

Poésie et musique à la Renaissance

Choné – 979-10-231-1633-5

Cahiers V. L. Saubnier | 32



À l'heure où un volume croissant de sources et d'instruments de recherche renouvelle notre connaissance de la culture poético-musicale de la Renaissance, les savoirs littéraires et musicologiques ont tout intérêt à croiser leurs regards sur un objet commun, la poésie chantée. C'est ici dans la plus grande diversité de leurs aspects et de leurs manifestations que les relations entre poésie et musique sont examinées, dans le cas de la France, sur l'ensemble d'un siècle brillant et inventif.

Comment ces objets particuliers, le livre de poésie à chanter, le recueil de chansons, de chansons musicales ou de cantiques, portent-ils, à partir de Marot et parallèlement à la diffusion manuscrite, une ambition sonore nouvelle au début de l'époque moderne, et quel rôle cette part sonore peut-elle jouer dans les évolutions successives des premières poétiques modernes ? Comment l'immense et polymorphe chantier de la langue française du XVI^e siècle, dont se saisissent grammairiens, typographes et poètes, travaille-t-il les aspects les plus mécanisables des deux langages pour tenter de les faire coïncider, « à plus haut sens », et au bénéfice de quels idéaux ? Comment ces plongées dans la matière sonore, qui absorbaient autant Du Bellay, Louise Labé, Ronsard ou Baïf, que Le Jeune, Goudimel, Janequin ou Muret, inspirent-elles d'abord, dans les années 1550, puis contribuent-elles ensuite aux ambitions harmoniques de la politique de Charles IX (création de l'Académie de musique et de poésie en 1570) ? Musiciens et poètes, sans toujours la formaliser de manière aussi volontariste que dans le cas des vers mesurés, mettent en œuvre une véritable approche commune du sonore poétique.

Illustration : Hans Holbein, dit Holbein le Jeune, *Les Ambassadeurs* (détail), huile sur chêne, 1533, Londres, National Gallery © 2015. The National Gallery, London/Photo Scala, Florence



POÉSIE ET MUSIQUE À LA RENAISSANCE

CENTRE V. L. SAULNIER

Dernières parutions

- 24 : *Jacques-Auguste de Thou. Écriture et condition robine* (2007)
- 25 : *Le Théâtre de la curiosité (XVI^e-XVII^e siècles)* (2008)
- 26 : *Les Méditations cosmographiques de la Renaissance* (2009)
- 27 : *La Renaissance de Lucrèce* (2010)
- 28 : *Contes et discours bigarrés* (2011)
- 29 : *La Poésie à la cour de François I^{er}* (2012)
- 30 : *L'Expérience du vers en France à la Renaissance* (2013)
- 31 : *L'Unité du genre humain. Race et histoire à la Renaissance* (2014)

Cahiers V. L. Saulnier

32

Poésie et musique à la Renaissance

sous la direction d'Olivier Millet
& d'Alice Tacaille



Ouvrage publié avec le concours de l'université Paris-Sorbonne

Les PUPS, désormais SUP, sont un service général
de la faculté des Lettres de Sorbonne Université.

© Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2015
© Sorbonne Université Presses, 2020

ISBN papier : 978-2-84050-984-4
PDF complet : 979-10-231-1631-1

Tirés à part en pdf :

Ouverture – 979-10-231-1632-8

Choné – 979-10-231-1633-5

Giroit – 979-10-231-1634-2

Vignes – 979-10-231-1635-9

Collarile & Maira – 979-10-231-1636-6

Halévy – 979-10-231-1637-3

Bettens – 979-10-231-1638-0

His – 979-10-231-1639-7

Khattabi & Lionetto – 979-10-231-1640-3

Rouget – 979-10-231-1641-0

Gœury – 979-10-231-1642-7

Programmes musicaux – 979-10-231-1643-4

Mise en page Compo Meca Publishing
d'après le graphisme de Patrick VAN DIEREN
Adaptation numérique 3d2s (Paris)

SUP

Maison de la Recherche

Sorbonne Université

28, rue Serpente

75006 Paris

tél. : (33)(0)1 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

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

LA VOIX CHANTÉE DE PIERRE GRINGORE

Paulette Choné

L'œuvre de Pierre Gringore, l'un des écrivains les plus brillants de la première Renaissance française, est mieux connue aujourd'hui qu'au milieu du XIX^e siècle, lorsqu'elle enthousiasma ses premiers éditeurs Charles d'Héricault et Anatole de Montaiglon¹, avant de retenir l'attention savante de Charles Oulmont en 1911². Entre-temps, le seul nom de l'auteur, transformé en « Gringoire », avait fait rêver Victor Hugo dans *Notre-Dame de Paris*, inspiré à Théodore de Banville une comédie, et fourni à Daudet le nom du destinataire du récit de « La chèvre de monsieur Seguin », ce qui n'est pas une mince fortune pour un amoureux des « gryphes » et jeux de mots ingénieux. Nous disposons désormais d'un répertoire des impressions anciennes de Gringore³, de plusieurs exemplaires de la Bibliothèque nationale de France disponibles en ligne, et l'édition des œuvres complètes est en cours par les soins de Cynthia J. Brown⁴. Dans le même temps, sa pensée politique et sociale est commentée dans quelques articles et la musique composée sur ses poèmes retrouvée dans diverses bibliothèques européennes par les soins de Pascal Desaux. C'est grâce à mes conversations avec ce musicien érudit, spécialiste de la musique lorraine de la Renaissance, que m'est venue l'idée de cet article, alors que je m'étonnais de ce que personne ne se fût attaché à l'étude de la mise en œuvre typographique et à l'illustration des petits recueils de Gringore. Seul Robert Brun, semble-t-il, a bien regardé les gravures

- 1 Pierre Gringore, *Œuvres complètes. Réunies pour la première fois par MM. Ch. d'Héricault et A. de Montaiglon*, Paris, P. Jannet, coll. « Bibliothèque elzévirienne », 1858-1877, 2 vol.
- 2 Charles Oulmont, *La Poésie morale, politique et dramatique à la veille de la Renaissance, Pierre Gringore*, Paris, Champion, 1911.
- 3 Voir l'ouvrage de Florine Stankiewicz, *Les Œuvres de Pierre Gringore. Répertoire* (2008), en ligne sur <http://theses.enc.sorbonne.fr/Pierre-Gringore/gringore.html>.
- 4 Pierre Gringore, *Œuvres polémiques rédigées sous le règne de Louis XII*, éd. Cynthia J. Brown, Genève, Droz, 2003 ; Pierre Gringore, *Les Entrées royales à Paris de Marie d'Angleterre (1514) et Claude de France (1517)*, éd. Cynthia J. Brown, Genève, Droz, 2005 ; en dernier lieu Cynthia J. Brown, « Pierre Gringore et ses imprimeurs (1499-1518) : collaborations et conflits », *Seizième siècle*, 10, 2014, p. 67-87.

sur bois qui les ornent⁵. Certaines figures sont plus ou moins archaïques ou maladroitement, mais les plus belles doivent être attribuées au maître de la xylographie Gabriel Salmon⁶. Leur laconisme efficace, leur puissance métaphorique, la recherche d'une expressivité minimale, les expériences de mises en page inventives rapprochent parfois Gringore et son graveur génial d'un mouvement en quelque sorte proto-emblématique, une décennie avant l'œuvre fondatrice d'Alciat. Les nouvelles ressources de la poésie jointe à la peinture dans un livre imprimé ont-elles fasciné les deux « acteurs » des *Menus propos*⁷ ? C'est probable. En tout cas, c'est donc dans cet esprit, alors que j'étais pour ainsi dire *exanimée* à entendre la « voix chantée » de l'écrivain par l'effet de sa « voix figurée », que je me suis risquée à relire et regarder les pages d'une œuvre profuse et sensible dans laquelle certaines formes s'élevaient soudain avec l'évidence du chant, dans un tourment qui cherche sa ligne mélodique.

14

Dans *Les Fantaisies de Mere Sote*, ce n'est pas encore le tâtonnement vers l'harmonie visuelle et conceptuelle de l'emblème qui retient, même si le privilège assure que l'auteur a « vacqué par long temps [...] a faire pourtraire et tailler plusieurs hystoires pour la décoration dudit livre et conformes aux matières contenues en icelluy⁸ ». L'ouvrage est une succession de petits récits accompagnés de rondeaux et de commentaires en forme de moralités, dans laquelle Gringore insère le récit d'une histoire de séduction par le chant, annoncée d'emblée comme une admonestation à propos de la fragilité féminine. C'est l'histoire d'un grand seigneur qui aime tellement sa fille et unique héritière qu'il l'enferme dans une chambre magnifiquement ornée de son château, gardée par cinq vertueux chevaliers, par une lampe suspendue à la porte, allumée en permanence, et par « ung chien bien aboyant et rebelle » près du lit. Se languissant de cette solitude et tourmentée par les « sagettes empennees » de Cupidon, la jeune fille prononce d'abord les vers de trois huitains octosyllabiques exprimant sa mélancolie, son désir de « rire, chanter » et s'ébattre. Puis l'auteur reprend la parole pour décrire les manifestations de cet insupportable ennui. Tantôt elle met souvent la tête à la fenêtre, où elle ne voit rien que « boys, prez, landes, taillis & voyes obliques », tantôt elle se jette sur son lit où sa vacance la confronte

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

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

7 Paris, G. Couteau, 1521.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

16

« Tandis que ceste fille amoureuse et plaisante verboit la chanson predicte », le prince « ouyt la resonance de la voix humaine » ; il lui lança un regard tel qu'ils se pâmèrent incontinents d'amour mutuel et qu'il l'adjura de tout faire pour le rejoindre. Gringore, anticipant sur la moralité de la narration, ne manque pas de ravalier la rencontre amoureuse au rang de la chasse, et même de l'une de ses formes ignobles, traîtresses et insidieuses, la chasse à la pipée, qui consiste à attirer des oiseaux jusqu'à des gluaux en contrefaisant leur propre chant ou celui de la chouette. « Courir le gluaux », dans la littérature emblématique et l'iconographie satirique des XVI^e et XVII^e siècles, est une activité ignominieuse convenant aux vils flatteurs⁹. La fille qui s'ennuie s'avilit en cherchant délibérément à tendre un piège et ce piège ne peut être qu'une chanson ; dans le même temps, elle proclame le pouvoir irrésistible de la voix chantée. L'instinct et la rouerie se sont conjugués pour qu'un Cupidon musicien arrive à ses fins. Or tout indique que Gringore a choisi avec soin les mots qui désignent la voix chantée. Il nomme précisément la forme choisie, le rondeau, et la manière dont il est dit : il est « verbié ». « Verbier » ou « verboier », c'est « gazouiller », « fredonner » selon le dictionnaire de Godefroy¹⁰, et le mot s'applique aux petits oiseaux. L'accent est donc mis à la fois sur la mièvrerie, l'imperfection de la technique vocale, le caractère de ritournelle de cette poésie chantée ou chantonnée non pour le plaisir de l'exécution, de l'expression, mais comme

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

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

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

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

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

Dans la compétition qui les oppose, suivant la description de la Béotie par Pausanias¹¹, la Sirène est vaincue par la Muse. Dans le conte narré par Mère Sotte, au contraire elle triomphe par le lyrisme tout particulier de la chanson et plus précisément du rondeau. Peu importe que la morale ait le dernier mot. Le temps

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

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

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

18 Le recours à la forme poétique du « rondeau de rime¹² », le *rythmus orbicularis*, est très fréquent entre le XIII^e et le XV^e siècle et sa postérité nombreuse et durable. Ce sera ensuite l'une des formes fixes préférées des musiciens dès la seconde moitié du XVI^e siècle, et des compositeurs pour la danse. Gringore, en s'en servant pour un interlude amoureux d'un récit romancé allégorisé, se souvient d'une tradition littéraire ancienne, où la chanson représente l'interruption festive ou érotique du roman. Mais il a été captivé par l'autonomie grandissante du rondeau. Le recueil des *Rondeaux en nombre trois cens cinquante Singuliers a tous propos*¹³ qui lui est attribué, *Les Menus Propos* (1521) et même les « rondeaulx contemplatifz » accompagnant les *Heures de Nostre Dame* en vers français (1525) témoignent de son intérêt de plus en plus enthousiaste pour cette forme. De toute manière, en maître des divertissements de cour, puis héraut d'armes, puis traducteur des psaumes, la musique était son autre élément avec le théâtre.

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

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

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

les poésies elles-mêmes, qui de toute manière tendent à indiquer le degré d'oralité de la lecture. Les rondeaux transmis sous forme de billets secrets dans *Les Fantaisies* sont lus silencieusement. Dans l'émouvant dialogue des *Rondeaux contenant plusieurs menuz propos que deux vrais amans ont eu naguères ensemble depuis le commencement de leur amour jusques a la mort de la dame*, l'épître réserve aux « lisans amoureux » le plaisir et le bénéfice de lire et d'ouïr, écartant sévèrement les grossiers et hypocrites censeurs indignes de « la lecture de ce livret ». Mais ces demandes et réponses pathétiques, souvent frémissantes, appellent l'orchestration. Lors des entrées à Paris de Marie d'Angleterre (1514) et Claude de France (1517), dont Gringore fut chargé d'inventer et de composer les dispositifs éphémères, des rondeaux furent soit affichés pour faciliter la compréhension de tableaux vivants, soit déclamés par un acteur, soit chantés. En 1514, sur le théâtre allégorique figurant « le Jardin de France » installé devant le Palais-Royal, des bergers et bergères entonnent un rondeau célébrant l'union de Marie avec son époux Louis XII et son peuple, et développent l'analogie avec la Vierge Marie¹⁴. Le rondeau était donc éminemment fixe dans sa structure mais ployable à divers usages et interprétations. Lu silencieusement ou non, récité, chanté, voire chanté avec un accompagnement instrumental : Gringore semble avoir été très averti de ces diverses possibilités expressives et techniques, et simultanément le rondeau et ses jeux de refrains lui convenaient pour exprimer dans un registre qui lui était propre le glissement du plaisir amoureux vers la plainte mélancolique, la consolation du « plaisir dieu », la prière méditative. Cette forme si apte à la musique a dû être pour lui le lieu privilégié de l'évolution des « mondains entendemens » vers le registre spirituel. Ainsi le rondeau, en dépit de sa composition itérative et circulaire, reflète-t-il une progression affective et morale du récitant, tandis que les recueils en rondeaux racontent tout au long une histoire ou comme *Les Menus Propos* développent sous forme narrative et allégorique une philosophie personnelle, celle d'un serviteur des princes désabusé quant aux prestiges de la vie aulique, d'un pauvre amant blessé et d'un observateur lucide de la politique à qui les parallèles de l'histoire naturelle procurent leurs enseignements. Cela est souvent vif, coloré, une voix chantante s'y fait entendre.

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

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

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

De rien ny sert le chanter ne blason

et le refrain :

Trop men faict mal¹⁵

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

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

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

Ainsi vers vous je me puis bien vanter

Que aye eue la muse a parler et chanter

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

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

16 *Ibid.*, f° Fii v°.

17 *Ibid.*, f° G.

18 *Ibid.*, f° G v v°.



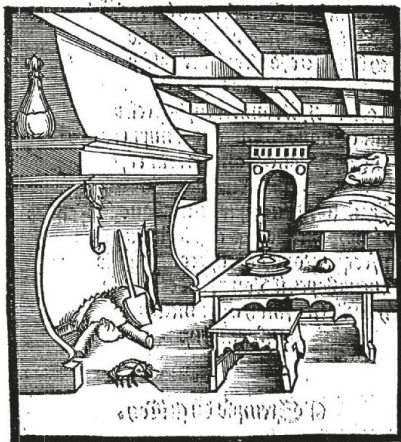
Dant le coq est pres du soir approchant
 Du pres du to' plus souuent fait son chât
 Et vers minuyt il met toute sa force
 Plus fort chanter engrossit & effoie
 Sa Voix alors faisant assez grant buye
 Soir et matin tiennent de iour et nuyt
 Et nuyt et iour estans meslez ensemble
 Non firent lamour ainsi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

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

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



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



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

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

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

Coy oeil riant ne scay que faire dois
Quant te te treuve ainsi de ordonnee
fors de ploer soubs une cheminée
Après vœux pechez faisant ce rondellet
Sans penser n'est vng amoureux feullet.

Rondeau.

En chantant meurs au moins la mort attends
Dormir ne puis en baillant te me estends
Après lœurs moiz et mon chief triste treuve
Tu eyes cause assez ie te te peuve
Et si n'ay as soucy ne mauuais temps.

22

Coeur ingrat qui a raison ne entends
Cournant amour en discord et contempz
Ainsi que on a veu souvent par espreuve

En chantant

Tant nature suis que tous mes membres sentz
Adnic'hiler/memoire nay ne sens
Ma chair fremit/veine nay qui ne meuve
Quant pense avoir amye ou dame neufue
Autre que top a peine m'y consentz

En chantant

Exemple du cygne.



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

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

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

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

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

19 *Ibid.*, f° G vii et G vii v°.

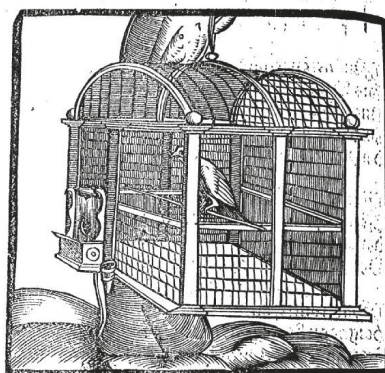
20 *Ibid.*, f° H vi v°.

de la troisième, mi-oiseau, qui chante²¹. L'harmonie de leur trio attire les hommes, les endort et alors elles les mettent à mort. Mais sa torpeur à lui n'a pas été causée par le chant de l'aimée, dont le dédain est sans danger, et qu'il veut continuer avec persévérance à solliciter de la voix parlée et chantée. Vient alors l'apologue du serpent aspic gardien du baume qui, selon les anciens bestiaires, pour ne pas s'endormir au son des instruments dont jouent les chasseurs, bouche une de ses oreilles avec le bout de sa queue, l'autre avec de la terre. L'amant déçu aurait dû faire de même, ne pas entendre les « instrumentz » des « douces parolles », « la chanson douce et armonialle ». Subterfuge inutile, car il conclura de toute manière par un rondeau, « Je te ayme encor », après avoir fait entendre le merle en cage (fig. 7), oiseau très laid au chant si beau, emblème de l'apparence trompeuse, qui rappelle que certains hommes ont « très douce et accordante voix » mais « n'ont pas le sens et la pratique / De bien scavoir congnoistre la musicque », tandis que « les autres ont de la musicque lart / Mais de la voix ilz ont petite part »²².



Eds la mer ou les Vagues sont fortes
 Vous trouverez de seraines trois sortes
 Dont les deux ont par le bas la facon
 Comme Vne femme et le bas de poisson
 Leur nature est touer sur les marines
 Tresdoucelement de harpes ou buçines
 Et la tierce a le visage tresbeau
 Comme Vne femme et le reste de oyseau
 Et de sa Voix si tres doucelement chante

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



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

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

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

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

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

ASSOCIATION V.L. SAULNIER

Fondateur : Robert AULOTTE †

CONSEIL D'ADMINISTRATION

Présidente honoraire : Nicole CAZAURAN

Président : Olivier MILLET

Vice-présidente : Isabelle PANTIN

Secrétaire général : Alexandre TARRÊTE

Trésorière : Marie-Claire THOMINE

Autres membres du CA : Guillaume BERTHON, Jean CÉARD, Véronique FERRER,
Frank LESTRINGANT, Catherine MAGNIEN-SIMONIN, Anne-Pascale POUHEY-MOUNOU.

267

MEMBRES DE L'ASSOCIATION V. L. SAULNIER

Yoshiko AIDA-JINNO

Jacqueline ALLEMAND

Louise AMAZAN

Shotaro ARAKI

Jean-Claude ARNOULD

Soledad ARREDONDO

Blandine BAILLARD-PERONA

Lison BASELIS - BITOUN

Jean-Dominique BEAUDIN

Yvonne BELLENGER

Guillaume BERTHON

Alessandro BERTOLINO

Olivier BETTENS

Michel BIDEAUX

Michail BITZILEKIS

Denis BJAÏ

Andrée BLANCHART

Claude BLUM

Sylviane BOKDAM

Françoise BONALI-FIQUET

Florence BOUCHET

Bénédicte BOUDOU

Christophe BOURGEOIS

Thérèse BOUYER

Barbara C. BOWEN

Jean BRUNEL

Emmanuel BURON

Emmanuel BURY

Christine de BUZON

Marie-Pierre CAMUS

Sergio CAPPELLO

Nicole CAZAURAN

Hélène CAZES

Jean CÉARD

Nadia CERNOGORA

Annie CHARON
 Françoise CHARPENTIER
 Sylvie CHARRIER
 Pascale CHIRON
 Michel CHOPARD
 Christophe CLAVEL
 Michèle CLÉMENT
 Andrée COMPAROT
 Tom CONLEY
 Marie-Dominique COUZINET
 Antoine CORON
 Richard CRESCENZO
 Silvia D'AMICO
 James DAUPHINE
 Hugues DAUSSY
 Nathalie DAUVOIS
 Colette DEMAIZIERE
 Guy et Geneviève DEMERSON
 Marie-Luce DEMONET
 Adeline DESBOIS
 Robert DESCIMON
 Diane DESROSIERS
 Sylvie DESWARTE-ROSA
 Florence DOBBY-POIRSON
 Véronique DOMINGUEZ-GUILLAUME
 Claude-Gilbert DUBOIS
 Véronique DUCHÉ-GAVET
 Alain DUFOUR
 Jean DUPÈBE
 Max ENGAMMARE
 Véronique FERRER
 Marie Madeleine FONTAINE
 Marie-Madeleine FRAGONARD
 Perrine GALAND-HALLYN
 Isabelle GARNIER
 André GENDRE
 Franco GIACONE
 Violaine GIACOMOTTO-CHARRA
 Jean-Eudes GIROT
 Julien GOEURY
 Alex GORDON
 Rosanna GORRIS
 Geneviève GUILLEMINOT-CHRÉTIEN
 Akira HAMADA
 Valérie HAYAERT
 Nathalie HERVÉ
 Jacqueline HEURTEFEU
 Francis HIGMAN
 Brenton HOBART
 Grégoire HOLTZ
 Mireille HUCHON
 Nina HUGOT
 Thomas HUNKELER
 Michiko ISHIGAMI-IAGOLNITZER
 Aya IWASHITA-KAJIRO
 Alberte JACQUETIN-GAUDET
 Myriam JACQUEMIER
 Michel JEANNERET
 Jean JEHASSE
 Arlette JOUANNA
 Elsa KAMMERER
 José KANY-TURPIN
 Edith KARAGIANNIS-MAZEAUD
 Nicolas KIÈS
 Abdenaïm KSIBI
 Eva KUSHNER
 Jean-Claude LABORIE
 Claude La CHARITÉ
 Sabine LARDON
 Jean LARMAT
 Christiane LAUVERGNAT-GAGNIÈRE
 Madeleine LAZARD
 Julien LEBRETON
 Nicolas LE CADET
 Jean LECOINTE
 Sylvie LEFÈVRE
 Thérèse Vân Dung Le Flanche
 Marie-Dominique LEGRAND
 Virginie LEROUX
 Frank LESTRINGANT

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

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

ACTIVITÉS DE L'ASSOCIATION V.L. SAULNIER

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

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

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

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

272

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

TABLE DES MATIÈRES

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

PROGRAMMES MUSICAUX

Textes et notes	209
Partitions.....	247
Index nominum.....	261
Index rerum	265
Membres de l'association V.L. Saulnier.....	267
Activités de l'association V.L. Saulnier.....	271
274	
Tables des matières.....	273