



fabula
Les Colloques

Fabula / Les Colloques
Relire Les Amours de Ronsard

Poésie en musique : des *Amours* de Ronsard au « supplément musical »

Jean Vignes



Pour citer cet article

Jean Vignes, « Poésie en musique : des *Amours* de Ronsard au « supplément musical » », *Fabula / Les colloques*, « Relire Les Amours de Ronsard », URL : <https://www.fabula.org/colloques/document3035.php>, article mis en ligne le 11 Janvier 2016, consulté le 18 Mai 2024

Poésie en musique : des *Amours* de Ronsard au « supplément musical »

Jean Vignes

Résumé : L'accomplissement du « supplément musical » des *Amours* va de pair avec une thématisation, dans le recueil, de l'union de la poésie et de la musique ; on verra que sa mise en œuvre prolonge les très nombreuses réussites musicales inspirées au xvi^e siècle par les œuvres d'Horace, de Pétrarque et de Marot ; on tentera enfin de répondre aux nombreuses questions que posent la réalisation concrète du « supplément » et le fait qu'il demeure, au moins en apparence, une expérience sans lendemain.



« Je te veux bien aussi advertir de hautement prononcer tes vers en ta chambre, quand tu les feras, ou plus tost les chanter, quelque voix que puisses avoir, car cela est bien une des principales parties que tu dois le plus curieusement [= soigneusement] observer¹ » : tel est le conseil de Ronsard à l'apprenti poète pour lequel il rédige en 1565 son *Abbrégé de l'Art poétique françois*. Il avait précisé un peu plus haut :

A mon imitation, tu feras tes vers masculins & foëminins tant qu'il te sera possible, pour estre plus propres à la Musique et accors des instrumens, *en faveur desquels il semble que la Poësie soit née : car la Poësie sans les instrumens, ou sans la grace d'une seule, ou plusieurs voix, n'est nullement agreable, non plus que les instrumens sans estre animez de la melodie d'une plaisante voix*. Si de fortune tu as composé les deux premiers vers masculins, tu feras les deux autres foëminins, & paracheveras de mesme mesure le reste de ton Elegie ou chanson, *afin que les Musiciens les puissent plus facilement accorder*².

Alors que notre époque l'oublie parfois, ces préconisations nous le rappellent : la poésie de Ronsard a vocation à être chantée plutôt que lue, et les choix formels du

¹ *Abbrégé de l'Art poétique françois*, dans *Œuvres complètes*, éd. J. Céard, D. Ménager et M. Simonon, Paris, Gallimard, « La Pléiade », t. II, p. 1186.

² *Ibid.*, p. 1176.

poète sont déterminés par son désir de musique. Dans le cas des *Amours*, l'existence du « supplément musical » adjoint à l'édition de 1552 et parfois à celle de 1553 doit nous interroger : quel est son statut ? Comment l'existence de ce « supplément » éclaire-t-elle la poésie elle-même ?

L'objectif de ce travail sera donc de faire le point sur la vocation musicale des *Amours* et de partager mes propres réflexions sur cet objet artistique complexe et insolite que la tradition critique a pris l'habitude d'appeler le « supplément musical des *Amours* » (intitulé apparu semble-t-il au xx^e siècle, et dont il faut souligner par conséquent le caractère apocryphe).

Commençons par une définition : on nomme « supplément musical » un livret de 32 feuillets de musique adjoint au recueil des *Amours* en 1552 (parfois aussi en 1553) ; il regroupe dix partitions à quatre voix inspirées à quatre compositeurs contemporains par des textes des *Amours* et accessoirement des *Odes*, ainsi que quatre tables répertoriant près de 180 sonnets qui peuvent se chanter sur quatre de ces airs. Ce dispositif complexe de *timbres*, qui permet donc au lecteur de chanter la plupart des pièces du recueil poétique, fait partie intégrante de l'œuvre : même achevé d'imprimer (le 30 septembre 1552), même privilège (qui précise que le livre est vendu « avec sa musique mise en la fin d'iceluy », p. 239), pas de page titre séparée ; le mot de *supplément* paraît donc légèrement impropre : pratiquement tous les exemplaires connus de l'édition originale de 1552 sont reliés avec le « supplément » ; autant dire qu'il est inséparable de l'œuvre en 1552, comme le sera le commentaire de Muret en 1553.

Il s'agit là, comme la critique l'a souvent souligné, d'une innovation très remarquable, et d'une réalisation décisive pour accomplir l'union de la poésie et de la musique ardemment désirée par les humanistes en général et par Ronsard en particulier.

Je voudrais montrer que l'accomplissement de ce projet va de pair avec une thématisation, dans les *Amours*, de l'union de la poésie et de la musique ; puis que sa mise en œuvre prolonge les très nombreuses réussites musicales inspirées au xvi^e siècle par les œuvres d'Horace, de Pétrarque et de Marot ; enfin je tenterai de répondre aux nombreuses questions que posent la réalisation concrète du supplément et le fait qu'il demeure, au moins en apparence, une expérience sans lendemain.

L'union de la poésie & de la musique thématifiée

On l'oublie parfois, l'hommage à la musique vocale et instrumentale est un thème récurrent des *Amours*. La sensibilité de Ronsard à la musique et la vocation musicale de sa poésie, affirmée dès la préface des premières *Odes*³, affectent en effet le contenu du recueil. Comme je l'ai montré ailleurs plus en détail⁴, les protagonistes de la relation amoureuse sont eux-mêmes présentés comme des musiciens, dont la communion s'établit – entre autres – par la musique. Je résume cette première démonstration.

Portrait de l'artiste en jeune musicien

Comme dans ses *Odes*, le poète amoureux se peint lui-même sous les traits d'un musicien. Il se représente plusieurs fois en train de composer avec un instrument à la main, testant immédiatement ses vers en les chantant (s. 98, v. 3-4). Il lui arrive même de présenter la composition musicale comme antérieure à l'écriture poétique (s. 27, v. 1-4). Au sonnet 193, il apostrophe son valet comme le faisait Horace :

Depan du croc ma lyre chanteresse :
Je veux charmer si je puis, la poison,
Dont un bel œil sorcela ma raison [...]
Donne moi l'encre et le papier aussi [...]⁵.

Ailleurs il se peint même en interprète de ses vers, et c'est à cette performance musicale qu'il attribue son succès :

De tes beaux rais chastement alumé
Je fu poète : & si ma vois recrée,
Et si ma lyre aucunement agrée,
Ton œil en soit, non Parnas[s]e, estimé. (s. 170, v. 5-8)

³ Quand il revendique le titre de « premier auteur Lirique François », Ronsard prête au mot son sens étymologique : il estime une ode « imparfaite » si elle n'est pas « propre à la lire ». Il déclare explicitement vouloir « faire revenir l'usage de la lire aujourd'hui resuscitée en Italie, laquelle lire seule doit et peut animer les vers, et leur donner le juste poix de leur gravité » (*Œuvres complètes*, éd. P. Laumonier, Paris, STFM, 1914, t. I, p. 44 et 48). On renvoie à cette édition par le sigle Lm.

⁴ J. Vignes, « De Ronsard à Louise Labé : Les Amours de Poésie et de Musique », *Poésie et musique à la Renaissance*, sous la dir. d'Olivier Millet et Alice Tacaïlle, *Cahiers V.L. Saulnier*, n° 32, PUPS (Université Paris IV Sorbonne), 2015, p. 45-65.

⁵ Cf. Horace, *Odes*, III, xix, 20-22 ; déjà imité dans Ronsard, *Odes*, III, iv, v. 25 et s., et IV, x, v. 21 et s.

Certes, à défaut, de témoignage extérieur qui nous confirmerait l'existence d'un tel récital, on peut douter que cette représentation corresponde à la réalité, mais le lecteur qui découvre Ronsard en 1552 n'est pas supposé le savoir ; il peut s'imaginer un Ronsard *auteur-compositeur-interprète*, comme l'avait été, par exemple, Mellin de Saint-Gelais⁶.

Portrait de la dame en jeune musicienne

Cassandra elle-même est peinte en musicienne. Le poète s'extasie à plusieurs reprises sur sa voix ; Cassandra, selon François Roudaut, serait même « avant tout caractérisée par sa voix⁷ », or cette voix porte moins une parole qu'un « chant mélodieux » (s. 32) ; en Cassandra, c'est la chanteuse qui séduit ; Ronsard en décline les effets magiques, comparés à ceux d'une Sirène (s. 16, v. 8), ou d'Orphée : il évoque ce « chant qui peut les plus durs émouvoir / Et dont l'accent dans les âmes demeure » (s. 55, v. 11-12). Le sonnet 137 est une sorte de blason de la bouche, qui magnifie pour finir

[...] le charme d'une vois,
Qui tous ravis fait sauteler les bois,
Planer les mons, et montaigner les plaines.

Au sonnet 107, Cassandra semble se produire devant un public d'une centaine de jeunes filles éblouies par son chant, dont la magie fait éclore le printemps au milieu du froid hivernal :

Je vi ma Nymfe entre cent damoiselles,
Comme un Croissant par les menus flambeaux,
Et de ses yeux plus que les astres beaux
Faire obscurcir la beauté des plus belles.
[...]
Le ciel ravy, que son chant esmouvoit,
Roses, et lis, et ghirlandes pleuvoit
Tout au rond d'elle au millieu de la place :
Si qu'en despit de l'hyver froydureus,
Par la vertu de ses yeux amoureux,
Un beau printans s'esclouit de sa face. (s. 107)

⁶ Barthélemy Aneau écrit : « Monsieur de Saint-Gelais compose, voire bien sur tous autres, vers lyriques, les met en Musique, les chante, les joue et sonne sur les instruments [...] et est Poete, Musicien, vocal et instrumental. Voire bien davantage est-il Mathématicien, Philosophe, Orateur, Jurisperit, Medecin, Astronome, Théologien, bref *Panepistemon* » (*Quintil Horatian*, in *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, éd. Fr. Goyet, Paris, Livre de Poche, 1990, p. 217-218).

⁷ François Roudaut, « Quelques remarques sur Cassandra », in *Pierre de Ronsard. A propos des Amours*, éd. J. Dauphiné, E. Berriot-Salvadore, P. Mironneau, Biarritz, Atlantica, 1997, p. 203-215.

La puissance magique de la musique sur l'âme humaine atteint son paroxysme quand l'artiste marie de beaux vers, une belle voix et un accompagnement instrumental ; c'est ce que suggère le magnifique portrait de Cassandra chantant les vers de Ronsard en s'accompagnant d'un luth :

Dous fut le traict, qu'Amour hors de sa trousse,
Pour me tuer me tira doucement,
Quand je fu pris au dous commencement
D'une douceur si doucetttement douce.
Dous est son ris, et sa vois qui me poulse
L'ame du corps, pour errer lentement,
Devant son chant marié gentement
Avec mes vers animés de son pouce. (s. 38)

La Poésie amoureuse de la Musique

Si Ronsard souligne tant les qualités de musicienne de sa Dame, c'est qu'il prétend être tombé amoureux d'elle en l'entendant chanter et jouer du luth et/ou en la voyant danser. Le recueil célèbre ainsi l'histoire d'un Poète-musicien épris d'une musicienne danseuse. La lecture allégorique est tentante : la Poésie est amoureuse de la Musique et de la Danse. C'est leur union que célèbre le recueil. Ronsard construit de véritables scènes pour accréditer cette fiction, dont on ne peut exclure qu'elle se nourrisse d'un souvenir authentique quand on sait à quel point la musique est réellement présente dans la vie quotidienne de la cour à l'époque. Quatre sonnets au moins convergent pour donner à entendre l'ambiance musicale de *l'innamoramento*, du moins les circonstances musicales qui le favorisent. Le sonnet 108 est le plus précis :

Ne plus ne moins, que Juppiter est aise,
Quand de son luth quelque Muse l'apaise,
Ainsi je suis de ses chansons épris,
Lorsqu'à son luth ses dois elle embesoigne,
Et qu'elle dit le branle de Bourgoigne,
Qu'elle disoit, le jour que je fus pris. (s. 108, v. 9-14)

On sait que le branle est une danse très prisée au xvi^e siècle – une danse de groupe. Les danseurs font une ronde ou une chaîne (selon le type de branle) et l'on danse « en branlant dung pie sur lautre » selon Michel Toulouze⁸. *L'Orchesographie* de Toinot Arbeau (Langres, 1588) précise que le branle de Bourgogne est le plus vif et rapide de tous, la danse des jeunes : « Les anciens dansent gravement les branles

⁸ *Sensuit lart et instruction de bien dancier*, ca. 1496, f. Aii r^o.

doubles et simples. Les jeunes mariés dansent les branles gais. Et les plus jeunes dansent légèrement les branles de Bourgogne [...] chacun selon son âge et la disposition de sa dextérité ».

Cassandra séduit donc Ronsard en *disant le branle*, c'est-à-dire en chantant une chanson à danser⁹, particulièrement enlevée, puis en dansant elle-même, alors qu'un autre musicien interprète la danse au luth :

Ce ne sont qu'haims, qu'amorces, et qu'apas
De son bel œil qui m'aleche en sa nasse,
Soit qu'elle rie ou soit qu'elle compasse
Au son du luth le nombre de ses pas. (s. 130)

Le sonnet 164 développe plus longuement ce motif de *l'innamoramento* lié à la danse au son des instruments, en exploitant des allégories empruntées au *Roman de la Rose*, mais aussi en citant une chanson bien connue des lecteurs :

Hà, Belacueil, que ta douce parole
Vint traistrement ma jeunesse offenser
Quand au premier tu l'amenas dancier,
Dans le verger, l'amoureuse carolle.
Amour adonq me mit à son escolle,
Ayant pour maistre un peu sage penser,
Qui des le jour me mena commencer
Le chapelet de la danse plus folle.
Depuis cinq ans dedans ce beau verger,
Je voys balant avecque faulx danger,
Soubz la chanson d'*Allegez moy Madame*
Le tabourin se nommoit fol plaisir,
La fluste erreur, le rebec vain desir,
Et les cinq pas la perte de mon ame.

Ronsard fait ici allusion à une célèbre chanson, probablement d'origine populaire, mais dont subsistent plusieurs versions polyphoniques savantes, dont la plus célèbre, à six voix, est parfois attribuée au grand Josquin Desprez : « Allégez-moi douce plaisant brunette¹⁰ ». Le succès de cette chanson avait déjà inspiré les poètes : Jean Molinet d'abord¹¹, puis Clément Marot, qui la cite dans la chanson XVIII de *L'Adolescence clementine*¹² et plus tard dans une de ses épigrammes pour Anne d'Alençon¹³.

⁹ Le fait que l'on aime à chanter, autour de 1545, des chansons sur le branle de Bourgogne est bien attesté. Voir par exemple, dans le « Fonds Goujet » de la Bibliothèque municipale de Versailles, les *Noelz nouveaux composez par le petit engevin [sic] Maillardiere* (Paris, Jean Bonfons, sans date, vers 1545, relié avec les noëls du poète manseau Nicolas Denisot, dont on sait les liens avec Ronsard : *Noelz par le Conte d'Alsinois presentez à madamoysselle sa Valentine. S'ensuyt le nom des chansons*, Paris, Jean Bonfons, sans date, vers 1545). On y trouve un « Noel sur les bransles de Bourgogne ».

Que la naissance de l'amour soit liée à cette chanson nous renvoie au sonnet 14, où elle était déjà évoquée, en même temps que la date supposée de *l'innamoramento* :

Je vi tes yeux dessous telle planete
 Qu'autre plaisir ne me peut contenter
 Si non le jour, si non la nuit, chanter,
Allege moi, douce plaisant brunette [...] ¹⁴.
 L'an est passé, le vintunesme jour
 Du mois d'Avril, que je vins au sejour
 De la prison, où les Amours me pleurent [...].

Muret commente cette allusion comme une imitation de la manière de Pétrarque, qui « n'a pas dédaigné de mesler parmi ses vers [...] des chansons italiennes de Cino, de Dante, de Cavalcante [...] ¹⁵. » Mais l'écho entre les sonnets 14 et 164 ¹⁶ tend aussi à renforcer l'impression (vraie ou fausse) qu'un souvenir musical réel a pu inspirer cette poésie et que l'amour partagé des vieilles chansons et de la danse nourrit en profondeur la poétique des *Amours*. Voilà donc un recueil où la musique tient une place décisive, non seulement dans le profil des protagonistes mais dans l'histoire d'amour elle-même. Ces choix thématiques répondent à la vocation musicale des sonnets, composés en vue de la mise en musique, et qui ont effectivement séduit les compositeurs. Avant de le montrer, éclairons la démarche de Ronsard par l'examen de quelques notables précédents.

¹⁰ Il existe plusieurs versions de cette chanson. Voici le texte de la version d'abord attribuée à « Barbe » (1540) et plus tard à Josquin : « Allégez moy douce plaisant brunette/ Dessous la boudinette./ Allegez-moi de toutes mes douleurs./ Vostre beauté me tient en amourette/ Dessous la boudinette [= le nombril] ». Dans l'édition originale de la version à six voix, imprimée par Kriesstein en 1540, la chanson est attribuée à un certain Barbe (Antoine Barbé ?). Les éditeurs de Marot (C.A. Mayer et G. Defaux) citent cette autre version, dont s'inspire manifestement la chanson XVIII de *L'Adolescence clémentine* (on corrigera la note du sonnet 14 de Ronsard dans l'édition de la Pléiade, qui cite par erreur la chanson de Marot en la présentant comme « une célèbre chanson médiévale » !) : « Allegez moy douce et plaisant brunette/ Allegez moy de toutes mes douleurs/ Vostre beauté me tient en amourette/ Allegez-moy/ Si vous tenoy un mois ou quinze jours/ Je vous feroys, je vous feroys/ Non feroys, si le feroys/ La couleur vermeillette/ Allegez moy. » Une troisième version se lit dans la *Farce nouvelle d'ung Savetier nommé Calbain, fort joyeuse, le quel se maria à une savetière, à troys personnages, c'est assavoir Calbain, la Femme et le Galland*, Lyon, Barnabé Chaussard, 1548 (voir *Le recueil du British Museum. Fac-similé des soixante-quatre pièces de l'original précédé d'une introduction par H. Lewicka*, Genève, Slatkine, 1970, n. XXXIII, f.A2 r^o). On y trouve cette strophe : « Si vous tenoys un mois en ma chambrette / Si vous tenoys un mois ou quinze jours / Je vous feroys la couleur vermillite / Dessoubz la boudinette. » Sur la fortune de cette chanson, voir la notice d'Alice Tacaille (que je remercie pour son aide diligente) dans *Poésie et musique à la Renaissance*, sous la dir. d'Olivier Millet et Alice Tacaille, *Cahiers V.L. Saulnier*, n° 32, PUPS (Université Paris IV Sorbonne), 2015, p. 237-238, n° 13. Pour un enregistrement récent, écouter Josquin Desprez, *Adieu mes amours. Chansons Ensemble Clément Janequin*, dir. D. Visse, Harmonia Mundi, 1988 et 2003, piste 26.

¹¹ Voir éd. N. Dupire, p. 471, « Oraison à la Vierge Marie commençant par chansons et finissant par chansons ».

¹² Voir éd. Defaux, t. I, 1990, p. 189.

¹³ Voir éd. Defaux, t. II, 1993, p. 315-316, « Huictain », v. 6 : « Alegez moy, douce, plaisant brunette. »

¹⁴ Ronsard se souvient ici de la chanson XVIII de Marot : « Et remede je n'apperçoy/ A ma douleur secrette,/ Fors de crier, allegez moy/ Douce plaisant Brunette. »

¹⁵ Ronsard et Muret, *Les Amours, leurs commentaires*, éd. Christine de Buzon et Pierre Martin, Paris, Didier, 1999, p. 28-29. Voir aussi les notes de cette édition.

¹⁶ Faut-il relier aussi à la chanson « Allège-moi » le sonnet « Petit Nombril » (s. 72), qui célèbre aussi à sa façon la « boudinette » ?

L'union de la poésie & de la musique réalisée avant Ronsard pour trois de ses plus illustres devanciers

On présente souvent, et à juste titre, le « supplément musical » comme une nouveauté absolue dans l'histoire de la poésie et de la musique françaises. Pour bien apprécier cette innovation, il faut toutefois ne pas sous-estimer ses liens étroits avec au moins trois expériences antérieures de mises en musique de poèmes célèbres. J'évoquerai rapidement celles qui concernent Horace, Pétrarque et Marot, et leurs analogies avec le « supplément ».

Horace

En premier lieu, la fascination des humanistes pour l'œuvre du poète latin Horace s'est concrétisée à la Renaissance par d'innombrables éditions et commentaires érudits, mais aussi par plusieurs mises en musique de ses odes, considérées par beaucoup comme le chef d'œuvre et le modèle par excellence du lyrisme à l'antique. Les humanistes supposaient que les *Carmina* avaient été composés pour être chantés, et en l'absence de musique antique conservée, plusieurs compositeurs s'appliquèrent au xvi^e siècle à en inventer, soit pour telle ou telle ode spécifique, soit pour l'ensemble du recueil. Dans une perspective pédagogique notamment, il pouvait être commode de posséder des airs qui aident les élèves à mémoriser les textes. Les réalisations les plus accomplies en ce sens sont les *Melopoiae* de Petrus Tritonius (Augsbourg, 1507¹⁷) puis les *Harmoniae poeticae* de Paul Hofhaimer (Nuremberg, 1539¹⁸), dont je présenterai en quelques mots le dispositif, très proche de celui du « supplément musical ». Comme on sait, les cent-trois odes d'Horace se répartissent en dix-neuf types formels (en fonction des schémas strophiques

¹⁷ *Melopoiae sive harmoniae tetracenticae super XXII genera carminum Heroicorum Elegiacorum Lyricorum et ecclesiasticorum hymnorum per Petrum Tritonium et alios doctos sodalitates litterariae nostrae musicos secundum naturas et tempora syllabarum et pedum compositae et regulata ductu Chunradi Celtis foeliciter impressa* (Augsbourg, 1507). Rééditions : *Harmonie Petri Tritonii super odis Horatii Flacci* (Augsbourg, 1507) ; *Odorum Horatii Conventus cum quibusdam aliis carminum generibus* (Francfort, 1532) ; *Geminae undeviginti odorum Horatii melodiae quatuor vocibus probè adornate* (Francfort, 1551).

¹⁸ *Harmoniae poeticae Pauli Hofheimeri: viri equestri dignitate insigni, ac musici excellentis, quales sub ipsam mortem cecinit, qualesque ante hac nunquam visae, tum vocibus humanis, tum etiam instrumentis accommodatissimae [...]*, Nuremberg, J. Petreius, 1539. Editions modernes : *Die Horatischen Metren in deutschen Kompositionen des XVI. Jahrhunderts*, éd. R. von Liliencron, Leipzig, 1887, 34 p. ; *Harmoniae poeticae*, éd. Grantley McDonald, Munich, Strube Verlag, 2014. Je remercie vivement Nathalie Dauvois et Philippe Canguilhem qui ont attiré mon attention sur cette pratique pédagogique et musicale autour des odes d'Horace à la Renaissance, dans le cadre de la journée d'étude « Horace en musique. Théorie et pratique de l'ode horatienne à la Renaissance » qu'ils ont organisée le 18 septembre 2015, et à laquelle participaient N. Andlauer, P. Canguilhem, G. McDonald, I. M. Groote, I. His et moi-même. Actes à paraître sur le site ERHO : <http://www.univ-paris3.fr/horace>.

utilisés, par exemple : strophe alcaïque, sapphique, asclépiade A ou B, etc.). Tritonius puis Hofhaimer réalisent une partition à quatre voix pour la première occurrence de chacun des dix-neuf types. Libre aux interprètes de chanter sur un air donné les autres odes exploitant le même schéma strophique. Par exemple, la musique de l'ode II du livre I en strophe sapphique peut servir de timbre pour chanter aussi l'ode X qui épouse la même forme. L'œuvre de Hofhaimer, achevée à sa mort en 1537, est publiée posthume en 1539. On peut noter que Ronsard voyage justement en Allemagne en 1540 en compagnie de l'humaniste Lazare de Baïf. Ont-ils entendu chanter Horace dans ce contexte ? Il est permis de l'imaginer. On retiendra aussi que la musique de Tritonius sur les odes d'Horace est republiée à Francfort en 1551, au moment même où Ronsard compose ses *Amours*. Ainsi, dans les années qui précèdent la conception du recueil qui nous intéresse, deux compositeurs humanistes ont inventé en Allemagne, pour illustrer l'œuvre du plus grand poète lyrique latin, une collection de timbres qui préfigure le dispositif du « supplément musical ».

Pétrarque

Comme en témoigne l'une de ses lettres, Pétrarque jouait lui-même du luth ; dans son testament, il lègue son instrument à son ami musicien Tommaso Bombassi¹⁹ ; et la musicologue Florence Malhomme assure qu'« il chante lui-même ses *rime* en s'accompagnant au luth²⁰ ». De plus, la première moitié du xvi^e siècle connaît, principalement en Italie, une large floraison de mises en musiques partielles des *Rime*. Dès le xv^e siècle, plusieurs manuscrits conservent des *frottole* à quatre voix composées sur des vers de Pétrarque. Dans les premières années du xvi^e siècle, qui voient les débuts de l'imprimerie musicale à Venise, Ottaviano Petrucci imprime les premiers livres de musique pour luth, qui sont des transcriptions monodiques de ces *frottole* pour *superius* (les autres voix sont réduites en tablature de luth²¹). Georgie Durosoir²² ne recense pas moins de huit recueils illustrant entre 1520 et 1551 la mode du « pétrarquisme musical », inaugurée par le recueil *Musica nova de meser Bernardo Pisano sopra le canzoni del Petrarca* (Fossombrone, Petrucci, 1520), œuvre comparable au « supplément musical » par ses proportions : quatorze pièces, dont sept de Pétrarque, cinq chansons et deux madrigaux, traités sur le

¹⁹ Voir *Lettres familières*, II, 12, 6 ; Testament de Pétrarque, § 20.

²⁰ Florence Malhomme, *Musica humana. La musique dans la pensée de l'humanisme italien*, Paris, éd. Classiques Garnier (« Bibliothèque de la Renaissance », n° 10, 2013, p. 62. F. Malhomme indique plusieurs ouvrages sur « le rapport de Pétrarque avec l'art des troubadours ».

²¹ Par exemple, Franciscus Bossinensis, *Tenori e contrabassi intabulati col sopran in canto figurato per cantar e sonar col lauto*, Venise, Ottaviano Petrucci. Libro primo, 1509 et Libro secondo, 1511 ; Bartolomeo Tromboncino, *Canzoni nove*, Rome, Andrea Antico, 1510. Je remercie Esther Labourdette qui a attiré mon attention sur ces recueils et a interprété pour nous un extrait du second (Canzone 366 de Pétrarque).

mode strophique (la même musique pour chaque strophe). La vogue se développe surtout à Venise dans les années 1540, exactement au moment où se développent parallèlement la mode du madrigal et le pétrarquisme français. *Il Primo libro di madrigali d'Archadelt a quattro voci* (Venise, Gardane, 1539... véritable *best seller* de la musique de la Renaissance, réédité cinquante-huit fois si l'on en croit Françoise Ferrand²³, notamment en France), *Il Primo libro di madrigali de diversi eccellentissimi autori* (Venise, Gardane, 1542) sont suivis des *Madrigali a cinque voci* de Cyprien de Rore (Venise, Scotto, 1542), puis de la *Musica di Cipriano Rore sopra le stanze del Petrarca in laude della Madonna* (Venise, Gardane, 1548), et des *Madrigali a tre voci de diversi eccellentissimi autori* (*id.*, 1551). Ronsard a peut-être connu aussi *Il primo libro de la musica di Matteo Rampollini sopra di alcune canzoni del divin poeta M. Francesco Petrarca*, publié posthume à Lyon chez Jacques Moderne (sans date²⁴). On peut rappeler enfin que les vingt-sept fameux madrigaux d'Adrien Willaert sur les vers de Pétrarque (publiés seulement en 1559 dans sa *Musica Nova*) sont composés autour de 1540. En somme, comme le note Luigi Collarile, le *Canzoniere* de Pétrarque devient l'une des principales sources du lyrisme musical des années 1540 en Italie : « La presenza di liriche di Petrarca caratterizza comunque la maggior parte dei libri di madrigali prodotti a partire dagli anni'40²⁵ », si bien que « la fortune définitive du madrigal est ainsi marquée du nom de Pétrarque²⁶. » On constate en effet que la grande majorité des compositeurs italiens du xvi^e siècle ont puisé la grande majorité des textes de leurs madrigaux dans le *Canzoniere*. Au total, comme le montrent les décomptes proposés par Françoise Ferrand²⁷, ce sont plus de quatre cents pièces musicales qui sont composées par des dizaines de musiciens du xvi^e siècle sur la poésie de Pétrarque, et dans l'Europe entière, et c'est aussi ce qui va se produire, dans les mêmes proportions, pour Ronsard. On pourrait ajouter que la poésie de Bembo, autre modèle des *Amours* de Ronsard, connaît aussi de nombreuses mises en musique à la même époque.

22 Georgie Durosoir, « Fragments des *Fragmenta* mis en musique au xvie siècle », dans *Dynamique d'une expansion culturelle : Pétrarque en Europe, du niveau xvesiècle* (Actes du XXVIe congrès du Centre d'Etudes franco-italiennes des Universités de Turin et de Chambéry, 11-15 décembre 1995), éd. P. Blanc, Paris, Champion, 2001, p. 483-496. Voir aussi Luigi Collarile, « Per una geografia del petrarchismo attraverso le stampe musicali nella prima metà del Cinquecento » dans *Nel libro di Laura*, éd. L. Collarile & D. Maira, Bâle, Schwabe Verlag, 2004, p. 143-165. Voir aussi la fin de l'introduction du même volume, p. 28-30. Voir enfin Françoise Ferrand, article « Pétrarque » du *Guide de la musique de la Renaissance*, dir. F. Ferrand, Paris, Fayard, 2011, p. 534-544.

23 Françoise Ferrand, article « Pétrarque » du *Guide de la musique de la Renaissance*, dir. F. Ferrand, Paris, Fayard, 2011, p. 534-544.

24 G. Durosoir (suivant S.F. Pogue, *Jacques Moderne, Lyons Music Printer of the Sixteenth-Century*, Genève, Droz, 1969) donne la date de 1554 ; L. Collarile celle de 1545 (voir *op. cit.*, p. 30 et p. 155).

25 Art. cit., p. 162.

26 Introduction citée, p. 29.

27 *Guide de la musique de la Renaissance*, p. 541. Françoise Ferrand note encore que « les madrigaux sur les textes de Pétrarque représentent le quart des pièces italiennes diffusées en France. » (*ibid.*, p. 543)

Dans ce contexte, Ronsard perçoit d'abord Pétrarque comme l'auteur de textes à chanter, ce que nous appelons un *parolier*, voire comme un *chanteur*. En témoigne la fameuse « Ode de Pierre de Ronsart A Jacques Peletier, Des beautez qu'il voudroit en s'Amie », le premier texte publié par Ronsard, éminemment programmatique. On sait que Pétrarque y est déjà nommé. Voyons en quels termes et dans quel contexte. Ronsard y décrit la femme de ses rêves :

L'esprit naif, et naïve la grace :
La main lascive, ou qu'elle embrasse
L'amy en son giron couché,
Ou que son Luc en soit touché,
Et une voix qui mesme son Luc passe.
Qu'el' seust par cueur tout cela qu'a chanté
Petrarque en Amours tant venté²⁸.

Ainsi, dans l'imaginaire du jeune Ronsard, Pétrarque a « chanté » ses *Amours*, et ses vers, sus par cœur, sont chantés par la femme idéale accompagnée d'un luth. On reconnaît la première formulation du dispositif que reproduit la fiction des *Amours*, et que le « supplément musical » permet à chaque lectrice de réaliser, à ceci près que Ronsard va prendre la place de Pétrarque : « son chant marié gentement / Avec mes vers animés de son pouce. » (s. 38).

Marot

Nouvel Horace, nouveau Pétrarque, Ronsard ne se veut-il pas aussi, non moins ardemment, le nouveau « prince des poètes français », donc le nouveau Marot ? On ne s'attardera pas à rappeler ici l'immense succès populaire des chansons de Clément Marot²⁹. On sait que la préface des *Odes* de 1550 excluait de la condamnation en bloc de toute la poésie française antérieure un seul poète, « Clement Marot (seulle lumiere en ses ans de la vulgaire poësie)³⁰ » et mentionnait une seule de ses œuvres, sa traduction en vers du « Psautier ». Ronsard saluait là une incontestable réussite poétique, et un grand succès de librairie, prolongé et amplifié, à la date où il écrit, par un succès musical sans précédent : sans parler des mises en musique anonymes du Psautier de Genève³¹, les meilleurs compositeurs français se sont presque tous intéressés aux Psaumes de Marot entre 1545 et 1551

²⁸ *Œuvres complètes*, éd. P. Laumonier, Paris, STFM, 1914, t. I, p. 6.

²⁹ Voir Annie Coeurdevey, *Bibliographie des œuvres poétiques de Clément Marot mises en musique dans les recueils profanes du XVIe siècle*, Champion Slatkine, 1997 ; cf. Gilbert Gadoffre, « Ronsard et la relation poésie-musique », dans *Ronsard, Colloque de Neuchâtel*, éd. A. Gendre, Neuchâtel et Genève, Droz, 1987, p. 78, repris dans *Renaissance européennes et Renaissance française*, éd. G. Gadoffre, Montpellier, Espaces 34, 1995, p. 182. On ne saurait trop recommander la lecture de cet article lumineux, qui dit en peu de mots l'essentiel.

³⁰ *ibid.*, p. 44.

et en ont proposé des versions polyphoniques concurrentes, destinées à la prière domestique, dans ces mêmes années où Ronsard s'impose sur le Parnasse français en composant ses *Odes* et ses *Amours*. Ont ainsi paru successivement 50 psaumes mis en musique par Certon publiés en 1545 et 1555 ; 82 psaumes mis en musique par Janequin en 1549 et 1559 ; puis Goudimel a publié dès 1551 un *Premier livre contenant huit pseumes de David traduitz par Clément Marot*³². Certon, Janequin, Goudimel : on aura reconnu les noms des musiciens qui vont travailler en 1552 à harmoniser les sonnets des *Amours* de Ronsard. C'est dire que, mis à part l'ami Muret, musicien amateur³³, tous les compositeurs sollicités pour réaliser le « supplément musical » ont contribué, peu avant et encore après, avec plus de constance, au succès musical du psautier de Marot³⁴. Il ne fait guère de doute que le projet du « supplément », et par conséquent la rédaction même des *Amours* de 1552, écrites en vue de cette mise en musique comme on le verra, soient liés au désir de Ronsard d'employer les musiciens du psautier de Marot à la promotion de sa propre poésie et à sa « stratégie de conquête de la cour³⁵ ».

Pour résumer, l'idée de mettre en musique des poésies pétrarquistes vient d'Italie, celle de composer des timbres pour plusieurs pièces de même forme vient des mises en musique humanistes d'Horace publiées en Allemagne, et le choix des musiciens est un hommage à Marot. Pour le redire autrement, la réalisation du « supplément musical » consacre ainsi le triple projet d'être à la fois le nouvel Horace (certaines *odes* de Ronsard y sont mises en musique à quatre voix), le nouveau Pétrarque (les *sonnets* et *chansons* des *Amours* sont mis en musique), et le nouveau Marot (ils le sont par les meilleurs musiciens du psautier).

³¹ On les attribue aujourd'hui à Loys Bourgeois, Guillaume Franc et Pierre Davantès. Voir l'introduction de P. Pidoux aux *Pseumes mis en rime française par Clément Marot, & Théodore de Bèze*, Genève, Droz, T.L.F., 1986.

³² Goudimel augmentera son travail en 1557, 1559, 1560, 1562, et publiera enfin *Les 150 Pseumes de David nouvellement mis en musique* à Paris en 1564, puis à Genève en 1565 ; cette mise en musique connaîtra un succès sans précédent : elle sera rééditée jusqu'en 1762.

³³ Dès 1552, quelques mois avant la parution des *Amours*, pour la première fois, une ode de Ronsard, « Ma petite colombe » est imprimée par Nicolas Du Chemin avec la musique de Marc-Antoine Muret, bientôt auteur du commentaire des *Amours* (1553). On considère cette pièce comme la première composition musicale inspirée par des vers de Ronsard.

³⁴ La même année 1552 voit encore paraître l'harmonisation, mise en tablature de luth, de 21 psaumes par Adrain Le Roy, Adrian Le Roy et Robert Ballard, 1552.

³⁵ Je reprends ici la formule de Gilbert Gadoffre dans son article « Ronsard et la relation poésie-musique », in *Renaissance européennes et Renaissance française*, G. Gadoffre (dir.), Montpellier, Espaces 34, 1995, p. 182.

Le supplément musical en huit questions

À qui revient l'initiative du « supplément musical » ? Ronsard est-il partie prenante ?

C'est Ambroise de La Porte, fils aîné de la veuve éditrice, âgé de vingt-cinq ans, qui revendique l'initiative dans un bref *Avertissement aux lecteurs* en tête du supplément³⁶.

Mais Ronsard ne saurait être étranger au projet (bien qu'il n'en dise mot). D'une part, La Porte écrit avoir élaboré le supplément « suyvant son entreprise avec le vouloir que j'ay de luy satisfaire ». D'autre part, on observe que Ronsard lui garde son amitié et lui rend publiquement hommage dans les mois qui suivent (deux poèmes de 1553 et 1554 lui seront dédiés³⁷). Surtout, l'on sait ou l'on va voir que la technique très particulière de composition des sonnets adoptée par Ronsard n'a de sens que dans la perspective d'une mise en musique qu'il s'agit de faciliter. La Porte est conscient de cette innovation technique et de sa difficulté ; il la met en valeur : « pour ton plaisir & entier contentement il a daigné prendre la peine de les mesurer sur la lyre (ce que nous n'avions encores apperceu avoir esté fait de tous ceux qui se sont exercités en tel genre d'escrire). » La Porte établit donc un lien entre les choix d'écriture de Ronsard et la composition du « supplément » qui les prolonge. C'est parce que Ronsard a travaillé en amont pour permettre un système de timbres que La Porte a pu réaliser le « supplément ».

Enfin un troisième homme est probablement partie prenante, c'est Muret, qui pourrait être lui aussi l'initiateur, ou la cheville ouvrière³⁸ : son intérêt pour la musique et son activité de compositeur dans les mois qui précèdent l'élaboration du « supplément » sont bien établies : il avait mis en musique l'ode XXIV du livre II des *Odes*, « Ma petite colombelle », première œuvre imprimée dès le 5 juillet 1552 par

³⁶ « *Avertissement au Lecteur*. Ayant recouvré le Livre des Amours du Seigneur P. de Ronsard, & le cinquième de ses Odes, avec autres siens opuscules : Et puis apres entendu que pour ton plaisir & entier contentement il a daigné prendre la peine de les mesurer sur la lyre (ce que nous n'avions encores apperceu avoir esté fait de tous ceux qui se sont exercités en tel genre d'escrire). Suyvant son entreprise avec le vouloir que j'ay de luy satisfaire, & pour l'amour de toy Lecteur : J'ay fait imprimer, & mettre à la fin de ce present livre, la Musique, sus laquelle tu pourras chanter une bonne partie du contenu en iceluy : te promectant à l'advenir de continuer ceste maniere de faire (en ce qui s'imprimera de la composition dudit Ronsard) si je congnoy qu'elle te soit agreable. » (f. A r^o du « supplément »). Sur Ambroise de La Porte, voir Lm, V, p. 192, n. 1.

³⁷ « Ode sur les miseres des hommes à Ambroise de La Porte Parisien » (Lm, V, p. 192-196, juste avant la fameuse « Ode à Cassandre », Lm, V, p. 196-197) ; « Epistre à Ambroise de La Porte Parisien », deuxième pièce du *Bocage* de 1554 (Lm, VI, p. 10). Dans cette dernière pièce, qui témoigne d'une amicale familiarité, Ronsard se représente adossé contre une vieille souche, chantant les *Bucoliques* de Virgile une « guiterre » à la main.

³⁸ Voir Daniel Maira, « "L'encre et la voix" : Muret et l'atelier des *Amours* de Ronsard », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, LXII/3, 2010, p. 621-640 ; Luigi Collarile et Daniel Maira, « Muret et le supplément musical », dans *Poésie et musique à la Renaissance, Cahiers V.L. Saulnier*, n° 32, 2015, p. 73-78.

Nicolas du Chemin dans le *Dixiesme Livre, contenant xxvj. chansons nouvelles à quatre parties en un volume, composées de plusieurs auteurs*³⁹. Le fait qu'il remanie soigneusement sa propre contribution au supplément musical (et seulement celle-là) lors de la réédition de 1553 est certainement la meilleure preuve de son rôle décisif dans la publication⁴⁰.

Comment est élaborée la collection de timbres ?

Ronsard est indéniablement à l'origine du processus. Pour le bien comprendre, il faut évoquer le principe de base et la contrainte inédite qui régissent la composition des *Amours* et qui prouve, sans aucun doute, leur vocation musicale. Pour ce faire, on peut partir de l'observation du poème de la *Continuation des Amours* intitulé : « Vers de neuf à dix Syllabes. Imitation de Bion Poete Grec » (p. 374 de l'éd. Gendre). Ces vers seraient appelés aujourd'hui des *ennéasyllabes*. Mais selon la prononciation de l'époque et les usages de la chanson, ils comptent neuf syllabes avec une rime masculine, dix avec une rime féminine. Puisque la syllabe finale atone (terminée par un *e* que nous appelons *muet* ou *caduc*) doit être prononcée, un vers à rime féminine compte toujours une syllabe de plus que son homologue à rime masculine.

Au clair de la lune (6)
Mon ami Pierrot (5)
Prête-moi ta plume (6)
Pour écrire un mot (5).

C'est pourquoi *La Deffence et illustration de la langue françoise* nomme les décasyllabes les vers « de x à xi⁴¹ ». La disposition des rimes masculines et féminines a donc une incidence directe sur la mesure des vers : il faut les disposer régulièrement de strophe en strophe pour pouvoir les chanter sur le même air, comme les couplets d'une chanson⁴².

³⁹ L'activité musicale de Muret ne se limite pas là. Marie-Alexis Colin signale dans le *Guide de la Musique de la Renaissance* (dir. F. Ferrand, Paris, Fayard, 2011, p. 749) la chanson « Sus donc, venez, embrassez moy », imprimée en 1553 par la veuve d'Attaignant. En outre, Daniele Speziari, dans sa thèse *Histoire des œuvres et théorie poétique de Denisot*, Univ. de Reims, 2013, p. 125, note 419, dit avoir trouvé dans un exemplaire des *Cantiques du premier advenement de Jesu-Christ* de Nicolas Denisot parus chez la Veuve Maurice de La Porte (achevé d'imprimer en déc. 1552) une mention attribuant à Muret les mélodies de ces cantiques : « Nous avons retrouvé, écrit-il, dans la dernière page (p. 112) de l'exemplaire des *Cantiques* conservé à la British Library (cote C.57.a.31(2)), une note manuscrite qui avance une hypothèse quant à l'identité du musicien en question : "je crois que la musique est de Marc-Antoine Muret". » Dans l'état actuel de nos connaissances, il nous est impossible de valider ce qui ne reste qu'une hypothèse.

⁴⁰ Voir Luigi Collarile et Daniele Maira, « Muret et le supplément musical », art. cit., p. 75-78.

⁴¹ *LaDeffence et illustration de la langue françoise* (Paris, 1549, II, 4), éd. J.-Ch. Monferran, Genève, Droz, 2007, p. 135.

Si d'autre part, on veut chanter deux sonnets sur le même air, c'est-à-dire que la musique d'un sonnet permette d'en chanter un autre (lui serve de *timbre*), il faut aussi que leurs rimes adoptent exactement la même disposition. Telles sont manifestement les motivations de Ronsard quand il compose les *Amours*. C'est parce qu'il veut entendre chanter ses sonnets qu'il mesure ses vers « à la lyre » (c'est-à-dire qu'il veille à la disposition régulière des rimes masculines et féminines) et c'est parce qu'il songe au principe des timbres qu'il s'astreint à limiter le nombre de schémas de rimes possibles dans les tercets, contrainte inédite qui limite le nombre de timbres nécessaires⁴³.

Le souci de la mise en musique est donc sensible dans l'écriture ; il se révèle encore dans les choix syntaxiques de Ronsard, et dans le souci de concordance dont ils témoignent. André Gendre a souligné la tendance de Ronsard à favoriser l'unité syntaxique de la strophe : le point est rare en dehors des fins de strophes, et les enjambements strophiques sont inexistantes au niveau des quatrains (on a toujours une ponctuation forte aux vers 4 et 8). Ce choix est lié à la vocation musicale des sonnets : il permettra au compositeur de placer un silence en fin de quatrain, et aux chanteurs de respirer. La fidélité à cette contrainte de sonnet en sonnet favorisera l'usage de timbres.

Comme l'a bien montré Paul Laumonier, les sonnets qui seront mis en musique se répartissent inégalement en quatre types, correspondant chacun à une disposition spécifique des rimes des tercets. Pour chaque type sera élaboré un seul timbre. Au tableau suivant qui répertorie les quatre types identifiés par Laumonier, j'ajoute trois autres types présents dans les *Amours* de 1552 (V) ou de 1553 (V, VI, VII), mais négligés dans le « supplément musical ».

Type	Schéma et genre des rimes ⁴⁴	Incipit du timbre	Musicien	1552	1553
I	aBBa aBBa CCd EEd	<i>Qui voudra voyr, s. 1</i>	Janequin	94 s.	15 s.

⁴² Du Bellay dit explicitement que ce scrupule, cette « superstition », est inutile si on ne prétend pas chanter les poèmes : dans *La Deffence et illustration de la langue françoise* (II, 9) : « Il y en a, qui fort supersticieusement [= scrupuleusement] entremeslent les vers Masculins avecques les Feminins, comme on peut voir aux *Psalmes* traduictz par Marot. Ce, qu'il a observé (comme je croy) afin que plus facilement on les peust chanter, sans varier la Musique, pour la diversité des meseures, qui se trouverroient à la fin des Vers. » (éd. cit., p. 161-162). On voit que la prise en compte du genre des rimes n'a de sens, pour Du Bellay, que dans la perspective d'une possible mise en musique. Il reformule autrement la même idée dans la préface de ses *Vers lyriques* (Paris, 1549) : « Je n'ay (Lecteur) entremellé fort supersticieusement les vers masculins avecque les feminins comme on use en ces vaudevilles et chansons qui se chantent d'un mesme chant par tous les couplets, craignant de contreindre et gehinner ma diction par l'observation de telles choses » (*Œuvres poétiques*, éd. D. Aris et F. Joukovsky, Paris, Classiques Garnier, 1993, p. 84). Ainsi, Du Bellay n'envisageant pas, à cette époque, qu'on chante les strophes successives de ses *vers lyriques* sur le même air, ne juge donc pas utile de se préoccuper du genre des rimes.

⁴³ En théorie, pour un sonnet de type marotique on a déjà 25 = 32 possibilités de schémas différents dans la disposition des rimes masculines et féminines, autant pour un sonnet de Peletier, etc. Chaque nouvelle disposition de tercets ajoute 32 nouvelles possibilités. Selon Paul Laumonier, pour les 116 sonnets de *L'Olive*, apparemment composés sans se soucier du genre des rimes (voir note précédente), on aboutit à quelque 70 combinaisons différentes.

⁴⁴ Par convention et selon l'usage, on note en majuscule la rime masculine, en minuscule la rime féminine.

	(marotique féminin)	+ <i>Las je me plains</i> , s. 34	(Muret)		
II	AbbA AbbA ccD eeD (marotique masculin)	<i>Nature ornant</i> , s. 2 + <i>Bien qu'à grand tort</i> , s. 7	Janequin (Certon)	60	11
III	aBBa aBBa CCd EdE (Peletier féminin)	<i>J'espere et crain</i> , s. 12	Certon	17	3
IV	AbbA AbbA ccD eDe (Peletier masculin)	<i>Quant j'aperçoi</i> , s. 66	Goudimel	5	4
V	AbbA AbbA CCd EEd (marotique imparfait)	s. 53, 69, 100, 129, 167, 195, 219, 221 ; 39, 40, 52, 98,	non	8	4
VI	AbbA AbbA CCd EdE (Peletier imparfait)	s. 96, 215	non	0	2
VII	Sonnets d'alexandrins	s. 77, 79	non	0	2

Comment rendre compte des sonnets imparfaitement alternés (types V & VI) ?

L'alternance paraît négligée dans seulement 14 sonnets des *Amours* (8 sonnets en 1552, 6 en 1553). Mais à vrai dire, elle n'est pas totalement négligée, si bien que l'irrégularité est très relative : il s'agit seulement des vers 8-9, soit de l'articulation du huitain et du sizain. On peut parler d'« alternance imparfaite » selon la terminologie que j'ai proposée ailleurs⁴⁵. Pour une raison que j'ignore, tous ces sonnets imparfaits présentent une attaque masculine (AbCdE). Les rimes des vers 8-9 sont donc toujours masculines. En 1552, tous les sonnets en question sont marotiques (type V) ; parmi les six sonnets imparfaits ajoutés en 1553, seuls deux font exception (les s. 96 et 215, schéma de Peletier, type VI).

Ainsi, en 1552, l'ensemble des sonnets des *Amours* se répartit en fait en cinq (seulement cinq) schémas possibles, dont seulement quatre font l'objet d'une mise en musique. Dans les *Amours* de 1552, il n'y a donc pas quatre types de sonnets

⁴⁵ Voir J. Vignes, « Les alternances de Louise. A propos des rimes des sonnets de Louise Labé et de l'organisation de son recueil », in *Poètes, princes et collectionneurs, Mélanges Jean Paul Barbier-Mueller*, études réunies par N. Ducimetière, M. Jeanneret et J. Balsamo, Genève, Droz, 2011, « T.H.R. », n° 493, p. 255-274.

réguliers et huit sonnets irréguliers, mais cinq types distincts, sans aucune exception. Aux quatre types identifiés par Laumonier, il faut simplement en ajouter un cinquième, que j'appelle *marotique imparfait à début masculin*. Ce type V (avec huit occurrences) est même plus répandu que le type IV (cinq occurrences). Pour une raison qu'à vrai dire nous ignorons, ce cinquième type n'a pas fait l'objet d'une mise en musique. Comme l'ont noté Laumonier et bien d'autres, rien ne s'y opposait techniquement⁴⁶, et Antoine de Bertrand, par exemple, mettra en musique en 1578 « Je parangonne à ta jeune beauté » (s. 129). Mais soit que ce type V ait été jugé *a priori* moins accompli, soit qu'il ait été négligé accidentellement, l'alternance complète (y compris aux vers 8-9) sera désormais considérée comme plus propice à la mise en musique et Ronsard la préconisera explicitement en 1565 dans son *Abrégé de l'Art poétique françois*. C'est probablement lié au fait que les différents timbres publiés dans le supplément permettent de chanter tous les sonnets où l'alternance est *parfaitement* observée et *seulement ceux-là*.

Comment est structuré le supplément ?

Quatre musiciens ont été sollicités pour offrir chacun une, deux, trois ou quatre pièces inspirées par le recueil de 1552, contenant les *Amours* et le *Cinquième livre des Odes*. Ces pièces sont classées par compositeur, dans un ordre que je ne m'explique pas : deux pièces de Certon, quatre de Goudimel, une de Muret, trois de Janequin.

Certon : « J'espère et crains » (sonnet 12) +14 inc. fmmffmmf/mmfmfm : Peletier à début féminin

Certon : « Bien qu'à grand tort » (sonnet 7) mffmmffm/ffmffm : Marot à début masculin

Goudimel : « Errant par les champs de la grace » (strophe et antistrophe de l'*Ode à Michel de L'Hospital*, Lm III, 118-163, ode pindarique de 816 vers)

⁴⁶ Paul Laumonier écrit : « huit sonnets seulement n'avaient pas trouvé de musicien pour leur composer un air, bien qu'ils fussent identiques par la structure rythmique : 2(mffm), m2m2f2m3m3f2, et qu'en principe rien ne s'opposât à leur notation musicale. Remarquons-le toutefois : ce sont précisément eux, et eux seuls dans tout le recueil, qui n'observent pas l'alternance du genre des rimes entre le huitain et le sizain ; d'où nous pouvons légitimement penser que cette particularité fut la vraie cause de l'abstention des musiciens, qui jugèrent ce type de sonnet insuffisamment propre au chant et entraînèrent ainsi, sinon sa condamnation, du moins sa dépréciation. » (Ronsard, *Œuvres complètes*, t. IV, p. XVII-XVIII). Sur la question de savoir si l'alternance est réellement nécessaire à la mise en musique, voir G. Durosoir, « Ronsard et les musiciens des *Amours* », *Études champenoises*, 5, 1986, p. 88-106 ; L.-M. Suter, « Les *Amours* de 1552 mises en musique », *Ronsard. Colloque de Neuchâtel*, éd. A. Gendre, Genève, Droz, 1987, p. 85-133 (L.-M. Suter observe que l'« Ode à Michel de L'Hospital » mise en musique par Goudimel dans le « supplément musical » ne respecte pas l'alternance) ; J. Brooks, « Ronsard, the Lyric Sonnet and the Late Sixteenth-Century Chanson », *Early Music History*, vol. 13, 1994, p. 65-84 ; F. Mouret, « Art poétique et musication : de l'alternance des rimes », in *À haute voix. Diction et prononciation aux xvii^e et xviii^e siècles*, dir. O. Rosenthal, Paris, Klincksieck, 1998, p. 103-117 ; M. Egan-Buffet, « Claude Goudimel's contribution to the Musical Supplement of Pierre de Ronsard's *Amours* (1552) », *Musicology in Ireland*, dir. G. Gillen et H. White, Irish Academic Press, 1990, p. 181-199 ; J. Vignes, article cité à la note précédente.

Goudimel : « En qui respandit le ciel » (épode de l'*Ode à Michel de L'Hospital*)

Goudimel : « Quand j'aperçoy » (sonnet 66) + 4 inc. mffmmffm/ffmfmf : Peletier à début masc.

Goudimel : « Qui renforcera ma voix » (*Hymne triumpal sur le Trespas de Marguerite de Valois* = ode du livre V ; Lm III, 54-78, poème de 480 vers dont seul le premier douzain est transcrit).

Muret : « Las je me plains » (sonnet 34) fmmffmmf/mmfmmf : Marot à début fém.

Janequin : « Qui voudra voir » (sonnet 1) + 96 inc. fmmffmmf/mmfmmf : Marot à début fém.

Janequin : « Nature ornant » (sonnet 2) + 60 inc. mffmmffm/ffmffm : Marot à début masc.

Janequin : « Petite Nymph folastre » (chanson 211 en rimes plates, v. 1-8)

Nous pouvons les reclasser en fonction de la nature des textes mis en musique. En distinguant d'une part les *Amours* et les *Odes*, d'autre part les timbres et les mises en musique valant pour une seule pièce, il est facile de constituer trois groupes de pièces musicales :

1) Quatre timbres pour les types I à IV

Janequin : « Qui voudra voir » (sonnet 1) + 96 inc. fmmffmmf/mmfmmf : Marot à début féminin

Janequin : « Nature ornant » (sonnet 2) + 60 inc. mffmmffm/ffmffm : Marot à début masculin

Certon : « J'espère et crains » (sonnet 12) +14 inc. fmmffmmf/mmfmmf : Peletier à début fém.

Goudimel : « Quand j'aperçoy » (sonnet 66) + 4 inc. mffmmffm/ffmfmf : Peletier à début masc.

On note que Muret ne fournit aucun timbre, tâche qui semble réservée aux musiciens professionnels, à moins que lui-même ne soit sceptique sur la valeur musicale de cette pratique (on y reviendra).

2) Trois mises en musique de pièces isolées des *Amours* (dont rien n'indique qu'elles soient supposées servir de timbre pour d'autres pièces) :

Certon : « Bien qu'à grand tort » (sonnet 7) mffmmffm/ffmffm : Marot à début masc.

Muret : « Las je me plains » (sonnet 34) fmmffmmf/mmfmmf : Marot à début fém.

Janequin : « Petite Nymph folastre » (chanson 211 en rimes plates, v. 1-8)

3) Trois mises en musique de pièces isolées du *Cinquième Livre des Odes*, dues au seul Goudimel⁴⁷ :

⁴⁷ Voir M. Egan-Buffer, « Claude Goudimel's contribution to the Musical Supplement of Pierre de Ronsard's *Amours* (1552) », *Musicology in Ireland*, G. Gillen et H. White (dir.), Irish Academic Press, 1990, p. 181-199.

Goudimel : « Errant par les champs de la grace » (strophe et antistrophe de l'*Ode à Michel de L'Hospital*, Lm III, 118-163, ode pindarique de 816 vers)

Goudimel : « En qui respandit le ciel » (épode de l'*Ode à Michel de L'Hospital*)

Goudimel : « Qui renforcera ma voix » (*Hymne triumpfal sur le Trespas de Marguerite de Valois* ; Lm III, 54-78, poème de 480 vers dont seul le premier douzain est transcrit).

Comment ont été choisis les six sonnets mis en musique ?

Pour Janequin, c'est facile, il s'agit du premier sonnet illustrant le type I (s. 1) et du premier sonnet illustrant le type II (s. 2). On l'a vu, c'est ainsi qu'avait procédé Hofhaimer quand il avait composé 19 timbres pour les odes d'Horace. Notons par parenthèse que l'on a confié à Janequin, le grand compositeur du règne de François I^{er}, le rôle majeur dans le recueil : il met en musique les deux premiers sonnets des *Amours* et, à travers eux, par le jeu des timbres, environ les quatre cinquièmes des sonnets.

De même Goudimel met en musique le premier sonnet illustrant le type IV (s. 66). Dans ces trois cas, on reconnaît l'usage qui prévalait en Allemagne pour les mises en musique d'Horace : on mettait toujours en musique la première ode illustrant un modèle strophique donné, cette ode pouvant servir de timbre aux autres odes bâties sur le même modèle.

Les choix de Certon (si tant est qu'il ait choisi lui-même les sonnets qu'il met en musique) sont moins évidents. Il met en musique la deuxième occurrence du type II (s. 7) parce que la première était prise par Janequin. S'agit-il d'un timbre alternatif pour ce type II ? Rien ne l'indique expressément. Puis il harmonise la troisième occurrence du type III (s. 12), qui servira de timbre, alors que la première (s. 4) et la seconde (s. 8) ne sont pas mises en musique. Comment comprendre ce choix ? Soit Ronsard a changé tardivement l'ordre des sonnets⁴⁸, soit cette petite anomalie pourrait indiquer une préférence esthétique de Certon (ou du maître d'œuvre qui distribue les rôles) : émettons l'hypothèse que les antithèses pétrarquaisantes du sonnet 12 (« J'espere & crain ») ont davantage séduit le musicien de Marot que l'érudition ostentatoire des sonnets 4 et 8.

Quant à Muret, pourquoi choisit-il le sonnet 34 pour proposer une seconde illustration musicale du type I ? A-t-il apprécié l'audacieux rejet initial (« Las je me

⁴⁸ Cette hypothèse (que je crois neuve) pourrait expliquer aussi que certaines listes de sonnets comprises dans le supplément (Lm, IV, p. 248-250), les plus longues, ne suivent que très imparfaitement l'ordre du recueil.

plain de mile et mile et mile / Soupirs [...] ») ou l'évocation du portrait de Cassandre⁴⁹ ? L'examen de la partition ou l'écoute de la musique montre surtout qu'il a remarqué les trois occurrences successives du verbe *plaindre* (v. 1, 5, 9) qu'il met en valeur par des répétitions (au *superius*) et des ornements savants (monnayages, madrigalismes, notamment pour la voix de *tenor*). Dès lors, il faut souligner que la musique qu'il compose n'est pas du tout appropriée pour servir de timbre à d'autres sonnets, et le « supplément » n'indique d'ailleurs pas que d'autres sonnets que le 34 « se chantent sur la musique de » Muret.

Comment est réalisée la mise en musique des sonnets ?

Toutes les pièces du « supplément » sont mises en musique à quatre voix : deux voix aiguës, *superius* et *contratenor*, deux plus graves, *tenor* et *bassus*. C'est l'effectif le plus courant pour la « chanson parisienne » de l'époque.

La structure musicale de la partition est la même pour tous les sonnets : les deux quatrains de chaque sonnet sont chantés sur le même air (AA), et la partition reproduit parallèlement le texte des deux quatrains sous les mêmes portées. Après un silence, le sizain fait l'objet d'une musique spécifique (B). On reconnaît donc schéma musical AAB (parfois appelé forme *bar*). C'est une forme traditionnelle très ancienne, qui inspirait déjà la lyrique grecque, notamment l'ode pindarique : strophe et antistrophe de même forme et de même air (AA) étaient suivies d'une épode de forme et d'air différents (B). Ce schéma était encore fréquent dans le chant courtois médiéval, il semble présider à l'invention de la forme sonnet en Sicile, et on le retrouvera beaucoup plus tard dans le blues (*AAB song form*). On perçoit ici une sorte de continuité structurelle entre les odes pindariques et les sonnets de Ronsard : même si les formes strophiques sont bien différentes, le schéma musical est comparable.

Cela dit, le traitement musical du sizain varie selon les sonnets mis en musique. On peut distinguer dans le « supplément » trois types de traitement musical.

- « Qui voudra voir » est la seule pièce à faire l'objet d'une structure AABB : Janequin y traite le sizain comme un double tercet : le second tercet se chante comme le premier.
- Les autres sonnets traitent le sizain en composition continue (la musique se renouvelle d'un tercet à l'autre) : c'est le cas pour « Nature ornant » de Janequin, comme pour les sonnets de Certon et de Muret, qui répètent en outre soit le

⁴⁹ Sur cette question voir aussi L. Collarile et D. Maira, « Muret et le supplément musical », art. cit.

dernier, soit les deux derniers vers.

- Goudimel propose une solution moyenne en reprenant dans le 2^e tercet des phrases mélodiques proches de celles du premier, mais toutefois légèrement différentes.

Pour conclure sur ce point, les expériences poétiques successives de Ronsard répondent donc à une même visée, fondée sur la même idée, d'origine très ancienne, des formes de la musique chantée. De même qu'on peut chanter sur le même air de Goudimel les 24 strophes et les 24 antistrophes de l'Ode à Michel de L'Hospital, avec un effet litannique, de même on peut chanter sur le même air, non seulement les deux premiers quatrains parallèles de « Qui voudra voir », mais les quatrains des 96 sonnets de même schéma formel, quelles qu'en soient les « paroles », la structure syntaxique, la tonalité triste ou joyeuse... Cette conception, fondée sur le goût de la répétition, est à l'opposé de celle, peut-être plus moderne, qui préside à la même époque au progrès du madrigal. Le madrigal est presque toujours en composition continue (*durchkomponiert*), c'est-à-dire qu'à chaque nouvelle phrase correspond une nouvelle musique spécialement composée pour elle, pour en mettre en valeur, de façon unique, la spécificité sonore et sémantique, la valeur affective. Cette différence fondamentale explique-t-elle que le supplément musical reste une expérience apparemment sans lendemain ?

Une expérience sans lendemain ?

A la fin de son bref *Advertissement au Lecteur*, Ambroise de La Porte promet « à l'advenir de continuer ceste maniere de faire (en ce qui s'imprimera de la composition dudict Ronsard) si je congnoy qu'elle te soit agreable. » (f. A r^o du « supplément »). Or nous savons qu'il n'en sera rien. Aucune autre œuvre de Ronsard ne sera plus assortie d'un supplément musical. Qui plus est, tout se passe comme si l'expérience était suivie d'une sorte de silence gêné. Ronsard n'y fera jamais allusion. Muret n'en dit pas un mot dans son *Commentaire* de 1553, pas même à propos du sonnet 34 qu'il a mis en musique (et il est difficile d'attribuer ce silence à un sursaut de modestie de sa part) ! Comme l'observe Daniele Maira, la nouvelle édition commentée par Muret « privilégie la partie poétique et oublie le rapport poésie-musique⁵⁰ ». De fait, même si certains exemplaires des *Amours* de 1553 sont encore accompagnés du « supplément », spécialement réimprimé en 1553⁵¹, on constate qu'il a été réimprimé presque à l'identique sans prendre la peine d'intégrer les nouveaux sonnets dans les listes des quatre types. On constate

⁵⁰ Daniel Maira, « Les ambitions littéraires de la copie : la réédition des *Amours* de 1553 de Ronsard », dans *Copier et contrefaire à la Renaissance*, dir. P. Mounier et C. Nativel, Paris, Champion, 2014, p. 310.

aussi que Ronsard se sent moins lié en 1553 par la contrainte des quatre types qu'il privilégiait en 1552. Non seulement il continue de produire des sonnets de type V (pour lequel il doit bien savoir qu'il n'existe aucun timbre) en nombre égal ou supérieur à ceux des types III et IV, mais, laissant libre cours à son goût de la variété, il élargit sa palette rythmique en composant deux sonnets à la manière de Peletier alternés imparfaitement AbbA AbbA CCd EdE (notre type VI, s. 96 et 215) et même deux sonnets en alexandrins, l'un marotique (s. 77), l'autre à la mode de Peletier (s. 79). Enfin, Daniel Maira a montré que la réimpression à l'identique des *Amours* imprimée en 1554 ou 1555 et antidatée « 1553 » n'est plus assortie du « supplément musical »⁵². Tous ces indices suggèrent que dès 1553, Ronsard se désintéresse du « supplément musical », ou du moins qu'il n'entend pas poursuivre dans cette voie.

Comment comprendre ce qui peut sembler un abandon, voire un désaveu ?

Deux premières explications, non négligeables, ont été données par Laumonier dans son édition : « La Porte ne put remplir sa promesse ; d'abord parce que les chanteurs trouvaient leur commodité, et le libraire son intérêt, dans l'impression séparée des différentes parties du chant [comprenons : des quatre voix *superius*, *contratenor*, *tenor* et *bassus*, que le « supplément musical » réunissait au contraire sur une double page, comme le faisaient déjà certains manuscrits⁵³] ; ensuite et surtout parce que les fameux Adrien Le Roy et Robert Ballard, imprimeurs du roi, obtinrent en février 1553 (nouveau style) le privilège exclusif de l'édition musicale à Paris », ce qui interdisait *de facto* à Nicolas du Chemin de continuer à imprimer de la musique sur les nouvelles poésies de Ronsard, et à La Porte de la diffuser. On a pu évoquer aussi le départ de Muret qui quitte précipitamment Paris durant l'été 1553, sous le coup d'une mystérieuse inculpation.

Ces explications, pour indéniables qu'elles soient, ne suffisent pas tout à fait. On pourrait imaginer par exemple que Le Roy et Ballard impriment à leur tour des réalisations équivalentes au « supplément » de 1552, ce qu'ils ne font pas. Peut-être faut-il chercher des causes plus profondes, qui sont d'ordre esthétique.

Si les mélomanes du xvi^e siècle semblent muets quant à l'intérêt du « supplément musical », les musicologues du siècle dernier ont souvent exprimé leur scepticisme quant à la valeur du système des timbres pour magnifier la poésie de Ronsard⁵⁴. Charles van der Borren y a vu « une façon singulièrement barbare de traiter la musique⁵⁵. » Suter, qui s'est livré à une analyse plus précise, estime que

⁵¹ *Ibid.*, p. 311. Daniel Maira a pu dater de novembre 1553 cette réédition imprimée par Michel Fezandat (voir l'exemplaire de la Bibliothèque de Bologne qui semble le premier état de la 2^e édition, et qui porte cette date ; l'édition sera antidatée dans les autres exemplaires (mai 1552), pour tenir compte du monopole acquis entre-temps par Le Roy et Ballard.

⁵² Voir Daniel Maira, « Les ambitions littéraires de la copie : la réédition des *Amours* de 1553 de Ronsard », art. cit.

⁵³ Par exemple, le Chansonnier de Marguerite d'Autriche, Ms 228, Bruxelles, Bibliothèque Royale Albert Ier. On distingue à gauche *superius* et *tenor* et à droite, *contratenor* et *bassus*.

« l'application à tous les sonnets de même facture des musiques de Certon, Goudimel et Janequin conduit le plus souvent à des résultats médiocres⁵⁶ », si bien que pour lui, c'est « une façon singulièrement barbare de traiter la poésie⁵⁷. » Il fait observer par exemple que la musique de Janequin pour « Qui voudra voyr » prévoit une cadence parfaite et une pause entre les deux tercets, mais que d'autres sonnets du type I présentent au contraire un enjambement entre les tercets⁵⁸. Georgie Durosoir montre comment l'ornementation musicale d'un sonnet donné risque d'être peu pertinente pour un autre sonnet :

en illustrant si fortement « Cent fois je meurs », dans le sonnet *J'espere et crains*, Certon sacrifie à ce bref épisode tous les vers des autres sonnets du troisième type situés à cet emplacement [...]. De même, les illustrations mélodiques conçues par Goudimel pour « Quand j'aperçois » risquent de n'avoir plus aucune opportunité sur les mots placés aux mêmes endroits dans les autres sonnets. [...] Chaque sonnet n'est-il pas pour le musicien un objet unique dont il veut prendre en compte le maximum de données formelles, syntaxiques, mais surtout narratives, descriptives, expressives ? Objet de poésie unique, le sonnet va devenir dans ses mains un objet unique de musique⁵⁹.

En somme, on peut craindre une sorte de malentendu entre La Porte, qui commande à trois musiciens un simple système de timbres, et ces compositeurs, qui préfèrent traiter chaque sonnet comme un objet spécifique, dont la musique illustrera le texte. Pour ne donner qu'un exemple, la musique de Janequin pour « Nature ornant » comporte au *superius* une gamme descendante sur le vers « Du ciel à peine elle était descendue » (répétée deux fois). Le musicien *figure* donc musicalement le signifié ; c'est ce que la musicologie moderne appelle un *figuralisme*. Mais ce choix, qui ferait le prix d'un madrigal en composition continue, n'a plus guère de sens dans l'élaboration d'une musique strophique, *a fortiori* dans la composition d'un timbre.

Si cette critique a été avancée par plus d'un musicologue pour justifier ce qu'ils considèrent volontiers comme une erreur esthétique, une faute de goût en somme,

⁵⁴ Voir J. Tiersot, *Ronsard et la musique de son temps*, Paris, Fischbacher, 1903 ; Ch. van den Borren, « Les musiciens de Ronsard », *Revue musicale*, mai 1924, p. 45-64 ; J. McClelland, « La genèse interactive : un sonnet de Ronsard et une musique de Clément Janequin », in « Les Voies de l'invention aux xv^e et xvii^e siècles. Études génétiques », dir. B. Beugnot et R. Melançon, *Paragraphes*, n° 9, 1993, p. 85-104, et L.-M. Suter, art. cit., p. 87-92.

⁵⁵ Cité par L.M. Suter, art. cit., p. 94.

⁵⁶ L.M. Suter, art. cit., p. 88.

⁵⁷ *ibid.* p. 94.

⁵⁸ *ibid.*, p. 89 et p. 91.

⁵⁹ Georgie Durosoir, « Ronsard et les musiciens des *Amours* », *Études champenoises*, n° 5, 1986, p. 88-106, p. 102. John McClelland est plus sévère encore : « Il y a absurdité pratique, esthétique et philosophique [...] à chanter un grand nombre de textes ayant des significations très diverses sur une musique qui a été inventée pour un seul d'entre eux. » (John McClelland, « Le mariage de poésie et de musique, un projet de Pontus de Tyard », dans *La Chanson à la Renaissance, Actes du XX^e colloque d'Études humanistes du C.E.S.R.*, Tours, Van de Velde, 1981, p. 80-92.

il faut pourtant souligner à quel point ce grief peut paraître anachronique : comme l'a rappelé notamment Gilbert Gadoffre, durant tout le xvi^e siècle, on compose des dizaines de milliers de pages de chansons strophiques, des dizaines de milliers de pages de « chansons nouvelles » ou de noëls fondés sur des timbres, sans que jamais cette pratique courante fasse l'objet de réserves esthétiques. De plus, comme l'a suggéré François Lesure⁶⁰, un figuralisme devenu non pertinent sur de nouvelles paroles perd du même coup sa valeur de figuralisme mais n'en devient pas pour autant inesthétique ou désagréable à l'oreille (il peut seulement paraître un ornement musical gratuit).

Une autre hypothèse est que les chansons polyphoniques du « supplément » ne répondaient qu'imparfaitement aux attentes humanistes en manière d'union de la poésie et de la musique. Pour que le chant pût exercer sur l'auditeur les effets escomptés par la théorie néo-platonicienne, encore fallait-il que la musique n'entrave pas l'intelligence des textes. Or ces premières polyphonies inspirées par la poésie de Ronsard, utilisant encore la technique du contrepoint imitatif, pouvaient être perçues comme relevant du *brouhaha* que dénonçait déjà Érasme⁶¹. L'année même de la parution du « supplément », dans son dialogue *Solitaire second ou Prose de la Musique*, « l'essai le plus complet sur la musique sorti des mains d'un poète de la Pléiade⁶² », Pontus de Tyard s'en prenait justement au chant polyphonique, pour prôner la monodie accompagnée, qui met davantage en valeur les textes : « Celui qui sait proprement accommoder une voix seule me semble mieux atteindre à la fin aspirée : vu que la Musique figurée le plus souvent ne rapporte aux oreilles autre chose qu'un grand bruit, duquel vous ne sentez aucune vive efficace⁶³ ». L'union véritable de la poésie et de la musique ne pouvait selon lui s'accomplir que par une mise en cause voire un rejet radical de la polyphonie, et plus particulièrement de la technique du contre-point imitatif⁶⁴, si goûtée des musiciens de la génération de Marot et de Janequin. Comme l'écrit François Rouget, « il fallait transformer les styles musicaux pour mieux prendre en compte la valeur intrinsèque du poème⁶⁵ ». C'est dans cette voie que s'orientera l'avant-garde poétique et musicale des années 1560-1570.

⁶⁰ Jean-Pierre Ouvrard, « Le sonnet ronsardien en musique : du Supplément de 1552 à 1580 », *Revue de Musicologie*, t. 74, n° 2, Les Musiciens de Ronsard (1988), p. 149-164.

⁶¹ Voir Érasme, *Paraphrase de la Première épître aux Corinthiens*, in [*Œuvres*], collection Bouquins, p. 409 (trad. J.-Cl. Margolin) : « ce ne sont plus des mots que l'on entend, mais un brouhaha sonore qui frappe seulement les oreilles ».

⁶² Gilbert Gadoffre, « Ronsard et la relation poésie-musique », art. cit., p. 182.

⁶³ Pontus de Tyard, *Solitaire second, ou Prose de la Musique*, Lyon, J. de Tournes, 1552 ; éd. Cathy M. Yandell, Genève, Droz, 1980, p. 214.

⁶⁴ Technique selon laquelle chaque voix énonce le texte à son rythme, indépendamment des autres.

⁶⁵ François Rouget, « L'accommodement des arts en France à la Renaissance. Lyrisme poétique et expressivité musicale », dans *Le Beau au temps de la Renaissance*, numéro spécial de la revue *Carrefour*, 17/2, 1995, p. 38-48, citation p. 43.

Comment le supplément semble néanmoins faire école ?

Malgré l'abandon par Ronsard et ses éditeurs du système de timbres qui avait présidé en 1552 à la conception du « supplément musical »⁶⁶, on peut néanmoins considérer cette expérience comme un succès au moins partiel, et ce à maints égards.

Rappelons d'abord le témoignage de Guillaume Colletet dans sa *Vie de Ronsard* au xvii^e siècle :

comme il avoit ajusté ses vers de telle sorte qu'ils pouvoient estre chantez, les plus excellens musiciens comme Orlande⁶⁷, Certon, Goudimel, Jannequin et plusieurs autres prirent à tasche de faire imprimer la plupart de ses sonnets et de ses odes avecque des notes d'une musique harmonieuse : ce qui pleut de telle sorte à toute la Cour qu'elle ne resonnoit plus rien autre chose, et ce qui ravit tellement Ronsard qu'il ne feignit [= hésita] point d'insérer à la fin de ses premieres poésies ceste excellente tablature de musique⁶⁸.

Témoignage certes tardif, et entaché de confusions, mais qui suggère une réception suffisamment favorable pour avoir durablement marqué les esprits.

D'autre part, il faut souligner après Paul Laumonier le rôle joué par le « supplément » dans la généralisation de l'alternance et des schémas de tercets privilégiés par Ronsard :

On voit quelle est pour notre histoire littéraire l'importance de cette collaboration de Ronsard avec les musiciens [...]. En France, le sonnet ne devint vraiment un genre à forme fixe qu'à partir des *Amours* de Ronsard. [Il] acheva de se fixer dans le sizain et dans l'ensemble, suivant les quatre types de rythme qui se trouvèrent consacrés par l'autorité de Ronsard et les préférences de ses musiciens⁶⁹.

Pour n'en donner qu'un exemple, j'ai montré ailleurs comment Louise Labé avait pu être conduite, probablement sous l'influence des *Amours* et de leur « supplément », à adopter les schémas ronsardiens en même temps que l'alternance⁷⁰.

⁶⁶ A noter toutefois que les *Airs mis en musique a 4 parties par Fabrice Caietain sur les poésies de P. de Ronsard & autres excellens poètes* (Paris, A. Le Roy et R. Ballard, 1576 et 1578) contiennent encore un « Air pour chanter tous sonnets », du moins tous sonnets décasyllabiques, à partir du sonnet de Ronsard « Hé ! Dieu du ciel, je n'eusse pas pensé ».

⁶⁷ Roland de Lassus mettra en effet en musique des vers de Ronsard, mais beaucoup plus tard.

⁶⁸ Guillaume Colletet, « Vie de Ronsard » (1648), dans *Pierre de Ronsard. Ses juges et des imitateurs*, éd. Fr. Bevilacqua Caldari, Paris, Nizet, 1983, p. 63.

⁶⁹ Lm IV, xviii.

⁷⁰ J. Vignes, « De Ronsard à Louise Labé : Les Amours de Poésie et de Musique », art. cit.

On peut penser aussi que le « supplément » a contribué de façon décisive à imposer en France l'idée du sonnet comme genre musical. En témoigne en 1555 le *Débat de Folie et d'Amour* de Louise Labé, où le sonnet est mentionné dans une liste de genres musicaux :

Diray je que la Musique n'a esté inventee que par Amour ? [...] Les hommes en usent ou pour adoucir leurs desirs enflammez, ou pour donner plaisir : pour lequel diversifier tous les jours ils inventent nouveaux et divers instrumens de Luts, Lyres, Citres, Doucines, Violons, Espinettes, Flutes, Cornets : chantent tous les jours diverses chansons : et viendront à inventer madrigalles⁷¹, sonnets, pavaues, passemeses⁷², gaillardes, et tout en commemoracion d'Amour⁷³.

Enfin, on peut considérer comme un prolongement de l'expérience de 1552 la multiplication des mises en musique de Ronsard dans les années suivantes⁷⁴. Tout se passe comme si le « supplément » avait contribué à attirer sur la poésie amoureuse de Ronsard l'attention de très nombreux compositeurs⁷⁵. Le nom de Ronsard figurera ainsi au titre de plusieurs recueils musicaux, dont certains lui seront exclusivement consacrés, notamment durant les années 1570 ; des recueils où chaque pièce fera désormais l'objet d'une ornementation musicale spécifique, et souvent magnifique :

Pierre Cléreau, *Premier livre d'Odes de Ronsard mis en musique à troys parties* (1566, pièces de 1559)

Nicolas de La Grotte, *Chansons de Pierre de Ronsard, Ph. Desportes et autres...* (1569, nbr. rééd.)

Philippe de Monte, *Sonnets de P. de Ronsard mis en musique à 5, 6 et 7 parties* (Louvain, 1575)

Jean de Castro, *Chansons, odes et sonetz de P. de Ronsard* (1576)

Guillaume Boni, *Sonetz de Pierre de Ronsard mis en musique à IIII parties* (1576)

Fabrice Marin Caietain, *Airs mis en musique à quatre parties... sur les Poësies de P. de*

⁷¹ *Madrigal(e)* : l'attestation la plus ancienne du terme en français semble désigner une danse italienne : « Passay la mer : et vins en Italie/ Ou par mon art (qui toute joye allie)/ Sonnant sonnetz, Barzelettes, et Balles./ Chansons, Strambotz, Pavaues, Madrigales [...] » (Barthélemy Aneau, *Lyon marchant/Satyre Francoise*, Lyon, Pierre de Tours, 1542, f. A[7] v°). On lit aussi dans les *Escriz de divers poètes à la louenge de Louize Labé Lionnoïse* un « madrigale » italien qui est une sorte de *strambotto* de huit vers (*Œuvres complètes*, éd. Fr. Rigolot, Paris, Flammarion, GF, 1986, p. 174). Mais il est probable que le terme renvoie, dans la liste citée *supra*, au succès des madrigaux pétrarquistes italiens évoqué dans la deuxième partie de ce travail.

⁷² *Passemese* : danse venue d'Italie. Cf. Philippe de Marnix de Sainte-Aldegonde (cité par Huguet) : « Ores il gambade d'un costé à l'autre de l'autel, comme s'il danssoit un bransle de Poictou, ou quelque nouveau passamezzo de Venise (*Tableau des differens de la Religion*, Leyde, 1599, II, i) ; « Il se laisse contenter [...] de pas, d'entre pas, de demy pas, de pasomezo, de trot et demy trot [...] de balles et ballets, de bransles de Poictou » (*id.*, II, iv).

⁷³ Ed. cit., p. 75-76.

⁷⁴ Voir Georgie Durosoir « La Pléiade : le renouveau poétique à l'origine du renouveau musical », *Revue des Amis de Ronsard*, n° 5, 1992, p. 57-64.

⁷⁵ Voir Fernand Desonay, *Ronsard Poète de l'Amour. Livre Premier, Cassandre*, Bruxelles, Palais des Académies, 1952 ; réimpression : 1965 ; Appendices I (p. 128-139), II (p. 177-179), III (p. 211-212).

Ronsard et autres excellents Poètes de nostre temps (1576)

Antoine de Bertrand, *Premier et Second livre des Amours de P. de Ronsard, mis en musique à IIII parties* (1576-1578)

Jean de Maletty, *Les Amours de P. de Ronsard, mises en musique à quatre parties* (1578)

François Régnard, *Poësies de Ronsard et autres Poètes mis en musique à Quatre & Cinq parties* (1579).

Pour conclure, il apparaît que Ronsard a encouragé tour à tour en 1552 et en 1553 deux types de réception bien différents, mais nullement exclusifs, de ses *Amours*. Une réception musicale avec le « supplément », peut-être destiné notamment⁷⁶ au public féminin de l'époque, comme le suggère en tête du livre un distique grec de Dorat⁷⁷. D'autre part une réception plus soucieuse de la dimension savante du texte, avec le *Commentaire* de Muret, « chef d'œuvre de la pédagogie pour adultes » comme l'écrit G. Gadoffre⁷⁸. L'une et l'autre étaient complémentaires et se rejoignaient pour conforter l'image d'un poète-musicien humaniste, nouvel Orphée.

L'édition du Livre de Poche, réalisée il y a plus de vingt ans par André Gendre, privilégie sans hésiter la seconde piste. Elle ne consacre que quatre lignes au « supplément » et à la vocation musicale de la poésie (p. 69). Cela ne doit pourtant pas nous empêcher de prendre en compte dans notre analyse cette dimension essentielle de la poésie amoureuse de Ronsard, consacrée au xvi^e siècle par le travail de nombreux compositeurs, confirmée par l'*Abbrégé de l'art poétique françois*, et soulignée encore par les *Sonets pour Helene* :

Direz, *chantant mes vers*, en vous émerveillant,
Ronsard me celebrait du temps que j'estois belle.

.

⁷⁶ Notamment mais pas exclusivement puisque la polyphonie du supplément suppose aussi des voix masculines.

⁷⁷ « Terpandre [littéralement charme-hommes] charmait seulement les hommes mais maintenant il charme les femmes, maintenant donc il sera *terpogynis*, charme-femmes. »

⁷⁸ Art. cit. p. 184. Ici encore, rien n'interdit de penser que le commentaire s'adresse notamment au public féminin, qui, comme Cassandre elle-même, saura « faire jugement » des vers de Ronsard (s. 220, v. 12).

PLAN

- L'union de la poésie & de la musique thématifiée
 - Portrait de l'artiste en jeune musicien
 - Portrait de la dame en jeune musicienne
 - La Poésie amoureuse de la Musique
- L'union de la poésie & de la musique réalisée avant Ronsard pour trois de ses plus illustres devanciers
 - Horace
 - Pétrarque
 - Marot
- Le supplément musical en huit questions
 - À qui revient l'initiative du « supplément musical » ? Ronsard est-il partie prenante ?
 - Comment est élaborée la collection de timbres ?
 - Comment rendre compte des sonnets imparfaitement alternés (types V & VI) ?
 - Comment est structuré le supplément ?
 - Comment ont été choisis les six sonnets mis en musique ?
 - Comment est réalisée la mise en musique des sonnets ?
 - Une expérience sans lendemain ?
 - Comment le supplément semble néanmoins faire école ?

AUTEUR

Jean Vignes

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : je.vignes@free.fr