la sorte on voit apparaître une assonance constante en –u, un refrain inséré entre les deux hémistiches du vers nouveau, même si la césure à l'hémistiche n'est pas toujours féminine, ce que préféreraient sans doute les folkloristes. Elle l'est pourtant assez souvent, alors que toutes les coupes à l'hémistiche sont masculines dans le Noël, appuyant nettement la délimitation des heptasyllabes. La transmission réellement précoce de ces paroles antedate la publication de la musique polyphonique bien entendu, mais le premier Noël connu date de 1520 (Chantilly, Musée Condé, VI.C.40, f. g2-g3v°). Par de telles considérations on en arrive à identifier clairement cette chanson, dans sa forme, son fonctionnement, ses thématiques et ses lieux communs, comme issue d'une tradition orale et fraîchement fixée, pour cette version du moins, par les paroliers, l'air par ailleurs déjà sollicité pour versifier et chanter des Noëls.

Le Noël tient compte de la structure à refrains (et préserve même le refrain onomatopéique), mais régularise la strophe comme un ensemble d'heptasyllabes, des vers plus courts. Le principe d'enjambement des lignes d'une strophe sur l'autre est très clair dans le Noël, plus encore, à vrai dire, que dans les paroliers (*J.12* donne simplement comme seconde strophe : « Il ne me l'a point donnée / Or allez / Il me l'a bien cher vendue / Da hureho etc. »). Par conséquent, pour ce Noël, on peut penser que le versificateur de Noël a travaillé avec une idée sonore précise en tête, et non d'après un texte écrit, par exemple. En revanche, le souci constant de régulariser un modèle de versification est évident, ainsi qu'une probable méfiance pour les vers longs, qui n'ont pas de place dans les arts poétiques écrits.

Dans les paroliers, cette chanson compte un nombre variable de strophes, jusqu'à 20, fort décousues, dans *J.12* : il semble que de ce côté, l'accumulation de strophes ou de « bâtons » rimés soit la règle, en sorte que les dernières strophes de la chanson, qui semblent ajoutées à la hâte et de mémoire, constituent en elles-mêmes des parodies des quelques strophes initiales qui font encore

¹⁵³ Georges Doncieux, *Le Romancéro populaire*, op. cit., note p. 93 à propos de sa chanson XX : la Peronnelle (notre cat. 21).

sens. C'est l'esprit même de ces formes strophiques construites sur des laisses : la laisse peut comporter un nombre de vers tout à fait appréciable, ouvert à la création.

Musiques polyphoniques : des textes seconds ?

Nous connaissons encore trop peu les aspects proprement littéraires des textes de chansons lorsqu'ils sont saisis par l'imprimerie polyphonique. En soi, comme on l'a constaté, le raccourcissement des formes poétiques en musique peut être très important. S'il repose sur des parties objectives de la composition poétique, on peut penser, trop hâtivement, que le musicien épargne sa plume pour des sections qu'il sait pouvoir être répétées : mais répéter une section musicale finement ouvragée n'équivaut pas à chanter plusieurs strophes joyeuses, dans un dispositif plus léger. L'abrégement des formes poétiques constitue une dimension à laquelle il faudrait apporter une attention plus soutenue. Mais ici il est question de la musique, à l'épreuve d'usages poétiques ultérieurs.

Dans le domaine des airs du début du siècle et de leur circulation, nous n'avons pas encore évoqué la possibilité que les textes des chansons issues des partitions soient eux-mêmes des textes *ad hoc*, par exemple. C'est une limite qu'il est difficile de tracer lorsqu'on ne connaît pas tous les modèles susceptibles d'avoir contribué aux textes. Mais il arrive que certains textes de musiques polyphoniques constituent déjà de discrètes adaptations objectives, des « textes seconds ». La chanson *Tous les regrets* (cat. 620) repose sur une poésie de grande qualité, et des mises en musique savantes. Il semble qu'aucune source monodique antérieure n'ait été utilisée, et que, si une tradition de la chanter à voix seule s'est bien installée, elle soit plutôt née après les premières compositions. Toutefois pour cette chanson, qui sert de timbre à des chansons spirituelles à l'exclusion de toute autre utilisation, il existe une deuxième « version », libérée de la mélodie de la première époque. Cette deuxième version, notamment initiée par Gombert, se distingue de la première à plusieurs points de vue, notamment par sa ligne initiale ascendante. Dans les pièces de cette seconde famille, plus tardive, le texte a évolué : toutes les strophes autres que la première ont disparu, et un infime changement du dernier vers efface toute notion d'amour terrestre, en propulsant l'expression de cette pièce désormais extrêmement brève – un quatrain naturellement – dans une abstraction hermétique étonnante.

Chansons spirituelles et versification

Les chansons spirituelles commencent à paraître assez tard dans le siècle, et, si elles ont été consignées dans la mesure où leur timbre apparaissait dans nos paroliers, elles n'en sont pas moins au-delà des limites de cet ouvrage. Cependant l'on peut faire deux remarques principales : d'une part les chansons spirituelles prennent pour « timbre », souvent, des chansons polyphoniques réalisées. D'autre part, pour celles qui n'y ont pas renoncé, elles montrent une précision et une réceptivité aux formes lyriques populaires exemplaires.

L'ouvrage d'Anne Ullberg permet de faire le point sur la circulation des airs dans les chansons spirituelles jusqu'en 1560. Les premiers recueils datent de 1533, à Genève, et dès le début, l'usage de « timbres » issus de chansons polyphoniques est général. Il est difficile de dire si l'originalité réside, en ces années de découverte et de popularisation de la partition imprimée auprès du public français, dans le fait d'avoir puisé à ces sources écrites ou plutôt dans le goût, encore significatif, pour les chansons à fredonner *in petto*. C'est pourtant à la faveur de ces nouvelles chansons pieuses que des pièces d'une belle gravité, mais d'origine savante, vont se transformer en « airs » : *J'attends secours de ma seule pensée* (cat. 410), *Au boys de duel*, (cat. 78), *Je ne sais pas comment en mon entendement* (cat. 431), *A qui dit elle sa pensée* (cat. 15)... et parfois aussi *Martin menoit son pourceau* (cat. 600) ou *Ribon*

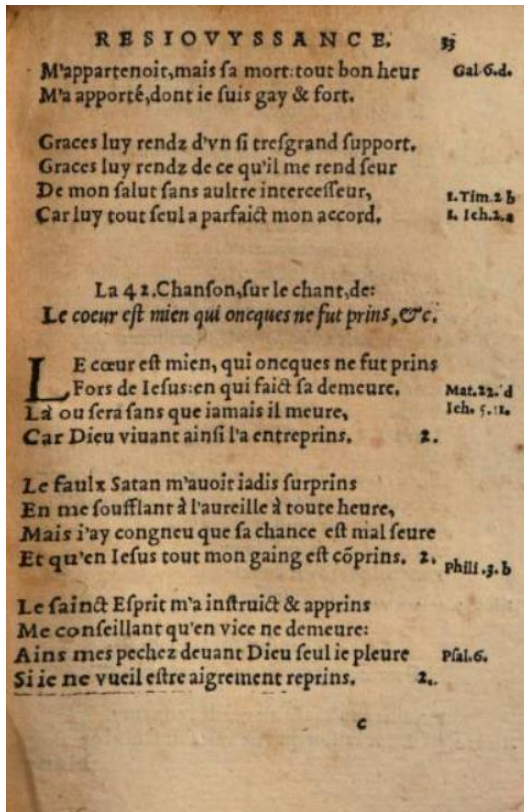
ribaine (cat. 638). Les mécanismes par lesquels on chantait ces pièces à une voix (alors qu'elles sont nées polyphoniques) reposent sur des principes pratiques différents, et témoignent d'une autre époque, en d'autres lieux, avec d'autres cercles de sociabilité. En effet cette nouvelle pratique ne repose plus seulement sur la mémoire individuelle de chants partagés, mais sur l'assimilation – certes encore « collective » - des nouveautés diffusées par l'imprimerie. Mais le livre permet dans une large mesure de s'affranchir des savoirs traditionnels et recrée des communautés de partage autrement plus vastes, plus internationales, et le fonctionnement de la circulation des airs dans cette deuxième étape ne saurait être comparé à ce qu'il était dans les trois premières décennies du siècle.

En revanche, lorsque les poètes se contraignent à versifier les chansons spirituelles sur les formes chantées qui leur paraissent les plus populaires, ils le font dans un esprit d'accommodation aux particularités du « peuple » tout à fait étonnant et moderne. La situation et l'enthousiasme devaient probablement être les mêmes une ou deux générations auparavant, dans les milieux franciscains où l'on versifiait des textes de Noël d'une réjouissante ruralité de façade. Il revient ainsi particulièrement à Eustorg de Beaulieu d'avoir choisi nombre de ces chansons anciennes, ou demeurées des fredons, pour composer sa *Chrestienne Resjouyssance* parue en 1546.

L'ouvrage est scindé, comme on l'a évoqué, en trois parties séparées par des paratextes exprimant la nature de chaque section. La première est constituée de chansons existantes, et dont nous savons aujourd'hui qu'elles sont aussi bien imprimées que « orales », qui ne lui posent aucune difficulté métrique : mais ce dernier point n'apparaît qu'à la fin de l'ouvrage, dans la troisième et dernière partie, où il a précisément regroupé, tout en s'en excusant à grands frais, des chansons « déficientes en vraie mesure poétique », dans lesquelles il espère toutefois que ses lecteurs trouveront matière à s'amuser. Ce sont nos airs les plus anciens, nos chansons à refrains complexes, nos laisses monoassonancées traitées en chansons à danser.

La partie centrale est composée de chansons polyphoniques (introuvables) qu'il a lui-même composées, dont il espère une publication proche, et sur lesquelles il estime d'ores et déjà que l'on pourra chanter d'autres textes. Nous n'avons aucune trace de ces chansons, mais il est étonnant, à notre échelle, de penser que Beaulieu imaginait pouvoir faire rapidement mémoriser les airs de ses propres compositions au point d'en imprimer d'abord les textes seconds de substitution. Il y a là une disposition étrange, qui mérite réflexion. Dans cette section, les airs mentionnés sont tous inconnus, précisément parce qu'il s'agit de compositions nouvelles de Beaulieu et qu'elles ne nous sont pas parvenues. À la date d'impression de la *Chrestienne Resjouyssance*, Beaulieu n'avait pas encore trouvé de subsides pour les faire imprimer.

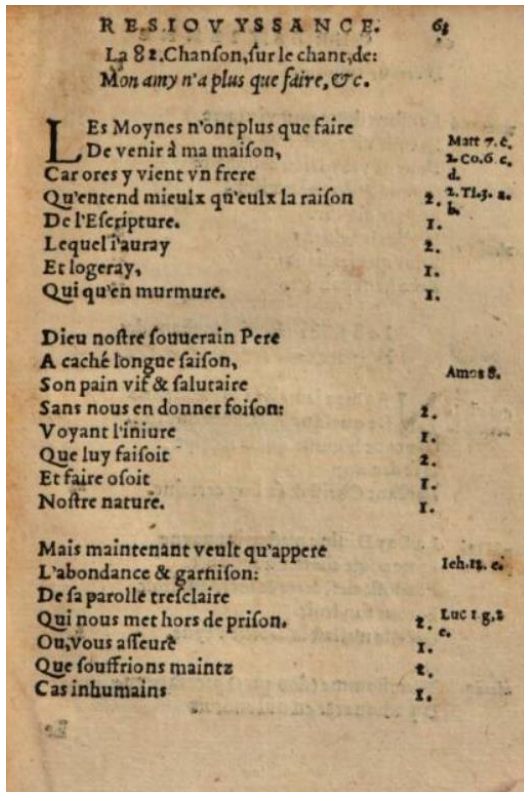
Il y a quelque parenté entre la disposition de la page de Beaulieu et les ouvrages de vulgarisation musicale qui accompagnaient les premiers psautiers avec mélodie : même utilisation de *marginalia* abondantes, notamment pour ancrer le texte dans les sources bibliques, usage de différents caractères pour hiérarchiser l'information, disposition strophique limpide même en cas de strophes fortement hétérométriques... En outre Beaulieu montre sa préoccupation pour la mise en œuvre du chant sur ses paroles par l'usage de signes qui lui sont propres :



Exemplaire A-Wn, p. 33

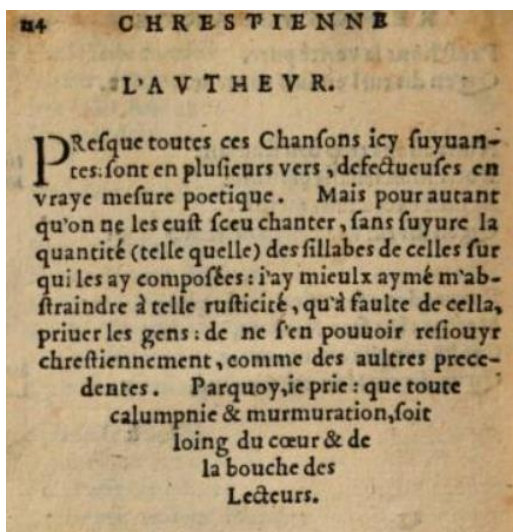
Cette chanson fait partie de la première section. Toutes ces chansons ou presque nous sont connues par une version polyphonique savante, pas toujours fondée sur un air connu. Pour exécuter correctement les répétitions suggérées par la partition imprimée, que Beaulieu connaît donc bien, il faut doubler l'un des vers du nouveau texte, et c'est ce qu'indique le chiffre « 2. » placé à droite du vers concerné. On se souvient de quelle manière Pierre Davantès, éditant un rare psautier avec solmisation intercalaire, mobilise de façon entièrement expérimentale toutes les ressources de l'imprimerie en faveur de son projet visionnaire, qui consiste à se passer de la notation musicale tout en chiffrant chaque note (il illustre l'article 13, p. 287 du volume de publications).

Mais lorsque la chanson présente d'autres difficultés, et que son modèle polyphonique n'existe pas ou n'est pas très connu, ou plus difficile, il utilise également le signe « 1. » destiné à rétablir, sans doute, l'énoncé de vers qui cette fois ne doivent pas être répétés (probablement : alors que la musique est répétée). Ainsi de la chanson qui semblait si difficile à éditer ci-avant : *Mon amy n'a plus que faire* :



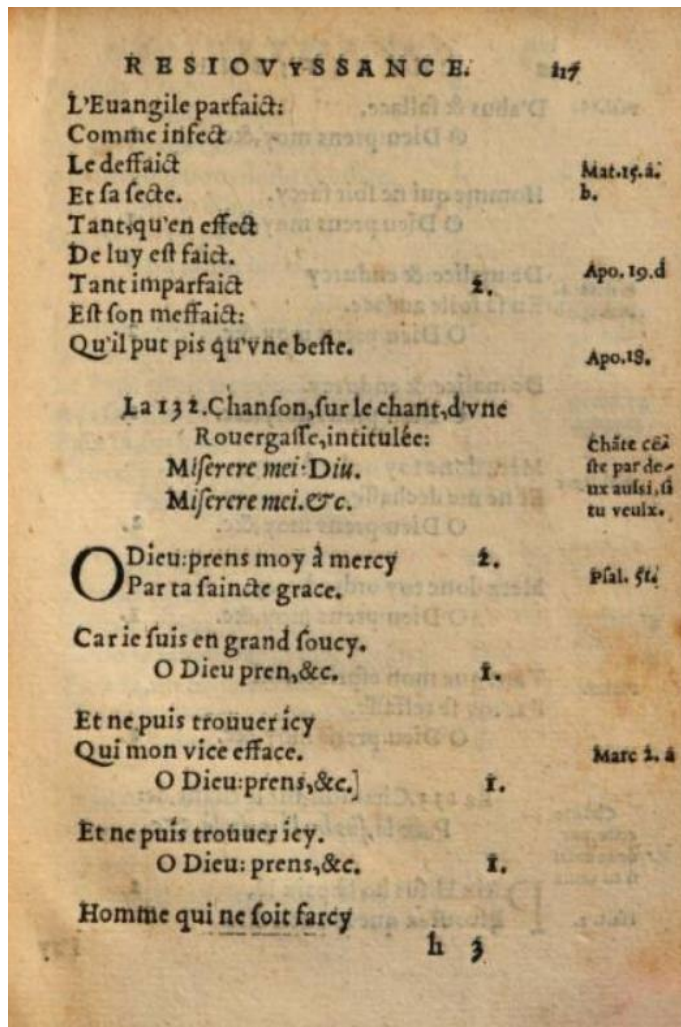
Beaulieu délimite ici, à grand peine semble-t-il, un premier quatrain à rimes croisées suivi d'un second, à vers coupés et rimes embrassées. Manifestement, la transmission de la forme de cette chanson à l'écrit s'avère très délicate. Il est possible que le découpage de ce second quatrain soit déjà présent dans les versions examinées, mais nulle part il n'apparaît avec autant de clarté qu'ici : Beaulieu redouble d'efforts et de sollicitude pour obtenir la meilleure aisance dans l'entonnement de ses chansons.

Dans la troisième section, Beaulieu accentue encore ses efforts d'accompagnement au lecteur :



Les vers qu'il va imprimer, dit-il, sont objectivement déficients en vraie mesure poétique. Mais on n'aurait pas su les chanter s'il ne les avait fait imprimer tels quels afin que soit rendue visible la quantité de chaque « vers » et pour faciliter le chant. Pour ce faire, on observe qu'il précise les

répétitions *ad libitum* chaque fois qu'il juge nécessaire. Ceci se fait par une nouvelle mention marginale « Chante ceste par deux aussi si tu veux » :



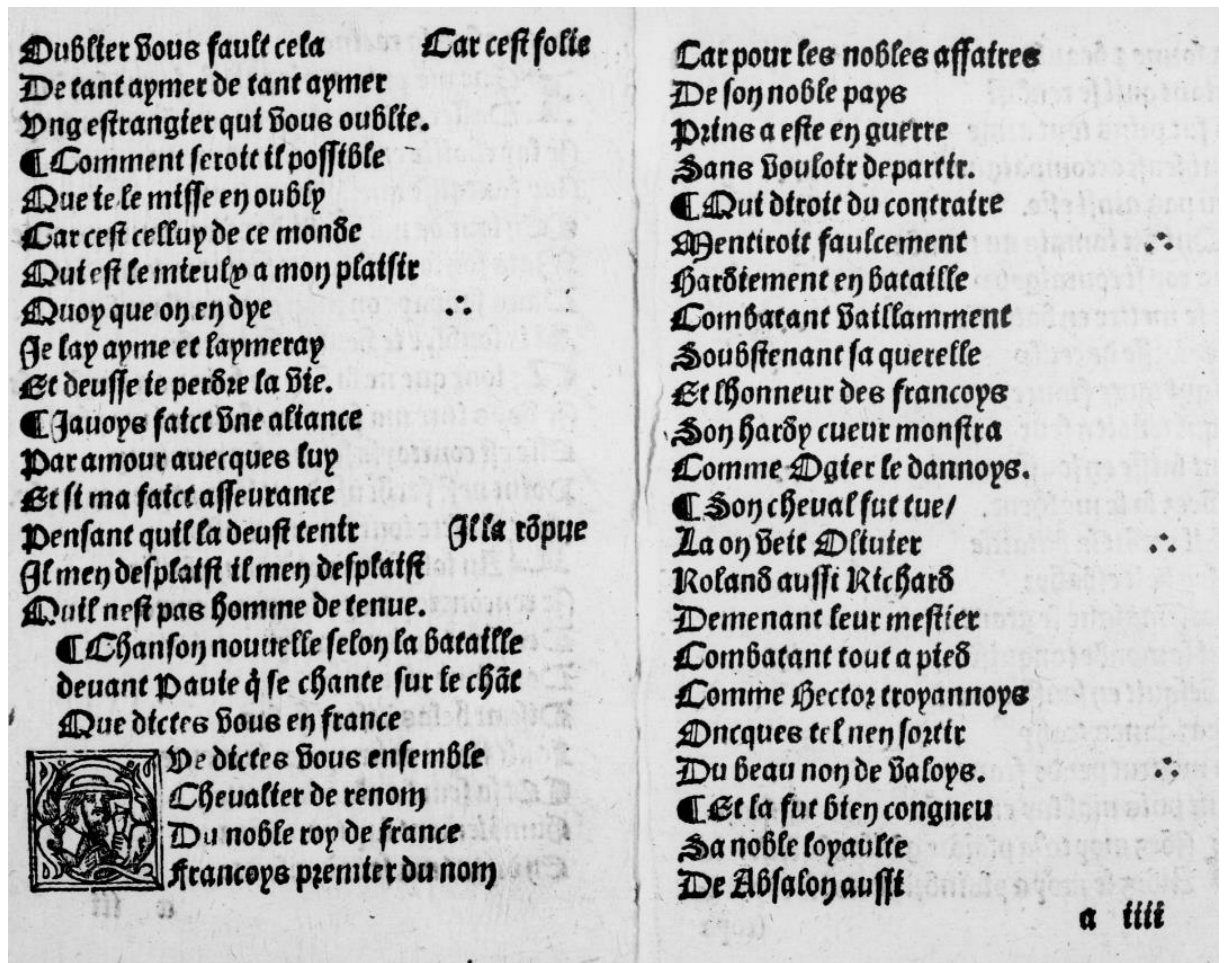
Pourquoi cette annotation ? Il est probable qu'elle a un lien avec les différentes sections de l'ouvrage, et plus particulièrement avec la troisième, où elle est très utilisée. Je fais l'hypothèse que dans cette section, les chansons sont de nature plus orale que dans la première, et naturellement la seconde section. Il existerait ainsi, et Beaulieu le sait, plusieurs façons concurrentes de chanter ces chansons, en mode vernaculaire, en sorte qu'un dispositif supplémentaire lui semble nécessaire pour mener à bien la tâche qu'il s'est fixée. On trouvera dans son épître liminaire les motivations de son projet général, mais dans le détail de la réalisation, Beaulieu fait preuve à la fois d'une grande musicalité et d'une attention soutenue aux dispositifs de transmission qu'il met à la disposition de tous. Cet état d'esprit, où ce soin de l'autre est exprimé de multiples manières, modifie le pacte qui s'établit entre auteur et lecteur, donnant ici à voir non seulement la matière de ce qui est proposé, mais aussi la manière.

IX – Divertimento III : Myriade et diasporas

La nature des mélodies et des textes transmis ensemble ou séparément, dans des milieux de cultures différentes, touchés au près par le son et au loin par l'écrit, nous a déjà incités à proposer une cartographie individuelle des chansons, afin d'observer leur rayonnement. Pour certaines d'entre elles toutefois, l'investigation a montré tout l'intérêt que ce type de visualisation peut revêtir en termes herméneutiques.

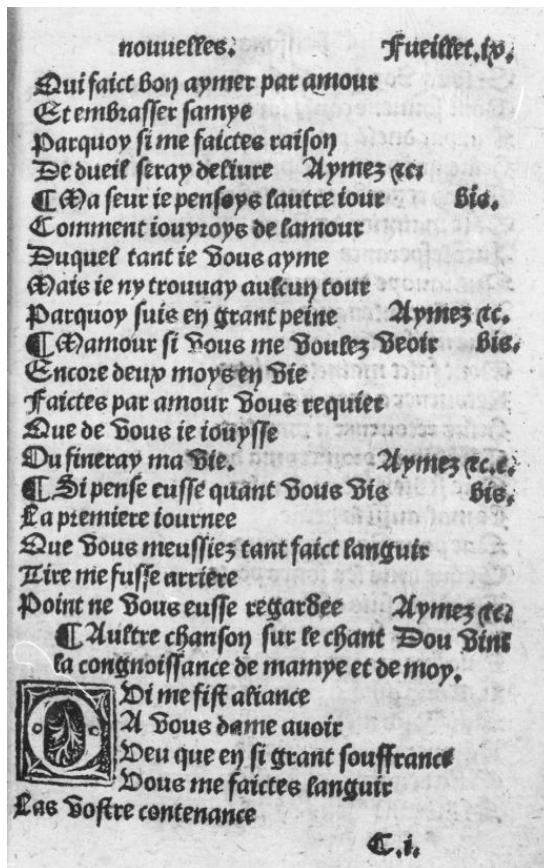
En plusieurs points du catalogue, plusieurs mélodies résistent à l'analyse. Obstinement absentes des recueils notés, elles sont principalement liées aux chansons historiques, de forme strophique relativement simple. En premier lieu l'air « Que dites vous ensemble » (cat. 239), de dénomination assez tardive, puisqu'il n'apparaît pas avant 1542 :

<p><i>NJ 1542 :</i> XL VI. CHANSON NOUVELLE</p> <p>Faite et composée sur la venue de l'Empereur à la ville de Gand sur le chant Las que dict-on en France de M. de Bourbon.</p> <p>Escoutez tous ensemble Nobles loyaulx François De l'Empereur de Romme Le seigneur des Gantoys Qui a passé par France C'est pour veoir le bon Roy Et la Royne de France Et tout leur grand Conseil.</p> <p>Le noble Roy de France Prince de grand honneur Bravement en la France A reçu l'Empereur En grand honneur et joye Faisant solennité Par toutes bonnes villes Par où il a passé.</p> <p>Ce fut en Picardie Où fut le noble adieu Du noble Roy de France Aussi de l'Empereur. À Saint-Quentin jolye Ville de grand honneur Ce fut la départie Du Roy et l'Empereur. [...]</p>	<p><i>J.1537 n°10 :</i></p> <p>Peuple de Picardie Bien est par toy destruit L'honneur de Normandie Qui cuidoit avoir bruit Et renommée en France D'avoir aventuriers Entre tous sans doutance Preux, hardis et goriens. [...]</p>
---	---

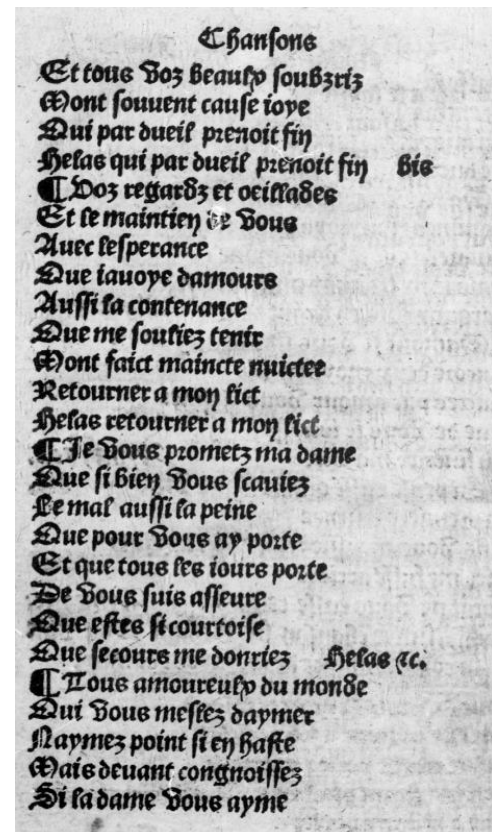


J.Nourry n° 5

Voici encore sur la même coupe apparente la chanson *Dont vint la connaissance / Qui me fist alliance* :

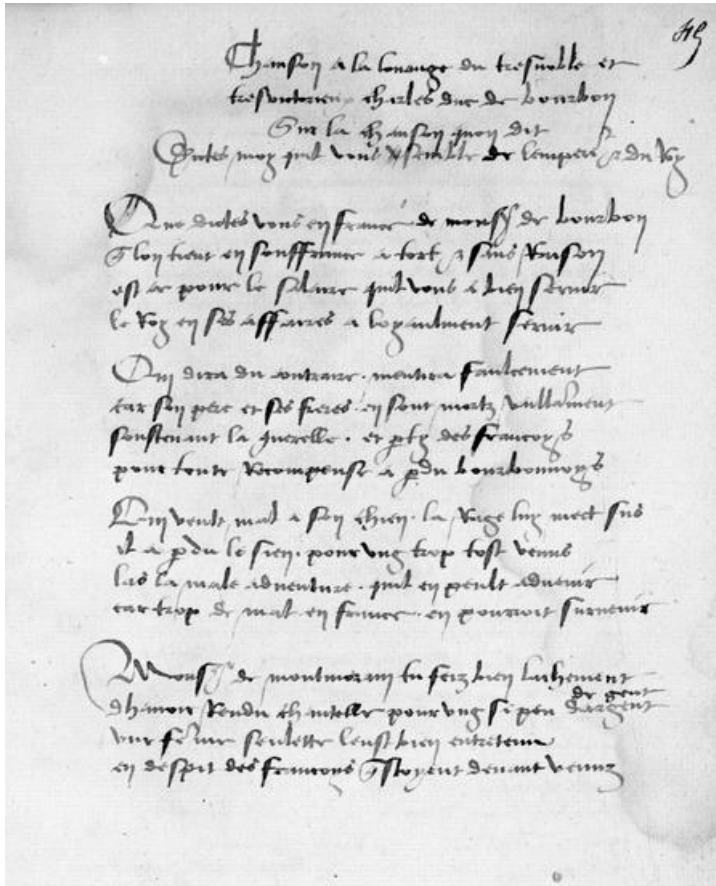


J.1535 n° 17



Toutes ces poésies ont pour point commun de présenter des huitains d'hexasyllabes à rimes croisées, la première féminine. Les musiciens sensibles aux travaux de Conrad Laforte remarquent que la rime impaire assone plus qu'elle rime, et que la rime paire est plus exacte : la recomposition en vers longs monoassonancés (quatrains d'alexandrins à césure oxytonique) est une autre façon de classer ces chansons circonstanciellles qui semblent partager le même air aujourd'hui hors d'atteinte.

Émile Picot a relevé la pièce poétique de circonstance « Que dictes vous en France », probablement la plus ancienne, qui se chante « sur la chanson qu'on dict Dictes moy qu'il vous semble de l'empereur et du Roy », une pièce écrite à la gloire de la maison de Bourgogne et conservée dans le manuscrit BnF Fr. 2200, f° 45 :

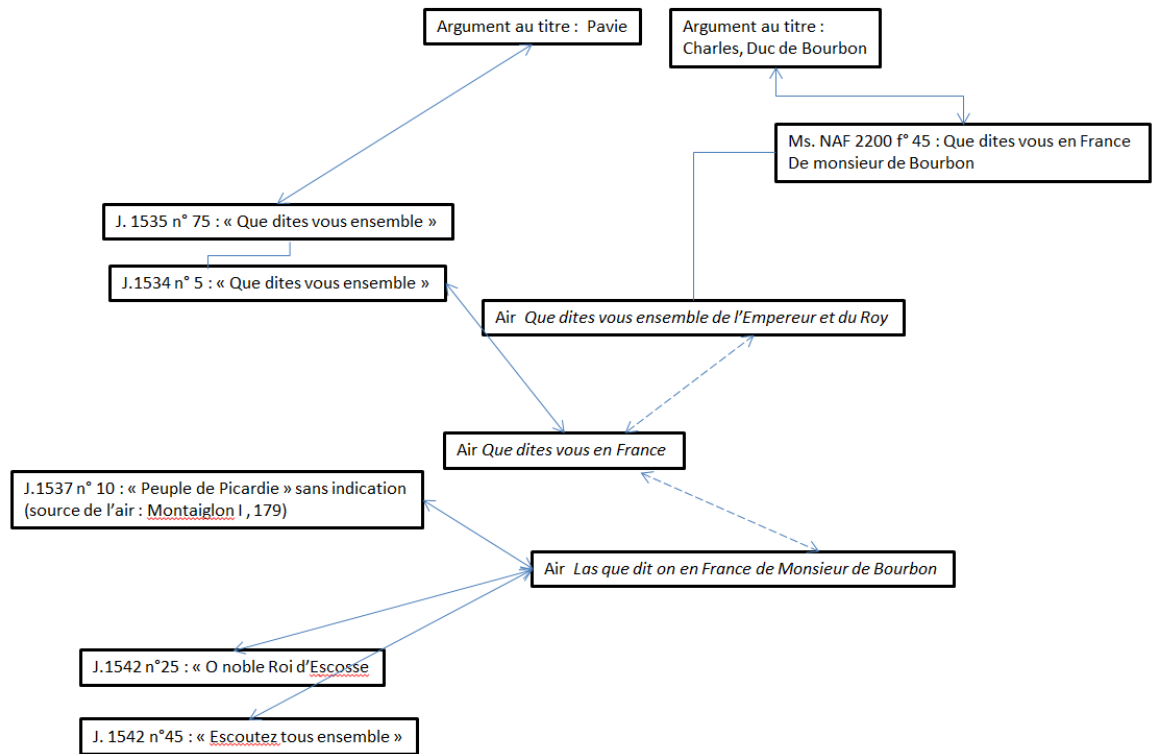


À propos de cette pièce (qui comporte de nombreuses autres strophes), Émile Picot signale en son catalogue (n°36) ¹⁵⁴:

« Nous donnons cette pièce telle qu'elle se trouve au manuscrit ; mais plusieurs des couplets pourraient se décomposer en vers de six syllabes, en raison de la rime placée à la césure. Nous pourrions citer plusieurs pièces de cette forme, que paraissent avoir affectionnée les auteurs flamands. Nous rappellerons seulement les *Cronicques* de Nicaise Ladam qui, dans les manuscrits, sont en vers de douze syllabes (voy. Catal. Rothschild, I, n° 490), tandis que dans le fragment imprimé sous les yeux même de l'auteur, les vers sont régulièrement coupés en deux. ». Il est évidemment très satisfaisant de constater cette convergence naturelle des observations sur ces chansons, venant d'observateurs très différents.

On voit que l'air mentionné dans les paroliers de 1534 et 1535 était l'incipit de la poésie dans le BnF Fr. 2200, et non l'air sur lequel elle devait se chanter. Nous sommes dans une situation où les références rebondissent à vive allure, l'une étant mentionnée comme le timbre de l'autre, avec toute une série d'enchaînements. Voici un aperçu des relations des sources :

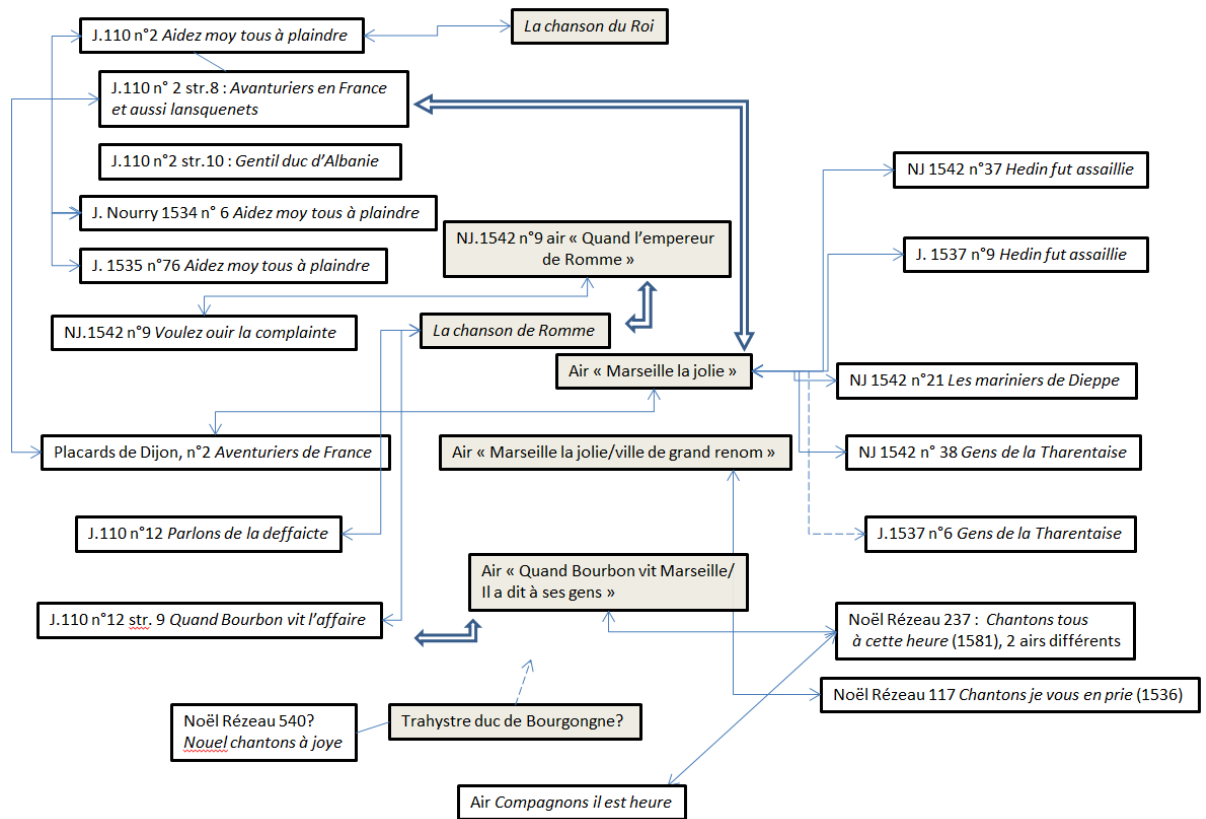
¹⁵⁴ Émile Picot, *Recueil de pièces historiques imprimées dans les provinces françaises au XVI^e siècle*, Paris, Pour la Société des bibliophiles français, 1913.



Cela vaut uniquement pour une partie seulement des 19 concordances (postérieures) citées par Picot. Le manuscrit BnF Fr. 2200 comprend toute une section consacrée à la poésie de Jean Molinet et des pièces de circonstance variées, qui font plutôt référence au premier quart du XVI^e siècle. Aucun des incipits relevés ne semble rencontrer d'écho dans les sources musicales, pour l'instant.

En 1537, dans le parolier, la chanson fait partie d'un groupe consécutif de huitains du même type, qui tous sont utilisés pour des chants « historiques », et qui tous nous semblent aujourd'hui perdus :

« Par devant Saint Riquier/Sont venus Bourguignons » se chante sur *Madame la Regente*, « Hedin fut assaillie/Par le roy des François », sur *Marseille la jolie*, et « Peuple de Picardie » ne porte pas d'indication précise (on voit chez Picot n°36 qu'une des sources du texte mentionne un timbre).



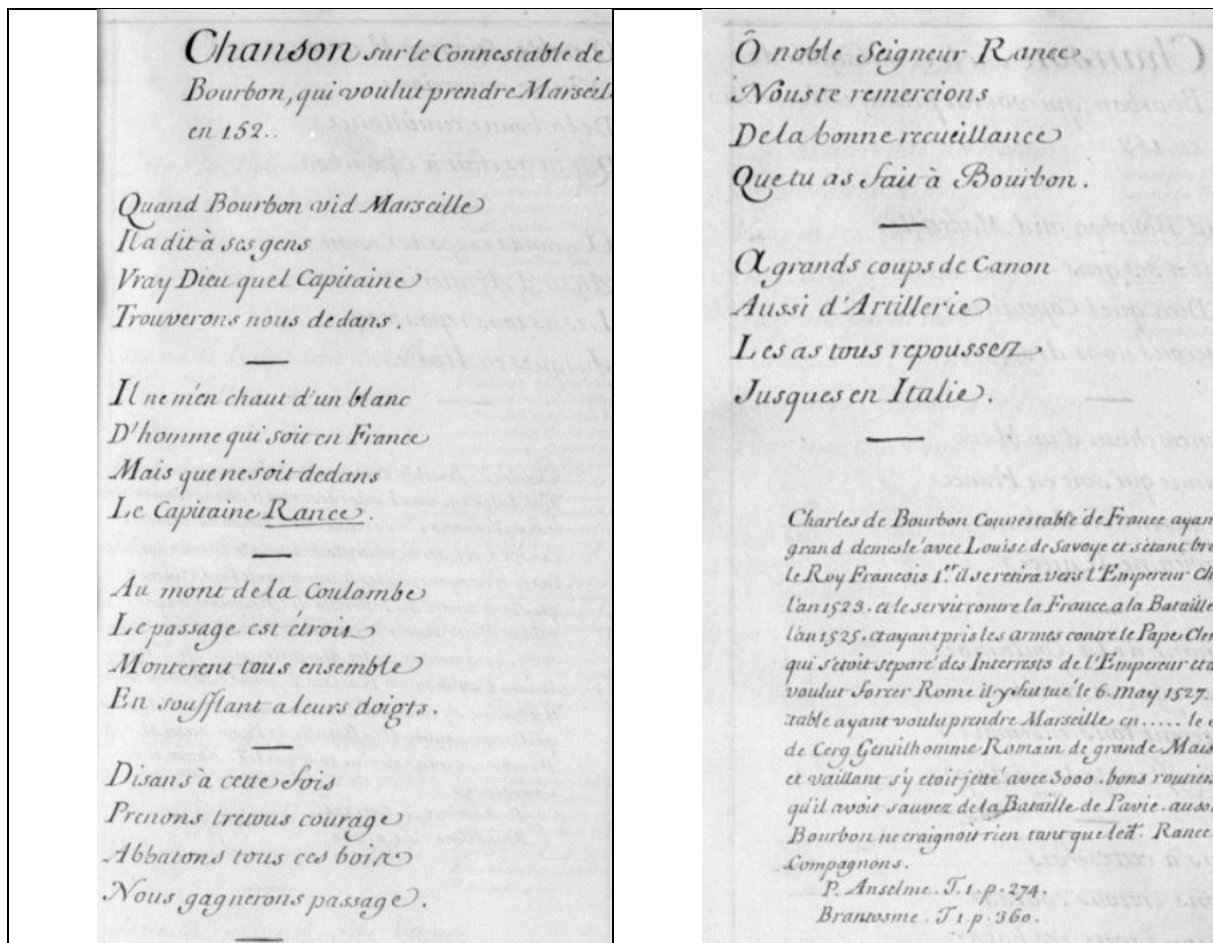
Cette carte montre l'état des sources textuelles (il n'existe pas de source musicale précise) autour d'un des airs les plus rétifs que nous nommerons ci-après *Marseille la jolie*. Au centre, en gris, les différents noms de l'air. Par le jeu des attributions d'un recueil à l'autre (et des changements de noms sur un même texte), on parvient à la conclusion que toutes ces rubriques renvoient à un air probablement identique. Les seules trois liaisons renforcées en gras sont déduites, elles découlent des relations observées (toutes les autres flèches). La flèche pointillée indique un texte qui n'a pas reçu en 1537 d'air précis, mais seulement en 1542.

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 Picot au siège de Marseille, du 19 août au 30 septembre 1524, toujours mené par Charles de Bourbon¹⁵⁵. Barbier et Vernillat offrent au texte « Quand Bourbon vit Marseille » un habillage de 1613, issu des *Mélanges Jacques Lefèvre*¹⁵⁶, Paris, BnF, Rés. Vm⁷ 255.

¹⁵⁵ Sur les aspects historiques de ces chansons, voir l'introduction d'Antoine Le Roux de Lincy, *Recueil de chants historiques français depuis le XII^e siècle jusqu'au XVIII^e siècle*, Paris, libr. Ch. Gosselin, 1872-1873, 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 Leroux de Lincy n'avait pas pour source le recueil NJ.1542 (au contraire d'Emile Picot, cf. n°66).

¹⁵⁶ Lefebvre, Jacques, *Mélanges de musique*, Paris, Ballard, 1613. BnF 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} :



Mais le chant « Que dites-vous en France » a aussi 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. Van Duyse¹⁵⁷ et Entschédé¹⁵⁸ rivalisent d'énergie à retracer les concordances écrites de ces chants jusqu'à leur époque, au travers de tous les supports possibles (sauf la collecte directe toutefois). Une des raisons profondes en est que l'usage des airs en tête des publications en Pays Bas (bourguignons) est une pratique massive, qui accompagne 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-Vingt Ans (1568-1648) qui mène à la séparation des territoires du nord d'avec la *Belgica 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

¹⁵⁷ Florimond Van Duyse, *Het oude Nederlandsche lied*, 'S-Gravenhage, M. Nijhoff, 1903-08. 2 vol., vol. II, p. 1620 sq.

¹⁵⁸ J[ohannes ?] W. Entschédé, « De Melodie van het Wilhelmus », *Oud-Holland*, 1894, n° 12, p. 175 sq.

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 Entschédé (avec de nombreux autres) remontent rarement en amont de 1569. Un ouvrage, particulièrement, s'avère décisif, le *Geusen Liederen Boecxken*¹⁵⁹. Dans ce recueil, on trouve quelques rares airs en « français » (notamment *Adieu Pierronne ende Terouanne*, n° V, qui rappellera maintes chansons), mais surtout « Chartres », un air à propos duquel Van Duyse et Entschédé 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 Bordeaux (1570 ?)¹⁶⁰. Dans ce dernier recueil, la chanson qui mentionne cet air 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)¹⁶¹. 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 précis 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 populaires¹⁶² plaide de son côté non pour « Chartres » mais pour le surnom 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 à Charles-Quint.

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* de 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* »¹⁶³ :

¹⁵⁹ *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.

¹⁶⁰ *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, (s. d.) [c. 1570].

¹⁶¹ Antoine Le Roux de Lincy, *Recueil de chants historiques français*, op.cit., vol. II, p. 603.

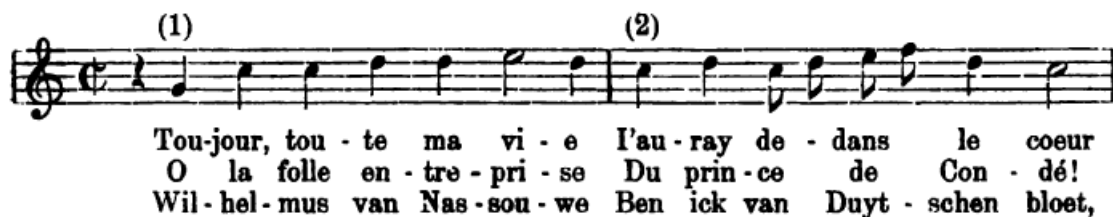
¹⁶² Rochus Freiherr von Liliencron, *Die historische Volklieder des Deustchen vom 13. bis 16. Jahrhundert*, Leipzig, 1865-1869, 5 vol. Vol. IV, p. 421.

¹⁶³ Van Duyse, op.cit, p. 1650.



Le lecteur averti aura reconnu l'actuel hymne national des Pays-Bas, le « Wilhelmus ».

Voici la façon dont s'agencent les paroles¹⁶⁴ :



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 dictes vous en France de Monsieur de Bourbon » (1525), selon Leroux de Lincy et Picot, qui s'appuient sur l'ouvrage de Bordeaux¹⁶⁵. Enfin, il trouve dans un recueil 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.

Qu'il soit alors permis d'indiquer, pour poursuivre la discussion, que ce Noël n'est pas inconnu au XVI^e siècle. Il s'agit du Noël Rézeau n° 119, « Noël nouveau sur la chanson Il y avait trois dame[s] / trois dames de Paris », unique, dans un manuscrit de l'Arsenal. La chanson n'est pas inconnue non plus (cat. *371), mais elle se trouve dans des sources polyphoniques et non dans des paroliers, en dépit de ses atours vernaculaires¹⁶⁶. En revanche, les quelque Noël (Rézeau 117 à 121) qui l'entourent présentent une morphologie poétique similaire, qui conduit à s'interroger sur leurs airs :

- Air « Marseille la jolie », ca 1536 : Rézeau n° 117, inc. « Chantons je vous en prie/Chantons joyeusement », *unicum* ;
- Air « Dans Chartres la jolie/ y ont voulu entrer », 1581 : Rézeau n° 118, inc. « Chantons je vous en prie / Noël grans et petits », *unicum* ;
- Air « Si de bon cueur vous aime », Noël de Malingre, 1533 : Rézeau n°120, inc. « Chantons je vous en prie/ Noël joyeusement/De Christ filz de Marie... », *unicum* ;

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 1652.

¹⁶⁵ Antoine Leroux de Lincy II, 96 ; Picot 36 c.

¹⁶⁶ *Les trois filles de Paris*, M. de Orto, Petrucci 1504/3, dans I-Fc ms. Basevi 2442 "Et il y a trois dames à Paris". 2^{da} : À Paris sus le petit pont.

Le Noël *Rézeau* n° 121 *inc.* « Chantons je vous en prie /par exultation / en l'honneur de Marie » a connu deux airs : « Faule trahison », dans un manuscrit de la toute fin du xvi^e siècle, unique, ou « Hélas je l'ay perdue » ; et cette dernière chanson, issue du ms. Fr 12744 (n° 108) est d'une grande beauté – elle se trouve à l'origine de nombreux exemplaires du Noël.

On trouve encore trois Noëls relevés par Pierre Rézeau, en français :

- n°122 : *inc.* « Chantons je vous en prie /par grand dévotion » sur l'air de « Ayguemorte en Provence », également introuvable en tant qu'air;
- n°124 : /grands et petits Noël sur l'air de « Mon père mi Marie », une chanson identifiée;
- n° 125 : *inc.* « Chantons je vous en prie/Tous ensemble Noël sur l'air de « Les dames ont le bruit », non identifié;

Enfin, un très populaire et très intéressant Noël sur l'air d'une séquence latine (aujourd'hui sortie de la liturgie catholique, depuis la correction des livres liturgiques consécutive au Concile de Trente), le Noël *inc.* « Chantons je vous en prie /et nous resjouissons » (*Rézeau* n°126) sur l'air de « *Mittit ad virginem* ».

On ne peut qu'être évidemment réceptif à l'air « Marseille la jolie » (*Rézeau* n° 117), qui sert fugitivement en 1536 pour un Noël dont les structures de versification et l'incipit sont infiniment proches du Noël relevé par Van Duyse. La famille de Noëls comportant le même premier vers, des échos textuels précis dans la première strophe (c'est le cas de tous ces Noëls), et une structure de versification rigoureusement semblable nous apporte des éclairages peut-être prometteurs sur la ou les mélodies sous-jacentes, outre de permettre d'entonner aujourd'hui sur l'hymne hollandais toutes les chansons construites sur « Las que dit on en France » ainsi que sur « Marseille la jolie », au moins pour l'expérience, mais aussi avec une certaine pertinence historique. L'assimilation des deux airs est étonnante, mais pas injustifiée. On note par exemple que « Ayguemorte en Provence » (cat *48), de même coupe, sur l'air de l'introuvable « Quand je partismes de Guise » (*NJ 1542* n°42, air du Noël *Rézeau* n° 122) est également une chanson militaire, qui a de bonnes chances de se chanter sur l'« air des chants historiques » alors en vogue.

La source de cette réflexion purement musicale tient à l'air de « Hélas je l'ay perdue » (BnF Fr. 12744 n°108) :

ff. 72^{vs}-73^{re}

He - las ! je l'ay per - du - e

4
Cel - - - - - le que j'ay - moie tant,

7
J'en ay per - du la veu - - - e,

10
Dont j'ay le cuer dol - lent.

13
Et sy je la re - voy
Je vous ayme loy - aul - ment,

16
Je lui di - ré : « voi - si - ne,
Mais vous m'es - tes trop fi - ne ».

D.C.

Transcription P. Nicolas

Si l'on extrait le cursus mélodique de fond de cette mélodie, et qu'on y adjoit un saut de quarte initial qui fonctionne si bien dans le cas du *Wilhelmus*, on se trouve avec une version de ce même chant, en « mineur ». Le passage au registre supérieur, qui est très frappant dans l'hymne néerlandais, est très bien rendu ici aussi (mes. 13). Ce n'est pas la mélodie du *Wilhelmus*, mais c'est une mélodie de sa famille qui, en quelque sorte, parle en sa langue. Il est juste de souligner que la forme du poème sous-jacent influe sur la forme musicale également, en l'occurrence ici la deuxième partie (à partir de 13) contraste très bien avec la première, ce que les musiciens réalisaient encore parfaitement au xv^e siècle dans le cas de formes fixes, comme on a pu le souligner à plusieurs reprises. En somme, c'est aussi la part naturelle (ou idiomatique) du cours de cette mélodie en deux parties que nous soulignons, une part commune également au *Wilhelmus*.

Enfin, un esprit curieux pourrait se demander de quelle façon *Mittit ad Virginem* a pu s'adapter à un chant de Noël (Rézeau 126, si proche de notre Noël). On remarque ici d'emblée que la séquence latine et les poèmes de Noël sont hexasyllabes, et l'on sait que la musique des séquences, mais aussi des hymnes est entièrement syllabique, pour la meilleure partie d'entre elles. Voilà qui résout la principale question d'adaptation. En revanche, l'utilisation de *Mittit ad Virginem* comme support de textes seconds a une certaine actualité dans les années trente, et sur les terres d'empire qui ici nous importent : notamment la publication à Strasbourg en 1531, aux bons soins de l'épouse du Pasteur Mathias Zell, Catherine Zell, de l'ouvrage de Michael Weisse *Von christo Jesu unserem seligmacher[...]* *Gesangbuch*, 1534. Voici une rare illustration de ce précieux ouvrage :

werdung Christi.

Der Sequentz!

¶ Mitt ad Virginem, Deütsch.

27



Als der geyt ge Gott vollenden
In die stadt Nazareth, da er ein



wolt sein wort sandt er ein Engel schnell des na-
muckfraw hett die Maria genant / Joseph



men Gabri el, ins Ga li lei sche
nyehett erkant dem sye ver tre yet



landt. Als der bott vor sye kam / sieng er mit
war. ¶ Sey gegrydt holdselig Gott d bere

freuden an machet ir offenbar was jm be/
allmechtig ist mit dir allezeit o du ge/
solben war speichend freundlich zu jr.
benedest vnder allen frauen.
Als die Jungfraw erhört so wunderliche
Er sprach ey sey getrost den got hat zu dir
wort ward sye bald traures vol vñ bedacht sich gar
lust vnd du wirst entpangē vnd geben ein
wol was sye dauffsa gen solt.
Son vnd den nen nen Ihesum.

Maria antwort jm ist doch mein bertz
Der engel sprach zu jr : der heylig geist
vnd sū auf kernē mā gewant ist mir auch
ist dir wirt so grob vnd thun vñ du wirst
vnbekant : wie sichs sunt solt er gebn.
Gottes Suon vnerückt vmb sang en.
Maria glaubet jm vnd sprach wol an
Bald wircket gottes krafft in jrer mu/
ich byn villig des herē magdt er thue
franchafft vñ sie entpang zubant. L. h. h. h.

« Als der gültige Gott vollenden wollt » (M. Weisse, *op. cit.* f° A vi-A vii, 1531)

La particularité de cette série d'ouvrages¹⁶⁷ est d'accueillir, dans les années 1530, le répertoire chanté des Frères Moraves (de Bohême) du xv^e siècle, dont Weisse est l'héritier naturel. Ces opuscules tiennent une place très importante dans l'hymnologie réformée, parce qu'ils montrent comment à Strasbourg ont été reçus des mélodies du siècle précédent, émanant d'une branche pieuse proche, dont les intentions d'édification en langue vernaculaire étaient déjà nettes. La notation noire ici utilisée sert lorsque Weisse se fonde sur les mélodies liturgiques : il s'agit d'une notation en *Hufnagelshrift* répondant à la notation carrée alors en usage partout pour le chant dit grégorien, et notamment en Bohême. Mais Weisse, lorsqu'il transmet dans les mêmes ouvrages les chansons pieuses qui se chantent sur d'autres airs, utilise une notation blanche qui est celle de la musique, non plus celle qui est associée à la liturgie. Dans les livres liturgiques des Frères Moraves, cette distinction, dont les lignes bougent en 1536, était déjà patente. L'expression par eux utilisée pour qualifier l'air sur lequel on chante est « *Leih-ton* », chant d'emprunt, chant prêté.

¹⁶⁷ La bibliographie concernant Michael Weisse (1488-1534) est plus importante en langue tchèque et allemande qu'elle n'est accessible en français. Il s'agit d'un auteur majeur et d'un fondateur de l'hymnologie réformée luthérienne. Une bonne introduction à la question de la postérité musicale : Reinhart Strohm, « Michael Weisse transmitting Medieval Songs to Bach », *Understanding Bach* n°6, p. 56-60. L'article le plus important est le récent : Ute Evers, « Deutsch-teuschischer Melodien austausch in Deutschen Gesangbüchern des 16. Jahrhunderts », *Lied und populäre Kultur* n° 55, 2010, p. 169-182. Il est consécutif à la mise à disposition d'une version électronique de l'entreprise *Das Deutsche Kirchenlied* (portée par Wackernagel au XIX^e siècle). On consultera enfin la thèse d'Annekatriin Möseritz, *Die Weise des Böhmisches Brüder von 1531. Eine stil- und Kritische Untersuchung des nichtliturgischen Melodien des Gesangbuches von Michael Weisse*, Bonn, 1990, PhD 1989.

Que *Mittit ad Virginem* soit une mélodie dont le cursus est très proche du *Wilhelmus*, c'est un intéressant détail, qui reste à apprécier par ceux qui pourraient y trouver intérêt¹⁶⁸ : moins intéressant toutefois que la transmission précise de cette version (on sait que les versions des hymnes surtout varient beaucoup, probablement plus que celles du corpus plus ancien, dans les livres liturgiques, y compris en fonction de l'aire géographique) dans le nord de la France dans les années 1530, et son actualisation par la publication de textes seconds. On pourrait enfin objecter qu'au jeu des ressemblances, l'imprécision est un coupable défaut : mais pas dans le domaine des notes de musique qui ne sont pas écrites. Ainsi que penser du Noël « Mes bourgeois de Chastres » (et non « Charles » ou « Chartres »), qui circule, avant d'usurper lui-même la fonction d'air cité, avec l'indication « sur la Tourloura », et dont on pourra apprécier les tournures mélodiques au catalogue (cat. 97)... ?

Chaque chanson, ou presque, aurait pu donner lieu à une telle poursuite dans le temps. Au regard du nombre de chansons historiques qu'elle permet de régénérer en partie, cette quête était, pour « Marseille », des plus instructives. On se souvient que dans la source de 1537, *Peuple de Picardie* ne portait pas de mention d'air (cat. 239). Son air : « Que dictes vous en France », n'est connu que par le biais d'éditions ultérieures. Se chantait-il, dans sa version de 1537, comme la pièce précédente, de même coupe ? C'est possible : dans ce cas elle se chantait sur « Marseille la jolie », une équivalence possible, supplémentaire, dans le concert des airs.

J.1537 n°10
Peuple de Picardie
Musique : « Marseille la jolie »

1. Peu - ple de Pi - car - di - e Bien est par toy des - truit
2. L'hon - neur de Nor - man - di - e Qui cui - doit a - voir bruit
4. En - tre tous sans dou - tan - ce Preux har - dis et guer - riers.

7
3. Et re - nom - mée en Fran - ce D'a - voir ad - ven - tu - riers

¹⁶⁸ Quarte initiale ascendante, contour de la première incise, passage à l'aigu dans la seconde phrase... les musiciens pourront juger.

X – Les airs, entre mémoire et transmission imprimée : une étape

Le répertoire des airs qui circulaient sous le règne de François I^{er} laisse apparaître de remarquables constantes. Sur quelque 881 chansons relevées, le catalogue en comporte actuellement 177. La date choisie de 1534 permet en effet de s'arrêter peu après les débuts de l'imprimerie musicale parisienne et correspond en réalité aux dernières anthologies singulières, avant les immenses anthologies rétrospectives des années 1535 (*J.1535*) et suivantes, qui contiennent désormais une proportion significative de paroles issues de polyphonies imprimées peu avant. On voit maintenant que ces polyphonies n'étaient pas toutes d'art à l'origine, et c'est ce qui fait qu'on ne peut séparer, y compris dans les paroliers des années 1535 à 1550 et au-delà, aussi simplement les catégories entre « paroles copiées dans des partitions imprimées » et « paroles *sui generis* ». Les paroles copiées d'après les imprimés musicaux en vogue ne sont qu'une partie des chansons que l'on se chante encore. Certes le rôle des paroliers de la première époque est de transmettre, pour les structures strophiques, « toutes » les strophes. C'est là une des véritables mutations qui se produisent : si dans les paroliers plus tardifs on ne copie plus que la « strophe » mise en musique d'une chanson qui en possédait beaucoup, c'est que la « capacité strophique collective » s'est déplacée, car il n'y a aucun signe que disparaissent les musiques répétitives populaires de l'époque, notamment les danses, dont précisément on imprime des versions instrumentales nouvelles au même moment, par exemple les *Danseries* de Gervaise. Voilà qui peut permettre de réfléchir à la conservation des musiques répétitives, mais pour leur texte, il faut formuler comme on le verra d'autres hypothèses.

En d'autres termes il faut considérer que le fredon, que le timbre, que le chant à une voix persistent, plutôt qu'ils n'apparaissent ou disparaissent, et chercher de quelle manière cette capacité à la fois individuelle et collective s'incarne dans les nouveaux répertoires – de tous ordres. Le privilège de ce tout premier répertoire des airs sous François I^{er} est de travailler très précisément à la limite de l'oral et de l'écrit, à un moment où les incertitudes, les essais, les hésitations montrent au chercheur de féconds indices de la réception des formes lyriques dans les esprits et, pour la danse, dans les corps.

Un répertoire anonyme

Dans les mises en musique retrouvées, l'absence de signature domine. C'est un fait à la fois banal et remarquable, mais tout à fait en phase avec l'ensemble du corpus. L'anonymat de certaines de ces chansons les plus orales se transmet aux compositions polyphoniques, dont les noms ne nous sont connus parfois que par recoupement et attributions actuelles. La notoriété de ces chansons est en réalité celle de leurs airs, les arrangements ont la fragilité du papier, dont la notation musicale, une notation symbolique si raffinée, sépare ceux qui la « savent » de ceux qui chantent. Il s'agit donc d'un anonymat peut-être un peu particulier, loin des clichés. C'est aux chansons et aux airs que l'on donne des noms, dans cet univers particulier.

Nous disposons actuellement des noms de compositeurs pour environ un tiers des musiques polyphoniques retrouvées, ce qui ramène à une soixantaine le nombre de chansons du corpus plus ou moins attribuées – on voit que certaines sont attribuées concurremment à trois ou quatre musiciens différents.

Mais encore faut-il nuancer : parmi les chansons dont le compositeur est connu, on distingue deux époques, l'une antérieure et à peu près contemporaine à la parution dans les paroliers, et un net « revival » dans les années 1560 et surtout 1570, qui ne sont pas sans intérêt pour l'histoire de la musique¹⁶⁹. Si l'on excepte donc ces mises en musiques tardives, on ne dépasse pas la cinquantaine de chansons nettement signées.

Pièces attribuées

Un nom pourtant retient l'attention, entre tous, celui de Claudin de Sermisy (*ca* 1490, 1562). Claudin de Sermisy est à lui seul l'auteur de 18 de nos chansons attribuées. Sur l'ensemble (177), cela représente peu, mais en proportion des chansons attribuées, c'est très important. Par comparaison, Clément Janequin (*ca* 1485-1558) n'en a composé que quatre. Encore sont-elles communes avec celle de Sermisy, et parmi ces quatre chansons mises en musique par Janequin, faut remarquer deux chansons de Clément Marot. Ces deux compositeurs sont contemporains, à quelques années près. L'un comme l'autre ont composé plus de deux cent chansons musicales, 250 pour Janequin. Certes Janequin est arrivé plus tardivement à la capitale, alors que Sermisy y est institutionnel depuis 1508. Janequin est notamment passé par Tours mais aussi Angers, où l'activité poétique autour des noëls est très intense, ce dont il faut garder souvenir. Mais la différence est frappante.

C'est précisément dans ce contexte qu'on comprend parfaitement la distinction entre la chanson et la chanson musicale. Clément Marot écrit des chansons, des textes à chanter, ou des textes qui disent qu'ils sont à chanter. Clément Janequin écrit les chansons musicales. Pour des chansons musicales, on se sert d'airs qui existent déjà, lorsqu'on en dispose. Mais ces airs n'existent pas dans le cas de Clément Janequin. La plupart de ses chansons sont absentes de notre corpus, les airs en sont inventés. Ils le sont nécessairement, parce qu'au fond, c'est l'immense production de Janequin qui échappe entièrement à notre répertoire de chansons populaires.

Janequin est l'auteur de plus de 250 chansons. Parmi elles, la chanson érotique, la chanson amoureuse, la thématique rurale, les évocations « rustiques », et l'onomatopée sont monnaies courantes. Les chansons satiriques, l'anticlérisme sont la règle. Toutes ces caractéristiques sont devenues au *xx*^e siècle et depuis, des marqueurs de la « Chanson parisienne ». Or ce n'est pas tout à fait le tableau qui s'offre ici à nos yeux, on observe plutôt un Janequin refusant certaines chansons d'inspiration apparemment proche. Comment expliquer ce paradoxe ?

Les carrières de Claudin de Sermisy et de Clément Janequin sont vraiment très différentes : le premier a passé plus de quarante ans au service des rois de France, dont il était le maître de chapelle. Le second, musicien venu de province, a bénéficié du soutien de l'Église la plupart du temps, au fil de charges relativement peu engagées au service du public, mais certainement rémunératrices. On lira avec profit sur ce point le travail de Christelle Cazaux et son dernier article sur la question¹⁷⁰.

Il est difficile de savoir ce qui a pu empêcher Clément Janequin de s'intéresser à ce répertoire, alors que c'est précisément pourtant une source d'inspiration qu'il mime à la perfection. Il est possible que des éléments matériels, qui nous échappent, l'aient contraint à se positionner différemment de

¹⁶⁹ Il s'agit principalement des pièces de Pierre Certon (1515-1572).

¹⁷⁰ Christelle Cazaux, *La Musique à la cour de François I^{er}*, Paris, École nationale des chartes [Tours] Centre d'études supérieures de la Renaissance, 2002 ; *eadem*, « Que sait-on de Clément Janequin ? », dans Olivier Halévy, Isabelle His et Jean Vignes, *Clément Janequin*, Paris, Société française de musicologie, 2013, p. 23-34.

son aîné. Manifestement, lorsque Janequin s'astreint à ce type de chansons contenues dans les paroliers, il passe dans une catégorie générique qui lui est étrangère, et dans laquelle il ne souhaite pas s'attarder. De manière emblématique, dans les paroliers, Clément Marot est plus populaire que Clément Janequin. Dans les paroliers, en effet, près d'une trentaine de chansons de Marot sont publiées avec cette poésie anonyme quotidienne.

Comme l'a montré un colloque récent, Clément Janequin était effectivement au contact des poètes, jusque très tard dans sa carrière : on se souvient du vieux Janequin composant pour l'édition avec supplément musical des *Amours* de Ronsard. Que les grands noms des poètes soient associés à la musique de Janequin, voilà qui préfigure une nouvelle époque, beaucoup plus raffinée certainement, mais peut-être aussi moins féconde.

Sermisy et Janequin : l'ancien et le nouveau

Cette différence radicale entre Clément Janequin et Claudin de Sermisy nous conduit à deux remarques :

Qui a écrit les textes des chansons d'inspiration rurale, rustique, et grivoise de Janequin dont « le peuple » n'est pas l'auteur ? La question vaut d'être posée de façon provocante en utilisant ce terme, car les textes mis en musique par Janequin ne sont pas des textes « populaires », ne sont pas issus d'un corpus traditionnel ou oral. Pour autant, ils en ont presque toutes les caractéristiques, et c'est en ce sens que l'on peut dire que Janequin mime la muse populaire.

Ce que Janequin ne peut mimer facilement, à partir du moment où il se détourne de ces répertoires existants, ce sont les structures de répétition propres aux chansons strophiques à refrain, qui constituent une sorte de patrimoine musical formel qui leur est associé, dont on a vu qu'il semble bien vivace dans l'expérience collective. En somme Janequin va promouvoir une satire, une lubricité et une ruralité reconstruites, en les isolant de leurs forces expressives propres. C'est sans doute pourquoi la recherche d'autres moyens que la répétition formelle de sections musicales est importante pour lui, et l'on sait à quel point Janequin se sert plutôt du cratylisme verbal, de l'onomatopée, une attitude qui séduit aussi naturellement les poètes, par exemple Peletier du Mans.

Deuxième question : quel est le nouveau public qui apprécie plutôt les chansons de Janequin que les airs, fredons et chants de mémoire, et à quelles conditions ce public fait-il le sacrifice de cette intimité musicale que permettent les chants « que l'on sait déjà » ? Il n'y a pas de réponse simple à cette question, en dehors de certitudes importantes : le goût de la cour française lui-même se porte sur la poésie « amoureuse », reflète une ironie et un scepticisme profonds à l'égard du clergé, et se projette volontiers, tant matériellement que dans les productions artistiques, vers des espaces naturels idéalisés propices à la chasse, au loisir, à la « vie naturelle ».

Que les productions de Janequin se définissent comme « non populaires », en tous cas hors de nos supports à grande diffusion, cela doit nous conduire à tenter de rétablir une perspective sur ces questions.

Il faut se garder de penser, par contrecoup, que Claudin de Sermisy est un compositeur léger : c'est en réalité un compositeur institutionnel, de statut ecclésiastique, formé au contrepoint dans la veine des musiciens du nord, et qui compose dans tous les styles, comme ses prédécesseurs Dufay,

Ockeghem, Obrecht, Josquin... Par prudence, par goût, ou encore par nécessité, il ne composera jamais ou presque sur des textes qui servent ensuite à des détournements évangéliques ou protestants mais en revanche, rien dans la définition de son métier ne s'oppose à ce qu'il mette en musique ce qui s'offre à lui. Et en ce domaine, on peut noter une nette affection de sa musique pour ces chansons issues de la tradition orale. C'est de loin le plus gros contributeur aux mises en musique. Ceci s'explique notamment parce que son métier précisément consiste à mettre en musique des airs déjà existants, dans de nouvelles polyphonies savantes – un arrangeur de haute volée, en somme. Cette dichotomie nécessaire entre un matériau musical préexistant et une œuvre polyphonique est évidente dans le cadre du contrepoint franco-flamand, comme nous l'avons déjà souligné, et c'est la lignée intellectuelle de Sermisy.

Ainsi lorsque Claudin de Sermisy met en musique une mélodie dans l'air du temps, il ne fait rien d'autre que d'inscrire en polyphonie un chant, avec le charme immense que parfois, ce chant n'était pas noté avant que Sermisy s'en empare, en sorte que c'est lui qui nous le révèle.

Même en polyphonie, qui est le seul art qu'on lui connaisse, Sermisy se révèle un excellent auteur d'airs de chansons monodiques de type traditionnel. Mais n'en a-t-il pas composé l'air, tout simplement ? On sait, par le suivi des textes, par leur nature, par la pérennité au fil des siècles, qu'il n'en est pas l'auteur. C'est pourquoi, au vu de sa façon d'écrire, on peut penser qu'au contraire il s'est positionné comme collecteur de la mémoire orale.

Janequin est l'auteur de psaumes en musique, et de chansons spirituelles, c'est de cette façon qu'il répond le mieux à cette autre facette du goût de la cour française pour la poésie chantée, la poésie spirituelle, soutenue par les œuvres de Marot et le climat littéraire dans l'entourage de la sœur du roi. Peut-être a-t-il pu croiser, notamment dans le Val de Loire, des imprimés gothiques populaires de poésie pieuse en langue vernaculaire, des vies de saints, des noëls, puisque ces territoires en sont un des foyers. Peut-être a-t-il choisi, en suivant plutôt un homme de plume, Marot, de prendre une direction à la fois comparable : chanter la foi en français, et différente : ne le faire que sur des textes remarquables. Une fois ce positionnement du psaume polyphonique et de la chanson spirituelle rendu sensible et séduisant par la musique dans la société française, s'ouvre cette parenthèse qui, avec Goudimel, L'Estocart, Jean Servin, Claude Le Jeune, illustre de manière spécifique l'art musical français du XVI^e siècle. L'impulsion de ce mouvement repose tout entière sur l'inspiration poétique de Marot pour ses traductions de psaumes, qui lance un canon esthétique dont il devient difficile de se détourner : une excellente poésie avant tout.

De là, on imagine la pâle figure de certains textes à chanter des paroliers, et la contrainte musicale forte qui pèse sur ceux qui doivent inventer, du côté protestant, les chants d'assemblée à une voix. Généralement très compétents dans le domaine du verbe et du son, y compris dans ce cadre d'une austérité frappante, ils finissent par adopter une ligne commune, qui consiste à rechercher finalement des mélodies plutôt peu marquées par le passé, voire totalement neuves. Ils quittent en cela les modèles de chanson pieuse en français qui sont fournis par centaines dans les recueils de noëls.

Il y a tout de même plusieurs stratégies à l'œuvre : Malingre, en 1533, écrit un recueil de noëls protestants. Mais le Noël est le lieu privilégié de la contemplation de la Vierge et de l'enfant, et l'évocation du Christ adulte n'est pas si simple, dans ce cadre. C'est ainsi que les recueils de chansons spirituelles, ensuite, se donnent plutôt d'autres missions que le format en quelque sorte imposé par la

déjà longue tradition du Noël. Voilà, de multiples façons, comment les esthétiques ont pu se cristalliser autour de l'utilisation –ou non– d'un air familier.

Des arrangeurs en « chant familier »

Sermisy partage cette heureuse disposition au chant familier avec Adrien Willaert. Si Claudin de Sermisy a composé 18 de nos chansons, Adrien Willaert en a composé 11. On trouve ensuite une nuée de musiciens, dont certains très connus, qui ont contribué de manière significative à nos mises en musique, telles qu'elles sont signées dans les sources.

Compositeur	Nombre de chansons
Sermisy	18
Certon	17
Willaert	11
Sandrin	11
Gero	9
Josquin des Prés	9
Ninot le Petit	6
Févin (Antoine)	5
Mouton	5
Richafort	4
Descaudin	3

On reconnaît, autour de Josquin des Prés, toute une jeune génération de musiciens de la cour de Louis XII puis de François I^{er} : Ninot le Petit, Févin, Mouton, Richafort, Descaudin... et au travers de ces noms, si liés aux Pays-Bas, se dessine une sorte d'identité plutôt « bourguignonne » de la pratique des chants *alla mente* (et des textes seconds). Le psautier en flamand imprimé par Simon Cock, les *Souterliedekens*, contient plusieurs de nos airs¹⁷¹.

Adrian Willaert fait partie de ce groupe de musiciens actif en Flandre, il bénéficie très tôt de l'imprimerie polyphonique italienne, même avant les impressions de Pierre Attaignant. En effet, on trouve ses productions dans les années 1520, dans les rares exemplaires qui nous sont parvenus, aux côtés des musiciens ci-dessus et de Compère, Maistre Jan, Lupus, Brumel etc. C'est encore en Italie qu'est imprimé un volume intitulé *La Courone et Fleur des chansons à troys*¹⁷² nettement orienté dans la veine « populaire », érotique et comique que Willaert semble affectionner. Dans ce recueil, précisément, on retrouve la quasi-totalité des auteurs qui ont visé la muse populaire. Willaert est un musicien flamand qui fait carrière en Italie, comme de nombreux autres : l'Italie importait du Nord en quelque sorte ses maîtres de chapelle et ses musiciens compositeurs, une situation que Willaert lui-

¹⁷¹ *Souterliedekens*. Symon Cock, Antwerpen 1540 : *Sur le pont d'Avignon*, Psaume 121 ; *Madame la régente*, Ps. 81 ; *L'amour de moy*, Ps. 31 ; *Le bergier et la bergière*, Ps. 135 ; *Languir my fault*, Ps. 103 ; *J'ai mis mon cœur*, Ps. 128 ; *Il me suffit*, Ps. 138 ; *De mon triste et déplaisir*, Ps 112 ; *Dont vient cela*, Ps. 72, *Que mauldicit soit ce faux vieillard*, Ps. 95 en se limitant aux incipits français, et sans tenir compte des airs eux-mêmes.

¹⁷² [RISM 1536/1].

même a contribué à réduire par son rayonnement d'enseignant, dont atteste un de ses plus brillants élèves, le théoricien Zarlino.

Il faut ici se souvenir des travaux de L. Bernstein¹⁷³, selon qui la chanson parisienne était le fruit d'une petite diaspora française en Italie, qui probablement popularisait également cette poésie sur place, tout en se confrontant aux styles italiens, notamment la poésie chantée de la frottola, et les *cantasi come* des laudes italiennes, le pendant des noëls français. C'est en cela qu'il retrace la double filiation franco-italienne de la chanson parisienne. Là où cet argument est parfaitement convaincant, c'est que ce sont précisément les sources manuscrites qui semblent plus parlantes.

Sur le plan du développement des imprimés, son intuition est très séduisante¹⁷⁴. Sur le plan des manuscrits, et comme l'a brillamment montré Peter W. Christoffersen, c'est vraiment le manuscrit de Copenhague (DK-Kk ms. Ny kongelige Samling 1848, 2°) qui s'impose (20 chansons). Mais il est suivi de près par le manuscrit 1516 de Munich D-Mbs Mus. ms. 1516 (17 chansons), celui de Florence, I-Fn ms. Magl. XIX.117 (15 chansons), par le manuscrit GB-Cmc ms. 1760 (Pepys, 11 chansons), et bien d'autres. Le chansonnier dit de Françoise de Foix, GB-Lbl Harley 5242, en contient 7, ce qui constitue une proportion importante car il n'atteint pas les dimensions anthologiques de certains autres chansonniers, tel que le manuscrit 76 a d'Uppsala (11 chansons, S-U Vokalmusik i Handskrift 76a).

Noëls et chansons spirituelles

Comment, entre les noëls et chansons spirituelles, se répartissent les différentes catégories ? Les airs des paroliers jusqu'en 1534 sont au nombre de 177. Parmi eux, un certain nombre a été véhiculé par des textes seconds : il y a environ 80 noëls et 61 chansons spirituelles qui les utilisent. Il faudrait maintenant une étude détaillée pour voir si l'utilisation des textes profanes dans le contexte de la nouvelle piété populaire repose sur une intertextualité objective, notamment une lutte du pieux sur le profane, ce que l'expérience peine vraiment à illustrer : il demeure en effet difficile de croire que les versificateurs (souvent franciscains) ont réellement ou exclusivement, ou obsessionnellement pensé au texte premier de leur air pour le choisir (le « blanchir » en quelque sorte, le laver de son sens ancien), et je penche plutôt pour une extraordinaire intelligence de la simplicité, qui a d'ailleurs rendu ces chants si pénétrants. Il serait intéressant de connaître plus précisément la relation théorique des franciscains français au « mondain sonore », si de tels textes existent pour la fin du xv^e siècle : car ce n'est pas, tant s'en faut, le même monde que celui du début du xvii^e siècle. S'il n'existe pas de tels paratextes, et si nous ne disposons précisément que des noëls, alors nous devons peut-être considérer que le discours réside dans la méthode même, d'une certaine manière, qui le révèle ; tout en gardant à l'esprit que la pratique de versification sur des airs semble une pratique généralisée.

L'intersection entre les noëls et les chansons spirituelles est de 41 chansons, qui représentent deux tiers des chansons spirituelles, la moitié des noëls. Il faut ici également ne pas prendre cela pour une rivalité, sur chaque air, entre Noël et chanson spirituelle. Il s'agit de deux générations successives d'exploration de ces possibilités. Les noëls n'ont pas disparu dans le second quart du xvi^e siècle, au moment où le domaine de la chanson spirituelle se développe. Dans nos paroliers figurent aussi quelques chansons pieuses, qui ne semblent d'aucune sensibilité précise autre que « évangélique »,

¹⁷³ Lawrence F. Bernstein, « Notes on the Origin of the Parisian Chanson », *The Journal of Musicology*, vol. 1, n° 3, Jul., 1982, p. 275-326.

¹⁷⁴ La *Courone* est imprimée par Antico.

au sens de l'atmosphère des entreprises du cercle de Meaux. La relation de ces airs favoris avec les deux grands chansonniers monodiques est tout aussi intéressante.

Sur les 80 noëls, 16 sont issus des chansonniers monodiques. Les deux chansonniers mélodiques, ne s'imposent pas de la même manière cependant : le chansonnier de Bayeux BnF Fr.9246 récolte toutes les faveurs, plus que le chansonnier BnF Fr.12 744, qui en compte 4 à 5 de moins. Peu ou prou, ces mélodies sont en réalité également des musiques de danse, attestées dans d'autres sources textuelles, y compris avec des notations chorégraphiques. Les pièces des chansonniers monodiques utilisées par les noëls sont aussi utilisées par les chansons spirituelles. Sur les 61 chansons spirituelles, on compte 13 airs empruntés aux grands chansonniers monodiques. Là aussi, les 13 airs font partie du manuscrit de Bayeux, mais quatre de moins dans le manuscrit BnF Fr. 12 744. Il serait sans doute possible de faire une étude chronologique beaucoup plus fine, en observant mélodie par mélodie de quelle manière sa faveur augmente ou diminue au fil des décennies. Pour certaines, la qualité chorégraphique prime. On note 23 monodies du manuscrit BnF Fr.12744 reprises à un titre ou un autre dans les paroliers, dont seulement une douzaine dans un contexte spirituel, et 13 du manuscrit BnF Fr. 9346, entièrement en contexte spirituel cette fois.

Une perspective plus large : l'air et la chanson

Du point de vue des recueils imprimés, on a déjà noté les recueils italiens du début du siècle, dont certains, avant 1528, qui propagent ce répertoire particulier¹⁷⁵.

En effet l'histoire de ce répertoire et de son reflet dans les imprimés polyphoniques n'est pas linéaire. Certains imprimés sont réellement plus investis que d'autres dans ce type de répertoire, comme le montre la lecture du catalogue. Mais c'est aussi le cas dans d'autres domaines musicaux. Dès les années 1530, Attaignant imprime ainsi des partitions pour luth. Immédiatement, il les double de versions à une voix plus luth, qui permettent à un chanteur, ou luthiste, de chanter à une voix tout en éprenant quelques notes sur le manche. C'est ce qui se pratiquait déjà en Italie, où l'on trouve dès le début du siècle des recueils pour voix et luth (chacun dans sa notation privilégiée). Plus tard, progressivement, apparaissent des recueils de mélodies de chansons notées seulement à une voix, dans la seconde moitié du XVI^e siècle, et notamment le célèbre recueil Chardavoine, 1576, qui semble ouvrir le feu¹⁷⁶. Il manque au moins une génération de chanson (notée) à une voix entre ces deux dates : elle est notamment comblée, c'est l'hypothèse, par les publications à une voix et instrument, qui ordonnent la partition à plusieurs interprètes dont un chanteur. Le chanteur dispose alors des précieuses strophes supplémentaires qu'il aurait en vain cherché dans les publications de musique de danse instrumentale par exemple (où l'on joue à quatre parties ou seul des versions a priori sans texte), des paroles dont la place naturelle est dans les paroliers. Ce nouveau support pour voix et instrument, spectaculaire, remplit très bien une des fonctions essentielles du parolier, qui est la transmission du texte strophique, donc la possibilité d'une narration – que l'on songe seulement aux chansons militaires de nos paroliers. Une des questions intéressantes est de savoir comment les paroliers ont accusé cette concurrence, jusqu'à quel point elle leur nuit ou les inspire.

¹⁷⁵ *Chansons a troys*, Venetijis : impressum opera & arte Andree antiqui : impensis vero. D. Luce Antonij de giunta, 1520. (Marque de Antico), recueil RISM 1520/6, est un de ces importants recueils.

¹⁷⁶ Il existe, depuis les débuts de l'imprimerie, des insertions lyriques en notation mesurée dans des ouvrages divers. Il n'est ici question que de recueils de chants, hors liturgie. On n'aurait aucune peine à montrer les liens entre la versification en latin et le chant, notamment en milieu clérical et ecclésiastique...

Survie des formes strophiques : vau de vire /voix de ville

La transmission d'un texte narratif était, on a pu le constater, une des grandes difficultés que rencontraient les imprimeurs de musique et les compositeurs. Certains ont adopté des formes raccourcies, à narration abrégée, d'autres la réduisaient à une seule strophe, laissant la responsabilité du reliquat aux paroliers. Lorsque cette version mono-strophe était fondée sur un air préexistant, la partition polyphonique pouvait au besoin servir de partition à une voix.

Cependant la nouvelle tendance est à l'écriture de même qualité à toutes les voix, en sorte qu'aucune voix, dans le répertoire d'art, ne porte réellement l'air prédominant, ou du moins que tous partagent l'effet. C'est ainsi qu'un nouveau format musical court sans air préexistant est devenu la norme pour la chanson. Ce format est adapté également à des textes poétiques ramassés dans leur expression, concis, comme peuvent l'être des aphorismes ou des épigrammes, sous forme de distiques ou de quatrains isolés. Dans ce modèle, ce sont les formes strophiques et à refrains qui souffrent le plus de cette évolution, en tant que forme d'une part, et sur le plan du potentiel narratif de la chanson – ce que nous avons pu illustrer de plusieurs manières.

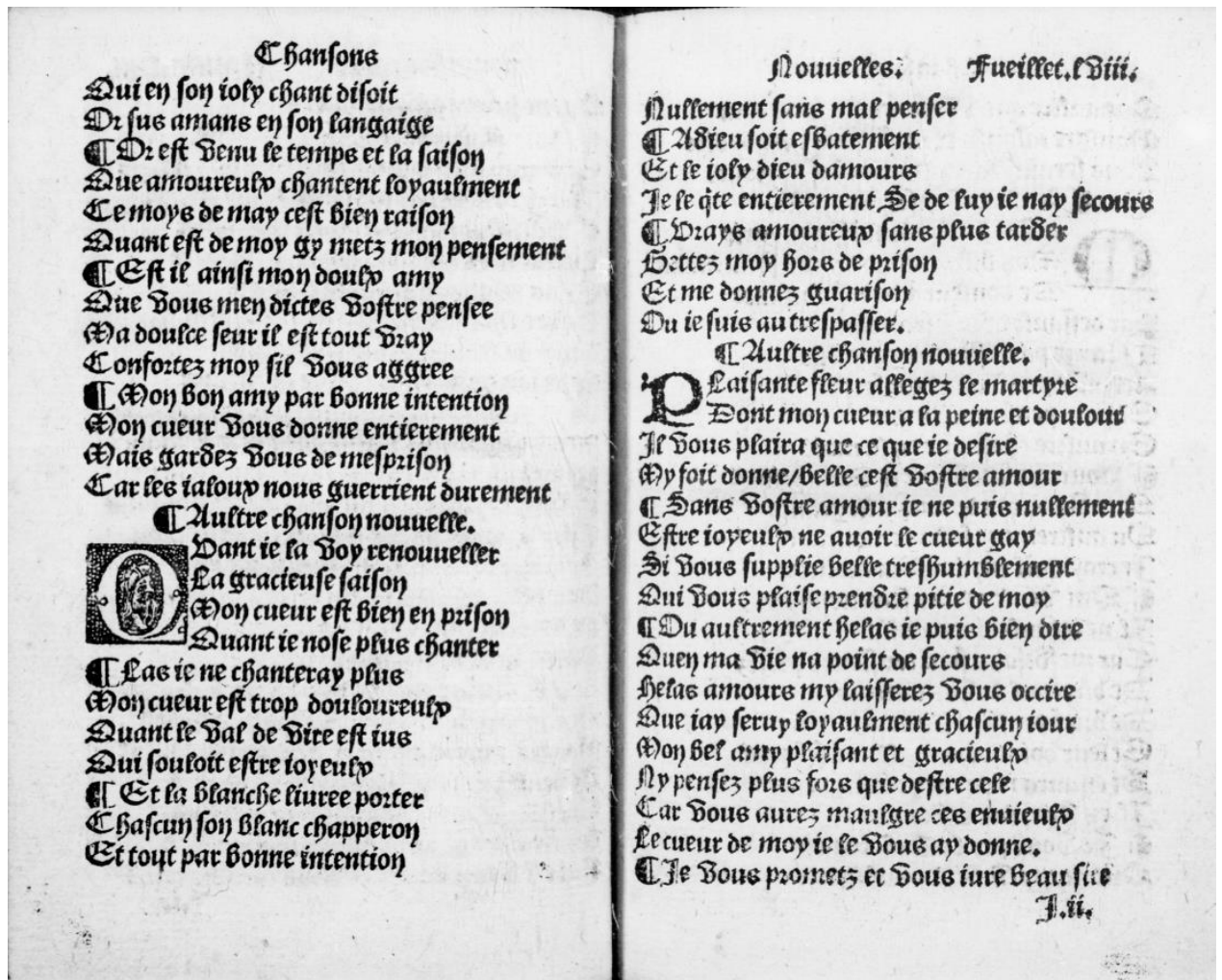
Il semblerait alors que les paroliers sans musique ne soient pas étrangers à la préservation de ces sources poétiques particulières entre les années 1535 où la polyphonie savante de Janequin et Sermisy envahit les imprimés, et les années 1575, où réapparaît un nouveau territoire musical qui en réalité n'a jamais disparu, le chant à une voix avec des paroles premières – et secondes-, aussi nommé vaudeville.

En effet, un parolier en particulier se tourne de manière résolue vers une rétrospective, notamment dans sa dernière section, il s'agit du parolier *J.1535*.

Véritable sanctuaire de la chanson ancienne, et particulièrement des deux grands chansonniers monodiques, il constitue un des points de pivot les plus intéressants dans l'histoire des « voix de ville ». Jeffery en fait une vivante présentation (vol. II p.127 à 132). *J.1535* commence avec de nouvelles chansons, notamment celles publiées en polyphonie par Attaignant. Il y a là 15 chansons de Marot. C'est aussi le recueil où l'on trouve une version spirituelle de *Qui veult avoir lyesse*, une chanson qui perd son air ancien et son caractère mondain pour progressivement conquérir un texte second propre, auquel sera attachée une mélodie distincte – ou un « timbre », que du fait de ce lien fort, d'autres n'emprunteront plus jamais, ce qui est une autre façon de souligner son achèvement.

Mais à partir du n° 118 et jusqu'à 154, le recueil *J.1535* se tourne non seulement vers les paroliers les plus anciens, mais aussi, de manière spectaculaire, vers les deux grands chansonniers monodiques. Jeffery souligne avec raison que les textes de ces chansons ne sont pas exactement ceux des manuscrits BnF Fr. 12744, et BnF Fr. 9346, mais des versions légèrement divergentes, rien qui puisse nous étonner cependant dans le domaine de la transmission de mémoire, si ce n'est qu'ici, il s'agit probablement de transmission imprimée « fantôme », selon l'hypothèse de Jeffery : des imprimés gothiques nous auraient échappé, entre le recueil *J.90* et le recueil *J.1535*, et 17 nouvelles chansons lui apparaissent. Jeffery pense que ces chansons figuraient dans des imprimés anciens perdus. On pourrait arguer aussi, avec l'aide de spécialistes de musique traditionnelle, sur les usures éventuellement liées à la pratique, qui auraient pu donner à ces chansons une physionomie légèrement différente de ce qu'elle était dans les sources manuscrites.

Enfin, cette même section (118-154) du recueil *J.1535* présente des paroles issues d'un autre manuscrit, le manuscrit dit de Vire (BnF Naf. 1274), celui-là même qui fonde toute la geste ancienne sur Olivier Basselin (et ses Vaux-de-Vire). Sur le plan technique il s'agit d'un parolier manuscrit daté de 1581, ayant appartenu à Jean Porée, et qui contient noëls et chansons¹⁷⁷. C'est ici que les choses deviennent intéressantes, car il est difficile de matérialiser la persistance de ce répertoire depuis le xv^e siècle (où aurait vécu Basselin), et plus difficile encore, en musique, d'avoir une trace fiable sur la transmission du nom de « vau de vire ». Voici une des chansons du manuscrit de Vire, *Plaisante fleur allegez le martyr*, telle que transmise par le recueil *J.1535* n° 120 :



Wolfenbüttel, HAB, J.1535, n°120

Elle est précédée d'une chanson de regrets sur le Val de Vire, *Quand je la voy renouveler*, qui est également commune aux trois manuscrits. À quelque distance de là, la chanson n°135, *Helas Olivier Basselin*, complète le tableau virois. L'histoire d'Olivier Basselin est rétrospective à partir du manuscrit de Jean Porée de 1581, et nous en avons ici un témoignage antérieur, intéressant. C'est d'ailleurs dans la dernière partie de ce recueil *J.1535* que l'on trouve les chansons historiques. On voit au moins que le contexte d'une ambiance « normande » était connu des imprimeurs et de ceux qui chantaient sur

¹⁷⁷ Armand Gasté, *Noëls et vaudevires du manuscrit de Jean Porée*, étude critique et historique, par Armand Gasté, Caen, impr. de F. Le Blanc-Hardel, 1883.

les paroliers, par les paroles même des chansons, qui forment un heureux contrepoint à la *En la Duché de Normandie* du manuscrit dit de Bayeux (BnF Fr. 9246). Ainsi on peut penser qu'après les noëls du Mans et d'Angers, l'évocation du Val de Vire est devenue l'une des façons d'évoquer le chant à une voix, le chant dans les paroliers mais aussi dans les nouveaux recueils des années 1570, peut-être par opposition aux autres répertoires musicaux... Ce n'est qu'une hypothèse, mais les documents sont là. Gasté ne remontait, une fois de plus, qu'en 1543 (la plaquette de Lotrian était alors largement connue, mais moins l'ensemble édité par Jeffery). En 1535, Lotrian intègre dans son imposante anthologie une section centrale, que rien ne vient particulièrement signaler, fondée sur une relecture de chansons issues des deux chansonniers monodiques. Cette section n'est pas visible facilement, car la fin du recueil est par ailleurs composée de brefs quatrains. En remettant ces chansons à la disposition du public, et en les étoffant, *J.1535* a peut-être contribué à alimenter l'inspiration des musiciens et des imprimeurs pour concevoir et développer le répertoire à une voix et instruments :

RISM 1554/4, *Cinquesme livre de guitterre, contenans plusieurs chansons à trois et quatre parties...* Paris, Adrian Le Roy, 1554. British Library.

Restituer cette capacité à chanter les strophes constituait un enjeu important, qui était en train de redevenir central pour toutes les versifications strophiques d'une certaine ambition (dans cette série d'ouvrages, le *Cinquesme livre* est le seul à proposer cette disposition). C'est pourquoi le lien entre le « Val de Vire » et la chanson « à texte », narrative, tel qu'on l'entrevoit au travers de l'agencement du recueil *J.1535*, semble essentiel¹⁷⁸.

Il est donc possible que les paroliers, au travers d'une pratique continue depuis la fin du xv^e siècle, aient contribué à plusieurs titres à la formation de l'idéal (polymorphe) du sujet chantant en France au xvi^e siècle. Ils témoignent d'une circulation orale ou mentale des mélodies qui constitue l'arrière-plan de pratiques créatrices, que ce soit dans le domaine de la poésie ou de la musique. Cette technique simple, qui dispose des mélodies que le sujet a déjà en mémoire, recèle des trésors de possibilités au temps des mutations confessionnelles. Comme dans d'autres pays, mais en ses termes propres, le répertoire français à une voix, que cette voix soit accompagnée d'instrument, d'autres voix,

¹⁷⁸ Même si des vaux de vire sont publiés à quatre parties, quatre voix, on se souviendra que la partition n'est pas prescriptive, et que différents usages en sont possibles.

ou en assemblée, est nettement marqué par cette haute époque du début du siècle où dans les mémoires l'air le disputait à la chanson.

Bibliographie

La bibliographie est très importante. Il convient de se référer à la bibliographie d'Annie Cœurdevey, Pierre Rézeau, Anne Ullberg et David Fallows pour les sources primaires, et tout ce qui intéresse leurs corpus respectifs. On trouvera ci-après une sélection centrée sur la question de l'air, de la chanson populaire, du timbre, de la réminiscence ou de la citation. Les ouvrages supplémentaires mentionnés en note font l'objet d'une entrée d'index au nom de l'auteur.

Répertoires et catalogues :

Christian Meyer, *Sources manuscrites en tablature : Luth et théorbe, c.1500 - c.1800 : catalogue descriptif* par François-Pierre Goy, Christian Meyer, Monique Rollin, Baden-Baden, Editions Valentin Koerner, 1991- 1999, 4 vol.

BLOCK, Adrienne F., *The Early French parody Noël*, Ann Arbor, Mich., Umi Research Press, 1983.

BORDIER, Henri-Léonard, *Le Chansonnier Huguenot du XVI^e siècle*, Paris, Librairie Tross, 1870, [Bordier].

BROWN, Howard M., *Theatrical Chansons of the Fifteenth and Early Sixteenth Centuries*, Cambridge (Mass.), Harvard Univ. Press, 1963, [Brown ThM].

BROWN, Howard M., *Instrumental Music printed before 1600, A Bibliography*, Cambridge (Mass.), Harvard University press, 1965, [Brown IM].

BROWN, Howard M., *Music in the French secular theater, 1400-1550*, Cambridge, Harvard University Press, 1963, [Brown Th].

BRUNET, Jacques-Charles, *Le Manuel du libraire et de l'amateur de livres Ressource électronique*, Saint-Cloud, LACF éditions, 2005.

CHAMPAGNE, Edith et LAFORTE, Conrad, *Le Catalogue de la chanson folklorique française*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1982.

FALLOWS, David, *An Catalogue of the polyphonic song, 1415-1480*, Oxford, OUP, 1999. Mises à jour en ligne <<http://personalpages.manchester.ac.uk/staff/david.fallows/appendix.pdf>>

Le *manuscrit* dit des *Basses danses* de la Bibliothèque de Bourgogne / introduction et transcription par Ernest Closson, Bruxelles, s. n., 1912.

COIRAULT, Patrice, DELARUE, Georges, FÉDOROFF, Yvette et WALLON, Simone, *Répertoire des chansons françaises de tradition orale*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1996- .

FERY-HUE, Françoise, *Cent cinq rondeaux d'amour. Un roman dialogué pour l'édification du futur François I^{er}*, Turnhout, Brepols, 2012 (Europa Humanistica, Du manuscrit à l'imprimé, 1), 415 p.

MEYER, Christian, *Sources manuscrites en tablature : Luth et théorbe, c.1500 - c.1800 : catalogue descriptif* par François-Pierre Goy, Christian Meyer, Monique Rollin, Baden-Baden, Editions Valentin Koerner, 1991- 1999, 4 vol.

LE ROUX DE LINCY, Antoine, *Recueil de chants historiques français depuis le XII^e siècle jusqu'au XVIII^e siècle*, Paris, libr. Ch. Gosselin, 1872-1873.

PICOT, Émile, *Recueil de pièces historiques imprimées dans les provinces françaises au XVI^e siècle*, Paris, Pour la Société des bibliophiles français, 1913.

RÉZEAU, Pierre, *Les Noël en France aux XV^e et XVI^e siècles*, Strasbourg, ELIPHI, 2013.

ULLBERG, Anne, *Au chemin de salvation. La chanson spirituelle réformée, 1533-1678*, Uppsala, Uppsala Universitet, 2005.

Études

BERNSTEIN, Lawrence F., « Notes on the Origin of the Parisian Chanson », *The Journal of Musicology*, vol.1, n°3, 1982, p. 275-326.

BERNSTEIN, Lawrence F., « The "Parisian Chanson": Problems of Style and Terminology », *Journal of the American Musicological Society*, vol.31, n°2, 1978, p. 193-240.

BETTENS, Olivier, « Le grand mariage des rimes, sous le regard de Poésie et Musique », *Poésie et Musique à la Renaissance*, dir. O. Millet et A. Tacaille, Paris, Centre V.-L. Saulnier, PUPS, 2015, p. 105-124.

BILLIET, Frederic, « Le cantus firmus énigmatique dans le répertoire polyphonique dit franco-flamand The enigmatic cantus firmus in the so-called Franco-Flemish repertoire », dans *Itinéraires du cantus firmus. III: De la théorie à la pratique*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1999, p. 71-85.

BILLIET, Frédéric, « Le cantus firmus profane issu du Manuscrit de Bayeux / The secular cantus firmus derived from the Bayeux Manuscript », dans *Itinéraires du cantus firmus. II: De l'Orient à l'Occident*, Paris, France, Université de Paris IV [Paris-Sorbonne], 1995.

BLOCK, Adrienne F., *Pierre Sergent's "Les grans Noelz" ca. 1537 and the Early French Parody Noël*, PhD, City University of New York, 1979.

BONFONS, Nicolas, *Sommaire de tous les recueils des chansons, tant amoureuses, rustiques, que musiciennes, comprises en quatre livres. Adjoüsté plusieurs chansons nouvelles, non encores mis en lumiere. Livre premier*, À Paris, par Nicolas Bonfons, 1585.

BONFONS, Nicolas, *Le Recueil des plus excelentes chansons, composees par divers poëtes francois. Livre second*, À Paris, par Nicolas Bonfons. 1585.

BORDIER, Henri-Léonard, *Le chansonnier huguenot du XVI^e siècle*, Genève, Slatkine reprints, 1969, [Bordier/R].

BROTHERS, Thomas D., « Two "Chansons Rustiques à 4" by Claudin de Sermisy and Clément Janequin », *Journal of the American Musicological Society*, vol.34, n° 2, 1981, p. 305-324.

BROWN, Howard M., « Chansons for the Pleasure of a Florentine Patrician. Florence, Biblioteca del Conservatorio di Musica, Ms. Basevi 2442 », dans LaRue, Jan (dir.), *Aspects of Medieval and Renaissance Music. A birthday offering to Gustave Reese Edited by Jan Larue*, Cape Town, Oxford University Press, 1967, p. 56-66.

BROWN, Howard, « The "Chanson rustique": Popular Elements in the 15th- and 16th-Century Chanson », *Journal of the American Musicological Society*, vol.12, n°1, 1959, p. 16-26.

BROWN, Howard M., « A "New" Chansonnier of the Early Sixteenth Century in the University Library of Uppsala: A Preliminary Report », *Musica Disciplina*, vol.37, 1983, p. 171-233.

BROWN, Howard M., « The Music of the Strozzi Chansonnier. (Florence, Biblioteca del Conservatorio di Musica, MS Basevi 2442) », *Acta Musicologica*, vol.40, n°2/3, 1968, p. 115-129.

BROWN, Howard M., « Music and ritual at Charles the Bold's court: The function of liturgical music by Busnoys and his contemporaries », dans *Antoine Busnoys: Method, meaning, and context in late medieval music.*, United States, 0, p.53-57.

CAZAUX, Christelle, *La Musique à la cour de François I^{er}*, Paris, École nationale des Chartes, [Tours], Centre d'études supérieures de la Renaissance, 2002.

CAZAUX, Christelle, *La Musique à la Cour de François I^{er}, un art au service de la politique*, [S.l.], Ecole Nationale des Chartes, thèse, 1997.

CHRISMAN, Miriam U., *Strasbourg and the Reform: A Study in the Process of Change*, Ann Arbor (Mich.), UMI books on demand, 1998.

CHRISMAN, Miriam U., *L'Imprimerie et l'évolution de la culture laïque à Strasbourg, 1480-1599*, S.l., s.n., 1985.

CHRISMAN, Miriam U., *Lay Culture Learned Culture : Books and Social Change in Strasbourg, 1480-1599*, New Haven London, Yale university press, 1982.

CHRISMAN, Miriam U., *Bibliography of Strasbourg Imprints, 1480-1599*, New Haven ; London, Yale university press, 1982.

CHRISTOFFERSEN, Peter W., *French Music in the Early Sixteenth Century. Studies in the Music Collection of a Copyist of Lyons : The Manuscript Ny GGL. Samling 1848 2° in the Royal Library Copenhagen*, Copenhagen, Museum Tusulanum Press, 1994.

CŒURDEVEY, Annie, « Josquin des Prés, Nymphes des bois, déploration sur la mort de Johannes Ockeghem : de l'étude des sources à l'analyse », *Musurgia*, vol.7, n°3/4, 2000, p. 49-81.

CŒURDEVEY, Annie, « La celebration du vin dans la chanson polyphonique a la Renaissance The celebration of wine in Renaissance polyphonic song », dans *"La musique, de tous les passetemps le plus beau..." : Hommage a Jean-Michel Vaccaro*, Paris, Klincksieck, 1998, p. 67-88.

COIRAULT, Patrice, *Formation de nos chansons folkloriques...*, Paris, Éditions du Scarabée (Mesnil, impr. de Firmin-Didot), 1953.

COIRAULT, Patrice, *Recherches sur notre ancienne chanson populaire traditionnelle*, Vannes, impr. Lafoleye frères et Cie, 1928 (exposés I-IV). Genève, Droz, 1933 (exposé V).

COIRAULT, Patrice, *Recherches sur l'ancienneté et l'évolution d'anciennes chansons populaires françaises de tradition orale, par M. Patrice Coirault*, Paris, 1928.

CRANE, Frederick, « The Derivation of Some Fifteenth-Century Basse-Danse Tunes », *Acta Musicologica*, vol.37, n° 3/4, 1965, p. 179-188.

DOBBINS, Frank, « Recueils collectifs de musique et de poésie, dans *Le Poète et son œuvre : De la composition à la publication. Actes du colloque de Valenciennes (20-21 mai 1999)*, éd. Jean-Eudes Girot, Genève, Droz, 2004, p. 147-172.

DOBBINS, Frank, « Poetry born for Music, Recent Recordings of French Chansons », *Early music*, 23(3), 1995, p. 517-518.

DONCIEUX, Georges et TIERSOT, Julien, *Le romancéro populaire de la France*, Paris, E. Bouillon, 1904.

DOUCET, Roger, *Les bibliothèques parisiennes au XVI^e siècle*, Paris, A. et J. Picard, 1956.

DOUEN, Emmanuel-Orentin, *Clément Marot et le Psautier huguenot*, Paris, Impr. Nationale, 1878-1879.

DROZ, Eugénie, *Poètes et musiciens du XV^e siècle*, Genève, Slatkine Reprints, 1976, [Droz Poètes].

DUYSE, Florimond V., *Het oude Nederlandsche lied*, 's-Gravenhage, M. Nijhoff, 1903-08.

FALCK, Robert, « Parody and Contrafactum: A Terminological Clarification », *The Musical Quarterly*, vol.65, n°1, 1979, p. 1-21.

GASTÉ, Armand, *Noëls et vaudevires du manuscrit de Jean Porée, étude critique et historique*, par Armand Gasté, Caen, impr. de F. Le Blanc-Hardel, 1883.

GASTOUÉ, Amédée, *Le Cantique populaire en France. Ses sources, son histoire augmentés d'une bibliographie générale des anciens cantiques et noëls*, Lyon, Janin, 1924.

GEROLD, Théodore, *Le manuscrit de Bayeux, texte et musique d'un recueil de chansons du xv^e siècle*, Genève, Minkoff reprints, 1971.

GÉROLD, Théodore, *Chansons populaires des XV^e et XVI^e siècles avec leurs mélodies*, Strasbourg, J. H. E. Heitz, 1913.

HALÉVY, Olivier, HIS, Isabelle et VIGNES, Jean, *Clément Janequin*, Paris, Société française de musicologie, 2013.

HALÉVY, Olivier, « *Mirelaridon don don* : La poétique des *tralalas* dans la chanson française entre 1520 et 1550 », *Poésie et Musique à la Renaissance*, dir. O. Millet et A. Tacaille, Paris, Centre V.-L. Saulnier, PUPS, 2015, p. 91-104.

GIROT, Jean-Eudes, « La poésie française et les premiers recueils de chansons publiés par Pierre Attaignant (1528-1534) », dans *Poésie et Musique à la Renaissance*, dir. O. Millet et A. Tacaille, Paris, Centre V.-L. Saulnier, PUPS, 2015, p. 27-46.

HARISSE, Henry, *Bibliographie de quatre cents pièces gothiques françaises, italiennes et latines du commencement du XVI^e siècle*, Paris, H. Welter, coll. « Excerpta Colombina », 1887.

HEARTZ, Daniel, *Pierre Attaignant Royal Printer of Music, A Historical Study and Bibliographical Catalogue*, Berkeley, Los Angeles, University of California press, 1969.

Harmonice Musices Odhecaton A, éd. Helen Hewitt, *Studies and Documents vol. 5*, Cambridge, Mass., Mediaeval Academy of America, 1942.

HONEGGER, Marc, « La place de Strasbourg dans la musique au XVI^e siècle », *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol.13, n° 1, 1982, p. 5-19.

JEFFERY, Brian, *Chanson Verse of Early Renaissance*, London, B. Jeffery, 1971.

KOOPMANS, Jelle, *Le recueil de Florence*, Orléans, Paradigme, 2011.

KOOPMANS, Jelle, *Recueil de sermons joyeux*, Genève, Droz [Paris] [diff. Champion-Slatkine], 1988.

KRAFT, Isabel, *Einstimmigkeit um 1500*, Stuttgart, Franz Steiner, 2009.

LAFORTE, Conrad, *Survivances médiévales dans la chanson folklorique poétique de la chanson en laisse*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1981.

LAFORTE, Conrad, *Poétiques de la chanson traditionnelle française. Classification de la chanson folklorique française*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1993.

LAFORTE, Conrad et KELHER, Robert, *Chansons de facture médiévale retrouvées dans la tradition orale répertoire recueilli de 1852 à nos jours Conrad Laforte précédé d'une Analyse des mélodies canadiennes des chansons en laisse*, [Québec], Nuit blanche éd, 1997.

LANGLOIS, Ernest, *Recueil d'arts de seconde rhétorique*, [1902], Genève, Slatkine, 1974.

LE GALL, Jean-Marie, *Les moines au temps des Réformes*, Paris, Champ Vallon, coll. «Époques», 2001.

LESURE, François et THIBAUT, Geneviève, *Bibliographie des éditions d'Adrian Le Roy et Robert Ballard... par F. Lesure et G. Thibault*, Paris, Heugel, 1955.

LIPPHARDT, Walther, « Adam Reissners handschriftliches Gesangbuch von 1554 als Quelle deutscher Volksliedweisen des 16. Jahrhunderts », *Jahrbuch für Volksliedforschung*, vol.12, 1967, p. 42-79.

LÖPELMANN, Martin, *Die Liederhandschrift des Cardinals de Rohan (XV. Jahrh.)*, Göttingen, Gesellschaft für romanische Literatur Halle a.S M. Niemeyer, 1923.

MANIATES, Maria R., « Combinative Chansons in the Dijon Chansonnier », *Journal of the American Musicological Society*, vol.23, n°2, 1970, p. 228-281.

MANIATES, Maria R., « Mannerist Composition in Franco-Flemish Polyphony », *The Musical Quarterly*, vol.52, n°1, 1966, p. 17-36.

Marguerite de Navarre, *Chansons spirituelles*. Édition critique par Georges Dottin. Genève, Droz, et Paris, Minard, 1971, (*Textes littéraires français*, 178).

MEYER-BAER, Kathi, « Some Remarks on the Problems of the Basse-Dance », *Tijdschrift der Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis*, vol.17, n°4, 1955, p. 251-277.

MILLET, Olivier, *Calvin et la dynamique de la parole. Essai de rhétorique réformée*, Paris, [s.n.], 1990.

MONTAIGLON, Anatole de, *Recueil de poésies françaises des xv^e et xvi^e siècles*, Paris, P. Jannet A. Franck P. Daffis, 1855-1878.

MÖZERITZ, Annkatrin, *Die Weise des Böhmisches Brüder von 1531. Eine stil- und Kritische Untersuchung des nichtliturgischen Melodien des Gesangbuches von Michael Weisse*, Bonn, 1990, PhD 1989.

OUVRARD, Jean P., « Les jeux du mètre et du sens dans la chanson polyphonique française du xvi^e siècle (1528-1550) », *Revue de musicologie*, vol.LXVII, n°1 5-34, 1981.

Poétiques de la Renaissance : le modèle italien, le monde franco-bourguignon et leur héritage en France au xvi^e siècle, éd. Perrine GALAND-HALLYN, Fernand HALLYN, Genève, Droz, Coll. Travaux d'Humanisme et Renaissance, 348.

PACKER, Dorothy S., « Au Boys de dueil and the Grief-Decalogue Relationship in Sixteenth-Century Chansons », *The Journal of Musicology*, vol.3, n°1, 1984, p. 19-54.

PINON, Roger, « Philologie et Folklore Musical. Les Chants de Pâtres avant leur Émergence Folklorique », *Jahrbuch für Volksliedforschung*, vol.12, 1967, p. 141-172.

RAHN DOUGLAS, Jay P., *Melodic and textual types in French monophonic song ca. 1500*, PhD, [S.I.], 1978.

RAYNAUD, Gaston, *Rondeaux et autres poésies du xv^e siècle*, Paris, Firmin Didot, 1889.

ROLLIN, Jean, *Les chansons de Clément Marot*, Paris, Fischbacher, 1951.

SEWRIGHT, Kathleen F., *Poetic anthologies of fifteenth-century France and their relationship to collections of the French secular polyphonic chanson*, United States, North Carolina, The University of North Carolina at Chapel Hill, 2008.

SMITS VAN WAESBERGHE, Joseph, *A Textbook of Melody. A Course in Functional Melodic Analysis*, [S.I.], American Institute of Musicology.

TIERSOT, Julien, *Chansons populaires recueillies dans les Alpes françaises*, Marseille, Laffitte, 1979.

TIERSOT, Julien, *Histoire de la chanson populaire en France* [1899], Genève, Minkoff, 1978.

WECKERLIN, Jean-Baptiste, *L'ancienne chanson populaire en France (16^e et 17^e siècle)*, Paris, Garnier, 1887.

WOETMANN CHRISTOFFERSEN, Peter, *French music in the early sixteenth century: Studies in the music collection of a copyist of Lyons, the manuscript Ny kgl. Samling 1848 20 in the Royal Library, Copenhagen, København, Germany, Københavns Universitet (Museum Tusulanum), coll. « (No. of volumes: 3) », 1994.*

Index

Agricola Vol. 2 p. 13

Alexander Vol. 2 p. 13

Arnoullet

Appenzeller Vol. 2 p. 26, 158, 194, 247

Babelon, Jean 69, 70

Barbe Vol. 2 p. 126

Basiron Vol. 2 p. 254

Beaulieu Vol. 2 p.

Bedingham 87

Belin Vol. 2 p. 268

Binchois 14, 34, 89, 90

Block, Adrienne F. 22, 36, 47, 127

Blockland Vol. 2 p. 126

Bonfons, Nicolas 101

Briçonnet 175

Brumel Vol. 2 p. 116, 216, 217

Buus Vol. 2 p. Vol. 2 p. 11, 27, 59, 114

Caignet Vol. 2 p. 7

Canis Vol. 2 p. 243

Carlay Vol. 2 p. 57

Carpentras Vol. 2 p. 79

Castro Vol. 2 p. 27, 216

Certon Vol. 2 p. 18, 21, 32, 35, 36, 62, 145, 174, 193, 196, 203, 250, 255

Charles d'Orléans Vol. 2 p. 87, 131

Compère Vol. 2 p. 19, 20, 134, 135, 184, 200, 227

Conseil Vol. 2 p. 194

Cornet Vol. 2 p. 243

Courtois Vol. 2 p. 96

Crecquillon Vol. 2 p. 21, 105, 240

Crespel Vol. 2 p. 41, 253

De Bussy Vol. 2 p. 268

De Monte Vol. 2 p. 243

Descaudin Vol. 2 p. 35, 158

Du Fail Vol. 2 p. 7

Dubuisson Vol. 2 p. 196, 197

Dufay Vol. 2 p. 87

Dulot Vol. 2 p. 54

Faber Amanus Vol. 2 p. 22

Fabri, Pierre 83, 100

Févin 15, 176, 217 Vol. 2 p. 18, 113, 126, 147, 215, 225

Fontaine Vol. 2 p. 95

Gardane Vol. 2 p.

Gascongne Vol. 2 p. 63, 109, 158, 180, 209, 234

Gero Vol. 2 p. 34, 54, 63, 129, 158, 223, 255

Gheerkin Vol. 2 p. 169

Gherarde Vol. 2 p. 31

Ghiselin Vol. 2 p. 26

Giliardi Vol. 2 p. 62

Girot, Jean-Eudes 7, 162, 226

Gombert, Nicolas Vol. 2 p. 31, 72, 113, 181, 215, 216, 243

Guillo, Laurent 8, 72, 254

- Henry VIII Vol. 2 p. 139
- Hollander Vol. 2 p. 58
- Honegger 23
- Isaac Vol. 2 p. 31, 79, 85, 87, 119, 138
- Jacotin Vol. 2 p. 17, 21, 34, 112, 161, 162
- Josquin Vol. 2 p. 78, 79, 85, 87, 126, 137, 139, 143, 184, 185, 209, 215
- L'héritier Vol. 2 p. 79
- La Fage Vol. 2 p. 89, 190
- Laforte, Conrad, 37, 109-114, 119-120, 136, 147, 201, 224
- Lasson Vol. 2 p. 79
- Lassus Vol. 2 p. 107, 135, 243, 253
- Layolle Vol. 2 p. 158
- Le Cocq Vol. 2 p. 230
- Le Jeune Vol. 2 p. 27
- Lemeignen 69, 70
- Le Roux de Lincy 51, 93, 173, 206, 207
- Leschenet Vol. 2 p. 113, 166, 199
- Lucques (Biblioteca Governativa, ms. 2022) 126
- Lupi Vol. 2 p. 268
- Machaut 34, 89-92, 97-98, 103, 123, 148, 186
- Macque Vol. 2 p. 253
- Manchicourt Vol. 2 p. 27, 126
- Marot, Clément 8, 11, 12, 41, 44, 45, 54, 91, 93, 96, 101, 113, 124, 160, 163 ; 164-168, 176, 214-216, 220, 226, 228 ; Vol. 2 p. 41, 58, 72, 103, 105, 107, 133, 164, 181, 207, 243, 255, 270
- Marot, Jean 38, 45, 121 ; Vol. 2 p. 21
- Meaux 175, 219
- Molinet, Jean 28, 29, 101, 104, 203
- Moulu Vol. 2 p. 31, 33, 158, 265

- Mouton Vol. 2 p. 35, 137, 200, 268
- Mureau Vol. 2 p. 254
- Navarre 127, Vol. 2 p. 7, 8, 60, 77, 190, 245, 250, 251,
- Nicolas Vol. 2 p. 14, 15, 54, 215
- Ninot le Petit Vol. 2 p. 87, 89, 137, 182
- Nyverd 11, 37
- Nourry 11, 40-41, 44, 63-66, 93, 110, 124, 131-134, 139, 180, 200
- Obrecht 13, 216
- Ockeghem 13, 216, 226
- Parducci Vol. 2 p. 85
- Passamezzo Vol. 2 p. 96, 145
- Passereau Vol. 2 p. 23, 223 Vol. 2 p.
- Payen Vol. 2 p. 176
- Penet Vol. 2 p. 34, 36, 147
- Pevernage Vol. 2 p. 243
- Philips Lapperdey Vol. 2 p. 235
- Pipelare Vol. 2 p. 116
- Pogue 72
- Rabelais Vol. 2 catégorie « danse »
- Rahn 22, 47, 161
- Raynaud 88, 228
- Rézeau, Pierre 8, 22, 36, 47, 65, 72, 150, 163, 175, 191, 207
- Richafort 217 ; Vol. 2 p. 21, 28, 94, 96, 190
- Rousée Vol. 2 p. 65, 131
- Sermisy Vol. 2 p. 36, 37, 58, 72, 73, 94, 103, 105, 107, 113, 121, 135, 145, 153, 173, 181, 239,
243, 247, 250, 255, 262
- Sohier Vol. 2 p. 182
- Thoulouze Vol. 2 p. 57, 208, 255

- Trepperel 11, 21, 37, 39, 46
- Turnhout Vol. 2 p. 58, 181, 243
- Ullberg 23, 51, 179, 193
- Utendal Vol. 2 p. 158
- Vérard 16, 101
- Verbonnet Vol. 2 p. 26
- Verdelot Vol. 2 p. 26, 240, 241
- Viviant 37, 41 *sq.*, 125, 156
- Vyzeto Vol. 2 p. 85
- Waelrant Vol. 2 p. 230, 255
- Wilhelmus 207, 209, 212
- Willaert Vol. 2 p. 26, 27, 28, 68, 112, 126, 129, 181, 187, 200, 215, 230, 240, 241, 265

Table des matières

Les chants non notés, sources, usages, relations à l'imprimerie polyphonique.....	11
Une musique savante dans tous les domaines	12
<i>Un réservoir de mélodies distinctes des partitions polyphoniques, dans le registre savant de la musique ?</i>	13
<i>Modes d'insertion des mélodies populaires dans les compositions polyphoniques</i>	14
Musiques modestes	15
Populaire...et en dehors de l'écrit musical.....	15
De nouveaux supports les accompagnent	16
Questions de forme poétique	16
I - Air et chanson: des recueils aux contenus.....	19
Paroliers	19
Un corpus voisin : les noëls	21
Une convergence	22
Etat de l'art, outils et méthodes	24
Se représenter l'objet	25
Les risques inhérents à la reconstitution musicale	30
Le son et sa trace.....	31
Répertoires et catalogues	32
II - Les recueils	39
Paroliers	39
Noëls	46
Chansons spirituelles.....	50
Plaquettes isolées	51
Corrections, typographie	51
Recueils Jeffery :.....	54
Première période	54
Deuxième période :.....	54
Troisième période	54
Plaquettes isolées (autres paroliers).....	55
Noëls :.....	55
Manuscrits (cat. Rézeau).....	56
Imprimés (cat. Rézeau et addenda)	56
Manuscrits et recueils imprimés Rézeau-Block :	57

Chansons spirituelles :.....	60
III – Divertimento I : Les Noël's lyonnais conservés à Séville.....	63
IV - Le chant des formes poétiques au début du xvi ^e siècle : enjeux historiques.....	75
Historiographie : la chanson parisienne.....	75
Imprimerie.....	75
Imprimés et naissance d'un genre.....	76
Regards musicologiques sur les nouvelles sources monodiques.....	78
Musiques populaires : musique instrumentale et théâtre, le point de vue des musicologues.....	79
Populaire ?.....	82
V - Le chant des formes poétiques au début du xvi ^e siècle : Singularité poétique, musicale et moyens de description.....	85
Refrains, reprises, répétitions.....	86
Mécanismes de musique adaptée à un texte préexistant : cadences et articulations musicales dans les formes fixes.....	87
Rondeaux.....	87
Chanter le rentrement.....	90
Ballades.....	91
L'envoi.....	93
Virelais.....	96
Virelai et formes apparentées : la bergerette.....	100
Un exemple d'analyse.....	105
Les laisses.....	108
Typologie brève des formes lyriques rencontrées dans les paroliers.....	121
VI – Divertimento II : Inspirer: le métier poétique à partir des airs.....	131
Structure profonde et réalisations.....	133
Sources multiples, principe unique :.....	138
VII – Les formes poétiques à l'épreuve de la musique.....	141
Rondeau vers strophe.....	141
Laisses raccourcies : un abrégé de la geste ancienne.....	142
Alea du virelai.....	148
Les virelais et leur musique spécifique.....	156
VIII – Textes seconds : la précision lyrique.....	159
Nommer l'air :.....	159
Chansons et chansons secondes.....	168

Les noëls	184
Musiques polyphoniques : des textes seconds ?	192
Chansons spirituelles et versification.....	192
IX – Divertimento III : Myriade et diasporas	197
X – Les airs, entre mémoire et transmission imprimée : une étape	211
Un répertoire anonyme	211
Pièces attribuées	212
Sermisy et Janequin : l’ancien et le nouveau	213
Des arrangeurs en « chant familial »	215
Noëls et chansons spirituelles.....	216
Une perspective plus large : l’air et la chanson	217
Survie des formes strophiques : vau de vire /voix de ville.....	218
Bibliographie	222