

Dossier de Renaissance

Licence 3 de Musique et Musicologie

MUSICIENS ET POÈTES DU SECOND XVIÈME SIÈCLE

DELABROUSSE Isalyne, DJIAN Pauline, DURAND Gaëlle

Jouyssance vous donneray de Clément Marot et Claudin de Sermisy

Professeur

Alice TACAILLE



Année 2011/2012

1 Claudin de Sermisy

1.1 Biographie

Claudin de Sermisy (1490-1562)

Né peut-être à Noyon vers 1490, mort à Paris en 1562, ce grand polyphoniste français de la première moitié du XVIème siècle, créateur de la **chanson dite « parisienne »**, fut célébré de son vivant par Claude Chappuys comme « père aux musiciens » et pleuré en musique par Pierre Certon dans sa **déploration** à six voix *Meslanges* de 1570 :

*Musiciens, chantres mélodieux,
En piteux chants jetez larmes des yeulx
Pour ce grand maistre, expert et magnifique,
Compositeur, le thresor de Musique :
Helas ! C'est l'excellent Claudin,
Que mort a pris, ayant mis de sa main
Plusieurs Mottets, et Messes par escrits*

Musicien de cour, il a mis en musique les poèmes de Clément Marot, des textes de François Ier, de François de Tournon, Claude Chappuys, Bonaventure des Périers, Antoine Héroët, et bien d'autres. Il reçut, de son vivant l'hommage des écrivains comme Maître Mitou (Jean Daniel), Rabelais, Ronsard.

Sa considérable production de messes, motets, et chansons, largement diffusés par copistes et imprimeurs, est d'une qualité qui ne se dément jamais.

Sermisy, c'est la recherche d'une trame polyphonique plus aérée, d'une rythmique plus diversifiée, et d'une articulation plus claire des cadences, de façon à mettre en valeur le texte dans la déclamation.

Il exploite des phrases plus courtes, une récitation souvent syllabique, des mélismes sobres et élégants, une harmonie claire et contrôlée, des structures nettes et parfois répétitives.

En cela, Clément Marot et Claudin de Sermisy sont très proches, tous deux ont brisé les codes en faveur d'une production plus claire et plus aérée.

D'après Ronsard, Sermisy aurait été le disciple de Josquin Des Prés.

Chronologie

1490 : Naissance de Claudin de Sermisy.

1508 : Il est clerc à la Sainte-Chapelle de Paris (document du 19 juillet 1508), puis il sert à la chapelle royale sous Louis XII (1462-1515) et François Ier (1494-1547). Il obtient le bénéfice du prieuré de Saint-Jean de Bouguennec dans le diocèse de Nantes, et demande au pape des dispenses pour cumuler des bénéfices inconciliables. Les documents de **février et juin 1510** le désignent comme chanteur de la chapelle privée de la reine et clerc dans le diocèse de Noyon.

1514 : Il entre certainement à la chapelle royale, après le décès de la reine.

Du 11 au 15 décembre 1515 : Il prend part comme chanteur, aux cérémonies qui entourent les pourparlers de Paix entre le Pape et le roi de France à Bologne.

30 janvier 1516 : Il reçoit des dispenses du pape Léon X (et un canonicat à Noyon).

1520 : Il prend peut-être part aux festivités de l'entrevue du Camp du Drap en d'Or (entre Guînes et Ardres en Flandre), où pendant trois semaines, François Ier et Henry VIII d'Angleterre rivalisèrent de fastes et d'apparâts.

1524 : Il est chanoine de Notre-Dame-de-la-Rotonde de Rouen où il semble avoir résidé, et abandonne cette charge au profit d'une autre à Camberon (Abbeville), puis il revient à Paris en 1532 comme sous-maître de la chapelle royale dirigée par le cardinal de Tournon (l'éminence grise de François Ier et mécène, cardinal en 1530).

Octobre 1532 : Il prend certainement part aux cérémonies de la seconde entrevue des rois de France et d'Angleterre à Boulogne.

A partir de 1533 : Il reçoit pour sa charge de sous-maître une rémunération annuelle de 400 tournois (1533), puis de 600 (1543), puis de 700 (1547), à laquelle s'ajoutent entre autres les revenus du canonicat (il en reçut 13) et de la charge de chanoine à la Sainte-Chapelle de Paris, ainsi que d'une prébende à Sainte-Catherine de Troyes en 1554.

1562 : Il meurt à Paris.

Sources :

- *Guide de la Musique de la Renaissance*, Fayard
- musicologie.org

1.2 Son oeuvre

Les motets

Il a composé 80 motets, qui, pour la plupart sont à quatre voix et publiés à Rome, Paris, Lyon, Ferrare, Venise, Nuremberg, Wittenberg, Augsbourg, Anvers et Genève, se ressentent de l'influence de Josquin Des Près.

Les premiers motets *Vox in rama* et *Aspice domine* sont copiés entre 1518 et 1522 dans des manuscrits italiens. Les suivants ont été tous rapidement imprimés à Paris jusqu'au dernier, le *Beata viscera* à trois voix, imprimé en 1565.

Les textes sont le plus souvent de nature para-liturgique, sur des passages bibliques **centonisés**, plusieurs motets sont des mises en musique de psaumes, tels que *Beatus vir*, *Benedic anima*, ou encore *Cantate Domino*.

Un certain nombre sont des pièces de circonstance, mêlant la religion et la politique :

- prières pour la paix : *Astiterunt reges terrae*, *Audite reges*, *Da pacem Domine*,
Quousque non reverteris.
- célébrations de noces : *Assuerus adamavit Ester*
- obsèques militaires : *Michael archangele*, *Regem archangelorum*

Une vingtaine de motets sont bâtis sur une mélodie grégorienne paraphrasée. Tous les autres sont composés librement, en dehors de toute référence au plain-chant.

Les messes

La plupart des 12 messes à quatre voix sont des **messes-parodies**, composées sur ses propres motets ou ceux de Josquin Des Près, Févin, Conseul, et Richafort.

Mais deux d'entre elles sont sur un modèle profane, comme *O passi sparsi de S. Festa*.

Deux autres exploitent le genre « fricassée », comme la *Missa plurium motetorum* ou la *Missa plurium modulorum*, qui fait des citations de plusieurs chansons, et notamment de *Jouissance vous donneray*. Les autres messes comprennent douze *Magnificat*, et une *Passio Domini secundum Mathaeum*.

Les chansons

Mais de nos jours, Claudin de Sermisy est essentiellement connu pour ses 150 chansons à quatre voix, presque toutes publiées à Paris entre 1528 et 1550 sous le nom de Claudin, le prénom suffisant à sa notoriété.

Les premières constitues une bonne moitié du premier recueil d'Attaignant, *Chansons nouvelles*, imprimé en 1528. Certaines, comme *Secourez moy*, *Tant que vivray*, *Dont vient cela*, *Languir*

me fais, sont composées sur des strophes de Clément Marot, de même que *Jouyssance vous donneray*, et connurent à l'époque un immense succès, copiées ou imitées à travers toute l'Europe, arrangées en versions instrumentales, utilisées en fricassées, etc...

Le modèle classique de chanson établi par Sermisy consiste en une strophe de quatre ou cinq vers **decasyllabiques** de rime abba ou aabba, à laquelle correspond une structure musicale AABCC, AABA, AABCA, ou AABCC. Chaque vers est divisé par l'**hémistiche**, qui est également respectée par les phrases mélodiques.

Sermisy choisit de mettre en musique la rhétorique courtoise de l'amour. Mais de façon générale, il privilégie la poésie contemporaine comme celle de Marot, Mellin de Saint Gelais, ou même François Ier.

Il ne faut pas chercher chez lui les onomatopées d'un Janequin ou les tendances chromatiques du madrigal italien, mais il capte le sens des paroles par des moyens discrets. Chez lui, l'économie de la structure, et la clarté de l'articulation rythmique l'emportent toujours sur le figuralisme.

The image displays a musical score for the song "Jouyssance vous donneray" by Sermisy. It consists of six systems of music, each with a vocal line and a corresponding line of lyrics. The lyrics are: "Jou - ys - san - ce vous don - ne - ray, Mon a - my et vous may - me - ray, La ou pre - tend vostre c - spe - ran - ce, Vi - van - te ne c - spe - ran - ce, Vi - van - te ne vous lays - se - ray, En - core quant mor - te je sc - ray, Le - sprit en au - ra sou - ve - nan - ce, sou - ve - nan - ce, Le - sprit en ce, sou - ve - nan - ce, Le - sprit en". The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and accidentals.

1.3 Analyse de la musique

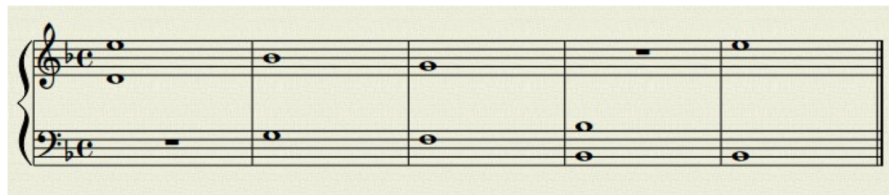
Jouyssance vous donneray fut publiée en 1528 dans le recueil de Philippe Attaignant, *titChansons nouvelles*.

C'est une chanson écrite pour quatre voix : Superius / Contraténor / ténor / Bassus.

La rythmique est précise et affectionne le syllabisme, ainsi que les échanges rythmiques.

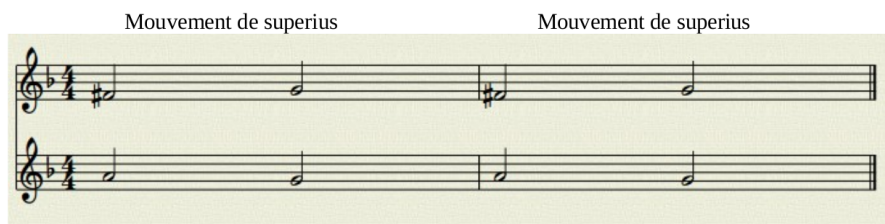
Sermisy met en valeur les rimes b et d, en « -ance » aux mesures 11 et 24 avec des petits mélismes au superius et au ténor.

La tessiture globale de la pièce est de deux octaves et demie :



Superius	Contratenor	Tenor	Bassus	TOTAL
9ème	10ème	9ème	8ve	2 octaves et ½

L'articulation des cadences est claire (mesures 12 et 26) :



Mouvement de superius	Mouvement de superius
I	I
Mouvement de ténor	Mouvement de ténor

Il utilise peut d'ornements, de vocalises ou de mélismes. On sent que le texte de Clément Marot est au centre.

2 Clément Marot

2.1 Biographie



Clément Marot
(Cahors 1496 – Turin 1544)

Clément Marot est initié dès son plus jeune âge par son père, le poète Jean Marot, aux formes et aux techniques des **Grands Rhétoriciens**.

Le roi François Ier, lui-même bon poète, a su reconnaître en Marot un talent exceptionnel et lui accorda une attentive protection. En 1519, François Ier confie le jeune poète à sa sœur Marguerite d'Angoulême, future reine de Navarre.

En 1528, le poète accède aux fonctions honorifiques de valet de chambre du roi et devient ainsi poète de cour.

Son recueil de poèmes *L'Adolescence Clémentine* est publié en 1532, réunissant **formes fixes**, chansons, épîtres, complaintes, chants divers et autres pièces en vers. L'ouvrage ne connaît pas moins de six éditions en deux ans. C'est la consécration.

En 1534, Marot est suspecté lors de l'« **Affaire des Placards** ». Il fuit et s'exile à Ferrare auprès de Renée de France, la fille de Louis XII, où il devient secrétaire. L'hostilité de la cour lui fait trouver refuge à Venise puis à Genève en 1536. Après avoir abjuré à Lyon, il est gracié et peut rentrer en France.

A la cour, il connaît à nouveau la gloire.

En 1542, son adaptation des *Psaumes* est mise à l'index par la Sorbonne et un mandat d'amener est lancé contre lui. Marot rejoint Calvin à Genève. Il va jusqu'à Turin dans l'intention de regagner la France et meurt dans cette ville en 1544.

Chronologie

1496 : Naissance de Clément Marot à Cahors.

Placé comme page chez Nicolas de Neufville, seigneur de Villeroy. Très vite le jeune Clément Marot compose des vers.

1514 : Offre au nouveau roi, François Ier, un recueil intitulé *Le Temple de Cupido*.

1517 : Adresse au Roi une Petite Epistre.

1519 : François Ier confie le jeune poète à sa sœur Marguerite d'Angoulême, duchesse d'Alençon et future reine de Navarre.

1520 : Suit François Ier à Reims et à Ardres.

1525 : Marot, libertin d'esprit, peu réservé dans ses propos et frondant ouvertement les observances ecclésiastiques, donnait prise à ses ennemis. On l'accusa d'avoir des sympathies pour la Réforme et pour Luther. Il est arrêté, accusé d'hérésie et conduit dans les prisons du Châtelet où il fut enfermé. Vainement protesta-t-il de la pureté de sa foi, et réclama-t-il l'intérêt de ses maîtres et de ses protecteurs.

1526 : Transféré des prisons du Châtelet dans celles de Chartres. Les visites des personnes les plus considérables de la ville adoucirent un peu les ennuis de sa captivité. Ce fut là qu'il composa son poème, *l'Enfer*, description satirique du Châtelet, et invective contre les abus des gens de justice. Il sera finalement libéré.

1527 : Seconde condamnation pour avoir aidé des prisonniers à échapper à la justice. Marot est enfermé à la Conciergerie. Il implora la protection de François Ier par une jolie épître *Epître de Marot envoyée au Roy*, qui fut si bien reçue, que ce prince intervint auprès du Parlement.

1528 : Accède aux fonctions honorifiques de valet de chambre du roi François Ier. Désormais poète de cour.

1532 : Publie *L'Adolescence Clémentine*.

1533 : Publie la traduction du *Psaume VI*, qu'il compose après avoir échappé à la terrible maladie qui le terrassa presque.

1534 : A la suite de l'« Affaire des Placards », Catholiques et Protestants s'affrontent violemment. François Ier, après avoir beaucoup tergiversé, se décide pour la répression. Clément Marot préfère s'éloigner de la cour.

1535 : Se sauve dans le Béarn et ensuite à la cour de la duchesse de Ferrare, Madame Renée de France, en Piémont.

1536 : Se retire à Venise.

Ce fut de là qu'il obtint son rappel en France, puis à la cour, par le moyen d'une abjuration solennelle qu'il fit à Lyon entre les mains du Cardinal de Tournon. Il obtient le pardon du Roi. Pour remercier le Roi, il écrit *Epître au Roy*.

1542 : Publie *Trente Psaumes de David*, mis en français, puis *Cinquante Psaumes*. François Ier chantait ces Psaumes avec plaisir. Bientôt la Sorbonne crut remarquer des erreurs dans cette traduction et en porta des plaintes au roi. François Ier, qui aimait le poète et qui désirait la continuation de son travail, eut peu d'égard à ces remontrances. La faculté de théologie n'en continua pas moins ses plaintes et ses censures, et finit par défendre la vente de l'ouvrage. Un mandat d'amener est lancé contre Marot. Marot rejoint Calvin à Genève.

1543 : S'installe à Chambéry, capitale des États de Savoie.

1544 : Voulant rejoindre l'armée française au Piémont, il gagne Turin où il décède dans l'indigence.

Sources :

- *Guide de la Musique de la Renaissance*, Fayard
- Wikipedia

2.2 Son oeuvre

Clément Marot est le véritable « illustrateur » de la langue française. Il écrit abondamment, offrant une grande variété de formes poétiques dont certaines, telle l'élégie, apparaissent pour la première fois. Sa poésie profane a été retenue par de nombreux musiciens.

Jusqu'à sa mort, le poète s'est consacré à une tâche essentielle : la mise en vers français des *Psaumes de David*. Véritable monument poétique, sans doute la plus belle de toutes les traductions en français de ces chants bibliques. Marot n'en laissa que cinquante. Héritier de la poésie des Grands Rhétoriciens par son père, il s'en détourna peu à peu.

Il s'inspira d'Ovide, de Virgile, de Pétrarque, de Charles d'Orléans, du *Roman de la Rose*, de François Villon. Il puise aussi dans la poésie anonyme une variété de formes qu'il s'approprie.

La poésie de Marot se prête particulièrement bien à une mise en musique par les compositeurs français sensibles alors à l'aspect volontiers théâtral de cette œuvre, mettant en scène des personnages dialoguant entre eux. En musicien, le poète sait créer un véritable espace sonore avec les mots.

Il s'agit d'une poésie vivante, extrêmement variée, qui se donne à voir et à entendre, avec mille effets visant à la représentation.

151 poèmes de Marot ont été mis en musique par 90 compositeurs différents, auxquels il faut ajouter 38 pièces restées anonymes. Claudin de Sermisy à lui seul est l'auteur de 31 de ces mises en musique, suivi de Roland de Lassus, Certon, Janequin, Claude le Jeune...

Après la mort du poète, cette production, loin de disparaître avec lui, se poursuivra notamment avec les compositeurs flamands (Crecquillon, Clemens non Papa, Gabrieli...). Le choix des compositeurs reflète le goût du public pour les textes sensuels, licencieux ou grivois comme pour la poésie élevée.

C'est sans doute ce succès auprès des musiciens qui amena Marot à composer 42 chansons constituant la dernière partie de son recueil *L'Adolescence Clémentine*, chansons formées de strophes isométriques, avec alternance de rimes masculines et féminines, propices à la mise en musique comme à la mémorisation.

L'Adolescence Clémentine (1532 - 1538)

L'Adolescence Clémentine paraît en 1532 et rassemble les textes de jeunesse du poète. Le recueil frappe par la variété des formes et des sujets abordés. Dans son souci de jouer de toute la gamme du langage, Marot est l'héritier des Grands Rhétoriciens, mais c'est aussi un contemporain des humanistes, un poète de cour, un homme préoccupé par les questions religieuses. Son œuvre va s'enrichir de toutes les ressources d'une époque fertile en nouveautés.

L'Adolescence Clémentine classe les poèmes par genres et s'ouvre sur les *Opuscules*, une suite de six pièces parmi lesquelles *Le Temple de Cupidon* qui célèbre le mariage du futur François Ier. Viennent ensuite les *Épîtres*, au nombre de dix, parmi lesquelles quelques-unes des pièces les plus célèbres de Marot, deux *Complaintes*, treize *Épithètes*, quatorze *Ballades*, un *Chant royal*, soixante-sept *Rondeaux* et quarante-deux *Chansons*. D'anciens genres à forme fixe (rondeaux, ballades, chant royal) côtoient ainsi des pièces à formes libres déjà pratiquées par les Grands Rhétoriciens (épîtres ou complaintes) et des genres nouveaux introduits par Marot (églogue ou élégie).

En 1534, le poète publie une Suite à *L'Adolescence Clémentine*. On a compté, jusqu'en 1538, vingt-cinq éditions de *L'Adolescence Clémentine*.

Jouissance vous donneray appartient à la dernière section du recueil intitulée *Chansons*. Il constitue la Chanson IV. Cette chanson se rapporte à la XIVe Élégie où Marot fait des reproches à une maîtresse dont il fut la dupe.

Je ne sçay (mes treschiers Freres) qui m'a plus incité à mettre ces miennes petites jeunesses en lumiere, ou voz continuelles prieres : ou le desplaisir, que j'ay eu d'en ouir crier, et publier par les Rues une grande partie toute incorrecte, mal imprimée, et plus au proffit du Libraire, qu'à l'honneur de l'Autheur.

Ce sont Oeuvres de jeunesse, ce sont coups d'essay : ce n'est (en effect) aultre chose, qu'un petit Jardin, que je vous ay cultivé de ce, que j'ay peu recouvrer d'Arbres, d'herbes et fleurs de mon Printemps : là où (toutesfoys) ne verrez un seul brin de Soucie.

Préface de Clément Marot

Sources :

- *Guide de la Musique de la Renaissance*, Fayard
- Wikipedia

2.3 Analyse de la poésie

		Rimes
Jouissance vous donneray,	a	
Mon Amy, et si meneray	a	rimes riches* -neray
A bonne fin vostre esperance.	b	
Vivante ne vous laisseray,	a	
Encores, quand morte seray,	a	rimes riches* -seray
L'esprit en aura souvenance.	b	
Si pour moy avez du soucy,	c	
Pour vous n'en ay pas moins aussi,	c	
Amour le vous doibt faire entendre.	d	
Mais s'il vous grieve d'estre ainsi,	c	
Appaisez vostre cueur transi:	c	
Tout vient à point, qui peut attendre.	d	rimes riches* -tendre

Forme : 2 sizains (strophes de 6 vers) en octosyllabes (8 syllabes). Les strophes sont isométriques c'est-à-dire qu'elles contiennent le même nombre de vers.

Les deux sizains consistent en deux vers à rimes plates (aa) suivis de quatre vers à rimes embrassées (baab). Les sizains utilisent deux rimes. Clément Marot suit ici les recommandations des Rhétoriciens qui conseillaient de disposer les sizains en « rhythmus tripartitus », selon le schéma aabaab, sur deux rimes.

Sermisy mit ce texte en musique et la chanson qui en résulta fut publiée en 1528 par Pierre Attaignant.

A la Renaissance, le mot « jouissance » utilisé dans la poésie amoureuse était un euphémisme renvoyant à l'acte sexuel. Jouissance Vous Donneray est écrit ici du point de vue de la femme aimée, qui cède aux avances de son prétendant, lui promettant de le satisfaire :

*Jouissance vous donneray,
Mon Amy, et si meneray
A bonne fin vostre esperance...*

Toutefois, la dame tempère ses propos en lui demandant d'attendre :

...Tout vient à point, qui peut attendre.

Ce poème fut publié dans la première édition du recueil *L'Adolescence Clémentine*. Il se distingue des autres poèmes de l'époque. Marot se trouva à plusieurs reprises inquiet par l'Eglise ou l'Etat du fait de ce registre non conventionnel.

***Rimes riches** : 3 sons en communs ici « (me)neray » : n/e/ra

Sources :

- Wikipedia
- <http://www.answers.com>

3 Contrefaçons et réécritures

Cette pièce a fait l'objet de plusieurs **contrefaçons** :

L'air de *Jouyssance vous donneray* est souvent utilisé comme timbre à d'autres textes poétiques, ce qui prouve la célébrité de cette œuvre en ce temps-là.

Marguerite de Navarre, elle-même, dans sa *Comédie sur le trespas du Roy* (mort de François 1er, son frère), réécrit le texte de Marot, qu'elle fait chanter à son personnage *Amarissime* sur le timbre *Jouyssance vous donnerai*. Le sens originel se trouve détourné de sa nuance érotique; ce même processus "d'assainissement" se retrouve dans les nombreuses rééditions religieuses de chansons vernaculaires :

[Amarissime :]
Seulle criez mes douleurs haultement :
Deuil et amour soi[en]t vostre retoricque.
Chantez des vers de douleur seullcmeiit.
Qui composez sont sans entendement
Par ung esprit troublé jusque à la mort.
Faictes sentir a tout le firmament
Qu'à luy et vous la mort a faict grand tort.

Elle chante sur le chant *Jouyssance vous donnerai* :

*Las ! tant malheureuse je suis,
Que mon malheur dire ne puis
Sinon qu'il est sans espérance :
Desespoir est déjà à l'huys
Pour me jetter au fondz du puits
Où n'a d'en saillir apparence.*

Cette pièce a également fait l'objet de plusieurs réécritures musicales :

Jouissance vous donneray, Adrian Willaert (1490-1562), 5 voix + diminutions.

Seulement cinq ans après la pièce de Sermisy, Adrian Willaert met en musique une nouvelle version, sur le même texte. La voix de ténor (inspirée de Sermisy) se retrouve parfois au soprano mais surtout au ténor. En 1584, Girolamo dalla Casa publie - parmi ses exemples de diminutions de madrigaux italiens et de chansons françaises- une version ornée virtuose (à la voix de soprano) de la chanson de Willaert. Cette diminution est à jouer avec la plus grande maîtrise de soi (*sprezzatura*). On trouve également une mise en tablature de cette pièce de Willaert.

Jouyssance vous donnerai, Nicolas Gombert (1495-1556), 6 voix.

Cette version reprend le texte de Marot et le ténor de Sermisy, qu'il reproduit dans plusieurs voix.

Jouyssance vous donnerai, Thoinot Arbeau (1520-1595), monodique + tambour.

En 1588, Jean Tabouret - sous le pseudonyme de Thoinot Arbeau - publie dans son traité de danses, *l'Orchésographie*, un arrangement (accompagnement de basse danse) de la voix de ténor de la chanson de Sermisy pour un instrument mélodique et tambourin, avec un nombre de mesures impair, la mélodie est divisée en séquences très strictes.

On peut trouver deux autres réécritures de cette pièce : l'une d'Antonio Gardano (1509-1569), imprimée par lui en 1539 (qui utilise basse de Sermisy et texte de Marot) et l'autre de Gerardus van Turnhout (c.1520- 1580), imprimée par Phalèse en 1569.

The image displays two pages of lute tablature, numbered XXII and XXIII. Each page features multiple staves of musical notation. The notation consists of letters (F, E, G, B) and numbers (0-9) placed above the staff lines, representing fret positions on the strings. The left page (XXII) has a 'Basso continuo' label on the left side. The right page (XXIII) has a 'Basso continuo' label on the right side. The tablature is arranged in a grid-like fashion, with staves grouped together on each page.

Tiré de : *Il secondo libro. Intabolutura di liuto di Melchior Neysidler oue sono madrigali, canzon francesi, pass' e mezi, saltarelli & alcuni suoi ricercari, nouamēte da lui posti in luce.* Impr. Antonio Gardano, 1566.
(extrait)

Jouissance vous donneray

Ed. by R. Wiemken Nicolas Gombert

5

30

Copyright Piffaro 1999

Ed. R. Wiemken, Copyright Piffaro 1999

Sources

- Ricercar
- Gallica
- Encyclopédie Larousse
- Encyclopédie Wikipédia
- Italienische Diminutionen, Richard Erig, Amadeus Verlag, 1999, p.100
- « Claudin de Sermisy, Clement Marot, and Their “Jouissance vous donneray” in the Paintings of Lady Concerts », Larry Mauk, MH 301, Sec 001.
- Livret du CD « Joyissance vous donneray », Aeolus Arianna Savall Il Desiderio, Thomas Kügler
- Publication de la Société d’Histoire littéraire de la France, « Les dernières poésies de Marguerite de Navarre, publiées pour la première fois avec une introduction et des notes », Abel LEFRANC
- Théories de la musique et de ses rapports avec la poésie, James HELGESON, pp274-275 in L’époque de la Renaissance, tome III, Maturations et mutations (1520-1560), John Benjamins Publishing Company, 2011

4 Iconographie

Jouissance vous donneray par le Maître des Demi-Figures

Peintre anonyme de figures féminines à mi-corps, de sujets religieux et mythologiques, il est actif à Anvers vers 1530-1560, et probablement aussi à Malines et Bruxelles.

Ce Maître, qui a influencé Herri Met de Bles, doit son nom à une série d'œuvres stéréotypées qui représentent des jeunes filles dans un intérieur, occupées à jouer de la musique, à lire ou à écrire. C'est une atmosphère caractéristique de la poésie courtoise qui baigne ces compositions.

On a successivement identifié le Maître des Demi-Figures féminines avec Lucas de Heere, Hans Vereycke, Jan van Eecke ou encore avec le peintre français Jean Clouet, mais aucune de ces hypothèses n'a recueilli l'unanimité.

La série de quatre tableaux intitulée « Trois musiciennes » (une chanteuse, une flûtiste et une luthiste) fut réalisée, probablement à la chaîne, entre 1520 et 1530 à Antwerp par le Maître des Demi-figures ou des membres de son atelier. Elle représente, tantôt posée sur la table, tantôt tenue dans la main de la chanteuse, la partition de la chanson *Jouissance vous donneray*. Un cinquième tableau représente Marie Madeleine jouant cette pièce au luth.



Collection privée, Rohrau,
Autriche, c.1530.

Hermitage Museum, St
Petersburg, c.1530.



Marie Madeleine jouant
du luth, collection A. de
Witte, Courtai

Ces peintures, très similaires les unes aux autres, apportent d'importantes informations sur la facture des instruments, leur mode de jeu et l'interprétation vocale (dans le cadre d'une pratique d'intérieur, à la cour), ainsi que sur la pièce *Jouyssance vous donneray* (composition et remaniements, diffusion et réception) à cette époque. Le souci du détail avec lequel plusieurs des figures musicales sont représentées dans ces peintures suggère de la part du peintre un intérêt pour la vraisemblance.

Le détail le plus remarquable de ces peintures est la reproduction précise de la partition de la chanson de Sermisy. Elles contiennent différentes versions du texte et des parties vocales et diffèrent parfois de la version imprimée par Attaignant. Le choix de cette chanson de Sermisy pour une série de cinq peintures indique que celle-ci était très populaire. La pièce est immortalisée : un honneur et un privilège pour son compositeur.

La version initiale de « Jouyssance » qui apparut dans la publication d'Attaignant fut écrite pour 4 voix : cantus, altus, ténor et bassus. Pourtant dans les 4 tableaux des « Trois Musiciennes » les partitions pour l'altus et le bassus ne sont jamais représentées (bien qu'il pourrait s'agir des livres fermés sur la table). Dans la peinture de Rohrau, la flûtiste joue sur une partition qui contient le cantus complet. Dans la peinture de St Petersburg la chanteuse tient la première ligne du cantus. Cette fois, la flûtiste joue la partition du ténor (incomplète).

Sources

- <http://www.cgfaonlineartmuseum.com/index.html> : portrait de Clément Marot
- <http://www.meloteca.com/paintings-concerts.html> : « Trois musiciennes », Rohrau
- <http://www.artclon.com/artist/master-of-the-female-half+lengths/> : « Trois musiciennes », St Petersburg
- <http://www.klassiskgitar.net/imagesm4.html> : « Marie Madeleine, jouant du luth », coll. privée.

5 Les différentes interprétations

- Ensemble Polyphonia Antiqua CD : Chansons et Danses de la Renaissance Française 1984
- Ensemble Douce Mémoire CD : Chansons Nouvelles et dancieries 1995
- Ensemble Virelai CD : Chansons Nouvelles 1998
- Ensemble Il Desiderio CD : Chansons Musicales Françaises

6 Lexique

La chanson dite « parisienne » : On doit la naissance de la chanson parisienne à des maîtres comme Clément Janequin (1485-1558) ou Claudin de Sermisy (1495-1562) qui perpétuent la tradition du chant polyphonique, généralement à 4 voix. D'un point de vue formel, la chanson parisienne se libère des formes fixées à l'époque précédente. Elle se veut à la fois plus libre et plus simple. Elle recherche abondamment les effets descriptifs en multipliant les jeux de voix et de rythmes, les onomatopées qui s'inspirent des éléments de la nature ou de la vie quotidienne : chant des oiseaux, cris de Paris, bruits de batailles, etc...

Déploration : Genre musical destiné à célébrer la mort d'un musicien. Inspiré du thrène antique, le genre s'exprime au travers de la polyphonie vocale pendant la Renaissance et engendre, aux XVIIe- XVIIIe siècle, le lamento et le tombeau.

Centonisés : La centonisation représente un niveau supérieur de création artistique. Le compositeur assemble dans des contextes toujours nouveaux et individualisés, des formules mélodiques traditionnelles qui restent reconnaissables à l'audition.

Les messes-parodies : Œuvre vocale dans laquelle les paroles traditionnelles de la Messe s'adaptent sur la musique d'un motet ou d'une chanson polyphonique préexistante.

Décasyllabique : Vers de dix syllabes.

Hémistiche : Dans un vers de dix syllabes, l'hémistiche est une césure qui se fait après la quatrième syllabe et qui permet de mettre en valeur un mot.

Les Grands Rhétoriciens : Le terme « Grands Rhétoriciens » a été inventé au XIXe siècle pour désigner péjorativement des poètes de langue française du XVe et XVIe siècle. Leur nom vient de la « Seconde Rhétorique », qui codifie alors la poésie. Ils ne forment pas une école, mais, proches des princes, diplomates ou secrétaires, et communiquant parfois entre eux, ils ont adopté des principes d'écriture comparables. Innovateurs, ils affirment leur virtuosité technique dans des poèmes amples et surchargés, développent les métaphores, multiplient les jeux poétiques. Ces occupations permettent d'explorer les potentialités de la langue française à un moment où celle-ci est en train de se stabiliser : ces poèmes ont une fonction d'illustration de la langue. Ces poètes vivent dans des cours princières ou royale. Ils sont payés pour montrer leur virtuosité, mais aussi pour louer le mécène qui les nourrit. Jean Marot fut un Grand Rhétoricien à la cour de France au XVIe siècle.

Les formes fixes : Les poèmes à forme fixe sont des poèmes qui respectent une structure imposée, comme le nombre et la répétition de vers, une certaine alternance des rimes... Les poèmes à forme fixe les plus connus sont le sonnet, la ballade, l'ode, le rondeau.

L'« Affaire des Placards » : L'affaire des placards est un événement de la Renaissance française qui s'est déroulé en 1534. Les placards dont il est question étaient des écrits jugés injurieux affichés dans la nuit du 17 au 18 octobre 1534 dans les rues de Paris et dans diverses villes du royaume. Ces affiches furent placardées jusque sur la porte de la chambre royale de François Ier au château d'Amboise, ce qui constituait un affront envers la personne même du roi et sa foi. Cet épisode marque la radicalisation de François Ier contre les partisans de la Réforme. Ces placards étaient une attaque directe contre l'Eucharistie, dans sa forme catholique. L'auteur en était Antoine Marcourt, pasteur calviniste. En réponse, François Ier confessa ouvertement sa foi catholique. Il ordonna des persécutions.

Contrefaçon : écriture d'un texte destiné à être chanté sur un air déjà connu. Cette pratique permet de réduire les coûts de l'impression musicale encore très onéreux. Le texte originel de la chanson reste sous-jacent, présent sous le nouveau sens, souvent religieux, qui tente de le remplacer, voire de l'effacer.

Sources :

- La musique au Moyen Age – Volume I – Richard Hoppin
- <https://sites.google.com/site/musiquedelarenaissance/la-chanson>
- Dictionnaire Larousse