



**Cris et mots crus de la polyphonie du XVe siècle.
Contribution à la généalogie du réalisme musical avant
Janequin**
David Fiala

► **To cite this version:**

David Fiala. Cris et mots crus de la polyphonie du XVe siècle. Contribution à la généalogie du réalisme musical avant Janequin . Cris, jurons et chansons. Entendre les “ paysages sonores ” du Moyen Âge et de la Renaissance (XIIe–XVIe siècles), Laurent Hablot et Laurent Vissière, May 2012, Poitiers, France. p. 203-227. halshs-01245689

HAL Id: halshs-01245689

<https://shs.hal.science/halshs-01245689>

Submitted on 17 Dec 2015

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

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

Cris et mots crus de la polyphonie du XV^e siècle Contribution à la généalogie du réalisme musical avant Janequin

David Fiala

Centre d'Études Supérieures de la Renaissance
CNRS - Université François Rabelais de Tours

La musicologie peut-elle contribuer à une histoire des « paysages sonores » de la fin du Moyen-Âge à la Renaissance ? La question peut paraître saugrenue tant il est évident que la musique est affaire de sons. Mais précisément, elle est *tellement* affaire de sons que la musicologie entretient avec la notion de paysage sonore des rapports délicats. Certes, les chansons sont bien, comme les cris et les jurons, des phénomènes sonores qui participent du « paysage sonore » de leur temps. Ça n'est toutefois pas ainsi, comme un objet sonore parmi d'autres, que la musicologie aborde, depuis ses débuts, l'art musical. Il n'est précisément pas, pour elle, un phénomène sonore comme un autre, mais un système cohérent, organisé et autonome, un monde en soi, constitué de créations sans cesse renouvelées et – même si l'analogie est discutable sans fin – une forme de langage.

Dans la littérature musicologique sur les anciens répertoires occidentaux, l'irruption du terme de *Soundscape* forgé par R. Murray Schaeffer date du court chapitre introductif du livre de R. Strohm sur Bruges paru en 1985, intitulé « *Townscape – Soundscape* » (Paysage urbain – Paysage sonore¹). Il y a là un notable effort de contextualisation de l'objet musical dans l'univers élargi du son. Mais aussi vivante que soit cette évocation socio-acoustique de la manière dont la musique s'inscrit dans le *continuum* des sons de son époque, elle demeure un portail introductif : si le reste du livre brosse un riche tableau des pratiques sociales de la musique dans une ville de la fin du Moyen Âge, l'examen des répertoires qui peuvent lui être associés demeure son objet central.

Depuis Strohm, les promoteurs d'une musicologie urbaine cherchent (avec d'autres) à approfondir ces questions en invitant à élargir la focalisation de la musicologie sur les œuvres conservées et l'histoire du langage ou des styles. Pour autant, si l'examen du rapport entre la musique et le paysage sonore consiste à recenser et replacer dans leur contexte les musiques que les femmes et hommes d'une époque

¹ STROHM R., *Music in Late Medieval Bruges*, Oxford, Clarendon, 1985, ²1991. L'auteur ne renvoie pas à R. M. Schaeffer, mais à un article musicologique qui développe la notion de *Klangaura* : SALMEN W., « Vom Musizieren in der spätmittelalterlichen Stadt », *Das Leben in der Stadt des späten Mittelalters. Internationaler Kongreß Krems a. d. Donau 20. bis 23. September 1976*, Vienne, 1977, p. 77-88.

avaient l'occasion d'écouter, d'entendre ou de pratiquer, selon leur condition sociale et géographique, il relève avant tout d'une histoire sociale de la musique que les musicologues pratiquent depuis longtemps². Sa mise en perspective avec l'ensemble de l'environnement sonore d'une époque donnée l'enrichit sans fondamentalement l'infléchir³.

L'invitation de ce livre à « entendre les “paysages sonores” du Moyen Âge et de la Renaissance » conduit cependant à envisager une autre écoute de la musique, conçue non comme un élément de ces paysages parmi d'autres, mais, à un second niveau, réflexif, comme un témoignage, une source d'information, voire une forme de discours sur ces paysages. Une telle idée s'impose avec une évidence particulière pour la Renaissance française, dont l'héritage musical est fortement marqué par le corpus des chansons dites « descriptives » ou « imitatives » de Clément Janequin, au premier rangs desquelles les deux fameux « reportages musicaux » que sont *La Bataille* (de Marignan) et *Les Cris de Paris*.

Ces œuvres étonnantes, depuis longtemps reconnues comme un jalon de la longue histoire du rapport de la musique savante occidentale à la notion d'imitation, occupent une place aussi centrale dans la culture générale de la musique de la Renaissance que dans l'historiographie⁴. De la première synthèse de Michel Brenet en 1907⁵ aux dernières études parues⁶, les spécialistes de la fin du Moyen Âge et de la Renaissance ne cessent d'en rechercher les racines, affinant une généalogie du réalisme musical qui soulève une intrigante question de transmission. L'ensemble du répertoire musical mimétique qui nous a été conservé jusqu'à Janequin présente en effet une mystérieuse discontinuité : seul un petit corpus de chansons du XIV^e siècle, dominé par des imitations ornithologiques et cynégétiques, offre un précédent aux fresques de Janequin. Plusieurs récurrences à la fois textuelles et musicales sous la plume de ce dernier attestent d'une indéniable transmission qui, à une distance temporelle aussi rare dans l'histoire de la musique et en l'absence d'étapes intermédiaires, suscite la perplexité.

² À bien des égards, les anciens travaux d'André PIRRO (notamment son *Histoire de la musique de la fin du XIV^e siècle à la fin du XVI^e*, Paris, Renouard, 1940) offrent un prototype d'approche globale du phénomène musical. R. STROHM les cite d'ailleurs en ce sens dans son article « How to Make Medieval Music Our Own. A Response to Christopher Page and Margaret Bent », *Early Music*, 22 (1994), p. 715-719.

³ Voir les contributions musicologiques de GROOTE, I.M. CANGUILHEM, P. et CAVICCHI, C. qui forment la partie IV, « Cris, bruits, musiques et rythmes de la ville », de P. BOUCHERON et J.-P. GENET (éd.), *Marquer la ville. Signes, traces, empreintes du pouvoir (XIII^e-XVI^e siècle)*, Paris, Publications de la Sorbonne et École française de Rome, 2013, p. 385-440, et notamment les considérations de C. Cavicchi, p. 425.

⁴ Elles sont encore omniprésentes dans la plus récente publication sur Janequin : O. HALÉVY, I. HIS et J. VIGNES (dir.), *Clément Janequin : un musicien au milieu des poètes*, Paris, Société Française de Musicologie, 2013.

⁵ BRENET M., « Essai sur les origines de la musique descriptive », *Rivista musicale italiana*, 14 (1907), p. 725-751 et 15 (1908), p. 457-487 et 671-700 ; réimpr. *Musique et Musiciens de la vieille France*, Paris, 1911 et 1977.

⁶ Voir Isabelle RAGNART, « Or sus ! Les chansons françaises descriptives au XIV^e siècle », Laurent VISSIERE, « Les cris de Paris. Naissance d'un genre littéraire et musical (XIII^e - XVI^e siècles) » et Frank DOBBINS, « Janequin, Marot Rabelais et la musique verbale » dans *Clément Janequin, un musicien au milieu des poètes*, op. cit., p. 55-85, 87-116 et 287-315.

La présente étude se met en quête de traces de réalisme musical dans la production des deux générations de compositeurs de chansons qui précèdent les débuts de Janequin, dans les années 1510. Cette seconde moitié du ^{xv}^e siècle est une période de profonde mutation de la chanson française, dont divers ressorts posent les bases de l'entreprise mimétique de Janequin. En élargissant le champ d'investigation au-delà des chansons imitatives *stricto sensu* (les pièces qui s'organisent toutes entières autour de l'imitation d'un phénomène sonore extra-musical), il s'agit de présenter quelques cas remarquables d'intégration à des œuvres musicales de cris et de mots crus qui y étaient jusqu'alors inouïs. Comme ceux des chansons imitatives, ces « effets de réel » musicaux demeurent d'un intérêt limité tant qu'on les considère à un niveau documentaire, pour ce qu'ils peuvent nous apprendre des réalités sonores de leur temps. Plus riche d'enseignements est ce qu'ils révèlent du rapport qu'entretennent avec leur environnement sonore ces singuliers experts du son que sont les compositeurs et, plus largement, les musiciens.

Le cri du prince (des musiciens)

Une œuvre des années 1500 met en musique un des cris les plus emblématiques du peuple urbain de cette période : « Vive le roy ». Rares sont les chroniques qui n'évoquent pas, au détour du récit d'un couronnement ou d'une entrée royale, cette clameur qui pouvait couvrir les fanfares des trompettes et les sonneries de cloches, comme lors de l'entrée de Charles Quint à Saragosse en 1518 :

Soyés adverty que jamais en nulle entrée de roy n'y eult tant d'honneur que fu fait au Roy Catholicque. C'estoit merveille de ce qu'on y faisoit, et des cris que on y cryoit : « Vive le roy de Castilles » Et les autres : « Vive le Roy Catholique » encore d'autres : « Vive Bourgoigne ». On n'y oyoit nulle goutte des trompettes et campanelles que on y sonnoit.⁷

En 1574, à l'annonce du retour en France du nouveau roi Henri III depuis la Pologne, un chantre musicien de la Sainte-Chapelle de la ville s'enthousiasme dans son journal :

Le 6 septembre, on a faict les feux de joie en ceste ville et par tout le royaume pour l'arrivée du Roy, et ledict jour arriva à Dijon. On a chanté le *Te Deum* en musique à la Sainte Chapelle, faict la procession et s'est tiré l'artillerie et faict la folière en la place de la Sainte-Chapelle avec aultant de réjouissance et d'allégresse qu'il se peut, estant un chascun en prières et criant « Vive le Roy » par toute la ville. L'infanterie fut toute la nuit à jouer jeux et ballades à la louange de la bienvenue du Roy, et il est impossible de pouvoir escrire la grande réjouissance qui se fit, le tout en louant et regrant la divine bonté et la priant qu'il nous veuille garder nostre Roy et nous le bien conduire.⁸

⁷ MACQUÉREAU R., *Chronique de la maison de Bourgoigne, de 1500 à 1527*, J.-A.-C. BUCHON (éd.), *Choix de chroniques et mémoires sur l'histoire de France*, t. 14, Paris, A. Desrez, 1838, p. 80.

⁸ *Analecta Divionensia. Journal de Gabriel Breunot, conseiller au Parlement de Dijon. Précédé du livre de souvenance de Pépin, chanoine de la Sainte-Chapelle de cette ville*, Joseph GARNIER (éd.), Dijon, Rabutot, 1864, t. I, p. 17-18. L'« Infanterie » est l'autre nom de la compagnie festive de la Mère folle ou Mère Folie.

À la toute fin du siècle, un témoin du couronnement d'Henri IV évoque avec une attention particulière pour la musique ce concert de cris, chants, sonneries et salves de canons qui s'élève à la fin de la messe :

Cependant, fut chanté en musique ce bon et très-excellent cantique *Te Deum laudamus* d'une telle harmonie, que les grands et petits pleuroient tous de joye, continuant, de mesme voix, à crier : « Vive le roy ! vive le roy ! vive le roy ! » [...] Ladite messe finie, fut chanté mélodieusement en musique « Vive le roy », et largesse faicte de grande somme d'argent, qui fut jettée dedans ladite église, avec un applaudissement du peuple. Et, de là, Sa Majesté, accompagnée de cinq à six cents seigneurs et gentilshommes de ses gardes, Suisses, Écossois et François, officiers de la prévosté de son hôtel, fut reconduite, le tambour battant, trompette sonnante, et artillerie jouant de dessus les murailles et boulevarts de la ville, jusques à son logis, avec continuel cri du peuple, disant : « Vive le roy ! vive le roy ! »⁹

Le seul musicien à s'être emparé de ce cri du cérémonial monarchique, Josquin Desprez, le « prince des musiciens » de la Renaissance, en élaborait une version musicale bien différente du tumulte décrit par les témoins. Dans le recueil des *Canti C* imprimé par Petrucci à Venise au début 1504, figure une pièce en canon attribuée à Josquin, dont le seul texte, présenté comme incipit sous trois des quatre voix, est : « Vive le roy ». Ces mots sont bien au cœur de l'œuvre, mais d'une manière hautement artificielle, dévoilée par des vers latins imprimés sous la première portée de la partie de ténor. Cette voix chante à trois reprises un thème élaboré par un procédé de correspondance entre les voyelles de « Vive le Roy » (avec le *v* équivalent au *u*) et le nom des notes de musique (ou, à l'époque, « syllabes de solmisation »), habituellement désigné sous le nom de « sujet tiré des voyelles » :

V	I	V	E	LE	RO	Y
Ut	mi	ut	re	re	sol	mi

Autour de ce thème de sept notes, scandé à trois reprises par le ténor en valeurs longues et égales, les trois autres voix tissent un très virtuose canon à la quinte et à l'octave. Le résultat est une fanfare brillante et volubile au sein de laquelle ce thème émerge à intervalle régulier de façon parfaitement identifiable et audible¹⁰. Ce procédé de transposition musicale d'un texte fut porté à son plus haut degré d'élaboration artistique dans la *Missa Hercules dux Ferrarie* composée par le même Josquin, sans doute en 1504, qui « clame » le nom du commanditaire exactement de la même manière¹¹. D'une durée plus réduite mais d'une grande virtuosité contrapuntique, la fanfare *Vive le roy* fut probablement conçue peu avant pour Louis XII, soit pour son couronnement en

⁹ CAYET P. V., *Chronologie novenaire, contenant l'histoire de la guerre sous le règne du très-chrestien Roy de France et de Navarre, Henry III*, M. PETITOT (éd.), *Collection complète des Mémoires relatifs à l'histoire de France*, t. 41, Paris, Foucault, 1824, p. 458-459.

¹⁰ Enregistrement dans le CD *Carlos V : Mille Regretz – La Canción Del Emperador*, La Capella Reial De Catalunya et Hespèrion XXI, dir. J. Savall, Alia vox, 2000.

¹¹ Pour une présentation de l'œuvre, voir FIALA D., « Genres et styles : le texte en musique », *Guide de la Musique de la Renaissance*, éd. F. Ferrand, Paris, Fayard, 2011, p. 109-165, aux p. 118-124.

1498, soit à l'occasion de son entrée dans une ville où se trouvait aussi Josquin, comme à Lyon en avril 1503¹².

Le choix de ce premier exemple de cri en musique sans dimension réaliste évidente vise à rappeler un point fondamental : la musique ou le chant n'ont aucune vocation particulière à représenter le monde qui les environne. L'existence même de musiques mimétiques est une curiosité qui explique la fascination qu'elles exercent. La musique dispose en revanche de nombreux procédés qui permettent de construire et véhiculer du sens sur la base de conventions partagées. Celui exploité par Josquin dans *Vive le Roy* et dans sa messe du duc de Ferrare peut apparaître comme un des plus artificiels, puisque la compréhension de l'œuvre nécessite une explication verbale, un paratexte. À la seule écoute, même un auditeur capable d'identifier et de nommer les sept notes du thème ne peut en effet deviner leur signification sans savoir comment elles ont été choisies ; et même muni de cette explication, le fait que ce procédé ne porte que sur les voyelles le laisse encore face à une infinité de phrases présentant la séquence de voyelles U-I-U-E-E-O-I (propositions oulipiennes : « L'unique Benoît », « Qui que ce soit », etc.).

La dimension réaliste n'est pourtant pas absente de cette composition. Sa sophistication technique et symbolique (fugue stricte ou « canon » à trois voix greffé sur un thème musical signifiant) invite à la situer dans le paysage sonore de son siècle comme un ancêtre du *Vive le roy* « chanté mélodieusement en musique » lors du sacre d'Henri IV, moment d'écoute dans le vacarme d'une célébration royale. Elle s'en distingue néanmoins par le choix de son effectif et son écriture, qui révèlent une intention mimétique. Le *Vive le roy* de Josquin n'est pas une pièce vocale, un motet ou une chanson sur un texte développant ces quelques mots, comme il en subsiste quelques exemples¹³. Sa destination instrumentale et ses motifs mélodiques font manifestement référence aux fanfares que sonnait le corps des six à douze « trompettes de guerre » qu'employaient alors tous les princes de haut rang au côté de leurs officiers d'armes. La référence est distanciée ou médiatisée, car l'œuvre ne peut être exécutée sur les instruments que jouaient ces officiers (en outre, sans doute sans polyphonie élaborée)¹⁴. Elle correspond bien, en revanche, au répertoire des joueurs de « hauts instruments » dont disposaient ces mêmes cours (associant, par exemple un cornet, des chalemies et

¹² C'est la datation que défend efficacement FALLOWS D., *Josquin*, Turnhout, Brepols, 2009, p. 231-233.

¹³ Comme les chansons anonymes *Vive le roy et sa puissance*, *Vive le roy de grand magnificence* et *Vive le roy* (voir FALLOWS D., *A Catalogue of Polyphonic Songs, 1415-1480*. Oxford, OUP, 1999, p. 402, où il faut sans doute rectifier la troisième en *Vive le noble roy de France*), ou encore *Vive le noble roy de France* de Loyset Compère, dont l'incipit sert également de vers refrain aux deux strophes du poème, qui célèbre peut-être la victoire de Fornoue en 1495 (voir Mary Beth WINN, « Some Texts for Chansons by Loyset Compere », *Musica Disciplina*, 33 (1979), p. 43-54, aux p. 48-50). En latin, « *Vivat rex in aeternum* » est également utilisé comme *cantus firmus* de la fin d'une chanson-motet probablement composée pour le couronnement de Louis XI en 1461 (voir LINDMAYR-BRANDL A., « Resjois toi terre de France/Rex Pacificus : An 'Ockeghem' Work Reattributed to Busnoys », Paula HIGGINS (éd.), *Antoine Busnoys : Method, Meaning, and Context in Late Medieval Music*, Oxford, Clarendon, 1999, p. 277-294).

¹⁴ Aucun exemple de sonnerie n'a été conservé en notation musicale, mais la seule facture de ces trompettes droites sans clés ni coulisse suffit pour en connaître les possibilités (très grossièrement, celles d'un clairon) et donc d'imaginer les motifs (les intervalles) de leurs signaux (encore plus grossièrement, ceux des péplums de Cinecittà ou d'Hollywood).

un trombone). En somme, aussi sophistiquée qu'elle soit, cette virtuose imitation de fanfare reposant sur un cri royal est bien une évocation d'un paysage sonore réel.

Trompettes, chiens, coucou et cloche : les rares « objets sonores » de la musique du xv^e siècle

Si le *Vive le roy* de Josquin inclut une référence élaborée aux fanfares de trompettes, leur imitation musicale avait connu une vogue plus réaliste dans le deuxième quart du xv^e siècle, dont témoignent une douzaine d'œuvres vocales (à une ou, peut-être, deux exceptions près, conçues pour les instruments), la plus connue étant le *Gloria ad modum tubae* de Du Fay, copié vers 1440. Cette tradition repose sur une pratique spécifique aux années 1430 et 1440, qui consistait à ajouter à une composition préexistante une voix supplémentaire entièrement constituée de motifs mélodiques de fanfares « à la manière d'une trompette »¹⁵. La composition d'une *Missa trombetta* par Franchinus Gaffurius, au plus tôt dans les années 1480, offre au moins une preuve de sa persistance dans le temps, et la capacité des chanteurs à imiter les trompettes semble attestée plus largement¹⁶. Ce phénomène fait néanmoins figure d'exception dans la production musicale du xv^e siècle, qui s'avère dans son ensemble très étrangère aux préoccupations mimétiques.

Non seulement, comme on l'a indiqué, aucune chanson imitative produite entre la fin du xiv^e siècle et les débuts de Janequin n'a été conservée, mais les allusions, hors des sources musicales, à une éventuelle pratique, aussi résiduelle soit-elle, de ces imitations musicales de scènes de chasse ou de chants d'oiseaux, sont rarissimes. La seule repérée à ce jour provient des récits du fameux banquet du vœu du Faisan donné à Lille par Philippe le Bon, le 17 février 1454. Voici comment Mathieu d'Escouchy relate, avant le début de la cérémonie des vœux proprement dite, la fin des « entremets » hauts en couleur auxquels de nombreux musiciens regroupés dans deux espaces scéniques ménagés au bout des deux plus grandes tables (un pâté et une église) avaient largement participé :

L'église, pour parfurnir et parfaire son ordonnance, jua encores une fois des orgues et la fin de son mistère ; et après, ou pasté, fut fait une chasse [de gens] qui glatissoient en manière de petis chiens [courans], et en la fin en manière de levriers ; et huoient vallès de chiens et braconniers, et sonnoient de trompes en icelluy pasté, comme s'ilz feussent en une forest : et par celle chasse fut parfaite et acomplie tout l'entremès tant du pasté comme de l'église.¹⁷

Tous les récits évoquent cet épisode de chasse final en des termes un peu confus, même si l'auteur du manuscrit BnF, Fr. 11594, f. 23 (de même qu'Olivier de la Marche)

¹⁵ Pour une étude approfondie de ce répertoire, qui cite la riche bibliographie antérieure, voir BENT M., « Trompette and Concordans Parts in the Early Fifteenth Century », *Music as Social and Cultural Practice : Essays in Honour of Reinhard Strohm*, Melania BUCCIARELLI et Berta JONCUS (éd.), Woodbridge, Boydell Press et Venise, Fondazione Giorgio Cini, 2007, p. 38-73.

¹⁶ Voir les travaux de R. Strohm cités *ibid.*, p. 70.

¹⁷ *Chronique de Mathieu d'Escouchy*, éd. G. Du Fresne de Beaucourt, Paris, Renouard, 1863-1864, 3 vol., t. II, p. 151-152, avec insertions des compléments d'autres sources indiqués en notes.

décrit un peu plus clairement : « Et ou pasté fu faite une chasse telle qu'il sambloit qu'il y eust petis chiens glatissans et braconniers huans et sons de trompes comme s'ilz fussent en une forest ». Aucun n'indique clairement qu'il s'agit d'une performance musicale mais sa provenance ne laisse guère de doute puisque le « pâté » installé au bout de la deuxième table semble bien n'avoir abrité que des musiciens, chantres et instrumentistes mêlés. Dans ces conditions, l'emploi de la locution « faire une chasse » sans autre précision, tendrait à montrer que le genre musical de la chasse, qui avait disparu des manuscrits musicaux depuis la fin du XIV^e siècle, avait encore un sens pour les contemporains du milieu du XV^e siècle. Le fait que des musiciens aient été chargés d'exécuter cet épisode, contrairement à d'autres entremets de ce banquet, comme la chasse au faucon, ne suffit cependant pas pour affirmer que cette « chasse » était bien une œuvre musicale plutôt qu'une reconstitution théâtrale organisée d'un vacarme¹⁸.

Au-delà de cette allusion isolée à une pratique dont aucune partition musicale contemporaine ne garde trace, et qui pourrait relever plus du théâtre que de la composition musicale, les seuls exemples d'élaboration d'œuvres musicales du XV^e siècle à partir d'un matériau sonore extra-musical s'apparentent à des jeux d'esprits et des tours de force contrapuntiques qui n'entretiennent avec l'idée de réalisme qu'un lointain rapport et s'inscrivent dans une évolution stylistique plus large. Peu avant la *Missa trombetta* de Gaffurius, Johannes Martini s'était essayé à une *Missa Cucu* (copiée au début des années 1470¹⁹). Fonder ainsi une messe entière sur la répétition obstinée d'un motif de tierce à l'une des voix est avant tout un exercice de contrepoint ; que ce motif soit emprunté à un chant d'oiseau demeure assez anecdotique. Une autre œuvre de ces mêmes années, elle aussi enrichie d'une référence sonore extra-musicale, porte à son sommet ce genre de défis minimalistes qui consistait à composer le contrepoint le plus élaboré et le plus vivant sur le matériau mélodique le plus ténu possible. Ce motet *Anthoni usque limina* d'Antoine Busnoys est une fantaisie sur une seule note, en l'occurrence la note *Ré* répétée toutes les neuf mesures par le ténor pendant neuf mesures. Sa notation très singulière dans son unique source (un canon énigmatique de deux vers latins écrit sur un phylactère orné d'une cloche) indique qu'il s'agit là d'une référence au son répété d'une cloche, attribut de saint Antoine dont le motet chante les louanges.

Loin de toute ambition réaliste, ces exemples sont avant tout des illustrations, parmi de nombreuses autres, de l'attrait des compositeurs pour l'utilisation comme *cantus firmus* de leurs œuvres de matériaux mélodiques de plus en plus réduits, qu'on

¹⁸ Les divertissements des noces de Charles le Téméraire et Marguerite d'York à Bruges, en juillet 1468, mirent en scène d'innombrables musiciens déguisés en animaux, dont quatre trompettistes en sangliers qui « sonnerent une longue batture » et quatre chantres en « gros asnes » qui chantèrent la « chanson de musique à quatre pars » *Faictes vous l'asne, ma maistresse* (perdue), dont le texte, intégralement cité par La Marche, ne laisse paraître aucune velléité d'imitation, pas plus que le reste du programme musical (Olivier DE LA MARCHE, *Mémoires*, éd. Henri BEAUNE et Jules D'ARBAUMONT, Paris, Renouard, 1883-1888, 4 vol., t. III, p. 153).

¹⁹ Étonnant précurseur de Messiaen, Martini est également non seulement l'auteur d'une *Missa Or sus, or sus*, sur une chanson à la louange du coucou, mais peut-être aussi d'une *Missa Au chant de l'alouette*, d'attribution hypothétique mais probable. Ces œuvres ne présentent toutefois pas de dimension mimétique évidente.

peut regrouper sous le terme générique d'*ostinato*²⁰. Il y a malgré tout dans cette recherche d'un contraste exacerbé entre le foisonnement du contrepoint savant qui caractérise le style des compositeurs de cette époque et leur recours (extrême) à des signaux sonores aussi rudimentaires que les deux notes du coucou ou le son unique d'une cloche, un fait notable, qui met sur la piste d'une autre manière de réfléchir au rapport du langage musical de cette époque à son environnement sonore.

La nouvelle perspective des stratifications polyphoniques du xve siècle

Les références sonores extra-musicales de quelques thèmes de ténors de la seconde moitié du xve siècle – et, à sa manière singulière, le *Vive le roy* de Josquin – n'entretiennent qu'une relation très formaliste avec leur environnement sonore et s'inscrivent dans un mouvement de redéfinition du tissu musical du contrepoint. Cette évolution n'est pas directement liée à l'imitation ou au réalisme musical en tant que tels, mais témoigne d'une sollicitation nouvelle de l'écoute de l'auditeur qui mérite d'être examinée à l'aune de ces notions. Ces *cantus firmus* brefs, souvent en valeurs longues et régulières, ont en effet pour particularité de présenter un fort contraste avec le contrepoint environnant des autres voix, ce qui les rend parfaitement audibles et identifiables, même pour des auditeurs non avertis, et ce d'autant plus qu'ils ont pour autre particularité d'être répétés (raison pour laquelle on les qualifie d'*ostinato*). Cette manière de faire *émerger* de façon très audible (comme le *cantus firmus* de *Vive le roy*) un matériau musical simple au sein d'un flux musical dont la continuité, la fluidité et l'unité de ton sont la norme, est un des aspects d'une évolution plus large qu'on peut définir comme la diversification et la recomposition de ce contrepoint avant tout caractérisé jusqu'alors par son homogénéité²¹.

La stratification des voix est consubstantielle à la polyphonie médiévale, qui s'est toujours élaborée comme la greffe de voix ornementales plus ou moins individualisées (et parfois pas du tout, comme dans les *organa quadrupla* de Perotin) sur une voix principale en général empruntée au plain-chant : le ténor. En substituant le *cantus firmus* au ténor dans le deuxième tiers du xve siècle, les compositeurs réinvestissent cette stratification pour en offrir une nouvelle forme, plus immédiatement audible, au sein de laquelle l'écriture tend à clarifier, par accentuation des contrastes et des ruptures, la perception des matériaux combinés, comme l'illustrent à l'extrême les exemples de *cantus firmus* minimalistes évoqués ci-dessus.

Une conséquence de cette clarification est de faire apparaître dans le flux musical des registres de discours : la cloche, le coucou ou le sujet de *Vive le roy* sont autant de *voix*, de *personnages* ou d'*objets* fortement individualisés qui se détachent sur le fond de l'écoulement continu du contrepoint tissé (comme une toile de fond) par les autres lignes mélodiques. Si les manifestations de surface de cette évolution stylistique

²⁰ Sur cette pratique dans le genre du motet, voir PACK T., « Ostinato-Tenor Motet Composition, c. 1500 », *The Motet Around 1500*, Thomas SCHMIDT-BESTE (éd.), Turnhout, Brepols, 2012, p. 277-298. Pour un survol en français, voir BILLIET F., « Le *cantus firmus* énigmatique dans le répertoire polyphonique dit franco-flamand », *Itinéraire du cantus firmus III*, É. WEBER (éd.), Paris, PUPS, 1999, p. 71-85.

²¹ Sur ceci et les remarques qui suivent, voir FIALA D., « Genres et styles », art. cit., p. 129-130.

profonde n'ont qu'un lien distant avec le réalisme musical, l'idée même de faire émerger des objets au premier plan d'un fond sonore, autrement dit, de créer un *espace sonore musical*, ne peut pas ne pas évoquer l'élaboration, à la même époque, de la perspective picturale. Il n'y pas lieu de discuter ici la dimension hasardeuse d'un tel rapprochement qui ne sert qu'à illustrer le propos du présent article : en musique comme en peinture, la création, par l'artifice et l'illusion, d'un espace ou, plus exactement, d'une *profondeur de champ* – distinction entre des premier, second et arrière plans, en filant la métaphore visuelle, ou entre différents registres de discours, pour passer du côté linguistique – est intimement liée à une volonté de représentation réaliste.

Bien d'autres évolutions musicales du xv^e siècle peuvent être rattachées à ce mouvement de mise en perspective de matériaux musicaux hétérogènes. L'opposition entre un *cantus firmus* élémentaire répété tel quel à intervalles réguliers et un flux contrapuntique continument varié en est une des incarnations dans la dimension simultanée de la composition, mais l'hétérogénéité croissante des éléments du discours musical se mesure aussi dans la dimension formelle des œuvres, c'est-à-dire dans la succession temporelle de leurs épisodes, de plus en plus variés et contrastés. On peut aborder cet aspect des choses en évoquant la mise en musique d'un (autre) cri politique et le récit d'une (autre) cérémonie bourguignonne.

Textures polyphoniques de cris et d'acclamations

La chronique du moine de Saint-Denis Jean Chartier (intégrée aux *Grandes chroniques de France*), relatant l'entrée de Philippe le Bon à Gand en 1458 comme « moult haulte et excellente, et la plus que prince feist oncques longc temps a », inclut le texte intégral d'une chanson exécutée alors, qui cite à la fois le cri de « Bourgogne » et la devise de Philippe le Bon, « Autre n'aray » (vers 3)²² :

En après fut ung oriphamp [*éléphant*], portant ung chasteau sur lequel furent deux hommes et quatre enfans qui chantèrent une nouvelle et joyeuse chanson, dont les moz s'ensuyvent :

		[Forme musicale]
2	Vive Bourguongne est nostre cry, Gardons le en fait et pencée	A
4	Autre n'airons, bien nous agréée Nous le voullons tousjours ainssi, Vive Bourguongne	B [A, par erreur ?]
6	De ceur chantons, je vous en pry, En sa haulte joyeuse entrée	a
8	Vive Bourguongne	(A)

²² CHARTIER J., *Chronique de Charles VII, roi de France*, A. VALLET DE VIRIVILLE (éd.), Paris, Jannet, 1858, 3 vol. t. III, p. 86 (ajout de la forme musicale du rondeau en regard du texte et ponctuation de l'édition modifiée : les guillemets ajoutés autour de « Vive Bourguongne » par cette édition ne figurent évidemment dans aucune source ancienne — pour une édition imprimée ancienne, voir les *Grandes Chroniques de France*, Paris, 1514, vol. 3, f. 182 : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8608309s/f393.image>). Une version un peu différente du texte figure dans la *Kronyk van Vlaenderen, van 580 tot 1467*, C. P. SERRURE (éd.), Gand, 1839-1840, vol. II, p. 230.

	Resjouissons nous pour celui	a
10	Qui est venu en sa contrée,	
	Par qui noz tristesse est finée,	b
12	En criant de courage uny	
	Vive Bourguongne	(AB)

Même si elle ne figure dans aucune source musicale conservée, tout indique que cette chanson était un rondeau quatrain polyphonique, sans doute à trois voix, comme la grande majorité des chansons polyphoniques produites dans ces années. Diverses raisons laissent penser que le cri qu'inclut son poème n'y faisait l'objet d'aucun traitement musical particulier, pas plus que dans d'autres œuvres comparables²³. La forme fixe du rondeau est en elle-même un obstacle à une telle idée, puisqu'elle exige notamment que les vers 6-7 et 9-10 soient chantés sur la même musique que les vers 1-2²⁴, ce qui suppose une phrase musicale suffisamment neutre pour s'adapter à ces textes différents. Il y a, autrement dit, très peu de chance que le compositeur ait cherché à créer une forme musicale du cri de « Bourgogne ». D'autres œuvres témoignent cependant d'une recherche de singularisation musicale de ce genre d'éléments textuels empruntés au paysage sonore, notamment des ballades, dont la forme musico-poétique est parfaitement adaptée à un tel projet.

Le texte du rondeau *Vive Bourgogne* n'est pas sans rappeler les ballades des années 1380-1430 dont les refrains citent le cri d'arme d'un prince (« «Fébus avant !» en sa enseigne porte », pour Gaston Phébus), son nom (« Charles gentil, qu'on dit de Maleteste », pour Carlo Malatesta da Rimini) ou d'autres éléments d'identification héraldique (« un escu blanc à la barre vermeille » pour Olivier Du Guesclin)²⁵. Au-delà de leur dimension politique, certains de ces éléments textuels se distinguent par leur lien avec des réalités acoustiques extra-musicales, par exemple celle des acclamations des

²³ Parmi les chansons sur *Vive le roy* citées ci-dessus (FALLOWS D., *A Catalogue of Polyphonic Songs...*, op. cit., p. 402), seul le *Vive le noble roy de France* anonyme (et lacunaire) du manuscrit d'Uppsala (Bibl. de l'université, Vokalmusik i Handskrift 76a, fo. 3v) témoigne d'une attention particulière au cri royal : il s'ouvre par une déclamation en accords, formée de quatre notes répétées pour « Vive le roy », puis de six notes, sans doute pour « Vive le noble roy » (le manuscrit, assez négligé, donne un alignement différent du texte), la dernière surmontée d'un point d'orgue.

²⁴ C'est ce qu'indique la casse des lettres de la forme musicale en regard du texte : en majuscules (A et B), refrain chanté sur le même texte et la même musique ; en minuscules (a et b), reprise de la même musique sur des vers différents. Les vers 5, 8 et 13 constitués du seul premier hémistiche du premier vers indiquent qu'il faut reprendre l'intégralité de la section A (vers 1-2) et même, à la fin, tout le refrain (sections A et B) — et non qu'il s'agit du vers tronqué appelé rentrement qui remplace la reprise du refrain à partir du début du XVI^e siècle ; à ce sujet, voir l'explication de Sébillet dans *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Francis GOYET (éd.), Paris, Le Livre de Poche, 1990, p. 111-112, et le clair résumé de BELLATI G., « Le rondeau : avatars d'une structure poétique au fil des siècles », *Lingua, cultura e testo. Miscellanea di studi francesi in onore di Sergio Cigada*, Milan, Vita e Pensiero, 2003, vol. 1, p. 97-111. La version de *Vive Bourgogne* que donnent les chroniqueurs pose toutefois un problème au regard de la forme usuelle du rondeau, qui n'inclut normalement pas de reprise de la section A après le vers 4. Il s'agit probablement d'une erreur, dans la mesure où les vers 7 et 12 introduisent bel et bien le retour du refrain (ils pourraient être ponctués par « : »), ce qui n'est pas du tout le cas du vers 4.

²⁵ Pour un recensement complet et une étude de ce répertoire (ainsi que les références des trois exemples cités ici), voir le chap. 3, « Polyphonic music in performance » de UPTON E. R., *Music and Performance in the Later Middle Ages*, New York, Palgrave Macmillan, 2013, p. 68-96.

hérauts et autres officiers d'armes des cours princières (non sans parenté, donc, avec les fanfares des trompettes). Plusieurs œuvres de ce répertoire politique font usage, pour faire ressortir des mots clé, d'un procédé qualifié ultérieurement (par certains théoriciens allemands du XVII^e siècle) de *noema* : la déclamation simultanée à toutes les voix de quelques mots, chantés sur des accords tenus surmontés de points d'orgues²⁶. Dans le langage contrapuntique très fluide de la fin du Moyen Âge, cette interruption brutale de la continuité du discours produit un effet saisissant, qui signale de la façon la plus audible possible un changement de registre discursif. Son usage n'est cependant ni limité aux acclamations politiques ni systématique dans ce contexte : ainsi, une seule des deux ballades dont le refrain s'ouvre par le cri « Fébus avant ! » y recourt, l'autre présentant un contrepoint continu. Ce procédé de déclamation en accords ne peut en somme apparaître comme un geste mimétique, mais il est bien une manifestation de la volonté des compositeurs de créer par des moyens musicaux une hiérarchisation des registres de discours, qui repose sur un principe très voisin de celui des *cantus firmus* minimalistes évoqués ci-dessus : dans les deux cas, c'est en effet le contraste exacerbé entre le flux du contrepoint et un objet qu'on pourrait qualifier d'infra-musical (une mélodie rudimentaire ou une simple succession de notes tenues) qui permet d'identifier, au sein même de la musique, un objet sonore singulier.

Les voix de trompettes ou les acclamations en accords demeurent des manifestations localisées de la volonté d'intégrer dans le flux musical des objets sonores exogènes. Dans leur immense majorité, les œuvres de la fin du Moyen Âge privilégient la continuité du discours. Même si le principe de ce contrepoint consiste à superposer des lignes mélodiques aux profils différenciés (très souvent, par exemple : une voix supérieure volubile et ornée sous laquelle est noté le texte, et un couple de deux voix sans texte formé d'un ténor en valeurs lentes et d'un *contratenor* plus haché et erratique), c'est sur la base d'une complémentarité qui produit dans l'ensemble un écoulement musical continu et sans aspérité, qui évite, précisément, les ruptures ou les contrastes trop sensibles, qu'ils soient simultanés (une voix ressortant du tissu musical) ou successifs (une rupture de discours au sein d'une œuvre).

En dépit de rares exceptions, l'ensemble du répertoire polyphonique témoigne donc jusqu'au milieu du XV^e siècle d'une frappante homogénéité expressive, étroitement liée aux choix de textes opérés par les musiciens. Aux prières de la musique religieuse (qui ne s'intéresse guère aux textes les plus dramatiques de la liturgie et ne dramatise pas ceux qui pourraient l'être) répond, dans la chanson vernaculaire, l'expression retenue et méditative des joies et peines de l'amant courtois (ou plus rarement de l'amante, sans incidence expressive évidente). C'est dans ce domaine de la chanson polyphonique francophone qu'une évolution très notable se produit après le milieu du siècle.

²⁶ *Ibid.*, p. 68-76. J'examine en détail l'acclamation « Eugène, pape, et Sigismond, roi » d'un motet de Du Fay composé en 1433 dans FIALA D., « Le prince au miroir des musiques politiques des XIV^e et XV^e siècles », Lydwine SCORDIA et Frédérique LACHAUD (éd.), *Le prince au miroir de la littérature politique de l'Antiquité aux Lumières*, Rouen, PUR, 2007, p. 319-350, aux p. 323-331. Voir aussi la ballade *Ach Vlaendre vrie* de Thomas Fabri (STROHM, R., *op. cit.*, p. 109-110 et 178-180).

Chansons combinatoires des années 1460

Le plus important manuscrit musical pour la chanson francophone de ces années, aujourd'hui conservé à Dijon et probablement produit à proximité de l'entourage royal du val de Loire ²⁷, offre une saisissante illustration d'un basculement du goût dans ce répertoire lié aux milieux de cour. Le tableau 1 reproduit la table des incipits du début (cahiers 1 et 2) et de la fin du recueil (cahiers 21-24). Les premières chansons, dont certaines sont parmi les plus diffusées de cette époque (n° 1, 4, 10), sont caractéristiques du discours courtois le plus répandu, qui domine tout le recueil. En revanche, toute la fin du manuscrit (à partir du n° 137) s'organise autour d'une série de seize chansons qui présentent la particularité de superposer des matériaux poétiques et musicaux fortement contrastés. Dans la plupart de ces chansons dites « combinatoires », un rondeau courtois chanté par la voix supérieure est *combiné* avec des voix inférieures aux textes et aux profils mélodiques et rythmiques différents, presque toujours des citations tronquées ou intégrales de chansons populaires (ou popularisantes), qu'on désigne par le terme de *timbres*²⁸. Ces derniers cahiers du chansonnier de Dijon, sans doute copiés vers 1470, présentent la plus ancienne anthologie de ce genre de chansons dont la vogue perdure jusqu'à la fin du siècle.

N°	Folio	Incipit	Attribution
1	(6av-)7	J'ay pris amours [a ma devise]	
2	7v-8	Quant ce vendra au droit destaindre	Busnoys
*3	8v-9	S'il advient que mon deul me tue	(Michelet)
4	9v-10bis	Ma bouche rit et ma pensee pleure	(Ockeghem)
5	10bisv-11	Saoulé [Accueilly] m'a la belle au gent atour	(Caron)
6	11v	Ung seul baisier m'a secours	
7	12	Pour vostre amour	
8	12v-13	Les desleaulx ont la saison	Ockeghem
9	13v-14	*Mon corps s'en va mon cueur demeure	
10	14v-15	De tous biens plaine est ma maistresse	Hayne
11	15v-16	Ma damoiselle, ma maistresse	Busnoys
12	16v-17	*Sans racoincter tout d'un accord	
13	17v-18	Se je garde bien vostre honneur	
... ..			
137	164v-165	S'elle m'amera je ne scay / Petite camusecte	(Ockeghem)
138	165v-166	*Permanent vierge / Pulchra es et decora / Sancta Dei genitrix	
139	166v-168	Mort tu as navré de ton dart / Miserere pie	(Ockeghem)
140	168v-169	Puis qu'aulturement ne me / Marchez la dureau	
141	169v-171	*S'il ne vous plaist me faire allement	

²⁷ Dijon, Bibliothèque Municipale, ms. 517 (en ligne : <http://patrimoine.bm-dijon.fr/pleade/img-viewer/MS00517/viewer.html>). Sur l'ensemble des manuscrits dont ce Chansonnier de Dijon est le principal, voir ALDEN J., *Songs, Scribes, and Society. The History and Reception of the Loire Valley Chansonniers*, New York (Oxford UP) 2010, et l'excellent site de recherche de Peter Woetmann Christoffersen : <http://chansonniers.pwch.dk/> (dernière consultation le 25 mars 2014).

²⁸ Ce répertoire a été étudié, puis édité par MANIATES M. R. : « Combinative Chansons in the Dijon Chansonnier », *Journal of the American Musicological Society*, 23 (1970), p. 228-281, et *The Combinative Chanson: An Anthology*, Madison, A-R Edition, 1989. La base de données *Monophonic chansons in Polyphonic Textures, from c. 1450 to c. 1550* (<http://chansonmelodies.sbg.ac.at/>) réalisée par Carlo Bosi et Andrea Lindmayr-Brandl à l'université de Salzbourg, en fournit désormais un inventaire en ligne.

142	172v-173	*Se je mue la couleur / Adieu pour mesouen	
143	173v-174	*L'autrier en un vert bocquaige / Hé amy / Adieu l'abesse	
144	174v-175	Soubz les branches / Jolie mois de may / En la rousee	
145	175v-176	*De ma griefve maladie / Se je ne suis marie	
146	176v-177	Brunecte se vous ay amee / Brunecte au sourcil noir	
147	177v-178	<i>*Il est de bonne heure né</i>	
148	178v-179	*Sans jamais de riens m'esjoir / Allez a la fougere	
149	179v-180	*Quant je suis seullecte / Quant je suis	
150	180v-181	*On a grant mal par trop amer / On est bien malade	Busnoys
151	181v-182	Mon mignault musequin / Gracieuse plaisant muniere	(Busnoys)
152	182v-183	Belle qui me voulez amer / Vous arez m'amour	
153	183v-184	*Puisque a chacun ris / L'autrier m'aloie / Pardonnez moi	
154	184v-195	D'une belle jeune fille / Coquille bobille	
155	185v-186	Vous marchez du bout de pied	(Busnoys)

Tableau 1. Début et fin de la table Chansonnier de Dijon (BM, ms. 517, c. 1470)²⁹

Les textes d'une chanson emblématique de ce genre qui a récemment retenu l'attention³⁰ méritent d'être cités à titre d'exemple. Ils illustrent à l'extrême l'articulation significative que le compositeur (Firmin Caron) peut établir entre un rondeau courtois et les voix inférieures, ici intégralement constituées du collage de quatre chansons farcesques de la plus franche obscénité (l'une à la voix de *Tenor* et les trois autres au *Contratenor* I). Ces deux voix inférieures agissent clairement comme le dévoilement ironique du discours policé de la voix supérieure : aux termes choisis, mais déjà suggestifs, du rondeau répondent les mots crus et les interjections des deux voix inférieures. La musique intègre ce contraste : à la ligne mélodique élégamment ornée de la voix supérieure répondent les phrases pataudes, en notes répétées et déclamation syllabique, des voix inférieures. Cette superposition de discours poétiques et musicaux contrastés vise clairement à les *mettre en perspective*.

Cantus (rondeau quatrain)³¹

Corps contre corps sans penser
convoytise,
L'un l'autre amer du cueur parfaitement,
Faire son fait partout secretement:
Des amoureux ce doit estre la guise.

Sans demander trésor de trop grant mise,
Mais s'assembler parfoys joyeusement,

Tenor

Cinq solz et demy,
Doibt le cul au con de rente,
Au jour de la Saint Remy.
Pourquoy luy permy,
Cinq solz et demy,
Pour les corps et pour les
testes,
Et le cul resjoit pour luy.

Contratenor I

Ramboure luy, rataquon,
Ramboure luy son bas!
Je recontray nonnette,
Qui rechiet le cas.
L'achouchay sur l'herbette
Et luy levay les draps.
Ramboure luy, ratacon,
Ramboure luy son bas!

²⁹ Les incipits précédées d'un astérisque signalent les *unica*. Les deux lignes en italique signalent les deux chansons qui ne relèvent pas du genre des chansons combinatoires dans les derniers cahiers du manuscrit. Les attributions entre parenthèses proviennent d'autres sources musicales.

³⁰ ZAZULIA E., « 'Corps contre corps', voix contre voix: conflicting codes of discourse in the combinative chanson », *Early Music*, 38 (2010), p. 347-359.

³¹ L'édition de ces textes est rendue difficile par l'état de leur unique copie, dans le chansonnier Pixérécourt (BnF, Ms. Fr. 15123, ff. 15v-17) : un possesseur apparemment choqué a en effet gratté la plus grande partie des textes des voix inférieures. L'édition proposée ici reprend la plupart des solutions proposées par MANIATES, *The Combinative Chanson*, op. cit., p. xxx-xxxii.

Corps contre corps...

En vraye amour ne doibt avoir faintise,
Chascun se doibt acquitter loyaulment.
Ung amoureux n'a que faire d'argent,
S'il peult tenir sa dame en sa guise.

Corps contre corps...

Foullés cul espuisé,
Gentil compaignon,
Foullés cul espuisé,
Doux sargent du passon.
Coullies de fer et vit de plomb,
Et con d'acier!

Je revenoye de Noion.
Coullies de fer et vit de plomb,
Si encontray ung valeton.
Hu, tu, tu, da, da,
Fier du cul, trais-t'en là,
ricardaine,
Met ton cul sur le myen;
Je le vien, je le tien, ricardon.

Les chansons combinatoires marquent l'irruption dans la chanson savante de textes et de mélodies au profil caractéristique, qui relèvent de l'univers débridé de la farce, des littératures parodiques, sermons joyeux et autres sottises³². En parallèle à ce registre littéraire très libre jusqu'alors inouï dans la chanson savante, ils présentent une caractéristique linguistique importante pour l'évolution de la relation entre texte et musique : alors que la poésie courtoise se caractérise par l'expression homogène, presque toujours à la première personne, d'un locuteur grammatical unique (qui exprime ses sentiments, déclare son amour, se lamente, etc.), nombre de ces textes popularisants présentent un foisonnement de points de vue grammaticaux, souvent décousu, parfois jusqu'au fatras. Bien que rarement identifiés, leurs locuteurs semblent en général multiples : invectives, exclamations, ils interagissent. Dans ce type de poésie, les vers peuvent donc relever de différents registres d'énonciation, et notamment d'un procédé étranger au lyrisme courtois : l'alternance entre discours narratif et discours rapporté, notamment au discours direct. La plus célèbre des chansons combinatoires de ces années, qui fait le lien avec la pratique du *cantus firmus*, présente un détail révélateur à cet égard.

« On a fait partout crier »

S'il fallait choisir un emblème musical du ^{xv}e siècle (ou au moins de sa seconde moitié), ce serait sans hésitation la chanson monodique *L'homme armé*, choisie par tous les compositeurs majeurs et nombre de leurs émules comme *cantus firmus* d'une trentaine de messes composées entre les années 1450 et 1510, et de bien d'autres encore au-delà. La fortune de cette tradition fameuse est peut-être la première et

³² Ces textes circulaient également dans des anthologies poétiques (par exemple, BnF, ms. fr. 1719), qui ont été éditées par SCHWOB M. (éd.), *Le Parnasse satyrique du quinzième siècle. Anthologie de pièces libres*, Paris [H. Welter], 1905 ; réimpr. Genève, Slatkine, 1969. SEWRIGHT K.F., *Poetic Anthologies of fifteenth-century France and their relationship to Collections of the French Secular Polyphonic Chanson*, Ph.D. diss., University of North Carolina at Chapel Hill, 2008, a récemment montré que plusieurs sections de ces anthologies furent copiées à partir de chansonniers musicaux.

certainement la plus éclatante manifestation de l'assimilation, à partir de 1450 environ, de matériaux musicaux extérieurs au discours développé jusqu'alors par le contrepoint.

L'origine de cette chanson d'appel aux armes demeure incertaine. Il n'est pas impossible qu'elle ait été chantée telle quelle dans les rues de certaines villes, mais plusieurs aspects de sa facture (entre autres, son signe de mesure, ses proportions et sa longueur, peu conformes aux chansons populaires connues) incitent à penser qu'elle fut inventée de toute pièce par un musicien, peut-être même d'emblée dans l'intention de l'intégrer à une œuvre polyphonique. Pour autant, qu'elle soit « populaire » ou « popularisante », tous ses éléments la désignent comme un objet musical exogène : son texte (et sa versification), sa thématique (la guerre en milieu urbain), son vocabulaire précis (le haubregon ou haubergeon – petit haubert – était la cotte de maille légère dont devait disposer au minimum tout bourgeois pour prendre part à la défense de sa ville), sa déclamation syllabique et son profil rythmique et mélodique. Qu'elle soit réellement ou non un emprunt au paysage sonore de la rue, elle se présente comme telle.

À regarder de plus près son texte, cette chanson parfois décrite uniformément comme le cri d'alarme d'un guet (« Une troupe de gens d'armes approche ; que chacun monte aux remparts en arme avec son haubert ! »), présente en fait deux modes de discours distincts, qui correspondent à ses deux sections musicales : la première (A) relève du discours direct (le cri du guet) mais la seconde (B) est au mode narratif avec discours rapporté indirect. Ces deux sections présentent deux identités musicales, dont le contraste a été exploité par la plupart des compositeurs.

Ce timbre rendu fameux par les messes qu'il a inspirées n'apparaît que dans une unique chanson polyphonique, d'attribution toujours débattue³³, dont la voix supérieure chante un ironique rondeau mettant en scène le combat (imaginaire) contre le « doubté Turc » d'un certain Simon Le Breton ; il ne peut s'agir là que du chantre de la chapelle de Bourgogne ainsi nommé, actif de 1431 à 1464, et tout indique que cette chanson s'inscrit dans le contexte des projets de croisades du duc de Bourgogne au début des années 1460. Les deux voix inférieures chantent toutes deux le texte *L'homme armé*, le *tenor* sur la mélodie originale et le *contratenor* sur un contrepoint largement constitué des mêmes motifs. La section centrale de la chanson, qui correspond à partie B du timbre, présente un détail remarquable en matière de modes d'énonciation : le compositeur a en effet inséré l'exclamation « À l'assaut ! » sur un motif de trois notes répétées, repris en dialogue par les deux voix inférieures³⁴. Aussi bref qu'il soit, ce geste et la grande vivacité d'écriture du passage permet de décrire ces quelques mesures comme un embryon de bataille en musique.

³³ Dernière contribution en date à la riche littérature sur le sujet, PLANCHART, A. E., « The Origins and Early History of *L'homme armé* », *The Journal of Musicology*, 20 (2003), p. 305-357, inclut une nouvelle édition de cette chanson qu'il suggère d'attribuer à Guillaume Du Fay. La seule source qui la transmet avec ses textes chantés est le Chansonnier Mellon (New Haven, Yale University, Beineke Library, ms. 91 [<http://brbl-dl.library.yale.edu/vufind/Record/3522414>], f. 44v-45).

³⁴ Mesures 7-12 de l'édition de Planchart, art. cit., p. 316. Cette section présente en outre une notable exception à l'intégration de la mélodie originale puisque c'est le *contratenor* qui chante seul la phrase « Que chascun se doibt armer ».

Cantus (rondeau quatrain)	Tenor & Contratenor	Énonciation du Tenor
Il sera par vous conbatu Le doubté Turcq, Maistre Symon, Certainement ce sera mon,	« L'homme, l'homme, l'homme armé L'homme armé doibt on doubter. » On a fait partout crier « A l'assault ! » Que chascun se doibt armé [Ct seul] D'un haubregon de fer.	(A) Citation (discours direct) (B) Narration [ajout, discours direct] ... discours indirect
Et le crocq de ache abatu. Son orgueil tenons abatu S'il chiet en voz mains le felon, Il sera pour vous... En peu de heure l'arés batu Au plaisir Dieu, puis dira on: Vive Symonet le Breton, Que sur le Turcq s'est enbatu. Il sera pour vous...	« L'homme, l'homme, l'homme armé L'homme armé doibt on doubter. »	(A) Citation (discours direct)

Cette apparition dans la chanson des guillemets du discours direct, voire des tirets du dialogue, avec leurs cris, exclamations ou onomatopées, a si peu de précédents³⁵ qu'on peut considérer les chansons combinatoires de la seconde moitié du xv^e comme le creuset du processus qui ouvrit la voie à la musique imitative de Janequin. Pour y aboutir, une dernière étape, décisive, se déroula dans les années 1490 et 1500.

Chansons rustiques et subversion des valeurs courtoises

Les années 1490 marquent un nouveau bouleversement, profond et rapide, de la chanson polyphonique. Entre autres innovations, une nouvelle approche compositionnelle des timbres qui avaient fait leur apparition dans les voix inférieures des chansons combinatoires vit alors le jour avec un répertoire d'arrangements à trois ou quatre voix d'un unique thème monodique, parfois présenté littéralement et intégralement à l'une des voix et de toute façon traité en imitation à toutes les voix. Les bouleversements de la chanson dans ces années ont fait l'objet de nombreux travaux qui ont permis d'associer les nouveaux arrangements à trois voix au milieu de la cour de France sous Charles VIII et Louis XII, et ceux à quatre voix, d'un genre assez distinct, à un groupe de compositeurs français actifs en Italie, notamment à Florence, où furent produits les manuscrits qui contiennent les premiers exemples de ce genre³⁶.

³⁵ Deux chansons des années 1400, évoquées à la fin de PLUMLEY Y., « Playing the citation game in the late 14th-century chanson », *Early Music*, 31 (2003), p. 33-39, présentent des mises en musique imaginatives de style direct : la ballade *Science n'a nul annemi* de Matheus de Sancto Johanne, dont le refrain de deux vers inclut un cri (« Qui plus haut crie : "Hay avant !" / C'est trop bienfait, disons ainsy. »), et la chanson sur un texte intégralement dialogué, *J'aim. Qui ? Vous. Moy ?* de Paultet. Il faut également citer *A l'arme, a l'arme sans sejour* de Grimace, et les deux autres exemples de cris aussi évoqués par I. Ragnart, art. cit., p. 58-60.

³⁶ Entre autres : BROWN H. M., « The Genesis of a Style: The Parisian Chanson, 1500-1530 », James HAAR (éd.), *Chanson & Madrigal, 1460-1530*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1964 ; BERNSTEIN L.,

Ce goût des compositeurs pour les timbres populaires qui avait émergé avec les chansons combinatoires ne peut être dissocié de celui de leur public essentiellement aristocratique. Il se trouve que c'est dans ces mêmes années 1500 que furent produits pour la haute aristocratie de la cour de France deux anthologies manuscrites de timbres monodiques popularisants qu'on trouve qualifiés de « chansons rustiques » dans des publications plus tardives³⁷. Replacés dans le contexte de la vogue des timbres populaires dans la production polyphonique, ces deux manuscrits soigneusement décorés et uniques en leur genre sont emblématiques de leur époque.

Cette vogue n'est toutefois qu'indirectement liée à la question du réalisme musical. Certes, c'est par la citation de chansons monodiques populaires que pénètrent dans la chanson polyphonique des thèmes poétiques, des situations et des registres de discours qui en étaient absents jusqu'alors. En outre, en intégrant à leurs œuvres ces timbres aux textes et aux profils musicaux caractéristiques, les compositeurs portent bien une (nouvelle) forme de témoignage sur les réalités sonores de leur temps. Mais que ce soit dans les chansons combinatoires, puis dans les arrangements, l'imitation « réaliste » demeure médiatisée et limitée : les timbres dont les compositeurs se saisissent sont déjà eux-mêmes des objets musicaux, qui se caractérisent avant tout par leur simplicité et ne présentent guère d'élaboration mimétique, même lorsque leurs textes pourraient s'y prêter³⁸. Comme dans le rondeau *Il sera par vous combattu*, c'est avant tout le traitement polyphonique élaboré par le compositeur à partir de son thème emprunté qui est susceptible d'ajouter une dimension imitative à la chanson.

Fondamentalement, les bouleversements de la chanson polyphonique dans la seconde moitié du xv^e siècle peuvent être ramenés à la fin de l'hégémonie d'une expression exclusivement lyrique et courtoise au profit de poèmes à dimension narrative qui mettent en scène des personnages et des situations extérieurs aux codes et aux valeurs de l'amour courtois. Tout indique que les compositeurs et leur public (ainsi, sans doute, que les interprètes) prirent un plaisir très conscient à la mise en scène de ce renversement de ces valeurs, dont l'objectif était manifestement de provoquer le rire, dans certains cas au prix d'une étonnante crudité de vocabulaire. Le principe de superposition des chansons combinatoires fut le premier vecteur de cette subversion à visée comique, le poème courtois de la voix supérieure étant ironiquement et trivialement commenté par les mots crus des voix inférieures. De nombreux textes mis en musique dans ces années évoquent d'ailleurs explicitement la question de « dire ou

« Notes on the Origin of the Parisian Chanson », *The Journal of Musicology*, 1 (1982), p. 275-326 ; PERKINS L., « Toward a Typology of the "Renaissance" Chanson », *The Journal of Musicology*, 6 (1988), p. 421-447.

³⁷ Ces chansonniers (tous deux sur Gallica : BnF, ms. Fr. 12744 et fr. 9346 — dit « Chansonnier de Bayeux » ou, plus exactement, « Chansonnier de Charles de Bourbon », déjà cité ci-dessus) contiennent respectivement 103 et 143 chansons monodiques, dont 35 en commun. La base de données *Monophonic chansons in Polyphonic Textures*, déjà citée, identifie 49 mélodies du ms. Fr. 12744 et 35 du ms. Fr. 9346 citées plus ou moins précisément dans des œuvres polyphoniques.

³⁸ Un des rares exemples qui confirment la règle est l'imitation de braiment (« hi-han » répétés sur un motif de tierce descendante) qui figure dans la chanson *My my, my my, mon doux enfans* du Chansonnier de Charles de Bourbon (BnF, ms. Fr. 9346, f. 96v : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8454671t/f196.item>), une des seules chansons directement associées à la scène (en l'occurrence à l'une des farces de *Maistre Mimin, étudiant* ; voir *Trois farces du recueil de Londres*, éd. E. PHILIPPOT, Rennes, Plihon, 1931, p. 63-38).

ne pas dire » le secret (sexuel) qui se cache derrière les codes de la séduction courtoise, de parler ouvertement ou non de « ce qu'on fait *a catimini*, touchant *multiplicamini* » et de tout ce qui se passe « dessous la boudinette » (en dessous de la ceinture), pour citer deux des plus savoureuses chansons du genre³⁹. Dans certains cas, cette subversion intégrale bien, cette fois, une forme de réalisme musical des plus crues dont Janequin s'est manifestement nourri.

Un chansonnier outrageusement réaliste

À l'instar des derniers cahiers du Chansonnier de Dijon pour les chansons combinatoires des années 1460, et en parallèle aux deux chansonniers monodiques de la cour de France, un recueil musical unique en son genre offre un saisissant témoignage du basculement de la chanson polyphonique vers de nouveaux horizons autour de 1500 : le Chansonnier Strozzi⁴⁰, ainsi nommé car les trois de ses quatre volumes de parties séparées qui ont été conservés (celui de *bassus* manque) présentent une reliure ancienne frappée aux armes de cette puissante famille de banquiers florentins. Une petite moitié des 55 chansons de ce recueil copié après 1508, vraisemblablement en Italie mais par un musicien français, peuvent être plus ou moins étroitement rattachées à des modèles monodiques en circulation. Il se caractérise plus généralement par l'extrême liberté de ton de la majorité des poèmes mis en musique, qui a (entre autres éléments) encouragé les musicologues à l'associer à Filippo Strozzi, meneur de la rébellion florentine de la fin des années 1520 dont les contemporains notaient qu'« en matière d'amour, il ne se préoccupait ni de l'âge ni du sexe de ses partenaires »⁴¹.

Au-delà de son caractère unique d'anthologie de chansons rustiques, légères ou obscènes, ce recueil témoigne d'un remarquable souci d'organisation générale. Il s'ouvre et se clôt sur deux versions polyphoniques de *Faute d'argent, c'est douleur non pareille*, un des plus fameux timbres de l'époque. Ce choix ne peut être étranger à la reliure du

³⁹ Sur l'auteur de la première, composée dans les années 1460, voir CALLEWIER, H., « 'What You Do on the Sly... Will Be Deemed Forgiven in the Sight of the Most High' : Gilles Joye and the Changing Status of Singers in Fifteenth-Century Bruges », *Journal of the Alamire Foundation*, 1 (2009), p. 89-109. La seconde, *Allégez moy douce plaisant brunette*, attribuée (incertainement) à Josquin Des Prés, a été étudiée sous l'angle de la subversion des valeurs, rapprochée des analyses de M. Bakhtine, par VAN ORDEN, K., « De la cour à la ville : la chanson aux XV^e et XVI^e siècles », *Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, t. 4, *Histoires des musiques européennes*, éd. Jean-Jacques NATTIEZ, Arles, Actes Sud, 2006, p. 357-374, aux p. 369-373. Le vers initial et les décasyllabes de ce poème (« Allégez moy de toutes mes douleurs » et « Vostre beaulté me tient en amourette ») relèvent d'un idiome courtois, caractérisé par un contrepoint élaboré, élégant et fluide, mais ils sont entrecoupés de l'hexasyllabe « Dessoubz la boudinette », répété par toutes les voix en homophonie, sur un rythme lourdaud. Loyset Compère mit également en musique un poème d'Henri Baude sur la médisance : « Se j'ay parlé aucunement / Des dames de religion / De la basse condition, / Je l'ay fait par esbattement, / Sans y penser, soubdainement, / Ce fut par bonne intention ».

⁴⁰ Florence, Biblioteca del Conservatorio di Musica Luigi Cherubini, Basevi 2442, disponible en ligne sur : <http://www.internetculturale.it/opencms/opencms/it/viewItemMag.jsp?case=&id=oai%3Awww.internetculturale.sbn.it%2FTeca%3A20%3ANT0000%3AIFC0000111>

⁴¹ Le commentaire critique le plus complet de ce manuscrit, qui revisite les travaux essentiels d'Howard Mayer Brown, et où l'on retrouvera les références de cette citation, est : WEXLER R., *Antoine Bruhier, Life and Works*, Turnhout, Brepols, 2014, aux p. 49-68 (section « The origins of FB 2442 »).

manuscrit aux armes d'une des plus riches familles de banquiers d'Europe, dont un membre à l'identité encore débattue fut sans doute le commanditaire ou le destinataire originel. Sa table présente en outre une organisation par compositeurs rarissime pour de telles anthologies. Elle débute par une sélection de chansons de trois figures centrales de l'époque (manifestement les modèles du compilateur du manuscrit ⁴²) qui occupe près de la moitié du volume : 6 chansons de Josquin d'abord, puis 13 de Ninot Le Petit et 6 d'Antoine Bruhier. Le reste de la table fait se succéder des groupes d'une, deux ou trois chansons par compositeurs, alternant célébrités (Brumel, Févin, Mouton, La Rue) et figures obscures, parfois non identifiées (Rogier, Henri de Théroüanne, N. Beauvoys) mais probablement toutes actives dans le nord de la France. Seul Loyset Compère, autre figure tutélaire du basculement esthétique de la chanson est représenté par quatre œuvres.

Autant les pièces de Josquin qui ouvrent le recueil restent sages⁴³, autant celles de Ninot Le Petit et Bruhier relèvent de la plus démonstrative impudicité (« Frapés petit coup petit Jehan », « La dolleur de mon con, pere », etc.). Ninot Le Petit apparaît comme le principal compositeur du recueil et, avec Bruhier⁴⁴, comme le maître du genre. La dernière des chansons qui lui sont attribuées, *Mon amy m'avoit promis* (n° 19), est un des plus brillants exemples de l'esthétique de subversion des codes de la courtoisie⁴⁵. Elle se compose de deux parties très fortement contrastées : la première (vers 1 à 3) est en tous points conforme à l'expression courtoise, retenue, élégante et élégiaque ; après la fin de cette première section sur une mélancolique cadence suspensive qui laisse attendre le pire, un violent retournement survient avec le vers 4, qui reprend deux fois plus vite le matériau mélodique du début ; toute la fin est une imitation « réaliste », au style direct, des cris (« ay, ay, ay ») et halètements (« vous... vous mi... vous mi des... vous mi deschi... vous mi deschirez... » etc.) d'une femme au milieu d'un rapport sexuel douloureux, le verbe déchirer laissant assez clairement entendre qu'il s'agit du premier de sa vie.

⁴² Il est vraisemblablement l'unique copiste du manuscrit, que WEXLER (*ibid.*) suggère d'identifier (sans y insister outre mesure) à Antoine Bruhier lui-même.

⁴³ Elles ne comprennent d'ailleurs pas *Allégez-moi* (voir *supra*, note 39) qui aurait pourtant offert une œuvre programmatique à l'ensemble du recueil. Ce point ne plaide pas en la faveur de l'attribution incertaine de cette chanson à Josquin.

⁴⁴ L'Archivio di Stato di Modena (Archivio per materie, Musica, busta 1/A) conserve une lettre manuscrite de Bruhier au cardinal Hippolyte I^{er} d'Este, datée d'Urbino, le 23 février 150[6 ou 7, le dernier chiffre est illisible] dont j'ai récemment élucidé la signature en lettres démesurées : elle doit se lire « v[ost]re petit camuz servyteur Bruhier ». Cette allusion au timbre *Petite camusette*, alors fameux (et en outre rappelé par trois notes de musique intégrées à la signature) témoigne du goût des mécènes italiens pour tout ce répertoire. Voir CAVICCHI, C., « Musiciens et chantres picards en voyage », *La Musique en Picardie du XIV^e au XVII^e siècle*, éd. Camilla Cavicchi, Marie-Alexis Colin, Philippe Vendrix, Turnhout, Brepols, 2012, p. 327-343, à la p. 337, et WEXLER R., *Antoine Bruhier...*, *op. cit.*, p. 27-29.

⁴⁵ Enregistrement (mémorable) dans le CD *Fricassée Parisienne*, Ensemble Clément Janequin, Harmonia mundi, 1985 (rééd. Musique D'abord, 2000). Pour une étude détaillée, voir FIALA, D., « Genres et styles », art. cit., p. 130-134. Cette chanson avait été imprimée dès 1504 par Ottaviano Petrucci (*Canti C*, Venise, 1504).

Mon amy m'avoit promis
 Une si belle chainture. [ceinture]
 Il ne me l'a point donné...
 Il me l'a bien chier vendue.
 « Ay ay ay », dist Marion
 « Vous mi deschirez mon plichon. » [pelisson : pièce de tissu, jupe ; connotation
 sexuelle courante]

Cette remarquable chanson tire en somme toute sa force (comique, mais pas seulement) d'un double déniement : la défloration de Marion, locutrice du poème, redouble la confrontation génialement mise en musique entre les codes abstraits de la séduction courtoise (la promesse d'une ceinture) et la (une) *réalité* des rapports physiques entre êtres de chair. Si elle pousse jusqu'aux dernières extrémités la « vision plus réaliste des relations amoureuses » qui caractérise les nouveautés de la chanson des années 1490 et 1500 ⁴⁶, presque toutes les pièces du Chansonnier Strozzi participent de ce même mouvement de déconstruction de la lyrique courtoise. Ainsi, comme *Mon amy*, la chanson *Noble fleur excellente*, attribuée à l'énigmatique « Rogier » (n° 27), se présente comme une œuvre du style le plus élevé, son incipit se référant même explicitement à la noblesse. Mais au terme de deux quatrains d'hexasyllabes au vocabulaire des plus convenus (« Mon povre cueur », « Donnez moi resconfort », etc.), la musique entrecoupe soudain le dernier distique (« Vivre ne puis ung heure, / Sans voir finer mes jours ») d'une série de « tarirarirain ! tarirarirain ! tarirarirain ! » sur un rythme ternaire enlevé qui ne laisse guère de doute sur l'ironie goguenarde du compositeur.

Mon amy m'avait promis présente sans doute l'essai le plus abouti d'imitation musicale réaliste dans les années qui précèdent les débuts de Janequin, lequel eut certainement connaissance de ce répertoire. À cet égard, une dernière pièce du Chansonnier Strozzi qui n'a guère retenu l'attention jusqu'à ce jour mérite d'être mise en avant puisqu'elle offre le premier exemple de « bataille en musique » sur texte français⁴⁷. Cette chanson attribuée à « Lourdault » (n° 26⁴⁸) est la seule œuvre connue de Jean Braconnier dit Lourdault, un chanter de la chapelle de l'archiduc Philippe le Beau, puis de Louis XII, à la voix de basse unanimement saluée, au point qu'il eut droit, à sa mort en 1512, à une interminable déploration du poète de la cour royale, Guillaume Cretin. Sans surprise dans le contexte du Chansonnier Strozzi, sa bataille en musique est une métaphore de l'acte sexuel, le sexe masculin – en érection ou non, là est la question – étant désigné par le terme de « courtault » (qui renvoie dans le contexte militaire à un cheval de selle court et fort ou à un gros mortier, et dans le contexte vétérinaire à un animal châtré).

⁴⁶ « A more realistic view of amorous relations » (PERKINS, L. « Toward a Typology »..., art. cit., p. 429).

⁴⁷ Le Chansonnier Pixérécourt, déjà évoqué (cf. *supra*, note 31), copié à Florence vers 1480, contient la plus ancienne *Battaglia* connue, une pièce à 3 voix sur un texte italien que le manuscrit fait d'ailleurs suivre d'une « Alla caccia » d'un modèle voisin mais à 4 voix (BnF, ms. Fr. 15123, ff. 8v-9 et 9v-10). Sur la commande, la composition et l'insuccès de la chanson *Alla battaglia* composée à Florence par Henri Isaac à la fin 1487 et créé lors du carnaval de 1488, voir WILSON B., « Heinrich Isaac among the Florentines », *Journal of Musicology*, 23 (2006), p. 97-152.

⁴⁸ Seule autre source (sans texte) : *Canti B*, Venise, Petrucci, 1503-1504 : n° 33, f. 36v-37v.

Amours me trocte par la pance
Comme regnart aprez poulliette
Et se n'i a denier en France
De quoy festier ces fillettes
Fors ung billart a deux billettez
Et les fers de mez esguillettez
Qui sonne cler comme trompette :

« Dedens ! A l'assault !
Picquez le courtault
Devant et derriere
Le courtault est mort
Non est, mais il dort.

Dedens ! Tost a l'estandart !
Picqués le cheval
Laschez tost l'escu
Jouez du testu
Nous perdons no painnez
Les granges sont plainne

Hola ho !

Sonnez trompettes et clairons,
Espinettez, sonnés bedons
Car le courtault est mort. »

Ainsi va le jeu d'amourettez.

Braconnier revisite ici le lieu commun courtois de la conquête ou guerre amoureuse en lui rendant sa dimension la plus terre-à-terre et en forgeant au passage plusieurs effets d'imitation musicale des cris et appels de champs de bataille qui feront la gloire de Janequin quelques années plus tard⁴⁹. Une autre chanson française diffusée alors à Florence offre un antécédent aux onomatopées militaires de Janequin : la chanson *Tambour, tambour*, dont l'imitation de roulements de tambour dérive également vers la dimension sexuelle, en l'occurrence, l'évocation de la prostitution : « Tambur, tambur, tamburelaridon, tamburelaridene, tamburelaridon. / Le roy a fet crier / Par villes et fabors / Que le joyeux mestier / Soet mantenu tousjors. / Tambur, etc. »⁵⁰.

⁴⁹ Les chansons CXXV à CXXIX du chansonnier monodique BnF, ms. Fr. 12744, évoquent toutes la guerre, l'une d'entre elle (*Il fait bon veoir ces hommes d'arme*, CXXVIII, f. 88v) partageant dans sa deuxième strophe des formules textuelles avec Janequin : « Ruez faulcons, ruez bonbardes, / Serpentes et gros canons, / Et montez sus chevaulx et bardes. / Sonnez trompettes et clairons, / Affin que bon butin gaingnons / Et que puissions bon bruit acquerre. / Entre nous gentilz compaignons, / Suyvons la guerre. » Aucune de ces chansons ne présente vraiment d'effet imitatif.

⁵⁰ Cette chanson est étudiée par BLACKBURN, B., « Two "Carnival Songs" Unmasked: A Commentary on MS Florence Magl. XIX. 121 », *Musica Disciplina*, 35 (1981), p. 121-178, qui la rapproche d'une autre chanson avec roulements de tambours présente dans le même chansonnier florentin : *La la ho ho* d'Isaac dont l'incipit demeure mystérieux du fait de la perte du texte. Dans la lignée de ces chansons, la dimension sexuelle de la *Bataille* de Janequin est bien perceptible, comme le développe GIROT, J.-E. dans le texte de commentaire du concert "Par nature, par béquaire et par bémol: Rabelais en musique", à paraître dans les

Au total, le répertoire réuni dans le Chansonnier Strozzi déborde largement sa dimension d’amusement graveleux pour apparaître comme un jalon de l’histoire du rapport de l’art musical à la réalité. L’ambiance carnavalesque de Florence à l’heure de la présence en Italie des troupes et des musiciens français apparaît comme un cadre privilégié du développement de ces imitations musicales.

La question du réalisme ou de l’imitation en musique à la fin du Moyen Âge et au début de l’époque moderne ouvre de riches perspectives sur la relation des compositeurs d’alors à leur patrimoine. Avec son œuvre fondatrice, le *Chant de l’Alouette*, Janequin renoue, sur les bases d’une transmission mystérieuse, avec des précédents anciens d’un siècle et demi sans témoins intermédiaires. Plus près de lui, les deux ou trois générations de compositeurs de chansons qui le précèdent accomplissent une radicale mise à jour de leurs sources et de leur esthétique, qui combine une frontale remise en cause de la lyrique courtoise à l’appropriation de matériaux musicaux et poétiques de nature ou de référence populaires. Inscrites dans une évolution générale du contrepoint qui tend à rendre plus immédiatement significatives pour l’auditeur l’intrication simultanée des voix et la succession des épisodes de l’œuvre, ces évolutions stylistiques et les bouleversements particuliers de la chanson française dans les générations d’Ockeghem et Josquin élargissent la palette expressive de l’art musical, ouvrant une multitude de solutions pour intégrer à la musique des formes de discours contrastées. C’est notamment en termes de connotations sociales, par référence à des répertoires diversifiés, que s’opère cet élargissement. La chanson quitte les murs clos du délicieux « jardin de courtoisie », son lieu de prédilection idéalisé, aux douces couleurs et suaves parfums, pour aller s’égayer dans les rues et dans les champs avoisinants (sans oublier les chambres à coucher). En termes de références littéraires antiques, elle élargit sa palette, jusqu’ici presque exclusivement élégiaque, aux univers bucoliques et satiriques. C’est avec un plaisir et une gaieté non dissimulés que les musiciens et leur public ont entrepris cette visite de nouveaux paysages sonores. En enrichissant ces visites d’un incomparable luxe de détails, les chansons imitatives de Janequin n’en continueront pas moins d’apparaître comme de fascinantes comètes, mais une part de leur réussite semble bien tenir à leur profond ancrage historique et social.