



HAL
open science

”Eh bien, ma sœur, séparons-nous” : La chanson dans les recueils poétiques et musicaux du premier XVIIe siècle

Miriam Speyer

► To cite this version:

Miriam Speyer. ”Eh bien, ma sœur, séparons-nous” : La chanson dans les recueils poétiques et musicaux du premier XVIIe siècle. *Papers on French Seventeenth Century Literature*, 2017, XLIV (86), pp.35-59. hal-01921669

HAL Id: hal-01921669

<https://normandie-univ.hal.science/hal-01921669>

Submitted on 14 Nov 2018

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.

**Papers
on French Seventeenth Century
Literature**

Papers on French Seventeenth Century Literature

Review founded by Wolfgang Leiner

**Volume XLIV (2017)
Number 86**

Editor
Rainer Zaiser

Editorial Staff
**Wiebke Conrad, Jasmin Caravello,
Béatrice Jakobs, Lydie Karpen,
Dirk Pfortner**

**PFSC / Biblio 17
Tübingen**

Gunter Narr Verlag Tübingen

Papers on French Seventeenth Century Literature / Biblio 17
Editor: Rainer Zaiser

© 2017 · Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG
P.O. Box 2567, D-72015 Tübingen

All rights, including the rights of publication, distribution and sales, as well as the right to translation, are reserved. No part of this work covered by the copyrights hereon may be reproduced or copied in any form or by any means - graphic, electronic or mechanical including photocopying, recording, taping, or information and retrieval systems - without written permission of the publisher.

Internet: <http://www.narr.de>
E-Mail: info@narr.de

Printed in Germany

ISSN 0343-0758

© Narr Francke Attempto GmbH+Co. KG, 2017,
Licensed for Miriam Speyer

« Eh bien, ma sœur, séparons-nous » : La chanson dans les recueils poétiques et musicaux du premier XVII^e siècle

MIRIAM SPEYER

(UNIVERSITÉ DE CAEN NORMANDIE, LASLAR EA 4256)

LA POÉSIE.

Quoi ! par de vains accords et des sons impuissants,
Vous croyez exprimer tout ce que je sais dire ?

LA MUSIQUE.

Aux doux transports qu'Apollon vous inspire
Je crois pouvoir mêler la douceur de mes chants.
(Boileau, *Fragment d'un prologue d'Opéra*, 1713)

« Souvent, l'auteur altier de quelque chansonnette / Au même instant prend droit de se croire poète »¹ écrit Nicolas Boileau-Despréaux dans son *Art poétique* en 1674, faisant ainsi part de son mépris pour cette forme poétique. Pour le « législateur du Parnasse », un auteur de chansons n'est pas poète. Or, quelque soixante-dix ans plus tôt, la chanson semble connaître une fortune bien différente : puisée en partie dans des florilèges de chansons, sans ordre et sans signature, la chanson se voit intégrée aux recueils collectifs de poésies qui connaissent un essor remarquable dans les vingt premières années du XVII^e siècle.

Un certain nombre de travaux récents ont interrogé les liens entre littérature et musique à la cour de Louis XIII et, surtout, à celle de Louis XIV². Si les travaux de Georgie Durosoir et Anne-Madeleine Goulet

¹ *Art poétique* (1674), chant II, v. 197-198.

² G. Durosoir, *L'Air de cour en France (1571-1655)*, Liège, Mardaga, 1991 ; A.-M. Goulet, *Poésie, musique et sociabilité au XVII^e siècle : les Livres d'airs de différents auteurs publiés chez Ballard de 1658 à 1694*, Paris, H. Champion, « Lumière

© Narr Francke Attempto GmbH+Co. KG, 2017,

soulignent l'essor notamment des airs dans les cours au XVII^e siècle, d'autres travaux, en revanche, insistent sur l'écart qui se creuse entre la poésie lue ou dite et la chanson. La musique se voit réduite à n'être plus qu'un « accompagnement facultatif »³ de la poésie, qu'on semble préférer réciter. Et Dominique Chaigne de noter qu'« à la charnière des XVI^e et XVII^e siècles [...] d'un côté la poésie et de l'autre la musique et le chant se séparent de façon ponctuelle, puis systématique »⁴.

En interrogeant le devenir de la chanson dans les recueils collectifs poétiques et musicaux à l'aube du XVII^e siècle, plusieurs évolutions – complémentaires – se font jour. Notre étude prendra alors pour point de départ des observations d'histoire éditoriale pendant ce premier XVII^e siècle d'une part, et l'étude des identifications formelles à l'intérieur des recueils collectifs d'autre part. Le recours à une base de données⁵ nous permettra l'exploitation quantitative des contenus des recueils collectifs de poésies, dont les titres génériques. Ainsi sommes-nous à même d'observer la fortune des pièces individuelles ainsi que l'évolution de leurs titres dans les recueils collectifs au fil des publications. Dans ce questionnement au carrefour de l'hierarchie des genres et de l'histoire de la poésie, nous nous proposons d'interroger le statut de la chanson, entre petit genre éphémère, voire populaire, et forme poétique au même statut que les sonnets et les stances. Quels renseignements ces observations nous donnent-elles sur la réception de ces pièces et sur la relation entre la poésie lue et la poésie chantée ?

classique », 2004 ; B. Louvat-Molozay, *Théâtre et musique. Dramaturgie de l'insertion musicale dans le théâtre français (1550-1680)*, Paris, H. Champion, « Lumière classique », 2002.

³ A. Génétiot, « Rhétorique et poésie lyrique », *Dix-septième siècle*, n°236, 2007, p. 533.

⁴ « Le son du sonnet au XVII^e siècle », *Loxias*, Loxias 30, mis en ligne le 1^{er} sept. 2010 : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=6315>. Dietmar Rieger trace cette évolution depuis le Moyen-Âge (cf. « De la chanson poétique à la poésie chantée et au texte lyrique. Coup d'œil sur un aspect de l'évolution des genres vers la fin du Moyen Âge », dans « *Contez me tout* », *Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Herman Braet*, C. Bel, P. Dumont, F. Willaert (éd.), Louvain, Peeters, « La République des Lettres », 2006, p. 385-405).

⁵ Base de données que nous élaborons dans le cadre de notre thèse *Les recueils collectifs de poésies au XVII^e siècle (1597-1671)*, sous la direction de Marie-Gabrielle Lallemand, Université de Caen Normandie.

Le statut double de la chanson à l'aube du XVII^e siècle

Vers la fin du XVI^e siècle, le recueil poétique d'auteur⁶ cède de plus en plus la place au recueil collectif de poésies qui constitue un des modes de publication majeurs tout au long du XVII^e siècle⁷. Maints poètes de cette époque n'ont été publiés en volume et sous leur nom qu'une fois décédés, le plus connu parmi eux étant sans doute Malherbe. Dans ces recueils poétiques, si elles sont parfois accompagnées d'un titre thématique, les pièces sont surtout présentées par leur titre rhématique⁸, indiquant la forme poétique adoptée : sonnet, épigramme, stances, chanson, ...

Les chansons, contrairement aux autres formes publiées en recueil collectif, connaissent de plus une publication séparée, dans des recueils collectifs de chansons⁹. Très nombreux dans les trente dernières années du XVI^e siècle, ces derniers semblent disparaître¹⁰ au profit, d'une part, des livres d'airs¹¹ qui ajoutent au texte une notation musicale et, d'autre part,

⁶ Les recueils des auteurs de la Pléiade contiennent bien des chansons (cf. p. ex. la *Nouvelle continuation des Amours* de Ronsard). Ce qui a retenu notre attention ici, c'est le devenir de la chanson en recueil collectif, d'autant plus qu'au XVII^e siècle, la plupart des pièces sont d'abord publiées en recueil collectif avant d'être rassemblées dans des recueils d'auteur.

⁷ Voir notamment F. Lachèvre, *Bibliographie des recueils collectifs de poésies, publiés de 1597 à 1700* (1901-1905), Genève, Slatkine Reprints, 1967 (4 vol) et H.-J. Martin, *Livres, pouvoirs et société* (1969), Genève, Droz, « Titre courant », 1999, p. 284-285.

⁸ Cf. G. Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, « Poétique », 1987, p. 78-84. Dans le développement qui suit, nous assimilerons ces titres rhématiques aux genres poétiques tout en étant consciente que ce terme peut prêter à discussion, notamment du caractère peu défini de beaucoup de ces « genres ».

⁹ Comme dans *Le Recueil des chansons nouvelles de divers Poètes françois*, Paris, N. Bonfons, 1585 ou dans *Le Parnasse des Muses ou Recueil des plus belles chansons à danser...*, Paris, Ch. Hulpeau, 1627.

¹⁰ La recherche dans le catalogue collectif de France le prouve : seulement neuf « recueils de chansons » sont publiés entre 1600 et 1620, tous en province (Caen, Limoges, Rouen, Troyes). On consultera à ce propos également la liste établie par L. Terreaux dans son édition critique du *Recueil de quelques vers amoureux* (1606) de J. Bertaut (Paris, Marcel Didier, « Société des textes français modernes », 1970, p. XXIV-XXXVII).

¹¹ Le livre d'airs connaît un certain succès éditorial depuis 1571 et coexiste avec le recueil de chansons jusqu'à la fin du XVI^e siècle. Après 1600, le recueil de chansons connaît un net déclin, contrairement au livre d'airs. Voir à ce sujet la « Chronologie des recueils d'airs de cour » de G. Durosoir (dans *L'Air de cour en*

des recueils collectifs de poésies dont le travail bibliographique de Frédéric Lachèvre souligne l'essor. En effet, entre 1597 et 1620, pas moins de vingt-deux recueils collectifs généraux (sans compter les rééditions en province, ni les recueils collectifs satyriques) voient le jour, qui capitalisent ensemble environ 4500 pièces sur un peu moins que 12 000 pages¹². Bien que le « premier XVII^e siècle » défini par Henri Lafay s'étende jusqu'en 1630¹³, l'année 1620 s'impose de plusieurs points de vue comme terminus *ad quem* de cette réflexion : les auteurs (notamment Du Perron, Bertaut et Malherbe) ainsi que certains genres poétiques des recueils collectifs, relativement constants jusqu'en 1620, changent dans les recueils ultérieurs qu'on appellera alors « recueils malherbiens »¹⁴. Il en va de même avec les pièces constamment rééditées. Toutes ces évolutions permettent alors de supposer que les goûts poétiques changèrent autour de cette date.

Ces observations de l'histoire éditoriale invitent à interroger le statut de la forme de la chanson dans les recueils collectifs de poésies qui, nous le disions, évincent au début du XVII^e siècle en quelque sorte le recueil collectif de chansons. Quel peut être le mode de lecture (et de présentation) de la chanson, dès lors qu'elle n'est plus publiée dans des recueils de chansons, mais imprimée avec des pièces poétiques destinées vraisemblablement à la lecture ?

Dès les *Diverses poésies nouvelles*¹⁵, publiées chez Raphaël du Petit-Val à Rouen en 1597, un lien s'établit entre les « stances » et les « chansons ». Les pièces, toutes anonymes, sont identifiées par leur genre (stances, élégie, chanson, ...) et numérotées. Si les élégies suivent une numérotation à part,

France, op. cit., p. 341-344) ainsi que la base de données sur l'air de cour du Centre de musique baroque de Versailles : T. Leconte, *Catalogue de l'air de cour en France (1602 – ca. 1660)*, mis en ligne en décembre 2005 : <http://philidor.cmbv.fr/ark:/13681/rvpuxaxf0asmzsrfdbyw>. Voir aussi J. R. Anthony, *La Musique en France à l'âge baroque* (1974), trad. B. Vierende et V. Giroud, Paris, Flammarion, « Harmoniques », 2010, p. 440.

¹² Sachant que bien des pièces ont été reprises d'un recueil à l'autre.

¹³ Voir H. Lafay, *La Poésie française du premier XVII^e siècle (1598-1630)*, Paris, Nizet, 1975.

¹⁴ M. Bombart, G. Peureux, « Politiques des recueils collectifs dans le premier XVII^e siècle. Emergence et diffusion d'une norme linguistique et sociale », dans *Le Recueil littéraire. Pratiques et théories d'une forme*, I. Langlet (éd.), Rennes, PU de Rennes, « Interférences », 2003, p. 243.

¹⁵ Le recueil collectif poétique n'est certes pas une invention de Raphaël du Petit-Val. Toutefois, c'est lui qui lance l'essor éditorial du début du XVII^e siècle, après une éclipse d'une cinquantaine d'années.

les stances et les chansons, quant à elles, sont prises dans une même série¹⁶. Ce fait souligne la parenté des deux genres : tous deux sont de longs poèmes composés de plusieurs strophes. Une telle assimilation entre « stances » et « chanson » s'observe également chez d'autres éditeurs. Dans la table des *Fleurs des plus excellans poetes de ce temps* (Paris, Bonfons, 1599 et 1601), les pièces sont organisées par genre poétique. On n'y trouve pas de rubrique « chanson », toutes les pièces que l'on a pu rencontrer chez d'autres éditeurs sous le titre de « chanson » sont présentées comme des « stances »¹⁷. Et si Mathieu Guillemot ajoute une « Table des sonnets » ainsi qu'une « Table des chansons » à l'édition des *Muses ralliées* de 1603, cette dernière disparaît lors de la réédition en 1607¹⁸, alors que la « Table des sonnets » est bien maintenue. Cette tendance s'accroît par la suite par l'adoption de tables purement alphabétiques et, chez Toussaint du Bray, par une organisation des pièces par auteur. Ce dont témoignent alors ces développements, c'est que les éditeurs (qu'il s'agisse de l'imprimeur-libraire lui-même ou d'un compilateur tiers) font disparaître la spécificité de la chanson – sa présentation chantée – de l'appareil liminaire. Plus encore : alors que dans les recueils de chansons, on peut trouver des indications sur l'air à choisir¹⁹, voire des tablatures, aucune précision à ce sujet dans les recueils collectifs de poésies. La chanson est coupée de son accompagnement musical et, partant, assimilée à la poésie récitée.

S'y ajoute une évolution quantitative : contrairement aux stances²⁰, la chanson perd en importance dans les recueils collectifs entre 1597 et 1620 (voir tableau 1). Un indice pour une certaine désaffection du genre ?

¹⁶ Dans ce sens, la *dispositio* du recueil rappelle l'organisation des « Amours », notamment celles de Desportes qui contiennent maintes stances et chansons à une exception près – et non la moindre ! – : le recueil de R. du Petit Val ne contient que trois sonnets, dont seulement deux sont identifiés comme tels.

¹⁷ Comme « Auprès des beaux yeux de Philis » de Callier ou « Hélas ! que me sert-il d'aimer » et « O beaux cheveux dont la blondeur esgalle » (non signée) de Bertaut.

¹⁸ Il s'agit du *Parnasse des plus excellens poetes de ce temps* (Paris, Mathieu Guillemot, 1607).

¹⁹ Dans le *Sommaire de tous les recueils des chansons tant amoureuses, rustiques que musicales : avec plusieurs chansons nouvelles, non encores mises en lumiere* (Lyon, B. Rigaud, 1579) par exemple, la pièce « Vostre bel oeil maistresse... » est présentée comme « Chanson nouvelle d'un amant envers s'amie, sur le chant, Traistres de la Rochelle : composée par Agnyan » (f. 13r^o), la chanson « Si un sexe j'honnore » est précédée de l'indication « Chanson, sur le chant d'une nouvelle Pavanne Espagnolle, par I. M. » (f. 37v^o).

²⁰ Constat d'ailleurs confirmé par les titres des poésies insérées dans l'*Astrée*. Alors que la première partie contient cinq chansons et huit stances, on ne trouve plus qu'une seule pièce identifiée comme « chanson » dans la deuxième (vs. cinq

	Pièces total	Chansons		Stances	
<i>Diverses poésies nouvelles</i> R. du Petit-Val, 1597	30	15	50,0 %	17	56,7 %
<i>Les Muses ralliées</i> Guillemot, 1599-1600	383	15	3,9 %	94	24,5 %
<i>Nouveau recueil des plus...</i> Bray, 1609	167	14	8,3 %	48	28,7 %
<i>Les Délices de la poésie...</i> Bray, 1615	349	4	1,2 %	132	37,8 %
<i>Le Second Livre des Délices</i> Bray, 1620	366	3	0,8 %	66	18,0 %
<i>Les Délices... Dernier Recueil</i> Bray, 1620	478	9	1,9 %	115	24,0 %

Tableau 1: Évolution du nombre de chansons dans les recueils collectifs de poésies

Or, si le nombre de chansons décroît entre 1597 et 1620, c'est aussi parce que vingt-et-une « chansons » connaissent des requalifications : initialement identifiées comme « chansons », dix-sept d'entre elles deviennent, parfois à partir du *Parnasse des excellens poetes de ce temps* (Mathieu Guillemot, 1607), mais au plus tard dans *Les Délices de la poésie française* (Toussaint du Bray, 1615) des « stances », quatre perdent leur identification générique et ne gardent qu'un titre thématique (voir tableau 2).

Incipit	requalification en...	dans recueil ...
A qui dois-je me conseiller...	« Bailler amoureux »	<i>Parnasse</i> , 1607
Amour quitte tes armes...		<i>Délices</i> , 1615
Auprès des beaux yeux de Philis...	« Desespoir amoureux »	<i>Délices</i> , 1615
Beauté mon beau souci, de qui l'ame...	Stances	<i>Parnasse</i> , 1607
Comment pensez-vous que je vive...	Stances	<i>Muses ralliées</i> , 1599
Doux objet de mes desirs...	« Plainctes durant l'absence »	<i>Parnasse</i> , 1607
Dure contrainte de partir...	Stances	<i>Délices</i> , 1615
En fin ceste beauté m'a la place rendue...	Stances	<i>Temple d'Apollon</i> , 1611 ²¹
En fin les mespris dont Francine...	Stances	<i>Délices</i> , 1615
Helas ! que me sert-il d'aimer...	Stances	<i>Délices</i> , 1615

stances). Treize stances (de différents mètres, iso- et hétérométriques) se trouvent dans la troisième partie... et aucune chanson.

²¹ Rouen, Raphaël du Petit Val, 1611.

L'Égalité des mesmes flammes...	ø	<i>Nouveau recueil</i> , 1609
	Stances	<i>Délices</i> , 1615
L'Ennuy qui tourmente ma vie...	Stances	<i>Temple d'Apollon</i> , 1611
Laisse moy raison importune...	Stances	<i>Délices</i> , 1615
Le dernier de mes jours est dessus l'horizon...	Stances	<i>Délices</i> , 1615
O beaux cheveux dont la blondeur esgalle...	Stances	<i>Délices</i> , 1615
O Nuit tant de fois désiré...	Stances	<i>Délices</i> , 1615
Philis, qui me voit le teint blesme...	Stances	<i>Délices</i> , 1615
Pour estre plus jeune & plus beau...	Stances	<i>Délices</i> , 1615
Quand le flambeau du monde	« Complainte »	<i>Délices</i> , 1615
Souhaittant que le Ciel punisse...	Stances	<i>Délices</i> , 1615
Un Amant respandit un jour...	Stances	<i>Délices</i> , 1615

Tableau 2: Changements génériques des chansons dans les recueils collectifs de poésies

Tout semble se passer comme si les compilateurs des recueils poétiques souhaitaient gommer tout lien avec une potentielle présentation musicale des « chansons » qu'ils cherchent à assimiler à d'autres genres poétiques, genres à réciter²². Cette assimilation n'est pas sans impact sur la valeur accordée à ces pièces. Alors que les recueils de chansons visent le divertissement et la « récréation » (comme l'indiquent souvent les titres²³) et que quasiment aucune des pièces qu'ils contiennent n'est signée²⁴, les recueils de poésies paraissent plus ambitieux. Il s'agit de célébrer l'excellence de la poésie française et, au plus tard depuis les recueils de Toussaint du Bray,

²² Dans cette comparaison, nous avons exclu délibérément les vers de ballet. Certes, ces derniers furent chantés, mais ils s'inscrivent à l'intérieur d'un spectacle et d'une intrigue, ce qui n'est pas le cas des chansons individuelles. Le pourcentage des vers de ballet est d'ailleurs plus ou moins constant (2 à 3%) dans les recueils collectifs de poésies entre 1600 et 1620.

²³ Les titres de ce genre de publications en témoignent : p. ex. le *Premier livre du recueil des chansons, bransles, gaillardes, voltes, courantes, pavaues, romanesques : et autres especes de poésies propres pour la recreation de cœurs melancoliques* (Paris, Claude de Montre-œil, 1579) ou *l'Amoureux Passetemps, déclaré en joyeuse poésie, par plusieurs épistres du coq à l'asne, et de l'asne au coq, avec balades, dizains, huitains, et autres joyusetes* (Lyon, Benoist Rigaud, 1582).

²⁴ Ce qui prouve donc que l'on n'accorde qu'une faible importance au texte et à son créateur (cf. D. Rieger, « De la chanson poétique à la poésie chantée et au texte lyrique. Coup d'œil sur un aspect de l'évolution des genres vers la fin du Moyen Âge », dans « *Contez me tout* », *op. cit.*, p. 389).

celle des poètes, comme le clame haut et fort périphrase de ces recueils²⁵. En effet, les superlatifs abondent, annonçant les « plus beaux vers »²⁶ venant des « plus excellens poètes »²⁷. D'Espinelle, le compilateur des recueils sortis des presses de Mathieu Guillemot, loue le « mérite des Poésies » contenues dans les recueils, expliquant au lecteur qu'il « verr[a] les *plus rares fruits* qu'ayant produit depuis peu les *plus celebres esprits* de ce temps »²⁸. Dans l'avis « Aux Lecteurs » du *Nouveau recueil des plus beaux vers de ce temps* (Paris, T. du Bray, 1609), le compilateur anonyme précise : « je ne doute pas que ce livre ne porte son prix et sa recommandation, avec le nom et la réputation de *tant de beaux Espris (sic)* dont je l'ay emprunté »²⁹. Un certain nombre de chansons se trouvent *ipso facto* valorisées et grimpent dans l'hierarchie des genres. C'est désormais le texte de ces pièces qui importe et aussi, dans la mesure où la présence de la signature devient de plus courante dans les vingt premières années du XVII^e siècle, le nom des auteurs.

Corollairement, on observe une évolution culturelle. Dans la pratique des mondains, la poésie chantée cède la place à la poésie récitée³⁰. Hormis la précision sur les vers lyriques, aucune évocation de la poésie mise en chant dans l'*Introduction à la poésie* (anonyme, Paris, T. du Bray, 1620) qui constitue un véritable manuel pour le poète amateur, donc mondain. D'ailleurs, cet ouvrage n'évoque à aucun moment les chansons mais uniquement les stances. Cette tendance est confirmée par l'évolution des poésies dans l'*Astrée* (1609-1627). Dans son étude des pièces poétiques insérées, Marie-Gabrielle Lallemand note que les vers chantés ont tendance à disparaître au fil des parties du roman pour faire place aux vers écrits. De plus, les verbes qui introduisent les poésies ne permettent plus de savoir s'il s'agit d'une poésie chantée ou récitée : « le berger poète devient chevalier

²⁵ Voir aussi M. Bombart, G. Peureux, « Politiques des recueils collectifs dans le premier XVII^e siècle. Emergence et diffusion d'une norme linguistique et sociale », dans *Le Recueil littéraire*, op. cit., p. 239-244.

²⁶ Ce syntagme se trouve dans tous les titres des recueils de Toussaint du Bray. On peut également évoquer le recueil poétique d'Antoine Du Breuil qui, selon le sous-titre, serait « rempl[i] des plus beaux vers que ce siecle reserve à la posterité ».

²⁷ Cf. les recueils des Bonfons (Paris, 1599 et 1601) ainsi que le *Parnasse...* (1607).

²⁸ *Le Parnasse des plus excellens poetes de ce temps*, t. II, « Au Lecteur », n. p. (nos italiques).

²⁹ n. p. (nos italiques).

³⁰ Dans son *Histoire du sonnet en France*, Max Jasinski note par exemple que l'on « cesse de chanter des sonnets bien avant 1600 » (Douai, H. Bruyère, 1903, p. 124).

poète, poète mondain »³¹, conclut-elle. La poésie chantée cède donc, en ce début de XVII^e siècle, la place à la poésie dite.

Vers une poétique de la chanson

Si les éditeurs des recueils poétiques hésitent entre l'appellation « chanson » et « stances », c'est que ces deux genres poétiques présentent à la fois des points communs et des points de divergence. Certes, ni la « chanson », ni les « stances » ne sont des genres poétiques fixes comme l'est le sonnet. On sait de plus que les genres poétiques sont peu définis au XVII^e siècle³². Cependant, le caractère systématique de cette hésitation générique à travers les recueils collectifs ainsi que l'article de Furetière qui, lui, distingue bien les stances de la chanson³³ nous invitent à tenter d'esquisser une définition.

Les stances ainsi que les chansons sont des pièces versifiées composées de plusieurs strophes (dans les *Diverses poésies nouvelles*, on arrive à une moyenne de 6,7 strophes par pièce, stances et chansons confondues³⁴). Ces dernières sont des quatrains ou des sizains³⁵ qui sont aussi les deux structures les plus utilisées pour l'air de cour³⁶. Georgie Durosoir note à propos de ce dernier une prédilection des rimes croisées dans les quatrains, suivi, dans les sizains, d'un distique à rimes plates³⁷. Cette observation se vérifie à la fois pour la majorité des stances et des chansons dans le recueil de Raphaël du Petit Val de 1597³⁸. Les deux formes partagent bien un certain nombre de caractéristiques. Qu'est-ce qui les distingue alors ?

³¹ M.-G. Lallemand, « Les poèmes d'Honoré d'Urfé insérés dans *L'Astrée* », *Dix-septième siècle*, n°235, 2007, p. 312.

³² Cf. A. Génétiot, *Les Genres lyriques mondains*, Genève, Droz, 1990. À propos des stances et de la chanson, voir particulièrement p. 51-56.

³³ « STANCE Terme de Poésie, qui se dit d'un certain nombre réglé de vers graves et sérieux qui contiennent un sens, au bout duquel il se fait un repos. *Ce que le Couplet est dans les Chansons, la Strophe dans les Odes, les Stances le sont dans les Poèmes Epiques, ou en des matieres graves et spirituelles* » (Furetière, *Dictionnaire universel*, 1690, nos italiques).

³⁴ La même moyenne se profile quand on examine les deux formes séparément : stances (6,71), chansons (6,73).

³⁵ On trouve onze stances et neuf chansons composées en quatrains, contre six stances et cinq chansons composées en sizains dans les *Diverses poésies nouvelles*. Une chanson est composée de quintils.

³⁶ Cf. J. R. Anthony, *La Musique en France à l'âge baroque*, op. cit., p. 442. Voir aussi G. Durosoir, *L'Air de cour en France (1571-1655)*, op. cit., p. 93, 131.

³⁷ Cf. *ibid.*, p. 81.

³⁸ Y dérogeant seulement cinq des quinze chansons et sept des dix-sept stances.

On observe d'abord une différence thématique (comme le suggère aussi l'article de Furetière). Dans les recueils collectifs de poésies, toutes les chansons sont à thématique amoureuse. Les stances, quant à elles, présentent une variété thématique plus importante : bien des stances sont certes amoureuses (à ce propos, on ne saurait trouver de différence notable dans le traitement du sujet entre celles-ci et les chansons³⁹), mais des pièces encomiastiques, de même que des pièces religieuses sont, elles aussi, identifiées comme stances⁴⁰. C'est à ce propos que se dessine d'ailleurs une différence nette avec les recueils de chansons de la fin du siècle. Sans doute sous l'influence de l'actualité, ces derniers ne contiennent pas seulement des chansons d'amour, mais bien des chansons de circonstance, qu'elles soient sérieuses ou satiriques, sur les événements et les personnages principaux des guerres de religion (Condé, Coligny, Guise, ...) ⁴¹.

Qu'en est-il des aspects formels ? Certaines chansons sont pourvues d'un refrain de deux vers (généralement en hexasyllabes ou en octosyllabes) à rimes plates⁴². Or, aucune des « chansons » de la « table des chansons » des *Muses ralliées* de 1603 n'a de refrain. En revanche, les Stances XXVI « Beutez qui pour jamais m'avez l'ame eschauffée » dans les *Diverses poésies nouvelles*⁴³ en comportent un : « Mon amour & ma fin / Ont eu mesme destin ». Plus opérationnel semble alors le critère du mètre. Des dix-sept stances des *Diverses poésies nouvelles*, quinze sont composées en alexandrins⁴⁴. Quant aux chansons, seule une adopte la strophe isométrique

³⁹ Dans les *Diverses poésies nouvelles*, on trouve par exemple bien des stances enjouées, évoquant la légèreté de l'amant (ou de l'amante) comme « Quand vous n'aymiez que moy, j'avois... » (p. 13) et « En fin voilà que c'est ces beutez... » (p. 5) et des chansons qui mettent en scène des amants transis, prêts à mourir d'amour : « Qu'Amour est plein de rage » (p. 32) et « Quand je voy tes beaux yeux... » (p. 19).

⁴⁰ Cf. les « Stances sur la venue du Roy à Paris » de Du Perron (*Muses ralliées*, 1603, f. 8r°), les « Stances sur la prise d'Amiens » de Bertaut (*ibid.*, f. 23r°) ou les « Stances au Roy, pour la paix » de Laugier de Porchères (*ibid.*, f.24v°).

⁴¹ Cf. p. ex. *Le Recueil de plusieurs chansons nouvelles, avec plusieurs autres chansons de guerres, & d'amours, plaisantes & recreatives [...]* (Lyon, 1571) ou le *Nouveau recueil des chansons qu'on chante a present, tant de la guerre et voyage de la Fere, de la Mure, et des chansons amoureuses* (Lyon, 1581).

⁴² Cf. *Diverses poésies nouvelles*, 1597, « Maistresse si ton ame... », p. 35 ; « Amour estant logé dedans mon ame... », p. 19.

⁴³ *Ibid.*, p. 36.

⁴⁴ Les deux autres sont : « Mes chers soupirs, les témoins plus fidelles » (décasyllabes) et « Beutez qui pour jamais m'avez l'ame eschauffée » (hétérométrique : 12-12-12-12-6-6).

d'alexandrins⁴⁵, cinq des quinze recourent à l'octosyllabe. Dans les *Muses ralliées*, sept sur onze chansons sont écrites en octosyllabes⁴⁶. Nous retrouvons ainsi en partie ce qu'affirme Wilhelm Theodor Elwert au sujet des *Œuvres* de Desportes : chez le poète d'Henri III, seules les chansons présentent des spécificités métriques.

[La chanson] est en général en vers de huit syllabes, quelquefois, mais rarement, en vers de sept syllabes. Les strophes sont toujours isométriques. Tout au plus faut-il signaler comme élément de variété le fait que quelquefois la première strophe de la chanson est plus courte que les strophes suivantes ; un quatrain, par exemple précède des sixains et des huitains.⁴⁷

L'octosyllabe ainsi que l'heptasyllabe sont les deux mètres que Ronsard recommande pour les pièces musicales, raison pour laquelle il les appelle aussi « vers lyriques »⁴⁸. Cette distinction est reprise dans *l'Introduction à la poésie* (1620) :

le Lirique plaist autant pour sa douceur qu'il ravit par sa melodie : sa longueur est de quelquefois cinq à six, de six à sept, de sept à huit, de huit à neuf, souvent il est de douze & treize, ou de dix & onze, & s'associent avec des Vers de six, sept ou huit sillabes seulement, [...], de sorte que *ceste contexture despend entierement de la volonté du Poëte, on ny peut establir de Loy, ny de regle particuliere*.⁴⁹

⁴⁵ La composition de pièces musicales en alexandrins n'est cependant pas impossible. Comme le note J. R. Anthony, « [d]ans les recueils [d'airs] les plus anciens, les strophes sont généralement en octosyllabes ou en alexandrins » (*La Musique en France à l'âge baroque*, op. cit., p. 442).

⁴⁶ On peut d'ailleurs faire le même constat au sujet des poésies (stances et chansons) insérées dans les deux premières parties de *l'Astrée* : la plupart des stances adopte l'alexandrin, la majorité des chansons l'octosyllabe.

⁴⁷ W. Th. Elwert, « La vogue des vers mêlés dans la poésie du XVII^e siècle », *Dix-septième siècle*, n°88, 1970, p. 4.

⁴⁸ Après avoir évoqué l'alexandrin et le décasyllabe, le prince des poètes précise : « Car les autres [vers] marchent d'un pas licencieux, et se contentent seulement d'un certain nombre que tu pourras faire à plaisir, selon ta volonté, tantost de sept à huit syllabes, tantost de six à sept, tantost de cinq à six, tantost de quatre à trois, [...]. Tels vers sont merveilleusement propres pour la musique, la lyre et autres instrumens; et pource quand tu les appelleras Lyriques [...] » (P. de Ronsard, « Abrégé de l'Art poétique françoys » dans *Œuvres complètes*, éd. J. Céard, D. Ménager, M. Simonin, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1994, t. II, p. 1187).

⁴⁹ *Introduction à la poésie*, Paris, Toussaint du Bray, 1620, p. 62 (nos italiques).

Cette définition insiste d'une part, et à l'instar de celle du prince des poètes, sur l'absence de préceptes absolus et, d'autre part, sur l'hétérométrie. Aussi reflète-t-elle la variété métrique que l'on rencontre dans les chansons publiées dans les recueils collectifs de poésies de la fin du XVI^e et du début du XVII^e siècle. En effet, si l'octosyllabe est le mètre le plus courant, on rencontre également l'hexasyllabe, le décasyllabe et même l'heptasyllabe⁵⁰ ainsi que des pièces hétérométriques. Dans ces dernières, les poètes joignent volontiers l'alexandrin à l'hexasyllabe :

Vous avez tort la belle
De me faire languir ayant vostre beauté.
Tant plus vous cognoissez en moy de fermeté,
Plus vous m'estes cruelle
Hélas ! faut-il qu'on pense
Qu'amour cet inhumain triomphe de mon cœur [...] ⁵¹

ou

Quand le flambeau du monde
Quitte l'autre séjour
Et sort du sein de l'onde
Pour r'allumer le jour
Pressé de la douleur qui trouble mon repos,
Devers luy je m'adresse, & luy tiens ce propos :
Bel Astre favorable
Qui luis esgalement [...] ⁵²

Cette observation nous amène à interroger le devenir de l'hétérométrie à l'aube du XVII^e siècle. Il est généralement admis que l'essor des *stances* hétérométriques est dû à Malherbe qui les introduisit entre 1605 et 1612⁵³, les stances étant initialement un genre isométrique. Or, nous avons vu que bien des chansons composées autour du tournant du siècle choisissent

⁵⁰ Comme « Ma Déesse, mon amour » (p. 15) et « Doncques faut-il en ayant » (p. 20), dans les *Diverses poésies nouvelles* et « Mourez mon cœur je vous prie » dans les *Muses ralliées* (f. 306v^r). Voir à ce propos aussi les tableaux établis par G. Durosoir dans *L'Air de cour en France*, op. cit., p. 83.

⁵¹ *Diverses poésies nouvelles*, p. 17.

⁵² *Les Muses ralliées*, f. 305r^o.

⁵³ Cf. R. Fromilhague, *Malherbe. Technique et création poétique*, Paris, Armand Colin, 1954, p. 157-158 ; J.-F. Castille, « La poétique malherbienne de l'hétérométrie », dans *Pour des Malherbe*, L. Himy-Piéri, Ch. Liaroutzos (éd.), Caen, Presses universitaires de Caen, 2008, p. 152. Voir aussi A. Génétot, *Les Genres lyriques mondains*, op. cit., p. 52 et G. Durosoir, *L'Air de cour en France (1571-1655)*, op. cit., p. 82.

l'hétérométrie⁵⁴ et que la combinaison hexasyllabe-alexandrin est courante : on la rencontre dans la pièce « Quand le flambeau du monde », attribuée à Du Perron⁵⁵ ainsi que dans « Les cieus inexorables » de Bertaut⁵⁶. Les quatre chansons hétérométriques contenues dans les *Diverses poésies nouvelles* de 1597 adoptent toutes ces deux mètres. Si la chanson se compose en vers hétérométriques, qu'elle choisit volontiers la combinaison des vers à six et à douze syllabes et qu'elle se trouve, au début du XVII^e siècle, systématiquement assimilée aux stances, l'apparition de l'hétérométrie dans ces dernières n'en est-elle pas la suite logique⁵⁷ ? Dès lors, nulle surprise si l'on finit par trouver ces variations de mètre aussi dans des stances religieuses, encomiastiques ou de circonstance, comme les « Regrets de la mort de la dame »⁵⁸ ou les stances « Pour la naissance du duc de Retelois » de Lingendes⁵⁹.

À ce sujet, les paraphrases de psaumes constituent, du fait de leur caractère éminemment lyrique (pris dans son sens étymologique), un cas particulier. L'hétérométrie – de préférence l'alternance 6-12 – y est courante, et ce dès Desportes⁶⁰. Ajoutons que les paraphrases de psaumes de Malherbe, hétérométriques, se trouvent identifiées comme « stances »⁶¹. Une preuve de plus qu'au début du XVII^e siècle, la forme des stances est en train d'annexer certaines formes de la poésie chantée, en assimilant les configurations privilégiées, qui sont hétérométriques.

⁵⁴ Un parcours rapide de différents recueils de chansons publiés entre 1580 et 1600 corrobore cette analyse. L'hétérométrie n'est pas rare, l'alexandrin apparaît le plus souvent en combinaison avec l'hexasyllabe, mais aussi avec l'octosyllabe.

⁵⁵ *Les Muses ralliées*, f. 305r^o.

⁵⁶ Cette pièce est identifiée comme chanson dans son *Recueil de quelques vers amoureux* (Paris, Vve Mamert Patisson, 1602). Une variante antérieure (« Des maux si déplorables ») connut trois publications en recueils de chansons entre 1599 et 1606 (cf. L. Terreaux, « Introduction » dans J. Bertaut, *Recueil de quelques vers amoureux*, op. cit., p. XXXII-XXXIV).

⁵⁷ Cf. p. ex. les stances « L'an presque achevé sa course coutumière » (12-12-12-6) dans les *Muses ralliées* de 1603 (f. 96v^o) ou les stances à thématique amoureuse de Lingendes dans le *Nouveau recueil des plus beaux vers de ce temps*, Paris, Toussaint du Bray, 1609, p. 335-362.

⁵⁸ « Demeure de mon bien si pompeuse & si chere » (12-12-6-12-12-6), dans *Les Muses ralliées*, 1603, section « Vers funebres », f. 64v^o.

⁵⁹ « Les portes d'Orient ne s'ouvroient point encore », dans le *Nouveau recueil des plus beaux vers de ce temps*, op. cit., p. 338.

⁶⁰ Voir p. ex. sa paraphrase du Psaume L « Ô Dieu, par ta clémence aies de moi pitié ».

⁶¹ Cf. « O sagesse eternelle à qui c'est l'univers » (12-12-12-6-12-12) et « Les funestes complots des ames forcenées » (12-12-12-12-6-12) de Malherbe (dans *Les Délices de la poésie française*, 1615, p. 301-305).

Lire ou chanter ? L'exemple des poésies de Jean Bertaut

Les recueils collectifs de poésies font de la chanson un genre écrit. La présentation chantée des pièces ne disparaît pas pour autant, du moins pas entièrement. Nous le disions, le recueil de chansons est en quelque sorte remplacé par le livre d'airs, accompagné, lui, de notations musicales. Une comparaison à propos des « chansons » de Jean Bertaut le montre : si le titre générique change (la « chanson » devient « air »), il s'agit toujours du même poème⁶². Aussi trouve-t-on les mêmes pièces dans les recueils de chansons de la fin du XVI^e siècle inventoriés par Louis Terreaux⁶³ et dans les livres d'airs du début du XVII^e siècle⁶⁴. Dans la mesure où « les chansons se caractérisent par une plus grande facilité d'accès, tandis que les airs nécessitent davantage de technique et de virtuosité »⁶⁵, les « chansons » en question connaissent donc, au début du XVII^e siècle, une revalorisation simplement par leur mode de publication⁶⁶. S'y ajoute une véritable séparation des genres au profit de l'« air de cour » :

Au cours des premières années du XVII^e siècle, la mode changea et on délaissa le mélange hasardeux de nombreux airs de types différents regroupés au sein d'un même recueil, en faveur d'une nette séparation des genres ; l'air de cour rompit progressivement toutes ses attaches avec le vaudeville pour devenir une œuvre plus sérieuse et en même temps plus précieuse. La poésie choisie par les compositeurs reflète d'ailleurs cette évolution.⁶⁷

Les airs font de plus objet d'un nouvel acte de création : contrairement aux mélodies des chansons populaires, ils sont composés par des compositeurs renommés et systématiquement signés⁶⁸. Dès lors, la « beauté de l'air »⁶⁹ s'ajoute à celle des vers comme critère esthétique. Les deux évo-

⁶² Cf. annexe II.

⁶³ « Introduction », dans J. Bertaut, *Recueil de quelques vers amoureux* (1606), *op. cit.*, p. XXIV-XXXVII.

⁶⁴ Voir T. Leconte, *Catalogue de l'air de cour en France (1602 - ca. 1660)*, *loc. cit.*

⁶⁵ A.-M. Goulet, *Poésie, musique et sociabilité au XVII^e siècle*, *op. cit.*, p. 23.

⁶⁶ Valorisation aussi sociale, en témoigne l'onomastique : du vaudeville à l'air de cour. Or, comme le montre N. Khattabi, si le terme change, les mélodies des pièces, voire les textes peuvent être les mêmes (cf. « Du voix de ville à l'air de cour : les enjeux sociologiques d'un répertoire profane dans la seconde moitié du XVI^e siècle », *Seizième Siècle*, n°9, 2013, p. 157-170).

⁶⁷ J. R. Anthony, *La Musique en France à l'âge baroque*, *op. cit.*, p. 440.

⁶⁸ C'est le nom du compositeur que l'on trouve sur la page de titre des livres d'airs.

⁶⁹ « Toute la compagnie loua la beauté des vers et la beauté de l'air [...] » lit-on dans la conversation « De la poésie française jusqu'à Henri [IV] » de Mlle de

lutions dans le mode de publication sont, partant, complémentaires : la parution et en recueil de poésies et en livre d'airs concourent à anoblir le genre de la chanson. Tous deux contribuent à la couper de la culture populaire et urbaine des chansons satiriques, des villanelles et des vaudevilles avec lesquelles elle voisine dans les recueils de la fin du XVI^e siècle⁷⁰.

Demeure toutefois la question de la pratique de la mise en musique des pièces et de son évolution au fil du siècle. S'il est certes impossible de déterminer dans le détail les usages des mondains, les pièces publiées à la fois en livre d'airs et en recueil de poésies peuvent nous donner quelques indices. Comme l'importance du corpus empêche une exploration exhaustive, nous avons limité nos recherches à Jean Bertaut, poète très apprécié à l'aube du XVII^e siècle, et dont on trouve beaucoup de pièces dans les recueils poétiques et musicaux.

Lors de l'étude de ces imprimés, force est de constater que la publication sous le titre de « Stances » en recueil de poésies n'empêche pas la mise en musique. Ainsi, les stances⁷¹ « C'est bien force, ô mon cœur » se trouvent bien dans le quatrième livre des *Airs de différents auteurs mis en tablature de luth*⁷², les stances « Une belle geolliere... » dans les *Chansons nouvelles fort amoureuses, plaisantes et récréatives* (Lyon, B. Rigaud, 1588)⁷³. Autrement dit, le titre rhématique « chanson » n'indique plus forcément une pièce mise en musique (de même que le titre « sonnet »), mais désigne plutôt une forme poétique particulière, composée de plusieurs strophes d'octosyllabes (ou hétérométriques) et à thématique amoureuse⁷⁴. Une spécialisation qui vaut anoblissement : « Le genre [l'air de cour] était désormais dominé par des

Scudéry après que le musicien a chanté, accompagné du luth, des vers de Bertaut (dans « *De l'air galant* » et autres *Conversations (1653-1684)*. Pour une étude de l'archive galante, éd. D. Denis, Paris, H. Champion, « Sources classiques », 1998, p. 292).

⁷⁰ Cf. D. Rieger, « De la chanson poétique à la poésie chantée et au texte lyrique. Coup d'œil sur un aspect de l'évolution des genres vers la fin du Moyen Age », dans « *Contez me tout* », *op. cit.*, p. 399.

⁷¹ La pièce porte cette identification générique à la fois dans les recueils collectifs de poésies entre 1597 et 1620 et dans le *Recueil de quelques vers amoureux* (1602 et 1606) de Bertaut.

⁷² Paris, P. Ballard, 1613, f. 54v^e-55r^e.

⁷³ Cf. L. Terreaux, « Introduction », dans Bertaut, *Recueil de quelques vers amoureux* (1606), *op. cit.*, p. XXX.

⁷⁴ Cf. les quatre pièces identifiées comme « chansons » dans les *Délices de la poésie française* (T. du Bray, 1615) recourant à des strophes hétérométriques, les vingt-cinq chansons du *Recueil des plus beaux vers de MM. Malherbe...* (T. du Bray, 1626-27) sont composées soit en octosyllabes, soit en vers hétérométriques.

thèmes et des images empruntés à Pétrarque et façonnés par Philippe Desportes et ses disciples en un langage sentimental et recherché »⁷⁵.

Les compositeurs se détachent des indications génériques (« stances » ou « chanson ») de même qu'ils n'hésitent pas à changer le texte des poèmes : les livres d'airs publient rarement les pièces en entier et suppriment ou déplacent librement les strophes. Pour reprendre l'exemple de Bertaut, ses pièces publiées dans les livres d'airs sont souvent raccourcies de plusieurs strophes. Aussi n'y trouve-t-on que quatre des treize strophes de « C'est bien force, ô mon cœur » et seulement sept des seize strophes de « Elle l'avoit bien dit... » (1609). Quant aux variantes, les pièces comme « Des maux si déplorables », « Elle l'avoit bien dit... » et « Un amant répandit un jour... » y présentent des leçons différentes de celles que l'on trouve dans les recueils collectifs de poésies⁷⁶. Ces observations reflètent bien la pratique du temps, telle que la décrit le musicien mis en scène par Madeleine de Scudéry dans sa conversation « De la poésie française jusqu'à Henri [IV] », parue en 1684 :

[...] le duc de Béjar dit que le musicien faisait comme lui, qu'il choisissait les stances qui lui plaisaient le plus, et laissait les autres. – C'est un privilège de la musique, répondit le musicien français, et ceux qui font le mieux des vers nous permettent de changer quelquefois quelques paroles qui ne se chantent pas bien ; mais je prends cette liberté sans rien gêner, et je consulte même ceux qui les ont faits, quand je le puis ; car les vers qu'on ne doit que lire, ou ceux qu'on chante, doivent avoir quelque petite différence.⁷⁷

Un bon demi-siècle après l'essor des recueils collectifs des années 1597-1620, cette conversation nous livre un aperçu de la pratique de la poésie chantée. Les devisants y passent en revue les poètes français jusqu'à la fin du XVI^e siècle, mais le seul poète à être abondamment cité et, ce qui est encore plus important, le seul à être chanté est Bertaut. La conversation atteste la pratique de la mise en musique des pièces poétiques. Or, de nouveau, le statut de la chanson⁷⁸ est double. D'un côté, la chanson est

⁷⁵ J.R. Anthony, *La Musique en France à l'âge baroque*, op. cit., p. 440.

⁷⁶ Les pièces de Bertaut publiées en recueil collectif présentent des variantes importantes en fonction du moment de publication (avant et après 1602, année de la publication du *Recueil de quelques vers amoureux* du même auteur). Ces leçons, toutefois, ne correspondent que rarement aux leçons que l'on trouve dans les livres d'airs.

⁷⁷ M. de Scudéry, « De la poésie française jusqu'à Henri [IV] » (1684), dans « *De l'air galant* » et autres *Conversations (1653-1684)*, op. cit., p. 292.

⁷⁸ Les devisants emploient le terme de « chanson » pour désigner les pièces chantées. Le terme « air » désigne exclusivement l'accompagnement musical.

présentée comme un petit genre poétique, peu prestigieux : « [...] comme je n'en (de Bertaut) ai vu *que des chansons*, dit Théodore, [...] je serai ravie d'en voir *quelque chose davantage* »⁷⁹. De l'autre, seule la mise en musique des pièces de Bertaut permet de rendre entièrement justice aux mérites de cet auteur, comme en témoigne la réponse de Saint-Gelais, ami du poète :

Ah Madame, dit Saint-Gelais, *il faudrait pour la gloire de mon ami en chanter quelqu'une*, [...]. Je le veux bien, dit-elle, à cette condition-là ; mais il vaudrait mieux faire entrer celui qui me les a apprises, qui les chantera mieux que moi. Pourvu, Madame, reprit Saint-Gelais, que vous en chantiez une pour l'honneur de mon ami, on pourra ensuite faire entrer votre maître que je viens d'entendre dans le jardin.⁸⁰

Intéressant dans cette conversation est également le choix des pièces récitées et de celles qui sont chantées. Ainsi insiste-t-on sur le fait que « Des maux si déplorables... » aurait constitué un véritable « tube » du temps de Bertaut :

Imaginez-vous, dit Saint-Gelais, qu'à la Cour de France et ceux qui chantent, et ceux qui ne chantent pas, ont du moins retenu ce couplet-là.

Félicité passée
Qui ne peut revenir
Tourment de ma pensée

Que n'ai-je en te perdant perdu le souvenir.⁸¹

Du fait, cette pièce connut maintes publications à la fois en recueil de chansons, en livre d'airs et en recueil collectif de poésies au début du XVII^e siècle, ce qui atteste bien de son succès à l'époque.

Plus surprenant, en revanche, est que les devisants de Madeleine de Scudéry chantent d'une part des pièces strophiques comme « Enfin, ce Tyran de nos ames », « Quand je revis ce que... », « Quand Philis que l'amour... » et le sonnet « Comment puis-je de vous... » dont aucune mise en musique n'est attestée (ni par les recueils de chansons, ni par les livres d'airs). De plus, dans tous les recueils poétiques que nous avons consultés, les deux dernières pièces sont toujours présentées comme des « stances », jamais comme des « chansons ». D'autre part, après que le duc de Béjar a récité quatre strophes d'« Elle l'avoit bien dit... », Saint-Gelais répond :

Ces vers-là [...] sont fort bien choisis [...] mais *ils n'ont jamais été chantés*, et ce sont quatre stances que vous avez séparées de beaucoup d'autres, et voici la première de cet ouvrage que vous n'avez pas dite :

⁷⁹ M. de Scudéry, « De la poésie française... » (1684), dans « *De l'air galant* » et autres *Conversations*, op. cit., p. 288 (nos italiques).

⁸⁰ *Ibid.* (nos italiques).

⁸¹ *Ibid.*, p. 291.

Elle l'avait bien dit, que ses mains larronnes
 Tiendraient encore un coup mon cœur emprisonné.
 Hélas ! plus que jamais je m'en vois renchaîné,
 Dieux ! qu'elle est véritable en mauvaises promesses.⁸²

Or, cette pièce a bien été mise en musique : elle se trouve dans la *Fleur des chansons amoureuses* (Rouen, A. de Launay, 1600)⁸³ et dans le deuxième livre des *Airs de différents auteurs mis en tablature de luth par Gabriel Bataille* (Paris, P. Ballard, 1609).

Si la conversation de la romancière, qui se passe à la cour espagnole de Philippe II, rend donc bien compte de la pratique de la poésie chantée du début du siècle ainsi que du statut double de ce genre, ces imprécisions témoignent du caractère éphémère des habitudes musicales et littéraires : à la fin du XVII^e siècle, on ne se souvient plus que partiellement des vers mis en chant du début du siècle et ne peut donc plus se livrer qu'à des suppositions.

Conclusion

Suite à l'intégration de la chanson dans les recueils collectifs de poésie à la toute fin du XVI^e siècle et de la mise en page de ces recueils qui cache toute spécificité de la chanson, cette forme (re-)devient⁸⁴ un genre poétique à part entière, évolution qui est, à en croire Dietmar Rieger, symptomatique d'une sacralisation du texte au détriment de la musique⁸⁵. La différence entre les pièces à réciter et les pièces à chanter est désormais faite par les livres d'airs, accompagnés de tablatures, qui, eux, mettent en valeur la musique. L'impression d'un même texte en deux types de recueils collectifs différents témoigne, quant à elle, d'une séparation des pratiques de réception, variant désormais en fonction des genres éditoriaux⁸⁶.

⁸² *Ibid.*, p. 289 (nos italiques).

⁸³ Rééd. Bruxelles, A. Mertens et fils, 1865, p. 70-71.

⁸⁴ Sur la séparation du texte et de la musique à la fin du Moyen-Âge, voir D. Rieger, « La poésie des troubadours et des trouvères comme chanson littéraire du Moyen-Âge » (dans *La Chanson française et son histoire*, Tübingen, Gunter Narr, « Études littéraires françaises », 1988, p. 9-11), ainsi que du même auteur « De la chanson poétique à la poésie chantée et au texte lyrique. Coup d'œil sur un aspect de l'évolution des genres vers la fin du Moyen Age » (dans « *Contez me tout* », *op. cit.*, p. 385-405).

⁸⁵ Cf. *ibid.*, p. 389.

⁸⁶ À propos du lien entre mise en page éditoriale et genre, voir D. Maira, *Typosine, la dixième muse*, Genève, Droz, 2007, particulièrement p. 395-402.

Le genre de la chanson, même s'il change de forme (de la pièce strophique à la brève pièce en vers mêlés), fera partie intégrante des recueils collectifs de poésies jusqu'à la fin des années 1650⁸⁷. Son assimilation aux genres lus est alors confirmée. L'année 1661, en revanche, voit la réapparition de recueils de chansons et de vers mis en chant comme le *Recueil des plus beaux vers mis en chant* (Ch. de Sercy, 1661) ainsi que la série de *Recueils de vers mis en chant* parus chez R. Ballard (Paris, 1661-1670)⁸⁸. En même temps, la « chanson » et l'« air »⁸⁹ deviennent plus discrets dans les recueils de poésies⁹⁰. À nouveau donc, la chanson se trouve séparée de la poésie, séparation qui vaut destitution⁹¹.

L'engouement – indifférent de son statut dans l'hierarchie des genres – que connut cette forme poétique (même rebaptisée en « stances ») se lit toutefois en filigrane dans les recueils collectifs de poésies : les pièces les plus fameuses⁹² ou celles qui eurent la vie la plus longue⁹³ dans les recueils de poésies furent... des chansons !

⁸⁷ Dans les recueils collectifs de poésies (sans rééditions) publiés entre 1652 et 1660, les pièces identifiées comme « air » ou « chanson » représentent à peu près 3% des pièces.

⁸⁸ Il s'agit là de recueils sans tablatures. Dans ces recueils, les chansons sont systématiquement organisées de façon alphabétique en fonction de leur incipit.

⁸⁹ Les deux appellations génériques se confondent à l'intérieur des recueils. On trouve également l'appellation générique « Paroles pour un air ».

⁹⁰ On ne rencontre en effet presque plus aucune « chanson » (ou « paroles pour un air » ou « air ») dans les recueils collectifs de poésies publiés entre 1663 et 1671. Cette observation est corroborée par l'examen des rééditions des *Délices de la poésie galante* (Paris, J. Ribou, 1663-1667). La première partie, publiée en 1663, connaît une réédition diminuée en 1666. De dix-huit « chansons » et « airs » dans l'édition de 1663, on passe à seulement quatre pièces identifiées comme « air » et... aucune « chanson ».

⁹¹ Les formes que peut prendre la chanson au XVII^e siècle seront également boudées par l'histoire littéraire, comme le montre Fritz Nies (« Chansons et vaudevilles dans un siècle devenu classique », dans *La Chanson française et son histoire, op. cit.*, p. 47-57).

⁹² La chanson « Des maux si déplorables... / Les cieux inexorables... » de Bertaut connut au moins dix publications entre 1597 et 1620 dans des recueils collectifs de poésies, sans compter de nombreuses impressions dans des recueils de chansons ou des livres d'airs.

⁹³ À savoir « Auprès des beaux yeux de Philis » de Callier, publié la première fois dans le *Recueil de diverses poésies* (R. du Petit-Val, 1597) et encore repris dans la réédition du *Recueil des plus beaux vers de MM. Malherbe...* (T. du Bray, 1630) et « Enfin ceste beauté m'a la place renduë » de Malherbe (*Les Muses ralliées*, Paris, M. Guillemot, 1599 – *Recueil des plus beaux vers de MM. Malherbe...*, 1630). Les deux pièces furent régulièrement rééditées entre ces deux dates et concurrent, de

Annexes

Annexe I : Tableau des chansons et stances des *Diverses poésies nouvelles* (Rouen, Raphaël du Petit Val, 1597).

N°	Titre	Incipit	Métrique	Refrain	Strophe	Forme	Rimes
1	Stances	Si l'amour est un Dieu, d'un Dieu il ne sort rien	12		6	6	aabccb
2	Stances	O Pensers dont Amour nourrit ma passion	12		8	4	abab
3	Stances	En fin voila que c'est ces beautez infideles	12		6	4	abab
4	Stances	Ce seroit blasphemer de dire que l'amour	12		5	6	aabccb
5	Stances	Faut-il vous dire adieu delices de mon ame	12		6	6	aabccb
6	Stances	A Dieu toutes beautez qui m'avez detenu	12		4	6	aabccb
7	Stances	Ne vous courroucez point si vous aimant, madame	12		7	4	abab
8	Chanson	En fin ceste beauté m'a la place rendue	12-12-12-6		14	4	aabb
9	Stances	Quand vous n'aymiez que moy, j'avois incessamment	12		6	4	abab
10	Chanson	C'est belle chose que d'aymer	8		8	4	abab
11	Chanson	Ma Deesse mon amour	7	cc	7	6	ababcc
12	Stances	Resvay-je ou s'il est vray que je vous dis adieu	12		5	4	abba
13	Chanson	Vous avez tort la belle	6-12-12-6		5	4	abba
14	Chanson	O D'Amant estrange fortune	8		5	4	abab
15	Chanson	Quand je voy tes beaux yeux les flambeaux de mon ame	12-12-6-6		5	4	aabb
16	Chanson	Amour estant logé dedans mon ame	10	cc	5	6	ababcc
17	Chanson	Doncques faut-il qu'en aymant	7	cc	5	6	ababcc

plus, des publications dans des recueils musicaux : la pièce de Callier dans le premier livre d'airs de Le Roy et Ballard, 1595, la pièce de Malherbe dans les *Airs de l'invention de G. C. Sr de La Tour*, Caen, Jacques Mangeant, 1592 (voir à ce sujet T. Leconte, *Catalogue de l'air de cour en France (1602 – ca. 1660)*, loc. cit.).

© Narr Francke Attempto GmbH+Co. KG, 2017,

Licensed for Miriam Speyer

18	Chanson	Pour chasser nos malheurs	6		10	6	aabccb
19	Chanson	Bien que vostre rigueur mon service rejette	12		5	4	abba
20	Chanson	Sortez ma voix parmy les plaintes	8	cc	9	4	ababcc
21	Chanson	Maistresse, rien je ne souhaite	8		5	5	aabba
22	Chanson	Qu'Amour est plein de rage	6-12-12-6		5	4	abab
23	Stances	Mes chers soupirs, les temoins plus fidelles	10		6	4	aabb
24	Stances	Beuatz qui ne vivez que tu trespas d'autruy	12		6	4	abab
25	Chanson	Maistresse si ton ame	6	cc	6	6	ababcc
26	Stances	Beautez qui pour jamais m'avez l'ame eschauffée	12-12-12-12-6-6	cc	6	6	ababcc
27	Stances	Beautez vivans portraits de la divinité	12		4	4	abab
28	Stances	Non non je ne croy point qu'on meure de tristesse	12		12	4	abab
29	Stances	O beaux yeux qui savez si doucement charmer	12		6	4	abab
30	Chanson	O beau violet qui commence	8		7	4	abab
31	Stances	Ne vous offenez point belle ame de mon ame	12		6	4	abab
32	Stances	Qu'on ne m'accuse point d'aller idolatrant	12		15	6	aabccb

Annexe II : Les pièces de Bertaut dans les recueils collectifs de poésies publiés jusqu'en 1620⁹⁴, les recueils de chansons (Terreaux), dans les livres d'airs (Philidor) et dans le *Recueil de quelques vers amoureux*, 1602 (Bertaut).

Incipit	Terreaux	Philidor	Recueil coll.	Bertaut	Mètre
Beautés vivants portraits	1597	1603	Stances, 1597	Mascarade	12
C'est bien force, ô mon cœur		1613	Stances, 1599	Stances	12

⁹⁴ L'année indique la première publication en RC.

Ce n'est pas assez ma Charite / Il faut aymer jusqu'au bout	1584				8
Ce n'est pas pour moi que tu sors		1597	« Regrets... », 1599		8
Ces nymphes hostesses des bois		1608	« Pour des nymphes », 1609		8
Ces pensers dont amour / O Pensers dont amour	1599		Stances, 1607		12
De quoi vous sert tant de fierté		1626	Dialogue, 1619		8
Des maux si déplorables / Les cieus inexorables	1599	1599	ø / Stances	Chanson	6-6-6- 12
Elle l'avoit bien dit que ses mains larronnes	1600	1609	Stances, 1599	Stances	12
En fin ce coeur volant	1588	1593	Stances, 1599	Stances	12
Enfin, ce Tyran de nos ames				Chanson	8
Hélas ! que me sert-il d'aimer	1585		ø / Chanson / Stances, 1597	Stances	12
Je meurs d'un cruel martyre / Las, je meurs...	1588		Stances, 1620	Chanson	8
L'Egallité des mesmes flammes / Desirer de voir...	1588		ø / Chanson / Stances, 1600	Chanson	8
Ne vous offensez point	1588	1597	Stances, 1597		12
Non, non, je ne crois point / Non non il n'est point vrai	1588	1599	Stances, Complainte, 1597		12
O beaux yeux	1588	1587	Stances, 1597		12
Quand j'idolâtrois / Quand premier je vis	1588		ø / Stances, 1599	Chanson	8
Quand je revis ce que j'ai tant aimé			Stances, 1598	Stances	10
Quand passeray-je bienheureux / Quand verray-je un jour ...	1588	1615	Stances, 1620	Chanson	8-8-12- 12
Quand Philis que l'amour			Stances, 1607	Stances	12
S'il est vray que d'un coup égal	1588			Chanson	8
Si la ressemblance des mœurs	1611	1611	Chanson, 1620	Chanson	8
Si les pensers de mon âme		1604	Chanson, 1622	Chanson	7
Un amant respandit	1597	1597	Chanson / Stances, 1607	Chanson	8
Une belle géolière / Une si douce chaine	1588		Stances, 1603	Stances	12

Bibliographie

1. Sources

- Airs de différents auteurs mis en tablature de luth par Gabriel Bataille, Second Livre.* Paris, P. Ballard, 1609.
- Amoureux Passetemps, déclaré en joyeuse poésie, par plusieurs épistres du coq à l'asne, et de l'asne au coq, avec balades, dizains, huitains, et autres joyeusetez.* Lyon, Benoist Rigaud, 1582.
- BERTAUT, Jean. *Recueil de quelques vers amoureux.* Paris, Vve Mamert Patisson, 1602.
- BERTAUT, Jean. *Recueil de quelques vers amoureux* (1606), éd. L. Terreaux. Paris, Marcel Didier (Société des textes français modernes), 1970.
- BOILEAU, Nicolas. *Art poétique* (1674), éd. S. Ménant. Paris, GF Flammarion, 1969.
- La Cresme des bons vers.* Lyon, Martin Courant, 1622.
- Les Délices de la Poésie françoise.* Paris, T. du Bray, 1615.
- Les Délices de la poésie galante.* Paris, Jean Ribou, 1663-1667 (3 parties).
- Diverses poésies nouvelles.* Rouen, R. du Petit-Val, 1597.
- Fleur des chansons amoureuses.* Rouen, A. de Launay, 1600, rééd. Bruxelles, A. Mertens et fils, 1865.
- Les Fleurs des plus excellens poètes de ce temps.* Paris, N. Bonfons, 1599.
- Les Fleurs des plus excellens poètes de ce temps, édition troisieme augmentée...* Paris, N. Bonfons, 1601.
- Introduction à la poésie.* Paris, T. du Bray, 1620.
- Les Muses françoises ralliées de diverses pars.* Paris, M. Guillemot, 1599.
- Les Muses françoises r'alliées de diverses parts.* Paris, M. Guillemot, 1603.
- Nouveau recueil des chansons qu'on chante a present, tant de la guerre et voyage de la Fere, de la Mure, et des chansons amoureuses.* Lyon, 1581.
- Nouveau recueil des plus beaux vers de ce temps.* Paris, T. du Bray, 1609.
- Le Parnasse des Muses ou Recueil des plus belles chansons à danser...* Paris, Ch. Hulpeau, 1627.
- Le Parnasse des plus excellens poètes de ce temps.* Paris, Mathieu Guillemot, 1607 (2 vol.).
- Premier livre du recueil des chansons, bransles, gaillardes, voltes, courantes, pavanés, romanesques : et autres especes de poésies propres pour la recreation de cœurs melancoliques.* Paris, Cl. de Montre-cœil, 1579.
- Le Recueil des chansons nouvelles de divers Poètes françois.* Paris, N. Bonfons, 1585.
- Recueil des plus beaux vers de MM. Malherbe, Racan [...] et autres des plus fameux Esprits de la Cour.* Paris, T. du Bray, 1626.
- Le Recueil de plusieurs chansons nouvelles, avec plusieurs autres chansons de guerres, & d'amours, plaisantes & recreatives...* Lyon, 1571.
- RONARD, Pierre de. *Œuvres complètes*, éd. J. Céard, D. Ménager, M. Simonin. Paris, Gallimard (Bibliothèque de La Pléiade), 1994 (2 vol.).
- SCUDERY, Madeleine de. « *De l'air galant* » et autres *Conversations (1653-1684). Pour une étude de l'archive galante*, éd. D. Denis. Paris, H. Champion (Sources classiques), 1998.

Seconde partie des muses françaises ralliées de diverses parts. Paris, M. Guillemot, 1600.

Sommaire de tous les recueils des chansons tant amoureuses, rustiques que musicales : avec plusieurs chansons nouvelles, non encores mises en lumière. Lyon, B. Rigaud, 1579.

Le Temple d'Apollon. Rouen, R. du Petit-Val, 1611.

2. Études

ANTHONY, James R. . *La Musique en France à l'âge baroque* (1974), trad. B. Vierende et V. Giroud. Paris, Flammarion, « Harmoniques », 2010.

BOMBART, Mathilde, PEUREUX, Guillaume. « Politiques des recueils collectifs dans le premier XVII^e siècle. Emergence et diffusion d'une norme linguistique et sociale », dans *Le Recueil littéraire. Pratiques et théories d'une forme*, I. Langlet (éd.). Rennes, PU de Rennes, « Interférences », 2003, p. 239-255.

CASTILLE, Jean François. « La poésie malherbienne de l'hétérométrie », dans *Pour des Malherbe*, L. Himy-Piéri, Ch. Liaroutzos (éd.). Caen, Presses universitaires de Caen, 2008, p. 147-160.

CHAIGNE, Dominique. « Le son du sonnet au XVII^e siècle », *Loxias*, Loxias 30, mis en ligne le 1^{er} sept. 2010 : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=6315>.

La Chanson française et son histoire, D. Rieger (éd.). Tübingen, Gunter Narr, « Etudes littéraires françaises », 1988.

DUROSOIR, Georgie. *L'Air de cour en France (1571-1655)*. Liège, Mardaga, 1991.

ELWERT, Wilhelm Theodor. « La vogue des vers mêlés dans la poésie du XVII^e siècle », *Dix-septième siècle*, n°88, 1970, p. 3-18.

FROMILHAGUE, René. *Malherbe. Technique et création poétique*. Paris, Armand Colin, 1954.

GÉNÉTIOT, Alain. *Les Genres lyriques mondains*. Genève, Droz, 1990.

GENÉTIOT, Alain. « Rhétorique et poésie lyrique », *Dix-septième siècle*, n°236, 2007, p. 521-548.

GENETTE, Gérard. *Seuils*, Paris, Seuil (Poétique), 1987.

GOULET, Anne-Madeleine. *Poésie, musique et sociabilité au XVII^e siècle : les Livres d'airs de différents auteurs publiés chez Ballard de 1658 à 1694*, Paris, H. Champion, « Lumière classique », 2004.

JASINSKI, Max, *Histoire du sonnet en France*, Douai, H. Bruyère, 1903.

KHATTABI, Nahéma, « Du voix de ville à l'air de cour : les enjeux sociologiques d'un répertoire profane dans la seconde moitié du XVI^e siècle », *Seizième Siècle*, n°9, 2013, p. 157-170.

LACHÈVRE, Frédéric. *Bibliographie des recueils collectifs de poésies, publiés de 1597 à 1700* (1901-1905). Genève, Slatkine Reprints, 1967 (4 vol).

LAFAY, Henri. *La Poésie française du premier XVII^e siècle (1598-1630)*. Paris, Nizet, 1975.

LALLEMAND, Marie-Gabrielle. « Les poèmes d'Honoré d'Urfé insérés dans *L'Astrée* », *Dix-septième siècle*, n°235, 2007, p. 295-313.

- LECONTE, Thomas. *Catalogue de l'air de cour en France (1602 – ca. 1660)*, mis en ligne en décembre 2005 : <http://philidor.cmbv.fr/ark:/13681/rvpuxaxf0asmzsrfdbyw>.
- LOUVAT-MOLOZAY, Bénédicte. *Théâtre et musique. Dramaturgie de l'insertion musicale dans le théâtre français (1550-1680)*. Paris, H. Champion, « Lumière classique », 2002.
- MAIRA, Daniele. *Typosine, la dixième muse*. Genève, Droz, 2007.
- MARTIN, Henri-Jean. *Livres, pouvoirs et société* (1969). Genève, Droz, « Titre courant », 1999.
- RIEGER, Dietmar. « De la chanson poétique à la poésie chantée et au texte lyrique. Coup d'œil sur un aspect de l'évolution des genres vers la fin du Moyen Age », dans « *Contez me tout* ». *Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Herman Braet*, C. Bel, P. Dumont, F. Willaert (éd.). Louvain, Peeters, « La République des Lettres », 2006, p. 385-405.
- VINCENT, Monique. *Mercurie galant, Extraordinaire, Affaires du temps. Table analytique contenant l'inventaire de tous les articles publiés de 1672-1710*. Paris, H. Champion, « Champion-Varia », 1998.

