

Renaissance and Reformation Renaissance et Réforme



Giot, Jean-Eudes et Alice Tacaille, éd.s. (avec la collaboration d'Anne Delafosse et Pierre Iselin). « Que me servent mes vers? » La musique chez Ronsard, avec un supplément vocal de 22 chansons

John McClelland

Volume 44, Number 1, Winter 2021

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1081162ar>

DOI: <https://doi.org/10.33137/rr.v44i1.37072>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Iter Press

ISSN

0034-429X (print)

2293-7374 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

McClelland, J. (2021). Review of [Giot, Jean-Eudes et Alice Tacaille, éd.s. (avec la collaboration d'Anne Delafosse et Pierre Iselin). « Que me servent mes vers? » La musique chez Ronsard, avec un supplément vocal de 22 chansons]. *Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme*, 44(1), 239–242. <https://doi.org/10.33137/rr.v44i1.37072>

(144), a feat modern technology cannot match. Perhaps “soldering” was meant, which involves much lower temperatures. What can the phrase “the caustics of reflection” (159) possibly mean? The illustration on page 184 (fig. 98) shows Agostino Ramelli’s slewing crane, not a pump, even though footnote 66 identifies it correctly. Finally, Daniele Barbaro’s 1567 commentary on Vitruvius does not mention “rockets,” as claimed on page 176. Again, the translator may be responsible for some of these blunders, but Harvard University Press should have corrected such elementary mistakes.

BERT HALL

University of Toronto

<https://doi.org/10.33137/rr.v44i1.37071>

Giro, Jean-Eudes et Alice Tacaille, éd. (avec la collaboration d’Anne Delafosse et Pierre Iselin).

«*Que me servent mes vers?*» *La musique chez Ronsard, avec un supplément vocal de 22 chansons.*

Rimes et musique du Moyen Age et de la Renaissance 1 / Études et essais sur la Renaissance 122. Paris: Classiques Garnier. 590 p. ISBN 978-2-406-09365-7 (broché) €58.

La notion que la poésie est une des variétés du chant remonte aux premiers vers de l’*Illiade* (« Chante la colère, déesse ») et de l’*Énéide* (« Je chante les armes et l’homme »). En France, au XIV^e siècle Eustache Deschamps réitéra la notion en insistant sur la parfaite unité des deux arts, chacun pouvant bien être appelé musique « pour la douceur tant du chant comme des paroles » (*Art de dictier*, 1392). Cette identité commençait toutefois à se dissoudre au cours du XV^e siècle, car poésie et musique subirent chacune une évolution pour ainsi dire contraire. La musique devint une discipline techniquement plus complexe qui exigeait un apprentissage long et spécialisé ; tandis que la poésie se transforma en un exercice d’érudition requérant la connaissance du grec et du latin que dispensaient les collèges, en somme une formation d’humaniste. Si Clément Marot, un des poètes les plus affectionnés des musiciens, ne semblait pas gêné par la scission entre les deux arts, Thomas Sebillet (*Art poetique françois*, 1548) condamna les libertés que s’arrogeaient les musiciens vis-à-vis des paroles qu’ils

mettaient en musique. Et Pontus de Tyard (*Solitaire second*, 1555) se plaint de l'ignorance mutuelle de leurs arts respectifs, qui désunissait poètes et musiciens.

Ronsard, en revanche, était convaincu que la poésie ancienne produisait sur les écoutants de profonds effets moraux et affectifs, car celle-ci était interprétée par des mélodies qui lui étaient en tous points complètement adaptées. C'est pourquoi il s'obstinait à prêcher la nécessité de modifier le langage et la versification poétiques français afin de les rendre aptes au chant et susceptibles de produire ces mêmes effets. Ainsi, cette poésie restructurée conférerait sur le français et sur sa littérature un prestige identique à celui dont jouissaient les langues anciennes.

Depuis la thèse de Paul Laumonier (*Ronsard poète lyrique*, 1909) c'est un lieu commun de l'historiographie littéraire que de célébrer le « Supplément musical » (désormais SM) annexé aux *Amours* et au *Cinquième livre des odes* (1552) comme la réalisation matérielle du projet envisagé par Ronsard, la restauration de la parfaite union de la poésie et la musique. Cet ensemble de dix compositions musicales par quatre compositeurs fournissait aux lecteurs la possibilité de chanter en petite chorale la quasi-totalité des sonnets du recueil, plus deux odes et une chanson parues dans le même volume. En vue de faciliter la tâche des musiciens, le poète adopta une démarche qui consistait à « mesurer ses vers à la lyre », formule que l'on simplifie couramment en la réduisant à une simple alternance des rimes masculines et féminines. Cependant, cette démarche, même réduite à sa plus simple expression, avait sûrement pour Ronsard une signification plus profonde. Laumonier a conjecturé aussi que Ronsard aurait effectué ce projet en collaborant étroitement avec les compositeurs presque dès la conception de son *canzoniere* pétrarquiste.

Dès les années 1950 (c'est-à-dire, après la mort de Laumonier) on a commencé à mettre en doute cette interprétation de la genèse du SM. Girot et Tacaille s'y inscrivent définitivement en faux, de façon très nuancée et soutenue par une érudition considérable. Appuyées par des recherches extensives, leurs analyses très sûres et très perspicaces s'aventurent – chose rare pour les études littéraires – jusque dans des questions de bibliographie matérielle. Les auteurs « se propose[nt] d'étudier les rapports entre la poésie et musique dans l'œuvre de Ronsard et de préciser la place assignée à la musique dans sa poétique » (12). Or, en dépit du pouvoir d'attraction que sa poésie exerçait sur les musiciens (380 mises en musique avant 1600), le poète ne semblait pas s'intéresser à cette production, ce qui complexifie considérablement leur tâche. Agrémenté de 17

figures, « *Que me servent mes vers ?* » comporte, en plus des liminaires attendus (introduction, bibliographie très fournie en deux parties, etc.), six chapitres d'une longueur variable, chacun divisé en un nombre également variable de sous-chapitres. Chaque chapitre prend comme point de départ un texte littéraire ou musical – la *Deffence*, les « Chansons nouvelles » que publiait Pierre Attaignant, les *Odes* de 1550, les *Amours* de 1552 et ainsi de suite. Rattachés à ces six chapitres les Appendices A et B (373–551) apportent à l'argument un matériel adjacent qui en enrichit la lecture : texte et partition musicale de 22 chansons de Ronsard mises en musique polyphonique entre 1549 et 1597, accompagnées d'un brève étude de chacune d'entre elles et un lien qui permet d'en écouter sur l'ordinateur l'exécution vocale et instrumentale (ce lien est un peu capricieux, mais sur demande l'éditeur le remplacera).

La contribution aux études ronsardiennes et poético-musicales accomplie par Girot et Tacaille, une contribution absolument fondamentale, c'est d'avoir intégré la production poétique de Ronsard des années 1547–53 et le SM dans l'ensemble des publications contemporaines dans les mêmes domaines. Ainsi, les auteurs examinent et clarifient le sens et les référents des labels génériques utilisés dans les écrits théoriques (« chant lyrique », « chanson » etc.). Ils rappellent en outre aux lecteurs qu'en 1550, on continuait à publier, à côté des Peletier, Du Bellay, Tyard et Ronsard, les poètes des générations précédentes, Marot en tête. Qui plus est, ils explorent, à l'aide d'analyses statistiques, la structure musicale et rythmique d'un corpus important de chansons profanes polyphoniques imprimées par Attaignant et Du Chemin, afin de pouvoir y situer le SM (pour les musiciens le sonnet ne posait pas de problème, n'étant qu'une « variante un peu longue des huitains et dixains » qu'ils avaient l'habitude de musiquer [239–40]), et révèlent que la métrique des *Odes* de 1550 répliquait celle des chansons et les psaumes de Marot déjà mises en musique, ce qui permettait qu'on les chante sur des partitions existantes (d'ailleurs les *Odes* étaient peut-être conçues par Ronsard « pour devenir ainsi un équivalent profane des psaumes musiqués de Marot » [178]). Enfin, ils démontrent que le fait pour Ronsard de composer des sonnets pétrarquistes à la suite d'odes pindariques et horatiennes ne signifiait pas une descente dans le populaire, vu le prestige dont jouissait Pétrarque à l'époque en France, avant de conclure que l'initiative derrière le SM et son exécution imprimée ne venait pas de Ronsard mais de son éditeur, Ambroise de La Porte, du musicien Claude Goudimel et des amis du poète, M.-A. Muret et Jean Brinon. Toujours soucieux de faire chanter

ses vers, mais craignant aussi que la mise en musique ne leur enlève leur sérieux littéraire, Ronsard ne fit que d'acquiescer à cette entreprise, que Girot et Tacaille considèrent comme « la tentative la plus radicale à la Renaissance d'associer l'œuvre d'un poète à la musique de son temps » (96).

L'espace imparti pour ce compte-rendu empêche de rendre pleinement justice à son contenu et aux efforts déployés et à l'accomplissement réalisé par ses auteurs. « *Que me servent mes vers ?* » constitue une lecture désormais essentielle pour toutes celles et tous ceux qui étudient Ronsard et la poésie musicale du XVI^e siècle français.

JOHN MCCLELLAND

Victoria College, University of Toronto

<https://doi.org/10.33137/rr.v44i1.37072>

Haake, Gregory P.

The Politics of Print during the French Wars of Religion: Literature and History in an Age of "Nothing Said Too Soon."

Faux Titre 443. Leiden: Brill, 2021. Pp. x, 351. ISBN 978-90-04-44080-7 (hardcopy) €127. doi.org/10.1163/9789004440814.

The study opens with a meticulous close reading of the *Histoire memorable de la conversion de Jean Guy parricide* (1566), an improbable account of a son who lets himself get talked out of appealing conviction for killing his father. Enthusiastic reformers in Admiral Coligny's entourage, led by Coligny's daughter, undertook to "convert" the unfortunate fellow. More accurately, they conscripted him to serve as an object lesson on the power of belief. At best, Jean Guy counted as a novice Protestant, one barely worthy to serve as a model of piety. At worst, he was not even a former Catholic; rather, he seems to have been a kind of subconfessional Christian, doctrinally oblivious, devotionally irregular, and perhaps only vaguely theistic. But religious arguments have been constructed on far less, and Guy served to reinforce others' faith primarily through the pain he underwent: his offending hand was amputated, his nipples burned off with hot poker, and his body hung upside down to slowly asphyxiate. Gregory Haake's point is that religious propaganda could take many shapes, not all of which presented themselves as overtly polemical.