



Le carnaval de Fontainebleau (1564). Musique et poésie au service de la paix.

Adeline Lionetto, Nahéma Khattabi

► To cite this version:

Adeline Lionetto, Nahéma Khattabi. Le carnaval de Fontainebleau (1564). Musique et poésie au service de la paix.. La Cour en fête dans l'Europe des Valois, sous la direction d'Oriane Beaufiglioli et Luisa Capodiceci,, Presses universitaires François-Rabelais, 2022. hal-03843768

HAL Id: hal-03843768

<https://hal.science/hal-03843768>

Submitted on 8 Nov 2022

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.

 Renaissance

Sous la direction de
Oriane Beaufigs
& Luisa Capodieci

La
Cour
en
fête

dans l'Europe des Valois

Préface de
Vincent Droguet

Presses Universitaires François-Rabelais

Le carnaval de Fontainebleau (1564) : musique et poésie au service de la paix

Les fêtes de Fontainebleau qui ont lieu en février 1564, période traditionnellement dédiée aux festivités du carnaval, participent de l'entreprise de réconciliation politique lancée par le pouvoir royal au lendemain de massacres et de conflits particulièrement meurtriers, tant pour les catholiques que les huguenots. Prélude au grand tour de France que va réaliser le roi Charles IX entre mars 1564 et mai 1566, ces magnificences visent à affirmer l'autorité du souverain, très affaiblie par la guerre civile qui déchire le royaume. Mais elles ont également pour objectif de réconcilier les différents partis nobiliaires tout en rappelant aux princes et ambassadeurs étrangers combien la France demeure puissante et résolument unie. Ces réjouissances participent de ce que Daniel Ménager a pu appeler « la diplomatie du plaisir¹ » savamment orchestrée par Catherine de Médicis à partir de la paix d'Amboise en 1563. Destinées certes à divertir la cour mais aussi à l'impressionner, elles tendent à mettre en scène avec le plus de faste possible un royaume qui ne soit plus divisé mais au contraire harmonieux et où la concorde et l'obéissance règnent. Au chaos des guerres s'oppose en effet le rétablissement de l'équilibre, par exemple au terme des nombreux conflits qui sont mis en scène au cours de ces fêtes. Un hymne à l'ordre universel et à l'âge d'or émane de chacune de ces créations magistrales qui le plus souvent sont le fruit de la collaboration de plusieurs artistes, poètes, chanteurs, joueurs d'instrument et peintres. Au fil de ces journées de carnaval, la poésie et la musique se complètent et se soutiennent pour célébrer de concert, en une seule et même œuvre d'art, le retour de la paix ainsi que le grand ordre du royaume et de l'univers.

Ces fêtes bellifontaines constituent la mise en scène grandiose d'une transition de la guerre, meurtrière et sanglante, à une paix que l'on se plaît à présenter comme durable et source du plus grand bonheur pour tous. Afin de mieux faire advenir une forme d'âge d'or, l'espace « vrai » des fêtes y est alors littéralement « transfiguré », pour reprendre la terminologie d'André Chastel². C'est dans ce contexte que Pierre de Ronsard, grand chantre de la politique de Catherine de Médicis, participe à produire plusieurs spectacles de musique et de mots. Nous nous concentrerons sur l'un d'eux, interprété le dimanche 13 février dans la salle de bal du château de Fontainebleau, le seul pour lequel nous ayons retrouvé une source musicale.

Figure 1 : la tapisserie « Fontainebleau » de la Tenture des Valois (Bruxelles, fin XVI^e s.)

De la guerre à la fête

Au milieu des banquets et autres réjouissances, les fêtes de Fontainebleau sont l'occasion pour Charles IX et Catherine de Médicis de traiter des questions politiques brûlantes pour le royaume. Ils reçoivent ainsi le cardinal de Guise qui, de retour du Concile de Trente, doit exposer au souverain les conclusions de la réunion. C'est également le moment où la Reine mère négocie le traité de paix avec les ambassadeurs de la Reine d'Angleterre suite au siège du Havre lié à la première guerre de religion. Enfin, c'est à Fontainebleau que s'organise le grand tour de France du roi dont le départ a lieu le 13 mars 1564. La fête sert en somme de cadre harmonieux pour résoudre les problèmes politiques, ce dont témoigne la liste des invités du roi. Virginia Scott qui a travaillé sur les fêtes de Fontainebleau a cherché à dresser la liste des participants, afin de comprendre comment s'organise la réconciliation des

¹ Daniel Ménager, *Ronsard, Le Roi, le Poète et les Hommes*, Genève, Droz, 1979, p. 321.

² Sur ce concept d'« espace vrai transfiguré » par la fête, voir André Chastel, « Le lieu de la fête », dir. Jean Jacquot, *Les Fêtes de la Renaissance*, Paris, CNRS, 1956, p. 419-423, article repris dans *Fables, Formes, Figures I*, Paris, Flammarion, coll. « Idées et Recherches », 2000, p. 423-428.

partis³. Dans cette perspective, elle utilise deux types de sources : les mémoires de Brantôme⁴ et celles du Sieur de Castelnau⁵, mais aussi les registres du conseil privé du roi, afin de savoir qui, parmi les Grands du royaume, était présent. Outre la famille royale au complet, Virginia Scott recense la présence des catholiques radicaux : les deux cardinaux du clan des Guise (Guise et Lorraine), le cardinal Strozzi et le duc de Montpensier. Sont également présents les catholiques modérés qui soutiennent la position royale avec le connétable Anne de Montmorency, le cardinal de Bourbon et le prince de La Roche-sur-Yon, et les huguenots modérés parmi lesquels on compte le prince de Condé. Les grands absents sont les huguenots radicaux : Jeanne d'Albret, reine de Navarre, certainement invitée mais qui n'est pas venue, l'amiral Coligny (bien qu'il soit passé une journée comme en attestent les registres du conseil) et son frère, ce qui laisse présager, malgré la volonté d'harmonie affichée, de futures querelles. Par ailleurs, grâce aux mémoires du sieur de Castelnau, courtisan et diplomate, on sait que le roi d'Espagne, le duc de Savoie et d'autres princes catholiques sont également venus à Fontainebleau pour prier le roi de « faire observer par toute la France les articles et décrets du concile de Trente⁶ ». Les fêtes de Fontainebleau ont ainsi pour fonction d'exposer la grandeur de la France aux puissances étrangères, et Brantôme d'expliquer qu'il s'agit de « montrer à l'étranger que la France n'était si totalement ruinée et pauvre, à cause des guerres passées, comme il l'estimait⁷ ». Les femmes sont également mentionnées par Castelnau et Brantôme : la duchesse de Nevers (Henriette de Clèves), la duchesse d'Uzès, Madame d'Angoulême (Diane de France), et Claude Catherine de Retz.

Durant ces magnificences, chaque clan doit non seulement recevoir le roi ainsi que les courtisans, mais aussi participer financièrement et matériellement aux réceptions. Abel Jouan, valet de cuisine du roi, nous a laissé un journal détaillé de l'intégralité du voyage de Charles IX à travers son royaume⁸. Grâce à lui, nous savons que la cour arrive à Fontainebleau à la fin du mois de janvier⁹. Le dimanche 6 février, le connétable de Montmorency organise un grand festin auquel sont conviés tous les princes du sang, aussi bien catholiques que protestants. Le jeudi 10 février, c'est au tour du cardinal de Bourbon d'inviter la cour à un repas ainsi qu'à une joute à l'extérieur de son logis. Le dimanche 13 février, la Reine-mère Catherine emmène quant à elle la cour dans une excursion champêtre au petit domaine dit « La Vacherie », la « Mi-Voie » voire la « Lecterie¹⁰ » où il est probable qu'ait été jouée une *Bergerie* composée

³ Voir Virginia Scott et Sara Sturm-Maddox, *Performance Poetry and Politics on the Queen's day : Catherine de Medicis and Pierre de Ronsard at Fontainebleau*, Adershot, Ashgate, 2007, p. 113 et suivantes.

⁴ Brantôme, *Recueil des Dames, poésies et tombeaux*, édition d'Étienne Vaucheret, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, p. 53 : « [Catherine de Médicis] prenoit plaisir de donner tousjours quelque recreation à son peuple ou à sa Court, comme en festins, balz, dances, combatz, couremens de bagues dont elle en a fait trois fort superbes en sa vie : l'un qui fut fait à Fontaynebleau au Mardy-gras, amprès les premiers troubles, où il y eut et tournois et rompements de lances, combatz à la barriere, bref toutes sortes de jeux d'armes, avec une comédie sur le subject de la belle Genievre de l'Arioste, qu'elle fist représenter par Madame d'Angoulesme et par ses plus honnestes et belles Princesses, et Dames et filles de sa Court, qui certes la representarent très-bien, et tellement qu'on ne vist jamais une plus belle ».

⁵ Michel de Castelnau, *Les Mémoires de messire Michel de Castelnau, seigneur de Mauvissière et de Concessaut, baron de Jonville [...] auxquelles sont traictées les choses plus remarquables qu'il a veuës et négociées en France, Angleterre et Escosse, sous les rois François II et Charles IX, tant en temps de paix qu'en temps de guerre*, éd. Jacques de Chastelnau, Paris, S. Chappelet, 1621.

⁶ Michel de Castelnau, *Mémoires [...] illustrez et augmentez*, éd. Jean Le Laboureur, Bruxelles, Jean Léonard, 1731, t. I, p. 166.

⁷ Brantôme, *Recueil des Dames, poésies et tombeaux*, op. cit., p. 53.

⁸ Abel Jouan, *Recueil et discours du voyage du roy Charles IX*, Paris, Jean Bonfons, 1566.

⁹ *Ibid.*, p. 5.

¹⁰ Abel Jouan utilise le terme de « Vacherie », *ibid.*, p. 4 v°. Sur les autres appellations, voir Vincent Droguet, « De l'agrément à la splendeur : le goût de Catherine de Médicis pour l'architecture et les jardins », *Il mecenatismo di Caterina de' Medici. Poesia, feste, musica, pittura, scultura, architettura*, dir. Sabine Frommel et Gerhard Wolf, Venise, Marsilio, 2008, p. 307 et 312.

par Ronsard¹¹. [figure 2] De retour au château, la cour assiste à la représentation de *La Belle Genièvre*, une pièce inspirée par le *Roland furieux* de l'Arioste. On peut supposer que le spectacle se poursuit par un grand bal, ce qui était généralement le cas, d'autant plus, en l'occurrence, que l'assemblée se trouve déjà dans la salle de bal. Le lendemain, lundi 14 février, c'est-à-dire le lundi gras, le duc d'Orléans, le frère de Charles IX, invite la cour à venir se divertir dans son logis. Enfin, le mardi gras, organisé par le Roi lui-même, commence par un tournoi-carrousel et se poursuit par l'assaut d'une tour enchantée¹².

Pierre Champion suppose que l'intégralité de ce programme carnavalesque pourrait avoir été rédigé par Ronsard¹³. De fait, le poète a livré pour ces quelques jours de nombreuses compositions, regroupées, entre autres, dans le recueil des *Elégies, Mascarades et Bergerie* qu'il fit paraître en 1565 chez Gabriel Buon [figure 3]. Dans l'épître dédicatoire qui figure au seuil de ce recueil, le poète résume en quelques lignes la fonction pacificatrice des divertissements organisés à Fontainebleau. Il évoque en effet un « livre, qui contient, en la plus grande part, les Joustes, Tournoys, Combatz, Cartelz, et Masquarades, représentées en divers lieux par le commandement de sa Majesté, pour joindre et unir davantage, par tel artifice de plaisir, nos Princes de France qui estoient aucunement en discord¹⁴ ». Le poète s'est en effet plu à transposer les personnages historiques dans un univers artificiel de sa création pour pouvoir y mettre en scène leurs dissensions mais aussi et surtout la résolution de ces conflits par la réconciliation des princes et l'anéantissement de toute tension. Le cadre le plus propice à cette transposition de l'Histoire dans un univers fondamentalement pacifié est celui de la pastorale que Ronsard va bien évidemment mettre à contribution dans sa *Bergerie*. Ceux que le poète appelle les « entreparleurs » de cette *Bergerie*, Orléantin, Angelot, Navarrin, Guisin et Margot sont à peine cachés derrière leur masque de bergers. Ces noms de scène sont en effet plus que transparents pour les spectateurs courtisans de l'époque. Orléantin n'est autre que le duc d'Orléans, Henri, futur Henri III ; Angelot renvoie au prince François, alors duc d'Anjou, le dernier fils de Catherine ; Guisin est Henri de Guise, célèbre cousin de la famille royale ; Navarrin représente de manière évidente Henri de Navarre, le protestant, futur Henri IV et Margot est le surnom de sa future épouse, Marguerite de Valois, la sœur du Roi. L'ensemble de ces personnages se réunit au milieu de nymphes et de bergers pour célébrer d'une même voix l'avènement d'un âge d'or. L'absence de toute menace et de toute violence est ainsi soulignée au début de la *Bergerie* par un chœur de bergères qui rendent grâce à la « Bergere Catherine », reconnue comme la grande instigatrice de cette paix :

Si nous voyons entre fleurs et boutons
Paistre moutons,
Et nos chevreaux pendre sus une roche,
Sans que le loup sur le soir approche
De sa dent-croche :
Si liz florir et roses nous sentons,
Voyans mourir toute herbe serpentine :
Si nous voyons les Nymphes à minuit
En leur simple vasquine
Mener un bruit
Dansant aux bords d'une source argentine :

¹¹ Voir à ce propos Virginia Scott et Sara Sturm-Maddox, *op. cit.*, chapitre 4 « Performing Bergerie », p. 91 et suiv., ainsi que Vincent Droguet, *art. cit.*, p. 305-325.

¹² Voir la chronologie proposée dans *L'Art de la fête à la cour des Valois*, dir. Oriane Beaufiles et Vincent Droguet, Paris / Fontainebleau, In Fine éditions d'art / Château de Fontainebleau, 2020, p. 93.

¹³ Pierre Champion, *Ronsard et son temps*, Paris, Honoré Champion, 1967, p. 215.

¹⁴ Pierre de Ronsard, « À la Majesté de la Roynie d'Angleterre », *Œuvres complètes*, éd. Jean Céard, Daniel Ménager et Michel Simonin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1994, t. II, p. 428.

Si nous voyons le siecle d'or refait,
C'est du bienfait
De la Bergere Catherine¹⁵.

Catherine protège ainsi cet univers pacifié et réussit à tenir miraculeusement à distance les prédateurs potentiels : la figure vespérale du loup dont l'agressivité est évoquée par la mention de sa « dent-croche », ainsi que l'« herbe serpentine », métaphore qui souligne la présence insidieuse du mal au sein de chaque objet du monde, disparaissent. Pureté et sécurité du royaume de France sont ainsi préservées. Malgré cette paix, Ronsard va s'attacher à mettre en scène ces personnages royaux dans une situation de conflit puisque Orléantin propose de lancer un concours poétique. Chacun met en gage un animal ou un objet pastoral pour que l'ensemble des mises revienne à celui qui sera considéré comme le meilleur chanteur. Les uns et les autres proposent alors leur chant, mais le conflit se résorbe au terme de la dernière prestation, celle de Margot, qui appelle à l'apaisement et à la réconciliation :

Je te salue heureuse et feconde maison
Qui fleuris en tout temps sans perdre ta saison,
Mere de tant de Rois, mere de tant de villes,
De havres et de ports et de terres fertiles.
Le bon-heur te conduise, et jamais le discord
Ne pousse tes Bergers au peril de la mort :
Mais unis d'amitié puissent desur leur teste
Des ennemis veincus r'apporter la conquete,
Et puissent en tous lieux se monstrier serviteurs
De leur Prince Carlin le maistre des Pasteurs :
Afin que pour jamais nostre France ressemble
Aux troupeaux bien unis qui se serrent ensemble¹⁶.

Il s'agit ici pour Margot d'appeler à l'union familiale (en effet, tous les personnages ont des liens de sang, ils sont frères ou cousins). Il n'est d'ailleurs pas anodin que cet appel soit le fait du seul personnage féminin du groupe puisque dans cette *Bergerie* c'est toujours une entité féminine, présente sur scène ou pas, qui constitue le principe unificateur (la Bergère Catherine ou encore Marguerite de Savoie, la tante du Roi, dont les paroles empreintes de sagesse et les conseils au Roi sur la bonne manière de conduire son royaume sont répétés à la fin de la *Bergerie* par un pasteur). Ici, Margot met en avant la nécessité de s'entendre au nom de la cohésion et de la survie de la famille qui doit continuer à régner à la tête de la France. La plupart des divertissements fonctionne sur ce schéma conflictuel : la tension ne pourra être dépassée en définitive que par l'intervention de la personne royale ou son évocation, comme c'est le cas ici. Margot demande en effet à tous de suivre le Pasteur Carlin, un nom qui fonctionne comme une sorte d'incantation en l'occurrence. Le Roi ne participe pas au spectacle mais sa présence quasi divine permet de sortir des querelles et tous les princes s'en remettent à son autorité suprême. Ainsi la dynamique belliqueuse est mise à bas au vu et au su de tous les courtisans et hauts dignitaires du royaume, par le biais d'un texte qui se veut performatif, c'est-à-dire qui vise à ancrer la paix dans la réalité et à la rendre des plus effectives. Dans les autres divertissements, on demande le plus souvent à Charles IX soit d'intervenir pour arbitrer un conflit, ce qui assimile la personne royale à un principe de justice (c'est le cas lorsque les chevaliers grecs et troyens viennent lui demander l'autorisation de se mesurer les uns aux autres en sa présence), soit de prendre symboliquement les armes pour intervenir en tant que chevalier dans le rétablissement de l'ordre (c'est le cas lorsqu'une

¹⁵ Pierre de Ronsard, « Bergerie », éd. cit., p. 144-145, v. 35-48.

¹⁶ *Ibid.*, p. 163-164, v. 801-813.

demoiselle vient prier le souverain de venir délivrer deux jeunes femmes prisonnières d'une tour enchantée). Ce qui importe à tout le moins c'est de mettre en scène le souverain comme étant la seule et unique vraie source de concorde et d'ordre, de le montrer comme un Roi de justice mais aussi comme un monarque fort, n'hésitant pas à intervenir pour annihiler le mal et les fauteurs de trouble.

Comme les personnages historiques sont transposés dans des fables, l'espace festif devient lui aussi un cadre fabuleux. Les jardins et le palais de Fontainebleau ne sont plus de simples lieux de promenade, de réception ou de divertissement mais se font ainsi le cadre d'apparitions surprenantes, d'événements grandioses.

L'espace « transfiguré » de la fête

Le jardin

Nous nous intéresserons ici aux divertissements du lundi gras, organisés par le frère du Roi, Henri. Comme le rappelle Michel Simonin, « [s]eule [cette] réception offerte par le duc d'Orléans a donné lieu à une publication contemporaine¹⁷ », publication dont le seul exemplaire restant est aujourd'hui conservé à la bibliothèque Méjanes d'Aix-en-Provence¹⁸. **[figure 4]** Ce *Recueil des Triumphe et Magnificences* constitue une mine d'informations sur le déroulement de cette journée et nous permet d'avoir accès à des textes inédits composés par Ronsard et plusieurs secrétaires¹⁹. Le Roi est tout d'abord invité à se rendre dans les jardins qui se trouvent près du logis de son frère. Le jardin est un des lieux importants de la vie de cour au XVI^e siècle : c'est un espace qui se veut à la fois naturel et artificiel, où les éléments sont maîtrisés, canalisés par la main de l'homme qui les théâtralise. C'est donc un lieu où tous les sens sont sollicités, où l'on peut s'adonner à des jeux (jeu de paume, exercices militaires de tirs à l'arc, à l'arquebuse) ou encore à des tournois dans la lice. Pendant les fêtes, ce lieu est donc particulièrement prisé et se fait le cadre idéal du surgissement de personnages mythologiques. Lorsque le Roi arrive dans le jardin du logis de son frère, « qui regarde sur une grande allée qui est au milieu de deux Canaulx d'eau vive »²⁰, il est le spectateur d'un prodige, le surgissement de trois sirènes hors de l'eau :

Et ce pendant du bout du Canal de main senestre, saillèrent trois Sereines, qui estoient trois jeunes enfans, ayant les Voix excellentes si bien tirées au Naturel qu'il sembloit qu'elles fussent nues, et avoient du Nombril en bas de grandes queues Dorées, argentées et azurées, et retroussées comme celles des Daulphins, en la forme qu'on peint ordinairement les Sereines, et nageoient au milieu de l'eau d'un droict fil, et d'un admirable artifice²¹.

Le jardin se fait donc espace de transition entre la réalité – l'arrivée du Roi devant le logis de son frère – et la fiction – l'apparition de sirènes dans l'un des canaux, mais aussi espace de rencontre de l'Histoire et du fabuleux, du réel et du surnaturel. La progression du Roi vers la maison du duc d'Orléans est rythmée par les apparitions de créatures fabuleuses. Une fois les prophéties de deux des sirènes achevées²² et après avoir écouté Neptune réciter

¹⁷ Michel Simonin, « *Le Recueil des Triumphe et Magnificences* (1564), Ronsard, Adrien Memeteau et Girard du Haillan à Fontainebleau », *Mélanges sur la littérature de la Renaissance, à la mémoire de V.-L. Saulnier*, Genève, Droz, 1984, p. 411.

¹⁸ *Le Recueil des triumphe et magnificences qui ont estez faictes au logis de monseigneur le duc d'Orléans*, Troyes, François Trumeau, 1564. [Res. D. 0042]

¹⁹ Sur l'identité présumée de ces secrétaires, voir l'article de Michel Simonin cité plus haut, p. 411-426.

²⁰ *Ibid.*, p. 1 v^o.

²¹ *Ibid.*, p. 1 v^o.

²² Sur les vers de Ronsard interprétés par ces sirènes, voir Adeline Lionetto, « Ronsard inventeur de fêtes à la cour des derniers Valois », *L'Art de la fête à la cour des Valois*, Paris / Fontainebleau, dir. Oriane Beauvils et

des vers latins puis français, « le Roy s'acheminant plus avant arriva pres d'un Rocher qui s'ouvrit à son arrivée de la Mer, de l'ouverture duquel il apperceut une claire fontaine, et au milieu une belle Nimphe, assise sur une coquille de mer »²³ qui se met à son tour à interpréter des vers de Ronsard. Cette succession d'apparitions parfaitement orchestrée rythme et agrmente les déplacements du Roi comme pour lui donner l'impression que l'univers entier est condensé là, dans ce jardin. Ainsi cette nymphe marine se retrouve à Fontainebleau pour participer à la célébration de ce grand prince :

La renommée allant de place en place,
De Ciel en Ciel annoncant ton pouvoir,
M'a faict venir dessus Terre pour veoir
Aux Raiz du jour les beaux traicts de ta face²⁴.

Espace d'un prodige, l'apparition d'une créature de mer sur terre, le jardin permet de transformer la promenade du Roi en un spectacle en soi. Non seulement le Roi contemple et entend ces prodiges, mais la cour se délecte de cette scène où le roi est surpris dans sa progression par le surgissement et la prise de parole de personnages fabuleux.

La salle du festin, un véritable livre ouvert

Une fois dans le logis de son frère, le Roi découvre la salle où aura lieu le festin auquel il a été convié. Cette salle a été décorée de devises accompagnées de figures inspirées de la littérature emblématique, très à la mode en France depuis le début des années 1540²⁵.

La Salle estoit bien accoustrée et au bout d'icelle avoit esté dressé un petit Lieu eslevé en forme de gallerie pour mettre la Musique, à la face duquel avoient esté mises trois devises en trois Tableaux excellemment paintz²⁶.

La première illustration met en scène dans un pentagramme, une étoile à cinq branches, les deux bras armés de Charles et de son frère Henri, accompagné du mot grec *Iteia* signifiant, d'après l'auteur de la relation, « prospérité ». Les formes géométriques et le mot sont indissociables et composent ensemble un motif à la fois esthétique et magique qui viendrait des enseignes et tenues des soldats d'Antiochos. Si l'on en croit l'auteur du *Recueil*, Alexandre le Grand lui-même aurait suggéré en songe à son successeur Antiochos d'adopter cette composition comme étendard. Toutefois, nous n'avons pu retrouver le mot *Iteia* dans les dictionnaires de référence²⁷. Dans la tradition cabalistique, c'est en fait au terme grec *Υγεία* (« *hugēia* », la santé) qu'est associé le pentagramme d'Antiochos²⁸. [figure 5] Dans le *De arte cabalistica* dédié au pape Léon X par Reuchlin en 1517, on trouve en effet le pentagramme composé de deux triangles dont les angles portaient inscrites les lettres du mot grec²⁹. Ce qui importe ici ce sont les vertus magiques d'un tel dispositif. Comme Alexandre a transmis en

Vincent Droguet, *L'Art de la fête à la cour des Valois*, Paris / Fontainebleau, In Fine éditions d'art / Château de Fontainebleau, p. 302-303.

²³ *Ibid.*, p. 6.

²⁴ *Ibid.*, p. 6 v°.

²⁵ Voir Emmanuelle Hénin, « Jodelle inventeur d'emblèmes dans *Le Recueil des Inscriptions* de 1558 », *Littérature et arts visuels à la Renaissance*, dir. Luisa Capodici, Paul-Victor Desarbres, Adeline Desbois-Ientile et Adeline Lionetto, Paris, Sorbonne Université Presses, Cahier Saulnier n°38, p. 171-172.

²⁶ *Recueil*, *op. cit.*, p. 8v° ;

²⁷ Nous avons consulté le dictionnaire de Bailly, ainsi que le *Thesaurus græcæ linguæ* d'Henri Estienne (Paris, A. Firmin-Didot, 1572).

²⁸ François Secret, « Pentagramme, Pentalpha et Pentacle à la Renaissance », *Revue de l'Histoire des religions*, 1971, t. 180, n°2, p. 116.

²⁹ Voir Johannes Reuchlin, *De arte cabalistica*, Bâle, Pistorius, 1587, p. 727.

rêve ce talisman à Antiochos, mot grec et pentagramme doivent générer par leur présence de bons augures pour la suite du règne de Charles. Le choix d'Alexandre n'est bien sûr pas anodin puisqu'il s'agit du premier prénom d'Henri duc d'Anjou, ainsi assimilé à un grand conquérant et à une figure tutélaire pour son frère. Même si l'inscription est inintelligible, elle est investie d'une fonction symbolique très forte. L'impénétrabilité de son sens apparaît d'ailleurs comme le gage de son efficacité et en fait une sorte de signe providentiel³⁰.

La deuxième illustration montre une grue accompagnée de l'une des devises de la Reine Catherine : « *Caute tutela larentis* » (« La protection de Larens dispensée avec prudence »). Dans leur ouvrage sur les fêtes du tour de France royal, Victor E. Graham et William McAllister Johnson proposent d'identifier Larens à Larentia, la nourrice de Romulus et Rémus³¹. Dans la lignée d'Horapollon (*Hieroglyphica*, II, 94) et de Pythagore (*Carmen aureum*) repris par Alciat (emblème 17)³², la grue symbolise quant à elle la prudence. Dans l'emblème 17 du juriste italien, la grue est en effet présentée comme un modèle de sagesse et de mesure : en gardant dans l'une de ses pattes une pierre, elle s'attacherait à ne voler ni trop haut ni trop bas. Il semble que l'iconographie de la fête reprenne ici celle de l'emblème : [figure 6] l'édition vénitienne de 1546 met en scène une grue seule, de profil, et la pierre qu'elle transporte est très facile à discerner, ce qui fait directement écho à la description festive : « une Grue qui vole contre le vent, ayant la Pierre en un pied pour luy servir de contre poix, contre la force du Vent, et ces petitz appuyez sur elle »³³. Le ou les peintre(s) n'auraient eu qu'à ajouter le détail des oisillons dans leur représentation. Enfin, le troisième tableau met en scène trois rapaces dont les becs s'entrelacent et se fondent dans les lettres d'une inscription grecque difficile à déchiffrer dans le recueil, en raison des caractères gothiques utilisés par l'éditeur troyen du recueil. Victor E. Graham et William McAllister Johnson proposent de lire νίκη τιμιώτατος (« *niké timiotatos* »³⁴, c'est-à-dire « par sa victoire, le plus honorable qui soit »). Cette inscription est présentée dans la relation comme « un presage et pronostique de devoir subjuguier tout le Monde »³⁵ que le roi perse Darius aurait eu l'habitude d'arborer. Dans la mesure où le message linguistique et l'image se confondent, il est possible de parler ici de véritable *carmen figuratum* tel que le définit Giovanni Pozzi³⁶. Le signifiant prend en effet une valeur iconique certaine puisque les lettres grecques se confondent avec un motif ornemental qu'elles viennent compléter.

Ces devises peintes sur des panneaux de bois censés imiter le marbre structurent le décor et proposent des clés d'interprétation pour le lire et le comprendre. Ainsi présentées, ces sentences courtes et imagées prennent la valeur de vérités éternelles : comme les inscriptions lapidaires antiques, elles semblent graver dans le marbre le témoignage universel des vertus des Valois. Mais elles ont aussi une valeur propitiatoire : écrire « prospérité » ou « santé » dans le décor revient en effet à la susciter, l'inviter, la favoriser. L'architecture éphémère de la fête se bâtit donc tout autant autour de représentations picturales que de mots, qu'ils soient poétiques ou sentencieux. Le décor s'offre alors comme un livre ouvert au regard du

³⁰ Sur l'usage des talismans à la cour des derniers Valois, voir Luisa Capodiceci, *Medicæa Medæa. Art, astres et pouvoir à la cour de Catherine de Médicis*, Genève, Droz, 2011.

³¹ Victor E. Graham et William McAllister Johnson, *The Royal Tour of France by Charles IX and Catherine de' Medici, Festivals and Entries 1564-6*, Toronto/Londres, University of Toronto Press/Buffalo, 1979, p. 157.

³² Voir le commentaire d'Anne-Angélique Andenmatten, *Les Emblèmes d'André Alciat*, Bern, Peter Lang, Sapheneia, 2017, p. 106 puis à partir de la p. 155.

³³ *Recueil*, op. cit., p. 6v°-7.

³⁴ Victor E. Graham et William McAllister Johnson, op. cit., p. 157.

³⁵ *Recueil*, op. cit., p. 7.

³⁶ Giovanni Pozzi, *La Parola dipinta*, Milan, Adelphi, 1981, p. 25 : « *Il carme figurato come qui lo propongo è un'entità composta da un messaggio linguistico e da una formazione iconica, non giustapposti (come sono l'impresa e il fumetto) ma conviventi in una specie di ipostasi, nella quale la formazione iconica investe la sostanza linguistica* ».

spectateur, s'attachant à susciter de bons augures pour le sort du Roi et l'avenir de son royaume.

Les lieux et les instants de la musique

Dans ce décor fastueux, la musique tient une place centrale même si les sources musicales sont quasi inexistantes pour rendre compte de ce qui a été joué ou chanté durant ces fêtes. À l'exception de la chanson *Je suis Amour* de Nicolas de La Grotte³⁷, sur laquelle nous reviendrons, il n'existe pas de manuscrit ou d'édition conservant trace de la musique jouée en cette occasion. Pourtant, la musique est omniprésente comme en témoignent notamment les descriptions de Castelnau et de Brantôme. Néanmoins, en croisant les différentes sources qui retracent le déroulement des fêtes, il est possible de déterminer des temps durant lesquels la musique intervient, des espaces, mais aussi et surtout d'établir une typologie des répertoires qui sont joués ou chantés. Ceux-ci sont d'au moins quatre sortes :

- La musique d'extérieur pour les entrées royales. Elle est jouée par les hauts instruments (autrement dit les instruments au volume sonore puissant, tels que le hautbois, le cornet et la sacqueboute).
- Les airs monodiques accompagnés de la lyre ou du luth, sur le modèle antique, pour réciter la poésie [aussi bien en extérieur qu'en intérieur].
- Les chansons polyphoniques chantées en petit chœur [en extérieur comme en intérieur].
- La musique de danse pour faire danser les courtisans [salle de bal].
- Les concerts de bas et de hauts instruments pendant les banquets [salle de repas].

Là encore, la description des magnificences du Lundi Gras qui se tiennent dans la maison et les jardins du Duc d'Orléans permet d'illustrer tout cela :

Comme le Roy entra [dans le jardin], il oyt un concert de Joueurs de Cornetz excellentz. Et ce pendant du bout du Canal de main senestre, saillèrent trois Sereines, qui estoient trois jeunes enfans, ayant les Voix excellentes si bien tirées au Naturel qu'il sembloit qu'elles fussent nues, et avoient du Nombriil en bas de grandes queues Dorées, argentées et azurées, et retroussées comme celles des Daulphins [...]. Comme elles furent devant le Roy, les cornetz cesserent et la premiere commence de reciter avec un luc, les vers qui s'ensuyvent³⁸.

Le concert des joueurs de Cornets a pour fonction de rendre solennelle l'arrivée du cortège royal et d'introduire les épisodes suivants. Le premier épisode correspond au trio des sirènes. Les deux premières sirènes, jouées par des enfants, interprètent chacune à leur tour en s'accompagnant du luth, des vers de Ronsard à la gloire de Charles IX. Après quoi, elles reprennent en polyphonie avec l'aide d'une basse la dernière strophe.

Quand ceste deuxiesme eut aschevé, toutes trois ensembles reprindrent la demiere stanze avec une Basse contre [...] ³⁹.

Si la musique est omniprésente, force est de s'interroger sur l'absence des sources musicales qui n'est pas sans poser un certain nombre de questions dans le rapport de la fête à l'écriture. Au moins deux hypothèses peuvent être faites. La première se fonderait sur une conception ménétrière de la fête. Dans cette vision, il s'agirait pour les musiciens de ne pas

³⁷ Nicolas de La Grotte, *Chansons de P. de Ronsard, Ph. Desportes, et autres, mises en musique par N. de La Grotte, vallet de chambre & Organiste ordinaire de Monsieur frère du Roy*, Paris, Adrian Le Roy et Robert Ballard, 1569, f. 18v-19r.

³⁸ *Recueil*, éd. citée, p. 1 v°.

³⁹ *Ibid.*, p. 5 v°.

dévoiler les secrets de leur art et de conserver une certaine opacité et un certain mystère. La seconde au contraire tendrait à supposer que les musiciens jugent la musique des fêtes en général, et celle de Fontainebleau en particulier, comme trop anecdotique et circonstanciée, ne méritant par conséquent pas d'être couchée par écrit. Les événements trop singuliers et les thématiques auliques si particulières seraient de fait un frein à l'exploitation de ces airs et chansons par les éditeurs et imprimeurs de musique⁴⁰.

Les Triomphes d'Amour et de Chasteté : musique et poésie à Fontainebleau

La chanson *Je suis Amour* constitue le seul témoignage musical connu de ses magnificences bellifontaines. On la retrouve à la fois en 1565 dans le recueil *Elégies, mascarades et Bergerie* de Ronsard mais aussi en 1569 dans l'ouvrage intitulé *Chansons de P. de Ronsard, Ph. Desportes, et autres, mises en musique par N. de La Grotte*.

Ronsard, auteur du texte

Le texte qui nous intéresse fut interprété lors de l'un des intermèdes d'une tragi-comédie inspirée du *Roland furieux* de l'Arioste, la *Belle Genievre*, jouée l'après-midi du dimanche gras, dans la salle de bal du château. Dans le recueil de Ronsard, l'on retrouve trois pièces écrites expressément pour ce divertissement : deux intermèdes, celui d'Amour et celui de Chasteté, mais aussi l'épilogue de la pièce, récité par Michel de Castelnau qui nous raconte d'ailleurs cet après-midi théâtral dans ses mémoires⁴¹. Les intermèdes, ou « entremets », constituent des pauses dans le déroulement de l'action dramatique⁴². Ils offrent aux spectateurs un moment de méditation sur des principes abstraits constituant généralement des forces à l'œuvre dans la pièce de théâtre ainsi interrompue. Ces défilés triomphaux d'Amour ou de Chasteté, repris directement aux *Triumphes* de Pétrarque, sont très courants dans les fêtes de cour de la seconde moitié du XVI^e siècle⁴³. En dépit du caractère tout à fait général de la réflexion morale que l'on cherche à inspirer au public, on remarquera qu'une forme de continuité dramatique se noue ici entre le triomphe d'Amour et celui de Chasteté. Cette dernière prétend en effet avoir réussi à vaincre le jeune Eros présomptueux. Les deux pièces se suivent dès 1565 dans l'œuvre du poète et apparaissent comme un diptyque. Leur composition est similaire : le premier texte comporte huit sizains de décasyllabes et le second, plus court, en contient cinq. Dans la première pièce, celle qui a été mise en musique par Nicolas de La Grotte, Amour, tel un général romain, défile en triomphe, se présentant, dans un esprit néo-platonicien, comme le grand principe de vie qui régit l'univers entier. Un certain nombre de notations peuvent nous amener à imaginer la mise en scène, somme toute assez traditionnelle, de ce défilé [figure 7]. Amour se présente comme un « enfant nud »⁴⁴ et muni d'un arc (« Qui n'a senti les traits de mon carquois »⁴⁵). Il rappelle en outre qu'il a réussi à dompter Jupiter, Pluton, Neptune et les Tritons : ces personnages étaient donc tout à fait

⁴⁰ Très peu de musique festive a en effet été imprimée. Voir Nahéma Khattabi et Adeline Lionetto, « Le livre de musique : une source poétique et musicale pour l'étude de la mascarade ? », *Musique et Poésie en France à la Renaissance*, dir. Olivier Millet et Alice Tacaille, Paris, PUPS, « Cahiers Saulnier », 2015, p. 141-167.

⁴¹ *Mémoires de messire Michel de Castelnau, seigneur de Mauvissière et de Concressaut, baron de Joinville, comte de Beaumont-le-Roger, chevalier de l'ordre du Roy, conseiller en ses conseils, capitaine de cinquante hommes d'armes de ses ordonnances, gouverneur de la ville et chasteau de Saint Dizier, et ambassadeur pour sa majesté en Angleterre*, Paris, Foucault, coll. « Collection complète des Mémoires relatifs à l'histoire de France », t. XXXIII, 1823, p. 323 et suivantes.

⁴² Nous avons déjà eu l'occasion de développer la parenté de ces intermèdes avec l'*intermezzo* italien : voir Adeline Lionetto, « Ronsard inventeur de fêtes à la cour des derniers Valois », art. cité, p. 301-302.

⁴³ Songeons par exemple à *La Masquarade du triomphe de Diane* publiée en 1576 par Pierre de Brach. Voir Pierre de Brach, *La Masquarade du triomphe de Diane*, éd. Concetta Cavallini, Paris, Hermann, 2012.

⁴⁴ Pierre de Ronsard, « Le Trophée d'Amour à la comédie de Fontaine-bleau », éd. citée, p. 237, v. 9.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 238, v. 38.

susceptibles d'être représentés en vaincus dans ce triomphe. D'autres allégories qu'Amour faisaient peut-être aussi partie du cortège si l'on en croit ces vers :

La volupté, la jeunesse me suit,
L'oisiveté en pompe me conduit⁴⁶

Les verbes de mouvement mais aussi le substantif « pompe » font directement référence à l'idée d'un défilé : ces trois entités, Volupté, Jeunesse et Oisiveté, pouvaient évidemment faire partie de la glorieuse escorte du jeune dieu.

Quant au second intermède connu, le « Trophée de la Chasteté », il met en scène cette fois la défaite d'Amour, prisonnier de Chasteté qui prend la parole pour célébrer sa victoire.

Pour mon Trophée en ce char triomphant,
Pris et captif, je meine cest Enfant,
Qui des mortels a surmonté ma gloire :
Je vous diray comme je l'ay veincu
Par la vertu d'un merveilleux escu,
Qui de ce Dieu m'a donné la victoire⁴⁷.

Un revers de Fortune semble avoir frappé le petit Eros qui de vainqueur se retrouve vaincu. Chasteté prétend avoir cassé le carquois de l'enfant, ainsi que son arc, ce qui place nécessairement cet intermède après celui d'Amour triomphant qui pavanait avec son arme. Le personnage fait toujours partie du cortège (« En le menant devant mon char en pompe⁴⁸ ») mais il ne trône plus en gloire sur son char : humilié, il est réduit à figurer parmi la suite de Chasteté. La leçon à tirer rejoint celle de l'épilogue de *La Belle Genièvre*, composé également par le poète vendômois : « Fortune [...] est maistresse de la sceine⁴⁹ », et les passions régissent le comportement humain. Rien n'est stable ni sûr, tout se transforme sans cesse et il faut accepter avec humilité de ne pas être totalement maître de son existence. En prélude au temps de Carême, le poète propose donc une méditation sur les vicissitudes de la vie et invite le spectateur à s'amender en considérant les déboires d'autrui :

Heureux trois fois heureux qui au temps ne s'oblige,
Qui suit son naturel, et qui sage corrige
Ses fautes en vivant par les fautes d'autrui⁵⁰.

Ces vers peuvent à la fois être lus hors contexte tout comme ils peuvent faire référence à la pièce de théâtre mais aussi aux intermèdes mettant en scène la chute du présomptueux Amour. Considérée seule, la chanson *Je suis Amour* semble mettre en scène un Eros enfant qui règne en despote sur l'univers. Ce rêve d'un pouvoir incontesté a pu faire songer qu'Amour représentait ici le jeune Charles IX, partant à la conquête de son royaume. Mais la suite du scénario ne permet pas de valider cette lecture politique. Il semblerait bien plutôt que la cour est simplement ici invitée à se préparer à entrer en Carême par une réflexion sur la condition humaine et le rôle de Fortune et des passions dans la conduite des destinées de chacun.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 238, v. 31-32.

⁴⁷ Pierre de Ronsard, « Le Trophée de la Chasteté en la mesme comédie », éd. cit., p. 238-239, v. 1-6.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 239, v. 27.

⁴⁹ Pierre de Ronsard, « Pour la fin d'une comédie », éd. cit., p. 843, v. 4.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 844, v. 40-42.

Les Triomphes en musique

Le triomphe d'Amour de Ronsard a sans doute été chanté à Fontainebleau et sa mise en musique pourrait être l'œuvre de Nicolas de La Grotte, musicien au service du duc d'Orléans. C'est tout au moins ce que permet de supposer l'édition du premier volume de chansons du compositeur qui comprend la pièce *Je suis Amour*. Ce recueil de chansons polyphoniques, intitulé *Chansons de P. de Ronsard, Ph. Desportes et autres*, a été publié en 1569, soit cinq ans après les fêtes⁵¹.

Figure 8 : Nicolas de La Grotte, *Chansons de P. de Ronsard, Ph. Desportes et autres* [page de titre], Paris, Adrian Le Roy et Robert Ballard, 1569

Une seconde version, pour voix soliste et luth, est éditée l'année suivante dans les *Airs de cour miz sur le luth* d'Adrian Le Roy⁵². La diffusion imprimée de cette pièce musicale témoigne d'une double pratique, aussi bien en petit chœur à quatre parties vocales, qu'en soliste accompagné par le luth⁵³.

Table : Publications imprimées de *Je suis Amour*

Compositeur	Titre recueil	Date	effectif
Nicolas de La Grotte	<i>Chansons [...]</i>	1569	Polyphonie à 4 parties
Adrian Le Roy	<i>Airs de cour miz sur le luth</i>	1571	Voix soliste et luth

Je suis Amour est une pièce remarquable de l'époque, car elle s'inscrit dans un corpus de chansons qui témoignent de recherches sur la notation du rythme⁵⁴, et par conséquent d'un intérêt prononcé pour la déclamation du texte poétique⁵⁵. Dans les pièces de ce style, les musiciens ont montré une grande considération pour le paramètre prosodique, et par là même pour la déclamation de leurs airs⁵⁶. Les mélodies de ces pièces en général, et de la chanson *Je suis Amour* en particulier, ne se fondent plus sur le rythme régulier et la carrure symétrique des timbres de danse. Les musiciens ont au contraire cherché à y introduire une diversité de mouvements rythmiques pour mettre en relief le texte poétique. Chez La Grotte, cette attention à la déclamation semble aller de pair avec un système de notation qui inaugure le

⁵¹ Nicolas de La Grotte, *op. cit.*

⁵² Adrian Le Roy, *Livre d'airs de cour miz sur le luth*, Paris, Le Roy et Ballard, 1571.

⁵³ Il existe également une version monodique de *Je suis Amour* dans le recueil de Jehan Chardavoine, *Le Recueil des plus belles et excellentes chansons en forme de voix de ville, tirées de divers auteurs et Poètes François, tant anciens que modernes*, Paris, Micard, 1576, p. 221.

⁵⁴ Voir Annie Coeurdevey, « La notation du rythme ternaire dans les recueils d'Airs de Adrian Le Roy et Robert Ballard (1552-1598) », *Revue de Musicologie*, 2010, t. 96, n° 2, p. 7-33.

⁵⁵ Le volume de La Grotte apparaît en effet dans le paysage éditorial français du XVI^e siècle comme le point de départ d'une série de recueils musicaux révélant une sensibilité particulière pour la diction du texte. D'autres musiciens contemporains s'y intéressent aussi, notamment Guillaume Costeley (*Musique*, Paris, Adrian Le Roy et Robert Ballard, 1570), Fabrice Marin Caietain (*Airs mis en musique à quatre parties par Fabrice Marin Caietain sur les Poésies de P. de Ronsard & autres excellens Poètes de nostre tems*, Paris, Adrian Le Roy et Robert Ballard, 1576) ou Claude Le Jeune (*Claude, Airs à III. IIII. V. et VI. parties* [I^{er} livre], Paris, Pierre Ballard, 1608, éd. posthume).

⁵⁶ Sur la sensibilité prosodique des musiciens, voir Isabelle His, « Claude Le Jeune et le rythme prosodique », *Revue de Musicologie*, t. 79, n° 2 (1993), p. 202-226 et « Air, chanson et influence de l'Académie : la mise en musique de *Blessé d'une playe* de Philippe Desportes », *Philippe Desportes, 1546- 1606 : un poète presque parfait entre Renaissance et classicisme*, dir. Jean Balsamo, Paris, Klincksieck, 2000, p. 251-78.

principe des barres de fin de vers. Celui-ci semble trouver ses origines dans les pratiques de chant soliste accompagné d'un instrument polyphonique⁵⁷.

Figure 9 : Nicolas de La Grotte, *Je suis Amour, superius*, f. 18v-19r

Ainsi, rien d'étonnant à ce que les barres de fin de vers soient utilisées pour l'édition de *Je suis Amour*, pièce sans doute chantée au moins en partie par un soliste à Fontainebleau. Parmi les musiciens de la cour qui ont participé aux fêtes, la présence du chanteur Thibault de Courville – qui fonde six ans plus tard, en 1570, l'Académie de poésie et musique avec Jean-Antoine de Baïf – et du luthiste Guillaume Le Boulanger, sieur de Vaumesnil, est attestée⁵⁸. Tous deux suivent également le roi lors du grand tour de France, et Jeanice Brooks a montré comment, en 1565 à Bayonne, ils avaient interprété ensemble un dialogue où chacun chante, à tour de rôle en soliste, en s'accompagnant de la lyre⁵⁹. De là, on peut supposer que Courville et le sieur de Vaumesnil, ou d'autres chanteurs dont les noms ne nous sont pas parvenus, ont interprété avec le soutien de la lyre le triomphe d'Amour (*Je suis Amour*) et celui de Chasteté, bien qu'aucune source musicale ne conserve la mémoire de ce second triomphe, sans doute parce que le sujet du texte a semblé peu attractif aux éditeurs de musique.

Néanmoins, plusieurs hypothèses s'offrent à nous pour reconstituer une version chantée du triomphe de Chasteté. La forme poétique étant identique à celle de *Je suis Amour*⁶⁰, il est donc possible de chanter le texte sur la même mélodie, même si cette configuration paraît peu probable, d'abord parce que l'opposition entre Amour et Chasteté semble induire que chaque personnage allégorique s'est distingué par un air qui le caractérise, et ensuite parce que la répétition d'une même mélodie pour déclamer deux longs poèmes entraînerait une certaine lassitude chez l'auditeur. Sans doute faut-il plutôt songer à utiliser la mélodie d'une autre chanson dont la structure poétique serait identique au triomphe de Chasteté. Ce procédé, qui renvoie à la pratique du timbre, est très courant au XVI^e siècle. Dans cette perspective, on peut envisager la possibilité que la mélodie du triomphe de Chasteté soit dissimulée dans un recueil de musique avec un nouveau texte poétique. Cette hypothèse nous a conduites à chercher dans le volume de La Grotte une autre chanson dont le poème se présenterait aussi sous la forme de sizains en décasyllabes. C'est le cas de la dernière pièce du recueil, *Ferme amour est quant de deux passions*, qui se distingue de l'ensemble dans la mesure où elle est la seule chanson du recueil à ne pas présenter de longues strophes de texte sous la portée musicale. Elle ne comporte également pas de nom de poète en titre courant ni de barres de fin de vers et, de ce fait, son édition paraît bien moins soignée que celle de *Je suis Amour*⁶¹.

Figure 10 : Nicolas de La Grotte, *Ferme amour est quant de deux passions, superius*, f. 20r.

⁵⁷ Voir Nahéma Khattabi, « Voix de ville et airs de cour : le chant soliste en France à la Renaissance », *Musicologie Nouvelles, Thèmes Agrégation 2017*, op. 1 (déc. 2016), p. 26-36.

⁵⁸ Virginia Scott et Sara Sturm-Maddox, *op. cit.*, p. 108.

⁵⁹ Voir Jeanice Brooks, « O Quelle Armonye : Dialogue Singing in Late Renaissance France », *Early Music History*, 2003, t. 22, p. 23-24.

⁶⁰ Les deux poèmes se présentent comme une succession de sizains en décasyllabes avec un schéma de rîmes qui fait alterner les rîmes masculines et féminines de la façon suivante : mmfmmf.

⁶¹ C'est aussi l'une des rares chansons du volume à disparaître dans les rééditions suivantes du livre de La Grotte (1570, 1572, 1573, 1575 et 1580). Voir François Lesure et Geneviève Thibault, *Bibliographie des éditions d'Adrian Le Roy et Robert Ballard (1551-1598)*, Paris, Heugel et Cie/Société française de Musicologie, 1955, p. 134-135. Hugo Macé et Jean Vignes en propose une analyse dans leur article « Des anthologies poétiques en forme de recueils musicaux : l'exemple des *Chansons* (1569) de Nicolas de La Grotte et leur succès » in Adeline Lionetto et Jean-Charles Monferran (dir.), *Fleurs et jardins de poésie. Les anthologies poétiques au XVI^e siècle (domaine français, incursions européennes)*, Paris, Classiques Garnier, à paraître.

La structure des rimes masculines et féminines est toutefois différente de celle du triomphe de Chasteté, ce qui n'est pas sans poser problème au regard de la conception ronsardienne des rapports du texte à la musique.

Table : Comparaison de la disposition des rimes féminines et masculines entre *Ferme amour est quant de deux passions* et le triomphe de chasteté

<i>Ferme amour est quant de deux passions</i> (anonyme)		Triomphe de Chasteté (Ronsard)	
Ferme amour est quant de deux passions	m	Pour mon Trophée en ce char triomphant,	m
On voit icy tant de conjonction,	m	Pris et captif, je peine cest Enfant,	m
Vous unissant par gratieux <u>acors</u> ,	<u>m</u>	Qui des mortels a surmonté la <u>gloire</u> :	<u>f</u>
Tant que des deux en vienne un mesme cors :	m	Je vous diray comme je l'ay veincu	m
Et le ferez en diverses manieres,	f	Par la vertu d'un merueilleux escu,	m
Suivant l'effet des six lètres premieres.	f	Qui de ce Dieu m'a donné la victoire.	f

Ronsard, dans son *Abbrégé de l'art poétique*, préconise en effet aux poètes de respecter un schéma d'alternance des rimes en vue de chanter la poésie :

[...] tu feras tes vers masculins & foëminins tant qu'il te sera possible, pour estre plus propres à la Musique & accord des instrumens, en faveur dequelz 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 mélodie 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 Elégie ou chanson afin que les Musiciens les puissent plus facilement accorder. Quant aux vers lyriques, tu feras le premier couplet à ta volonté, pourveu que les autres suivent la trace du premier⁶².

Néanmoins, le recueil de La Grotte et d'autres de ses contemporains incluent des chansons de forme strophique (répétition d'une même mélodie pour toutes les strophes de textes) où le poème ne reprend pas le même schéma de rimes féminines et masculines de strophe en strophe⁶³. C'est le cas par exemple de la pièce *Tant que j'estois à vous seul agreable* de La Grotte qui précède dans le livre de musique *Ferme amour est quant de deux passions*⁶⁴.

Figure 11 : Nicolas de La Grotte, *Tant que j'estois à vous seul agreable*, ténor, f. 19v

⁶² Pierre de Ronsard, *Abbrégé de l'art poétique*, Paris, Gabriel Buon, 1565.

⁶³ Voir Nahéma Khattabi, « Les réécritures des voix de ville. Un exemple des mutations de la chanson strophique au tournant des années 1570 », *op. cit.*, p. 260 et suivantes.

⁶⁴ Ce poème fait l'objet d'une réécriture où l'alternance des rimes féminines et masculines est identique pour chaque strophe (dans Jehan Chardavoine, *op. cit.*) : voir Nahéma Khattabi, *ibid.*, p. 276.

Table : Alternance des rimes, *Tant que j'estois à vous seul agreable*, La Grotte, f. 19v

<i>Tant que j'estois à vous seul agreable</i> version de La Grotte (1569)	Rimes féminines et masculines
Tant que j'estois à vous seul agreable,	f
Et d'autre amy q'eussies plus que moy cher	m
Votre sein blanc ne se laissoit toucher	m
Chacun juoit mon heur incomparable	f
Tant que n'avez d'autre amour esté pris	m
Et n'a esté Anne le mieux aimée,	f
Dont maintenans vous estes si espris	m
J'avois par tout grand los & renommée.	f
L'une de vray a sur moy tel pouvoir	m
Que par ses yeux a mon ame ravye	f
Et si voudrois de bon cœur recevoir	m
La mort pour elle en la laissant envie.	f
Zerbin me plait aussi suis-j'en sa grace	f
Et ne croy point d'autre en beauté le passe	f
Pour qui voudrois plus d'une mort choisir	m
En luy laissant longue vie en plaisir.	m
Que diriez vous si l'amitié premiere	f
Nous reunit inseparablement	m
Et si voyés Anne mise en arriere	f
Et vous de moy aimer parfaitement.	m
Bien que Zerbin soit un astre entre tous	m
Clair & luisant & plein de fermeté	m
Vous de despit & de legereté	m
Vivre & mourir je veux avec vous.	m

Ainsi, pour toutes ces raisons, on peut raisonnablement envisager aujourd'hui, dans la perspective d'une reconstitution, de chanter le diptyque d'Amour et Chasteté en utilisant la mélodie de *Ferme amour est quant de deux passions* pour le second triomphe. Il suffit pour cela de procéder à un simple monnayage de la minime, au troisième vers sur le mot « gloire », pour obtenir deux semi-minimes, afin de prononcer la rime féminine. Il faut aussi tenir compte du fait que l'imprimé musical du XVI^e siècle, surtout pour les répertoires solistes, n'est qu'un aide mémoire : au chanteur donc d'ajouter des ornements improvisés pour embellir son chant au moment de la performance vocale⁶⁵.

Figure 12 : Triomphe de Chasteté (Ronsard) sur la mélodie de *Ferme amour est quant de deux passions* (La Grotte, *superius*)

⁶⁵ Sur la question de l'ornementation, voir Jeanice Brooks, « L'art et la manière : ornementation et notation dans l'air de cour à la fin de la Renaissance », *Poésie, musique et société : l'air de cour en France au XVII^e siècle*, dir. Georgie Durosoir, Liège, Mardaga, 2006 (coll. Musique – musicologie), p. 169-179.

Si les fêtes de Fontainebleau ont donné lieu à des spectacles grandioses, seule une partie des œuvres qui y ont été données a survécu, notamment grâce aux publications de Ronsard ou encore par le *Recueil des Triumphe*s. La forme que prennent ces publications nous privent toutefois de l'essentiel de la scénographie, des couleurs et des apprêts des décors mais aussi de la musique. Alors que les mascarades sont conçues comme des œuvres totales dans lesquelles la fusion des arts sert la grandeur de la représentation, le devenir de toutes les contributions, après la fête, est l'affaire de chacun. L'œuvre se disperse et s'éparpille en mille éclats – exception faite du *Balet comique de la Royne* (1582)⁶⁶ – dont seule une infime part survit pour se donner à lire ou à chanter à un public plus large par le biais de l'imprimé. Mais alors que la mascarade est conçue, dans le temps des fêtes, comme une œuvre collective, les rares fragments qui subsistent et sont mentionnés comme issus de la célébration font au contraire l'objet d'une attribution précise qui exclut les autres artistes. Ainsi Ronsard, dans l'édition littéraire de *Je suis Amour*, ne cite pas de nom de musicien, à l'inverse de La Grotte qui donne, en titre courant de la chanson, le patronyme du poète. En cela, on peut dire que Ronsard, qui a une conception très littéraire de son œuvre⁶⁷, ne partage pas avec les musiciens l'offrande qu'il fait aux puissants ni le plaisir qu'il donne aux lecteurs et acheteurs de ses livres. C'est un don personnel dont il tient les autres, notamment les compositeurs et les chanteurs, à l'écart. Si la musique est importante pour lui, les musiciens ne doivent pas pour autant le déposséder de la suprématie absolue qu'il entend avoir sur son œuvre.

Nahéma Khattabi et Adeline Lionetto

⁶⁶ *Balet comique de la Royne, faict aux nopces de monsieur le duc de Joyeuse & madamoyselle de Vaudemont sa soeur. Par Baltasar de Beaujoyeulx, valet de chambre du Roy, & de la Royne sa mere*, Paris, Adrian Le Roy et Robert Ballard, 1582.

⁶⁷ Voir Jean Vignes, « Les modes de diffusion du texte poétique dans la seconde moitié du XVI^e siècle : essai de typologie », *Le Poète et son œuvre : de la composition à la publication. Actes du colloque de Valenciennes (20-21 mai 1999)*, dir. Jean-Eudes Girot, Genève, Droz, 2004, p. 196 : Jean Vignes explique que Ronsard, au contraire de Baïf qui reconnaît certains musiciens comme des collaborateurs, n'accorde ses faveurs à aucun des compositeurs ou des chanteurs de la cour.