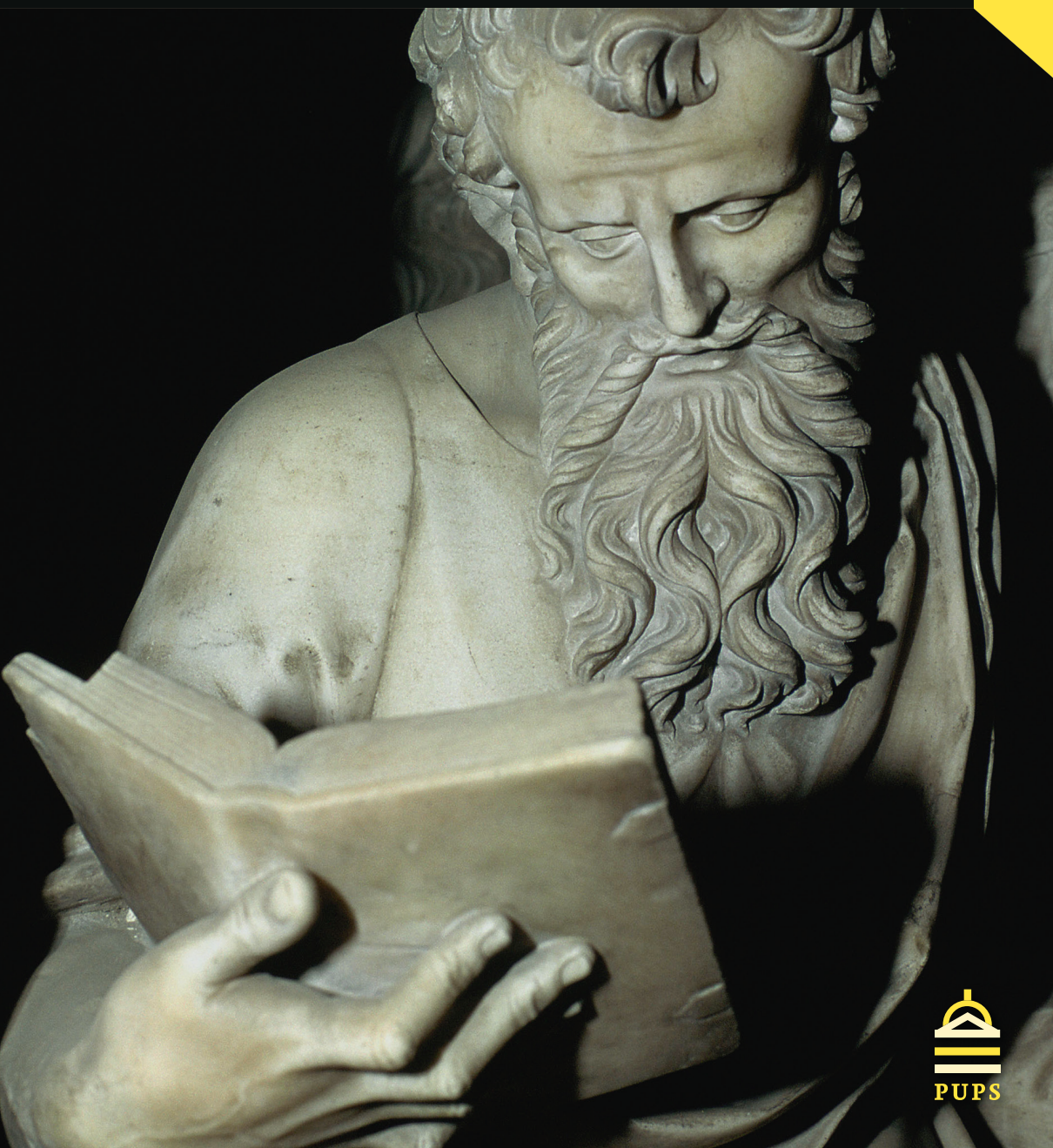


Paris, carrefour culturel autour de 1500

I Tacaille – 979-10-231-1651-9

Cahiers V. L. Saulnier | 33



Au temps des guerres d'Italie, Paris fait figure de creuset européen des courants humanistes, comme en témoigne la présence précoce d'Érasme. Qu'ils soient diplomates ou professeurs, imprimeurs ou mécènes, Grecs, Italiens, Flamands, Français ou Espagnols convergent autour de la Sorbonne et des collèges parisiens, mais aussi de la cour. Dans ce contexte international, la capitale du royaume assume un grand rôle intellectuel et littéraire et voit éclore les germes d'une nouvelle culture, grâce à ses élites et à l'apport des nombreux étrangers qui s'y installent ou y séjournent.

Paris forme ainsi l'unité de lieu dont les chapitres de ce volume éclairent les diverses facettes : du rôle de l'Université à celui des réseaux d'amitié liant les différents courants, de l'apport des copistes grecs à celui des imprimeurs humanistes, de la production littéraire en latin à celle en français, du débat autour de la langue hébraïque aux premiers ferments de la Réforme luthérienne. Autant de témoignages essentiels pour saisir la richesse des pistes qui se croisent dans ce *carrefour culturel* depuis l'automne du Moyen Âge jusqu'à la fondation du Collège de France en 1530.

Illustration : Juste de Juste, double tombeau de Louis XII et d'Anne de Bretagne : détail, apôtre, marbre, 1516-1531, Basilique de Saint-Denis © Hervé Champollion/akg-images



PARIS, CARREFOUR CULTUREL AUTOUR DE 1500

CENTRE V. L. SAULNIER

Fondateur : Robert Aulotte †

Directeur

Frank Lestringant

Directeur adjoint

Olivier Millet

Membres

Frank Lestringant

Adeline Lionetto

Olivier Millet

Alexandre Tarrête

Marie-Claire Thomine

Conseil

Jean-Claude Arnould

Rosanna Gorris-Camos

Geneviève Guilleminot-Chrétien

Mireille Huchon

Isabelle Pantin

Frédéric Tinguely

Membres honoraires

Claude Blum

Nicole Cazauran

Madeleine Lazard

Cahiers V.L. Saulnier
33

Paris, carrefour culturel autour de 1500

sous la direction d'Olivier Millet & Luigi-Alberto Sanchi



Ouvrage publié avec le concours 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, 2016

© Sorbonne Université Presses, 2020

ISBN papier : 979-10-231-0523-0

PDF complet : 979-10-231-1644-1

Tirés à part en pdf :

Lestringant – 979-10-231-1645-8

I Verger – 979-10-231-1646-5

I Flamand – 979-10-231-1647-2

I Bénévent – 979-10-231-1648-9

I Katz – 979-10-231-1649-6

I Vanhems – 979-10-231-1650-2

I Tacaille – 979-10-231-1651-9

II Doudet – 979-10-231-1652-6

II Pédeflous – 979-10-231-1653-3

II Menini – 979-10-231-1654-0

II Ferrand – 979-10-231-1655-7

II Kogel – 979-10-231-1656-4

III Fournier – 979-10-231-1657-1

III Lefèvre – 979-10-231-1658-8

III Koopmans – 979-10-231-1659-5

III Galand – 979-10-231-1660-1

III Montorsi – 979-10-231-1661-8

IV Katz – 979-10-231-1662-5

IV Diry – 979-10-231-1663-2

Mise en page Emmanuel Marc Dubois, Issigeac
d'après le graphisme de Patrick Van Dieren

SUP

Maison de la Recherche

Sorbonne Université

28, rue Serpente

75006 Paris

tél. : (33)(0)1 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

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

PREMIÈRE PARTIE

Les institutions et les réseaux

CHANTER SANS PARTITION À PARIS VERS 1500 :
LES PAROLIERS SANS MUSIQUE

Alice Tacaille

Université Paris-Sorbonne, IRemus (UMR 8223)

L'imprimerie de musique polyphonique sur la place parisienne est connue depuis 1528. Dès le début, Attaignant livre à un public qu'il ne connaît pas encore bien des partitions à plusieurs voix dans des registres tour à tour sérieux ou franchement drôles. On sait la place qu'y tiennent les chansons de Clément Marot, saisies par la musique de différents et ambitieux jeunes musiciens tels Janequin ou Sermisy. La carrière des deux musiciens est d'ailleurs assez différente. L'un est resté au service des rois de France plus d'une quarantaine d'années jusqu'à sa mort en 1562. L'autre évolue de la province à Paris, de bénéficiaire en bénéficiaire¹ jusqu'à s'installer rue de la Sorbonne, non loin des nouveaux quartiers d'Attaignant, inaugurant une vie en partie fondée sur le revenu des publications. Quelle que soit l'importance de ce changement de paradigme pour les musiciens, l'attractivité et le rayonnement parisiens méritent d'être décrits avant même les débuts de l'imprimerie musicale, et d'une façon qui nous est peut-être aujourd'hui trop peu familière : les recueils de paroles à chanter publiés notamment par Jean Trepperel ou sa veuve².

Il s'agit d'un ensemble de plaquettes gothiques³ contenant parfois très peu de matière, quatre ou cinq poèmes, parfois nettement plus, s'intitulant toutes « chansons » (« S'ensuyvent plusieurs belles chansons »...). Les plaquettes ou opuscules de ce type ne disparaissent pas après l'installation d'Attaignant, bien au contraire, et vont constituer une sorte de littérature parallèle à chanter, dès lors que par ailleurs des partitions sont disponibles sous une forme complète. On parlera pour les plaquettes plus volontiers de chansonniers, mieux, de paroliers, et bien entendu de timbres⁴. La distinction principale

1 Voir Christelle Cazaux *La Musique à la cour de François I^{er}*, Paris/[Tours], École nationale des chartes/Centre d'études supérieures de la Renaissance, 2002.

2 Brian Jeffery, *Chanson Verse of Early Renaissance*, London, B. Jeffery, 1971, 2 vol. Brian Jeffery suit globalement les notices établies par Émile Picot pour certaines de ces plaquettes.

3 Ces plaquettes échappent, pour l'instant, à l'*Universal Short Title Catalogue*.

4 Le terme est anachronique, le seul usage est celui d'*air* ou de *chant*.

entre ces textes à chanter⁵ et les partitions réside dans l'usage, et donc dans les cercles de sociabilité touchés par les différents supports. La partition permet un usage maximal des artifices et complexités de l'écriture musicale : on peut chanter par exemple les quatre parties, ou les jouer, ou confier une des parties à la voix et le reste aux instruments. Mais cet usage demeure relativement « lettré ». Il existe donc des usages moins écrits, dont une part importante de l'effet réside dans la mémoire collective des participants. C'est encore le cas de nos jours avec les carnets de chants par exemple, où l'on ne trouve que les paroles. C'est également le fondement même de l'autre grande catégorie musicale qui voit son heure de gloire dans la seconde moitié du siècle, l'air de cour et le vaudeville.

92

Mais la période parisienne visée par mon propos est bien antérieure : si les chansonniers ou plutôt paroliers publiés dans la seconde moitié du siècle sont mieux connus, ceux qui sont publiés avant que ne se développe la musique imprimée à Paris, soit avant 1528, tiennent une place particulière au sens où la circulation de musique est tout simplement supportée par ces seules plaquettes, qui constituent pratiquement « la partition » elle-même. À y regarder de près, l'on y trouve, avant même que les partitions fussent largement disponibles, le répertoire chanté de mémoire sous les règnes de Louis XII et François I^{er}. Ces chansonniers/paroliers se chantent très probablement intégralement. Peu de leurs airs sont saisis immédiatement par l'imprimerie musicale parisienne débutante ; on leur trouve des concordances manuscrites en revanche, mais pas toujours antérieures aux plaquettes elles-mêmes.

Pour prendre connaissance aujourd'hui de ces airs perdus, ou presque, il faut croiser différents types de sources : les imprimés musicaux dont les concordances sont mieux établies aujourd'hui qu'il y a soixante ans⁶, mais également les manuscrits musicaux, dont le travail simplement incipitaire est de plus en plus facile d'accès, à la musique pour luth avec notamment les inventaires des pièces imprimées (Brown⁷) et ceux des pièces manuscrites (travaux de Christian Meyer⁸ et RISM). Il faut enfin considérer les concordances établies par divers chercheurs pour le théâtre (Brown

5 Joliment qualifiés de « Paroles de musique » dans le projet sur le xvii^e siècle mené par Anne Madeleine Goulet au Centre de musique baroque de Versailles, d'après l'expression de Pierre Perrin (ca 1620-1675).

6 Grâce aux initiatives internationales du *Répertoire international des sources musicales* (RISM), du *Census Catalogue of Music Manuscripts* et plus récemment du portail *Digital Archive of Music Manuscripts* (DIAMM).

7 Howard M. Brown, *Instrumental Music printed before 1600. A Bibliography*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1965.

8 *Sources manuscrites en tablature : Luth et théorbe, c. 1500-c. 1800. Catalogue descriptif* par François-Pierre Goy, Christian Meyer, Monique Rollin, Baden-Baden, V. Koerner, 1991-1999, 4 vol.

encore) et la danse (pas seulement les musiques notées, puisque nous avons essentiellement la notation de pas et de coupes, mais sur lesquelles nous pouvons intervenir). La question du théâtre est particulièrement sensible puisqu'on peut se demander notamment si de telles plaquettes peuvent accompagner des représentations théâtrales, comme les livrets séparés le font ensuite pour l'opéra par exemple. Rien de tel n'est ici manifeste, mais les airs chantés à la farce sont bien représentés – isolément.

Comment peut-on savoir que ces poèmes appelés chansons se chantaient effectivement ? Parce qu'au même moment, les presses parisiennes de Trepperel, Nyverd, Lotrian, Janot et d'autres publient sous un format voisin, la plaquette gothique, force textes de noëls, dont ceux attribués à Jean Tisserant, toujours sans musique notée. Et ces noëls sont presque toujours assortis de l'indication de la chanson à employer pour les entonner. Ces mêmes chansons se trouvent précisément publiées dans les chansonniers sans musique dont il va être question. Si elles ne se chantaient pas, il serait impossible de chanter ces noëls.

Le terme *chanson* y acquiert d'ailleurs un sens univoque, distinct de la notion d'air ou de mètre. Lorsqu'il s'agit de l'air, il est indiqué « sur l'air de », « sur le chant de ». Lorsqu'il s'agit, très exceptionnellement, du même mètre, selon les manuscrits, selon les imprimés, il est indiqué « sur le mètre de ». Ou simplement « sur ». La *chanson*, dans ce contexte précis, c'est le texte de chanson, tel qu'il est écrit (imprimé notamment). La chanson et son air circulent en somme séparément, cela peut aider à mieux comprendre que les poètes s'en saisissent comme d'une catégorie de l'écrit poétique.

En 1971, Brian Jeffery a publié 24 de ces plaquettes, jusqu'en 1543. Avant 1525, ce sont 4 plaquettes qui contiennent les chansons à succès. L'inventaire mené pour les noëls par Pierre Rézeau comprend 19 manuscrits et 77 imprimés, pas tous parisiens⁹. C'est la possibilité de croiser les airs des noëls avec les chansonniers édités par Jeffery qui permet un regard différent sur ces corpus¹⁰.

Les deux chansonniers dont il sera question sont celui conservé à la BnF au département de la Musique : *S'ensuyent plusieurs Belles chansons nouvelles*.

9 Pierre Rézeau, *Les Noëls en France aux xv^e et xvi^e siècles. Édition et analyse*, Strasbourg, ELIPHI, 2013.

10 Frank Dobbins, recueils 4, 5 et 6 de l'inventaire publié à la suite de son article « Recueils collectifs de musique et de poésie », dans Jean-Eudes Girot (dir.), *Le Poète et son œuvre : de la composition à la publication*, Genève, Droz, 2004, p. 147-172. Le recueil 5 est aujourd'hui réduit à quelques folios rognés. Voir encore Frank Dobbins, « Poetry born for Music, Recent Recordings of French Chansons », *Early music*, 23/3, 1995, p. 517-518.

Et sont en nombre iiii. xx. et dix., s. d.¹¹, et au département des Manuscrits dans le fonds Rothschild : *S'ensuyvent plusieurs belles chansons nouvelles Et premierement la chanson [Table] Et plusieurs autres qui sont en nombre cinquante et troyz*, [Paris], [Trepperel?]¹². En dépit de ce qu'annoncent les titres, il s'agit de non pas 90 et 53 mais bien de 39 et 36 chansons. Des hypothèses variées ont été avancées, mais les exemplaires (uniques) qui nous sont parvenus semblent complets. Contre toute hypothèse, après examen minutieux, la totalité des chansons se chantent, 61 exactement après retrait des doublons : 39 dans le recueil *J. 90(a)* et 22 dans le *J. 53*. Sur ces 61 chansons, au moins 36 donnent les paroles des airs connus également par les noëls, ou exceptionnellement par d'autres chansons. Certains de ces airs servent en outre pour plusieurs textes de noëls, ou pour des noëls très répandus, ce qui amène le pourcentage d'airs repérés dans ces paroliers à largement plus de 50 %. Pour ceux-ci, on a donc la certitude de leur circulation et de leur réemploi d'un genre à l'autre. Dans les tables ci-après, les chansons dont le titre est en italique ont été réemployées avec un texte second. Le fond grisé matérialise dans *J. 53* les chansons déjà publiées dans *J. 90(a)*, les numéros d'ordre barrés, les pièces annoncées, mais manquantes.

Recueil *J. 90(a)* :

1	Adieu plaisir adieu soulas	21	<i>Fille qui fait nouvel ami</i>
2	<i>C'est simplement donné congé</i>	22	<i>Damoiselle plaine de grant beauté</i>
3	Puisqu'elle m'a fermé son huis	23	<i>Belle puisque ne voulez plus</i>
4	<i>Le grant desir d'aimer me tient</i>	24	<i>Je vois je viens mon coeur s'en volle</i>
5	<i>Les regretz que j'ai de m'amie</i>	25	<i>A tout jamais d'un vouloir immuable</i>
6	<i>L'amour de moi si est enclose</i>	26	<i>Vrai dieu d'amours reconfortez ma dame</i>
7	<i>Mon seul plaisir ma douce joie</i>	27	<i>Hélas je l'ai aimée</i>
8	En plains et pleurs je prens congé	28	<i>J'ai un billard</i>
9	<i>Que maudit en soit la journée</i>	29	<i>Mon pere a fait faire un chateau</i>
10	<i>Tous loyaux amoureux</i>	30	<i>Il fait bon aimer l'oiselet</i>
11	<i>Faulte d'argent</i>	31	He l'ort villain jaloux
12	<i>Puisque de vous me fault partir</i>	32	Mon mari m'a diffamée
13	<i>Maugré danger</i>	33	Adieu soulas tout plaisir et liesse
14	<i>En ce joli temps gracieux</i>	34	Or suis je bien au pire
15	<i>Madame mon souverain desir</i>	35	<i>Mon coeur vit en esmoi</i>
16	<i>Trop fait folle vieillard qui si marie</i>	36	<i>Si j'aime mon ami</i>
17	<i>Qui veult aimer il faut qu'il soit joieux</i>	37	Et bée je suis marry
18	<i>Une jeune fillette à l'aage de quinze ans</i>	38	Et Dieu la gard et Dieu la gard
19	Noble coeur d'excellence	39	Je revenois de Saint Gille
20	Depuis qu'une jeune fille	40	La veille Monsieur Saint Lambert

11 Paris, BnF, département de la Musique, Fonds Coirault, Rés. Um 112, Dobbins recueil n° 4, Jeffery n° 90a, ci-après *J. 90(a)*.

12 Paris, BnF, Fonds Rothschild IV. 9. 69, Dobbins recueil n° 6, Jeffery n° 53 désormais *J. 53*.

Recueil J. 53 :

1	<i>Faulte d'argent</i>	19	<i>Ma douce dame sur ma foi</i>
2	Je te remercie Jacquet	20	Mon mari m'a diffamée
3	Mon mari est allé au guect	21	Entretenu m'aves long temps
4	Puisque de vous me fault partir	22	Adieu soulas tout plaisir et liesse
5	Adieu m'amour jolie	23	Faulces amours Dieu vous maudie
6	<i>Maugré danger</i>	24	Va t'en mon cueur ou vous mes yeulx
7	<i>Nous sommes de l'ordre / De saint Babouin</i>	25	Tous oiseaulx grans et menus
8	<i>En ce joli temps gracieux</i>	26	Helas que vous aige meffait
9	puisque m'avez congié donné	27	Or suis je bien au pire
10	<i>Ma dame mon souverain desir</i>	28	Las Fortune que t'aige fait
11	Vrai dieu d'amours reconfortez ma dame	29	<i>Fortune a tort</i>
12	Helas j'ai perdu la personne	30	<i>A vous point veu la Peronnelle</i>
13	<i>Il fait bon aimer l'oiselet</i>	31	<i>Hélas je l'ai ayinée</i>
14	He l'ors villain jalous	32	Et prisonnier j'estoie
15	Je n'ai pas tort si je me plains d'amours	33	<i>Comment passerai je Lion</i>
16	Je suis mal fortunée	34	<i>Sus le pons de liesse</i>
17	En plains et pleurs me fault user ma vie	35	Mon coeur vit en esmoi
18	<i>Vrai dieu d'amour maudit soit la journée</i>	36	<i>Si j'aime mon ami</i>

Au moins 36 airs sont réemployés avec d'autres paroles (italiques), mais on ne connaît pas à ce stade le nombre exact, il s'agit d'un minimum : en effet les airs empruntés, dans un Noël par exemple, ne sont pas toujours indiqués par une rubrique ou à la table. Parfois, le seul premier vers du Noël induit l'air, sans autre forme de procès. C'est ce qui explique que seuls des regards croisés permettent d'identifier les sources musicales de ces airs. Si l'on approuve avec Coirault¹³ sa définition du terme *timbre*, à savoir que ce terme tardif, dont il retrace l'histoire, recouvre à la fois l'étiquette et le modèle de la chanson, alors ici, bien avant, nous n'avons parfois ni étiquette, ni modèle. Je me limiterai donc au terme d'« air », qui est le terme moderne (on trouve le plus souvent « sur le chant » ou « sur... »).

Il y a donc dans ces deux paroliers environ 50 % d'airs en circulation, qui servent objectivement de support à une versification active. Les autres sont également chantés, notamment lorsqu'ils sont saisis par l'imprimerie musicale parisienne, à partir de 1528. Sur ces 36 airs en circulation, qui sont ce que l'on appelle ensuite des timbres, à l'heure actuelle seuls quelque 4 à 6 n'ont pas encore trouvé leur concordance musicale exacte, mais c'est probablement une question de temps.

13 Patrice Coirault, *Formation de nos chansons folkloriques*, Paris, Éditions du Scarabée, 1953, introduction. Comme beaucoup d'autres, Coirault rappelle la belle citation de Montaigne : « La poésie populaire et purement naturelle, a des naïvetés et graces, par où elle se compare à la principale beauté de la poésie parfaite selon l'art : comme il se void es villanelles de Gascongne et aux chansons, qu'on nous rapporte des nations qui n'ont cognoissance d'aucune science, ny mesme d'écriture. La poésie mediocre, qui s'arreste entre deux, est desdaignée, sans honneur, et sans prix » (*Les Essais*, I, 54, « Des vaines subtilitez », éd. P. Villey et V.-L. Saulnier, Paris, PUF, 1978, t. I, p. 313).

De ces airs attestés dans la mémoire collective et activement mis et remis en vers, 16 (soit plus du tiers) sont cités dans l'un ou l'autre des travaux portant sur le théâtre¹⁴, et presque tous seraient donc aujourd'hui chantables en situation – moyennant un travail de fond en édition musicale. On peut adjoindre à ces 16 chansons de scène, si l'on le souhaite, les quelques airs qui ont servi de support à des Noël's particuliers, ceux qui présentent quelques indications de mise en scène, avec par exemple Hérode et quelques enfants figurants.

La présence de rares poésies savantes au sein de ces ensembles est particulièrement intéressante, puisqu'on voit apparaître un poème de Jean Marot, quelques autres épars (Jean Molinet, Claude Chappuys), mais surtout quelques chansons de Clément Marot, qui trouvent là un cadre spécifique qui devrait attirer l'attention. C'est en effet une rare occasion de saisir ces chansons dans leur dimension effectivement chantée, au travers de supports lyriques.

Le contexte de publication semble donc le suivant : après *Le Jardin de plaisance* (Paris, Vérard, 1502), la nature de la production de chansons change, à la fois en termes de support et de public. Les chansonniers polyphoniques du siècle précédent copiés pour des patrons ou représentatifs de cercles de sociabilité de cour se doublent, pendant une vingtaine d'années probablement, avant et après 1500, de chansonniers, ou mieux de paroliers par lesquels le texte seul circule, à défaut de pouvoir facilement imprimer la musique elle-même. Dans ce laps de temps privilégié, les petits formats, les minces plaquettes, parfois des opuscules plus importants complètent la mémoire collective en fournissant d'abondance les strophes qui permettent de chanter les airs connus.

UNE SITUATION NUANCÉE : TROIS LIEUX COMMUNS

La situation particulière de ces paroliers, avant la diffusion plus importante de musique grâce à l'imprimerie parisienne, oblige à revoir certains lieux communs. Ils sont principalement au nombre de trois : A) le contenu en est largement répétitif ; B) les paroliers ne reflètent que le contenu de partitions existantes et en constitueraient une sorte de sous-produit ; C) la nature et l'expression des textes à chanter que l'on y trouve est d'une qualité très variable, et la meilleure poésie y voisine avec les rimes en vulgaire les plus ordinaires (et les sujets qui les accompagnent).

Ces plaquettes se complètent en effet dans une certaine mesure l'une l'autre. Mais les pièces redondantes sont, à ce stade antérieur à l'imprimerie musicale

¹⁴ Howard M. Brown, *Music in the French secular theater, 1400-1550*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1963 ; *Le Recueil de Florence. 53 farces imprimées à Paris vers 1515*, éd. Jelle Koopmans, Orléans, Paradigme, 2011 ; *Recueil de sermons joyeux*, éd. Jelle Koopmans, Genève, Droz, 1988.

parisienne, finalement moins nombreuses que les nouveautés. Ce sont ainsi seulement quatorze pièces qui s'avèrent communes aux deux ouvrages principaux avant 1525. Il est ensuite difficile de soutenir qu'elles ne reflètent que le contenu de partitions existantes, à partir desquelles elles seraient copiées notamment. C'est évidemment le contraire qui est vrai, non seulement parce que les textes que contiennent ces opuscules y sont toujours plus développés que dans les manuscrits musicaux les mieux pourvus de paroles, mais encore parce que la rareté et l'éparpillement de ces sources manuscrites polyphoniques rend improbable la copie des paroles d'après une source musicale particulière. En revanche, certains manuscrits de chanson polyphonique d'art, étroitement corrélés à la cour de France, présentent dans leur partie française quasi exclusivement des chansons issues de ces plaquettes (on pense ici notamment au manuscrit Pepys 1760¹⁵, si représentatif de la musique d'Antoine de Févin, ou encore aux manuscrits qui abritent Ninot le Petit, Bruhier etc.). Mais aucune de ces plaquettes ne reflète le contenu précis d'une source manuscrite en particulier, elles sont toutes beaucoup plus variées. On pourrait également penser que la diffusion des premières séries imprimées de Petrucci est étroitement liée à ces plaquettes, mais rien n'est moins évident¹⁶. En revanche, on observe avec intérêt que Petrucci n'a pas imprimé les paroles dans son tout premier ouvrage, et la présence de ces paroles sur d'autres supports que sur la partition imprimée, bien remarquée par les auteurs qui ont travaillé sur la question¹⁷, est évidemment évocatrice d'usages différenciés des deux supports. En réalité on chante beaucoup en ville et à la cour, mais sans partition.

Ces paroliers semblent donc sans corrélation avec des sources singulières de musique manuscrite, à la notable exception toutefois des deux grands chansonniers monodiques du tournant du siècle, le manuscrit BnF Fr. 12744, 141 chansons, représenté par 18 chansons dans les paroliers, et le manuscrit dit de Bayeux, BnF Fr. 9346, 100 chansons, représenté ici par 7 chansons, dont 4 communes avec le précédent, soit 3 chansons « endémiques ». Ces deux chansonniers monodiques profanes représentent des exceptions dans la musique notée du début du XVI^e siècle, ils sont en réalité entièrement isolés, et offrent une perspective unique sur les formes poétiques chantées à cette période. Il existe une réelle différence entre les deux chansonniers monodiques, une différence parfaitement accessible aux musiciens également, car elle est d'ordre stylistique : le chansonnier de Bayeux possède un lyrisme très étonnant, reconnaissable

15 Cambridge, Magdalene College, cote RISM GB-Cmc ms. 1760.

16 Petrucci, *Odhecaton*, Venise, O. Petrucci, 1501 ; *Canti B*, 1502, RISM 1502/2 ; *Canti C*, RISM 1504/3.

17 *Harmonic Musices Odhecaton A*, éd. Helen Hewitt, Cambridge (Mass.), Mediaeval Academy of America, 1942.

immédiatement à ses formules ornées souvent proches les unes des autres, là où le ms. BnF Fr. 12744 donne des versions dépouillées des mélodies. La proportion de chansons de nos paroliers issues du ms. BnF Fr. 12744, 18 sur un total de 61, doit susciter l'intérêt.

Enfin, la dernière opinion reçue, que la nature et l'expression des textes à chanter que l'on y trouve est d'une qualité très variable, repose objectivement sur une norme qui est celle de la poésie d'art, telle qu'elle se constitue en fleuron des lettres françaises tout au long du siècle. Ici pourtant, ces paroles à chanter sont différentes : non seulement leurs sources ne sont pas précisément des recueils poétiques, puisque s'y mêlent la mémoire du chant et la motivation sonore ; mais encore leurs formes strophiques chantées sont, pour certaines, assez proches de formes lyriques encore décrites dans les arts de seconde rhétorique du siècle précédent, occasionnant là une prévisible hétérogénéité ; enfin, une partie de ces paroles à chanter y fait une première apparition, à la surprise générale, et en tout premier lieu celle des imprimeurs, du fait de l'impression de chansons jusque-là non confiées à l'écrit¹⁸. Ces formes sont peu évoquées dans les études littéraires et musicologiques, mais le détour par d'autres outils permet de mieux rendre compte de ces poésies chantées en langue vulgaire, compagnes de l'univers sonore du jeune Marot et de son père.

LES FORMES CHANTÉES

Il apparaît immédiatement à la lecture de ces plaquettes que la poésie qui s'y trouve est d'une versification ardue, irrégulière, profondément hétérométrique et marquée précisément par l'interpolation de refrains d'une qualité et d'une forme toujours renouvelées (et instables d'ailleurs d'une leçon à l'autre)¹⁹. D'une certaine manière, c'est exactement le contraire qui se produit lorsqu'on fréquente la section des chansons de *L'Adolescence clémentine* : à très peu de temps de là, on constate un apaisement, une régularité, une qualité quasi-constantes,

18 L'examen des mises en page successives montre une adaptation progressive des imprimeurs et des typographes à ce contenu, pour partie nouveau, notamment par l'abrègement des refrains. Cet abrègement n'est pourtant pas massif, ni continu, et ce pour d'intéressantes questions de formule strophique. C'est-à-dire que les imprimeurs n'abrègent pas « de plus en plus » les refrains des chansons qu'ils publient, mais que cela varie en fonction de la date d'entrée de la chanson dans le cercle des écrits publiés d'une part mais aussi, et surtout, en fonction de la forme de la chanson dont il s'agit.

19 Sur les questions liées à l'environnement des premières chansons de Clément Marot, voir Jean-Eudes Giroit, « La poésie française et les premiers recueils de chansons publiés par Pierre Attaignant (1528-1534) », dans O. Millet et A. Tacaille (dir), *Poésie et musique à la Renaissance*, Paris, PUPS, 2015, p. 27-46. Sur les refrains, voir Olivier Halévy, « *Mirelaridon don don* : la poétique des *tralalas* dans la chanson française entre 1520 et 1550 », *ibid.*, p. 91-104. Sur les solécismes musicaux, Olivier Bettens, « Le grand mariage des rimes, sous le regard de Poésie et Musique », *ibid.*, p. 105-124.

et surtout une absence de variation des rimes d'une strophe à l'autre, une « mesure à la lyre »²⁰. La différence d'avec *L'Adolescence clémentine*, sur le plan de l'hétérométrie, de la présence de refrains, de rimes sans cesse renouvelées, est donc manifeste. C'est bien là tout l'enjeu de ces plaquettes : elles placent en réalité pour la première fois sous les yeux des lecteurs quelque chose de sonore qui habituellement est transmis de bouche à oreille, des chansons dont, pour cette raison, l'essence est répétitive au sens le plus précis du terme. Les imprimer, c'est froisser ou bien les yeux, ou les oreilles. Pour celles-ci, dès lorsqu'il s'agit de chanter ou de jouer, l'hypermétrie ou l'absence d'une répétition attendue, que l'écrit rend visible, sont véritablement, selon l'expression d'Olivier Bettens, des solécismes.

En travaillant sur les formes de ces chansons, on a pu penser que les arts poétiques ou les anthologies de la fin du xv^e siècle, notamment l'atmosphère du *Jardin* et ses catégories, pouvaient guider la lecture. Mais il faut rapidement changer d'arme : une des pistes les plus intéressantes vient de la persistance de certaines des chansons du recueil *J. 90(a)*, le plus proche de Paris dans les années 1500, et le premier des deux ici présentés, dans des versions chantées encore de nos jours par des locuteurs canadiens.

UNE CHANSON POPULAIRE

C'est notamment le cas pour *Allons gay gaiement*, n° 29 de ce recueil *J. 90(a)*. Le grand folkloriste canadien Conrad Laforte, disparu en 2008, a été en particulier lecteur de partitions musicales du xvi^e siècle, non, comme il le souligne bien, pour y chercher une quelconque justification historique à ses travaux ni même une filiation ancienne de principe, mais pour de passionnantes questions de méthode, qu'il expose de façon convaincante dans un ouvrage intitulé *Survivances médiévales dans la chanson folklorique*²¹. La structure strophique des chansons dérivées de la laisse, ici exploitée, représente son apport majeur à l'analyse des chansons traditionnelles francophones. L'attention de Laforte a probablement été éveillée par les travaux du folkloriste Patrice Coirault, ancien possesseur du fonds où est actuellement conservé le recueil « Sensuyvent » *J. 90(a)*²². *Allons gay gaiement*, attesté dans les paroliers jusqu'en 1535 (exemplaire de Wolfenbüttel), a pour caractéristique de commencer par

20 Je remercie Jean Vignes de ses conseils sur ce point.

21 Conrad Laforte, *Survivances médiévales dans la chanson folklorique. Poétique de la chanson en laisse*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1981.

22 Patrice Coirault consacre un développement de quelques pages à cette chanson précise, sans faire référence aux plaquettes anciennes (*Formation de nos chansons folkloriques, op. cit.*).

un long refrain placé en tête, et sa première strophe, par laquelle il devient plus connu ensuite, commence par « Mon père a fait faire un chasteau ». Il a été plusieurs fois mis en musique polyphonique²³. Les premiers manuscrits musicaux où la chanson figure sont datés des années 1550. Le premier imprimé musical polyphonique date de 1536, une pièce typiquement à trois voix signée Willaert²⁴. Mais la chanson, qui sert d'air pour deux textes de noëls dont le premier imprimé remonte à 1520, apparaît aux alentours de 1515 dans le recueil Coirault (*J. 90[a]*), et semble préexister de longue date. Or elle est encore relevée dans les collectages faits par Laforte au Canada à la fin des années 1970.

Telle qu'elle est présentée dans les deux sources principales, la structure strophique est relativement obscure :

100

nouuette Fueille, petil;

Allons allons gay
 Dame mignonne
 Allons allons gay
 Gayement vous et moy
Qu'on pere a fait faire vng chasteau
 Il nest pas grant mais il est beau
 Et allons allons gay gayement ma mignonne
 Dor et dargent sont les carneaus
 Et allons allons gay gayement, .cc.
 Et si a trois beaux cheuaux
 Et allons allons gay Bis:
 Et si a trois beaux cheuaux
 Le roy nen a point de si beaux bis
 Et allons allons gay
Qu'on roy nen a point de si beaux
 L'ung est gris/l'autre est moreau
 Et allons allons gay bis.
 L'ung 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
 Ce sera pour porter iouer
 Pour ma mignonne et pour moy
 Et allons allons gay bis:
Ce sera pour porter iouer
 Pour ma mignonne et pour moy A.iii.

23 Ses concordances musicales : (Willaert) à 3 v., Antico 1536/1, Moderne 1538/18, Le Roy & Ballard 1553/22, 1560/ W1127, Phalèse 1569/11, GB-WA B. VI. 23 n° 19 f. 66v°-67, PL-GD 4003 b n° 90 f. 83v°-84; (Buus) à 6 v., Gardane 1543/ B5194; (Manhicourt) à 6 v., Susato 1545/14; (Le Jeune) à 5 v. Le Roy & Ballard 1572/2; (Castro) à 3 Le Roy & Ballard 1575/ C1472. Base Ricercar « Chansons polyphoniques », dir. A. Cœurdevey, et portail DIAMM (manuscrits musicaux) : <http://diamm.ac.uk/>.

24 Il s'agit d'un effectif relié à la chanson dite rustique, selon l'expression consacrée.

nouvelles	Feuillet, petit
<p>Allons allons gay Dame mignonne Allons allons gay Gayement vous et moy Mon pere a fait faire un chasteau Il n'est pas grant mais il est beau Et allons allons gay gayement ma mignonne Dor et d'argent sont les carneaulx Et allons allons gay gayement, etc. Et si a trois beaux cheuaux Et allons allons gay bis; Et si a trois beaux cheuaux Le roy nen a point de si beaux bis Et allons allons gay Le roy nen a point de si beaux bis; L'un est gris l'autre est moreau Et allons allons gay bis; L'un est gris l'autre est moreau Mais le petit est le plus beau bis; Et allons allons gay. Mais le petit est le plus beau Ce sera pour porter iouer Pour ma mignonne et pour moy bis; Et allons allons gay Ce sera pour porter iouer Pour ma mignonne et pour moy bis.</p>	

Chansons

Girons iouer sur le muguet
 Et allons allons gay bis.
Girons iouer sur le muguet
 Et y ferons un chapelet
 Et allons allons gay gayement bis.
 Et y ferons un chapelet
 Pour ma mignonne et pour moy
 Et allons allons gay gayement.
 Autre chanson nouvelle.
Mon mary ma diffamee
 Pour l'air de mon amy
 Pour la longue demourree
 Que iay fait avecques luy
 Mon amy Mon amy En despit
 Qui my ba tousiours batat (de mon mary)
 Jen feray pis que deuant
 Quant ie foye couchee
 Entre les bras de mon amy
 Je nestoye pas fachee bis.
 Comme ie suis aujourd'hui
 Mon amy En despit de mon mary
 Ja este mainte nuictee
 Touchee avecques mon amy
 Que lon me cuidoit couchee
 En mon lit avecques mon mary
 Mon amy En despit de mon mary

J.1535, Allons allons gay ([Lotrian], Paris), n°182 f. 92²⁵

Les deux paroliers sont en concordance, le premier, antérieur, est plus clair. Sa forme strophique montre d'abord un refrain dont la principale vertu (outre le caractère dansant) est de faire alterner deux « décasyllabes » ([5+5]) à rime féminine et masculine.

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

Par suite, et si l'on ôte tous les éléments de refrain, la partie proprement narrative, celle qui fait avancer l'action, se réduit à des vers de même taille, des octosyllabes, « Mon père a fait faire un chasteau / Il n'est pas grand mais il est beau / D'or et d'argent sont les carneaulx [...] ».

Mon pere a fait faire un chasteau
 Il n'est pas grant mais il est beau

25 S'ensuyvent plusieurs belles chansons nouvelles Avec plusieurs aultres retirés des anciennes impressions, comme pourcez 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], recueil Dobbins, art. cit. note 10, n° 28.

D'or et d'argent sont les carneaux
 Et si a trois beaulx chevaulx
 Le roy n'en a point de si beaulx
 L'un est gris l'autre est moreau
 Mais le petit est le plus beau
 Se sera pour me porter jouer
 Pour ma mignonne et pour moy
 G'yrons jouer sur le muguet
 Et y ferons ung chappellet
 Pour ma mignonne et pour moy

102

Ce système de vers monoassonancés se poursuit tout au long de la chanson, dont c'est la structure sous-jacente²⁶. La construction strophique, à partir de ce principe de « laisse » médiévale, ou série ouverte de vers monoassonancés, produit une strophe complexe par l'adjonction d'un refrain (qui lui assure une forme d'alternance féminin/masculin très repérable). La laisse constitue le principe et le support narratif, la forme strophique est assurée par les refrains.

L'organisation particulière de cette strophe, qui semble plus compliquée à mettre en page en 1535 (Lotrian?) que pour l'atelier du premier recueil [Trepperel], peut être lue ainsi : pour chaque strophe, deux vers de laisse sont pourvus d'un refrain, la strophe suivante reprend le deuxième vers et lui adjoint le troisième avant de se conclure par le refrain (soit : v. 1, 2, R; v. 2, 3, R, etc.) :

Mon père a fait faire un chasteau
 Il n'est pas grand mail il est beau
 [R] (bis)
 Il n'est pas grand mais il est beau
 D'or et d'argent sont les carneaux
 R (bis)

C'est un système d'« enjambement » commun dans les formes strophiques dérivées de la laisse. De nos jours, une chanson comme *À la claire fontaine* fonctionne encore ainsi. Il manque de ce fait au recueil *J. 90* un couplet, celui qui fait la liaison entre la strophe composée des vers 1 et 2, et celle composée des vers 3 et 4 : c'est la seconde strophe, ci-dessus restituée, qui a été omise. Cette omission génère au fil des années une dégradation de la forme dans l'esprit des imprimeurs, et en 1535 la confusion est forte, comme on peut le voir au début de la chanson.

²⁶ On note pourtant un changement aux cinq derniers vers, peut-être ajouts tardifs. Voir C. Laforte, *Survivances médiévales dans la chanson folklorique*, op.cit., p. 43 et suivantes sur la notion de « greffe », qui recouvre ce type d'évolution de la laisse.

Sur le plan des rimes, on lira : 10 (5+5) xY + 9*3*8AA à refrain final²⁷. Il subsiste de nombreuses ambigüités : que bisser ? Dans la chanson issue des paroliers, c'est le seul vers « refrain » qui porte la marque du « bis ». Chez Willaert, dans la version mise en musique, un « bis » musical est mis en valeur, mais en fin de pièce, et il comprend le dernier vers : v. 1, (1), 2, R, 2, 3, 5, R, (5, R). Willaert ne compose d'ailleurs pas sur tous les vers de la chanson (il manque le vers 4, et tous les autres), mais il utilise son air²⁸.

LES TEXTES SECONDS

Les textes seconds, ces textes qui sont composé d'après un cadre métrique donné par l'air, éclairent généralement la lecture de ces anciennes formes lyriques. Ils en donnent une vision nécessairement plus « moderne » : les chansons de Noël imprimées sont de récentes créations littéraires, du début du siècle, et non d'anciennes chansons de tradition orale. C'est vers ces textes seconds que nous pouvons nous tourner pour éclaircir la question des refrains et des répétitions.

Il existe deux Noël distincts sur ce même air²⁹. Ils proposent deux lectures étonnantes de la forme de *Allons allons gai / Mon père avait fait un chateau*.

Resjouissons-nous, Chantilly IV D 120, f. A3-A4³⁰

Resjouissons 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 *Resjouissons nous*

Une vierge la enfanté *bis*

Sans que nul mal nait endure *Resjouissons nous [...]*

27 Les rimes du refrain sont figurées par x, y ; les rimes invariantes des couplets, par a, b, c, et les rimes variables, génériques, par f, M (et le cas échéant g, h, N, O...).

28 Si l'on s'intéresse seulement à la strophe telle que promue par le recueil J. 1535, elle semble faite plutôt de deux systèmes enchaînés, soit trois vers de laisse (v. 1, 2, R, 2, 3, R). Il faut qu'il y ait donc une différence entre cette nouvelle strophe et deux éléments simplement additionnés. Ceci peut advenir si le premier refrain est, par exemple, raccourci ou différent, ce dont les imprimés ne peuvent nous rendre compte. On aurait alors : vers 1, 2, refrain bref, 2, 3, refrain complet. Soit : 8AA [refrain : partie 10x](A)A[10xY].

29 P. Rézeau, *Les Noëls en France...*, op. cit., n° 764 et 653.

30 *Ibid.*, n° 764 ; également Rothschild 2981, Arsenal 8°B. L. 10650 Rés. (1). 21 couplets.

Ce Noël est traité en hepta/octosyllabes monorimes, en 21 couplets délimités de deux en deux vers. On retrouve nettement les deux vers-refrains placés en tête et isolés de la narration (qui incombe aux couplets, ici introduits par « Au matin... »). Ces deux vers présentent une césure possible, comme dans la chanson d'origine, en [5+5]. Les éléments du couplet sont presque isométriques, le plus souvent octosyllabes, et monoassonancés en -é. L'aspect le plus troublant réside dans le nombre de vers par strophe complète, ainsi que la place des refrains et répétitions.

104

On se souvient que dans cette chanson épineuse, il y avait à la fois deux vers par strophe, parfois trois, et seulement un vers nouveau, sur le modèle 1, 2, 1 (bis), 2, 3, R (bis), le premier étant le dernier de la strophe précédente. Ici, pour le Noël, pas d'explications simples : le premier bloc de 6 vers, après les deux vers du refrain, se présente comme suit : 1, 2, 3 (bis), 4, R, 5 (bis), 6, R, et les vers des couplets suivants sont proposés en distiques. Ce sont apparemment ici les vers qui sont bissés et non le refrain, au contraire du parolier. Les deux premiers vers 1 et 2 posent problème : ils ne semblent pas utiles à la forme strophique, tout comme ils figuraient dans une sorte d'errance précisément au début des deux paroliers. En réalité, pour ce Noël, on peut avoir l'impression que le versificateur du Noël (*ca* 1525) a pu composer visuellement d'après le parolier *J. 1535*, qui, on l'a vu, peine à mettre en place le déroulement strophique et commence justement avec une « strophe » étrangement longue. Il en va bien autrement pour le second Noël.

*Or chantons Noël pour l'honneur de Marie / Qui porta le filz du salut eternel, 1 seul Noël connu, Noëls de Lucas Le Moigne, 1520, f. m4 v° - n1*³¹

Sa forme strophique se résume à (R) : 11xY + 7*4*8A(A)A 11xY, où *x* et *Y* sont les rimes du refrain (mais non le refrain lui-même, c'est-à-dire que le texte du Noël recouvre le refrain comme s'il était partie constitutive du « couplet »). La structure de strophe ancienne à refrain final, fonctionnant avec des vers monoassonancés, au nombre de deux ou trois par strophe, dont le dernier est repris au début de la strophe suivante au moment de l'enchaînement, se voit substituer une simple strophe « hétérométrique », dont seul l'aspect des rimes des vers 3 et 4 vient rappeler les rimes du refrain. La place musicale du refrain, vers endécasyllabes 3 et 4 de la strophe, après 8A(A)A, est comme « recouverte » par un texte variable, qui fait partie désormais de la strophe. Le distique initial sert de refrain autonome. Il n'y a plus d'enjambement d'un vers d'une strophe

31 P. Rézeau, *Les Noëls en France...*, *op. cit.*, n° 653. Cf. *Noëls de Lucas le Moigne, curé de Saint-Georges du Puy la Garde en Poitou*, éd. [baron] Jérôme Pichon, Paris, Société des bibliophiles français, 1860, p. 121, reprint Slatkine 1971 ; 7 quatrains.

sur la suivante. Ce Noël a l'air plus ancien (le recueil est actuellement daté de *ca* 1520), il est en tous cas porteur d'un fonctionnement strophique apaisé, régulier, avec simplement quatre vers différents par strophe, deux rimant avec le refrain. Voici le texte de ce Noël :

Or chantons Noël pour l'honneur de Marie
Qui porta le filz du salut eternal

Pour le peché originel (bis)
Jesus c'est fait homme mortel
Qui nous a remis à eternalle vie
Et nous a gardé de grant tourment cruel.

A la Vierge dist Gabriel : (bis)
Pour œuvre supernaturel
Le Dieu eternal prent en toy chair unye
Et si concepvas le fruit celestiel.

Doux messaiger spirituel (bis)
Comment est ton message tel ?
Jamais ne cogneu homme ne n'eu envie
Vierge demourrai s'il plaist au roy du ciel.

En la clere nuyt de Nouel (bis)
Nasquit du ventre virginel
Sans corruption douleur ne maladie
Nostre redempteur & vray Emanuel.

Un estoille qui reluisoit (bis)
Trois roys d'Orient conduisoit :
Droit en Bethleem celle cité jolie
Vindrent adorer le grant roy supernel.

Les pastoureaux le vindrent veoir ; (bis)
L'ange leur avoit fait sçavoir.
Ils vindrent chantant une grant melodie
Et la jouerent ung mistere nouvel.

Or prions tous du cueur ignel (bis)
Celuy qui nasquit à Nouel

Qu'il nous doint à tous la bource bien garnie
 En fin de nos jours monter lassus au ciel.

On demeure attentif au titre que porte ce Noël : « Dicté sus le chant *Allons allons gay gayement ma mignonne* », où le substantif *Dicté*³², exceptionnel, renvoie sans doute à une forme d'écart par rapport au modèle de l'air, notamment sur le plan formel. Les deux dernières strophes composent une bien séduisante mise en abyme.

Voici, en synthèse, les formules strophiques apparentes³³ :

Willaert 1 5 3 6 / 1 (vers en -eau)	R	1 (1)	2	R _{xY}	2	3	5	R	(5)	(R)									
J. 90(a); J. 1535	R	1	2	R _{xY}	3	R	4	R (R)	4	5	R (R)	5 6 R 6	7 8 9	8 9 10	10 11	R (R)	11	9 R (R)	
Noël 1 Rimes en -é = Y?)	R	1	2	3 (3)	4	R	5	6	R	7 (7)	8	R	...						
Noël 2 Rimes Y	R	1 _Y (1)	2 _Y	3, 4 _Y	R _{xY}	5 _Y (5)	6 _Y	7 _x 8 _Y	R	9 (9)	10	11 _x 12 _Y	R	...					

106

Comparaison des structures des trois textes sur l'air
Allons allons gay / Mon père a fait faire ung chasteau

La première ligne est celle de la version polyphonique, qui n'a plus de vocation strophique au-delà du 5^e vers de laisse. La deuxième ligne résume l'apport des paroliers : la laisse est monoassonancée, cette assonance n'est pas celle du refrain (ni x ni Y). L'enjambement d'un vers sur la strophe suivante est bien visible, sauf au début, et le refrain est bissé. Les groupements de vers, ici transcrits à raison des pieds de mouche de *J. 1535*, semblent fort irréguliers, mais montrent une tendance au groupement par trois vers, pour une strophe idéale 1 2 R 2 3 R(R).

Les deux Noël reposent en réalité sur une même autre lecture de la formule strophique idéale : un vers de laisse bissé, un second vers. Ils divergent ensuite : le premier suggère le refrain immédiat (aux assonances Y bien proches de -é), peut-être bissé, le second ne fait d'abord, aux vers 3 et 4, que mimer le mètre et les rimes du refrain. La présence nette des deux vers du refrain, placés en tête, implique qu'il y aura refrain intercalaire, à ajouter au Noël 2. On peut donc être certain que l'enjambement 1-2, 2-3, 3-4 qui caractérisait cette chanson est perdu pour les Noël. La répétition de vers dans les Noël atteint désormais

32 Je suppose ici qu'il s'agit du substantif, *dictier*, notamment parce que les titres de chanson, lorsqu'il y en a, commencent par un substantif.

33 Tous les vers du couplet, monorimes. R est constitué de deux rimes, x et Y, parfois rappelées ici. La parenthèse signale le « bis ».

le premier vers de la strophe, sans enjamber, en sorte qu'on entend trois vers octosyllabes, 1-1-2, avant le refrain bissé. C'est ce qui reste, semble-t-il, d'une forme strophique de la chanson qui utilisait probablement plus de deux vers octosyllabes par strophe, au moins dans l'esprit des typographes de l'atelier, s'ils s'en souvenaient encore³⁴.

Voilà ce que l'expérience de Conrad Laforte, qui met simplement mais utilement l'accent sur le partage entre vers de laisse et éléments de refrain, peut apporter pour comprendre une chanson qui semble appartenir à un domaine sinon populaire du moins oral, et sur lequel les outils des folkloristes se révèlent puissants.

AUTRES EXEMPLES DE FORMULES STROPHIQUES FONDÉES SUR DES LAISSES

<p>CChançon nouvelle. Quant le foye petite garse Lacquedeðty mon cotillon Men allope garder les vaches Au verd buisson/mon cotillon Sâssonnet buiffônet/lacqêðeðty mð cotillônet. CMen allope garder les vaches Lacquedeðty mon cotillon Auec ces garçons de village Au verd buisson mon cotillon Sâssonnet buiffônet/lacqêðeðty mð cotillônet. CAuec ces garçons de village Lacquedeðty mon cotillon Mon amy my a trouuade Au verd buisson/mon cotillon Sâssonnet buiffônet/lacqêðeðty mð cotillônet. CMon amy my a trouade Lacquedeðty mon cotillon Il ma prinse et si membraffe Au verd buisson mon cotillon Sâssonnet buiffônet/lacqêðeðty mð cotillônet. CIl ma prinse et si membraffe Lacquedeðty mon cotillon</p>	<p>Sus lherbette ma gettade Au verd buisson mon cotillon Sâssonnet buiffônet/lacqêðeðty mð cotillônet. CSus lherbette ma gettade Lacquedeðty mon cotillon Ma oste mon pucelage Au verd buisson mon cotillon Sâssonnet buiffônet/lacqêðeðty mð cotillônet. CMa oste mon pucelage Lacquedeðty/mon cotillon Et ma mere my regarde Au verd buisson mon cotillon Sâssonnet buiffônet/lacqêðeðty mð cotillônet. CEt ma mere my regarde Lacquedeðty mon cotillon Vien ca vien mauuaife garse Au verd buisson/mon cotillon Sâssonnet buiffônet/lacqêðeðty mð cotillônet. CVien ca vien mauuaife garse Lacquedeðty mon cotillon Du as tu mys ton pucelage Au verd buisson mon cotillon Sâssonnet buiffônet/lacqêðeðty mð cotillônet. e ti</p>
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

34 Le second Noël peut d'ailleurs être envisagé comme une « sorte de » virelai dont le nécessaire contraste entre les *piedi* (v. 1-2 hors refrain) et la *volta* (v. 3, 4 se chantant sur l'air du refrain, précisément) s'exprimerait par le changement de mètre (à défaut d'être matérialisé par un changement de rime). Le retour du refrain constituerait alors la *ripresa*. Il n'est guère nécessaire de trancher, ces formes se situent à une intersection méthodologique.

CDu as tu mys ton puceillage
 Lacquededin mon cotillon
 Je lay mys dessus la table
 Au verd buisson mon cotillon
 Sansonnet buissonet/lacquededin mon cotillonnet.
CJe lay mys dessus la table
 Lacquededin mon cotillon
 Le chat ya mise sa patte
 Au verd buisson/mon cotillon
 Sansonnet buissonet/lacquededin mon cotillonnet.
CLe chat ya mise sa patte
 Lacquededin mon cotillon
 Chat au chat de par le diable
 Au verd buisson mon cotillon
 Sansonnet buissonet/lacquededin mon cotillonnet.
CChat au chat de par le diable
 Lacquededin/mon cotillon
 Auez vous menge le fromage
 Au verd buisson mon cotillon
 Sansonnet buissonet/lacquededin mon cotillonnet.
CAuez vous menge no fromage
 Lacquededin mon cotillon
 Quant t'estoye petite garce **C**ints.

CChanson nouvelle.
Nostre chambertiere se lieue de matin
 Elle a prins son sac dorze
 Et sen da au molty/benez
 Venez venez venez y toutes
 Nous vo' serds mouldre a nostre meufnter.
CElle a prins son sac dorze/g sen da au molty
 Le premier quelle rencontre
 Rencontra le meufnter/benez
 Venez venez venez y toutes
 Nous vous serds mouldre a nostre meufnter.
CLe pntere q'ile recotre/rencotra le meufnter
 Et dieu vous gard meufnter
 Hy boulez engrener/benez
 Venez venez venez y toutes
 Nous vous serds mouldre a nostre meufnter.
CEt dieu vous gard meufnter
 Hy bouldrez engrener
 Duy par ma soy fille
 Cest mon propre mestier/benez
 Venez venez venez y toutes
 No' vous ferons mouldre a nostre meufnter.
CDuy par ma soy fille

e iii

J. Nourry n° 20: Quant j'estoye petite garce (f. e II v°); Nostre chambertiere (f. e III v°)

Ces deux chansons font partie d'un recueil légèrement antérieur à 1535³⁵. Dans ces deux cas, Nourry ne renonce pas à publier tout au long un refrain pourtant verbeux et invariant. La structure de strophe est bien claire, on note l'usage de deux vers de « laisse » (partie narrative) par strophe, et l'enjambement du vers 2 sur la strophe 2, où il est alors combiné avec le vers 3 (et le refrain) :

Quand j'estoye petite garce
 Lacquededin mon cotillon
 M'en alloye garder les vaches
 Au verd buisson mon cotillon
 Sansonnet Buissonet/ Lacquededin mon cotillonet.

La strophe suivante est composée d'un seul vers nouveau : « avec ces garçons de village », ainsi :

M'en alloye garder les vaches
 Lacquededin mon cotillon
 Avec ces garçons de village

35 *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]; recueil Dobbins, art. cit. note 10, n°24.

*Au verd buisson mon cotillon
Sansonnnet Buissonnet/ Lacquededin mon cotillonnet.*

Ce refrain est raccourci la première fois et long en fin de strophe. Sur le plan du mètre, son rôle est de pourvoir à l'alternance masculine/féminine car le système sous-jacent est composé exclusivement de féminines, dans le cadre d'un vers court sans possibilité de césure contrastante (masculine) à l'hémistiche.

En revanche, ce principe d'alternance masculine/féminine est traité différemment dans la chanson qui la suit :

Nostre chamberiere se lieve de matin
Elle a pris son sac d'orge
et s'en va au molin / venez
Venez venez venez y toutes
Nous vous ferons moudre / à nostre meusnier

Elle a pris son sac d'orge et s'en va au molin
Le premier qu'elle rencontre
Rencontra le meusnier / venez
Venez venez venez y toutes
Nous vous ferons moudre / à nostre meusnier [.../...]

On constate facilement l'enchaînement des vers 1 et 2, puis 2 et 3³⁶. Ce qui varie ici, c'est la nature même de ce vers de « laisse » : de plus grande longueur, il présente une césure contrastante, c'est-à-dire féminine alors que l'assonance en fin de vers est masculine (chamberiere / matin ; orge/ molin ; rencontre / meusnier). On observe également que le vers refrain obéit au même principe (moudre / meusnier). La présence d'un « venez » isolé en fin de ligne 3, que les typographes ont précieusement conservé au fil des rééditions avec une barre oblique de séparation, correspond, mais ce n'est qu'une hypothèse, avec un type particulier de refrain-signal en milieu de strophe, dans les chansons traditionnelles : le rôle précis du « ohé ohé » dans la chanson « Il était un petit navire », en somme³⁷. Le refrain-signal, dans une chanson traditionnelle, est destiné à introduire une section (le refrain complet, ici) que l'on va soit reprendre en chœur, soit danser différemment. Le mètre littéraire est sérieusement malmené, mais pas la structure profonde, héritée de la transmission orale au moins partielle, qui demeure d'une grande régularité dans ses principes.

³⁶ La reconstitution en vers longs est un autre principe de lecture et l'analyse issu de C. Laforte, *Survivances médiévales dans la chanson folklorique*, op. cit., p. 12-14. Pour les discussions sur la césure, p. 32 sq.

³⁷ *Ibid.*, p. 61 sq.

La difficulté de changement de grille de lecture, qui est la nôtre, devait être la même au moment où, saisis par l'envie et la nécessité, les typographes ont tenté d'imprimer des chansons qui se chantaient bel et bien mais dont aucun modèle de mise en page n'existait pourtant. C'est d'une certaine manière la présence même de la dimension sonore (ici chantée) qui les empêche, au début de l'histoire parisienne de ces paroliers, dans les deux premières décennies du siècle, de normer la notation de paroles chantées dont ils ont encore l'air en tête. Atteignant imprimera une version polyphonique de cette chanson en 1534 et le premier Noël connu est celui de Pierre Sergent sur ce même timbre³⁸ :

La belle chamberiere
Du hault roy souverain
A repondu à l'ange
Du filz dieu primerain Noël.
Je suis la paoure ancelle
Vierge enfant pucelle
Soit soir ou matin [...], [7 strophes]

110

Ces strophes sont ici à deux « rimes » seulement (deux assonances) : les vers 2, 4 et 7 en *-in*, les autres, féminines variables d'une strophe sur l'autre. On peut résumer le schéma strophique à 7abab°aab, mais bien mieux 7fxfx°ffx dès lors qu'on prend conscience de l'invariance de la rime « b », qui provient d'un ancien refrain, donc notée « x » ici³⁹. On peut dire que la présence simultanée de rimes variables et invariables dans la strophe est la conséquence du refrain musical que le versificateur connaissait (une rime également en *-in* : « moulin »), mais sans doute pourrait-on élargir cette remarque à de nombreuses structures strophiques de même nature (des textes seconds), de trompeuses « ballades » s'il en est, alors que l'air-modèle est une chanson strophique fondée sur une laisse de vers monoassonancés et des refrains.

Lorsque ce type de strophe est saisi par l'imprimerie musicale (en musique polyphonique), elle n'en peut donner qu'une esquisse, et il est bien difficile d'imaginer, sans nos paroliers, quelle était la structure du texte préexistant. Les difficultés sont plus importantes dans le cas des chansons à refrains. Lorsque se présente un refrain placé en tête, un tant soit peu développé, c'est le cas par exemple aujourd'hui de *Auprès de ma blonde*, hier de *Il est bel et bon commère*, ou dans nos paroliers, de *Allons gay / Mon père a fait faire un chasteau*, on se trouve

38 *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] (HAB), Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, M : Lm Sammelbd. 54 (1), f. 125.

39 Le signe ° est mis pour l'insertion « Noël ».

rapidement face à un schéma de rimes que par distraction l'on peut présenter par exemple ainsi : abab (refrain), puis cc (ou cdcd), puis abab, puis cdcd... , et se trouver rapproché bon gré mal gré d'une catégorie flottante qualifiée parfois de « virelai », ce qui n'éclaire ni le véritable virelai, encore chanté en ce début de siècle⁴⁰, ni les formes musicales de la lyrique vernaculaire, alors vivaces, et encore pratiquées à l'identique aujourd'hui. Que les chansons soient en outre encore connues au xx^e siècle ne peut manquer de nous charmer, mais ce n'est qu'un indice d'un phénomène plus profond, très méconnu, qui est celui d'un répertoire nouveau et pour partie issu de la tradition orale, dans nos paroliers du début du siècle. Il reste à dire comment le jeune Marot a pu percevoir cette richesse formelle, et si elle a pu l'inspirer, lui dont les premières chansons sont situées à quelques pages de là dans les mêmes paroliers.

Il apparaît donc que les principes métriques de nombre de ces chansons, qui ne sont pas ceux du mètre littéraire, sont stricts, quoique d'une tout autre nature, puisqu'opérant sur un mètre aujourd'hui difficile à retrouver, qui était celui des nombreuses interactions des vers de laisse avec les vers de refrain, dans la performance orale.

DEUX EXEMPLES

Voyons à présent quelques applications pratiques de cette philologie particulière qui s'exerce dans plusieurs domaines, pour tenter de faire revivre concrètement les airs les plus appréciés sur la place parisienne au début du siècle.

Une des rares chansons en laisse issues du xv^e siècle et notées dans nos deux recueils est *Avons / N'avous point veu la Peronnelle*⁴¹. L'air est présent sous forme de « distiques » dans le manuscrit BnF Fr. 12744, où le copiste maîtrise parfaitement la situation musicale respective de la laisse et des refrains. Mais sa fortune musicale est assez irrégulière, on en trouve par exemple de fort tardifs exemples sous forme d'airs de cour. La chanson est citée dans plusieurs farces, elle est dansée, jouée à la guitare, mentionnée par Du Fail et Rabelais et présente dans nos deux recueils. Dans *J. 53*, seul un petit « bis » erratique montre que le souvenir de la forme chantée complexe est présent au moins aux oreilles des

⁴⁰ Sur le type de *L'amour de moy*, BnF Fr. 12744 n° 27 f. 20.

⁴¹ BnF Fr. 12744 n° 39, version monodique ; *N'avous [= N'avez-vous] point veu la peronnelle* (Caignet) à 4 v., Le Roy & Ballard, 1597 / C33. Farces *Calbain ; Savetier respond ; Vendeur de livres* ; Basse danse : *S'ensuyvent plusieurs basses danses* [Moderne, 1535], n° 25 ; Marguerite de Navarre, *Chansons spirituelles*, éd. Georges Dottin. Genève/Paris, Droz/Minard, 1971, n° 34, p. 89. Cité par Rabelais, dans *Œuvres complètes*, éd. Mireille Huchon, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1994, chapitres du manuscrit BnF Fr. 2156 absents du *Cinquiesme Livre*, « Comment furent les dames lanternes servies à soupper », p. 903-910, dans la liste de danses en provenance partielle du *Disciple de Pantagruel*, voir notes p. 1608 et 1693-1697.

compagnons de l'atelier. Il a donc été aisé d'en choisir une version, ici la plus ancienne probablement, issue du ms. BnF Fr. 12744, et d'y associer la poésie spirituelle de Marguerite de Navarre :

112

f. 27^o

A - vez point veu la mal - heu -
 Ne la cher chez point en la
 Où n'a ny hom me, ny
 -reu - se, ne
 plai - ne
 fem - me,
 Qui de tous en - mis
 pro - pre dé - nent
 veul le ce lieu - ta - cher -
 Mais el - - le s'en fuit tout ce dé - si -
 quelle mon -
 Et ne veult de joye ap - pro - cher?
 De tout te tri - bu - là - ti - on
 Pour en ce lieu saint hé - ri - ter.

Ms. Fr. 12744, n° 39 transcription Patrice Nicolas. Marguerite de Navarre, « Avez point veu la malheureuse », *Les Dernières Poésies de Marguerite de Navarre*, Abel Lefranc, 1896, p. 313

Si l'on souhaite entrer un peu dans le détail musical, on remarque que ce type d'écriture en quatrains s'adapte bien aux airs de danse dont la coupe est volontiers, comme ici, A B A' A, soit quatre phrases bien distinctes, d'un part, et d'autre part isométriques, cette fois sans aucune structure de refrain compliquée. Une nette suspension, de nature non conclusive, se fait entendre à la fin de la phrase 2 (qui correspond au vers 2), de nature peut-être à inspirer ou à soutenir d'une manière particulière l'inspiration poétique. Seules quelques strophes de la chanson spirituelle de Marguerite de Navarre ont été ici placées, mais cela permet d'apprécier la mise en place sonore de la poésie.

Je terminerai par un exemple de ce qu'il est possible d'envisager pour, peut-être, essayer d'approcher plus près de la réalité sonore à la cour comme à la ville au début du XVI^e siècle. Le n° 13 du recueil Coirault *J. 90(a)* présente un curieux texte, que l'on peut lire comme plutôt spirituel, mais dont toutes les allusions ne sont pas limpides (ou innocentes).

Maugré danger
 Pompera Magdelaigne
 Vueilent ou nom
 Ces envieus maulditz
 Le chasteau Magdalon
 C'est un droit paradis

Si bon soulas
N'apartient à villaine

De mon amy
Je suis en dueil et paine
Mon cueur chagrin
Endurer je ne puis
Arriere mes soucis
Tristesse et ses apis
En amour suis
Trop ardante et soudaine

Ung noble cueur
Qui en amours prent peine
Et qui jouyst
Maulgré ses ennemys
De dueil et de courroux
Doit estre dehors mis
Danger n'y a
Puis que soulas les maine

De mon plaisir je suis seure et certaine
J'ay biens assez
En ung logis exquis
Et si est mon gent corps
De maintes gens requis
Parquoy me dis
Sur toutes souveraine

[A6v^o]

De mes deulx yeulx
Fera faire fontaine
Et de mon chief
Je prens tout mon deduyt
Fera coupper
Se ne voy mon amy
Parquoy je meurs
D'une mort tressoudaine
finis

Cette chanson rare est en réalité assez connue pour avoir non seulement été chantée mais également transformée en noël ; le texte se trouve dans une rare plaquette gothique de la BnF⁴². De forme régulière comme la précédente, elle est également dansée, et nous en avons conservé simplement les pas⁴³, communs à trois autres chansons dont la très célèbre *En l'ombre d'ung buissonnet* :

**Mau-gre dangier,
En l'ombre d'ung buissonnet
La douleur qui au cueur me blesse,**

La fleurie.

**R b s s d s r b s s d s s r b s s d d d s
r b s s d s r b**

S'ensuyvent plusieurs basses danses [Moderne, 1535], f° Biii v°

114

Il était tout simplement extraordinaire de n'en avoir aucune trace musicale. Cela souligne la hiérarchie effective qui se fait, dans les publics, entre musique instrumentale (ici, de danse, non notée) et musique d'art (pour la poésie relevée). Les deux textes distincts sont compatibles. Or, grâce à un incipit difficilement lisible, retranscrit parfois comme « Magie dangier », qui échappait aux regards, il a été possible de trouver la pièce sans paroles, issue du ms. 462 de Saint-Gall⁴⁴. Ce chansonnier suisse est relativement mieux connu que d'autres. Son possesseur, Johannes Heer, correspondait avec Zwingli, possiblement aussi avec le théoricien suisse Glaréan, et il avait copié ou fait copier dans un manuscrit d'usage relativement quotidien un mélange de pièces latines, allemandes (suisse) et françaises, ces dernières en tout petit nombre. Le manuscrit est assez précisément daté de son retour de Paris, où il aurait séjourné vers 1510. Voici le début de la version à trois voix :

Mau-gré dan - ger pom - pe - ra Mag - da - le -

42 *Les Noelz nouvellement faitcz 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.

43 R = Révérence, b = branle, s = simple, d = double.

44 Saint-Gall, Stifstbibliothek ms. 462, n° 54, en ligne.

Une des difficultés est de choisir une des voix potentiellement plus proche de l'air fredonné, donc plutôt l'une des plus simples – ou cohérentes – sur le plan de l'écriture musicale. Ici, le choix s'est porté sur la deuxième voix, une place assez fréquente pour des arrangements de mélodies existantes. L'adaptation des paroles de la chanson, puis du Noël, n'a soulevé aucune difficulté, et l'on peut constater l'élégance de cette belle (et unique) version de *Maugré danger*. Enfin, la mesure des pas de danse notés, consignés par Jacques Moderne convient à cette chanson, à condition de la chanter au moins deux fois⁴⁵. Voici cette version :

St Gallen, Stiftsbibliothek ms. 462, n° 54. Édition A. Tacaille
 Texte : *Les Noelz nouvellement faitz et composez en l'honneur
 de la nativité de Jesuscrist et de sa tresdigne mere*
 Paris, BnF, Rés. Ye 1210, f° b2v^o-b3

St Gallen, Stiftsbibliothek ms. 462, n° 54. Édition A. Tacaille.
 Texte : *Les Noelz nouvellement faitz et composez en l'honneur de la nativité
 de Jesuscrist et de sa tresdigne mere*, Paris, BnF, Rés. Ye 1210, f° b2v^o-b3

On voit ainsi précisément comment la versification « quotidienne » prend place, au début du siècle, dans un espace sonore envahi de chansons mémorisées par différents cercles d'auditeurs, de condition sociale variée probablement. Les plaquettes de textes à chanter, chansons ou noëls, qui sortent alors des ateliers parisiens constituent un précieux jalon pour comprendre le contexte de la recomposition incessante des poésies sur ces mêmes airs, surtout lorsque, comme c'est le cas pour les noëls ou les premiers psaumes, les lettrés qui s'y adonnent s'adressent à un nouveau public qu'ils espèrent large, mais savent non-musicien.

45 Mes remerciements vont ici à Anne Delafosse, qui a bien voulu en faire l'expérience et la vérification.

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 (directeur du Centre V. L. Saulnier), Jean-Charles MONFERRAN, Catherine MAGNIEN-SIMONIN, Anne-Pascale POUEY-MOUNOU.

MEMBRES DE L'ASSOCIATION V.L. SAULNIER

Yoshiko AIDA-JINNO

Jacqueline ALLEMAND

Louise AMAZAN

Armelle ANDRIEUX

Shotaro ARAKI

Jean-Claude ARNOULD

Soledad ARREDONDO

Sophie ASTIER

Blandine BAILLARD-PERONA

Lison BASELIS - BITOUN

Jean-Dominique BEAUDIN

Yvonne BELLENGER

Christine BÉNÉVENT

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
Frédérique DUCROCQ
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	Catherine MÜLLER
Edith KARAGIANNIS-MAZEAUD	Emmanuel NAYA
Nicolas KIÈS	Jacques Paul NOËL
Abdenaïm KSIBI	Anna OGINO
Eva KUSHNER	Isabelle PANTIN
Jean-Claude LABORIE	Stéphane PARTIOT
Claude La CHARITÉ	Olivier PÉDEFLOUS
Sabine LARDON	Bruno PETEY-GIRARD
Jean LARMAT	Loris PETRIS
Christiane LAUVERGNAT-GAGNIÈRE	Christine PIGNÉ
Madeleine LAZARD	Aude PLUVINAGE
Julien LEBRETON	Gilles POLIZZI
Nicolas LE CADET	Anne-Pascale POUHEY-MOUNOU
Jean LECOINTE	Marie-Hélène PRAT-SERVET
Sylvie LEFÈVRE	Sandra PROVINI
Thérèse Vân Dung LE FLANCHEC	Suciu RADU
Marie-Dominique LEGRAND	Elise RAJCHENBACH-TELLER
Virginie LEROUX	Anne RÉACH-NGO
Frank LESTRINGANT	Bernd RENNER
Adeline LIONETTO	Josiane RIEU
Catherine MAGNIEN-SIMONIN	François RIGOLOT
Michel MAGNIEN	Yves RONNET
Daniela MAURI	Michèle ROSELLINI
Viviane MELLINGHOFF-BOURGERIE	François ROUDAUT
Daniel MÉNAGER	Dorine ROUILLER
Bruno MÉNIEL	Natacha SALLIOT
Romain MENINI	Zoé SAMARAS
Jean MESNARD	Anne SCHOYSMAN
Olivier MILLET	Gilbert SCHRENCK
Mariangela MIOTTI	Pierre SERVET
Shiro MIYASHITA	Claire SICARD
Jean-Charles MONFERRAN	Joo-Kyoung SOHN
Marie-France MONGE-STRAUSS	Lionello SOZZI
Véronique MONTAGNE	Alice TACAILLE
Alain MOTHU	Kaoru TAKAHASHI
Pascale MOUNIER	Setsuko TAKESHITA

Alexandre TARRÊTE
Jean-Claude TERNAUX
Louis TERREAUX
Claude THIRY
Jean-Claude THOMAS
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

TABLE DES MATIÈRES

Le Paris des cosmographes (xvi ^e siècle)	
Frank Lestringant	7

PREMIÈRE PARTIE

LES INSTITUTIONS ET LES RÉSEAUX

La place de Paris dans le réseau des Universités européennes vers 1500	
Jacques Verger	17
Lefèvre d'Étaples et le renouveau de l'enseignement universitaire.....	29
Jean-Marie Flamand	29
Réseaux érasmien autour de l'édition parisienne des <i>Adages</i> (1500)	
Christine Bénévent	51
Le <i>Praelum Ascensianum</i> : carrefour parisien, carrefour européen	
Louise Katz	67
Le réseau européen des correspondants de Guillaume Budé	
Cédric Vanhems	79
Chanter sans partition à Paris vers 1500 : les paroliers sans musique	
Alice Tacaille.....	91

DEUXIÈME PARTIE

LES SOURCES ET LEUR CIRCULATION

Traduire pour la reine. La circulation des traductions autour d'Anne de Bretagne	
Estelle Doudet.....	119
Rémy Roussel (<i>Remigius Rufus Candidus Aquitanus</i>), figure oubliée de l'humanisme parisien	
Olivier Pédeflous	133
Lucien de Samosate à Paris :	
notes complémentaires sur un exemplaire annoté (BnF Rés. Z 247)	
Romain Menini.....	151
Plaute à Paris :	
Diffusion et imitation des comédies plautiniennes au début du xvi ^e siècle	
Mathieu Ferrand	169

Le <i>Thesaurus linguae sanctae</i> de Robert Estienne (1548) : dialogue entre éditions latines et hébraïques Judith Kogel.....	185
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

TROISIÈME PARTIE
LES AUTEURS ET LEUR RÉCEPTION

« Contra Erasmum » : Nouveaux indices de la réception parisienne et universitaire d'Érasme Gilbert Fournier.....	205
Fausto Andrelini ou l'homme carrefour : Italien naturalisé, professeur à Paris et poète royal de Charles VIII à François I ^{er} Sylvie Lefèvre.....	223
Les textes et les hommes à Paris autour de 1500 : Bourguignons, Champenois, Normands et leurs présences dans la capitale Jelle Koopmans.....	241
Les <i>Amours</i> (1513) d'un Belge à Paris : Remacle d'Ardenne, « le plus ancien poète néo-latin d'amour en France » Perrine Galand.....	253
Paris, la croisade, le Concordat de Bologne. Une lecture contextualisante de <i>Morgant le Géant</i> Francesco Montorsi.....	271

QUATRIÈME PARTIE
LES LIVRES DE JOSSE BADE
DANS LES COLLECTIONS DE LA SORBONNE

La production des presses de Josse Bade Louise Katz.....	285
Liste des ouvrages exposés Isabelle Diry.....	291
Index.....	305
Activités de l'association V.L. Saulnier.....	317
Association V.L. Saulnier.....	319