LES REFRAINS DE CAROLES DANS RENART LE NOUVEL

"La Ville de Lille est la plus musicale de France..."
Hector Berlioz, *Corr. gén.* III, 349.

L'immense corpus de *Renart,* dont la réalisation s'étend sur plus de deux siècles, est une image fidèle de l'esprit satirique et gouailleur dans la littérature d'oïl : Flandre, Ile-de-France, Picardie, Normandie, Artois... Témoin d'un phénomène social, il compte plus de 100 000 vers dont les plus anciens, inspirés autant par une tradition latine que par des modèles flamands, datent d'environ 1175 et les plus récents du milieu du XIVème siècle, pour autant qu'on puisse affirmer que le règne de *Renardie* prenne jamais fin ! A son aube même, l'imprimerie s'en emparait ; quant à l'érudition, elle en fait ses délices depuis un siècle et demi. Méon en assurait en effet la première édition critique, en 1826.

– o O o –

La participation du Lillois Jacquemart Gielée représente dans cet impressionnant ensemble quelques 8 000 vers qui sont datés de 1289, pour autant que le passage fournissant une date soit effectivement de l'auteur, et non une interpolation. Ce *"Petit Renart de moralité"*, nonobstant sa valeur littéraire intrinsèque, présente une particularité intéressante, celle de renfermer nombre d'éléments chantés : au total, plus de 112. Cette caractéristique, relativement courante dans la littérature médiévale narrative, reste cependant unique dans ce *corpus* de *Renart.* Ces insertions lyriques consistent principalement en refrains de rondets, dont certains sont particuliers au roman même de Jacquemart Gielée. Ces *unica* réels sont au nombre de 53 qui viennent donc s'inscrire dans un autre répertoire dont l'étude est captivante à plus d'un titre, celui des *refrains de rondeaux* ou de chansons à baler, structures archaïques apparemment héritées du répertoire liturgique, mais qui concerne plus particulièrement un substrat autochtone.

Quatre manuscrits transmettent ce *Roman de Renart* de Jacquemart Gielée. Ils ont fait l'objet d'une étude précise dans la thèse de Lettres soutenue par le Professeur Henri Roussel en

Sorbonne en 1956, thèse qui ne figure malheureusement pas dans les collections de la Bibliothèque de l'Université de Paris. Ces manuscrits appartiennent tous à la Bibliothèque Nationale de Paris :

- B.N. fr. 372, sigle C.
- B.N. fr. 1581, sigle L.
- B.N. fr. 1593, sigle F.
- B.N. fr. 25566, ancien La Vallière 81, sigle V.

Henri Roussel a confirmé une filiation déjà décelée par le médiéviste américain John Griffith Roberts [1] entre

- les mss. L et C, désignés comme groupe α, et
- les mss. V et F, constituant le groupe β.

L'examen attentif d'interpolations flagrantes a entraîné Henri Roussel à reconsidérer les raisons de la prééminence accordée par Roberts au groupe α, et reconnaître au contraire une authenticité plus assurée au manuscrit V du groupe β, lequel devint de la sorte son modèle pour l'édition du texte qu'il a publié comme thèse complémentaire en 1962 [2].

J'ai procédé à une approche des refrains en sollicitant en premier lieu un autre manuscrit, en l'occurence F, considéré malgré tout comme peu fiable par les spécialistes. Ce n'est qu'en un second temps que j'ai abordé l'examen comparatif des leçons de deux autres manuscrits, V et C. Quant à L, son intérêt est moindre pour le musicologue pour la seule raison qu'il ne comporte qu'une notation.

Il est impossible d'imaginer qu'un scribe spécialisé ait pu faire défaut, puisque l'un des refrains est musicalement transcrit sans erreur, dans une leçon pratiquement conforme aux trois autres. Peut-être a-t-il fallu livrer le manuscrit plus rapidement que prévu ?
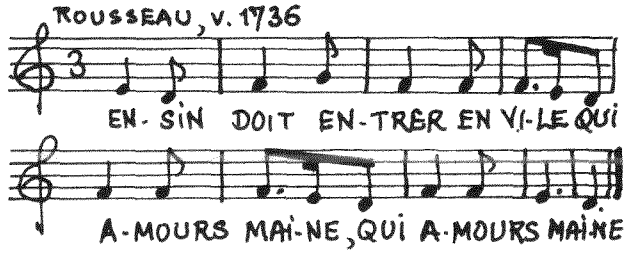
Je signale pour mémoire l'existence dans *Renart le nouvel* d'autres insertions chantées. Il s'agit d'incipit liturgiques : le *Te deum* des tons solennels, deux fois cité – avant le premier festin offert par Renart, au vers 2468, et à l'instant de la réconciliation finale, au vers 6964. On relève également le *Veni Creator,* un *Asperges me* et un *Miserere,* ce dernier particulier au manuscrit F durant la tempête en mer, au vers 5306. Nous relevons enfin un *Amen fiat,* au vers 6034. Trois seulement de ces citations sont pourvues d'une notation, d'ailleurs conforme à l'intonation liturgique.

– o O o –

L'immense répertoire à registre popularisant constitué par les refrains de langue d'oïl a été l'objet d'un très remarquable inventaire raisonné de Nicolas Van Den Boogaard [3], auquel je ferai constamment référence. L'étude musicologique de ces refrains a été entreprise par Jean Beck et poursuivie rigoureusement par Friedrich Ludwig et Friedrich Gennrich [4]. Je ne rappellerai que pour mémoire les travaux de Marcel Françon et Nigel Wilkins [5] qui concernent les XIVème et XVème siècles, mais j'exprime des voeux pour le prochain achèvement de la thèse de Mademoiselle M.-H. Fernandez [6] de l'Université de Toulouse/Le Mirail, travail qui rassemblera toutes les données littéraires et musicologiques concernant les rondeaux français du Moyen Age. C'est là une importante entreprise dont le Pr. Van Den Boogaard a souligné la difficulté. En un réseau d'exploitation "compliqué et embrouillé", ces refrains passent constamment d'un répertoire à l'autre : rondeaux, rondets de carole, motets, chansons, dits et romans. Ils constituent même, selon l'érudit néerlandais, un genre spécifiquement parasite. "Le refrain, écrit-il, semble toujours – mis à part quelques *probationes pennae* sur des feuillets de garde – vivre en symbiose avec un autre genre littéraire, que celui-ci soit chanté comme le refrain, ou ne le soit pas" [7]. Ces difficultés que présente une étude d'ensemble, *Renart le Nouvel* en offre dans une certaine mesure le microcosme.
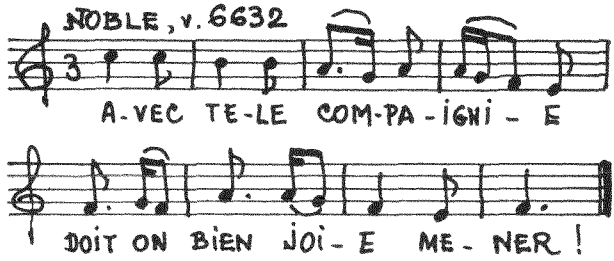
Pour ma brève auscultation de cet aspect de la technique musicale et poétique dans l'oeuvre de Jacquemart Gielée et mon propos d'en tirer quelques conclusions, il me semble opportun d'entrer dans le vif du sujet en constatant comment interviennent les chants dans le cours de l'oeuvre.

Le premier refrain apparaît au vers 1736 de l'édition d'Henri Roussel. Le fils de Renart vient de s'évader des geôles de Noble. Précédant Grimbert et ses autres complices, Rousseau conduit cette procession nocturne jusqu'à Malpertuis. Ils y pénètrent par la maître-porte, qui à merveille était forte, et Rousseau, notre fugitif, chante à longue haleine :
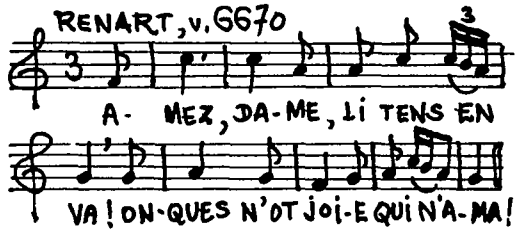


Tous entrent en chantant et petits et grands viennent à leur rencontre, menant joie par le castel. Et la musique apporte sans conteste une dimension nouvelle au récit, en lui conférant un véritable relief psychologique mais en restant avant tout un élément de variété. La simplicité du chant, compte-tenu du fait que le timbre était vraisemblablement connu des auditeurs, permettait aisément au public de participer à l'allégresse des protagonistes en reprenant en choeur : *Ensi doit entrer en vile qui amours maine !...* C'est là un puissant moyen de gagner la sympathie, l'intérêt et la complicité du spectateur, qui devient un peu acteur. Nos maîtres de la comédie en vaudevilles ou nos modernes chansonniers ne négligeront pas ce procédé.
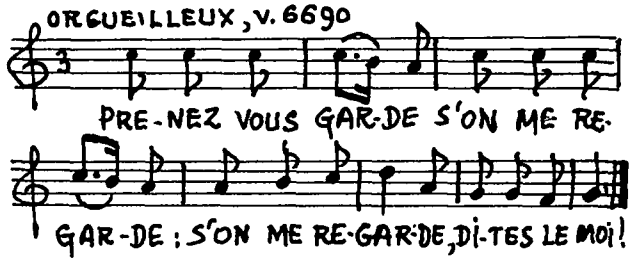
Sans envisager l'examen de la totalité des refrains, il sera tout aussi efficace de considérer l'ambiance d'un fragment caractéristique. J'ai retenu cent vers au début de l'épisode terminal. La requête de Renart à Noble, transmise par Lyonnaus, fils du Roi, aboutit. Noble fait appeler devant lui le coq Chantecler et lui ordonne d'accorder la paix à Renart. Et ce dernier accepte et propose même au Roi : "A Passe-Orgueil vous viendrez avec moi, et toute votre gent aussi...". Et le Roi répond : "Je vous l'accorde !". Et lors, il commence à chanter :
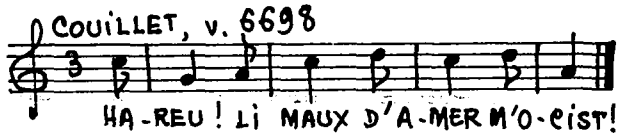


A peine achevé ce chant, vit-on arriver Blanchard, l'ours polaire : "Par ma foi, Sire, votre belle nef est perdue : au ciel l'emporta une nue. Voyant cela, par la mer salée, tout sain et sauf, je suis venu ici !". Le Roi l'écouta et n'en sut rien dire... Il commença à pleurer, mais Renart l'apaisa si bien qu'il oublia sa nef !... Suit une tirade moralisante dont le genre est assez caractéristique du style de Jacquemart Giélée : chacun est mis en garde de perdre sa propre nef, c'est-à-dire voir partir à vau l'eau sa propre morale, sur de misérables paroles de tromperie... Mais afin de réconforter Noble, Renart chanta haut et clair ce chant que chacun écouta :
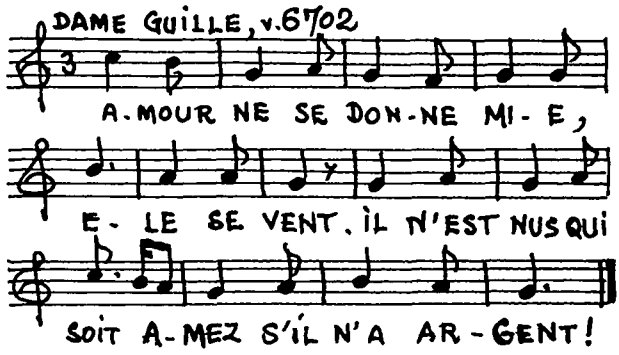


Quand fut chantée cette chanson, Dame Gille arriva, pleine d'arrogance, sur sa mule bien trottante. Elle avait à ses côtés Orgueilleux et Renart. Elle s'avance jusqu'au Roi qui lui souhaite le bonjour et lui demande, tout en considérant Orgueilleux, quel est ce damoiseau si courtois et si beau : "Sire, il est de votre lignage, fils de Proserpine et d'Orgueil, votre fils". – "Comment, dit le Roi, je le veux donc avoir avec moi, s'il est né de mon fils : il ressemble à son père, il est gentil !". Et de joie se prend alors à chanter Orgueilleux à voix haute et claire, en l'honneur de son taïon de Roi :



Après ce chant, tous ceux de l'ost se sont acheminés vers Passe-Orgueil où ils pénètrent par la grande porte, cependant que Couillet, le bièvre, excité par Amour, chante ce chant bien joli qu'un chacun entendit, tant il le chanta bel et riant, à haute voix :

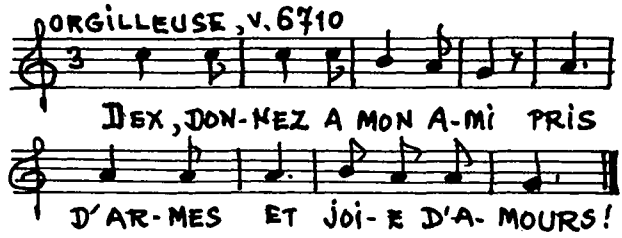


Cette chanson achevée, Gille chanta ce chant fort joliement :

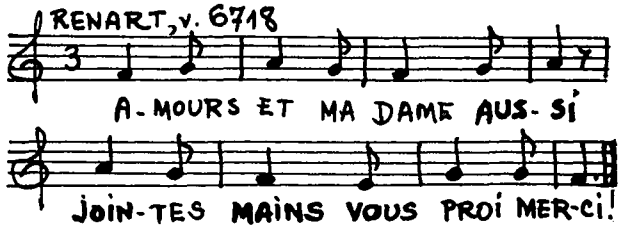


Notons au passage qu'en cet endroit, le manuscrit C, ancien Cangé, présente une notation musicale pour un vers d'annonce, qui n'appartient donc pas au refrain.
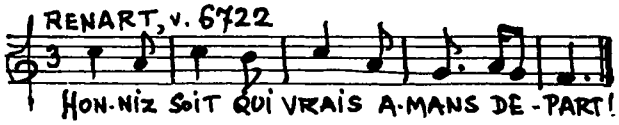
Avant qu'ils fussent parvenus au grand palais de Renart, la chanson de Gille était achevée, et la Reine eut ensuite envie de chanter. Elle le fit si haut que la rue en retentit, et ce chant fit rougir ses couleurs :
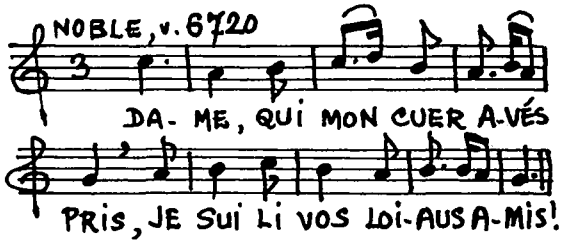


Ils parvinrent ainsi au palais. Jamais ne vit-on joie pareille à celle de Renart, qui aida la Reine à descendre de cheval. Il se prit alors à chanter haut ce chant, que chacun entendit :
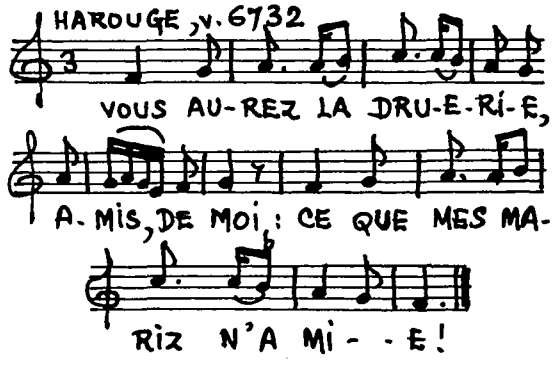


Il courut ensuite aider Gille, ce qui est normal, l'un et l'autre s'estimant réciproquement. Puis fut dit ce chant de Renart :



Après descendit la léoparde, et le Roi Noble, qui y prit garde, courut l'aider à descendre en chantant :



Après ce chant lui répondit la léoparde, en chantant ainsi ce motet plein de mélodie :



— o O o —

Ce court fragment, correspondant à une centaine de vers de l'édition d'Henri Roussel, du vers 6632 au vers 6732, présente dix refrains s'inscrivant normalement dans le contexte, plus deux refrains supplémentaires provenant d'un autre manuscrit. J'y ajoute le refrain initial de Renardel au vers 1736 dont j'ai parlé initialement. Nous sommes donc en présence de treize refrains dont l'échantillonnage autorise certaines observations concernant aussi bien la *senefiance,* la raison psychologique de l'insertion lyrique, que la facture et le timbre. Ces observations peuvent donc être généralisées avec toutes les nuances souhaitables, à l'ensemble du roman.

En premier lieu, on note la banalité de l'annonce de ces refrains, en l'occurrence une formule toute faite présentant un *chant,* un *motet* (l'auteur ne semblant guère apprécier la différence) exécuté à claire et haute voix.

Ces refrains sont aussi remarquables par leur homogénéïté dans le support textuel des timbres. Le contenu sémantique est en effet extrêmement restreint, sans être limité cependant aux "variations d'une topique amoureuse très typisée", selon les termes de Pierre Bec [8]. Ce registre popularisant présente déjà plusieurs points de vue caractéristiques parmi lesquels nous avons remarqué la plainte de mal-mariée, la plainte du mal d'amour, le sarcasme contre amour, l'attente amoureuse du *plus,* qui navre le corps et l'âme, la joie d'amour, la signourie amoureuse, la mise en garde contre les *losengiers,* les jaloux, la force donnée par amour ou, encore, la fugacité du temps. Sortant des limites que je me suis imparties, j'aimerais y ajouter l'amusante colère du mari trompé, qui tance son épouse :

Ameras-me tu tu tu, 6850
Ameras me tu ?...

en lui appliquant une correction contre laquelle proteste la victime, en l'occurrence Estoute, la martre, qui rétorque en pérorant avec aplomb :

Maris, pourquoi n'ameroie 6854
Puis que vous amés ?

Ce registre amoureux aux multiples facettes peut aussi bien être parodique, comme dans l'exemple précédent, que courtois de tradition, comme le chant de la Luparde, au vers 6732, où une simple erreur de ponctuation peut modifier complètement le sens :

Vous arés le singnourie, amis, de moi 6732
Che que mes maris n'a mie.

Le sarcasme grinçant de Gille, commère en tromperie de Renart, offre encore une autre résonance, lorsque qu'elle chante "mout jolietement (!)" à l'attention de tous les amants d'alentour :

Amours ne se donne, mais elle se vent 6702
Il n'est nus qui soit amés s'il n'a argent !

On sent parfois un désir de l'auteur de prendre à témoin son auditeur et d'en faire le complice actif du récit. C'est bien le but de ces petites stances qui abordent un autre champ sémantique, celui du plaisir, du bien-être nés de la beauté du temps ou d'une agréable compagnie :

Avoec tele compaignie 6632
Doit on bien joie mener !

L'ensemble des refrains de *Renart le Nouvel* ne connaît guère d'autre typologie. Présentant avec finesse deux éléments textuels différents, son auteur emprunte en l'occurrence à une tradition dont le caractère est généralement considéré comme populariſant. Encore s'agirait-il de préciser ce qui lui confère un tel caractère. Il est certain que si Jacquemart Giélée a fait appel à un procédé de contraste littéraire et musical existant bien avant lui, ses prédécesseurs n'ont pas manqué, en exploitant de tels refrains, de mettre à la portée d'un public modeste, la même pratique imitée des auteurs de récits arthuriens. Néanmoins, les insertions possèdent, au sein de ces romans, un poids sémantique autrement considérable. Ils sont parfois de véritables moyens mnémotechniques pour rappeler une trame complexe du récit ; mais ce sont plus souvent des stances développées, dont le support musical est prétexte à un véritable interlude instrumental. Nous sommes loin d'une telle ambition avec *Renart le Nouvel.*

La morphologie des refrains a pour caractéristique essentielle leur brièveté dont s'accommode parfaitement le contenu "frappé, comme une médaille", sur un ton qui recherche la sentence, la tournure proverbiale, ou l'invitation hâtive à la danse et à la réjouissance. Ce dernier trait justifie leur emploi systématique dans les rondets de caroles, au cours desquels leur retour périodique implique une participation collective qui s'oppose au chant plus élaboré d'un soliste. Michel Zink a parfaitement mis en lumière le "contrepoint thématique" que constituent ces refrains dans un tel contexte. On ne trouve néanmoins pratiquement pas trace de refrains onomatopéïques semblables à ceux des pastourelles, dans *Renart le Nouvel* [9]. Savoir si nos refrains pro-

viennent d'un fonds folklorique ou sont le fait de poètes connus dont ils constitueraient une production marginale et bon enfant, importe moins que de mesurer leur considérable audience dans le monde littéraire d'oïl. La présence d'*unica* dans *Renart le Nouvel* permettrait d'opter pour la seconde éventualité. Leur structure poétique et musicale est souvent ambiguë, soit du fait de la présence fréquente d'assonances qui louvoient avec la rime, soit encore parce que le refrain est réduit à une seule ligne ou à un seul vers. Le rythme musical n'est pas fourni par les manuscrits, dont les notations ne sont bien mesurées qu'en un cas précis, celui du vers 2410, consistant en un bref motet en bicinium. Ce cas unique est néanmoins une forte opportune indication pour le rythme à adopter pour les autres refrains de même type. L'ambiguïté de structure est flagrante pour le refrain du vers 6690 où se succèdent quatre vers de quatre syllabes *a' a' a' b :*

Prendés i garde
S'on nous regarde
S'on nous regarde
Dites le moi.

Cependant, l'examen du contexte montre que le seul appui réel se fait avec la rime *b*. Quant au support musical, il consiste en deux incises semblables, l'une avec un *ouvert*, ou cadence suspensive, et l'autre avec un *clos*, ou cadence conclusive.

Dans le cas de refrains de deux lignes, la rime n'apparaît jamais à la première ligne seule, mais à la seconde, ou bien aux deux lignes, pauvrement dans la plupart des cas. On trouve encore des désinences en écho. Ce procédé apparaît une fois dans le fragment retenu, dans un doublon du manuscrit L :

J'ai robe entire d'Amours 6698
De joie encousue
De joie encousue.

Ici se pose la question de connaître le mobile du scribe : ce cas se renouvelle d'ailleurs. Un tel refrain ne se plie pas en effet à la technique de rime que nous venons d'observer, et semble un emprunt apocryphe : or, il n'est connu par aucune autre source et constitue donc un *unica* de *Renart le Nouvel*.

Le microcosme présenté par les quelques refrains examinés donne encore idée de la volonté de structure d'ensemble de l'oeuvre. Leur dispersion répond à un souci d'efficacité psychologique et n'a rien d'arbitraire. Elle est faite intelligemment, en fonction d'une rigoureuse économie ; une touche légère au milieu

du premier livre, puis un groupe plus important de refrains à la fin. Le second livre occupe les vers 2591 à 7862, plus deux interpolations totalisant 152 vers. Cette seconde partie offre une économie comparable dans l'utilisation de ce moyen de détente qu'est le refrain : plusieurs touches légères truffant un épisode, cependant que le roman s'achève en un feu roulant de jeux de mots musicaux, au moment de la grande fête terminale. Un bilan d'ensemble opéré sur l'édition d'Henri Roussel révèle la présence logique de 65 refrains, plus deux appartenant à une interpolation. Mais les quatre manuscrits transmettent paradoxalement un ensemble bien plus considérable : 112 pièces dont 23 sont entendues en deux situations différentes, trois se retrouvant en trois points divers, ce qui porte à 141 le nombre d'emplacements possibles des refrains dans les divers manuscrits. En fait, aucun des quatre manuscrits ne renferme un nombre aussi élevé d'insertions lyriques : il s'en trouve 65 dans V, 68 dans F, 62 dans L et 59 dans C.

Ces refrains diffèrent fréquemment d'un manuscrit à l'autre pour un même emplacement. Certains présentent des variantes plus ou moins sensibles. Les *unica* représentent environ 70% de l'ensemble des refrains de *Renart le Nouvel.* Environ 50% d'entre eux sont donnés à deux et trois reprises dans les quatre manuscrits et 60% sont répétés quatre fois dans les quatre manuscrits. Sauf une exception, les *unica* cités deux fois dans des manuscrits différents semblent corroborer le classement stemmatique de Roberts en groupes α et β, mais les répartitions ne sont plus systématiques pour les refrains donnés trois ou quatre fois. On relève même des refrains que j'appellerais des citations "mixtes", qui sont au nombre de trois : elles sont données dans les quatre manuscrits, mais en des lieux différents. Il s'agit des refrains 739, 1074 et 1677 de l'inventaire de Van Den Boogaard.

Hormis cet ensemble d'*unica,* sorte de tribut de Jacquemart Giélée à un genre aimé de son auditoire, *Renart le Nouvel* renferme de multiples refrains qui apparaissent dans d'autres oeuvres : citation dans des textes littéraires tels que *roman, dit ;* ou dans des genres musicaux comme *motet, chanson* ou *rondeau.* Quatre se rencontrent une fois ailleurs, sept se retrouvent deux fois, huit se retrouvent trois fois et cinq figurent quatre fois ailleurs. Trente et un de ces refrains s'intègrent dans des *rondets de caroles* et vingt-sept servent de greffon à des *motets entés.* Parmi les oeuvres littéraires qui font appel à des refrains communs avec le roman de *Renart le Nouvel,* se place en tête *Le tournoi de Chauvency* de Jacques Bretel avec cinq titres communs, suivi de *La Cour d'Amour* de Mathieu le Poirier avec quatre

pièces, puis le *Roman de Fauvel* de Gervais du Bus, composition hétérogène plus tardive qui présente trois refrains communs. Suivent *L'Abeïe dou chastel amoureus, Le Roman de la Poire* de Messire Thibaut et les *Saluts d'Amour* publiés par Schulz-Gora, avec deux citations communes. Un seul refrain commun apparaît dans *Escanor* de Girart d'Amiens, dans la traduction commentée de l'*Art d'aimer* d'Ovide, dans *La Cour de paradis,* dans *La Prison d'Amours* de Baudouin de Condé, dans le *Jeu de Robin et Marion* d'Adam de la Halle, dans le *Roman de la Violette* de Gerbert de Montreuil. Il s'en rencontre également dans des rondeaux isolés de Jehannot de l'Escurel, des essais de plume en marge de folio, ce pour un seul cas, et dans les *Saluts d'Amour* publiés par A. Jubinal. Dix-neuf motets sont entés sur des refrains empruntés à notre roman, et seize s'intègrent dans des rondeaux. Maître Adam de la Halle, arrageois d'honorance en sollicite plusieurs : certains dont l'audience a tenté d'autres auteurs, et trois qui sont des *unica.* En l'occurence *Amours et ma Dame aussi* (Boogaard 156), *Dame, or sui traï* (B. 430) et *Je muir, je muir d'amourette* (B. 1074).

Dans l'ensemble du Roman, un peu moins du tiers des personnages-animaux mis en action chantent un ou plusieurs refrains : 35 chanteurs sur 111 personnages. Renart s'inscrit en tête avec 16 refrains, puis nous trouvons successivement : Hersent la louve (8), Noble et son épouse Orgueilleuse, Couillet le bièvre (7), Bruiant le taureau et les deux vaches Bléré et Masquelée (6). Les interventions des vaches présentent la particularité de quatre "ensembles vocaux" sous forme de ce que les musiciens nomment des "duos unanimes". Ensuite Harouge la léoparde (5 refrains), Pinte la poule (3), neuf chanteurs interviennent à deux reprises (Barbue la chèvre, Chantecler, Estoute la martre, la femme de Grimbert le taisson, Dame Gille, Mehaus l'agace, Renardel fils de Renart, et Symons, le singe mainmonné). Enfin, dix-sept animaux ne chantent qu'un refrain (Baudouin, Belin, Beline, Boursée, Brune, Brun, Cointerel, Grimbert le blaireau, le mari de la martre Estoute, Noblet et Orgueilleux fils de Noble, Outrecuidie l'once, Roussel fils de Renart, Titain la géline, Vaire la jument, Wuatte la marmotte et Wauquet le geai).

— o O o —

La critique spécifiquement musicologique porte notamment sur deux points : d'une part les variantes ornementales d'une

même mélodie, ou les fluctuations internes de hauteurs des sons, généralement dûes à des erreurs d'utilisation de clefs. D'autre part, la différence très fréquente des leçons mélodiques d'un manuscrit à l'autre, les timbres les moins contournés appartenant généralement à F, notre manuscrit de référence. Je souligne la présence déjà observée, d'un refrain donné polyphoniquement : la raison de cette particularité m'échappe.

Les transcriptions proposées en annexe, ne concernent que le fragment de référence : le refrain initial et ceux inclus dans les vers 6632 à 6732. Elles permettront au lecteur de jauger aisément de deux aspects importants de leur facture : les variantes ornementales ou la diversité des leçons. Quant au rythme de ces transcriptions, non fourni par les manuscrits sauf dans un cas, il ne saurait être question d'en tenter ici la justification. Cette question musicologique est épineuse et déborde du panorama prévu pour ce colloque consacré à *Littérature & pensée au Nord de la France aux XIIème et XIIIème siècles.* Un impératif est simplement souhaitable : que les éventuels interprètes leur accordent la plus entière liberté, sans altérer leur caractère primesautier.

Ce sont de charmants petits motifs sur lesquels les musiciens ne s'attardent guère, les considérant comme choses trop bénignes : seules leurs transpositions dans un cadre plus vaste a pu les séduire, avec les motets ou chansons à refrain. Dans l'immense forêt de la musique médiévale, à côté des majestueuses allées constituées par le grand chant courtois, en marge des frondaisons polyphoniques, ils offrent de charmants sentiers pleins d'imprévu... Comme ce que nous nommons, dans notre Forêt de Bière, à Fontainebleau, les "Collinet", ce sont les petits chemins de la musique médiévale, semés de fleurettes inattendues, de ressauts mélodiques surprenants, de brusques revirades qui donnent à l'auditeur l'impression d'être perdu. Ils sont pleins de "renardie" musicale, de tromperie débonnaire : l'interprète croit évoluer en terrain facile et se trouve brusquement en pleine déroute s'il n'a garde de bien poser la voix, tout particulièrement dans le cas d'une exécution monodique... Néanmoins, pour qui s'attache à les mettre en mémoire, quel charme dégagent ces petites phrases mélodiques, achevées à peine que commencées, comme une saillie jetée à bon entendeur.

– o O o –

Que peut souhaiter le musicologue, sinon que la musique vive ?... Celle de *Renart le Nouvel,* pour modeste qu'elle soit, est un incomparable élément de vie au sein de l'attachant récit de Jacquemart Giélée. Dans la leçon du manuscrit L, le vieux trouvère Lillois se réjouit d'une heureuse nouvelle :

Biele courtoisie
A de ce fait Amours :
Lille le jolie
Que li puis est resours... 6934

Résurgence d'un concours de musique et de poésie à Lille à la fin du XIIIème siècle... Près de six siècles s'écoulent jalonnés d'évènements artistiques positifs, et Berlioz proclame Lille, "la ville la plus musicale de France !..." [10]. La tradition musicale de la grande cité flamande est donc bien affirmée. Est-il possible, dans de telles conditions, d'espérer que sous l'impulsion donnée par les animateurs de ce colloque, les Lillois reprennent à leur actif, la charmante anthologie de leur vieux trouvère, Jacquemart Giélée :

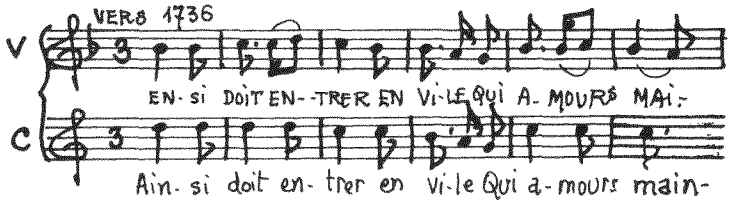
Vous n'pourrez m'impêcher d'dire
Qu'ils trouv'ront l'bonheur à peu d'frais ! [11]

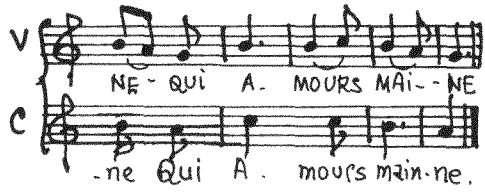
Jean Maillard
Fontainebleau.

ANNEXE

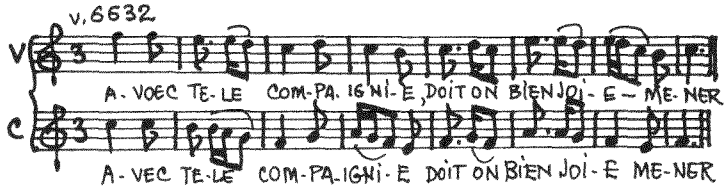
Exemples de modifications subies d'un manuscrit à l'autre, compte tenu du fait que le rythme ne reste qu'une suggestion et que les remarques du lecteur musicien ne peuvent historiquement concerner que la ligne mélodique.

Exemple musical I : modifications mineures, dues à l'attiration subie par le véhiculage d'un même timbre par deux informateurs différents.
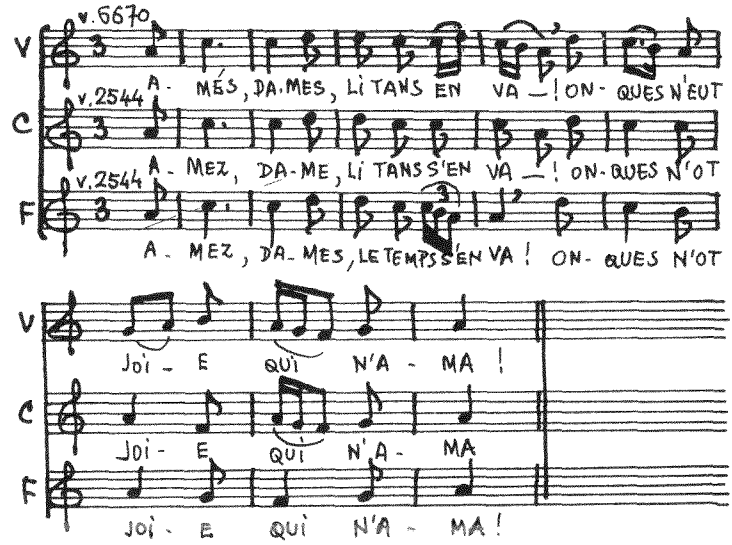




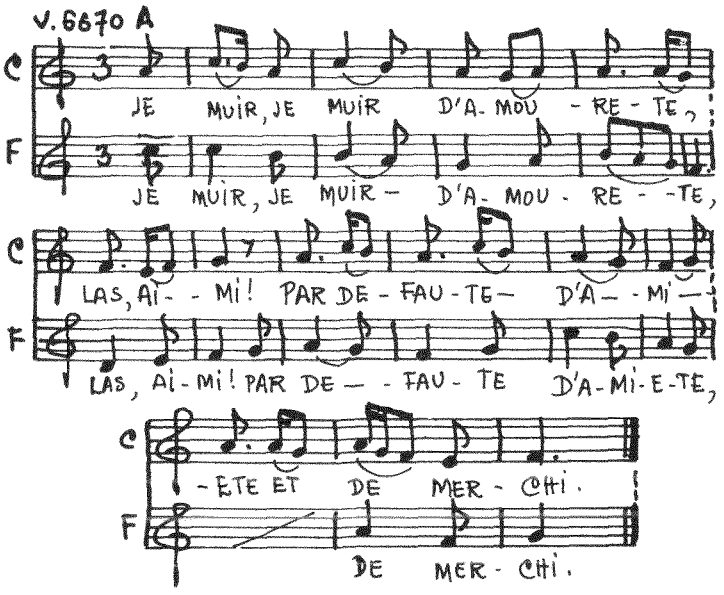
II : Ibid.



III : Ibid., mais avec la constatation que, dans trois mss. (V, C, F), non seulement le timbre est légèrement altéré, mais le refrain est exploité dans des situations différentes (C, F au ver 2544, V au vers 6670).



IV : Modifications et altérations importantes d'un même refrain dans la mélodie et dans la scansion



N.B. : Ces quelques exemples ne sont pas limitatifs, mais le lecteur comprendra qu'il était impossible d'inclure dans les Actes de ce Colloque les 141 versions possible de l'ensemble des refrains : elles eussent occupé pratiquement la moitié du volume pour un intérêt relatif, aux yeux du non spécialiste.

NOTES

1 John Griffith ROBERTS, *The manuscripts and linguistic conditions of the thirteenth Century poem Renart le Nouvel,* Diss. Harvard, Cambridge, Mass (1935) - id., Renart le Nouvel, date and successiv editions, Speculum XI (1936), 472-77.

2 Henri ROUSSEL, *Renart le Nouvel par Jacquemart Giélée,* Paris, Edit. A. et J. Picard (1961).

3 Nicolas H.J. Van Den BOOGAARD, *Rondeaux et refrains du XIIème siècle au début du XIVème,* Bibliothèque française et romane du Centre de Philologie et de littérature romane de la Faculté des Lettres & Sciences humaines de Strasbourg, Paris, Klincksieck (1969).

4 Jean BECK, *Die Melodien der Troubadours,* Trübner, Strasbourg (1908). Friedrich LUDWIG, *Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi,* Niemeyer, Halle/Saale (1910) & *Die Quelle der Motteten ältesten Stils,* in AfMW V (1923), 185-222 et 273-315. Rééd. photogr. par Friedrich GENNRICH, Langen (1961/1962).
Friedrich GENNRICH, *Rondeaux, virelais und Balladen...* 2 vol., Gesellschaft für romanische Literatur, Bande 43 u. 47, Niemeyer, Halle/Saale (1921/1927).

5 Marcel FRANCON, *Poèmes de transition* (XVème-XVIème siècles), rondeaux du Ms 402 de Lille, préface de H. Guy, 2 vol., Harvard University Press (1938).
Nigel WILKINS, *One hundred Ballades, rondeaux and virelais from the late Middle-Ages,* Cambridge University Press (1974).

6 Marie-Henriette FERNANDEZ, *Le rondeau,* thèse de Lettres en cours d'achèvement.

7 Nico VAN DEN BOOGAARD, op. cit., sup., pp. 17-18.

8 Pierre BEC, *La lyrique française au Moyen Age (XIIème-XIIIème siècles) : contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux,* 2 vol., Picard, Paris (1977-1978), vol. 1, 224.

9 Michel ZINK, *La pastourelle : poésie et folklore au Moyen Age,* Bordas, Coll. B. Etudes (Littérature française), Paris-Montréal (1972).

10 Hector BERLIOZ, *Correspondance générale,* éditée sous la direction de Pierre Citron vol. III Flammarion, Paris (1978), 349 (Lettre du 2 juillet 1846 à Johann Vesque von Püttlingen).

11 *Florilège des chansons en patois de Lille* d'Alexandre DESROUSSEAUX, par SIMONS, Edit. A. Maurizi, Hellemmes (1970), in 8° 142 pp., ill. Paraphrase des derniers vers de la chanson *"Le vieux cabaret"*, pp. 123-126.