

POÉSIE, MUSIQUE ET PROPAGANDE RELIGIEUSE AU TEMPS DES RÉFORMES

(AMIENS, 17 NOVEMBRE 2017)

La *Chrestienne resjouyssance* (1546) d'Eustorg de Beaulieu, «Jadis Prestre, Musicien et Organiste: en la faulce Eglise Papistique et despuis, par la misericorde de dieu Ministre Evangelique: en la vraye Eglise de Jesus Christ».

Journée d'études organisée par Olivier Millet et Julien Goeury

La *Chrestienne resjouyssance* (1546) d'Eustorg de Beaulieu, une contribution poétique et musicale à l'histoire de la Réforme

Julien GOEURY

Université de Picardie Jules Verne – TrAme (EA 4284)

L'établissement de la Réforme en Europe s'est accompagné de nouvelles pratiques d'écriture et de publication tournées vers l'action (propagande, prosélytisme, édification, liturgie), qui ont indirectement contribué à transformer le domaine des Belles Lettres. Non seulement au sens où de nouvelles idées, à la recherche de supports d'expression, ont investi toutes sortes de discours, dont la formalisation croise ou rejoint des pratiques instituées, mais encore au sens où ces idées sont venues transformer en profondeur la nature, les usages et les représentations de ce qu'on n'appelait pas encore la « littérature ». La tentation de l'anachronisme, qui conduit parfois à écraser les représentations du littéraire au cours de la première modernité, ne doit pas en effet nous empêcher d'observer ce qui se joue au sein du champ religieux dans le contexte des Réformes.

Parmi plusieurs phénomènes susceptibles d'être étudiés indépendamment, on assiste en particulier à l'invention d'un nouveau type de recueil de chansons, dites spirituelles parce qu'elles ont un contenu religieux. Ces recueils voient le jour dans les années 1530, où le développement de l'imprimerie leur confère une visibilité immédiate, et ils atteignent leur forme définitive en France dans les années 1550¹. On les désigne parfois sous le terme un peu trompeur de « chansonnier huguenot », une dénomination utilisée par H.L. Bordier dans son anthologie publiée en 1870-1871² pour en faire rétrospectivement le pendant d'un « psautier huguenot », dont la dénomination est elle aussi discutable, puisqu'on désigne par là le seul psautier de Genève. Ce chansonnier huguenot désigne pour sa part non pas un seul chansonnier, mais bien une série de recueils imprimés (avec ou sans musique notée) ayant alimenté cette anthologie, sans qu'on opère toujours de discrimination très claire entre eux, comme s'il s'agissait là d'un vaste ensemble sans auteur(s), en recomposition

-
1. Voir A. ULLBERG, *Au chemin de Salvation. La chanson spirituelle réformée (1533-1678)*, Uppsala Universitet, 2008.
 2. H.L. BORDIER (éd.), *Le Chansonnier Huguenot du XVI^e siècle*, Paris: Tross, 1870-1871, 2 vol.

constante. En dépit des précisions bibliographiques apportées par Bordier, une telle dénomination empêche parfois d'apprécier la façon dont certains poètes réformés ont pu concevoir leur propre chansonnier, comme autant de recueils organisés sur lesquels ils revendiquaient bien une autorité exclusive, à côté de recueils collectifs fondés sur une auctorialité partagée, qui place souvent les imprimeurs en première ligne.

C'est dans le contexte de l'établissement de l'Église de Genève qu'Eustorg (ou Hector) de Beaulieu (né aux alentours de 1495 et mort en 1552) publie sous son nom en 1546, sans doute chez l'imprimeur Jean Girard, un recueil de chansons spirituelles intitulé la *Chrestienne resjouissance*, dont le titre intégral mérite d'être mentionné car il constitue une véritable profession de foi, en même temps qu'une autobiographie abrégée³. Ce recueil est cité dans la littérature critique, mais il est en réalité encore assez peu étudié, ne serait-ce que parce qu'on n'en connaît que deux exemplaires répertoriés dans les collections publiques : le premier est conservé à la Bibliothèque Nationale d'Autriche, à Vienne⁴ et le second à la Bibliothèque du Musée de Chantilly⁵. Cette rareté explique sans doute en partie la place marginale qu'il continue d'occuper en dépit de son intérêt évident, qu'il s'agisse de sa singularité au moment de sa publication en 1546, ou bien de sa postérité paradoxale, puisque sans n'avoir jamais été republié intégralement, c'est bien un des principaux contributeurs de la série des chansonniers publiés au XVI^e siècle⁶, avant d'intégrer l'anthologie de H.L. Bordier, qui fixe pour longtemps le canon de cette chanson spirituelle réformée.

Eustorg de Beaulieu n'est pas un inconnu dans le champ des études littéraires et historiques. Sa consécration (toute relative) suit même un parcours bibliographique traditionnel, qu'il n'est peut-être pas inutile de rappeler rapidement. Mentionné dès la fin du XVI^e siècle dans *Les Bibliothèques françaises* de La Croix du Maine et Du Verdier, il y apparaît d'abord comme l'auteur de deux recueils de vers : la *Chrestienne resjouissance* (1546), présentée avec négligence comme un «amas de plusieurs chansons», ce qui en fait une (mauvaise) rhapsodie, mais aussi pour un autre recueil, les *Divers rapportz*

3. *Chrestienne resjouissance. Composée par Eustorg de Beaulieu, natif de la ville de Beaulieu : au bas pays de Lymosin, Jadis Prestre, Musicien & Organiste : en la faulce Eglise Papistique, & depuis, par la misericorde de dieu Ministre Evangelique : en la vraye Eglise de Jesus Christ*, [Genève : J. Girard], 1546, le 12 d'Aougst.

4. Cote 80.M.74 – Numérisé, l'exemplaire est consultable sur le site de la bibliothèque.

5. Cote IV-D-036 – Il en existe un microfilm lui aussi numérisé, mais qui n'est pas consultable en ligne.

6. Voir en particulier le *Recueil de plusieurs chansons spirituelles tant vieilles que nouvelles, avec le chant sur chascune, afin que le Chrestien se puisse esjouir en son Dieu et l'honorer : au lieu que les infidelles le deshonorent par leurs chansons mondaines et impudiques. – Le second livre des chansons spirituelles composées à l'utilité de tous vrayz chrestiens : ou son demontrez plusieurs erreurs, esquelz ont esté conduicts et detenus les povres ignorans, par les seducteurs et faux prophètes*, s.l., s.n., 1555.

(1537), publié à Lyon chez Pierre de Sainte-Lucie⁷. Dans ce dernier recueil, qui récapitule l'essentiel de la production antérieure de ce musicien poète à la carrière erratique, on trouve une poésie d'inspiration essentiellement profane, reclassée par genres d'écrire (rondeaux, dizains, ballades, chansons, épîtres, etc.) selon le modèle de l'*Adolescence clémentine* de Clément Marot. Beaulieu documente là essentiellement sa vie sociale dans la décennie qui précède et la plupart de ces pièces brèves ont des dédicataires et/ou évoquent directement ou non sa situation dans les villes où il a séjourné et les milieux sociaux qu'il a fréquentés ou tenté d'intégrer avec plus ou moins de succès.

Ces deux recueils de natures très différentes suffisent en tout cas à le faire exister comme poète aux yeux de la postérité, sans lui assurer pour autant beaucoup de lecteurs. Inutile de s'arrêter ici plus longtemps sur ses quelques autres imprimés, publiés en amont (avant 1537) et en aval (après 1546) passés presque inaperçus en dépit de leur intérêt spécifique : d'une part la *Geste des solliciteurs* (Bordeaux, 1529), une satire en vers contre la Justice, fondé sur un différend familial dont il met longtemps à se dépêtrer ; et d'autre part l'*Espinglier des filles*, un ouvrage de commande qui relève d'une tout autre inspiration. Quelques décennies plus tard, au XVII^e siècle, le poète académicien G. Colletet, qui élabore une série de *Vies de poètes et d'écrivains* restée manuscrite, puis en partie détruite par la suite, lui consacre une courte notice, qui retrace son existence à partir de ses écrits. Cette biographie, longtemps conservée à la bibliothèque du Louvre a été publiée en 1878 par Ph. Tamizet de Larroque accompagnée d'une série de notes érudites⁸, avant d'être largement reprise par G. Becker en 1880 dans un opuscule publié par une maison d'édition protestante, Fischbacher⁹. Dernière étape dans ce travail de repérage historique, la notice augmentée par H.L. Bordier dans la seconde édition de la *France protestante* des frères Haag¹⁰, qui bénéficie de nombreuses sources nouvelles et offre un portrait complet – et très orienté – du poète.

Voilà donc Beaulieu définitivement inscrit dans le Panthéon réformé au cours du Réveil, et cela en une dizaine d'années environ (1870-1880). L'université s'en mêle un peu plus tard timidement, et d'abord en dehors de France, puisqu'une thèse consacrée à Beaulieu est soutenue en 1918 à

7. F. GRUDÉ (sf de LA CROIX DU MAINE) et A. DU VERDIER, *Les bibliothèques françaises*, Paris : Saillant et Nyon, 1772-1773, t. I, p. 193. Du Verdier lui consacre pour sa part deux courtes notices complémentaires (*ibid.*, t. III, p. 548-549 et t. IV, p. 17 »), où il n'est plus question de la *Chrestienne resjouyissance*.

8. G. COLLETET, *Vie d'Eustorg de Beaulieu publiée d'après le manuscrit autographe de la bibliothèque du Louvre avec notes et appendice par Philippe Tamizet de Larroque*, Genève : Slatkine Reprints, 1970 [1878].

9. G. BECKER, *Eustorg de Beaulieu, poète et musicien (seizième siècle) : Notice biographique et bibliographique publiée avec la musique de deux chansons*, Paris : Fischbacher, 1880.

10. E. et E. HAAG, *La France protestante*, 1^{ère} éd., 1847, t. II, p. 93-98 ; 2^e éd., 1877-1888, t. II, col. 31-39.

l'université de Lancaster, en Angleterre, par H. Harvitt¹¹, qui met l'accent, à partir des *Divers rapportz*, sur le « disciple de Marot », sans pour autant négliger l'apport de la *Chrestienne resjouissance*. Et quelques décennies plus tard, en 1964, survient une édition savante des *Divers rapportz*, publiée à Genève chez Droz par M. A. Pegg, conservateur de la bibliothèque nationale d'Écosse, puis de la bibliothèque universitaire de Manchester¹². La perspective est toujours la même: tirer du recueil de 1537 l'image d'un petit poète marotique qui n'aurait pas su, comme son modèle, filtrer l'héritage de la Grande Rhétorique. Comme souvent, le jugement est sévère. Depuis, pas de véritable travail de fond permettant de confronter, voire de réconcilier, les deux Beaulieu en présence: d'une part le poète d'inspiration profane, celui des *Divers rapportz*, tout juste situé dans la constellation marotique, et d'autre part le poète réformé, celui de la *Chrestienne resjouissance*, tout juste situé parmi les contributeurs du *Chansonnier huguenot*. Si l'on tire un peu plus le même fil bibliographique dans les décennies qui suivent pour arriver jusqu'à aujourd'hui, on pourrait citer quelques ouvrages, ainsi qu'une dizaine d'articles, qui rendent compte, dans des perspectives très variées, de la contribution de Beaulieu au champ poétique, musical et religieux de son époque, mais encore une fois de façon trop souvent dissociée¹³, ce que toute sa carrière – ou plutôt son itinéraire social – rend pourtant inextricable.

Le petit poète marotique, qui aurait été prêtre, avant d'être pasteur (il ne serait pas le seul dans cette génération de primo-convertis), est en effet d'abord un musicien, ce qu'il ne faut jamais perdre de vue. C'est un musicien sans véritable carrière il est vrai, et donc sans position sociale très assurée, après avoir été quelques années organiste à la cathédrale de Lectoure, puis maître de musique à Tulle et à Lyon dans des conditions plus ou moins précaires, mais cette identité ne doit surtout pas être reléguée à l'arrière-plan au nom de la poésie. Et cela d'autant plus que sa conversion au protestantisme, la recherche et l'obtention d'une charge de pasteur, vont offrir au musicien (et indirectement au poète) de nouvelles perspectives, dans une période où la demande de chants ecclésiastiques est forte et l'offre encore relativement faible, du moins en termes de recueils imprimés, après la première floraison des années trente principalement située à Neuchâtel. Même s'il faut aussi compter sur des poètes comme Mathieu Malingre ou Guillaume Gueroult¹⁴, qui ne

11. H. HARVIT, *Eustorg de Beaulieu. A disciple of Marot. 1495 (?)–1552*, Lancaster: Press of the new area printing compagny, 1918.

12. *Les divers rapportz*, M. A. Pegg (éd.), Genève: Droz, 1964.

13. On signalera cependant la notice Wikipedia (https://fr.wikipedia.org/wiki/Eustorg_de_Beaulieu, consultée le 21 novembre 2018), dont la précision témoigne d'un renouveau de l'intérêt pour le poète-musicien.

14. Voir en particulier le *Premier livre de chansons spirituelles, Nouvellement composées par Guillaume Gueroult et mises en Musiques par Didier Lupi Second*, Lyon: G. et M. Beringen, 1548.

sont d'ailleurs jamais très loin de lui à cette époque, E. de Beaulieu est sans aucun doute un des acteurs les plus négligés du lyrisme réformé d'expression française (texte et musique) au cours de cette décennie déterminante.

Quant à la *Chrestienne resjouyssance*, c'est un recueil sans équivalent. Qu'il s'agisse de la page de titre, mais aussi de l'épître liminaire, des pièces d'escorte et autres paratextes informatifs, tout est fait pour marquer l'emprise de l'auteur sur son livre. Les marques d'auctorialité y sont nombreuses et très insistantes. Contrairement à M. Malingre dans le contexte de Neuchâtel, qui préfère les signatures obliques, Beaulieu affiche son nom et valorise sa personne. Il compose son recueil en deux grandes parties, ou plutôt il annexe à un recueil de cent-soixante chansons numérotées en continu mais divisées en plusieurs sections, un ensemble plus disparate d'une dizaine de pièces, qui ne relèvent pas du domaine lyrique, tout en s'inscrivant toujours dans le registre de la propagande religieuse. Ce n'est pas un recueil polygraphique (un recueil collectif). Beaulieu signe bien l'intégralité des chansons, ce qui en fait au passage l'auteur le plus prolifique de son temps. Le fait d'égaliser ou de dépasser le seuil établi par le psautier est toujours à cet égard un marqueur essentiel : à côté des cent cinquante psaumes de David, il y a maintenant les cent soixante chansons d'Eustorg de Beaulieu ! C'est l'œuvre d'un homme qui se présente comme musicien autant que comme poète et qui soumet la composition interne de son recueil à des normes qui ne sont pas rhétoriques ou bien thématiques, mais bien mélodiques, même s'il n'y a dans le recueil ni partitions, ni mélodies notées.

L'idée qui nous a guidés, Olivier Millet et moi, dans la conception de la journée d'études organisée à l'université de Picardie-Jules Verne le 3 novembre 2017, et dont ce dossier est directement issu, c'est non seulement de mettre l'accent sur la *Chrestienne resjouyssance*, parce que ce recueil avait jusque-là échappé à un travail d'investigation systématique, mais de le faire en confrontant plusieurs approches disciplinaires (études littéraires, historiques et musicologiques). Il s'est agi d'étudier le recueil dans le contexte d'établissement de la Réforme en suivant au plus près l'itinéraire de Beaulieu (T. Debaggi-Baranova) et cela afin d'en comprendre la conception tant du point de vue textuel (A.-G. Leterrier-Gagliano) que poétique et musical (A. Tacaille), avant d'en étudier l'inscription dans un projet de réforme individuelle et collective pris en charge par la littérature de piété (J. Sercomanens) et la poésie morale (M. La Tour).

« Chantans & resonnans en vostre cœur au Seigneur » : la Réformation selon Eustorg de Beaulieu

Tatiana DEBBAGI BARANOVA
Sorbonne Université

Vers la fin du mois de mai 1540, le nouveau pasteur, Eustorg de Beaulieu, s'installe à Thierrens, petite paroisse du pays de Vaud. Il est alors âgé d'une quarantaine d'années. C'est un ancien prêtre, musicien et auteur d'au moins trois publications poétiques. Il se présente comme familier des milieux humanistes, musicaux et littéraires français. Lors de son séjour à Bordeaux, à la fin des années 1520, il fréquentait Bernard de Lahet, avocat du roi au Parlement de cette ville et protecteur des musiciens dont Clément Janequin. À Lyon, dans les années 1530, il a donné des cours de musique à la fille de Marie de Pierrevive, Dame du Perron, et d'Antoine de Gondi, banquier lyonnais. Madame du Perron tenait alors l'un des plus importants salons littéraires de Lyon. Eustorg de Beaulieu a fui la France en 1537. Après un séjour à Genève, il a suivi des cours de théologie à Lausanne, puis a vécu dans les environs de Berne en attendant de trouver un emploi¹.

Les registres du Conseil souverain de Berne qui nomme les pasteurs du pays de Vaud indiquent, à la date du 12 mai, qu'Eustorg ou Hector de Beaulieu a obtenu la paroisse de Thierrens et Moudon². Pourtant, nous n'avons aucune trace de son activité à Moudon, ville-siège du bailliage qui se trouve à 7 km de Thierrens. Il est probable que Beaulieu, peu connu dans le pays, y a été rapidement remplacé par un candidat plus prestigieux, François du Pont, élève de Christophe Fabri³. Il n'a pas assez d'autorité pour gérer une grande paroisse urbaine. À Thierrens, il est le premier ministre résidant sur place et sa tâche est ardue car le protestantisme a été imposé *manu militari* par Berne quatre ans auparavant⁴. Il se trouve dans un environnement rural, face aux paroissiens méfiants, ignorants, parlant le patois. De plus, ses deux mariages

-
1. Eustorg de BEAULIEU, *Les Divers rapportz*, éd. M. A. Pegg, Genève : Droz, 1964, p. 9-33.
 2. Archives d'État de Berne, *Ratsmanual*, vol. 292, p. 7 : « Hector de Beaulieu gan Terrins & Milden ».
 3. Le premier ministre de Moudon, François du Rivier, desservait la ville et les villages environnants de 1536 au 28 avril 1540, date à laquelle il devient pasteur de Vevey. Il est probable que Beaulieu l'ait remplacé pendant quelques mois jusqu'à l'élection de Du Pont, voir A. L. HERMINJARD, *Correspondance des réformateurs dans les pays de langue française*, Genève, Bâle, Lyon, 1883, t. 6, p. 238 n. et 1886, t. 7, p. 414.
 4. H. VUILLEUMIER, *Histoire de l'Église réformée du pays de Vaud sous le régime bernois*, Lausanne : Éditions La Concorde, 1927, p. 122-134 et 367-388.

s'achèvent dans le scandale, fragilisant sa position vis-à-vis des autorités et des pasteurs voisins⁵.

La classe de Payerne, à laquelle appartient Thierrens, est l'une des cinq classes du pays de Vaud sous l'administration du consistoire de Berne. La classe se réunit régulièrement pour discuter des problèmes de l'encadrement de la population, de la théologie et de la discipline⁶. Beaulieu est voisin de Matthieu Malingre – Thomas de son vrai nom – qui connaît une certaine renommée comme écrivain réformé. Doyen de la classe d'Yverdon, celui-ci réside à environ 15 km de Thierrens. André Zébédée officie à Orbe (24 km) et Pierre Viret, que Beaulieu a connu en suivant ses cours de théologie, à Lausanne (25 km). Eustorg de Beaulieu pouvait trouver des appuis dans cet entourage, mais il semble avoir été peu considéré: alors qu'il connaît personnellement Malingre, celui-ci ne le nomme pas dans l'épître à Clément Marot dans laquelle il décrit son réseau de sociabilité, n'évoquant que les amitiés prestigieuses⁷. Dans ces circonstances plutôt difficiles, Eustorg de Beaulieu s'efforce de se distinguer en mettant au service de la Réformation son savoir-faire poétique et musical. Par chance, les magistrats de Berne, partisans de la Réforme de type zwinglien, sont moins réticents à l'usage de la musique que ceux de Zurich⁸.

Son premier mouvement est de se consacrer à la versification et à la mise en musique des psaumes, l'entreprise qui suscite un vrai engouement dans ces années chez de nombreux poètes et musiciens. Les publications remportent un vif succès: dès 1540, moins d'un an après l'édition à Strasbourg, par Calvin, du premier recueil de psaumes accompagnés de notations musicales⁹, André Zébédée les fait chanter à ses ouailles¹⁰. Eustorg de Beaulieu souhaite contribuer à cet élan. Sa correspondance atteste que, dès la fin août 1540, il cherche, sans succès, à faire imprimer les psaumes de sa composition chez Matthias Aparius, à Berne¹¹. En mai 1544, il en offre un recueil manuscrit aux magistrats de cette ville¹². Dans sa recherche d'un imprimeur, il se tourne finalement vers Jean Girard, libraire genevois. Il a probablement tenu entre

5. Le 3 septembre 1540, Eustorg de Beaulieu cite sa femme, Rolette, devant le Consistoire pour l'abandon du domicile conjugal (Archives d'État de Berne, *Ratsmanual*, vol. 277, p. 98). En été 1541, sa deuxième femme l'accuse d'homosexualité puis se dédit; elle est condamnée à payer une amende (Archives d'État de Berne, *Chorgerichtsmanual*, 12, p. 30, B III 455). En 1543, il vit seul.

6. Eustorg de Beaulieu y participe selon Viret, Jean Calvin, *Joannis Calvini Opera omnia [CO]*, Brunsvigae: C.A. Schwetschke, 1863, t. 12, lettre n° 621, col. 44.

7. Matthieu MALINGRE, *L'Épître de M. Malingre envoyée à Clément Marot, en laquelle est demandée la cause de son département de France. Avec la responce dudit Marot*, Bâle: Jacques Estanges, 1546.

8. J. BURDET, *La musique dans le Pays de Vaud: 1536-1798*, Paris: Payot, 1963.

9. *Aulcuns pseumes et cantiques mys en chant*, Strasbourg: Johannes Knobloch, 1539.

10. Guillaume de PIERREFLEUR, *Mémoires de Pierrefleur, grand banderet d'Orbe*, éd. par A. Verdeil, Lausanne: D. Martignier, 1856, p. 199.

11. Lettre à Pierre Giron, fin août 1540, A. L. HERMINJARD, *op. cit.*, t. 6, 1883, n° 886.

12. *Ratsmanual* de Berne, du 26 mai 1544, cité par A.L. HERMINJARD, *op. cit.*, t. 9, 1897, n° 1358, n° 8.

ses mains l'une de ses éditions musicales de *La forme des prières et chants ecclésiastiques*, parues en 1542 et en 1543¹³. Mais lorsque, au début de 1545, il consulte sur ce sujet Pierre Viret, puis Jean Calvin, ces derniers le dissuadent de poursuivre cette entreprise. Viret affirme que Girard ne peut pas publier de partitions, ce qui est plausible : selon l'hypothèse de Laurent Guillo, le conseil de Genève a pu mettre un veto sur les impressions musicales car les deux éditions précédemment mentionnées contenaient de nombreuses erreurs à cause du procédé typographique mal maîtrisé¹⁴. Calvin, que Beaulieu rencontre à Genève en mars 1545, ne s'oppose pas à l'impression mais lui recommande de s'atteler plutôt à la paraphrase des psaumes que Marot, décédé un an auparavant, n'a pas eu le temps de traduire en vers français¹⁵. Beaulieu avait donc travaillé sur les textes déjà mis en vers et validés par le réformateur. Le chantier reste ouvert : Guillaume Gérault, que Beaulieu rencontre à l'occasion de ce séjour genevois, publiera, l'année suivante, sa traduction du Psaume 124, *Te Deum laudamus*, à la suite de deux sermons de Calvin. Mais Eustorg de Beaulieu comprend que cette entreprise ne saurait être menée que sous l'autorité personnelle de Calvin.

En revanche, Calvin approuve les chansons spirituelles que Beaulieu lui montre pendant l'entretien. Dans sa lettre à Pierre Viret, il lui demande de superviser l'ensemble en vue de la publication à Genève. Ainsi, un an plus tard, en août 1546, Jean Girard publie la *Chrestienne resjouissance, composée par Eustorg de Beaulieu [...] jadis prestre, musicien & organiste en la faulce Eglise papistique & depuis, par la miséricorde de Dieu, ministre Euangélique*¹⁶, un recueil regroupant 160 chansons « sur l'air de » et de nombreuses pièces supplémentaires. L'analyse des pièces du recueil et de son dispositif éditorial montre comment son auteur arrive, tout en profitant des suggestions de Calvin, à défendre une vision plus communautaire et plus libre de la Réforme.

Des chansons converties pour une société purifiée

La *Chrestienne resjouissance* est toute entière construite autour de la thématique de la conversion, s'inspirant aussi bien des idées de Calvin que des publications de Matthieu Malingre. Le titre renvoie explicitement au programme de l'éducation spirituelle que Calvin expose dans l'épître liminaire

13. *La forme des Prières et Chants Ecclesiastiques, avec la maniere d'administrer les sacremens, & consacrer le Mariage : selon la coustume de l'Eglise ancienne*, [Genève : Jean Girard], 1542 et 1543.

14. L. GUILLO, *Les éditions musicales de la Renaissance lyonnaise*, Paris : Klincksieck, 1991, p. 67. L'utilisation du procédé de la double impression a abouti au mauvais calage des notes.

15. *CO*, vol. 12, lettre n° 623, col. 47.

16. Eustorg de BEAULIEU, *Chrestienne resjouissance*, [Genève : Jean Girard], 1546.

de *Cinquante pseumes en François, À tous chrestiens et amateurs de la parole de Dieu*, datée de 10 juin 1543. Le réformateur y souligne la propension naturelle de l'homme à la joie. Alors que la corruption de sa nature l'attire vers les motifs indignes, Dieu recommande la réjouissance spirituelle :

ce n'est pas sans cause que le Saint-Esprit nous exhorte si soigneusement, par les saintes Écritures, de nous réjouir en Dieu, et que toute notre joie soit là réduite comme à sa vraie fin : car il connoit combien nous sommes enclins à nous réjouir en vanité. Tout ainsi donc que notre nature nous tire et induit à chercher tous moyens de réjouissance folle et vicieuse : aussi au contraire notre Seigneur, pour nous distraire et retirer des allèchements de la chair et du monde, nous présente tous moyens qu'il est possible, afin de nous occuper en ceste joie spirituelle¹⁷.

Calvin souligne que la musique est l'instrument puissant de la réjouissance. Ni bonne ni mauvaise en soi, elle constitue «un don de Dieu» capable de provoquer une émotion profonde. Il n'y a donc rien de plus dangereux lorsqu'elle est tournée à un mauvais usage et rien de plus utile lorsqu'elle est employée au service de la bonne parole : «Pourquoi, dit-il, nous devons être d'autant plus diligents à la régler en telle sorte qu'elle nous soit utile, et nullement pernicieuse»¹⁸. C'est donc à cette entreprise que s'attelle Eustorg de Beaulieu. Tout comme le réformateur genevois, il accompagne son recueil d'une épître liminaire, construite comme une polémique avec un défenseur imaginaire des chansons mondaines. Il y développe les idées esquissées par Calvin, en les actualisant et en les appuyant sur les citations bibliques. Calvin dit, par exemple, que «les docteurs anciens de l'Eglise se plaignent souventes fois, que le peuple de leur temps étoit adonné à chansons deshonnêtes et impudiques, lesquelles, non sans cause, ils estiment et appellent poison mortel et satanique»¹⁹. Eustorg de Beaulieu montre l'actualité de cette situation en déplorant des mauvais propos «qu'on profere par les tavernes, cabarets, maisons privées ou rues publiques : en chantant à pleine voix un tas de chansons deshonnêtes». Ces chansons «de guerre, d'amour lubrique, de jalousie, & de plus de cent millions d'autres inventions iniques»²⁰ ne peuvent que corrompre les mœurs. En s'appuyant sur la citation de Matthieu 12, 34, «d'abondance du cœur la bouche parle», il affirme que le chant n'est pas une activité mécanique et qu'il ne peut qu'exprimer l'adhésion du chanteur aux paroles prononcées. Les anciennes chansons sont mauvaises, parce qu'elles célèbrent «le royaume de Satan, du Pape son vicaire général, & de plusieurs Princes & autres gens voluptueux de ce monde»²¹. Elles encouragent l'orgueil et la lubricité et portent

17. Jean CALVIN, *Œuvres françaises*, éd. par P. L. Jacob, Paris : Charles Gosselin, 1842, p. 328.

18. *Ibid.*, p. 329.

19. *Idem.*

20. *Chrestienne resjouissance, op. cit.*, f. 3v^o.

21. *Ibid.*, f 4v^o.

offense à Dieu et au prochain. Eustorg de Beaulieu touche ici à la pratique de la chanson diffamatoire, très répandue dans les sociétés urbaines et rurales, qui raille les comportements déviants des membres de la communauté; il accuse le chanteur de se réjouir en public des tribulations de ses voisins. Il faut rejeter ces «rejouissances diaboliques» pour suivre le chemin montré par David et par saint Paul, qui conseillait aux chrétiens de parler entre eux «par Psalmes, louenges & chansons spirituelles, chantans & resonans en vostre cœur au Seigneur Jesus Christ Ephe 5» (Ep 5:19)²². Il renvoie ici à l'idéal exprimé par Érasme, Marot et tant d'autres qui s'imaginaient toute la société chrétienne accompagner du chant des psaumes et des cantiques le travail et les activités de tous les jours²³. Converti par la grâce divine, Eustorg de Beaulieu propose donc de «renverser» l'ancien monde et de retourner les «chansons charnelles» à la louange de Dieu, grâce au procédé du *contrefactum*.

Cette idée de la réécriture spirituelle des chansons mondaines, déjà avancée par les prédicateurs médiévaux, a été très heureusement exploitée, dans les années 1530, par Matthieu Malingre, pour lequel Eustorg de Beaulieu semble éprouver une profonde admiration. Après le passage de Neuchâtel à la religion réformée, cet ancien moine dominicain a conduit une véritable entreprise – probablement collective – d'investissement des genres traditionnels, tels que les chansons d'amour, les noëls, les pièces de théâtre, pour leur donner le contenu convenable pour une société purifiée²⁴. Avec ses compagnons, tel Antoine Saunier²⁵, ils ont écrit des chansons en pastichant les paroles et les airs profanes les plus à la mode. Ainsi, l'*Autre chanson démontrant la maniere comment les chrestiens se doivent esjouyr et chanter selon Dieu* se chante sur l'air dansant du titre *C'est une dure départie* dont la version polyphonique composée par Claudin Sermisy a été publiée chez Pierre Attaignant en 1529²⁶. Malingre retourne cette poésie amoureuse en un véritable petit discours

22. *Ibid.*, f. 5^v-6.

23. Clément Marot imagine, dans l'*Épître aux Dames de France*, «Le laboureur à sa charrue, // le Charretier parmi la rue, // Et l'Artisan en sa boutique, // Avecques ung Psalme ou Cantique, En son labeur se soulager», *Œuvres poétiques*, éd. G. Defaux, Paris: Bordas, 1990-1993, t. II, p. 629. Érasme développe la même idée dans la *Paraclesis*: «Ah, si le paysan à sa charrue, en chantait des versets, si le tisserand à ses navettes en modulait un passage, si le voyageur allégeait sa route avec des récits de ce genre!», A. GODIN, Érasme, Paris: Robert Laffont, 1992, p. 597-598.

24. G. GROSS, «Les acrostiches et la devise de Matthieu Malingre: sensibilité pédagogique et didactique du collaborateur aux presses neuchâtelaises de Pierre de Vingle (1533-1536)», *Littératures* 24-2 (2007), p. 151-180 et «Théâtre et chansons dans une Réforme en devenir (Suisse, 1530-1535)», *Revue de l'histoire des religions* 2018/3, p. 415-450.

25. Auteur de la *Chanson des dix commandements de Dieu*, publié dans le premier recueil publié par Malingre *S'ensuyent plusieurs belles & bonnes chansons. Que les chrestiens peuuent chanter en grande affection de cœur*, [Neuchâtel: Pierre de Vingle], 1533, f. 2-5. Voir, sur cette attribution, H.-L. BORDIER (éd.), *Le Chansonnier Huguenot du XVI^e siècle*, Paris: Tross, 1870-1871, 2 vol., vol. 1, p. xxiii.

26. *Trente et une chansons musicales*, Paris: Pierre Attaignant, 1529, p. 63.

pédagogique sur le bon usage du chant : les paroles, conformes à la sainte Écriture, doivent être chantées à voix haute, intelligible, et s'appuyer sur une foi sincère. Il appelle les vrais chrétiens à changer les chansons « charnelles » contre les chansons spirituelles :

Ensis partout la droicte voye
 Jesus Christ nostre redempteur,
 En luy mettant toute ta joye.
 De volupte soys contempteur,
 Du monde & de ses vanitez :
 Les chansons soient spirituelles
 De saincte escripture extraictes
 Delaisant ces chansons charnelles. Bis²⁷

C'est bien ce programme qu'Eustorg de Beaulieu tâche de réaliser dans sa *Chrestienne rejouissance*. Le recueil tout entier est basé sur la transformation des chansons d'amour charnel, présentées comme l'une des manifestations du monde impur des papistes, en chant d'amour spirituel. Tel est l'exemple de la quatrième pièce du recueil, « D'estre amoureux jamais ne seray las », où la voix lyrique promet au Christ d'abandonner la luxure pour l'amour de lui, son Sauveur, seul amour qui puisse être pur, réciproque et éternel²⁸.

Cette démarche est présentée comme une célébration de la résurrection spirituelle de l'auteur qui s'érige, dès le titre du recueil, en un *exemplum* du converti. En s'adressant au lecteur dans une pièce versifiée, il conseille à celui-ci d'ignorer son précédent livre « charnel » et licencieux, *Les Divers rapportz*, qui était composé alors que l'auteur se trouvait dans un état d'aveuglement. Les erreurs du passé lui permettent de mieux mettre en valeur son renoncement au monde satanique tout en insistant sur la continuité de son don – poétique et musical – enfin tourné vers la célébration du Christ. Cette mise en avant de la figure de l'auteur, ancien papiste repentant, semble aussi s'inspirer des chansons de Malingre, ancien moine qui regrette d'avoir contribué à répandre des fausses croyances et d'avoir prétendu

Pour des gens avoir la faveur
 Que pardon nous estoit rendu
 Pour estre ung peregrinateur,
 Paternoster ou ung jeuneur
 Ou ung adorateur d'ydole
 Plus ne le croy, ce n'est qu'erreur²⁹.

27. *Chansons nouvelles demonstrentz plusieurs erreurs et faulsetez*, s. l. [Neuchâtel : Pierre de Vingle], s. d. [153?], f. A7v°.

28. *Chrestienne rejouissance*, op. cit., p. 3.

29. *Aultre chanson sur le chant celle qui m'a tant pourmene*, dans *Sensuyvent plusieurs belles & bonnes chansons*, f. C7v°.

Malingre demande pardon à Dieu pour cette faute grave : « Davoir mal foict y me vint mal a gre ». Geneviève Gross remarque qu'il s'agit ici de sa signature souvent utilisée en acrostiche : « Y me vint mal à gre » veut dire « cela me déplait », « je m'en repens »³⁰. Tout comme Malingre fait de sa pénitence un élément de son identité d'auteur, Eustorg de Beaulieu utilise son passé dans un objectif pédagogique. Il met également en scène les personnages de moines, de prêtres ou de femmes convertis, déplorant, comme lui, leur passé et refusant de se soumettre à l'Église papiste. Il propose ainsi aux réformés un modèle pour penser leur transformation spirituelle. Dans ce modèle, l'état de corruption est un préalable à la conversion et donc finalement porteur d'espoir. La prise de conscience ne passe pas par une adhésion idéologique à la Réforme – même si plusieurs chansons résument ses points théologiques essentiels – mais procède d'un don de Dieu, accordé gratuitement au pécheur qui s'en remet à lui totalement. En prêtant la voix aux pécheurs demandant grâce à Dieu, Beaulieu ambitionne d'utiliser la chanson pour préparer l'âme à la réception de la vraie foi.

Mise en scène d'une réformation comme une œuvre collective

Malgré la forte présence de la figure de l'auteur, la Réformation apparaît, dans la *Chrestienne resjouyssance*, comme une entreprise collective. Plusieurs pièces qui accompagnent les chansons du recueil sont dédiées aux personnages dont Eustorg de Beaulieu cherche à gagner la bienveillance. La plupart appartiennent aux milieux politiques et religieux de Berne : le modèle bernois de la Réforme attribue la responsabilité de l'organisation de celle-ci aux magistrats. Des poésies sont dédiées aux représentants des grandes familles nobles, tels Hans Rudolf Diesbach, militaire et diplomate³¹, ou Nicolas III de Watteville, frère de l'avoyer – chef politique et premier magistrat – de Berne, ancien protonotaire apostolique ayant adhéré à la Réforme et qui aurait recommandé Beaulieu à son poste de ministre³². Jean de Erlach, ancien avoyer de la ville, mort en 1539, bénéficie d'une épitaphe. Pierre Giron, secrétaire du Conseil de Berne, est le principal correspondant de Beaulieu au sein de cette instance ; Martin Krumm, l'un des sous-secrétaires bernois, peut, lui aussi, servir d'intermédiaire. D'autres dédicataires représentent les autorités locales. Richard du Bois est le supérieur direct de Beaulieu en tant que doyen de la classe de Payerne. Nicolas Wolfgang de Erlach est le bailli de Moudon : c'est devant sa juridiction que passent tous les conflits de Thierrens et c'est

30. G. GROSS, « Les acrostiches », art. cit., p. 165 et 178, n. 44.

31. Ou Jean-Rudolphe de Diesbach, H. VUILLEUMIER, *op. cit.*, p. 246-247.

32. A. L. HERMINJARD, *op. cit.*, p. 288.

lui qui renvoie à Berne les rapports sur les affaires locales. Plusieurs poésies sont dédiées aux ministres de la première Réformation dont Beaulieu souhaite intégrer le cercle. On y trouve, Matthieu Malingre, André Zébédée³³, Antoine Froment³⁴. Une poésie s'adresse à Jean Kotter, compositeur et organiste, qui enseigne la musique à Berne. Le recueil contient également une longue épître à Clément Marot, composée au moment de son passage à Genève, qui est restée sans réponse. En revanche, Beaulieu publie un quatrain de Guillaume Gueroult qui le félicite d'avoir victorieusement soutenu, avec l'aide de Dieu, les assauts du diable. Deux chansons mentionnent Luther en tant que source du mouvement réformateur.

Aucune allusion n'est pourtant faite ni à Jean Calvin, ni à Pierre Viret. Même *Le Dieu garde de l'auteur à ville & aux citoyens de Genève* (1537) ne mentionne aucun nom, tout en félicitant ses habitants d'avoir adhéré à la Réforme. Le modèle genevois de la Réformation était en effet perçu comme concurrent de celui de Berne. En 1538, Calvin a été expulsé de la ville justement parce qu'il cherchait à imposer aux magistrats sa vision de l'organisation de l'Église et du culte. La publication de Beaulieu intervient certes dans le contexte de la victoire calvinienne à Genève et d'un certain apaisement des relations avec Berne. Mais s'il semble normal que l'auteur, employé de cette ville, évite de mentionner Calvin – qui, d'ailleurs, fait rarement l'objet de dédicaces – l'absence d'une adresse à Pierre Viret, ministre à Lausanne, est d'autant plus surprenante qu'il a été chargé, par Calvin, de superviser son recueil³⁵. Eustorg de Beaulieu ne souhaite donc pas publier ses liens avec Viret. Il s'affiche à côté de ceux qui se trouvent sur le point de manifester leur désaccord avec Calvin : Guillaume Gueroult est en train de prendre contact avec les « libertins » genevois, opposés à l'austérité de la réforme calvinienne³⁶, Matthieu Malingre a dû résilier sa charge en 1543, accusé de parler en chaire contre Pierre Viret et Jean Calvin³⁷, André Zébédée ne cache pas ses positions zwingliennes sur la Cène qu'il défendra contre Viret trois ans plus tard³⁸. Tout porte à voir, derrière ces indices, une opposition à la Réforme autoritaire de Calvin et une

33. Natif de Brabant, André Zébédée fait ses études à Louvain et à Paris, puis enseigne au collège de Guyenne (1533) avant son départ à Genève. Il est pasteur à Orbe entre 1539 et 1546.

34. Né en 1509 en Dauphinois, il a participé à l'évangélisation de Neuchâtel et de Jura avec Farel. Sa première prédication publique sur la place du Molard à Genève, le 1^{er} janvier 1533, est restée célèbre. En 1537, il est pasteur de Saint-Gervais à Genève, puis diacre à Thonon jusqu'en 1539, l'année où il obtient la cure de Massongy. En 1541, les pasteurs de la classe de Thonon le critiquent pour le cumul des activités commerciales avec son office de ministre.

35. *CO*, t. 12, lettre n° 623, col. 47.

36. E. BALMAS, « Le cas de Guillaume Gueroult », dans Y. GIRAUD (dir.), *L'Emblème à la Renaissance*, Paris : Société d'édition d'enseignement supérieur, 1982, p. 127s.

37. H. VUILLEUMIER, *op. cit.*, p. 386. Il est nommé ministre à Aubonne en mai 1546.

38. Michel W. BRUENING, *Le premier champ de bataille du Calvinisme. Conflits et réforme dans le pays de Vaud, 1528-1559*, Lausanne : Éditions Antipodes, 2011, p. 199-212.

adhésion à la vision héroïsée de la Réformation des premiers temps, lorsque les pasteurs – Malingre, Zébédée, Froment – travaillaient, au péril de leur vie, pour renverser le règne de Satan. Eustorg de Beaulieu aurait souhaité faire partie de ce groupe que G. Berthoud présente comme fait « d'indociles, de mauvaises têtes parfois, d'indépendants et de fortes personnalités », réformés passionnés, qui ne craignent pas d'aller au conflit pour défendre leur liberté d'opinion³⁹. S'il introduit dans son recueil ses anciens textes satiriques, telle la *Coppie de l'instrument & memorial de la perte de Dieu des freres Iacoppins de Lyon* (1536)⁴⁰, qui attaque la doctrine de la transsubstantiation, c'est pour mieux souligner l'ancienneté de son engagement et s'inscrire dans cette communauté des premiers pasteurs subversifs, pasteurs qui se trouvent, en 1545, employés par le magistrat bernois, mais qui ont le sentiment de n'obéir sur le plan spirituel qu'à la parole de l'Écriture.

Les références bibliques sont, en effet, omniprésentes dans la *Chrestienne resjouissance*⁴¹ : elles apparaissent dans le texte de la préface aussi bien que dans les marges en face des textes poétiques. Ce dispositif éditorial est original pour Jean Girard qui a toujours publié les chansons sans annotation marginale. Il a certainement été adopté à la demande de l'auteur qui a travaillé sur le modèle des recueils de Malingre. En renvoyant le lecteur aux fondements bibliques des paroles chantées, il met en scène le principe de la *sola scriptura*, participant ainsi à la légitimation des chansons spirituelles dont l'usage est moins légitime que celui des psaumes. Pour Malingre, la démarche d'annotation s'inscrivait dans une entreprise plus globale : au moment de la publication des recueils de chansons, il était en train de rédiger l'index de la Bible d'Olivetan, publié pour la première fois en 1535⁴², complété et réédité à Genève en 1540 et en 1543⁴³. Cet index devait rendre tout fidèle capable de consulter l'Écriture sur les questions qui le travaillaient, dans l'esprit des *Loci communes* de Philippe Melancthon (1521). Eustorg de Beaulieu en possède probablement un exemplaire. L'usage de la citation biblique lui permet d'affirmer sa proximité avec l'Écriture sainte, malgré une formation très superficielle : il a peut-être fréquenté les cours publics à Genève, sans doute les cours de Viret à Lausanne, mais c'était bien avant la fondation de l'Académie⁴⁴. Son autorité d'auteur et

39. G. BERTHOUD, *Antoine Marcourt: réformateur et pamphlétaire: du « Livre des marchands » aux placards de 1534*, Genève : Droz, 1973, p. 106.

40. *Chrestienne resjouissance*, op. cit., p. 170.

41. A. G. LETERRIER-GAGLIANO, « Annoter les vers : étude des références bibliques inscrites dans les marges de la *Chrestienne resjouissance* », voir *infra*, p. \$\$\$.

42. *La Bible qui est toute la Sainte escripture [...] Aussi deux amples tables, lune pour interpretation des propres noms: lautre en forme D'indice*, Neuchâtel : Pierre de Vingle, 1535.

43. L'index complété est publié dans la Bible de Genève en 1540, puis édité sous le titre *Indice des principales matieres contenues en la Bible*, [Genève], Jean Girard, 1543.

44. K. CROUSAZ, *L'Académie de Lausanne entre l'humanisme et la Réforme*, Leiden : Brill, 2012.

de ministre a donc besoin d'une confirmation publique de ses compétences. Mais bien au-delà de l'entreprise d'autopromotion, ce dispositif référentiel clame l'autonomie spirituelle de l'auteur qui, loin de toute censure humaine – y compris de celle de Calvin et de Viret – ne serait soumis qu'à la parole de Dieu. Le principe de la *sola scriptura* permet en effet d'appuyer l'argument de l'égalité entre les ministres au service de la pure parole de Dieu, tous méritants car participant à la même bataille de renversement des abus.

Un recueil et des chansons, pour quel usage ?

Eustorg de Beaulieu puise donc sa légitimité dans la figure d'un ancien pécheur converti et éclairé par la parole de Dieu. La chanson est, chez lui, un instrument de combat contre le monde du Satan qui est aussi bien celui de la chair que des papistes. Cette orientation est annoncée dès la première chanson qui remercie le Christ d'avoir racheté les hommes du péché originel – qui est venu par la femme, ce qui explique les pouvoirs de Vénus, déesse de l'amour charnel – et se plaint du pape, capable de provoquer la nouvelle chute de l'humanité⁴⁵. Ainsi, les luttes contre les désirs de la chair, contre le pape et contre la messe relèvent, pour lui, du même combat. La plupart des chansons sont construites sur les oppositions binaires à la mode de *vita Christi et Antichristi* : Jésus Christ y est opposé à l'Antéchrist ou au pape, la Cène à la messe, l'Écriture à la parole humaine, la foi intérieure aux rites extérieurs, l'amour spirituel à l'amour charnel, le chant des psaumes au chant de la messe et même le hurlement des moines au chant mélodieux des vrais chrétiens etc. L'image de l'adversité vertueuse y est très présente. Les lecteurs-chanteurs sont appelés à résister à Satan, comme cette fille qui désobéit à sa mère voulant l'amener à la messe, ce prisonnier « pour la foi » qui demande l'aide de Dieu pour surmonter la crainte de la douleur ou ce pécheur qui prie pour surmonter les tentations⁴⁶. Une telle résistance n'est possible, enseigne l'auteur, que grâce au secours que le Christ apporte à ceux qui croient en lui et qui l'évoquent par la prière ou la chanson.

Le recueil met en scène des voix lyriques plurielles. Parfois, il s'agit d'une voix intérieure, intime, celle d'un pécheur qui implore la grâce de Dieu. Mais très souvent il s'agit de voix socialement identifiables : la voix d'un prédicant qui appelle les Princes à défendre la loi du Christ ou qui encourage les courtisans à abandonner leurs chansons lubriques, les voix d'une femme ou d'un moine convertis, la voix collective des « compagnons ». Seules les voix de la campagne manquent. Tout se passe comme si notre auteur cherchait à prêter

45. *Chrestienne resjouissance*, op. cit., p. 1.

46. *Ibid.*, p. 156-158, 43, 138-140.

une voix à toute une société – plutôt urbaine – afin de l’avertir, l’instruire dans la doctrine réformée, la consoler et la convertir. Dans cet objectif, l’auteur utilise – tout comme Malingre – les airs à la mode ; ils en partagent d’ailleurs un certain nombre, ce qui laisse l’impression d’une compétition. Plusieurs d’entre eux sont parvenus jusqu’à nous grâce à la publication musicale, par Pierre Attaignant, des chansons polyphoniques de Claudin de Sermisy sur les poésies de Marot. D’autres renvoient à des airs dansants, chansons de pèlerins, Noël, dans un souci de diversité musicale. Alice Tacaille a montré que notre auteur met en avant ses compétences de musicien, non seulement en paraphrasant ses propres chansons d’avant la conversion mais aussi en proposant des chansons irrégulières dont l’exécution demande une certaine virtuosité musicale⁴⁷. Beaulieu semble s’adresser en priorité au même public, majoritairement urbain, lettré et plutôt aisé, qu’il a connu à Bordeaux et à Lyon, celui des petits nobles, des magistrats, des financiers, des bourgeois et des marchands aussi bien que de leurs femmes et de leurs enfants, celui même qui apprécie les chansons de Marot et de Sermisy. Le livre en lui-même, in-octavo de 256 pages, est plus fourni, plus gros et donc plus cher que les recueils de chansons de Malingre. Ce n’est pas un objet à proprement parler « populaire », même s’il n’est pas exclu que Beaulieu ait essayé d’apprendre certaines de ses chansons à ses ouailles de Thierrens ou que d’autres pasteurs aient tenté de les utiliser dans un objectif pédagogique. Beaulieu espérait certainement que cette publication, à destination multiple, l’aiderait à trouver un emploi de professeur de musique de nouveau type, à la fois musicien, éducateur et directeur de conscience, auprès d’une famille réformée francophone.

En publiant chez Jean Girard, Beaulieu cherche aussi à atteindre le public français, car les publications de Girard sont plutôt bien distribuées depuis Lyon. Les réalités françaises sont très présentes dans les chansons : Beaulieu évoque son désir d’aller prêcher en France, il s’adresse « aux rois persécuteurs », prête la voix aux persécutés et se publie comme l’auteur de pièces subversives, en recherche d’une aura héroïque d’exilé pour la foi. Le livre a effectivement circulé en France, même si son absence des index de livres prohibés témoigne de sa faible présence dans le royaume. Néanmoins, lorsqu’en septembre 1547, on arrête Jean Brunel, fils du libraire Guillaume Brunel, sur son chemin de retour vers Vannes (Poitou), on trouve dans sa malle « plusieurs livres d’hérésie », dont la *Chrestienne resjouissance*⁴⁸. Le recueil participe donc à la diffusion des idées réformées.

47. A. TACAILLE, « Eustorg de Beaulieu parodiste : la *Chrestienne resjouissance* comme propagande musicale », *infra*, p. \$\$\$.

48. E. CLOUARD, « Le protestantisme en Bretagne au XVI^e siècle », dans *Mémoires de la société d’histoire et d’archéologie de Bretagne XVII* (1936), p. 105.

Le recueil de Beaulieu n'a pas provoqué une approbation unanime. Guillaume Farel, qui ignore l'avis positif de Calvin sur l'ouvrage, se dit étonné que Girard ait imprimé « les feuillets défigurés par Eustorg au détriment des lecteurs et, je le suppose, non sans dépenses de presse et de travail. Sur ce point, je demanderai plus de censure de votre part pour que l'on ne publie pas des frivolités aussi vaines⁴⁹ ». Farel ne partage pas l'idée de la conversion par les chansons. Pense-t-il que le message évangélique perd de sa gravité et de sa pureté en s'adaptant à ce genre lié au plaisir? ou serait-il tout simplement hostile à l'auteur? En effet, ce dernier suscite, de nouveau, le scandale. Convoqué par le Consistoire de Berne en janvier 1547 pour les mauvais traitements infligés à sa troisième femme Madeleine Massandt, il reçoit, le 20 janvier 1547, l'ordre d'expulsion du territoire bernois⁵⁰, manifestement brouillé avec un certain nombre de ses collègues. Retiré à Bienne puis à Bâle, où il s'inscrit à l'Université, il essaie de publier, chez Oporin, sa mise en vers des épîtres de saint Paul, vérifiées et corrigées par Sébastien Castellion – un autre opposant de Calvin –, accompagnée d'une préface qui, selon Viret et Farel, offense les pasteurs bernois⁵¹. Il est possible que Beaulieu ait justement voulu attaquer ces deux ministres qu'il tenait responsables de la perte de sa charge. Derrière son caractère querelleur, peu enclin au compromis, on peut desceller l'amertume d'avoir été empêché de participer à l'aventure de cette Réforme libératrice qui aurait pu le sauver de ses propres démons et lui aurait permis de se réaliser pleinement comme un compositeur, musicien, poète et ministre réformé. Son conflit avec les pasteurs pro-calviniens a certainement nuit à la diffusion des chansons de la *Chrestienne resjouyssance* de son vivant. Il faudra attendre 1569 pour que certaines d'entre elles soient imprimées dans les recueils genevois et donc définitivement intégrées au corpus réformé⁵².

RÉSUMÉ

Cet article cherche à saisir le sens général de l'entreprise de publication par Eustorg de Beaulieu de son recueil de chansons, La Chrestienne resjouyssance, en 1546. L'analyse de l'objet éditorial et la reconstitution des démarches que Beaulieu entreprit en vue de son édition à Genève montrent qu'il s'agissait pour lui d'une tentative d'intégrer, pour le moins symboliquement, le groupe des ministres de la première Réformation, auquel appartenait Matthieu Malingre. Peu connu dans les milieux réformés, ayant reçu une formation plutôt superficielle avant de devenir ministre d'une petite paroisse campagnarde, Eustorg de Beaulieu aurait voulu rehausser son prestige en mettant

49. CO, t. 12, lettre 843, col. 405.

50. Eustorg de BEAULIEU, *Les Divers rapportz*, op. cit., p. 27-28.

51. CO, t. 13, lettre 1290, col. 426.

52. *Chansons spirituelles a l'honneur et louange de Dieu et à l'édification du prochain*, Genève, 1569. Voir la base de données d'A. ULLBERG, *Au chemin de salvation. La chanson spirituelle réformée (1533-1678)*, Uppsala Universitet, 2008.

ses compétences musicales et poétiques au service du mouvement de conversion. Il aurait également envisagé de publier son attachement à un certain idéal, héroïque et pluriel, de la Réforme, exprimé par les ministres qui commençaient, dans ces années-là, de prendre leurs distances avec Calvin. Malheureusement, son conflit avec les réformateurs calvinistes de premier plan, tels Pierre Viret et Guillaume Farel, aussi bien que ses déboires personnels, ne lui permirent pas de tirer profit de cette publication. Ses chansons connurent, pourtant, un certain succès : le recueil circula en France et plusieurs chansons finirent par intégrer, une vingtaine d'années plus tard, le corpus de chansons réformées publié régulièrement à Genève.

SUMMARY

*This article sets out to investigate Eustorg de Beaulieu's main objectives in publishing his song collection entitled *La Chrestienne Resjouissance* (1546). The analysis of this editorial object and the reconstruction of the actions which Beaulieu undertook to have this book issued in Geneva show that it represented an attempt for him to integrate, at least symbolically, the group of ministers of the early Reformation to which Matthieu Malingre belonged. Beaulieu, who was a little-known figure in Reformed circles ordained as minister of a small country parish following a rather superficial theological training, sought to obtain greater recognition by putting his musical and poetic skills at the service of the conversion movement. Another aim in publishing *La Chrestienne Resjouissance* was to announce his allegiance to a certain ideal of the Reformation as a heroic and collective movement as it had been expressed by ministers who began in those years to take a certain distance from Calvin. Unfortunately, Beaulieu's conflict with leading Calvinist Reformers like Pierre Viret and Guillaume Farel, as well as a number of personal setbacks, prevented him from benefiting from the publication of his work. Nevertheless, his songs did enjoy some degree of success, as *La Chrestienne Resjouissance* circulated in France, and, some twenty years later, several songs were incorporated into the corpus of Reformed songs that underwent frequent printings in Geneva.*

ZUSAMMENFASSUNG

*Der Artikel versucht, die allgemeine Bedeutung der Veröffentlichung der Liedsammlung *La Chrestienne Resjouissance* („Christliche Freude“) durch Eustorg de Beaulieu zu erfassen. Die Analyse des editorischen Objekts und die Übersicht über die die Veröffentlichung vorbereitenden Schritte in Genf zeigen, dass er versuchte, die Pfarrer der ersten Reformation, zu denen auch Matthieu Malingre zählte, zumindest symbolisch einzubeziehen. Eustorg de Beaulieu war in der reformierten Welt kaum bekannt, er hatte eine eher oberflächliche Ausbildung erhalten, bevor er Pfarrer in einer kleinen ländlichen Gemeinde wurde. Durch seine musikalische und poetische Kompetenz, die er in den Dienst einer Bekehrungsbewegung stellte, wollte er sein Ansehen vergrößern. Er hätte auch beabsichtigt, seine Unterstützung für ein bestimmtes heroisches und plurales Ideal bekannt zu machen, das einige Pfarrer vertraten, die in diesen Jahren auf Abstand zu Calvin gegangen waren. Leider verhinderte sein Streit mit den calvinistischen Reformatoren ersten Rangs, wie Pierre Viret und Guillaume Farel, sowie seine persönlichen Enttäuschungen, dass ihm diese Veröffentlichung genutzt hätte. Seine Lieder hatten dennoch einen gewissen Erfolg, seine Liedsammlung wurde in Frankreich verbreitet und einige seiner Lieder wurden schließlich, ungefähr zwanzig Jahre später, in die Sammlung der reformierten Lieder aufgenommen, die regelmäßig in Genf veröffentlicht wurde.*

Eustorg de Beaulieu parodiste : la *Chrestienne resjouissance* comme propagande musicale

Alice TACAILLE
Sorbonne Université – IreMus CNRS

L'engagement religieux de Beaulieu le dispose à proposer, avec la *Chrestienne resjouissance*, un recueil de chansons spirituelles où se côtoient louange, prière et posture agonistique. Comme l'exigent les règles du genre, ce recueil ne comporte pas de notation musicale. Mais pour le musicologue, Beaulieu est également un musicien accompli, ce dont on peut par ailleurs se rendre compte dans les rares pièces musicales isolées qui nous sont parvenues (1538, 1556). On sait que ses recueils musicaux de chansons et de motets étaient attendus¹, et n'ont probablement pas paru, ou n'ont pas été conservés. Un musicien accompli, mais cependant difficile à placer au rang des plus grands, à l'aune de ces quelques rares partitions.

Or Beaulieu, dans les aspects notamment métriques de ses vers pour la *Chrestienne resjouissance*, montre une connaissance approfondie des rouages de l'air et de la parodie. Ses textes, dans le détail des mots qui les composent, s'accordent parfaitement avec les airs que nous avons conservés, une bonne partie d'entre eux au moins.

Le volume de Beaulieu constitue aux yeux des musiciens un des meilleurs témoins d'une tradition méconnue, celle d'utiliser des airs à des fins de parodie, en substituant au texte d'origine un nouveau texte. Cette technique de parodie, appelée à un vif succès aux XVII^e et XVIII^e siècles, n'en est alors qu'à ses débuts. La parodie sert un grand nombre de contextes, et se révèle par exemple très efficace sur scène, dans le théâtre comique, où elle permet d'emblée, par un chant que l'on peut reprendre à l'unisson des acteurs, une connivence de ces derniers avec le public, à qui l'on offre par là un signe de reconnaissance irremplaçable. Cette connivence spécifique se crée par le choix du support musical : la familiarité de l'air fredonné, qui ne nécessite dans le public aucune technique particulière. Même sans bien connaître les paroles de l'air, par ce subterfuge, les auditeurs se sentent compris, sont intégrés dans la magie de l'événement (pièce de théâtre, assemblée, manifestation...), et en quelque sorte disposés à la ferveur collective. La connaissance collective, ou

1. *Chrestienne resjouissance*, p. 90 : « L'auteur ».

commune, de l'air est donc une condition impérative pour le fonctionnement de la parodie².

Eustorg de Beaulieu présente ses chansons de la *Chrestienne resjouissance* comme une étape d'un dispositif personnel de conversion :

... je confesse publiquement avoir jadis trop souvent usé de resjouissance mondaine, & avoir trop par trop souvent chanté les chansons abominables dont ay fait mention cy dessus, Et mesme les ay trop curieusement estudiées & jouées sur plusieurs instrumentz de musique, voire au grand deshonneur de Dieu & du dict art, tant honneste & louable. Mais quand il a pleu à Dieu de me donner à congnoistre, que j'abusois trop de ses dons : j'ay soubdain tourné bride, & par l'inspiration de ce tant bon père celeste (qui m'a tiré du gouffre d'enfer par sa seule grace) je me suis depuis quelque fois occupé à renverser & réduire à sa louange : tout tant de chansons charnelles, que m'a peu souvenir avoir jadis chanté au règne de Satan³.

Spectaculaire repentir d'artiste, en forme de pénitence publique, l'un des premiers dans un siècle qui devait découvrir l'exercice et multiplier les textes publics de contrition, notamment en tête des recueils spirituels – y compris musicaux⁴. Ce qui aujourd'hui passe pour un lieu commun n'était alors pas si usé, et l'on peut encore lire en filigrane cette opposition profane/sacré en tête des recueils de chansons spirituelles, à partir de 1532 à Genève⁵. Dans le passage ci-dessus, passe discrètement cette mention « Au grand deshonneur de Dieu & du dict art, tant honneste & louable » : cette idée pourtant est propre à Eustorg de Beaulieu, qui se repent devant Dieu mais aussi devant la musique, dans une formulation émouvante qui manifeste sa réelle vocation de musicien, peut-être plus que de poète ou de pasteur⁶.

-
2. L'usage musicien réserve le terme de *contrafactum*, ou de *contrafacta*, que l'on rencontre souvent ailleurs, à la réécriture de chansons sur des polyphonies, en partition. C'est ce que pratique et publie par exemple Simon Goulard à Genève. Seule la polyphonie était nommée à l'époque *res facta*, une « chose faite », une « fabrication », le fruit de l'art en somme. Ici on emploie avec le mot « parodie » la racine grecque dans son acception la plus littérale, *para odè*, un texte nouveau modelé « contre le chant », ou « le long du chant » existant, et sans aucune notion d'ironie ou de dérision.
 3. *Chrestienne resjouissance*, Épître, [6 v^o-7 r^o].
 4. Palestrina, préface du premier livre de madrigaux spirituels, *Il primo libro di madrigali a cinque voci*, Venise : Gardane, 1581.
 5. Ces chansons constituent progressivement une série cohérente, à partir des recueils publiés sans nom d'auteur, mais attribués à Mathieu Malingre dès 1532-1533. Dans son ouvrage *Au chemin de salvation. La chanson spirituelle réformée, 1533-1678*, Uppsala : Uppsala Universitet, 2005, Anne Ullberg écarte pourtant la *Chrestienne resjouissance* de cette série, dont ni les textes ni les airs ne coïncident avec l'ouvrage de Beaulieu.
 6. M. A. Pegg consacre à Beaulieu une biographie sans concession, en introduction de son édition critique des *Divers rapportz*. EUSTORG DE BEAULIEU, *Les Divers rapportz*, éd. M. A. Pegg, Genève : Droz, 1964.

Faisant de l'exercice l'occasion d'une pénitence, Beaulieu précise encore qu'il a renversé et réduit à la louange de Dieu autant de chansons « charnelles » qu'il a pu trouver dans sa mémoire musicale, celles qu'il a personnellement chantées au temps d'avant, celui du « règne de Satan ». Ce détail frappant montre à la fois l'étendue des chansons populaires qu'il avait lues et sans doute mémorisées, mais encore la conscience qu'il en a, et, pour nous, donne une assez bonne image du répertoire qui circulait en réalité, et dont nous n'avons pas la moindre partition notée, ou presque. Il est juste de souligner que la mémoire musicale, encore aujourd'hui, se peuple aisément de plusieurs centaines d'airs, fragments sonores, couleurs, qui permettent non seulement au musicien mais à tout auditeur de s'orienter et de donner un sens à ce qu'il entend. L'effort de Beaulieu de procéder à une anamnèse personnelle, puis à une sorte de purification de la mémoire musicale – des textes, en réalité – dénote une mécanique de la faute et de l'expiation qui apparente sa démarche, un peu à contretemps pour un futur réformé, à un « rosaire » musical...

Mais surtout, le rôle confié à cette culture musicale pour partie orale, ici tout entière mise dans la balance par Beaulieu, a pour vertu de recentrer nos regards sur la chanson spirituelle protestante et ses substrats, ou ses supports musicaux. Contrairement au psaume, la chanson spirituelle réformée au *xvi^e* siècle se fonde en effet systématiquement sur des airs déjà existants, et se publie sans musique. Chaque recueil de chansons spirituelles est ainsi d'abord un recueil de chansons populaires, au sens de « favorites », et c'est aussi le cas de la *Chrestienne resjouissance*.

Beaulieu n'est pas le premier à proposer une anthologie spirituelle d'inspiration réformée, et mystérieusement la sienne n'a pas connu le destin des autres, qui se sont constituées en tradition, en laissant cet imposant volume à part. Ainsi les textes de Beaulieu ne se sont frayé aucune place dans ce nouveau corpus réformé, comme l'ont noté les critiques⁷. Mais plus encore, l'emploi qu'il fait de certaines mélodies a été entièrement négligé, voire désavoué par de nouveaux textes dans la lignée « officielle », en dépit de la publication de la *Chrestienne resjouissance*. Les mélodies de Beaulieu, en somme, rejoignent le sort de ses nouveaux textes, ses chansons, et complètent un tableau biographique déjà fort complexe et contrasté.

De quelle manière la *Chrestienne resjouissance* nous renseigne-t-elle sur la mémoire musicale et le travail parodique d'un homme tourmenté au milieu du siècle? La *Chrestienne resjouissance* définit-elle donc un tableau personnel, singulier, ou au contraire constitue-t-elle un recueil attendu, comparable à d'autres productions moins immédiatement confessionnelles?

7. Marc Honegger, au contraire d'Anne Ullberg, l'inclut dans le corpus des « chansons populaires huguenotes ». Marc HONEGGER, « La chanson spirituelle populaire huguenote », *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 8 (1963), p. 129-136.

Corpus parodiques avant 1550: les airs

Le propre des grands corpus parodiques de la première moitié du siècle c'est justement d'être fondés sur un bien commun, une culture sonore commune, puisque la musique y est systématiquement mentionnée, sans partition toutefois, à chaque page. Les recueils de textes à chanter de cette période tablent sur les airs que les lecteurs ont déjà en tête. Dans cet univers de poésie étroitement lié au sonore, à la musique, les emprunts de formules musicales, les détournements et citations semblent permanents, depuis que la parole existe semble-t-il. Mais au début de la période moderne, ou juste avant, dès la fin de la guerre de Cent Ans, la quantité de textes qui font référence explicitement à des airs « connus », donc des textes parodiques, de substitution, augmente considérablement. Aux xv^e puis xvi^e siècle, ces airs sont utilisés notamment pour la danse, au théâtre, puis, avec les débuts du livre imprimé, dans les recueils paroliers, ou encore dans des noëls, juste avant la montée en puissance de la chanson spirituelle. En réalité, on connaît les noms de plusieurs centaines d'airs en circulation entre le xv^e et le xvi^e siècle, le plus souvent en dehors du circuit de la musique savante et des partitions. Au xvii^e siècle, les recueils de cantiques et de chansons spirituelles, mais aussi de chansons politiques ou facétieuses usent massivement de la technique de la parodie sur un air connu (désormais nommé « timbre »). Beaulieu est l'un des premiers représentants du genre au début de la période moderne.

Cerner Beaulieu musicien en étudiant son choix de chansons et d'airs, c'est probablement être au plus près de ses meilleures dispositions : et la *Chrestienne resjouissance* nous donne une vision assez précise de ses influences concrètes. Beaulieu avait en tête un catalogue d'airs. On peut les retrouver, alors même que pour certains, ils furent systématiquement la notation musicale, mais aussi les dénombrer, s'en faire une idée juste même si les partitions polyphoniques et la musique savante, que nous connaissons bien mieux, leur tournent précisément le dos.

Parmi ces airs populaires, favoris, il en est certes de différentes sortes. La mémoire musicale de Beaulieu n'est pas peuplée uniquement d'airs transmis oralement, de façon traditionnelle : certains de ces airs proviennent en réalité de chansons de facture savante, sur de beaux textes de haute poésie, qui sont devenus des outils mentaux pour la parodie spirituelle telle que Beaulieu l'entend. Dans ce cas, quelles sont ses relations avec les auteurs des chansons d'origine, poètes et musiciens, lorsqu'ils sont connus ? Favorise-t-il tel ou tel, ou bien s'appuie-t-il plus opportunément, non pas sur sa mémoire, comme il le prétend, mais sur des recueils récemment parus à l'époque ? On sait aussi que Beaulieu, finalement accueilli en Suisse après une période lyonnaise, a connu une vie mouvementée. Les airs proposés par Beaulieu montrent-ils une terre d'élection particulière ?

Un recueil ordonné

Pour mieux évaluer la singularité de Beaulieu, on peut examiner d'abord la forme de son ouvrage (en raison notamment de la section centrale). La segmentation qu'opère notre auteur dans son recueil est d'ordre musical, relativement à la technique de la parodie. Entre la 101^e et la 102^e chanson, Beaulieu fait insérer une note :

J'ay mis icy à part (amy Lecteur) trente & noeuif chansons spéciales, parmy les aultres. Lesquelles j'ay ainsi sequestrées pour t'advertir expressemment que je n'ay point composé aucun subject ou aultre partie, du chant des chansons précédentes, n'aussi des aultres: que tu trouveras subsequemment, après ceulx-ci. Mais, touchant ce nombre ici de ces trente & noeuif seulement: tu seras adverti, qu'après leur avoir fait la lettre je leur ay aussi fait & composé à chascune à part un chant, à scavoir: en note musicalement (les unes à trois, & les aultres à quatre parties) selon le don que Dieu m'a administré, en ce tant noble art de Musique. Lequel chant ainsi composé, j'espère avec le temps, s'il plaict au Seigneur (& si je trouve Imprimeur commode) communiquer publiquement à toute l'Eglise. Ensemble encore le chant d'un certain nombre de mottetz latins, de ma composition, la lettre desquelz ay prinse de la sainte Escripture⁸.

Les trente-neuf chansons (102-140) placées après cette exposition sont donc, à la différence des autres, de sa plume. Il en a composé le « subject et les autres parties », c'est-à-dire la mélodie principale et les voix polyphoniques restantes. Pour toutes les autres chansons (comprendre sous sa plume: les textes), il n'a pris aucune part au « chant », aux aspects musicaux, ici, à l'air. Pour les chansons 102-140, il a fait la « lettre » (le texte d'abord) puis le « chant », la composition polyphonique⁹.

Comme pour l'édition des psaumes, qu'il annonce à plusieurs reprises¹⁰, Beaulieu parle ici de musique qui n'a semble-t-il jamais été imprimée. Compte tenu de son échec récent et renouvelé dans l'édition de ses psaumes, on peut imaginer ce qui pousse quelqu'un qui manifestement possède une

8. *Chrestienne resjouyssance*, [f5 v^o], 90.

9. Beaulieu expose clairement ce qui distingue cette section des autres: dans cette section il met en musique un texte préexistant, qu'il vient d'écrire lui-même. Dans les autres sections, par conséquent, il fait une autre « lettre » sur un « chant » ou un « subject » existant, une polyphonie, ou un air existant. Dans un cas c'est le texte qui est au départ de l'œuvre, dans l'autre, la musique. Ce témoignage est rare, et montre une claire conscience des enjeux techniques.

10. M. A. PEGG (éd.), *Les Divers rapportz*, *op. cit.* p. 22 n. 63, puis p. 25, n. 74 et 76. Beaulieu tente de faire imprimer ses psaumes en 1540, puis 1544 et 1545. À cette date, l'imprimeur Gérard, d'après Pierre Viret, aurait refusé le manuscrit puisque Beaulieu voulait y adjoindre de la musique. Tous les imprimeurs ne sont pas en mesure de pouvoir imprimer la musique, qui nécessite des caractères spéciaux. Genève n'est alors en capacité d'imprimer la musique que depuis peu (voir J.-F. GILMONT, *Bibliographie des éditions de Jean Crespin*, Verviers: Librairie P. M. Gason, coll. « Livre – Idée – Société » n° 2, vol. I, p. 12.

plume musicale à publier des textes seulement : peut-être la nécessité, tout simplement. Ou l'opposition manifeste de Viret et d'autres à ce que ses nouvelles musiques prennent pied, à un moment où l'on publie (1542) des recueils qui forment la base de l'unité liturgique du psautier de Genève...

L'imprimeur glisse avant la chanson 141 une note signalant la fin de la section « musicale », entendons musique savante écrite polyphonique. La section II comporte donc 39 chansons, pour l'essentiel (sauf 103, 124 et 125) jamais retrouvées, sans doute inédites en dépit de ce qu'espérait Beaulieu. Les seules trois chansons polyphoniques connues de Beaulieu appartiennent à cette section mais elles ont déjà été imprimées huit ans avant la *Chrestienne resjouissance* à Lyon, par Jacques Moderne¹¹. Dans cette même section, 6 textes au moins ont ici ou là déjà été mis en musique par d'autres musiciens¹² sans compter des citations de textes dans les « fricassées » musicales, ces pots-pourris de l'époque (n° 129).

Cette section II de l'ouvrage suffirait à définir un ouvrage en deux parties. Pourtant si l'ouvrage est en trois parties, et que subsistent plusieurs chansons après (141-160), c'est qu'une autre répartition est à l'œuvre. Beaulieu nous informe à la chanson 130, donc au cours de la section « II », que les chansons restantes (131-160) sont « défectueuses en vraie mesure poétique ».

Presque toutes ces chansons icy suivantes sont en plusieurs vers, defectueuses en vraie mesure poétique. Mais pour autant qu'on ne les eust sceu chanter, sans suyvre la quantité (telle quelle) des sillabes de celles sur qui les ay composées : j'ay mieulx aymé m'abstraire à telle rusticité, qu'à faulte de cella, priver les gens : de ne s'en pouvoir resjouir chestiennement, comme les aultres précédentes. Parquoi je prie : que toute calumnie & murmuration, soit loing du cœur & de la bouche des lecteurs.

Cette remarque, d'une rugueuse « honnêteté » qui paraît curieuse de prime abord, ne trouve son plein sens que dans la perspective de la technique musicale : comme Loys Bourgeois en 1551¹³, Beaulieu est concentré sur la réalisation de sa tâche : et toutes les chansons qui viennent ensuite sont parmi les plus anciennes et les plus « orales » de son temps, de celles qui sont pourvues de nombreux refrains insérés et terminaux, plus proches des structures des musiques de tradition orale, et dansées, que de tout autre chose. Ces chansons résistent à la mise par écrit, leur mise en page produit des « vers » courts, des strophes hétérométriques, elles jouent de l'assonance plus que de la rime. Mais elles constituent, comme ne l'ignore pas Beaulieu, un trésor dans la mémoire

11. Répertoire International des Sources Musicales (RISM) 1538/15.

12. N^{os} 110, 111, 113, 115, 120, 126.

13. Loys BOURGEOIS, avertissement au lecteur, *Pseaumes octantetrois de David, mis en rimes françoise; Canticque de Siméon; Les dix commandements par Clément Marot, Théodore de Bèze*, [Genève], chez Jean Crespin, 1551.

de son auditoire, puisqu'elles se propagent souvent mieux que d'autres dans le temps, précisément en raison de leur plasticité. À partir de la chanson 130, rares d'ailleurs sont celles qui ont connu une version musicale imprimée.

Le recueil procède donc de deux logiques emboîtées, celle d'isoler les chansons polyphoniques récentes de Beaulieu (inédites, de fait), et celle de séparer deux répertoires fort disjoints dans l'esprit du musicien, les chansons régulières (1-130) des chansons défectueuses – nous savons que ce sont les chansons à refrain, pour une part traditionnelles, et les danses.

Faire chanter une assemblée

Dans ce second avertissement, Beaulieu, peut-on avancer, s'occupe de ses «chansons» comme il s'occupe des «gens» quelques lignes plus loin : avec tolérance et indulgence, celle-là même qu'il demande pour lui, car c'est le but qui compte pour l'auteur, c'est-à-dire l'œuvre prosélyte que peut mettre en œuvre un musicien, la réjouissance chrétienne musicale. Les chansons de Beaulieu ne sont pas toutes «spirituelles», ni même théologiquement claires, elles sont aussi polémiques et satiriques. Son prosélytisme vise donc plus généralement à entraîner à la joie chrétienne par le chant, un festin dont il n'a garde de «priver les gens». Il «s'abstrait» donc à la rusticité de ces mètres, et pense son recueil avec soin sous cet angle. Sa priorité personnelle, son art est essentiellement musicien, il le reconnaît ici volontiers semble-t-il, et n'envisage sans doute pas de carrière poétique au travers de la *Chrestienne resjouissance*.

La mise en page du volume révèle d'autres aspects de cette sollicitude. Beaulieu, comme Bourgeois, comme Davantès¹⁴, cherche en outre à développer l'usage de signes nouveaux pour, semble-t-il, préciser de manière plus claire ce qu'on peut attendre du chant d'une assemblée, ou de lecteurs communs. Cette attention et cette ouverture aux «gens» se traduit chez Beaulieu par l'usage de signes marginaux de son cru, qui indiquent le début des répétitions musicales («2.»), bis, et de signes indiquant au contraire soit un chant alterné d'une «voix» sur l'autre (une possibilité de dialogue), soit une limitation des répétitions («1.»), un avertissement de ne pas redoubler le vers, en somme). Il s'agit d'une expérimentation, qui témoigne d'une marque d'intérêt pour son lectorat moins averti, et c'est chose rare, en soi. La chanson 125 sur le chant «Bon jour, bon an et bonne estreine» porte par exemple la mention marginale «Monologue chrestien», ce qui indique clairement d'une part la voix poétique

14. *Pseaumes de David, mis en rime françoise / par Clément Marot, Théodore de Bèze, avec nouvelle et facile méthode pour chanter chacun couplet des pseaumes sans recours au premier, selon le chant accoustumé en l'église, exprimé en notes compendieuses exposées en la préface de l'auteur d'icelles*, [Genève], Pierre Davantès, 1560.

générale (comme « L'église (ou l'âme fidele) recite ceste chanson », chanson 128), en même temps que les sections bissées sont soigneusement matérialisées par un chiffre « 2. ». Ailleurs, des possibilités de dialogue apparaissent (« Chante aussi ceste [chanson] par deux si tu veux », chansons 99, 100 par exemple, avec usage des chiffres « 1. » et « 2. »). Beaulieu invente ici la didascalie à l'usage de ses lecteurs comme le ferait un metteur en scène. Si l'on imagine Beaulieu en musicien d'église, il est évident que faire chanter l'assemblée lui apparaît comme le métier, sinon la prérogative du musicien, comme le pensait aussi Loys Bourgeois, en purs techniciens, l'un et l'autre peu conscients d'ailleurs que sur ce terrain ils peuvent se trouver en conflit avec l'institution, pour qui le musicien est parfois un prestataire comme un autre. L'auditoire, transformé par ces signes dans ce recueil en auditoire actif et chantant, est traité comme tel, il est « agi », il est conduit, tel semble du moins être le projet.

Ces annotations de Beaulieu n'ont pas de postérité immédiate : comme le système à points de Davantès, il s'agit de traces d'un brillant esprit pédagogique réformé, issues du milieu musical, mais qui semblaient destinées à l'oubli provisoire, en dépit de l'intérêt que nous pouvons leur trouver aujourd'hui.

Le réseau musical de la Chrestienne resjouissance

Les travaux de Harvitt, Pegg, Bridgman, ou Honegger brosent le portait biographique, psychologique, littéraire, musical et chrétien de Beaulieu. Pour rendre compte de l'inscription de Beaulieu musicien dans son temps, on peut encore affiner la description de son réseau relationnel et de ses sources d'inspiration : les chansons qu'il a parodiées, dont on a bien perçu la double provenance, imprimée et polyphonique pour une part, mais aussi orale et jamais notée d'autre part, dressent une géographie et une chronologie singulières. Fantômes de cette publication, puisqu'elles sont simplement mentionnées, elles constituent pourtant un décor de fond qui aide à mieux percevoir l'homme.

Car même dans le cadre de la chanson spirituelle d'inspiration réformée, dans lequel on tend à l'inscrire le plus souvent, Beaulieu semble extravagant : Marc Honegger signale à raison que ses textes n'ont pas fait souche, ne se sont pas trouvés inscrits dans la généalogie principale de ces chansonniers « huguenots ». En effet ces recueils publiés à Genève à partir des années 1532-33 se révèlent interdépendants. Ils se reprennent et s'augmentent mutuellement, le plus souvent en variant l'air proposé pour chanter un même texte, comme une simple remise au goût du jour musical, la « lettre » tendant à se cristalliser plus nettement. Or il est vrai que si Beaulieu emprunte les mêmes airs au même moment – la définition stricte d'un air à la mode –, en revanche deux constats s'imposent : ses paroles n'ont pas été reprises, et pour la majorité des

airs qu'il a choisis, il est le premier ou le seul à le faire dans le milieu réformé¹⁵. Si l'on le mesure au cadre de la chanson spirituelle, le musicien Beaulieu est tout aussi excentré et atypique que le laissent entrevoir les différentes études qui lui ont été consacrées.

Pour autant, la *Chrestienne resjouyssance* montre un musicien parfaitement intégré dans les autres milieux musicaux qui manient cette technique de parodie, de recyclage d'airs favoris, dans les milieux « parodistes », au fond. Elle laisse aussi entrevoir un homme sensible à la poésie, avec un regard parfois antique comme on le verra, et enfin, un parodiste fondamentalement lyonnais, ou du moins particulièrement inspiré par les musiques et les textes qui circulaient à Lyon, et qu'il a pu notamment mieux connaître lors de son séjour entre 1533 et 1537. C'est au travers des musiques qu'il annonce emprunter que nous pouvons aujourd'hui en juger.

La Chrestienne resjouyssance et les contemporains poètes et musiciens

Il faut d'emblée excepter de l'enquête les chansons par lui inventées de toutes part, texte et musique, et qui constituent une partie de la section centrale¹⁶.

Les chansons utilisées dans la *Chrestienne resjouyssance* s'appuyaient, pour les plus célèbres, sur des poèmes signés. Dans la section initiale qui compte 101 chansons-sources, l'*Odhecaton* de Beaulieu en somme¹⁷, le poète principal est Clément Marot. Dans la section centrale (102-140), Eustorg de Beaulieu lui-même. Mais globalement, à partir du *caveat* sur les chansons restantes en

15. Il y a seulement trente airs communs à Beaulieu et au chansonnier spirituel de son temps (n^{os} 11, 16, 18, 21, 23, 31, 32, 36, 38, 42, 45, 47, 52, 54, 70, 71, 75, 81, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 95, 100, 121, 130, 150, 151). Le n^o 18, *Mauldite soit la mondaine richesse* (Marot), n'était pas employé avant lui, et apparaît dans les recueils de chansons spirituelles seulement à partir de 1555. Sur ces mêmes airs, aucun de ses textes parodiques, en revanche, ne lui a survécu.

16. Cette section s'étend des n^{os} 102 à 140, avec des chansons de « mauvaise mesure poétique » à partir du n^o 130. Les chansons polyphoniques de Beaulieu jamais retrouvées, dont celles issues des *Divers rapportz*, en font partie. Elles auraient d'ailleurs fait de bien mauvaises candidates à la technique de la parodie, puisqu'elles étaient alors entièrement inconnues et nouvelles. Les chansons entièrement inconnues, air et musique, et aujourd'hui encore perdues sont les n^{os} 102, 104-108, 112, 114, 116-119, 122, 127-128, 133-134, 137, 138. Elles ne sont pas, à notre connaissance, mentionnées au théâtre, dans les sources chorégraphiques, en musique instrumentale, ni comme support de noëls, de chansons spirituelles, ou collectées dans les paroliers avant 1546. Elles n'ont, à proprement parler, aucune popularité mesurable. Dans cette même section figurent également les trois chansons polyphoniques de Beaulieu aujourd'hui seules retrouvées, éditées en partition par Moderne à Lyon en 1538, toutes trois issues des *Divers rapportz*: les n^{os} 103, 124 et 125.

17. C'est le titre de la première publication musicale polyphonique connue, une anthologie contenant plus ou moins 101 pièces musicales, d'où le titre inspiré du grec que lui avait trouvé l'imprimeur vénitien Ottaviano Petrucci.

« mauvaise mesure poétique » (130), on ne trouve pratiquement plus aucun poème d'auteur.

Ce sont ainsi, dissimulés derrière la parodie, 48 poèmes signés dans leur version d'origine, de Bonaventure des Périers¹⁸ à François I^{er}¹⁹ en passant par Marguerite d'Orléans²⁰ et... Vasquin Philieul²¹. Ce dernier cas illustre bien toutes les complexités de l'enquête: tôt dans le siècle, Vasquin Philieul a transposé en français la poésie de Pétrarque et cette pièce est la démarcation de « *Ite calde sospiri* » (RVF, 153). Dès 1548, on disposait dans son recueil *Laure d'Avignon* (Paris: Jacques Gazeau, 1548) des sonnets « in vita di Madonna Laura » dont *Ite caldi sospiri* fait partie. Beaulieu connaissait donc le poème avant la publication de 1548²². Mais il y a mieux: la chanson « Allez souspirs » dont Beaulieu substitue le texte d'origine – donc celui de Philieul – s'inspire fortement d'une traduction mise en musique de 1530. Cette dernière avait été publiée sans nom de compositeur chez l'imprimeur parisien Attaignant²³. Ce quatrain chanté qui inspire Philieul était donc connu au plus tard en 1530. Outre ce détail d'histoire littéraire, on découvre par les textes démarqués, trouvés dans les chansons-support, une orientation poétique assez sûre chez Beaulieu.

De Clément Marot l'on compte 31 poèmes, soit la majorité des poèmes attribués, disponibles dès 1532²⁴, et souvent avant dans leurs versions musicales. Mais on n'ignore pas que Marot a également été diffusé en recueils paroliers, où ses poèmes côtoient un vaste ensemble de vers à chanter, qui pour la plupart ne prétendent pas à l'art poétique. Il y a donc plusieurs façons pour Beaulieu de s'intéresser à Marot, par les éditions de poésie d'abord, par les éditions musicales ensuite – l'aspect le plus attendu, et enfin par la circulation dans ces carnets à chanter, la circulation marotique la moins connue, précisément ces recueils paroliers où figurent aussi des chansons de « moindre mesure poétique », utilisées plus loin par Beaulieu. La chanson 37 (« Qui la voudra, fault premier que je meure ») nous apporte un éclairage

18. N° 28, *Par ton regard tu me fais espérer*.

19. N° 16, *Las je me plains*; n° 25 *De retourner mon amy je te prie*; n° 30 *Est il conclud par un arrest d'amours*.

20. N° 117 *Qu'en dictes vous*, Rondeau, ms. BnF Fr. 1722, attr. Marguerite d'Orléans.

21. N° 57 *Allez souspirs enflammez au froigt cœur*.

22. Dans l'édition augmentée de 1555, *Les Euvres de François Petrarque...*, *Ite caldi sospiri* est le sonnet 84.

23. RISM 1530/3. Jean Vignes, consulté sur ce point, résume donc: « En 1548, traduisant à son tour ce sonnet, Philieul, qui connaît la chanson anonyme de 1530, s'en inspire visiblement, mais aussi s'en démarque comme il peut. » L'orthographe du nom de l'imprimeur Attaignant (au lieu de « Attaignant ») tend à se stabiliser depuis 1970, où paraît la monographie décisive de Daniel Hertz qui lui est entièrement consacrée.

24. N°s 1, 5, 10, 11, 12, 13, 18, 19, 20, 22, 23, 24, 26, 37, 38, 41, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 56, 62, 63, 71, 74, 78, 88, 89, 123.

oblique : c'est la seule des chansons de Marot qu'on ne puisse pas trouver dans un parolier, notamment pas dans l'édition célèbre de 1538²⁵. La circulation musicale de cette chanson de Marot avant la *Chrestienne resjouissance* remonte à 1532²⁶, c'est-à-dire l'année même de publication de l'*Adolescence clementine*, où elle ne figure pourtant pas encore. La leçon de Beaulieu est bien « Qui la voudra souhaite que je meure », c'est-à-dire non celle de l'édition de 1538 de l'*Adolescence clementine*, mais celle du manuscrit de Chantilly²⁷... et avant tout, celle de la partition de Sermisy en 1532.

Il faut revenir sans doute sur ce recueil parolier de 1538 : Toutes les chansons de Marot présentes dans la *Chrestienne resjouissance* (sauf le n° 37 donc) sont issues aussi de ce recueil. La plupart d'entre elles ont été mises en musique avant, et beaucoup dès les années 1520. Ce n'est pas étonnant : Brian Jeffery montre que dans les années 1530 les recueils paroliers commencent à s'appuyer plutôt sur des imprimés de musique dont ils se contentent, à partir de 1535²⁸, de prélever simplement les paroles. Avant cette date, ils comportaient aussi des chansons de transmission orale, en plus grand nombre. Un tournant se produit donc avec les premières éditions musicales parisiennes de 1528, puis les recueils chansonniers notamment à partir de 1535. Pour « Martin menoit son pourceau au marché » (n° 125), qui arrive dans le parolier de 1535, il y est manifestement copié d'après la récente partition de 1534. Mais il ne sera plus jamais bienvenu dans les paroliers, et se trouve, lui seul, expurgé des grands paroliers successifs. Il ne figure donc pas dans le parolier de 1538, mais en revanche la version polyphonique de Janequin²⁹ a été rééditée par Jacques Moderne à Lyon quelques années avant la *Chrestienne resjouissance*, en 1540. C'est peut-être par là que Beaulieu a choisi de compléter son hommage

25. Après les minces plaquettes du début du siècle, les paroliers s'étoffent notablement dans la décennie 1520-130. Les deux plus grands paroliers contenant les paroles des airs utilisés par Beaulieu sont ceux de 1535 et 1538 : *S'ensuyvent plusieurs belles chansons nouvelles Avec plusieurs autres retirés des anciennes impressions, comme pourrez veoir à la table en lequel sont les premières lignes des chansons et le feuillet là où se commencent lesdictes chansons*. Mil cinq cens. xxxv., [1535], Wolfenbüttel : Herzog-August-Bibliothek, Lm 3971a ; *Les chansons nouvellement assemblées outre les anciennes impressions*. M.D.XXXVIII, [1538], Stuttgart : Württembergische Landesbibliothek, R 16 Mar. 1. Le recueil de 1538 s'ouvre par une section séparée comportant les 32 premières chansons de l'*Adolescence clementine*. Brian Jeffery, après d'autres, soulignait en 1976 que l'on peut questionner l'autorité de Marot sur l'ensemble du recueil, qui est fondamentalement composite (B. JEFFERY, *Chanson Verse of the Early Renaissance*, London : Tecla Editions, 1571-1576, 2 vol., vol II, p. 332).

26. *Trente trois chansons musicales*, Paris : Attaignant, 1532 (février 1531 AS), RISM 1532/12, chanson de Sermisy, f° 16.

27. Guillaume BERTHON, « Clément Marot. Recueil inédit offert au connétable de Montmorency en mars 1538 (Manuscrit de Chantilly), fac-similé et édition critique établie et annotée par François Rigolot » (compte rendu), dans *Réforme, Humanisme, Renaissance* 72 (2011), p. 117s.

28. B. JEFFERY, *Chanson Verse*, op. cit., vol. II, p. 127-131 puis 141.

29. RISM Attaignant 1535/6 ; Gardane 1538/19 ; Moderne 1540/17 et de nombreuses versions instrumentales.

à Marot, bien qu'à cette date il ait quitté Lyon. Chose curieuse cependant, son pastiche de « Martin » est placé en section II, proposé comme nouveau texte à placer sur sa propre version musicale (perdue), n° 125. Et de fait, les paroles proposées pour le pastiche spirituel n°125 ne peuvent en aucun cas s'appliquer à la version musicale « Attaignant/Janequin » la plus connue. Elles s'appliquent mieux à la version Sermisy, mais Beaulieu avait manifestement réécrit une version personnelle.

Chrestienne resjouissance *et poésie ancienne*

Beaulieu rend aussi hommage, toujours par le biais des partitions, au père de Clément Marot, Jean Marot³⁰. Si « A tout jamais d'un vouloir immuable » est bien présent dans les paroliers du début du siècle, comme témoin tardif de la gloire des derniers grands rhétoriciens et du père du poète officiel de la cour de François I^{er}, le deuxième, « Mort ou mercy en languissant j'attendz », n'est alors connu que par une édition musicale savante lyonnaise de 1538, chez Jacques Moderne³¹. Malgré son absence des paroliers populaires, le texte lui-même avait suscité l'intérêt du compositeur Villiers, peut-être après l'édition poétique récente des œuvres de Jean Marot (1536).

Ces deux premières pièces sont des rondeaux, forme tardive, en 1546, pour la musique, et plus encore pour la poésie. Beaulieu opère d'une façon étonnante : pour la première (son n° 29), fondée sur un rondeau cinquain, il gomme entièrement les refrains musicaux que l'on pouvait encore chanter intégralement à la fin du xv^e siècle. De fait, dans la version musicale de 1520 (chez Andrea Antico), ce rondeau se prête à une interprétation strophique, sans répétition musicale, donc sans trace de refrains ou rentrements. C'est sans doute celle-ci qu'entend utiliser Beaulieu. Seule la croisure des rimes, aabba, permet encore d'y déceler la structure d'une première strophe de rondeau.

Parmi les pièces les plus anciennes toujours, deux sont conservées dans le chansonnier de Rohan³², daté du dernier quart du xv^e siècle, encore un rondeau (n°111) : « Cent mille ecus », et le refrain « Las mon amy le souvenir de vous me tue » de la chanson très populaire, « Mon ami n'a plus que faire » (n° 82). Les deux textes ont connu des mises en musique précoces, notamment manuscrites du premier quart du xvi^e siècle, et une circulation en paroliers

30. N°s 29, 39 et 121.

31. Villiers, 4 voix, RISM 1538/16. Voir concordances et autres versions tardives dans la Base Chansons (éd. Annie Cœurdevey) du CESR de Tours, programme Ricercar. Après la mort de Francesco Layolle en 1540, Villiers semble lui succéder comme éditeur musical chez Moderne.

32. Berlin, Preussische Staatsbibliothek, Kupferstichkabinett, ms. 78 B 17.

jusqu'en 1535 pour la première. On peut penser que c'est ce qui la désigne comme bon support de parodie aux yeux de Beaulieu.

Le n° 65 (« J'ai demouré seulle esgarée ») est connu depuis l'édition très précoce du *Jardin de Plaisance* (Paris : Antoine Vérard, 1502), et fait figure de remarquable souvenir d'une période poétique antérieure. Sa fortune musicale manuscrite puis imprimée est immense. Beaulieu semble avoir trouvé là une de ses plus anciennes sources d'inspiration, musique et poésie réunies. De même pour une autre édition gothique de Vérard, *La Chasse et le Départ d'amour* (1509), au n° 81 (« Qui la dira la peine de mon cœur »). Les premières éditions musicales de cette chanson datent de 1501 (Petrucci). Mais là encore, il est possible que Beaulieu soit plus familier non des partitions fort anciennes, mais de l'air de ces chansons, en ce qu'il servait de timbre encore dans les années 1530 et notamment à Lyon, pour des Noël³³. Ce serait donc plus par l'actualisation auditive de ces chansons dans le milieu lyonnais, notamment par le biais des parodies des Noël³³, que par une connaissance approfondie des chansons polyphoniques anciennes que Beaulieu aurait été inspiré.

Poèmes signés, musique d'auteur ?

Si l'on fait l'hypothèse que Beaulieu montre, dans le choix de ses chansons-support, un goût pour la haute musique et pour la haute poésie, on voit que les raisons de l'affirmer s'amenuisent pourtant avec l'examen détaillé. Certains modes de circulation semblent plus évidemment proches de la réalité sonore de Beaulieu que les sources plus anciennes, plus vénérables... et inaccessibles. En musique aussi, il existe un mur entre les générations selon qu'elles ont ou non connu la diffusion imprimée.

Ainsi, si le nom de Sermisy se détache pour un cinquième des pièces (35 chansons), c'est certainement que Clément Marot y est associé. Or Sermisy en a été l'un des arrangeurs musicaux les plus efficaces. Il faut entendre ici l'efficace d'une technique musicale beaucoup plus simple et accessible que celle de Janequin. Sermisy est le maître de chapelle de la cour de Louis XII à François II, c'est ainsi un homme de métier qui fait chanter quotidiennement de grandes quantités de répertoire, et pour qui l'écriture musicale simple et performante n'a nécessairement plus de secrets. L'alliance du poète Clément Marot et du musicien Claudin de Sermisy possède donc fondamentalement des vertus propices au succès populaire : robustesse des constructions, clarté, facilité de mémorisation, réalisations musicales portées à un bon niveau de

33. P. RÉZEAU (voir n. 35), *Noëls* 331 et 734. N^{os} 462 et 548 sur « Vivre ne puy », cette dernière chanson constituant le double musical, et la « réponse » poétique à « Qui la dira ».

systematisme, peu surprenantes mais d'un charme exquis, donc séduisantes. Le nom de Sermisy est le seul qui se détache véritablement de notre corpus.

Recueils collectifs de vers à chanter et de musique

Il faut donc s'intéresser aux circulations plus légères de la musique et de la poésie. Non plus seulement les grandes collections de musique savante, ou les anthologies poétiques ou monographies d'auteurs, mais plutôt les répertoires des paroliers, et les airs utilisés par d'autres parodistes. Le début du xvi^e siècle voit naître ces paroliers, sorte de guide-chants pratiques qui permettent de chanter sans lire la musique, devenus si communs ensuite. Leur répertoire dépasse largement celui des chansons savantes, et l'on y trouve beaucoup des chansons dont Beaulieu propose des réécritures.

Nous avons pu observer la relation de Beaulieu avec Clément Marot, mais plutôt avec « le poète du parolier de 1538 », à l'exclusion d'autres sources. On peut aussi observer d'intéressants recoupements : 46 pièces sont directement accessibles dans le grand parolier de 1535. En élargissant la perspective, plus de 107 pièces de la *Chrestienne resjouissance* sont, à notre connaissance, transmises par les paroliers. Un de ces paroliers a été imprimé à Lyon en 1534, chez Claude Nourry. Il présente 16 chansons en commun avec la *Chrestienne resjouissance*³⁴.

Si Beaulieu ne s'est pas inspiré des travaux de ses futurs coreligionnaires dans le domaine de la chanson spirituelle, ni ne les a inspirés en retour, en revanche il travaille semble-t-il de la même manière (et dans la même grande mouvance des paroliers imprimés) que nombre de noëlistes, les noëls constituant l'autre grand corpus en matière de parodies textuelles à son époque. C'est ainsi qu'il partage avec eux des airs particulièrement employés dans ce domaine, au moins 55, dont les 28 plus populaires³⁵. Parmi ces airs favoris de noëls, 23 ont même donné lieu à plusieurs noëls à succès distincts, au cours du xvi^e siècle, ce qui est relativement rare. Ces airs sont donc de grands succès populaires. 7 sont d'ailleurs, à l'origine, tirés des airs de chansons de Marot/Sermisy. Si

34. *S'ensuyvent plusieurs belles chansons nouvelles : nouvellement imprimées, lesquelles sont fort plaisantes Et les noms d'icelles trouverez en la table qui est à la fin du présent livre. Avec aucunes de Clement Marot, de nouveau adjoustées.* On les vend à Lyon, en la maison de feu Claude Nourry, dit le Prince, pres nostre Dame de Confort, Lyon : Claude Nourry, [1533 ou 1534], Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, A : 562 Quod. (5).

35. Ceux qui sont transmis par plus d'une source imprimée (compte tenu de la rareté et du caractère lacunaire des supports qui nous sont parvenus). La récente étude de Pierre Rézeau sur les noëls, ainsi que son catalogue, constituent à présent la principale porte d'entrée sur ce répertoire. Pierre RÉZEAU, *Les noëls en France aux xv^e et xvi^e siècles*, Strasbourg : ELIPHI, 2013. Les pièces de la *Chrestienne Resjouissance* chantées sur des airs aussi utilisés pour des noëls sont signalées dans la table des airs en annexe.

L'on se réfère aux seules chansons d'origine de la *Chrestienne resjouyssance* qui nous sont connues (128), les airs utilisés aussi pour des noëls en représentent donc plus du tiers, presque la moitié. Et c'est bien ce qui doit étonner plus encore, au regard du peu de points communs entre la *Chrestienne resjouyssance* et la chanson spirituelle imprimée à Genève depuis les années 1530. Beaulieu semble plus immédiatement s'inscrire dans la tradition des noëllistes français, cela se vérifie notamment par la communauté de mémoire musicale partagée.

Anthologies polyphoniques

L'idée que Beaulieu ait pu mettre en scène sa propre « mémoire musicale » en l'aidant un peu de sources textuelles imprimées au moment de la collation du recueil se précise ainsi, au regard de certains corpus, de certains recueils. Si l'on tente de vérifier de quelle manière il a pu s'appuyer sur des musiques existantes en recueil, cette fois, les constats sont moins tranchés, à une exception près. La musique imprimée par Attaignant dès 1528 constitue l'une des plus importantes sources de musique notée disponible³⁶. Avec le développement de l'imprimerie à Lyon, et notamment l'officine de Jacques Moderne, d'autres partitions circuleront, plus largement. Mais Jacques Moderne n'édite pas, tant s'en faut, que des musiques originales, et nombre des publications d'Attaignant sont reprises à Lyon dans les années 1530, où Beaulieu a pu en prendre connaissance.

Dans le domaine de la musique manuscrite, à la circulation infiniment moins commune, le tableau change un peu : la *Chrestienne resjouyssance* partage 10 à 17 chansons avec les quelques manuscrits auxquels elle est le plus étroitement liée³⁷. L'un d'entre eux en particulier, le manuscrit 1848 de Copenhague, présente 19 concordances avec la *Chrestienne resjouyssance*³⁸. Ces manuscrits définissent un périmètre de chanson légère française, mais depuis l'étude de Christoffersen, on sait que le ms. 1848 est un manuscrit de Lyon, datant des années 1530³⁹.

36. 18 chansons de la *Chrestienne Resjouyssance* se trouvent par exemple tirées du recueil RISM 1529/3.

37. CH-Bu, ms. FX.17 ; DK- Kk Ny kongelige Samling 1848 ; D-Rtt Freie Künste Musik 3/1 ; D-B MS Mus. 40194 ; D-Mbs Mus. Ms. 1516 ; PL-GD 4003. Les abréviations des bibliothèques et lieux de conservation sont celles du RISM.

38. Les n°11, 19, 23, 25, 38, 44, 45, 50, 51, 62, 66, 69, 70, 80, 82, 86, 87, 90, 115.

39. Sur ce manuscrit et ses différentes sections, voir Peter Woetmann CHRISTOFFERSEN, *French music in the early sixteenth century: Studies in the music collection of a copyist of Lyons, the manuscript Ny kgl. Samling 1848 2° in the Royal Library, Copenhagen, København: Københavns Universitet (Museum Tusulanum), 1994.*

Lyon

La question de l'inspiration musicale de Beaulieu, même en l'absence de notation musicale, semble donc se resserrer sur Lyon. Pour certaines pièces du ms. 1848, ce manuscrit lyonnais représente même une des meilleures sources : notamment pour la chanson 80, « Mon père m'a donné mari »⁴⁰, une chanson du début du siècle, peu imprimée, jamais en France, mais diffusée en revanche par des sources manuscrites illustrant bien le tropisme Lyon/Suisse d'une audience discrète. Il existe plusieurs chansons de mal mariée presque similaires, datant de la même époque, mais on les distingue relativement bien. Celle-ci n'a pas encore été retrouvée dans le moindre parolier populaire. Sa diffusion repose donc probablement, du temps de Beaulieu, uniquement sur la musique (ou plutôt simplement l'air) de cette chanson, qui est caractérisée par une parcimonie imprimée avérée, ou sur les noëls qui ont pu la populariser – mais sans notation musicale. Cette modeste chanson en devient donc un indice supplémentaire en faveur d'une imprégnation auditive toute lyonnaise.

Beaulieu, dans sa période lyonnaise a pu lire des chansons polyphoniques notamment reprises récemment par Moderne⁴¹. Il a pu se trouver proche du manuscrit 1848 de Copenhague. Il a sans doute fréquenté, plus précisément, les éditeurs musicaux de Moderne, certainement Layolle⁴², et Villiers⁴³. Certains imprimeurs vénitiens ont pu reprendre des répertoires qui circulaient à Lyon, à la faveur des nombreux échanges qui liaient de fait Lyon et l'Italie⁴⁴.

Mais Beaulieu a aussi pu puiser directement à certains paroliers ou recueils de noëls, toujours des recueils de textes pour chanter, précisément publiés à Lyon dans les années 1530 : c'est ainsi que le réseau de concordances montre 16 airs cités dans le recueil lyonnais de chansons publié par Claude Nourry

40. 4v. Isaac, I-Fn ms. Banco Rari 229; 5v. D-Rp 1018: 3v. DK-Kk ms. Ny kongelige Samling 1848, 2°; 4v. Petrucci 1502/2; pretrucci 1504/3 et FlorC2442; 3v. Antico 1520/6, CH-SGS ms. 463.

41. Recueils RISM Moderne 1538/10; 1538/14; 1538/16; 1538/18; 1543/14, soit 22 pièces au moins. Laurent Guillo rappelle que l'imprimerie musicale lyonnaise a commencé sans doute au plus tard en 1525, mais pas encore de façon commerciale comme dans la décennie suivante, et notamment pas en typographie avant 1532. La période intensive d'impression de chansons chez Moderne s'estompe après 1540.

42. Francesco Layolle était un organiste très actif à Lyon, et travaillait pour Jacques Moderne. La chanson 85 repose sur un timbre des plus connus à partir de 1536, « Les Bourguignons ont mis le camp », chanson militaire écrite après le siège de Péronne, et promise à un bel avenir comme air récurrent des chants de siège jusqu'au début du xvii^e siècle. On en trouve la seule version imprimée au xvi^e siècle sous la plume de Layolle (un canon à deux voix, recueil RISM 1538/18, Lyon, Jacques Moderne).

43. N° 39, « Mort ou mercy », sur un rondeau de Jean Marot, voir *supra*.

44. Ainsi du vénitien Gardane, dont un imprimé de 1539 réimprimé en 1544 (RISM 1539/21) présente 23 pièces communes avec la *Chrestienne resjouissance*.

en 1534⁴⁵. C'est donc par plusieurs biais que l'on peut rattacher les parodies de la *Chrestienne resjouyssance* à des sources lyonnaises, lorsqu'on prend soin d'observer à la fois le tissu musical et les circulations textuelles de pièces qui se chantaient sur ces airs, et qui circulaient à Lyon, comme les noëls en particulier. Ainsi des *Bourguignons*, grand timbre de noëls s'il en est⁴⁶. Ce sont, en tout, quelque 62 pièces au moins, que ce soit au titre des paroles ou des musiques ou même de l'usage des timbres à Lyon pour les noëls.

Beaulieu parodiste solitaire

Eustorg de Beaulieu semble donc bien inséré dans le milieu lyonnais et une culture musicale datant plutôt des années 1530, plutôt comparable, dans son métier de parodiste, à un noëlliste de cette époque. Ses difficultés semblent-elles constantes à se faire éditer peuvent expliquer la chronologie curieuse de la *Chrestienne resjouyssance*, dans les faits potentiellement prêté en 1538⁴⁷, à un moment où se développe par ailleurs, à Genève, un corpus de chansons spirituelles qui lui tourne le dos. Le personnage se conçoit mieux dans le milieu de la culture populaire chrétienne du début de la décennie en France, en somme.

C'est amplement souligner ici, après d'autres, le peu de rayonnement de la *Chrestienne resjouyssance*, et plus généralement l'insuccès suisse de Beaulieu, dans ses publications de psaumes, dans ses propositions de chansons spirituelles, et plus généralement dans sa carrière.

Mais dans une proportion intéressante, en déplaçant la perspective, on s'aperçoit que Beaulieu a réussi à initier un mouvement de timbres à partir de la *Chrestienne resjouyssance*. Dans 13 cas, la *Chrestienne resjouyssance* est la première ou la seule anthologie à faire de ces chansons des airs, des « timbres »⁴⁸. Ces airs sont donc à la fois attestés musicalement et partagés, il revient à Eustorg de Beaulieu d'en avoir le premier fait l'essai.

45. Lyon est un centre important de publication de noëls, issus notamment des officines de Nourry, Arnoullet, Moderne, Rigaud... c'est aussi la ville de Barthélemy Aneau.

46. P. RÉZEAU, *Les Noëls*, n^{os} 140, 478, 878.

47. C'est en particulier ce qu'inspire la bibliographie musicale des chansons utilisées par Beaulieu, comme arrêtée après cette date.

48. Les n^{os} 39, 57, 58, 60, 72, 84, 98 (une chanson de 1501), 110, 111, 115, 120, 126, 144, sans compter les chansons jamais retrouvées de la section II, et déjà présentes dans les *Divers rapportz*, sans postérité.

L'art du parodiste

Pour rendre compte enfin de l'art de Beaulieu en matière de textes de substitution, il n'y a pas d'autre solution que de confronter les sources musicales, lorsqu'elles sont disponibles, avec ses vers. Mais restituer à l'écrit une pratique de parodie essentiellement orale, c'est prendre le risque de créer une « partition » d'un objet qui n'a sans doute jamais existé : entre les versions savantes où l'on relève les mélodies, et le fredon qu'on en peut faire, il y a tout un monde de possibilités. Ainsi Beaulieu cherchant ses rimes, avec à l'esprit un air connu, n'en chantait peut-être pas toutes les notes, ni sans doute exactement les mêmes que celles qui sont imprimées dans des partitions polyphoniques de l'époque. Pourtant, les superpositions des versions textuelles et musicales sont très instructives, et deux exemples peuvent illustrer le talent particulier de Beaulieu, celui de parodiste.

Le premier, « J'attends secours », est une chanson de registre élevé, dont presque aucun mot de la première strophe ne nécessite de transformation.

22. Eustorg de Beaulieu

J'at - tendz se - cours de ma
Sa - ma - ges - té j'ay par
Plai - se luy donc: ma mes -
seul - le pen - sé - e
trop of fen - cé - e
chan - ce pas - sé - e
C'est de Je - sus: qui ne m'es - con - di
Mais quand en foy & coeur le pri - e
Met tre en ou - bly, quand ain - si se -
ra, ra Ains à la fin du ra
l'ay Ma cons ci - me es - poir en ce qu'il
mon - de me di - ra A my t'a
me par - don - ne - ra. Car sa - bon
paix re - po - se - ra, Sans es - tre -
mour se - ra re - com
plus n'est en - cru - rien - ef
d'es - pu - les -
pen - sé - e
fa - cé - e
pres - sé - e

Sur la partie supérieure de la chanson originelle de Sermisy⁴⁹, la versification de Beaulieu se coule sans difficultés. La chanson amoureuse d'origine (Marot) possède une première strophe à l'expression réservée, facile à transposer sur le plan spirituel sans trop la retoucher :

Claudin
Atens secours de ma seule pensee atens le iour que lo melecōdira
ou q̄ du tout la belle m'y dira amy iamour sera recompensee.

Pour la seconde, le travail de Beaulieu est plus soutenu :

130. Eustorg de Beaulieu

O Sainct Esprit: vien en flammer noz cœurs
Et nous induis à estre i mi ta teurs
Ou aultrement: ain si que mal faic teurs
8 Tant que d'orgueil la glâce soit fondu
De le sus Christ du quel grace est ve nu
Nous me ritions que Di eu nous re dar
13 e. Et si priere est au Ciel en tendu e,
e: Le quel pri a pour la gent de sens nu e,
que, Et qu'en En fer nostre a me soit per du e,
19 Fay nous pri er pour noz per se cu teurs.
Qui le met toit à mort en grandz dol leurs.
Ve u les pe chez dont nous som mes au theurs.

49. *Chansons nouvelles en musique*, Paris: Attaignant, 1528, RISM 1528/3. Première réédition *Trente et sept chansons musicales*, Paris: Attaignant, [1528], 1528/8. Ici superius, num. D-Mbs, Bayerische Staatsbibliothek.

Cette reconstitution utilise la partie supérieure de la chanson «Alles souspirs», de Sermisy (RISM 1530/3) sur le texte de Vasquin Philieul, traduit de Pétrarque. La chanson 57 de la *Chrestienne resjouissance* «O Saint Esprit» s'adapte parfaitement à la partition. Les musiciens remarqueront dans l'original le petit signe de congruence au début du dernier vers «Fay nous prier»⁵⁰, pour le faire chanter deux fois, et la coïncidence avec la didascalie «2.» chez Beaulieu (p. 44). Le soin de Beaulieu relativement à la parodie est donc très grand, tourné vers l'exécution musicale et sa notation, qu'il maîtrise parfaitement⁵¹. Mais, comme la plupart des parodistes, les strophes suivantes sont écrites avec une trop grande confiance, et perdent certaines de leurs vertus métriques ou sonores : ici, les vers 3 des strophes 2 et 3 («Lequel pria», «Et qu'en Enfer») sont musicalement hypométriques. La mesure 14 est peu adaptable, car elle est destinée impérativement au chant d'une syllabe féminine de milieu de vers, ici «numéraire» en musique, c'est-à-dire à chanter sur deux notes, comme «pri-è-re», dispositif que l'on ne trouve pas aux strophes 2 et 3 chez Beaulieu. Ce désagrément notable de la mesure 14 indique avec certitude que le poète travaille les strophes supplémentaires à la table, probablement sans chanter. La réussite du vers 3 de la première strophe montre au contraire un travail poétique chanté, c'est-à-dire effectivement contrôlé vocalement par Beaulieu, avec pour résultat une mise en place irréprochable.

L'assemblage réalisé par Eustorg de Beaulieu pour son fort recueil de chansons de propagande laisse apparaître, par la filiation et l'identification des airs, tout d'abord un net ancrage local à Lyon, par le choix des imprimeurs, des sources textuelles des paroliers, des compositeurs, et même de la circulation lyonnaise des airs qu'ils partagent. Au-delà de cet ancrage lyonnais, on remarque que Beaulieu choisit des airs qui ont en général largement circulé. On peut penser qu'ils faisaient effectivement partie de sa propre culture musicale mémorisée, comme l'annonce la préface. Il a ensuite sans doute complété son choix de parodies, éventuellement en puisant directement dans de grands recueils paroliers qui semblent le soutenir fortement, notamment les deux principaux, des années 1534 et 1535. Enfin, Beaulieu installe la notion de timbres pour 13 nouvelles pièces, dont 4 dans la section II, c'est-à-dire qu'il prétend à la fois composer une nouvelle pièce (section II) et estimer qu'elle sera suffisamment popularisée pour être reprise. Pour ces 13 chansons, le pari est partiellement tenu : elles ont une postérité en musique savante. Mais l'on peut se demander, puisque les chansons 102 à 140 n'étaient pas même parues

50. *Vingt et neuf chansons* musicales, Paris : Attaignant, 1530. RISM 1530/3, num. Bayerische Staatsbibliothek, n° 12.

51. La relation des didascalies «2.» avec les signes de congruence des partitions imprimées chez Attaignant est très éloquentes, et suggère l'idée que Beaulieu est lecteur d'Attaignant, tout autant qu'il travaille de mémoire.

au moment de la constitution du recueil, quelle est la part de la conviction et de l'emballlement, voire de l'exagération dont a pu faire preuve Beaulieu. Car en dépit d'une réalisation très soignée, faute de musiques bien mémorisées, ou trop nouvelles, le fonctionnement de la parodie n'est pas assuré.

Enfin le choix d'un timbre appelé à une immense fortune dans le domaine des noëls, le n°150⁵², devenu chez Beaulieu « Il est huy bon jour de fête/Non et non dit le Prophète » suggère, au-delà d'une lutte contre les chansons lascives, bien autre chose : on pourrait y voir aussi, ou plutôt, une réaction contre les premiers usages de cet air fameux « Il est jour dit l'alouette », c'est-à-dire les parodies qui en sont faites dans les noëls, sous la plume des noëllistes catholiques. Sous cet angle, la corrélation fréquente observée entre les airs de noëls et ceux de la *Chrestienne resjouyssance* représenterait moins l'expression d'un patrimoine sonore commun, que celle d'une lutte « timbre à timbre », « air à air », dans un souci de combat musical que seul l'examen précis de ces airs permet de révéler. Ce phénomène d'iconoclasme musical, peut-être ici dans une phase précoce, trouve plus tard dans le siècle de vigoureuses illustrations avec les recueils de chants catholiques sur timbre, ceux de Pierre Doré (1549), d'Artus Désiré (1561 ?) et de Christophe de Bordeaux (1581). Ces pamphlétaires combattent à leur tour timbre à timbre les chansons du chansonnier huguenot cher à Henri Léonard Bordier, et constituent par là même un hommage, en creux, à la puissance que ces paroliers, et la *Chrestienne resjouyssance*, tirent de cette pratique parodique réformée fondée sur un « chant commun ».

ANNEXE 1
AIRS DE LA *CHRESTIENNE RESJOUYSSANCE*

Changeons propos c'est trop chanté d'amour	1	noël
En faict d'amour beau parler n'a plus lieu	2	
Puis qu'en amour a si beau passetemps	3	noël
D'estre amoureux jamais je ne fus las	4	
D'amour me va tout au rebours	5	
De bien aymer les Dames je ne blasme	6	
De tant aymer mon cœur s'abuseroit	7	
Un grand plaisir Cupido me donna	8	

52. « Disons Nau à pleine tête », sur « Il est jour, dit l'alouette », Rézeau n° 305, pour la première fois dans *Noëlz nouveaulx en poetevin. On les vend à Paris en la rue neufve nostre dame a lenseigne saint Nicolas*. Wolfenbüttel 54 (2), daté de 1526 à 1531.

Vray Dieu qu'amoureux ont de peyne	9	
J'ayme le cœur de m'amy	10	
Secourez moy ma dame par amours	11	noël
Quand vous voudrez faire une amy	12	noël
J'ay grand desir / D'avoir plaisir / D'amour mondayne	13	
Le jaulne et bleuf sont les colleurs	14	
Gris et tané me fault porter	15	
Las je me plaings mauldicte soit fortune	16	
Le content est riche en ce monde	17	
Mauldicte soit la mondaine richesse	18	
Ma dame ne m'a pas vendu	19	
O cruaulté logée en grand beaulté	20	
C'est une dure despartie	21	noël
J'attendz secours de ma seulle pensée	22	
Dieu gard ma maistresse et regente	23	noël
Long temps y a que je vy en espoir	24	
De retourner mon amy je te prie	25	
Si je vy en peyne et langueur	26	
En attendant le languir me tormente	27	
Par ton regard tu me fais esperer	28	noël
A tout jamais d'un vouloir immuable	29	noël
Est il conclud par un arrest d'amours	30	noël
Au pres de vous secretement demeure	31	
Content desir qui cause ma dolleur	32	noël
Vivre ne puis content sans sa presence	33	
Las voulez vous qu'une personne chante	34	
J'ay trop aymé vrayment je le confesse	35	noël
J'ay fait pour vous cent mille pas	36	
Qui la voudra souhaite que je meure	37	
Languir me fais sans t'avoir offensée	38	
Mort ou mercy en languissant j'attendz	39	

Tristes pensers à mes yeulx donnez tresve	40	
Plaisir n'ay plus mais vy en desconfort	41	noël
Le cœur est mien qui oncques ne fut prins	42	noël
Je me plainctz fort amours m'ont rué jus	43	noël
Pour avoir faict au gré de mon amy	44	
Si par souffrir on peult vaincre fortune	45	
Quand j'ay pensé en vous ma bien aymée	46	
Qui veult avoir liesse	47	
Je suis aymé de la plus belle	48	
J'ay contenté / Ma volonté	49	
Je ne fay rien que requerir	50	
D'un nouveau dard je suis frappé	51	
Hellas que vous a faict mon cœur	52	noël
Il me souffit de tous mes mauix	53	noël
De mon tres triste desplaisir	54	noël
Le cœur est bon et le vouloir aussi	55	
Le cœur de vous ma presence desire	56	
Allez sospirs enflammez au froigt cœur	57	
Ta bonne grace et maintien gracieux	58	
En contemplant la beaulté de m'amy	59	noël
Je n'avois pas à bien choisir failly	60	
Je ne me puis tenir pour chose que l'on die	61	
Jouyssance vous donneray	62	noël
Qui veult entrer en grace	63	
N'aurez vous pas de moy pitié	64	
J'ay demouré seulle esgarée	65	noël
Fortune laisse moy la vie	66	
Femme qui tant souvent babille	67	
Faict ou failly ou du tout rien qui vaille	68	
C'est boucaner de se tenir à une	69	noël
Ces fascheux sotz qui mesdisent d'aymer	70	noël

C'est à grand tort que <moy> paouvreté endure	71	
Si j'ay eu du mal ou du bien	72	
L'amitié fut bien commencée	73	
Amour au cœur me poingt	74	
Amy souffrez que je vous ayme	75	noël
Si j'ayme mon amy	76	noël
Vostre cul verd couvert de verd	77	
En entrant en un jardin	78	
Ma chere Dame ayez de moy mercy	79	
Mon pere m'a donné mary	80	noël
Qui la dira la peine de mon cœur	81	noël
Mon amy n'a plus que faire	82	noël
N'aymez jamais une villaine	83	
N'aymez jamais ces gens de court	84	
Mauldict soit le petit chien	85	noël
Je vais je vien mon cœur s'en vole	86	noël
Las à qui dira sa pensée / La fille qui n'a point d'amy	87	noël
D'où vient cella belle je vous supply	88	noël
Tant que vivray en eage flourissant	89	noël
Je ne sçay pas comment	90	noël
Faulte d'argent c'est dolleur non pareille	91	noël
M'ayme m'a cousté cent livres	92	noël
Ein ougenblitz / Bringt offt das glulz [sur une Allemande]	93	
Herz lieb was han ich dier gethan [sur une Allemande]	94	
Les Bourguignons meirent le camp devant la ville de Peronne	95	noël
Nous servirons le roy	96	
J'ay un Cyron sur la mothe	97	noël
Brunette joliette / Vous me faictes mourir	98	
Resjouissez vous bourgeoises / Belles filles de Lyon	99	noël
Touchez nous l'antiquaille / Et nous la danserons	100	
A Dieu la bonne chere	101	

Le temps n'est plus tel comme il souloit estre	102	
Mondain sejour j'ay perdu ta presence	103	
Si de mon cœur malheur a la regence	104	
Fy de Venus et de son passetemps	105	
Allez fascheux envieux plein d'audace	106	
Puis que t'en vas ne sçay où je m'applique	107	
Les envieux ne leurs motz si cuisans	108	
Contre raison vous m'estes fort estrange	109	
Quand tu voudras ton humble serf changer	110	
Cent mille escus quand je vouldroye	111	
Plaisant Bordeaux noble et royal domaine	112	
Si mon malheur me continue	113	noël
C'est assez dict je vous entendz ma dame	114	
Qu'en dictez vous: ferez vous rien / De ce dont tant vous ay requisse	115	
On dict que c'est un grand sollas	116	
Resveillez vous Dame nature	117	
Mourir convient / Souvent advient	118	
Trop endurer me faict m'amy	119	
Entre nous bons pellerins	120	
Vivray je tousjours en soucy	121	noël
C'est tout pour vous Dame musique	122	
Martin menoit son porceau au marché	123	
Voicy le bon temps/Que chascun s'apreste	124	
Bon jour bon an et bonne estreine	125	
La rosée du moys de may	126	
L'aultre jour m'alloye esbattre	127	
Seulle suis demourée / Sans secours ne demy	128	
Sus debout beuvons d'autant	129	
O Hermite saint Hermite	130	noël
Und weller vil hellenden	131	
Miserere mei Diu [sur le chant d'une Rouergasse]	132	

Paix là sus ho là paix là	133	
Vella bon / Faictes ailleurs ce sermon / Vella bon	134	
Te remues tu / Te remues tu gentil fillete	135	noël
Vire vire Jehan vire Jehan Jehannete	136	noël
Vous mocquez vous monsieur de moy	137	
Jehan fournier four cy four là	138	
Vous me rendrez mon Carolus / Ma belle jeune fille	139	noël
Marie en Bethlehem s'en va [un Noël de jadis]	140	noël
[sur une Allemande]	141	
S'on m'a donné le bruit et renommée	142	noël
Je ne sçay comment je pourrois avoir marrisson	143	noël
Or vien ça vien m'amy Perrete	144	
Nous vinsmes à la feste / Avec la Tourolora ra ra ra	145	noël
Il m'est advis que les amoureux / Ont meilleurs temps que	146	
Piscatore [une italienne]	147	
Io te faro portar le corne	148	
Et d'en bon jour / Et d'ou venez vous	149	noël
Il est jour dict l'alouete	150	noël
Venez venez venez y toutes	151	noël
Dansez saultez Damoysselles / Dansez	152	
Dictes que c'est du mal m'amy / Dicte s que c'est du mal des dentz	153	
Bourriquet bourriquet	154	noël
Ribon ribaine / Tout en despit de moy	155	noël
Sansonnet / Buissonnet / Las que devint mon cotillonnet	156	noël
Hellas que j'auray d'ennuy / Si le temps que je voy me dure dure	157	
C'en devant derriere / Nous voulions passez les montz / C'en dessus dessoubz	158	noël
Jamais n'aymeray maçon	159	
Laudate dominum	160	

ANNEXE 2
AIRS DE LA *CHRESTIENNE RESJOUYSSANCE*, ORDRE ALPHABÉTIQUE

[sur une Allemande]	141	
A Dieu la bonne chere	101	
A tout jamais d'un vouloir immuable	29	noël
Allez fascheux envieux plein d'audace	106	
Allez soupairs enflammez au froigt cœur	57	
Amour au cœur me poingt	74	
Amy souffrez que je vous ayme	75	noël
Au pres de vous secretement demeure	31	
Bon jour bon an et bonne estreine	125	
Bourriquet bourriquet	154	noël
Brunette joliette / Vous me faictes mourir	98	
C'en devant derriere / Nous voulions passez les montz / C'en dessus dessoubz	158	noël
Cent mille escus quand je vouldroye	111	
Ces fascheux sotz qui mesdisent d'aymer	70	noël
C'est à grand tort que <moy> paouvreté endure	71	
C'est assez dict je vous entenz ma dame	114	
C'est boucaner de se tenir à une	69	noël
C'est tout pour vous Dame musique	122	
C'est une dure despartie	21	noël
Changeons propos c'est trop chanté d'amour	1	noël
Content desir qui cause ma dolleur	32	noël
Contre raison vous m'estes fort estrange	109	
D'amour me va tout au rebours	5	
Dansez saultez Damoysselles / Dansez	152	
De bien aymer les Dames je ne blasme	6	
De mon tres triste desplaisir	54	noël
De retourner mon amy je te prie	25	
De tant aymer mon cœur s'abuseroit	7	
D'estre amoureux jamais je ne fus las	4	

Dictes que c'est du mal m'amyé / Dictes que c'est du mal des dentz	153	
Dieu gard ma maistresse et regente	23	noël
D'où vient cella belle je vous supply	88	noël
D'un nouveau dard je suis frappé	51	
Ein ougenblitz / Bringt offt das glulz [sur une Allemande]	93	
En attendant le languir me tormente	27	
En contemplant la beaulté de m'amyé	59	noël
En entrant en un jardin	78	
En faict d'amour beau parler n'a plus lieu	2	
Entre nous bons pellerins	120	
Est il conclud par un arrest d'amours	30	noël
Et d'en bon jour / Et d'où venez vous	149	noël
Faict ou failly ou du tout rien qui vaille	68	
Faulte d'argent c'est dolleur non pareille	91	noël
Femme qui tant souvent babille	67	
Fortune laisse moy la vie	66	
Fy de Venus et de son passetemps	105	
Gris et tané me fault porter	15	
Hellas que j'auray d'ennuy / Si le temps que je voy me dure dure	157	
Hellas que vous a faict mon cœur	52	noël
Herz lieb was han ich dier gethan [sur une Allemande]	94	
Il est jour dict l'alouete	150	noël
Il me souffit de tous mes maulx	53	noël
Il m'est advis que les amoureux / Ont meilleurs temps que	146	
Io te faro portar le corne	148	
Jamais n'aymeray maçon	159	
J'attendz secours de ma seulle pensée	22	
J'ay contenté / Ma voluté	49	
J'ay demouré seulle esgarée	65	noël
J'ay faict pour vous cent mille pas	36	
J'ay grand desir / D'avoir plaisir / D'amour mondayne	13	

J'ay trop aymé vraiment je le confesse	35	noël
J'ay un Cyron sur la mothe	97	noël
J'ayme le cœur de m'ayme	10	
Je me plainctz fort amours m'ont rué jus	43	noël
Je n'avois pas à bien choisir failly	60	
Je ne fay rien que requerer	50	
Je ne me puis tenir pour chose que l'on die	61	
Je ne sçay commebnt je pourrois avoir marrisson	143	noël
Je ne sçay pas comment	90	noël
Je suis aymé de la plus belle	48	
Je vais je vien mon cœur s'en vole	86	noël
Jehan fournier four cy four là	138	
Jouyssance vous donneray	62	noël
La rosée du mois de May	126	
L'amitié fut si bien commencée	73	
Languir me fais sans t'avoir offensée	38	
Las à qui dira sa pensée / La fille qui n'a point d'amy	87	noël
Las je me plaings mauldicte soit fortune	16	
Las voulez vous qu'une personne chante	34	
Laudate dominum	160	
L'aultre jour m'alloye esbattre	127	
Le cœur de vous ma presence desire	56	
Le cœur est bon et le vouloir aussi	55	
Le cœur est mien qui oncques ne fut prins	42	noël
Le content est riche en ce monde	17	
Le jaulne et bleuf sont les colleurs	14	
Le temps n'est plus tel comme il souloit estre	102	
Les Bourguignons meirent le camp devant la ville de Peronne	95	noël
Les envieux ne leurs motz si cuisans	108	
Long temps y a que je vy en espoir	24	
Ma chere Dame ayez de moy mercy	79	
Ma dame ne m'a pas vendu	19	

M'amyé m'a cousté cent livres	92	noël
Marie en Bethlehem s'en va [un Noël de jadis]	140	noël
Martin menoit son porceau au marché	123	
Mauldict soit le petit chien	85	noël
Mauldicte soit la mondaine richesse	18	
Miserere mei Diu[sur le chant d'une Rouergasse]	132	
Mon amy n'a plus que faire	82	noël
Mon pere m'a donné mary	80	noël
Mondain sejour j'ay perdu ta presence	103	
Mourir convient / Souvent advient	118	
Mort ou mercy en languissant j'attendz	39	
N'aurez vous pas de moy pitié	64	
N'aymez jamais ces gens de court	84	
N'aymez jamais une villaine	83	
Nous servirons le roy	96	
Nous vinsmes à la feste / Avec la Tourolora ra ra ra	145	noël
O cruauté logée en grand beauté	20	
O Hermite saint Hermite	130	noël
On dict que c'est un grand sollas	116	
Or vien ça vien m'amyé Perrete	144	
Paix là sus ho là paix là	133	
Par ton regard tu me fais esperer	28	noël
Pisicatore [une italienne]	147	
Plaisant Bordeaux noble et royal domaine	112	
Plaisir n'ay plus mais vy en desconfort	41	noël
Pour avoir faict au gré de mon amy	44	
Puis que t'en vas ne çay où je m'applique	107	
Puis qu'en amour a si beau passetemps	3	noël
Quand j'ay pensé en vous ma bien aymée	46	
Quand tu voudras ton humble serf changer	110	
Quand vous voudrez faire une amyé	12	noël

Qu'en dictez vous: ferez vous rien / De ce dont tant vous ay requisse	115	
Qui la dira la peine de mon cœur	81	noël
Qui la voudra souhaite que je meure	37	
Qui veult avoir liesse	47	
Qui veult entrer en grace	63	
Resjouissez vous bourgeoises / Belles filles de Lyon	99	noël
Resveillez vous Dame nature	117	
Ribon ribaine / Tout en despit de moy	155	noël
Sansonnet / Buissonnet / Las que devint mon cotillonnet	156	noël
Secourez moy ma dame par amours	11	noël
Seulle suis demourée / Sans secours ne demy	128	
Si de mon cœur malheur a la regence	104	
Si j'ay eu du mal ou du bien	72	
Si j'ayme mon amy	76	noël
Si je vy en peyne et langueur	26	
Si mon malheur me continue	113	noël de 1538
Si par souffrir on peult vaincre fortune	45	
S'on m'a donné le bruit et renommée	142	noël
Sus debout beuvons d'autant	129	
Ta bonne grace et maintien gracieux	58	
Tant que vivray en eage flourissant	89	noël
Te remues tu / Te remues tu gentil fillete	135	noël
Touchez nous l'antiquaille / Et nous la danserons	100	
Tristes pensers à mes yeulx donnez tresve	40	
Trop endurer me faict m'amy	119	
Un grand plaisir Cupido me donna	8	
Und weller vil hellenden	131	
Vella bon / Faictes ailleurs ce sermon / Vella bon	134	
Venez venez venez y toutes	151	noël
Vire vire Jehan vire Jehan Jehannete	136	noël
Vivray je tousjours en soucy	121	noël

Vivre ne puis content sans sa presence	33	
Voicy le bon temps/Que chascun s'apreste	124	
Vostre cul verd couvert de verd	77	
Vous me rendrez mon Carolus / Ma belle jeune fille	139	noël
Vous mocquez vous monsieur de moy	137	
Vray Dieu qu'amoureux ont de peyne	9	

RÉSUMÉ

Sous l'angle musical, la Chrestienne resjouissance d'Eustorg de Beaulieu comprend autant de mélodies à la mode que de textes qui les utilisent (160 chansons). Bien qu'elles n'apparaissent qu'en filigrane, par leur seul titre, elles montrent un musicien très au fait des techniques de parodie de son époque. Les liens de ces chansons avec le milieu lyonnais, mais aussi avec les pratiques parodiques des noellistes français sont nombreux. En situant Beaulieu dans le milieu des parodistes, mais aussi au sein de la production musicale polyphonique de son temps, on perçoit mieux la vocation profonde qui était la sienne, et qui consistait à mesurer le verbe par le temps musical. Les premiers « timbres » de la période moderne, sous sa plume, se mettent au service d'une versification d'inspiration réformée qui place le mètre et le rythme musical au-dessus de toute autre considération, et dans ce domaine réservé, le poète atteint la perfection. La Chrestienne resjouissance est de loin la plus ample collection de chansons sur timbres de son époque, c'est également la toute première monographie sur timbres de l'époque moderne.

SUMMARY

From a musical perspective, there are in Eustorg de Beaulieu's Chrestienne resjouissance as many contemporary melodies as texts using them (160 songs). Although the use of these melodies is obscured in that they can only be recognised by the mention of their title, they witness of a musician who was very well acquainted with the parodic techniques of his age. There are numerous lines connecting these songs to the Lyon context, as well as to the parodies of the French Noellists. When Beaulieu is situated in the context of the parodists and the contemporary production of polyphonic music, the profound nature of his project becomes readily visible, namely to match textual words and musical time. Under his hands, the first "timbres" of the early modern period were placed in the service of a versification inspired by the Reformation and elevating metre and rhythm above all other considerations; it was in this reserved space that the poet could attain perfection. La Chrestienne resjouissance was by far the largest collection of timbre-songs of the time, and also the very first work on timbre from the early modern period.

ZUSAMMENFASSUNG

Die Chrestienne resjouissance (Christliche Freude) von Eustorg de Beaulieu umfaßt unter musikalischem Blickwinkel betrachtet so viele verbreitete Melodien wie Texte (160 Lieder), die sich dieser bedienen. Obwohl die Melodien nur mit ihrem jeweiligen Titel durchscheinen, zeigt sich

hier ein Musiker, der das Parodieverfahren seiner Zeit genau beherrschte. Es zeigen sich zahlreiche Bezüge dieser Lieder zur Umgebung von Lyon, aber auch zum Parodieverfahren bei den französischen Verfassern von Weihnachtsliedern. Indem Beaulieu zu den „Parodisten“ und zugleich in die polyphone musikalische Gestaltung seiner Zeit eingeordnet wird, erkennt man besser seine tiefe Berufung, nämlich das Wort mit dem Takt zu vermessen. Die ersten modernen „Töne“, die aus seiner Feder stammen, dienen der Bereimung nach reformierter Art, die das Versmass und den musikalischen Rhythmus über alle anderen Erwägungen stellen; in diesem speziellen Feld hat der Dichter es zur Perfektion gebracht. Die Chrestienne resjouyssance ist weit mehr als eine große Sammlung von Liedern in zeitgenössischem Stil, sie ist zugleich die erste Monographie im Musikstil der Moderne.

Annoter les vers : étude des références bibliques inscrites dans les marges de la *Chrestienne resjouissance*

Anne-Gaëlle LETERRIER-GAGLIANO
Sorbonne Université

« Chanter à l'Éternel chanson nouvelle & que sa louange soit ouy en la congrégation des fidèles ». Telle est l'épigraphe, tirée du Psaume 149, qui orne la page de titre de la *Chrestienne resjouissance*. Pratique devenue courante dans le contexte évangélique, issue de la prédication scolastique au Moyen Âge correspondant au temps du *pro-thema*, la citation biblique mise ainsi en exergue amène le lecteur à lire le recueil à la lumière de l'intertexte biblique initial¹. Ici le verset appelle à ce que chacun parmi les fidèles chante la louange de Dieu. La notion de chanson « nouvelle », terme présent textuellement dans le poème latin, sert donc remarquablement le projet d'Eustorg de Beaulieu². Il est à noter que ce passage pourrait tout aussi bien trouver sa place sur la page de titre des *Psaumes*³ de Marot, qui propose lui aussi des chansons *nouvelles* puisque paraphrastiques. Est-ce une manière pour le poète de s'inscrire dans la même démarche poétique ? Sur la page suivante, on lit cette autre épigraphe tirée du troisième livre d'Esdras, chapitre 3 « *Super omnia autem vincit Veritas* »⁴, verset qui se trouve aussi en tête d'un autre ouvrage réformé, *La Vérité cachée*⁵. Reprendre cette référence inscrit donc le recueil dans la continuité d'une certaine tradition de l'écriture réformée, antérieure à la poétique de Théodore de Bèze, et nous invite aussi à saisir l'enjeu méta-poétique porté par le réseau des annotations bibliques. La présence démultipliée des références bibliques doit ainsi se lire sur deux niveaux : l'effet produit par ces annotations au sein même du texte, mais aussi le positionnement de l'auteur qui en ressort.

1. O. MILLET, « Créer un nouveau lectorat vernaculaire. *L'Instruction des enfants* (1533 puis 1537) et la *Bible* française d'Olivétan (1535) », dans V. FERRER et J.-R. VALETTE (éd.), *Écrire la Bible en français au Moyen Âge et à la Renaissance*, Genève : Droz, 2017, p. 159-174.
2. La citation, dans la traduction de P.-R. OLIVÉTAN, *La Bible qui est toute la sainte escriture*, Neuchâtel : P. de Vingle, 1535 : « O Dieu, je te chanteray nouvelle chanson, je diray psalmes au psalmerion ».
3. Cl. Marot, *Cinquante deux Pseaumes de David, traduictz en rithme françoise selon la verite hebraïque, par Clement Marot*, Paris : G. Le Bret, 1547. Ouvrage numérisé, *e-rara*, page consultée le 1^{er} octobre 2018 : <http://dx.doi.org/10.3931/e-rara-12703>.
4. Dans la traduction d'Olivétan, *op. cit.* : « Sur toutes choses Vérité surmonte ».
5. [ANONYME], *La Vérité cachée*, Neuchâtel : P. de Vingle, 1533.

Les deux épigraphes et leurs références font l'objet d'une mise en forme typographique que l'on ne retrouve plus dans la suite du recueil. Par exemple, dans le premier couplet de la chanson n°34⁶, les références bibliques sont insérées ainsi :

La, voulez-vous qu'une personne chante
 Folles chansons dont se deust retirer?
 Faistes chanter la musique plaisante Ephe. 5 d.
 Dont Dieu jadis veint David inspirer
 Car à cella devons tous aspirer
 Louant celluy qy'a guerir ne reffuse
 Psal. 51 d. Le cœur contrict qui de peche s'accuse.

Ces six vers exposent de façon réflexive les enjeux qui sous-tendent l'écriture des chansons spirituelles : les v. 1-2 affichent la chanson comme une *contrafacture*, cette pratique de réécriture des paroles à partir d'une mélodie connue, réécriture qui a pour objectif de *purifier* les paroles initiales des chansons pour laisser place à des textes à l'honneur de Dieu. On note au vers 4 la référence topique à David, modèle indépassable pour les auteurs protestants, puisqu'il est ce poète inspiré par Dieu. Le message du couplet s'avère très lisible : il faut chanter les psaumes (ou leurs équivalents) afin de plaire à Dieu, lui qui sauve le pécheur. Ce message est cependant souligné, voire redoublé, par la présence des deux références bibliques en marge : « Ephe. 5 d » et « Psal. 51 d » qui renvoient respectivement à :

- Éphésiens 5, d : «Soyez remplis de l'esperit, parlant en vous mesmes psalmes / Louenges / chansons spirituelles, chantans et résonnans en vos cœurs au Seigneur, rendans tousjours graces à Dieu et père pour toutes choses au nom de nostre seigneur Jesus Christ»⁷.
- Psaume 51, selon la version de Marot : «Le sacrifice agreable & bien pris / De l'Éternel c'est une ame dolente, / Un cuer soumis, une ame penitente / Ceux-là Seigneur ne te sont a mespris»⁸.

Le Psaume 51 compte parmi les psaumes les plus connus, puisqu'il est un des sept psaumes de pénitence, dont la série a souvent été éditée à part. Il me semble donc que les auditeurs devaient connaître l'intertexte induit

6. Eustorg de BEAULIEU, *Chrestienne resjouissance, composée par Eustorg de Beaulieu, natif de la ville de Beaulieu : au bas pays de Limousin*, s.l. 1546. «La 34. Chanson, sur le chant de La, voulez-vous qu'une personne chante, etc.», p. 27-28.

7. Nous citons ici la traduction d'Olivétan, *op. cit.*

8. Clément MAROT, *Cinquante deux Pseaumes de David*, *op. cit.*

par les deux derniers vers du couplet, sans même avoir besoin de la note. Mais il n'en était peut-être pas de même pour Éphésiens 5? À partir de ces deux occurrences, on note que les vers ne sont pas des citations textuelles, ni même des paraphrases de la Bible, mais de simples références à des passages sur le même thème. À première vue donc, les passages référencés doublent simplement les vers. Qu'est-ce que les références ajoutent alors aux chansons? Il faut cependant noter qu'étudier les annotations bibliques en marge revient à s'interroger sur le rapport au texte d'un lecteur et non d'un auditoire. Il ne sera donc pas question ici de l'aspect oral et musical de ces textes mais bien du rapport des chansons à cet intertexte principal qu'est la Bible.

Dans les traités théologiques, il est habituel de trouver des références bibliques afin de légitimer le propos et ce encore aujourd'hui. Dans l'idéal réformé de la *sola scriptura*, cette pratique d'annotation se développe en dehors de ce seul champ spécifique. Anne Ullberg note que l'indication des versets bibliques dans les recueils de chansons spirituelles ne se trouve que dans les ouvrages imprimés par Pierre de Vingle à Neuchâtel, puis par son successeur Jean Michel avant que cette pratique ne soit plus usitée, ou alors seulement chez Simon du Bois à Alençon un peu plus tard⁹. La chercheuse explique ainsi la disparition des références: « Il se peut qu'on ait voulu simplifier le travail d'impression ou que l'on juge que ces références encombrant inutilement le texte. En effet, si les lecteurs ne lisent pas la Bible, ils n'en auront pas l'utilité; à l'inverse, s'ils sont des lecteurs assidus de la Bible, ils ont suffisamment intégré le texte biblique et n'ont donc plus besoin de références en marge pour reconnaître l'intertexte biblique »¹⁰. Eustorg de Beaulieu nous invite à nuancer cette datation de l'extinction de cette pratique puisque Pierre de Vingle meurt en 1536 alors que notre recueil est publié en 1546 sans doute chez Jean Girard, l'éditeur aussi de *l'Instruction des Enfants*, ouvrage d'Olivétan publié en 1533 et 1537 qui comporte de semblables annotations¹¹. Afin donc de cerner les spécificités de cet ajout, il faut d'abord présenter les caractéristiques formelles de ces références. Ce dénombrement invite à réfléchir à ce qu'implique leur présence: la stratégie auctoriale ou éditoriale mise en œuvre par le biais de ces innombrables références bibliques, ce qu'elles sous-tendent en termes d'écriture, mais aussi de réception. Je propose l'hypothèse que les annotations bibliques participent certes de la construction d'une figure d'autorité protestante, désireuse de montrer qu'elle puise à la source même de l'Écriture, mais aussi qu'elles sont la source d'un autre contrepoint, comparable au chant, lors de la lecture: les vers se trouveraient ainsi pris non seulement dans la

9. A. ULLBERG, *Au Chemin de la salvation: la chanson spirituelle réformée (1533-1678)*, Uppsala: Uppsala Universitett, 2008, p. 183.

10. *Id.*

11. O. MILLET, « Créer un nouveau lectorat vernaculaire », art. cit.

contrainte mélodique, mais aussi dans le cadre imposé par la Bible. Or le texte biblique, n'est-ce pas cette parole qui doit informer la vie tout entière des fidèles jusque dans leurs chansons, compositions alors *purifiées* en un sens au contact du « charbon ardent » du texte sacré (Esaïe 6, 6) innervant les vers? Ainsi, du fait de la variété des approches, des enjeux catéchétiques et doctrinaux portés par le discours, en plus d'être un ouvrage plaisant, la *Chrestienne resjouissance* participe à un discours de Beaulieu sur sa pratique poétique et sa posture auctoriale.

Étude systématique des annotations en marge

Ce sont près de 1 500 références bibliques qui émaillent le texte tout au long des 258 pages de l'ouvrage. Cependant, qui donc a annoté les vers? Eustorg de Beaulieu lui-même? Son imprimeur? Plusieurs éléments peuvent aider à faire quelques hypothèses. Chaque référence s'organise comme suit: tout d'abord, le livre (si besoin précédé du numéro du livre I ou II), suivi du numéro de chapitre et en général d'une lettre (a, b, c...). Cette lettre indique la section du chapitre où trouver le passage avant que le texte biblique n'ait été divisé en versets en 1551 pour le Nouveau Testament puis en 1555 pour l'ensemble de la Bible par Robert Estienne, segmentation qui est rapidement reprise dans toutes les éditions ultérieures. Cette notation par paragraphes en a, b, c... et non en versets marquait l'*unitas scripturae*, disposition que la division en versets factuellement amoindrit. La *Chrestienne resjouissance* étant imprimée en 1546, il est donc normal que la division en versets ne soit pas encore de mise dans le recueil. L'ensemble du recueil suit ce mode d'annotation, sans y déroger. Un détail frappe néanmoins: dans l'épître liminaire, les références bibliques sont insérées *dans* le corps du texte, à la manière topique d'un traité théologique. Il n'y a qu'une seule exception avec l'ajout *dans la marge* d'une référence (Philip. 3, 4). Cet ajout semble une correction de l'auteur lui-même et me fait pencher pour des ajouts dus à Eustorg de Beaulieu. En effet, la notation des références bibliques apparaît dès sa réponse au poème d'éloge de Guillaume Guérout mais pas dans le quatrain de ce dernier. Enfin, dans les textes doctrinaux en prose qui clôturent le recueil, les références sont omniprésentes, toujours notées dans les marges et non dans le corps du texte. Cette constante dans la présentation passée l'épître liminaire (est-ce une reprise d'un texte précédemment imprimé comme un sermon?) indique une même persévérance dans la recherche de l'intertexte biblique, qui paraît aller dans le sens d'une volonté spécifique de l'auteur.

Quelles références s'imposent dans le recueil? Les chiffres présentés ici ne prennent en compte que les notes liées aux 160 chansons de la première partie. Le relevé complet montre cependant que le système est sensiblement

le même, avec un ajout systématique des références dans la marge, en face du vers auquel l'associer. Lorsqu'il y a deux références ou plus pour un même vers (437 sont ainsi en doublon, en triple, voire jusqu'à quintuple dans la chanson n° 84), elles sont inscrites à la suite, sur une ou plusieurs lignes, rendant parfois plus difficile la reconnaissance exacte du vers ou du passage annoté. On ne trouve cependant pas que des références bibliques dans la marge. Par exemple, chanson 53, on lit: «chanson d'un pauvre prisonnier de Jésus Christ», soit une note globale sur la chanson, inscrite au niveau du titre. Cette remarque est immédiatement suivie par deux références bibliques: s'appliquent-elles aux vers ou à la note? C'est seulement en cherchant le passage correspondant qu'on peut relier les références avec le passage auquel ils s'adjoignent. Voici d'autres exemples plus polémiques: «l'âme jadis seduite parle ici» (n° 65), ou «Aux confesseurs papistiques» (n° 113). Parfois, on trouve des remarques dans la marge au beau milieu de la chanson comme dans la n° 95 avec «Requête des fidèles», marquant un dialogisme. On relève aussi des annotations musicales. Vers la fin du recueil, l'expression «chante ceste par deux aussi si tu veux» (30 occurrences pour les 160 chansons) revient très fréquemment, expression explicitée lors de sa première apparition pour la chanson n° 84 «Ceste chanson se peut dire par deux personnes ou par deux compagnies, se reipondans les uns aux autres qui vouldra». Ainsi, les remarques en marge ne sont pas dédiées aux seules références bibliques bien que ces dernières constituent l'écrasante majorité des notations dans cet espace. La marge se présente donc comme un soutien à la compréhension du texte, à sa diction ou son chant, et c'est ainsi qu'il convient d'essayer de saisir les références bibliques.

On compte près de 1 500 références (1476) sur l'ensemble du recueil. On dénombre 1 180 références environ pour les 160 chansons de la première partie, ce qui fait une moyenne de 7,4 références par chanson. Les chansons 25, 36, 40, 50, 57, 59, 75, 78, 79, 115 et 147 en comportent le minimum avec seulement 3 références. Le maximum est de 29 références (n° 153) puis 24 (n° 98). Le Nouveau Testament est cité près de trois fois plus que l'Ancien (environ 1 100 occurrences pour 380 à peu près). Et parmi tous les livres, on remarque là encore une disparité dans leur sollicitation :

Livres Ancien Testament	Nombre d'occurrences	Références récurrentes (chap. / nbre)
Psaumes	141	Ps. 51 / 18; Ps. 119 / 10
Esaïe	62	Chap. 53 / 12 occurrences
Deutéronome	37	Chap. 5 / 11 occurrences
Exode	22	Chap. 20 / 16 occurrences

D'autres livres sont cités entre 10 et 13 fois: Genèse, 2nd livre des Rois, Proverbes, Daniel, Ecclésiaste (Qohéleth), Cantique des Cantiques. À noter:

le livre de Zacharie est cité 4 fois, strictement pour la même référence : Zach. 11 d. Certains livres sont totalement absents.

Livre Nouveau Testament	Nombre occurrences	Références récurrentes (chap. / nbre occurrences)
Matthieu	184	Chap. 7 et 24 / 14; 6 et 23 / 13
Jean	135	Chap. 5 et 14 / 13; 15 / 9
Luc	82	Chap. 7 c / 12; 6 et 23 / 13
1 ^{re} Épître aux Corinthiens	63	Chap. 7 / 10
Épître aux Romains	63	Chap. 6 c / 16
Actes des Apôtres	62	Chap. 4 b / 9 et 20 f / 7
Apocalypse	58	Chap. 13 / 17 et 18 / 10
Marc	57	Chap. 7 / 18
2 ^e Épître à Timothée	55	Chap. 3 / 34

L'omniprésence du livre de Matthieu peut s'expliquer matériellement par le fait que c'est le premier dans l'ordre des livres synoptiques et qu'il est cité par conséquent en premier dans les *index* recensant les *exempla*. Cependant, si l'on additionne toutes les références issues des lettres de saint Paul, on arrive au nombre de 476, c'est-à-dire près d'un tiers de toutes les occurrences.

Eustorg de Beaulieu s'appuie ainsi davantage sur le Nouveau Testament, et tout particulièrement sur saint Paul afin d'étayer ses dires. Ceci s'explique par le fait que les chansons s'attachent à donner des indications de vie pour l'église (ou contre son homologue catholique). Or c'est dans les épîtres de saint Paul que se trouvent les passages les plus soumis à controverse. Lors du relevé, certains vers attireraient l'attention naturellement vers un renvoi, comme ces mots qui font écho à un épisode biblique. Ainsi, le mot « drachme » dans la chanson 8 est rattaché à « Luc 15, cdefg », c'est-à-dire à la parabole de la drachme perdue, liée à celle de l'enfant prodigue et de la brebis perdue. Il en est de même lorsqu'il est question de passages topiques de la Bible (Zachée, la Cène, etc.). Parfois, le passage est introduit dans le corps même de la chanson, comme dans la n° 20 où le vers « Comme saint Jehan en son livre a conté » est lié à « Apocalypse 18 », indiquant le passage exploité ensuite. Le verbe « chanter » ou le nom de David appellent un passage des Psaumes ou une citation qui prône le chant de louange. D'autres références apparaissent sans surprise dans le cadre de propos topiques comme par exemple dans les chansons sur la femme de mauvaise vie et l'adultère : dans les chansons 6, 7, 12, 67, 69 et 87 (mots clefs choisis : femme et putain), on trouve à quatre reprises la même référence au chapitre 6 du livre des Proverbes, mais aussi trois fois Éphésiens 5, ab, deux fois la note de Proverbes 31 d, Psaume 37 a,

Matthieu 22 d, Exode 20, I, Timothée 2 cd, I, Corinthiens 14 g, I Corinthiens 7, I. Corinthiens 5, etc. En fin de compte, sur les 40 références bibliques de ces 6 chansons, seules 8 restent véritablement isolées. Le réseau des références s'avère ainsi d'une grande densité : elles se recoupent et se complètent tout à la fois et on peut même se demander s'il n'y a pas une volonté de *varier* les notes afin que le lecteur désireux de s'y référer puisse parcourir davantage de textes bibliques.

Par ailleurs, cela crée un dialogue sous-jacent : il n'y a pas exactement de séries dans le recueil même si on relève des jeux d'écho. Les références bibliques créent alors une structuration interne entre les chants épars du recueil. De même, cela instaure un dialogue entre références au sein d'une même chanson. Par exemple dans la chanson n° 87, la référence au psaume 37 a¹² qui ouvre et ferme le texte crée un effet de bouclage, donnant l'idée d'un éclairage possible du passage du psaume à partir de la chanson qui le développerait, mais aussi des autres références en marge, elles-mêmes enrichies par la référence au psaume. Le travail herméneutique s'effectue donc à de multiples niveaux : tout à la fois dans le jeu de va-et-vient entre la Bible et la chanson, laquelle en vient à *expliquer* le sens biblique, et encore entre les références elles-mêmes qui s'éclairent mutuellement. Les variations des références autour d'une même thématique crée un enchevêtrement qui tisse des liens entre les différents passages, et par là donne à entendre la cohérence du texte biblique (et de la doctrine calviniste par extension ?). On peut penser par exemple aux références condamnant la messe (mots clefs : Cene et messe) : ainsi dans la chanson n° 37, le couplet 2 explique : « Christ deist : qu'on feist la Cene sainte & pure / Comme plusieurs des siens n'ont pas taisez / Mais n'a pas dict que le pain fut baisez / N'y adore d'aucune créature » avec les références Matthieu 26, Marc 14, Luc 22, passages bibliques qui rapportent la Cène et qui sont donnés à lire selon la lecture, réformée, de Beaulieu. Ainsi, la compréhension du passage biblique est guidée par le chant, en même temps qu'il incite à lire *ensemble* ces passages notés en marge et à les croiser. Dans le cadre de la *sola scriptura*, cela semble une invitation au lecteur à prolonger le chant par une méditation personnelle. L'analyse des références bibliques vient ainsi souligner la dimension militante du recueil, qui en plus d'offrir des chansons spirituelles s'avère aussi catéchétique. En effet, le système de renvoi permet au lecteur de pouvoir se référer au texte qui sous-tend la leçon et ainsi en approfondir sa propre connaissance.

12. Dans sa version marotique : « Ne sois fâché si durant ceste vie / Souvent tu vois prosperer les meschans, / Et des malins aux biens ne porte envie : / Car en ruine à la fin tresbuchans, / Seront fauchés comme foin, en peu d'heure / Et secheront comme l'herbe des champs. / En Dieu te fie, à bien faire labeure : [...] En Dieu sera ta délectation » pour les vers « A seul Dieu dira sa pensée, La fille qui crainct l'ennemy » et « Et que son cœur soit averti d'être fidèle A Jesus [...] Lequel donne vie eternelle Et en ce monde bon parti » (p. 66).

Le contrepoint biblique, un marqueur protestant ?

Quel serait alors en fin de compte l'apport réel des références aux chansons? On peut déceler simplement dans ces références la volonté de l'auteur de se mettre en scène comme un ministre érudit, capable d'étayer des thèses par la sollicitation de la Bible, et un pédagogue donnant des outils herméneutiques à ses lecteurs. Cet enjeu pastoral affiche l'idéal réformé que chacun devienne théologien, pour reprendre l'expression d'Érasme, et l'idée selon laquelle l'Écriture seule suffit au détriment de l'Église ou de la Tradition. La *Chrestienne resjouissance* est donc à lire aussi dans un cadre propagandiste. Annoter tant et plus les couplets revient à donner les moyens au lecteur de vivre l'idéal protestant d'un chrétien imprégné de l'Écriture, chantant ces pieuses chansons en tous lieux. En effet, à force de références, l'ouvrage donne l'impression d'une *farciture* biblique, et n'est-il pas sain(t) de chanter la Bible afin de la faire résonner et partant, à force de l'entendre, de la faire sienne? On atteint peut-être là la limite de l'efficacité des références pour le lecteur puisque leur multiplicité complique la lecture. Soit elles semblent légitimer les vers par un passage biblique, soit elles indiquent où retrouver les arguments du parti protestant dans le cadre de débats théologiques, soit elles invitent à une méditation personnelle, etc. Une fois la chanson lue et la référence biblique consultée, il faut encore saisir la portée de l'ajout donné par la référence et effectuer alors un second travail herméneutique. Dès lors, on peut se demander si les références ne sont pas plus une caution qu'un outil offert par l'auteur? Dans un souci érudit, à force de suivre diverses hypothèses, on se heurte parfois à l'impression que les citations ont pu être délibérément accumulées. Est-ce dans le but de renforcer le propos? Pour afficher une posture de sérieux? Comme gage matériel de compétence? Dans un enjeu prosélyte qui inviterait un catholique (ou un protestant d'un autre courant) lisant ce texte à comprendre ses erreurs par la consultation de la Bible à partir des thèses du parolier? Ce sont autant de pistes sans doute complémentaires mais qui n'ôtent pas une impression d'excès.

D'où sont tirées les références? On peut penser qu'elles proviennent d'un *index* tel que celui des lieux communs proposé par Mélanchthon depuis ses *Loci communes rerum theologicarum*, publiés en 1521¹³, à partir d'une analyse de l'Épître aux Romains: dans cette entreprise herméneutique, chaque livre biblique est saisi comme discours rhétorique avec ses codes génériques

13. Ph. MÉLANCHTHON, *Loci communes rerum theologicarum seu hypotyposes theologiae*, Wittemberg: M. Lotter, 1521. Exemplaire numérisé, page consultée le 23 octobre 2017: <http://www.e-rara.ch/zuz/content/pageview/7753044>. Voir aussi, A. Moss, *Les Recueils de lieux communs, apprendre à penser la Renaissance*, Genève: Droz, 2002, P. EICHEL-LOJKINE (éd.), M. Lojkin-Morelec et G.-L. Tin (trad.), chap. V « Le recueil des lieux communs au berceau », p. 205-229.

propres. Cette analyse permet d'en saisir les topiques et de là de définir des *lieux*, ces grands thèmes bibliques, en y rattachant les passages. Mélancthon en offre alors un *index*, lequel sera repris par les théologiens calvinistes, afin de facilement saisir l'enjeu du passage biblique médité. Les références ici pourraient servir un même projet : aider les fidèles à créer leur répertoire de références, désireux de rapporter leur pensée, leur désir, leur prière à un passage biblique¹⁴. Cependant, si l'*index* mis en place par Mélancthon a pu fournir de base de travail à Eustorg de Beaulieu pour annoter ses vers, le poète n'organise néanmoins pas son propos de façon thématique, rendant ardue la réappropriation des passages. Par ailleurs, contrairement à la Bible d'Olivétan qui propose deux *index*, un des noms propres, l'autre des lieux¹⁵ (réalisés par des poètes d'ailleurs), on ne trouve qu'un seul sommaire à la fin de la *Chrestienne resjouissance*. Ce sommaire est établi à partir du premier vers des textes, lequel indique dans la majorité des cas simplement l'air sur lequel chanter la chanson. Les chansons n'ont d'ailleurs en général pas été renommées, et contrairement au Psautier de Genève ou à d'autres recueils de chansons spirituelles ultérieurs, il n'y a pas de résumés ou de « tables » thématiques¹⁶. Cette constatation induit une manière de consulter l'ouvrage : on s'y référerait dans le cas où, désireux de chanter une mélodie populaire, le chanteur souhaite trouver de nouvelles paroles plus conformes à sa foi. Dès lors, cela pourrait indiquer que ce qui est premier est bien l'air, le chant, dans l'esprit des lecteurs. Dès lors quels seraient les enjeux de la publication du recueil, et de la lecture qui en est attendue ?

Annoter les vers : faire du chant une prière ?

La présence des références bibliques permet de saisir la dissociation matérielle entre la conception de ces textes comme chanson et leur publication sur un support imprimé. En effet, nos si nombreuses références bibliques ne semblent pas devoir être associées à une pratique chantée¹⁷. Cependant, ne pourrait-on pas faire une analogie entre le rôle du chant ou des références ? À l'oral en effet, le chant vient dynamiser le texte, permet sa diffusion auprès de tous, en particulier dans le cas d'une mélodie à succès. C'est par la répétition,

14. O. MILLET, « Créer un nouveau lectorat vernaculaire », art. cité.

15. OLIVÉTAN, *La Bible qui est toute la sainte écriture*, page de titre, *e-rara*, page consultée le 13 novembre 2017 : http://www.e-rara.ch/gep_g/content/pageview/1964526 : « Aussi deux amples tables, l'une pour l'interprétation des propres noms, l'autre en forme d'indice pour trouver plusieurs sentences et matieres ».

16. A. Ullberg met une note (n° 5) à propos des sommaires : « On sait que Matthieu Malingre, celui à qui on attribue les premières chansons a aussi écrit des tables qui paraissent avec l'une des éditions de la Bible d'Olivétan » (*op. cit.*, p. 183).

17. Ou alors dans l'optique d'être une aide à la préparation du chanteur ?

par le fredonnement, par le chant réel des compositions que celles-ci peuvent parvenir à *purifier* les modes de vie des gens qui les reprennent. En un sens, le recueil ne peut fonctionner que s'il est soutenu par le chant. Peut-être en est-il de même avec les références bibliques lorsque l'ouvrage est lu ? Leur place en marge les fait lire comme adjacente, comme des contrepoints. Mais peut-être peut-on aussi inverser cette lecture et faire des références bibliques le fondement même des couplets, donnant alors toute sa valeur à la parution en recueil imprimé : si le chant permet sa diffusion partout à l'oral, les références bibliques à l'écrit inviteraient, dans un autre mouvement, à approfondir le contenu des chansons qui autrement peuvent n'être reçues que superficiellement. En effet, le recueil d'Eustorg de Beaulieu se trouve pris dans l'ombre du succès des psaumes traduits par Marot et autres continuateurs : face au chant des textes bibliques eux-mêmes, quelle valeur donner à ces créations d'hommes désireux de bien faire envers Dieu mais non inspirés comme David ? Les références bibliques créent l'impression d'un texte nourri de la Bible et s'affichent presque comme un palier préparatoire à la lecture du texte lui-même. Si les couplets étaient seuls, ils pourraient passer pour de simples vers faits pour éviter les paroles oisives au profit de chastes propos. Les références au livre saint en font une œuvre de lecture biblique. Dès lors, chant et références se complètent dans le parolier pour inviter à approfondir les textes.

C'est en relisant l'épître liminaire, laquelle affiche la volonté de Beaulieu d'avoir l'autorité sur son livre en exhibant les objectifs, que l'on peut essayer d'interpréter la réussite de son entreprise : la lettre adressée au lecteur se focalise sur le péché qui est celui de chanter des chansons *mondaines*. Il s'agit d'une perte de temps, d'un loisir qui nous sera compté au Jugement dernier, car nos paroles doivent être exclusivement dédiées « au Seigneur », à la louange divine. Sa condamnation des « chansons mondaines » explique la publication de la *Chrestienne resjouissance* avec la proposition de ces chansons « de remplacement ». Le modèle de David est là comme gage de la sainteté de ces productions face aux chansons ordinaires. Beaulieu joue très brièvement avec une posture d'humilité lorsqu'il avance l'idée que son apport est « un présent bien petit », mais cette humilité n'amène à aucune réflexion sur l'apport personnel qu'un lecteur / chanteur / auditeur peut en tirer à part que c'est faire « ce qui plaît à Dieu », soit s'adonner à un sain(t) divertissement. Cette absence d'une vraie réflexion sur la réception intrigue, alors même que Calvin a déjà théorisé l'importance du chant au cœur du quotidien : la fausse simplicité topique de l'exposition cache peut-être une stratégie de Beaulieu pour se mettre en valeur. Il afficherait ici sa capacité à répondre à une attente (ici proposer de *bonnes* chansons spirituelles). En effet, tout comme les *contrafacta* spirituels changent les paroles pour la sanctification des chanteurs et de l'auditoire, la *farciture* biblique change la nature des vers en sanctifiant le rapport même à la parole, qui devient lieu de proclamation de l'Écriture.

Tous ces ajouts font du recueil un chemin de conversion : prenant appui sur le divertissement de la chanson pour amener le lecteur à la Bible, dont pas un *iota* ne passera, la *Chrestienne resjouyssance* propose à l'âme de s'inscrire dans une sanctification constante, jusque dans son délassement. Les chansons invitent à choisir comme loisir la Parole divine, seule à même d'étancher réellement l'âme. Posture publicitaire, intertexte impensé ou réelle volonté de convertir, la présence des références bibliques ne peut qu'interpeler : on peut faire le choix de les ignorer au profit de l'accès immédiat au texte lyrique. Mais si l'on prend en compte leur présence, le texte se trouve dédoublé, redoublé dans l'enjeu de purification porté par la préface, et il faut alors s'interroger sur ce qui doit être mis au premier rang : la marge ou le texte central ?

RÉSUMÉ

Lorsqu'il ouvre la Chrestienne resjouyssance d'Eustorg de Beaulieu, le lecteur ne peut manquer de remarquer les notes marginales indiquant des références bibliques présentes sur chaque page. Cet article se veut une réflexion autour de cette pratique d'annotation, interrogeant la place des références et leur apport quant à la réception des chansons. Cette analyse se fonde sur une étude de la provenance et de la fréquence des passages relevés. À partir de ce relevé systématique, on voit se dessiner le vivier biblique dans lequel puise Eustorg de Beaulieu et certaines pratiques de lecture et d'écriture de l'époque. Cette omniprésence des annotations amène cependant aussi à s'interroger sur la légitimité qu'elles apportent tant au genre de la chanson spirituelle, exhibant par ce biais son innutrition par la Bible, qu'à l'auteur lui-même, œuvrant à son propre statut en affichant sa connaissance des textes. Enfin, ces notes marginales invitent à réfléchir aux pratiques de lecture proposées par ces notes, où chansons spirituelles et intertextes bibliques se mêlent.

SUMMARY

On opening Eustorg de Beaulieu's Chrestienne Rejouyssance, one cannot help but notice the biblical references found in the margins of every page. This article proposes to analyse this annotation method, investigating the importance of these biblical references and the value they bring to the text. This study is based on a systematic analysis of the provenance and frequency of the various references. On this basis, one gains a better understanding of the biblical wells from which Beaulieu was drawing and of certain reading and writing practices of the period. However, the overwhelming number of biblical references also sheds light on the way they bolstered the legitimacy of the 'spiritual songs' as a genre by their biblical saturation, and of the author himself by putting his extensive knowledge of the holy text on display. Finally, these marginal notes invite reflection on reading practices they proposed, where spiritual song and biblical intertextuality come together.

ZUSAMMENFASSUNG

Wenn man die Chrestienne resjouyssance (Christliche Freude) von Eustorg de Beaulieu öffnet, fallen sofort die Randbemerkungen mit den Bibelstellen auf, die die Biblischen Bezüge auf jeder Seite

erläutern. Der Artikel setzt sich zum Ziel, die Praxis dieser Anmerkungen zu befragen, an welcher Stelle die biblischen Bezüge genannt werden und wie sie zum Verständnis der Lieder beitragen. Dies wird aufgrund der Herkunft und Häufigkeit der biblischen Texte analysiert. Daraus zeigt sich aus welchem biblischen Vorrat Eustorg de Beaulieu schöpft und auf welche zeitgenössischen Lektüre- und Schreibmethoden anwendet. Die allgegenwärtigen Anmerkungen führen auch zur Frage, welche Legitimität sie einerseits dem Genus des geistlichen Lied verleihen (sollen) und andererseits dem Autor selbst, der durch die Anmerkungen zeigt, wie stark er vom biblischen Text durchdrungen ist und damit seinen eigenen Status festigt. Schließlich bewegen die Randbemerkungen zum Nachdenken über die ihre Auslegungspraxis, wo geistliches Lied und biblische Zwischentexte sich vermischen.

Conversion religieuse et réformations textuelles chez Eustorg de Beaulieu : des blasons anatomiques à la discipline du corps féminin

Jade SERCOMANENS
*Université de Genève, Institut d'histoire de la Réformation
Sorbonne Université*

Si Eustorg de Beaulieu est connu pour son œuvre poétique, un aspect spécifique de son activité littéraire a été peu étudié : celle de pédagogue, qu'il exerce principalement avec les deux éditions successives de *L'Espinglier des filles*, publiées à Bâle en 1548 et 1550. Une troisième édition de ce traité est ensuite publiée à Lyon plus de dix ans après la mort de l'auteur¹. L'ouvrage s'inscrit dans le sillon d'une pédagogie humaniste qui connaît un plein essor, incarné par *l'Institution de la femme chrétienne* de Jean-Louis Vivès. *L'Espinglier des filles*, sous la forme d'un manuel – de préparation à la vie de femme mariée –, porte sur le bon comportement féminin et établit une véritable discipline du corps des jeunes filles, principalement des jeunes filles réformées. La présence de quelques chansons consacrées aux femmes permet de penser que certains thèmes développés dans le traité se trouvent déjà présents dans une œuvre antérieure de Beaulieu, la *Chrestienne resjouissance*. Je vais donc m'intéresser particulièrement à une chanson, la soixante-septième et, plus longuement, à une épître, adressée à Marguerite de Saint-Simon, qui se trouve dans la deuxième partie du recueil.

Problèmes conjugaux : une explication possible de préoccupations pour le comportement féminin

Il est envisageable que l'intérêt de Beaulieu pour le comportement féminin, qui va se cristalliser avec la publication des deux versions de *L'Espinglier des filles*, ait un lien avec sa propre expérience conjugale. L'épître à Clément Marot dans la *Chrestienne resjouissance*, datant de 1543², indique qu'il est « seul (quant

-
1. E. de BEAULIEU, *La doctrine et instruction des filles chrestiennes, desirans vivre selon la parole de Dieu*, Par Hector de Beaulieu. Avec la repentance de l'homme pecheur, Lyon : J. Saugrain, 1565.
 2. A.-L. HERMINJARD, *Correspondance des réformateurs dans les pays de langue française*, t. VIII, Paris : Georg & Cie, 1893, p. 400 ; M. A. PEGG, « Introduction », Eustorg de BEAULIEU, *Les divers rapportz*, M. A. Pegg, Genève : Droz, 1964, p. 24.

à l'heure présente)»³, avec uniquement une servante et un valet. Cependant dans les années qui précèdent la publication du recueil⁴, Beaulieu se marie au moins à deux reprises, sa première épouse l'ayant abandonné⁵, et a semble-t-il promis le mariage à une troisième jeune fille. Lors de ses mariages malheureux, il est passé plusieurs fois devant le Consistoire de Berne pour des problèmes conjugaux liés notamment aux comportements de ses jeunes épouses qu'il aurait corrigées trop violemment⁶. Et c'est peu après l'une de ces comparutions que Beaulieu est exilé du territoire bernois, ces problèmes de conflits dans son ménage entrant en compte dans la perte de son statut de ministre après 1547, lorsque survient la rupture avec les autorités civiles et ecclésiastiques⁷. L'une des facettes du manuel – l'un de ses rôles pédagogiques – pourrait donc être inspirée par les problèmes de discipline conjugale expérimentés par l'auteur.

Mouvement didactique de la Chrestienne resjouissance

L'exercice pédagogique de Beaulieu est surtout inextricablement lié à son activité pastorale. On peut avancer qu'il y a une intention didactique derrière la *Chrestienne resjouissance* au-delà de l'épître à Marguerite de Saint-Simon, dans laquelle il prend une posture d'ancien précepteur reprenant un enseignement. Par ailleurs, dans l'avis au lecteur, il adopte cette même posture pédagogique : ayant reconnu ses erreurs passées, il s'est corrigé et peut désormais montrer la bonne voie à suivre.

Du reste, le choix d'un détournement de chansons populaires est en adéquation complète avec l'un des chapitres de *L'Espinglier des filles*. L'auteur commence le sixième chapitre, sur le bon usage des oreilles, en prescrivant d'employer ses « aureilles à ouyr bien souvent la parolle de Dieu, et [s]on cœur à la retenir »⁸. Puis, une partie du chapitre aborde la question des chansons : « Tu ne les doibz aussi, faire servir à [...] ouyr, aussi, aulcunes chansons deshonestes. Ains plustost, si tu prendz plaisir à ouyr aulcuns chantz : tu doibz, donc, escouter ceulx là qui sont faitz à l'honneur de Dieu, comme sont chansons spirituelles, et plusieurs psalmes et cantiques : que les fidelles

3. E. de BEAULIEU, *Chrestienne resjouissance*, [Genève : J. Girard], 1546, p. 207.

4. M. A. PEGG, *op. cit.*, p. 27.

5. A.-L. HERMINJARD, *Correspondance des réformateurs dans les pays de langue française*, t. VI, Paris : H. Georg, 1883, p. 287 ; *Registres du Conseil de Genève à l'époque de Calvin*, t. V, vol. 1, Ch. CHAZALON *et alii* (éd.), Genève : Droz, 2011, p. 549 ; *Registres du Conseil de Genève à l'époque de Calvin*, t. VI, vol. 1, Ch. CHAZALON, Sandra CORAM-MEKKEY *et alii*, Genève : Droz, 2016, p. 493.

6. M. A. PEGG, *op. cit.*, p. 21-23, 27.

7. *Ibid.*, p. 27-29.

8. E. de BEAULIEU, *L'Espinglier des filles*, Bâle, [s.n.], 1550, chap. 6.

chantent en leurs temples et aultres lieux, en langue commune et vulgaire»⁹. Ainsi, le fait de détourner des chansons «deshonnestes» en chansons spirituelles permet de lutter contre les mauvaises habitudes populaires et de fournir bien plutôt aux fidèles un moyen de retenir les bons enseignements.

Il est donc possible de voir dans l'élan de publication de la *Chrestienne resjouyssance* une impulsion de «conversion» religieuse de textes populaires et profanes, en miroir de la propre conversion d'Eustorg de Beaulieu un peu moins de dix ans auparavant. Une conversion qui a un dessein d'admonestation et d'enseignement pour les lecteurs ainsi que ceux qui pourraient entendre les chansons. Ceci est tout à fait intéressant également dans le contexte du Pays de Vaud des années 1540. En effet, avec l'analyse des registres consistoriaux lausannois, Sylvie Moret Petri met en avant le fait que l'imposition de la réforme est mise à mal par une partie de la population, qui ne donne que l'apparence de la conversion¹⁰.

Chansons sur le comportement des femmes

La question du comportement féminin apparaît ainsi dans quelques chansons de la *Chrestienne resjouyssance*. La douzième, sur l'air de «Quand voudrez faire une amy»¹¹ décrit certaines qualités qu'il faut rechercher chez une femme et ce qu'il faut éviter. «Doulceur / Au cœur, / Lengage / Bien saige», «garnie / De craincte envers [le] Seigneur»¹², etc. : il y a là déjà indirectement une esquisse de description du comportement qu'il faut que la femme adopte. Et le corps est explicitement désigné, puisque «honte & vraye paix sans discordz / Decorent des femmes les corps»¹³.

Pour la soixante-septième, Eustorg de Beaulieu reprend l'air «Femme qui tant souvent babille» et se penche sur la vaine beauté recherchée par les femmes qui s'entortillent les cheveux, usent d'ornement, et ne s'habillent pas modestement¹⁴, comportement que justement dans la douzième chanson, il enjoignait à ne pas encourager chez une femme. Un caractère didactique ressort déjà de ce type de compositions, qui viennent faire écho à des préoccupations pastorales concernant les modes vestimentaires qui vont par la suite s'amplifier par la publication de plusieurs traités de discipline du vêtement dans la

9. *Id.*

10. S. MORET PETRINI, «Ces Lausannois qui “pappistent” : ce que nous apprennent les registres consistoriaux lausannois (1538-1540)», *Réformes religieuses en Pays de Vaud, Ruptures, continuités et résistances, Revue historique vaudoise* 119 (2011), p. 150.

11. E. de BEAULIEU, *Chrestienne resjouyssance*, p. 10-11.

12. *Ibid.*, p. 11.

13. *Ibid.*, p. 10.

14. *Ibid.*, p. 52-53.

deuxième moitié du xvi^e siècle, tant par des auteurs catholiques que réformés. On peut d'ailleurs voir l'origine du titre de *L'Epinglier des filles* dans l'épingle utilisée par les femmes pour refermer un châle sur leur poitrine et donc s'habiller modestement, comme Beaulieu le préconise déjà dans cette chanson.

Mais le vêtement immodeste et la vaine beauté ne sont pas uniquement des tares extérieures, comme d'ailleurs vont le mettre en avant les traités ultérieurs et Beaulieu lui-même. En effet, on peut voir que cette chanson reprend la première phrase de l'air sur lequel Beaulieu signale qu'il s'appuie. La mise en place de la critique vestimentaire passe donc par le fait de « tant souvent babille[r] », une question de comportement. Par ailleurs, la vaine beauté « fretille » à l'oreille de la femme qui s'y perd. Au contraire, une femme qui suit la bonne voie spirituelle écoute les conseils du ministre et du pédagogue, conseils qui l'enjoignent notamment à suivre les admonestations de l'apôtre Pierre. Ce dernier est nominalement désigné dans l'épître à Marguerite de Saint-Simon, lorsque Beaulieu écrit à la jeune fille : « Et qu'en l'habit d'une fidelle femme / Tu te maintiens : dont suis aise en mon ame. / Car tu fais ce suyvant le saint Escrip / De Pierre et Paul servans de Jesus Christ¹⁵ ». L'habit d'une femme fidèle passe en effet par une discipline à la fois extérieure et intérieure.

Épître à Marguerite de Saint-Simon

La deuxième partie de la *Chrestienne resjouyssance* contient quatre textes adressés à des femmes expressément désignées. Elles sont toutefois presque toutes absentes de la table des matières : la seule qui y est nommée est Marguerite de Bourbon. Cette seule présence dans la table n'est pourtant pas forcément anodine. En effet, trois de ces femmes portent le prénom de Marguerite et la deuxième est Mademoiselle de Vendôme, il est donc possible que ce soit à nouveau Marguerite de Bourbon, sœur d'Antoine de Bourbon. De ces trois femmes, deux sont des princesses et l'une est une jeune fille dont il a été le maître de musique à Tulle, avant sa conversion. Dans l'épître, on comprend que cette jeune fille, Marguerite de Saint-Simon, s'est tournée vers la confession réformée¹⁶. Il est peut-être intéressant de mentionner que des textes s'adressent déjà à des Marguerite dans ses *Divers rapportz*, publiés en 1536, Marguerite de Saint-Simon elle-même étant mentionnée dans une épître à son père¹⁷, mais d'autres femmes étaient également présentes nominalement.

15. *Ibid.*, p. 200.

16. Voir notamment les vers : « Or loué soit donq ce bon Dieu et Pere / De ce qu'il t'a mise en voye prospere, / Pour parvenir à luy par vive foy / Ouvrant tousjours par charité en toy. » *Ibid.*, p. 199.

17. E. de BEAULIEU, *Les divers rapportz*, p. 244.

Ici, il y a une véritable emphase sur ce prénom, ce qui peut expliquer le choix de Marguerite de Saint-Simon comme destinataire d'une épître qui n'est pas innocente, puisqu'elle pose les fondations d'un programme didactique. Avec elle, Beaulieu peut se montrer plus familier que s'il parlait à une princesse, mais on peut se demander si ce n'est pas directement à celle-ci qu'il cherche à s'adresser. Une idée accentuée par la position du texte dans le recueil. Il ne fait aucun doute que l'auteur cherche à lui donner une portée plus grande, puisqu'il se trouve entre un huitain adressé à Marguerite de France, fille du roi, et une épître à Clément Marot, elle-même placée avant un blason à la louange de Jésus-Christ.

Ce huitain à Marguerite de France est lui aussi intéressant. En effet, il se trouve que dans les *Divers rapportz*, Eustorg de Beaulieu s'était déjà adressé à la princesse par le biais notamment d'un rondeau¹⁸, puis d'un trezain qui la louait comme un « Bouton d'eslite », que Dieu aurait « expressement composée / Pour la cueillir enfin pour luy¹⁹ ». Ce rondeau fait immédiatement penser aux écrits de Marguerite de Navarre, sa tante, aussi présente dans les *Divers rapportz*, mais absente de la *Chrestienne resjouissance*. Toutefois, on pourrait voir, derrière la présence des Marguerite dans le recueil, une référence en filigrane à la « Marguerite des Marguerites ». Le huitain à Marguerite de France s'éloigne de la louange, puisqu'il se présente plutôt comme une critique du manque de charité des dirigeants, qui ne font pas assez attention aux indigents et se termine par une question : « Est-il pas vray noble Princesse ? » Comme l'épître aborde la « pitié / De [s]on prochain formé à [la] semblance [de Dieu]²⁰ », puis le « secours aux paouves affligez²¹ », on pourrait la voir comme un élément faisant écho au huitain, appuyant l'idée que l'auteur s'adresse implicitement aux princesses par le biais de Marguerite de Saint-Simon. La question de la charité est d'ailleurs importante dans le programme pédagogique de Beaulieu. Sans surprise, ce thème se retrouve mis en avant dans certaines chansons, comme la quatorzième, qui critique le faste des habits des gentilshommes et les incite, au lieu de se déguiser de la sorte, à « donne[r] plustost ayde & support / Aux paouves gens²² ». Dans *L'Espinglier des filles*, il est omniprésent. La jeune fille doit « [p]rier même pour [s]es ennemys et leur donner à manger

18. E. de BEAULIEU, « XC. Envoyé de par l'Auteur à Tresillustre & Tresvertueuse Princesse Madame Marguerite de France, fille du Treschrestien Roy de France François premier de ce nom », *Les divers rapportz*, p. 175.

19. E. de BEAULIEU, « Trezain, à la louange de Tresillustre & Tresvertueuse Princesse Madame Marguerite de France, fille du Treschrestien Roy de France François premier de ce nom », *Les divers rapportz*, p. 198.

20. E. de BEAULIEU, *Chrestienne resjouissance*, p. 199.

21. *Ibid.*, p. 200.

22. *Ibid.*, p. 12-13.

et à boire s'ilz en ont faulte²³», «regarder les paouvres, en compassion de leur misere [...] [et] si [elle a] quelque bien [elle] leur en deppartir[a] selon [s]a possibilité, sans leur fermer [s]es entrailles²⁴», «[ouyr] et [escouter] [...] en pitié la clameur des paouvres, pour les secourir et consoler selon [s]a faculté et puissance²⁵», «employer souvent [s]es bras et mains, au service de tous paouvres en general, et singulierement des fidelles et domestiques de la foy²⁶» – c'est-à-dire s'occuper de l'accueil des réfugiés protestants –, ou encore «visiter les Hospitaux et paouvres malades²⁷». En somme, dans le traité, la notion traditionnelle des œuvres de charité est réorientée, puisque Beaulieu y fait de la jeune fille une protectrice des réformés persécutés.

Beaulieu a été le maître de musique de Marguerite de Saint-Simon avant d'arriver à Lyon et avant sa propre conversion confessionnelle. Dans l'épître, qu'il rédige depuis Thierrens, il adopte une posture pastorale, lui présentant ses «admonitions²⁸», et se réjouissant qu'ayant été délivrée de «l'abus mondain²⁹», elle se maintienne «en l'habit d'une fidelle femme³⁰». La voix du ministre se fait entendre tout le long du texte et il rappelle certains points de doctrine, abordant notamment la question des sacrements, des images et de la messe. Mais cette épître est particulièrement intéressante parce ce qu'elle s'adresse à une jeune fille et, en parallèle des points de doctrine, contient des avis pour la guider dans une existence vertueuse. Beaulieu se place d'ailleurs explicitement en qualité de précepteur: «Parquoy te prie (encores une fois) / Que si jadis tu apprins mes façons / Sur l'Espinette en jouant tes leçons: / Que maintenant encores tu t'accordes / A m'imiter et mes leçons recordes³¹». Au demeurant, même s'il n'avait pas encore effectué sa conversion, il ne renie pas ses «leçons» de musique. Il insiste même sur le fait que Marguerite peut «honnestement³²» se servir de la musique. On a d'ailleurs un rapprochement textuel de Beaulieu comme instrument de Dieu et de l'instrument de musique comme outil de louange: «Car du bon Dieu, et non de mon esprit, / T'est présenté au jour d'huy cest escript, / Et je ne suis que le paouvre instrument. / Or touchant l'art que musicalement / T'apprins jadis: je ne vueil pas debatre / Qu'honnestement ne t'y puisses esbatre / (Car quelque fois je m'y recrée aussi) / Mais garde toy d'en user là n'icy / Pour te monstren ne pour aulcune

23. E. de BEAULIEU, *L'Espinglier des filles*, chap. 2.

24. *Ibid.*, chap. 7.

25. *Ibid.*, chap. 6.

26. *Ibid.*, chap. 11.

27. *Ibid.*, chap. 12.

28. E. de BEAULIEU, *Chrestienne resjouissance*, p. 199.

29. *Id.*

30. *Ibid.*, p. 200.

31. *Ibid.*, p. 202.

32. *Id.*

gloire³³». La question de la vanité est ici également présente, Beaulieu donnant l'exemple en insistant sur l'inspiration divine de l'écriture de l'épître, dont il n'est justement que l'instrument. Par endroits, déjà, la rhétorique anatomique du blason qui traverse *L'Espinglier des filles* se fait jour. En effet, on peut voir une mise en lumière de la bonne manière d'user de certaines parties du corps. Ainsi, par exemple, la jeune fille doit chanter des chants et cantiques adressés au Ciel, et par son gosier et sa bouche, elle révèle la nature de son cœur. Un cœur qui doit se libérer des enseignements de la fausse doctrine. Par ailleurs, le seul exemple biblique féminin qui est donné, qui est en fait un contre-exemple, est celui de la reine Jézabel³⁴ : contre-exemple que l'on retrouve dans *L'Espinglier*, parmi les quatre figures bibliques féminines qui sont mentionnées, Jézabel étant abordée sur la question des fards.

Ainsi, certaines des idées énoncées dans le cours de la lettre se retrouvent dans *L'Espinglier* et la question peut se poser de savoir si ce n'est pas là la base de l'entreprise de « reconversion » pédagogique et spirituelle de l'engagement littéraire d'Eustorg de Beaulieu. Il recommande que tous les faits, les dits et les pensées de la jeune fille soient adressés à la gloire de Dieu³⁵. Dès lors, *L'Espinglier* va développer les facettes de ces faits, dits et pensées en la forme d'un manuel de comportement dont la forme a évolué par rapport à la *Chrestienne resjouissance*.

Réformations textuelles : un exercice cher à Eustorg de Beaulieu

Une interprétation similaire des motivations d'écriture de la *Chrestienne resjouissance* pourrait être avancée au sujet de *L'Espinglier des filles* – des motivations ou, du moins, du choix de la mise en forme du texte. Au début de son activité poétique, Eustorg de Beaulieu a en effet contribué à la mode des blasons anatomiques du corps féminin, initiée par Clément Marot en 1535 avec l'écriture d'un blason du beau tétin³⁶. Il a lui-même composé sept blasons – la voix, la joue, le nez, la langue, les dents, le cul et le pet³⁷ – qui ont tous été publiés en 1537, dans la première édition des *Divers rapportz*³⁸.

33. *Ibid.*, p. 202.

34. *Ibid.*, p. 200.

35. *Ibid.*, p. 199.

36. Voir *Blasons anatomiques du corps féminin et Contreblasons*, J. Goeury (éd.), Paris : GF Flammarion, 2016.

37. Voir ces blasons anatomiques dans *Les divers rapportz*, p. 289-302.

38. E. de BEAULIEU, *Les Divers rapportz contenant plusieurs rondeauls, dixains, et ballades sur divers propos*, Lyon, P. de Sainte-Lucie, 1537.

Ses blasons, comme plusieurs autres de ses poèmes, ont été critiqués tant par le public que par les autorités ecclésiastiques³⁹ et la structure de *L'Espinglier des filles* rappelant celle du recueil des blasons et contreblasons anatomiques publié en 1543 par l'éditeur parisien Charles Langelier⁴⁰, on pourrait y voir un acte de « reconversion » textuelle à des fins spirituelles. En parallèle à la parution de *L'Espinglier des filles*, Eustorg de Beaulieu publie par ailleurs *Le souverain blason d'honneur à la louange du tres digne corps de Jesus Christ*, une édition augmentée d'un texte se trouvant déjà dans la *Chrestienne resjouyssance*, qui condamne ses sept blasons licencieux⁴¹. Cette œuvre reniant ses blasons passés, la posture d'excuse de l'auteur face à ses textes antérieurs, et la publication seulement deux ans après celle du *Souverain blason* de la première version de *L'Espinglier des filles*, dont la structure se concentre sur des parties du corps, montrent qu'il n'est pas déraisonnable de rapprocher ce traité du genre des blasons.

C'est surtout à travers ses fonctions de maître de musique et de précepteur qu'Eustorg de Beaulieu a côtoyé un certain nombre de jeunes filles nobles et il est très vraisemblable qu'il se soit en partie inspiré de cette expérience pour certaines de ses chansons ainsi que pour son *Espinglier des filles*, qui est conçu comme un « don spirituel » à l'intention de jeunes filles de son réseau social, puis familial. Empreinte de son expérience, sur le plan personnel et pastoral, la pédagogie de Beaulieu a un caractère pratique qui abonde dans le sens des idées réformées. C'est un effort de réorientation réformée, qui comble un « vide théorique » protestant sur certaines questions disciplinaires. Le parcours de « conversion » religieuse et littéraire est intéressant ainsi que les enjeux qui en découlent. Il ne faut pas oublier toutefois qu'au moment de la publication de *L'Espinglier*, contrairement à celui de la parution de la *Chrestienne resjouyssance*, Beaulieu n'est plus ministre et n'a donc plus le même statut institutionnel.

Sur le plan de l'argumentation, on retrouve beaucoup d'éléments présents dans le traité de Jean-Louis Vivès, *l'Institution de la femme chrétienne*, rédigé plus de vingt ans auparavant, mais qui vient d'être traduit en français, en 1541, et connaît un succès certain (dans la décennie, de 1541 à 1549, le livre est réimprimé douze fois, avec six éditions différentes)⁴². Notons que

39. M. PEGG, *op. cit.*, p. 20.

40. *Sensuivent les blasons anatomiques du corps féminin, ensemble les contreblasons de nouveau composez, et additions, avec les figures, le tout mis par ordre: composez par plusieurs poètes contemporains. Avec la table desdictz Blasons et contreblasons, Imprimez en ceste Année*, [Paris:] C. Langelier, 1543.

41. E. de BEAULIEU, *Le souverain blason d'honneur à la louange du tres digne corps de Jesus Christ*, [Basle: J. Eustace, 1548]; M. PEGG, *op. cit.*, p. 31.

42. A. PETTEGREW, M. WALSBY *et alii* (éd.), *French Vernacular Books, Books published in the French language before 1601*, vol. 2, Leiden: Brill, 2007, p. 789-790.

la question des chansons pour les jeunes filles apparaît dans le traité de Vivès, celles-ci devant notamment éviter celles qui sont obscènes⁴³. Dans la première traduction, de Pierre de Changy, qui a eu un succès certain et à laquelle Beaulieu a pu avoir accès, on trouve qu'il faut de préférence « lire les dix commandemens plus tost que des chansons⁴⁴ ». En se réappropriant des chansons populaires et en les détournant pour leur donner une teneur spirituelle, Beaulieu joint les deux éléments et offre une alternative dans une probable volonté de supplanter des chants plus insidieux. Par ailleurs, Vivès et Beaulieu ont une approche différente de la discipline du corps, puisque pour Vivès, l'instruction d'une jeune fille ne la mène pas forcément à la maternité, étant donné qu'elle a l'option de la prise du voile. Dans l'optique réformée qu'adopte Eustorg de Beaulieu, la jeune fille sera forcément une épouse et, bien qu'il ne le précise pas, par conséquent, une mère. Faire d'elle une « bonne vierge », dans l'optique d'en faire une bonne épouse, mène donc à la finalité de faire d'elle une « bonne mère ». À la différence de celui de Vivès, l'ouvrage d'Eustorg de Beaulieu est un guide spécifiquement conçu pour les jeunes filles réformées, le discours pédagogique en est réorienté. L'usage ample de citations du Nouveau Testament est une preuve ultime que le traité est un guide spirituel que la jeune fille peut également utiliser pour s'aider dans la lecture des Écritures, étant donné que les citations ne sont pas, comme dans la *Chrestienne resjouissance*, données en marge, mais bien dans le corps du texte.

RÉSUMÉ

En 1548, est publiée la première édition de L'Espinglier des filles, manuel de comportement établissant une discipline pour les jeunes filles en vue de leur vie de femmes mariées. Par cet ouvrage, Eustorg de Beaulieu s'inscrit dans une pédagogie d'inspiration humaniste, que l'on peut toutefois déjà discerner dans sa Chrestienne resjouissance. Sa publication en 1546, alors que Beaulieu est ministre dans le pays de Vaud, peut être vue, en miroir de sa propre conversion un peu moins de dix ans auparavant, comme une impulsion de « conversion » religieuse de textes populaires et profanes. Au sein du recueil, se trouve esquissée la question du comportement des femmes et de leur instruction, notamment dans deux chansons, mais principalement dans l'épître en vers à Marguerite de Saint-Simon. Cet intérêt pédagogique est la base d'une entreprise de « reconversion » spirituelle de l'engagement littéraire de Beaulieu, cristallisé ensuite dans L'Espinglier des filles qui réoriente le genre des blasons anatomiques du corps féminin et qui est empreint d'autres influences antérieures. Il vient ainsi combler un manque dans la première littérature didactique réformée.

43. J.-L. Vivès, *De Institutione feminae christianae, Liber primus*, Ch. Fantazzi et C. Matheussen (éd.), Ch. Fantazzi (trad.), Leiden : Brill, 1996, p. 51.

44. J.-L. Vivès, *Livre de l'institution de la femme chrestienne*: tant en son enfance que mariage et viduité, aussi De l'office du mary, naguères composez en latin par Jehan Loys Vivès, et nouvellement traduictz en langue françoise par Pierre de Changy (1542), A. Delboulle (éd.), Havre : Lemale, 1891, p. 27.

SUMMARY

The first edition of L'Espinglier des filles was published in 1548, and presented itself as a manual for young women instructing them for their lives as married women. With this book Eustorg de Beaulieu joined a humanist pedagogical tradition that can already be seen reflected in his Chrestienne resjouyssance. Against the background of his own conversion nearly a decade earlier, its publication in 1546, when Beaulieu was a minister in the Pays de Vaud, can be seen as a stimulus for the religious "conversion" of popular and secular texts. The question of the way women ought to conduct themselves and to be instructed is briefly addressed in the volume, in particular in two songs, but especially in the versified letter to Marguerite de Saint-Simon. This pedagogical interest is at the basis of a spiritual "reconversion" of Beaulieu's literary activities, later crystallised in L'Espinglier des filles where the tradition of the anatomical blazons of the feminine body are reoriented and other influences can be perceived as well. As such, the work filled a gap in the didactic literature of the early Reformation.

ZUSAMMENFASSUNG

Im Jahr 1548 wurde die erste Auflage des L'Espinglier des filles veröffentlicht, ein Verhaltenskodex dessen Regeln junge Mädchen hinsichtlich ihrer Rolle als Ehefrauen vorbereiten sollte. Mit diesem Werk stellt sich Eustorg de Beaulieu in die Reihe der humanistisch inspirierten Pädagogen, deren Tradition man schon in der Chrestienne resjouyssance erkennen konnte. Deren Veröffentlichung im Jahr 1546, als Beaulieu Pfarrer im Waadtland (Vaud) ist, kann als Impuls zur „Konversion“ der profanen und Volksliedern gesehen werden, in gewisser Weise auch als Reflex auf seine eigene Bekehrung, die kaum als zehn Jahre zurücklag. In dieser Liedersammlung wird die Frage des Verhaltens der Frauen und ihre Bildung besonders in zwei Liedern entwickelt, vor allem aber im gereimten Brief an Marguerite de Saint-Simon. Dieses pädagogische Interesse bildet die Grundlage für seine Aufgabe einer geistlichen Neubekehrung im literarischen Werk von Beaulieu, die sich später im L'Espinglier des filles kristallisiert. Hier wird das Genus der Gedichte über den weiblichen Körper („blason anatomique du corps féminin“) neu ausgerichtet und ist dabei von weiteren früheren Einflüssen abhängig. Damit hilft er einem Mangel in der frühen reformierten didaktischen Literatur ab.

Des « *gestes honnestes et sages* » : les chansons morales de la *Chrestienne resjouissance*

Melinda LATOUR
Tufts University

Bien chanter, c'est essentiel pour bien vivre. Ce constat est au centre de l'ambitieux projet de contrefaçon de la *Chrestienne resjouissance* (1546) d'Eustorg de Beaulieu. Dans l'épître liminaire, ce dernier a d'abord fait valoir l'importance capitale des pratiques vocales et musicales dans le programme de correction éthique de la vie quotidienne proposée par la Réforme. Dans un passage frappant, Beaulieu explique que les gens qui chantent des « chansons deshonestes » présentent un véritable danger pour le corps social, d'une part à cause des effets propres au chant et d'autre part à cause de la vulnérabilité des oreilles des auditeurs, qui pourraient l'entendre et en être séduits :

Et mesmement de ceulx qu'on profere par les Tavernes, Cabaretz, maison privées ou Rues publiques: en chantant à pleine voix un tas de chansons deshonestes? Car de tant que le bien ou le mal qu'on dict est ouy de plus loing: d'autant est il plus profitable ou nuisant. Les bons propos & choses d'edification: nous sont commandées de publier plustost sur les toictz des maisons. Matth. 10. que les cacher soubz le Muid. Marc 4. Touchant les mauvais propos aux quelz n'a nul fruit: ilz ne peuvent servir communement: que de corrompre toutes bonnes mœurs. I Cor. 15 [...] Toutes lesquelles choses pugnent directement, contre la charité de Dieu & du prochain¹.

Si l'on en croit ce passage, l'offense vocale est à la fois privée (à l'égard de soi-même et de Dieu) et publique (à l'égard de la moralité commune). Cette préoccupation concernant les effets du chant sur le plan éthique, développée tout au long de la préface, n'était pas nouvelle. Depuis Platon, saint Augustin et Boèce jusqu'au xvi^e siècle et bien plus tard encore, le pouvoir mystérieux du chant a fasciné et déconcerté – en particulier, sa capacité à imprimer un texte dans l'esprit, à émouvoir et susciter des passions, plus généralement même à former le caractère humain. Dans le cadre de sa formation musicale et théologique, Beaulieu a bien rencontré ces idées traditionnelles concernant la musique et l'éthique, ne serait-ce que la *laus musicae* diffusée par les traités et les manuels de musique tout au long de la période².

1. E. de BEAULIEU, *Chrestienne resjouissance*, 1546, « Epistre », f.3v - 4r.

2. N. BRIDGMAN, « Eustorg de Beaulieu, Musician », *Musical Quarterly* 37-1 (1951), p. 61.

En outre, Beaulieu avait sans doute connaissance des remarques de Jean Calvin au sujet de la musique et de l'éthique dans la préface du Psautier de Genève (1543) :

Quand il n'y auroit autre consideration que ceste seule, si nous doit-elle bien esmouvoir à modérer l'usage de la musique, pour la faire servir à toute honnesteté: & qu'elle ne soit point occasion de nous lascher la bride à dissolution, ou de nous effeminer en délices desordonnées, & qu'elle ne soit point instrument de paillardise, ne d'aucune impudicité. Mais encore y a-il davantage: car à grand' peine y a-il en ce monde chose qui puisse plus tourner ou fléchir çà et là les mœurs des hommes, comme Plato l'a prudemment considéré. Et de fait, nous expérimentons qu'elle a une vertu secrette & quasi incroyable à esmouvoir les cœurs en une sorte ou en l'autre. Parquoy nous devons estre d'autant plus diligens à la reigler en telle sorte qu'elle nous soit utile, & nullement pernicieuse³.

Typique de la *laus musicae*, ce passage fait appel à des vertus éthiques qui proviennent de la philosophie antique pour décrire la capacité qu'a la musique d'attiser et délecter le cœur, de le mouvoir vers une disposition de l'esprit (*ethos*), un état émotionnel lié au comportement extérieur.

Les protestants, comme les catholiques, ont estimé que le chant frivole, déshonnête, ou impudique constituait une menace à l'ordre public, tandis que le chant honnête et vertueux pourrait au contraire engendrer la cohésion sociale. Après l'établissement du Consistoire de Genève en 1542, ces préoccupations liées au chant ont même justifié un programme juridique visant à discipliner toutes les pratiques musicales dans la ville. Ceux qui chantaient des chansons déshonnêtes étaient d'abord réprimandés par le Consistoire, puis dans le cadre d'une cour civile pour les cas plus sérieux méritant un châtement (amende ou emprisonnement). On retrouve logiquement le même souci de discipliner les comportements au sein des communautés huguenotes en France à la même époque.

La *Chrestienne resjouissance* de Beaulieu a été conçue par son auteur comme une véritable arme artistique ayant comme mission de statuer sur le pouvoir du chant dans le monde réformé. Il s'ensuit que Beaulieu inclut dans son recueil de chansons spirituelles des textes à visée morale conçus pour instruire la communauté sur différents points de comportement, sur la vertu et l'art de bien vivre selon une éthique protestante particulièrement rigoureuse⁴. Les stratégies poétiques et musicales utilisées dans ce recueil de

3. Transcrit dans P. PIDOUX, *Le Psautier Huguenot du XVI^e siècle: mélodies et documents*, Bâle: Baerenreiter, 1962, t. 2, p. 20s.

4. Sur la chanson spirituelle, voir A. ULLBERG, *Au chemin de salvation: La chanson spirituelle Réformée (1533-1678)*, Uppsala: Université d'Uppsala, 2005; R. FREEDMAN, *The Chansons of Orlando Di Lasso and Their Protestant Listeners: Music, Piety, and Print in Sixteenth-century France*, Rochester (NY): University of Rochester Press, 2001; D. LAUNAY, *La musique religieuse en France du concile de Trente à 1804*, Paris: Société Française de Musicologie, 1993; F. DOBBINS,

contrefactures constituent une base intéressante pour éclairer le rôle du chant dans la formation morale des individus et les conditions de développement de la chanson morale comme genre de musique imprimé émergent.

Nous entendons dans cet article définir un cadre critique pour identifier les chansons morales dans la *Chrestienne resjouyssance*, tout en reconnaissant la nature poreuse de ses frontières extérieures. Ensuite, l'analyse de plusieurs nouvelles chansons de ce même recueil prendra en considération les réformes morales effectuées par Beaulieu sur leurs formes littéraires originales – des révisions qui mettent en lumière l'introduction des valeurs nécessaires à l'autorisation de récréation musicale, une qui soit considérée « honneste » chez les protestants.

Au cours de cette période, la chanson morale en langue vernaculaire a mis en place une façon informelle et attrayante pour diffuser la philosophie entre les gens cultivés. Mise en musique à un niveau normalement accessible pour des musiciens de compétences variées, la chanson morale a tracé la voie pour les amateurs susceptibles de rencontrer en chantant toute la gamme des idées éthiques en circulation. Mais circonscrire précisément un tel répertoire moral pose un certain nombre de problèmes, comme J. Vignes l'a bien noté dans ses travaux consacrés à la poésie gnomique. Il apparaît en effet que le domaine de la philosophie morale (au-delà de la chanson qui en véhicule le contenu) côtoie souvent la théologie, la métaphysique et la politique, ce qui fait qu'il est difficile de situer les frontières du genre de la chanson morale dans toutes ses dimensions, poétiques, philosophiques ou musicales⁵.

Cependant, cette porosité des frontières du genre de la poésie morale n'a pas empêché Guillaume Colletet d'y consacrer quelques pages dans son *Traité de la poesie morale, et sententieuse*⁶ publié en 1658, et qui est le premier du genre. On a là une initiative érudite, qui vise à documenter la floraison du genre de la poésie morale à partir du XVI^e siècle et à offrir un catalogue justifiés avec les notes. La dédicace, adressée à son fils, mais plus largement à « tous les autres encore qui ont de l'inclination pour les bonnes choses, & de l'amour pour la vertu⁷ » signale que ses efforts visant à la théorisation et à la

Music in Renaissance Lyons, Oxford: Clarendon, 1992; E. WEBER, *La musique protestante de langue française*, Paris: Champion, 1979.

5. J. VIGNES, « Pour une gnomologie: Enquête sur le succès de la littérature gnomique à la Renaissance », *Seizième Siècle* 1 (2005), p. 175-211; S. PERRIER, « "Sous les derniers loys ou du vray ou du faux": les vers gnomiques dans l'épopée au XVI^e siècle », dans Ch. BÉNÉ et J.-F. LOUETTE (éd.), *Morales du XVI^e siècle: hommage à Denis Baril*, Grenoble: Université Stendhal-Grenoble III, 1996, p. 75-88; W. KIRSOP, « La réception de la poésie gnomique de la Renaissance: lecteurs et collectionneurs », dans G.-A. PÉROUSE (éd.), *Études sur Étienne Dolet, le théâtre au XVI^e siècle, le Forez, le Lyonnais et l'histoire du livre*, Genève: Droz, 1993, p. 275-284.
6. G. COLLETET, *Traité de la poésie morale et sententieuse*, Paris: Sommaville et Chamhoudry, 1658.
7. *Ibid.*, p. 45.

codification de la poésie morale comme genre constituaient, en soi, un projet d'ordre moral.

Dans la section intitulée « Discours de la poesie morale et sententieuse⁸ », Guillaume Colletet définit la poésie morale comme « ce genre de Poësie qui regarde la conduite des mœurs, & des Poëtes Moraux, qui nous ont donné des regles, & des préceptes pour bien vivre⁹ ». Il continue ensuite en distinguant trois types de poésie : la « poésie divine », la « poésie naturelle » et la « poésie Morale » :

- « La Poësie divine chante les loüanges des Dieux, traitte de leurs cultes differens, des sacrifices, & des mysteres de la Religion¹⁰. »
- « La poésie naturelle est celle qui traitte à fonds des choses de la Nature, tant des Corps celestes, que des Corps sublunaires, & elementaires¹¹. »
- « La poésie Morale, qui ne s'applique jamais aux Fables qu'autant qu'elles ont un sens moral ou allegorique, & qui ne hait rien tant que les inepties, & les vanitez du monde, est celle qui regarde les mœurs, qui donne de bons préceptes pour bien vivre, & qui est à vray dire la veritable science de l'homme¹². »

Les recherches consacrées encore aujourd'hui à la philosophie morale à la Renaissance reprennent les catégories de Colletet. David Lines propose ainsi une vue d'ensemble des trois grandes questions qui relèvent de l'éthique et/ou de la philosophie morale, dans une histoire qui va de l'Antiquité à la Renaissance et conduit même jusqu'à l'époque contemporaine : Qu'est-ce que le bonheur, et quelle est la façon de l'atteindre ? Quelles sont les grandes vertus ? Comment peut-on les cultiver ? Quels sont les meilleurs principes pour bien vivre¹³ ?

Reprenant ces critères, nous pouvons identifier des chansons morales au sein du corpus de textes d'inspiration spirituelle, théologique et satirique que réunit la *Chrestienne resjouissance*. Bien que la chanson morale, qui se développe comme genre imprimé plus tard dans le siècle, se caractérise finalement par une certaine forme de neutralité sur le plan confessionnel, le projet de contrefaçon du pasteur Beaulieu est indissociable de sa volonté de

8. *Ibid.*, p. 17.

9. *Ibid.*, p. 26.

10. *Ibid.*, p. 27.

11. *Ibid.*, p. 38.

12. *Ibid.*, p. 44s.

13. D. LINES, « Introduction », dans D. LINES et S. EBBERSMEYER (éd.), *Rethinking Virtue, Reforming Society: New Directions in Renaissance Ethics, c.1350-c.1650*, Turnhout : Brepols, 2013, p. 1.

promotion des grands principes de vie réformée, en tant qu'ils sont fondés sur l'autorité des Saintes Écritures¹⁴.

Certaines chansons de Beaulieu – voir en particulier les n^{os} 6, 7, 12, 66, et 67 dans la *Chrestienne resjouyssance* – possèdent bien une dimension moralisatrice dans sa définition la plus étroite. Mais la portée morale très rigoureuse de telles chansons, dont on trouve facilement ailleurs la trace au cours de la période, ne représente qu'une petite partie de ce qu'on peut regrouper sous l'étiquette de chanson morale. Comme nous l'avons déjà expliqué, le domaine de la philosophie morale ou l'éthique va bien au-delà du simple énoncé de règles de comportement, parce qu'il engage des perspectives plus larges, plus systématiques, qui ne coïncident pas avec ce qu'on attend de la morale chrétienne, ne serait-ce que l'épicurisme, cette école de pensée antique qui place le plaisir au centre de la vie vertueuse, et qui se développe en Europe après la redécouverte du *De rerum natura* de Lucrèce en 1417¹⁵.

Envisagées dans un contexte aussi large, il apparaît clairement que les contrefactures de Beaulieu ne peuvent être réduites au travail de réécriture d'un texte profane à des fins morales ou religieuses. Si l'on reprend les critères énoncés plus haut, certaines révisions de Beaulieu donnent à la chanson originale une dimension *moins « éthique »*, au point de vue philosophique, et plutôt polémique ou satirique.

Cela apparaît clairement dans la chanson 18 (« Mauldicte soit la mondaine finesse »). La version originale, « Mauldicte soit la mondaine richesse », qu'on doit à Clément Marot, commence avec une remise en cause des richesses matérielles, une proposition morale d'une certaine gravité, que Marot tourne immédiatement en une plainte légère, celle d'un amant abandonné par sa maîtresse pour un homme plus riche. Le vers final de Marot prend la forme d'une maxime : « Vertu n'a pas en amour grand' prouesse », soit un commentaire proverbial sur la relation entre l'argent, la vertu et la fidélité :

Mauldicte soit la mondaine richesse,
 Qui m'a osté m'amyte et ma maistresse.
 Las ! par vertu j'ay son amytié quise,
 Mais par richesse un autre l'a conquise :
 Vertu n'a pas en amour grand' prouesse¹⁶.

14. Sur Beaulieu comme pasteur et poète, voir J. GÉURY, *La muse du Consistoire. Une histoire des pasteurs poètes des origines de la Réforme jusqu'à la révocation de l'édit de Nantes*, Genève: Droz, 2016, p. 122-35.

15. J. KRAYE, « Moral Philosophy », dans C. B. SCHMITT, Q. SKINNER *et al.* (éd.), *The Cambridge History of Renaissance Philosophy*, Cambridge: Cambridge University Press, 1988, p. 382-386.

16. C. MAROT, *Cœuvres complètes de Clément Marot*, B. Saint-Marc (éd.), Paris: Garnier, 1879, t. 1, p. 415; une mise en musique de cette chanson a été publiée par P. ATTAIGNANT (*Trente et une chansons musicales a quatre parties*, 1529).

Parce que la sagesse vernaculaire d'abord exprimée par Marot, qui traite la vertu à la légère, ne correspondait pas du tout avec le programme éthique d'inspiration réformée, Beaulieu transforme cette chanson « quasi morale » en un texte polémique contre l'Église catholique. Voici la première et la troisième strophe de la version de Beaulieu :

Maudicte soit la mondaine finesse,
 Qui m'a seduict le temps de ma jeunesse :
 Et les Caphardz et toute leur saintise
 Lesquelz saint Paul tant anathematise,
 Je prie à Dieu leur malice cesse¹⁷.
 [...]
 Dieu sçait comment leur execrable messe
 Leur a remply leurs gros ventres de graisse,
 L'appreciant ainsi que marchandise.
 Que maudit soit qui en fait la devise :
 Car contre Dieu iniquement se dresse¹⁸.

Dans les autres cas, la conversion effectuée par la main de Beaulieu vise à reformer le contenu moral du texte original selon les principes de l'éthique réformée. C'est le cas de la chanson 17 (« Le content est riche en ce monde »), dont le contenu moral, fondé sur les leçons de la sagesse populaire, est ici réinterprété à partir des principes tirés de la Bible. En voici le texte original tel qu'on le trouve dans les chansonniers d'Attaignant :

Le content est riche en ce monde
 Et bien heureux en ce temps cy
 A cueur joyeux liberte monde
 Vivre chez soy hors de soucy
 Estre amoureux non poinct transy
 Et a tout doeuil clorre les yeulx
 Tousjours gaillart faictes ainsy
 Et vous vivrez cent ans et mieulx¹⁹.

C'est là un bel exemple de chanson morale. Elle concerne le bonheur et la façon de l'atteindre. Le texte de la chanson, énoncé sous forme de maxime anonyme, se fonde sur l'autorité du sens commun, ce qu'É. Tourrette appelle « l'effet du proverbe²⁰ ». Bien que cela ne soit pas dit explicitement, cette chanson s'inspire de la philosophie morale d'inspiration épicurienne : le fait

17. E. de BEAULIEU, *Chrestienne resjouissance*, p. 15.

18. *Ibid.*, p. 16.

19. La chanson a été publiée dans le chansonnier de P. Attaignant de 1528 et réimprimée plusieurs fois. Cette version est tirée du recueil *Trente et sept chansons musicales a quatre parties*, 1531.

20. É. TOURRETTE, « L'effet de proverbe dans les Quatrains de Pibrac », *Seizième Siècle* 1 (2005), p. 158s.

que le bonheur ne se situe pas dans les possessions matérielles (v. 1) ; le conseil de se retirer du monde, de ses soucis et de ses deuils (v. 3-4, 6) ; enfin la valorisation du plaisir et la vie insouciantes comme garant de longévité. Un tel mode de vie bien se situe bien sûr à l'opposé de l'éthique chrétienne du devoir, de l'obligation due à Dieu et aux prochains.

Les révisions opérées par Beaulieu dans la chanson 17 dévoilent nettement les points d'accord et de désaccord entre la sagesse vernaculaire véhiculée par les chansonniers de l'époque et le code moral beaucoup plus rigide promulgué par la Réforme :

Le content est riche en ce monde	[Eccl 5. c.]
Et bienheureux l'a Dieu mercy,	[1 Tim 6b.c]
Plus que celui qu'en biens abonde	
Et n'a repos ne là n'icy.	
Ains est en trouble & en soucy :	[Eccl. 6. 2./a]
Comment il s'enrichira mieulx,	
Estant tousjours demy transy	
Et clouant aux paouves les yeux.	[Luc 16. e.f.g.]
Hellas, que l'avarice immonde	
A le cœur de plusieurs noircy,	
Dont bien maudict est qui s'y fonde	
Et qui en elle est endurcy.	[I Cor. 5. d. ; 6.b]
Car Dieu ne peult estre adoulcy	
Par telz cœurs avaricieux,	
Et si n'y a ne cas ne si	
Qu'il ne les hayse en tous lieux.	[Luc 12. cd]

Les deux textes rejettent la richesse matérielle, au contraire de l'*Éthique* d'Aristote, selon laquelle la richesse constitue un bien parce qu'elle permet d'accroître le bonheur et que l'argent contribue à la culture de la vertu de magnanimité. Cette attitude de refus des biens matériels, cruciale dans le domaine de l'éthique chrétienne à la fin du XVI^e siècle, constitue un point de concordance important entre l'épicurisme et le néostoïcisme, par ailleurs très divergents²¹. Les autres modifications apportées par Beaulieu concernent l'expression de la bonne pratique de vie chrétienne, qui privilégie l'acceptation de sa condition, une juste relation avec Dieu, la générosité à l'égard des pauvres, et la prévention du vice de l'avarice.

Compte tenu des préoccupations de Beaulieu concernant le pouvoir éthique de la musique vocale, parfaitement souligné dans l'épître liminaire du recueil, il est important d'examiner la façon dont ces transformations morales

21. D. CARABIN, *Les idées stoïciennes dans la littérature morale des 16^e et 17^e siècles (1575-1642)*, Paris : Champion, 2004 ; F. LESTRINGANT (éd.), *Stoïcisme et christianisme à la Renaissance*, Cahier V. L. Saulnier 23, Paris : Presses de l'ENS, 2006.

des textes se répercutèrent dans leurs expressions vocales. Comme beaucoup d'autres contrefactures de la *Chrestienne resjouissance*, la mise en musique originale indiquée par Beaulieu pour «Le content est riche en ce monde» n'était pas un timbre simple tiré du répertoire oral²². La source populaire est fort probablement la chanson polyphonique à quatre voix mise en musique par Claudin de Sermisy, imprimée pour la première fois par P. Attaignant dans son premier recueil de *Chansons nouvelles en musique* de 1528. Un sondage effectué dans le catalogue publié par H. J. Harvitt sur les sources musicales et poétiques de la *Chrestienne resjouissance* de Beaulieu, suffit à montrer que la très populaire série de chansonniers polyphoniques publiée par Attaignant constituait la source la plus fréquemment utilisée par Beaulieu²³. Il s'ensuit donc que les chansons de la *Chrestienne resjouissance* visaient le même type de contexte d'utilisation que les chansonniers d'Attaignant: la récréation musicale domestique; le chant vocal ou instrumental; la performance vocale seule avec les autres parties jouées avec des instruments ou improvisées; et même la possibilité d'apprendre la ligne principale à l'oreille et de la chanter par cœur en travaillant ou dans le cadre d'un divertissement²⁴.

La chanson «Le content est riche en ce monde» semble avoir eu un très grand succès. Sermisy (appelé simplement «Claudin» dans les sources) était l'un des compositeurs les plus estimés de son temps, sa réputation étant confirmée par cette mise en musique élégante et facile à maîtriser, bien adaptée au marché de la musique imprimée en pleine expansion, qui concerne aussi bien les amateurs aux compétences variables que les musiciens professionnels travaillant pour les chapelles, les cours, et le haut patronage. Ce qui témoigne toutefois le mieux de la popularité de cette chanson, mis à part le prestige du compositeur, c'est sa réimpression à cinq reprises dans les chansonniers d'Attaignant (quatre fois comme polyphonie à quatre voix, et une version pour clavier). On relève plus généralement la présence de cette chanson dans de très nombreux manuscrits et imprimés au cours du siècle, avec une préférence évidente pour les arrangements pour lut ou clavier dans les sources italiennes et anglaises²⁵.

22. Sur l'utilisation des *timbres*, voir K. VAN ORDEN, *Music, Authorship, and the Book in the First Century of Print*, Berkeley: University of California, 2013, p. 95-100, et J. DUCHAMP, «Les timbres musicaux du premier livre de chansons imprimé par Pierre de Vingle (Neuchâtel, 1533): entre oralité et écriture», *Cinq siècles d'histoire religieuse neuchâteloise: approches d'une tradition protestante. Actes du colloque de Neuchâtel (22-24 avril 2004)*, Neuchâtel: Faculté des lettres et sciences humaines, 2009, p. 57-74.

23. H. HARVITT, *Eustorg de Beaulieu, a Disciple of Marot, 1495(?)–1552*, Lancaster (PA): Press of the New Era Printing Co., 1918, p. 114-139.

24. Sur le processus de contrefacture d'une source polyphonique, voir H. BROWN, «The "Chanson Spirituelle"», Jacques Buus, and Parody Technique», *Journal of the American Musicological Society* 15-2 (1962), p. 145-173.

25. D. HEARTZ, *Pierre Attaignant, Royal Printer of Music: A Historical Study and Bibliographical Catalogue*, Berkeley: University of California, 1962, nos 2, 9, 24, 32, 70; J. BERNSTEIN, *Music*

Les contrefactures de la *Chrestienne resjouyssance*, telles que « Le content est riche » soulignent que les références faites à ces musiques très populaires avait pour but des objectives plus idéologiques qu'économiques. Selon les mots utilisés par Beaulieu dans l'épître liminaire, « je desire qu'en les recepvant & chantant, vous oubliez & rejettiez toutes les aultres du regne mondain miserable²⁶ ». Pour Beaulieu, les timbres n'ont pas comme seule utilité d'éviter les coûts de la musique notée dans les imprimés, mais ils constituent un procédé intellectuellement agressif lui permettant de supprimer la mémoire de ces chansons populaires. Par rapport aux sources originales, les nouveaux textes de Beaulieu mettent en jeu le relation dynamique entre poésie et musique dans le cadre d'une campagne menée à l'encontre de ces textes antérieurs. Plus précisément, Beaulieu conserve le texte le plus proche possible de l'original, modifiant néanmoins de façon radicale le sens et donc les principes moraux exprimés. Le maintien du premier vers (« Le content est riche en ce monde »), dont le contenu correspond bien aux valeurs réformées, suscite l'intérêt. Beaulieu réécrit la suite afin de corriger la morale, mais il conserve généralement le mot à la rime, qui constitue le point culminant du vers.

L'écoute des deux versions chantées de la chanson montre bien que les choix de Beaulieu concernant la modification ou la préservation du texte initial étaient faits pour exploiter la puissance rhétorique de la mise en musique de Sermisy. Avec son style typique de l'époque, Sermisy amplifie souvent le sommet du vers avec un mélisme, de temps en temps aussi avec une suspension sur le mot final pour dramatiser la résolution attendue de la cadence. Les modifications qu'il apporte font en sorte de respecter ces moments clés sur le plan musical, en conservant le même mot ou un mot très proche de la version originale pour chaque mélisme significatif. Par exemple, le mot culminant « monde » de la chanson originale devient « abonde », « immonde » et « fonde » sous sa plume. Dans d'autres cas, Beaulieu substitue un mot différent pour le mélisme, mais il garde le phonème original à la clôture de la cadence, comme dans les transformations de « temps cy » à « mercy » et « noircy ». La seconde version cherche à créer une expérience musicale assez proche de la première, jouant sur la familiarité du public avec cet air, mais non sans avoir corrigé la morale en accord avec le sens réclamé par la Réforme.

Si l'on avait besoin de preuves supplémentaires, en dehors du nombre des contrefactures fondées sur des chansons imprimées dans les recueils d'Attaignant, que Beaulieu élabore spécifiquement certains de ses textes pour

Printing in Renaissance Venice: The Scotto Press (1539-1572), New York: Oxford, 1998, n°s 58, 68, 96, 227 ; et B. BELLINGHAM (éd.), *Sixteenth-Century Bicinia: A Complete Edition of Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Mus. Ms. 260*, Recent Researches in the Music of the Renaissance, t. 16-17, n° 69.

26. E. de BEAULIEU, *Chrestienne resjouyssance*, « Epistre », f. 7r.

les mises en musique polyphoniques déjà en circulation, une telle préservation de la rhétorique musicale viendrait facilement le confirmer. Plus important encore, le souci évident manifesté par Beaulieu d'intégrer les textes « purifiés » de la *Chrestienne resjouyssance* dans l'univers musical contemporain renforce l'intérêt d'un tel recueil afin de comprendre le rôle du chant dans le renouveau moral proposé par la Réforme.

RÉSUMÉ

La Chrestienne resjouyssance de Beaulieu a été conçue par son auteur comme une véritable arme artistique ayant comme mission de statuer sur le pouvoir du chant dans le monde réformé. Il s'ensuit que Beaulieu inclut dans son recueil de chansons spirituelles des textes à visée morale conçus pour instruire la communauté sur différents points de comportement, sur la vertu et l'art de bien vivre selon une éthique protestante rigoureuse. Les stratégies poétiques utilisées dans ce recueil de contrefactures constituent une base intéressante pour éclairer le rôle du chant dans la formation morale des individus et les conditions de développement de la chanson morale comme genre de musique imprimé émergent.

SUMMARY

Beaulieu's Chrestienne resjouyssance was created as an artistic weapon to harness the power of song for Protestant moral living. Thus, his collection of spiritual songs includes moral texts that offer lessons in conduct, that is, in virtue and the art of living as prescribed by a rigorous Protestant ethic. The poetic strategies utilised in this collection of contrafacta shed light on the role of song in individual moral formation and on the broader development of moral song as an emerging printed genre.

ZUSAMMENFASSUNG

Die Chrestienne resjouyssance (Christliche Freude) wurde von ihrem Verfasser Eustorg de Beaulieu wie eine künstlerische Waffe entworfen, um die Macht des Liedes in der reformierten Welt zu behaupten. Es folgt daraus, dass Beaulieu in seine Sammlung geistlicher Lieder Texte aufnimmt, die moralische Ziele verfolgen und die Gemeinde über verschiedene Bereiche des Verhaltens, der Tugend und des guten Lebens nach einer strengen protestantischen Ethik belehren soll. Die poetischen Methoden, die in dieser Sammlung von übernommenen Melodien angewandt wurden, ermöglicht es die Aufgabe der Lieder zur moralischen Bildung der Einzelnen sowie die Bedingungen für die Entwicklung des „moralischen“ Liedes als Genus der gedruckten Kompositionen zu erfassen.