



HAL
open science

LA VILLANELLE EN HABITS DU DIMANCHE : UN AIR ITALIEN ENTRE ARCHÉTYPES ET RÉALITÉS

Nicolas Andlauer

► **To cite this version:**

Nicolas Andlauer. LA VILLANELLE EN HABITS DU DIMANCHE : UN AIR ITALIEN ENTRE ARCHÉTYPES ET RÉALITÉS. “ Chanter sur l’air de... ”. Paroles, musique et timbres (Antiquité-XXIe siècle), Université Paris-Sorbonne, Nov 2021, Paris, France. hal-04226917

HAL Id: hal-04226917

<https://hal.science/hal-04226917>

Submitted on 3 Oct 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LA VILLANELLE EN HABITS DU DIMANCHE : UN AIR ITALIEN ENTRE ARCHÉTYPES ET RÉALITÉS

Nicolas Andlauer

Centre d'Études Supérieures de la Renaissance – Université de Tours François-Rabelais

Version rédigée de la communication orale « La vilaine endimanchée : un paradigme de la contrafacture à la Renaissance », Colloque « Chanter sur l'air de... ». *Paroles, musique et timbres (Antiquité-XXI^e siècle)*, Projet Idex « L'Air du temps »/Université Paris-Sorbonne, Paris.

Au cours des XV^e et XVI^e siècles, trois variantes d'un même timbre italien apparaissent dans des sources musicales disparates, qui n'avaient pas toutes été réunies jusqu'à présent. Sur un laps de temps d'un siècle et demi, entre les péninsules italienne et ibérique, trois mélodies apparentées furent placées sous un vers qui déclare : « *La villanella non è bella se non la domenica* » (littéralement : « La petite vilaine n'est pas belle, excepté le dimanche »), avec pour seule lecture alternative du premier hémistiche : « *La villana non pare bella* » (« La vilaine ne paraît pas belle »). Ce vers met en scène sous forme proverbiale l'archétype social de la *villana*, habitante de la *villa* (autrement dit, villageoise ou paysanne), prétendument trop encline à s'embellir le dimanche, jour de la messe et de la noce. Les deux premières occurrences du timbre dans l'ordre chronologique (datées des années 1420 et de 1509) sont connues des musicologues. La troisième, de 1577, n'a pas encore été rapprochées des deux autres. Une cohérence nouvelle émerge-t-elle de ces emplois ? Présenter ensemble ces trois sources, très complémentaires malgré leur éloignement dans le temps et l'espace, permettra de saisir les caractéristiques communes qui font de l'air de la *villanella* un timbre typique des cultures de l'Europe prémoderne. Une approche contextualisée permettra ensuite de compléter les débats concernant les usages de ce timbre. Nous pourrons alors en déduire les messages divers que pouvait véhiculer ce timbre pour ses usagers, en vertu de l'ambiguïté du genre, féminin ou masculin, de son locuteur. Les croisements avec les littératures semi-orales des proverbes chantés, et avec le corpus des chansons dévotionnelles à sainte Marie-Madeleine, inviteront à considérer, derrière l'archétype de la *villanella*, la réalité sociologique où s'inscrivaient effectivement les femmes de la chrétienté postmédiévale, en particulier lorsqu'elles cumulaient plusieurs critères discriminants.

I. L'identité du timbre

Dans les trois sources où il apparaît, l'air de la *villanella* présente trois des traits les plus saillants du « timbre », entendu comme air préexistant sur lequel on adapte de nouvelles paroles : un caractère pluritextuel, une relation éponyme du personnage à l'air lui-même, et une forte prégnance formelle.

1. Un air pluritextuel

Guillaume Dufay, *Gloria-Credo 2* (c. 1420)

Le fragment de messe *Gloria-Credo 2* (dans la classification de Planchart), a été composé par Guillaume Dufay au cours des années 1420-1425, alors que le jeune compositeur picard travaillait au service de Pandolfo di Malatesta (c. 1390-1441), évêque de Brescia et de Coutances, qui devint archevêque de Patras en 1424.¹ Sur une copie du *Credo* conservée dans le manuscrit de Bologne Q

¹ Alejandro Enrique Planchart, *Guillaume Du Fay. The Like and Works*, 2 vols., Cambridge, Cambridge University Press, 2018, vol. 1, p. 64-65 et vol. 2, p. 339.

15,² au cœur de l'Amen final, les vers italiens de la *villanella* ont été notés par le scribe sous une séquence de quatre vers latins de quinze syllabes chacun, ces derniers épousant musicalement le profil d'un air traditionnel. L'insertion du timbre au cœur du tissu polyphonique, repris en canon depuis la voix supérieure jusqu'à la voix inférieure, est redoublée par l'insertion du texte latin posé sur sa mélodie, dans la tradition du trope liturgique. Le texte latin correspond à un montage de huit hémistiches issus de la séquence strophique *Sicut Christus cum tropheo*.³ Cette séquence pascale réalise à son tour un trope poétique de la séquence *Victime paschali laudes*, emblématique de l'octave de Pâques, et déjà liée à des traditions chorégraphiques.⁴ Elle met en scène, d'après l'Évangile de Jean,⁵ Marie Madeleine en dialogue avec les anges, au matin de la Résurrection. Le procédé « sur l'air de » fait symétrie avec celui employé dans le *Gloria* qui précède. La séquence *Resurrexit Dominus*, tropant également les vocalises de l'Amen final, se pose cette fois-ci, selon le copiste, sur l'air d'une chanson rustique en français.

Partie de la messe	Gloria		Credo			
	Voix	Cantus II / Contratenor	Cantus I / Tenor	Cantus I	Cantus II	Contratenor
Séquence latine	<i>Resurrexit Dominus, alleluia,</i>	<i>Et apparuit Petro, alleluia.</i>	<i>Dic Maria quid fecisti postquam Jesum amisisti?</i>	<i>Matrem flentem sociavi, quam ad domum reportavi</i>	<i>Et in terra me prostravi, Et utrumque deploravi</i>	<i>O Maria noli flere: Iam surrexit Christus vere.</i>
Traduction française ⁶	Le Seigneur est ressuscité, alléluia,	Et il s'est montré à Pierre, alléluia.	[Anges] Dites-nous, Marie, que faites-vous, après avoir perdu Jésus ?	[Marie Madeleine] J'accompagnai la Mère en pleurs ; avec elle je revins à la maison.	[Marie Madeleine] Là, je me prosternai contre terre, et je pleurai sur le fils et la mère.	[Ange] Ne pleure pas, ô Marie ! Le Christ est déjà ressuscité !
Texte vernaculaire souscrit (ms Bo Q 15)	<i>Tu ma monté su la pance et riens na fait / Otre te reface dieu que te ma fait.</i>		<i>La vilanella non è bella se non la dominica.</i>			

² I-Bc Q. 15, n°33 f° R33v-35r/A35v-37r (*Gloria*) et n° 34 f° R35v-38r/A37v-40r (*Credo*). Disponible en ligne : <<https://www.diamm.ac.uk/sources/117/#v2=d&z2=1&n2=5&i2=https%3A%2F%2Fwww.diamm.ac.uk%2Fimages%2F4831%2F&y2=360&x2=568>> [consulté le 21/03/2023]. Édition moderne : Guillaume Dufay, *Guillelmi Dufay: Opera Omnia* t. IV. *Fragmenta Misarum*, Rome, American Institute of Musicology, 1962, p. 20-30. + introduction p. iii-iv.

³ *Analecta Hymnica Medii Aevi*, 55 vols., Leipzig, Fues's Verlag (R. Reisland), 1886-1922, vol. 54 (éd. Clemens Blume et Henry Marriott Bannister), p. 366 (strophes 3 et 4, versets 11 et 13).

⁴ *Ibid.*, p. 367.

⁵ *Évangile de Jean*, XX, 11-18.

⁶ Toutes les traductions citées dans cet article sont de l'auteur.



Guillaume
I-Bc Q. 15, n° 34, f. 38r, Contratenor

Dufay,

Credo

Antonio Capriola, « *Chi propitio ha la sua stella* » (1509)

Antonio Capriola, seul italien natif des trois auteurs, actif à la cour de Ferrare à la toute fin du XV^e siècle, et originaire de la région de Brescia (Lombardie), est l'auteur de plusieurs pièces à quatre voix publiées par Petrucci entre 1504 et 1514, l'une d'elles offrant une version développée du timbre dont le manuscrit de Bologne ne donnait que l'incipit.⁷ La musique de Dufay était encore cultivée à la cour ferraraise de Leonello d'Este à la toute fin du XV^e siècle, où cette tradition polyphonique cohabitait avec la pratique des *canterini*, poètes-musiciens improvisateurs, qui réemployaient de nombreux airs à la mode.⁸

La pièce *Chi propitio* emprunte la forme *barzelletta* telle que la décrit Prizer⁹, en y ajoutant la *codetta* « destinée à développer la dernière occurrence du refrain ».¹⁰ Surtout, le refrain fait rimer le premier vers cité chez Dufay avec un second, qui énumère les étapes de la métamorphose vestimentaire de la *villanella*.

Piedi	<i>Chi propitio ha la sua stella / E d'amor è incatbenato</i> (bis)	Qui a une étoile favorable / Et qu'amour tient dans ses chaînes	<i>In quel di che la mirai / E quel di che persi il core ; / Quel fu el di chio ritrovai / A la fresch ombra el mio bel fior ;</i>	Le jour même où je la vis / Fut le jour où je perdis mon coeur ; / Tel fut le jour où je retrouvai / À l'ombre fraîche ma belle fleur ;
Volta	<i>Mecho canti in ogni lato / La canzon' vagh' e novella :</i>	Qu'il chante partout avec moi / La chanson douce et nouvelle :	<i>E cum lei cantava amore / La canzon' vagh' e novella :</i>	Et l'amour chantait avec elle / La chanson douce et nouvelle :
Ripresa	<i>La vilanella non è bella Se non la dominicha ; La si veste e la si chalza, La si mete la tonicha,</i>		La petite vilaine n'est pas belle Excepté le dimanche ; Là, elle s'habille et se chausse, Là elle met sa tunique,	
Codetta	<i>La si mete la tonicha.</i>		Là elle met sa tunique.	



⁷ Antonio Caprioli da Brescia, « *Chi propitio ha la sua stella* », *Frottole IX*, Venice, Ottaviano Petrucci, 1509, f° 21v.

⁸ Lewis Lockwood, « Pietrobono And The Instrumental Tradition At Ferrara In The Fifteenth Century », *Rivista Italiana di Musicologia*, X (1975), p. 115-133, 120 et 130-132.

⁹ William F. Prizer, *Courly pastimes: The frottole of Marchetto Cara (Studies in musicology)*, UMI Research Press, Ann Arbor, Michigan, 1980, p. 116-124.

¹⁰ William F. Prizer, « The *frottola* and the Unwritten Tradition », in *Secular Renaissance Music: Forms and Functions*, Sean Gallagher (éd.), Londres, Routledge, 2017, p. 181-215, ici p. 206-207.

Antonio Caprioli da Brescia, “Chi propitio ha la sua stella”, *Frottole IX*, Venise, Ottaviano Petrucci, 1509, f° 21v, Tenor.

Francisco de Salinas, *De musica libri septem* (1577)

L’organiste et homme de sciences espagnol Francisco de Salinas, qui séjourna durant vingt ans sur la péninsule italienne, entre 1538 et 1558, fait figurer dans la partie rythmique de son traité latin *De Musica libri septem*, au chapitre des mètres ioniques mineurs, une troisième variante du timbre, présenté comme un « mètre joyeux que chantent les paysans italiens »,¹¹ en substitution d’un vers typique d’une célèbre ode d’Horace, *Miserarum est*.¹² Il est proposé comme variante pour le premier hémistiche d’un vers dont Salinas présente au-dessus deux exemples complets, en latin et en espagnol. Les corrections verbales effectuées sur le premier hémistiche (« *villana* », « *pare* ») permettent une adéquation entre mètre et accentuation plus évidente que dans la version de Capriola.

Tétramètres catalectiques complets		Premier hémistiche avec division de la deuxième syllabe longue
Latin	Espagnol	Italien
<i>Mala mens magnanimos odit et horret dominos.</i>	<i>Aficion grande me haze por ti sola padescer.</i>	<i>La villana non pare bella se non la domenica.</i>
		

Francisco de Salinas, *De Musica libri septem*, Salamanque, Matias Gastius, 1577, p. 355

Un timbre propice à la contrafacture ?

Le profil mélodique de la *villanella* comme ses trois contextes d’apparition confirment que l’air pouvait, dès le XV^e siècle au moins, servir des paroles aussi bien dévotionnelles que d’ordre mondain. James Haar, à son sujet, déclare qu’il fait partie du « type d’air qui pouvait également être employé dans le répertoire de la *lauda* »¹³. De fait, il supporte chez Dufay une séquence latine qui pouvait également appartenir au répertoire processionnel. La *barzella* de Caprioli n’est pas non plus étrangère au procédé : des échanges de timbre se font entre *barzella* profane et *lauda* spirituelle dans les sources écrites du XV^e siècle.¹⁴ Enfin, les trois livres de rythmique publiés par Salinas en 1577 peuvent être lus comme le manuel de la contrafacture « *a lo divino* » porté par la vague contre-réformiste, présentant de nombreuses concordances avec les répertoires de cantiques étudiés par Margit Frenk et Bruce Wardropper.¹⁵

2. Un titre éponyme

L’air de la *villanella* se désigne lui-même dans les trois sources, tandis que le terme *villanella* et d’autres forgés sur la racine *vil-* prennent une connotation générique au cours de la même période.

¹¹ « *Et incundius metrum est, quod apud Italos canunt rustici* » (Francisco de Salinas, *De Musica libri septem* [1577], éd. fac-similé Amaya Sara García-Pérez, Salamanque, Universidad de Salamanca, 2013, p. 355).

¹² F. de Salinas, *De Musica...*, p. 345, 352 et 354.

¹³ James Haar, *Essays on Italian Poetry and Music in the Renaissance, 1350-1600*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1986, p. 41 et note 49 p. 41-42.

¹⁴ W. F. Prizer, « The *frottola*... », p. 203-204.

¹⁵ Bruce W. Wardropper, *Historia de la poesía lírica a lo divino en la cristiandad occidental*, Madrid, Revista de Occidente, 1958 ; Margit Frenk Alatorre, *Nuevo Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, 2^e éd., Madrid, Castalia, 1987.

D'origine bien antérieure aux formes de la *canzone villanesca* et de la *villanella alla napoletana*, le timbre est cependant l'un des premiers à offrir du terme *villanella* une connotation positive, par opposition aux associations traditionnellement plus péjoratives entre la *villa* et le « vil ». ¹⁶ L'hypothèse d'un essor, vers 1440, d'une supposée *villota arcaica* à quatre voix, contemporaine de la diffusion de l'air du temps de Dufay, fut émise par Fausto Torrefranca, puis contestée par les critiques du musicologue. ¹⁷ Cela n'exclue pas une extension métonymique du terme *villanella* à l'air lui-même et à ses avatars dès le *Quattrocento*, l'acception générique du timbre semblant largement reconnue dès les premières années du XVI^e siècle. Le luthiste Vincenzo Capirola, quasi homonyme de l'auteur de la *barzellella*, et comme lui originaire de la région de Brescia, intitule *La Villanella* une danse instrumentale qui ne partage avec le timbre que le mètre, en ioniques mineurs et anacréontiques. ¹⁸ Quant à la *barzellella* d'Antonio Capriola, elle joue manifestement sur la double entente du terme *villanella*, qui peut s'attribuer aussi bien à la femme évoquée qu'à la chanson elle-même, « *canzon' vagh'e novella* » (« toujours nouvelle » ?). Le refrain entier de la *villanella* est repris après les deux premières *cole*, d'abord entonné au présent et « de tous côtés » par le locuteur masculin et son assistance, puis au passé par le duo formé de la *villanella* bien-aimée et de l'Amour personnifié. Amplifié par sa triple cadence, le timbre se trouve mis en scène comme un élément à part entière de la narration poétique.

La version de Capriola multiplie les jeux auto-référentiels. L'énumération des moments successifs de l'habillement (la veste, les chaussures, la tunique) souligne le progressif changement d'apparence de la paysanne. Parmi ces accessoires, la *tonica* (ou *tonaca*), qui vient clôturer l'accumulation, y met aussi un point musical final. Le retour à la « tonique » mélodique peut rappeler l'étymologie commune (de racine *tân-*) entre tonique et tunique (*tonica* et *tonaca*) : d'une part, corde vibrante qui fonde la gamme (le *tonos* grec) ; d'autre part, le vêtement qu'on attache à l'aide d'une corde ou d'une ceinture. ¹⁹

Enfin, les sources des citations de Salinas, musicien et théoricien aveugle, sont avant tout d'origine orale. Au cours des années 1540, à Naples (alors sous tutelle espagnole), le jeune humaniste contribue à l'essor des genres de la *villanella* ou *canzona villanesca*, dont il donne plusieurs exemples dans son traité de 1577. ²⁰ Il recueille en outre des airs d'autres régions italiennes, y compris de la région lombarde, où le timbre pourrait avoir trouvé son origine. L'éviction du terme *villanella* au profit de celui de *villana*, qui renforce chez Salinas l'adéquation entre accentuation et mètre, n'occulte pas pour autant la double-entente. Le substantif *villano* reçoit dans les mêmes pages une acception générique : il renvoie à un genre chorégraphique espagnol dont le rythme est commun, selon l'auteur, à certaines mélodies provenant de la région de Bergame, en Lombardie. ²¹

3. Une forte prégnance formelle

La relative instabilité des quelques éléments poétiques évoqués plus haut (en particulier l'adéquation entre accentuation et mètre) met en valeur des caractères musicaux stables, comme l'organisation de la phrase mélodique sur un pentacorde, la symétrie de l'organisation sur la césure poétique, et l'adoption d'un rythme ternaire. En outre, l'exemple de Salinas confirme l'association

¹⁶ Donna G. Cardamone et Renato Di Benedetto, « Forme musicali e metriche della *canzone villanesca* e della *villanella alla napoletana* », *Rivista Italiana di Musicologia*, 12/1 (1977), p. 25-72, ici p. 47 note 43.

¹⁷ Fausto Torrefranca, *Il Segreto del Quattrocento : Musiche Ariose e Poesia Popolare*, Milan, Hoepli, 1939 ; Oscar Kinkeldey, « Fausto Torrefranca's Theory of the *Villota* », *Bulletin of the American Musicological Society*, VI (1942), p. 7-9 ; Jacques Handschin, « Les études sur le XV^e siècle musical de Ch. Van den Borren », *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, I/2 (1946-1947), p. 93-99, ici p. 98.

¹⁸ Vincenzo Capirola, « *La Villanella* », *Composizione di Meser Vincenzo Capirola : Lute-book (circa 1517)*, ed. Otto Gombosi, Neuilly-sur-Seine, Société de musique d'autrefois, 1955, p. 1, n^o 1.

¹⁹ Luc'Antonio Bevilacqua, *Vocabulario volgare et latino*, Venise, Nicolò Bevilacqua, 1573, f. 69v (« *Tonare* », « *Tonica* »).

²⁰ Nicolas Andlauer, « Más vigilante que Argos: Francisco de Salinas en su siglo », *Revista de Musicología*, LXIV/1 (2021), p. 65-106, ici p. 76-80.

²¹ F. de Salinas, *De Musica...*, p. 247 et 296.

de la mélodie avec une structure harmonique standard de type basse obstinée, tout en donnant une troisième version de cette structure : d'abord posé sur un tétracorde descendant chez Dufay, puis sur une succession pré-tonale I-IV-V-I chez Capriola, le timbre s'associe chez Salinas à la première section d'un « *tenor* » combinant ces deux formules, baptisé *Romanesca* par les Italiens, et que les Espagnols connaissent comme l'air de « *Guárdame las Vacas* ». ²²

Cette prégnance formelle rend le timbre immédiatement perceptible et reconnaissable, même à l'intérieur d'un tissu polyphonique serré, comme c'est le cas chez Dufay. Peter Gülke insiste sur les caractères structurels, opposés à ceux de l'écriture contrapuntique, que la mélodie de la *villanella* partage avec plusieurs *cantus firmi* rencontrés dans l'œuvre de Dufay : fragmentation en petites sections où prédomine une progression par « petits pas », utilisation fréquente de notes répétées, importance donnée à l'itération de degrés mélodiques plutôt qu'à l'expression d'un flux ; autant de traits que le musicologue associe au style des « chansons populaires ». ²³

Dans les versions de Dufay et de Salinas, un incipit de trois ou quatre notes conjointes ascendantes se trouve associé aux syllabes brèves initiales, motif que le musicologue David Wulstan associe aux styles instrumentaux de la *zampoña* espagnole ou de l'aulos phrygien, et que l'on retrouve également dans un air de vendeuses de châtaignes romaines cité par Salinas. ²⁴ La version de Capriola remplace ce motif initial par des notes répétées, mais opère apparemment une traduction musico-poétique qui lui est propre. Le « motif de cornemuse » signalé par Wulstan, associé aux mètres ioniques mineurs, a selon lui joué, dès l'Antiquité, le rôle d'emblème de l'instrumentalité et de la danse, y compris en contexte religieux païen.

II. Composer sur l'air de la *villanella* : un débat musicologique

Pour les musicologues, l'air de la *villanella* se présente, à travers ses usages connus, comme « un brin de chanson populaire, ou de chanson de danse », ²⁵ ou encore un « vestige de tradition populaire perçant de temps à autre la surface de la musique savante écrite italienne ». ²⁶ On trouve encore dans les archives sonores du Trentin des chansons qui semblent perpétuer les grands éléments structurels du timbre : un chant intitulé la *villanella*, entonné par les deux sexes, y salue en mètre ionique mineur la danse séductrice d'une « *bella bimba* » ; ²⁷ tandis que dans sa version anacréontique, le thème de la *Seduzione nel granturco* mêle la question des habitudes vestimentaires à celle de la morale religieuse et sexuelle (« *La Zaira la si veste / [...] invece di andare in chiesa* »). ²⁸

Les usages du timbre nous parviennent à travers des sources réservées à une élite, dont elles reflètent les normes. Selon Prizer, la distance déjà acquise par la version de Capriola en fait une évocation artistique du timbre moins soucieuse d'exactitude que d'« imitation du populaire ». ²⁹ Cette distance était-elle déjà présente chez Dufay ? La plupart des commentateurs en tous cas dénie un rapport intentionnel des paroles du timbre avec la fonction liturgique du *Credo*, puisque

²² *Ibid.*, p. 347-348 et 353.

²³ Peter Gülke, « Das Volkslied in der burgundischen Polyphonie des 15. Jahrhunderts », in Eberhardt Klemm (éd.), *Festschrift Heinrich Besseler zum sechzigsten Geburtstag*, Leipzig, Institut für Musikwissenschaft der Karl-Marx-Universität, 1961, p. 179-202, ici p. 185.

²⁴ David Wulstan, « Bring on the Dancing-Girls! (*a Gadibus usque auroram*) », *Al-Masaq*, 17/2 (2005), p. 221-249. Cf. F. de Salinas, *De Musica...*, p. 427.

²⁵ Francesco Viatelli, *Vita ed arte musicale a Bologna*, 2 vols., Bologne, Nicola Zanichelli, 1927, vol. 1, p. 12 ; J. Handschin, « Les études... », p. 97-98 ; Gustave Reese, *Music in the Renaissance*, New York, Norton & Cie, 1954, p. 61.

²⁶ Andrew Kirkman, *The Cultural Life of the Early Polyphonic Mass: Medieval Context to Modern Revival*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, p. 314, n. 24.

²⁷ « *La villanella* », Archivio Provinciale della Tradizione Orale, Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina, doc. n° 2. Disponible en ligne : <<https://more.museosanmichele.it/apto/schede/bella-bimba/>> [consulté le 31/03/2023].

²⁸ « *Seduzione nel granturco (La Zaira la si veste)* », Archivio Provinciale della Tradizione Orale, Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina, doc. n° 725. Disponible en ligne : <<https://more.museosanmichele.it/apto/schede/isaira-la-si-veste/>> [consulté le 30/03/2023].

²⁹ W. F. Prizer, « The *frottola*... », p. 199 n. 21 et p. 209.

selon Panchart, l'air ne fait que « commenter simplement que les filles de la campagne ont meilleure apparence les dimanches ». ³⁰ Carlo Bosi concède qu'un tel réemploi pouvait obéir à des considérations qui ne soient pas purement liturgiques, comme par exemple « de simples motivations structurelles, voire même (et pourquoi pas ?) le simple jeu facétieux ». ³¹ Toutefois, la distribution de l'air de la *villanella* à toutes les voix du *Credo 2* fait partie selon lui des

rare cas de *cantus firmus* profane ou même de brève citation à l'intérieur d'une partie ou d'une section de messe pour lesquels une allégorie chrétienne, sinon une simple interprétation analogique, risque de paraître un peu forcée, voire de rester un vœux pieux. ³²

Plus problématique apparaît aux yeux des musicologues l'intention du copiste du manuscrit Bo Q15 qui reporta les paroles italiennes du timbre sous celles de la séquence latine. Pour Erika Honish, il les aurait signalées non pas pour qu'elles soient chantées, mais « plutôt pour son propre amusement et celui de ses confrères », comme un « simple marqueur de la mélodie d'origine ». ³³ Andrew Kirkman inclue quant à lui le couple *Gloria-Credo 2* parmi les messes où le texte de la mélodie profane, malgré son caractère externe, est matériellement présent. « Étant donné que le texte original d'une mélodie citée est déjà impliqué dans le seul usage de cette mélodie », l'annotation du copiste oblige à questionner « à la fois le contenu sémantique et symbolique des textes eux-mêmes, et l'éventail de raisons possibles à leur citation ». ³⁴

Le contexte auquel les études menées par Margaret Bent rattachent la rédaction du manuscrit de Bologne peut nous guider vers les motivations de son copiste. ³⁵ Il fut établi en étroite connexion avec le compositeur, dans les cercles humanistes padouans et vénitiens entourant Pietro Emiliani (1362-1433), évêque de Vicence, fervent promoteur du contrepoint dans la chapelle de sa cathédrale, ³⁶ mais aussi membre d'une société adepte des *Facéties* publiées par le Pogge. Cet horizon pouvait faciliter la réception du procédé compositionnel de Dufay. Selon Reinhard Strohm, le double emprunt réalisé dans le *Gloria-Credo 2* de Dufay, comme l'usage des *cantus firmi* considérés comme « populaires », appartient à une tradition médiévale de cérémonies paraliturgiques et parodiques, comme la Fête de l'Âne ou le théâtre scolaire :

Ces insertions opérées dans un contexte polyphonique n'étaient sans doute pas destinées à un public spécifique qui leur aurait attribué une telle « popularité », mais plutôt à flatter l'initié goliardien (*sic*) du clergé musical. ³⁷

Quoique le terme de « goliard » ne puisse guère s'appliquer aux humanistes du XV^e siècle, l'hypothèse formulée par Strohm conduirait à « reconsidérer le rôle cérémoniel et actionnel du *cantus firmus*, surtout d'origine profane, dans la polyphonie ». ³⁸ Dans l'Amen du *Credo*, nous voyons que le processus de transformation évoqué par les paroles du timbre (la transformation de la *villana*

³⁰ A. E. Panchart, *op. cit.*, vol. 2, p. 477.

³¹ Carlo Bosi, « *The Cultural Life of the Early Polyphonic Mass: Medieval Context to Modern Revival* by Andrew Kirkman » (Review), *Notes of the Music Library Association*, LXVIII/2 (2011), p. 341-343, ici p. 343.

³² *Ibid.*

³³ Erika Honish, « The transmission of the polyphonic Amen in the early fifteenth century », *Plainsong and Medieval Music*, 21, 1 (2012), 41-72, ici p. 65, et note 70.

³⁴ A. Kirkman, *op. cit.*, p. 136.

³⁵ *Bologna Q15: the Making and Remaking of a Musical Manuscript*, éd. Margaret Bent, 2 vols., Lucca, Libreria musicale italiana, 2008, vol. 1, p. 4 et 96. Voir aussi Margaret Bent, « A Contemporary Perception of Early Fifteenth-Century Style; Bologna Q15 as a Document of Scribal Editorial Initiative », *Musica Disciplina*, XLI (1987), p. 183-201

³⁶ Giacomo Moro, « Emiliani (Miani), Pietro », *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 42, Rome, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1993. Disponible en ligne : <https://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-emiliani_%28Dizionario-Biografico%29/> [consulté le 24/03/2023].

³⁷ Reinhard Strohm, « Fragen zur Praxis des spätmittelalterlichen Liedes », in Nicole Schwindt (éd.), *Musikalischer Alltag im 15. und 16. Jahrhundert*, Kassel/New-York, Bärenreiter, 2001, p. 53-76, ici p. 57.

³⁸ R. Strohm, *art. cit.*, p. 57.

en *bella*, qui suit l'alternance du quotidien et de la fête) mime de façon presque comique le procédé même de contrafacture auquel le timbre est soumis. Quelles sont les motivations possibles d'un tel procédé ?

III. Archétype et réalités de la *villana* à travers les littératures semi-orales

L'enquête peut se poursuivre à travers l'examen des traditions semi-orales mettant en scène la figure de la *villanella*, et accompagnant la transmission du timbre au cours de la période considérée. Au croisement des proverbes chantés romans et des chansons dévotionnelles à sainte Marie-Madeleine, l'archétype de la *villana*, forgé par les locuteurs des premiers, se heurte aux conditions d'existence réelles de celles qu'il désigne, locutrices des secondes.

1. La version masculine et la tradition méditerranéenne des proverbes chantés

Bien que le narrateur de la *barzeletta* de 1509 fasse chanter la *villanella* par le personnage féminin éponyme, sa perspective demeure celle du mari berné. Le rapprochement de la *barzeletta* de Capriola et de la citation de Salinas avec la tradition espagnole des proverbes chantés, ces *refranes* recueillis et glosés d'abord par le maître de Salinas, Hernán Núñez (1555), puis par Juan de Mal Lara (1568) et Gonzalo Correas (1627), en éclaire le message du point de vue masculin. Margit Frenk indique toutes ces sources.³⁹ Un proverbe en particulier fut commenté par ces trois auteurs, qui le disent exemplaire de la coutume de musicaliser les proverbes, ce qui implique une régularité métrique.⁴⁰ Ce *refrán cantado* ou *rimado*, dans la terminologie de Frenk, contient selon Mal Lara un « conseil pour un mariage de peu d'argent »,⁴¹ bien inutile, précise-t-il, dans une meilleure éventualité. Il met en garde le futur mari sur le fait de se choisir une épouse les jours de la semaine où elle est au naturel, pour se prémunir de tout désenchantement :

*Quien quisiere muger hermosa
El sábado la escoja,
Que no el domingo en la boda.*

Encore prononcé en Asturies au XX^e siècle, le lieu commun prévient : « il n'est pas de femme qui soit belle le jour de la noce »,⁴² car ce jour-là, soignée, maquillée, lavée, elle s'écarte de la belle simplicité d'aspect qu'elle montre les autres jours de la semaine.⁴³ Frenk rapporte que ce *refrán* trouve son équivalent en langue italienne, en citant, à la faveur de la source salinienne de 1577, le timbre de la *villanella*.⁴⁴ Le rapprochement avec la publication vénitienne de 1509 le confirme : le même lieu commun se trouvait déjà développé dans la langue natale d'Antonio Capriola : sa narration illustre une morale androcentrée du mariage déjà inscrite dans le proverbe initial. Se trouve alors mise en question la motivation de la *villanella* à chanter l'air et les paroles de la *villanella*, comme cela a lieu dans la seconde *volta* de la *barzeletta*.

³⁹ M. Frenk Alatorre, *Nuevo Corpus...*, p. 985. Voir aussi, du même auteur : « Refranes cantados y cantares proverbializados », *Estudios sobre lírica antigua*, Madrid, Castalia, 1978, p. 154-171.

⁴⁰ « Cantar es éste más que refrán » (Hernán Núñez, *Refranes, o proverbios en romance* [1555], éd. Louis Combet et al., 2 vols., Madrid, 2001, vol. 1, p. 208); « No pierde el refrán por ser cantar, porque se puede hazer el uno del otro » (Juan de Mal Lara, *La Philosophia vulgar* [1568], éd. Inoria Pepe Sarno et José-María Reyes Cano, Madrid, Cátedra, p. 854-855).

⁴¹ « Éste es consejo para casamiento de poco dinero » (J. de Mal Lara, *op. cit.*, p. 855).

⁴² « « No hay muger hermosa el día de la boda » (H. Núñez, *op. cit.*, vol. 1, p. 175 ; J. de Mal Lara, *op. cit.*, p. 821-822) ; voir aussi les versions asturiennes citées par M. Frenk Alatorre (*Nuevo Corpus...*, p. 1476) : « El que quiera buena moza / búsquela pe la semana, / que los jueves y domingos / cualquier fregona se lava » ; ou encore : « El que quiera buena moza / no la busque en romería : / vaya a su casa a buscarla / en ropas de cada día ».

⁴³ « El domingo están aliñadas y aun afeitadas, y el sábado revueltas en los oficios de casa » (Gonzalo Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* [1627], éd. Louis Combet, Robert Jammes et Maité Mir-Andreu, Madrid, Castalia, 2000, p. 693).

⁴⁴ M. Frenk Alatorre, *Nuevo Corpus...*, p. 985.

2. La version féminine et la tradition dévotionnelle magdalénienne

Le second vers du refrain de la *barzeletta*, tout comme les commentaires aux *refranes cantados* cités, insistent sur les techniques d'embellissement de la *villanella*, une donnée absente des versions de Dufay et de Salinas. Or, ce lieu commun apparaît également dans un second corpus semi-oral, où sont privilégiées les locutrices féminines, pour lesquelles elle médiatise une autre morale du mariage. Il s'agit des traditions européennes du chant dévotionnel à sainte Marie-Madeleine, figure hybride et plastique qui assimile trois personnages féminins des évangiles.⁴⁵

Plusieurs des timbres français réunis par Eugène Rolland sur le thème de Marie Madeleine, parmi de multiples autres versions en langues vernaculaires,⁴⁶ présentent de fortes concordances avec les traditions semi-orales qui circulaient en Europe méridionale dès le début du XV^e siècle. Les récits connus en Italie sous le titre de *Miraculosa leggenda* ou de *Miraculosa conversione*,⁴⁷ et nommés *leyendas* ou *actes* en territoire ibérique,⁴⁸ véhiculaient des hagiographies de la sainte sous forme de texte en prose destinés à être lus dans les assemblées féminines. On trouvait également en Espagne des répertoires apparentés souvent composés en *coplas*, imprimés et diffusés sur *pliegos sueltos* ou feuillets volants.⁴⁹ L'ensemble de ces médias diffusaient une tradition para-testamentaire issue des *ludi paschales* et des *mistères* des XIII^e et XIV^e siècles, mêlant épisodes apocryphes, comme celui où Marthe joue l'entremetteuse entre Madeleine et le Christ, et épisodes issus des Évangiles, sur le modèle des antiques séquences dialoguées de l'octave de Pâques, comme le *Dic Maria, quid fecisti* employé par Dufay. L'un des timbres relevés par Rolland emprunte également un mètre ionique mineur commun au corpus ici étudié.⁵⁰

Dans la première catégorie, les représentations apocryphes de la « mondanité de Madeleine » acquièrent une grande importance didactique, et constituent une interface privilégiée entre quotidienneté et sacré. Une trame narrative stable se dégage, celle d'une scène de marché un jour de messe : encouragée par sa sœur Marthe à s'apprêter pour se rendre à l'église dans l'espoir d'y faire une nouvelle rencontre amoureuse, Madeleine se couvre d'un luxe de parures, brutalement abandonnées après sa conversion au prédicateur, qui n'est autre que Jésus. Le rôle clé de l'habillement est exprimé à travers de multiples figures : certaines versions font varier le nombre de tours donnés à sa ceinture (jusqu'à « dix mille ») ou de couleurs à sa robe (jusqu'à « cinq cents »),⁵¹ d'autres évoquent des accessoires innombrables, symbolisant les « vanités » du monde.⁵² Inversement, l'abandon de ses parures par Madeleine prend une dimension sacramentaire. Un baptême parodique s'effectue à travers le dernier travestissement de Madeleine : elle quitte ses

⁴⁵ Victor Saxer, *Le culte de Marie Madeleine en Occident des origines à la fin du Moyen Âge*, Auxerre, Publications de la Société des Fouilles Archéologiques et des Monuments Historiques de l'Yonne, 1959 ; Joseph Szövérfy, « *Peccatrix Quondam Femina*: a Survey of the Mary Magdalen Hymns », *Traditio*, XIX (1963), p. 79-146, p. 84.

⁴⁶ Eugène Rolland (éd.), *Recueil de chansons populaires*, Paris, Librairie des variétés bibliographiques, 1890, t. VI.

⁴⁷ *La miraculosa leggenda de le dilette sponse e care hospite de Christo Martha e Magdalena*, Milan, Antonio Zarotto, 1487 (également diffusé sous le titre *Leggenda di Lazzeraro [Lazzerero], Marta e Maddalena*). Version citée dans le présent article : *La miraculosa conversione de Sancta Maria Magdalena, e la vita de Lazaro e Martha historiata [...] Novamente stampata*, Brescia, Ludovico Britannico, 1536. Le texte connaît déjà douze éditions au XV^e siècle (selon Tiziani Plebani, « *Nascita e caratteristiche del pubblico di lettrici* », in Gabriella Zarri (dir.), *Donna, disciplina, creanza cristiana dal XV al XVII secolo: studi e testi a stampa*, Rome, Edizioni di Storia e Letteratura, 1996, p. 41-42), ainsi que plusieurs versions manuscrites disponibles en ligne : <<http://sip.mirabileweb.it/title/miracolosa-leggenda-delle-dilette-sponse-e-care-osp-title/168217>> [consulté le 29/03/2023].

⁴⁸ *Els actes de Lazzer, de santa Maria Magdalena e de santa Marta*, Barcelona, Juan Rosembach, 1493.

⁴⁹ Jaume Gazull, *La vida de santa Magdalena en cobles*, Valencia, Juan Joffre para Gabriel Pellicer, 1505 ; Anonyme, *Magdalena. Vida, en coplas*, Medina del Campo, 1534. Voir Eva Belén Carbajal, « *La hagiografía en los pliegos sueltos poéticos españoles del siglo XVI* », *Via Spiritus* 10 (2003), p. 81-111, ici p. 92.

⁵⁰ ⁵⁰ E. Rolland, *op. cit.*, p. 5, n° 8804 (Coirault : 8911) : « *Quand la Vierge vint à la messe* » ; et p. 7, n° 8805 (Coirault : 8911) : « *Lou bouin Diou, la chénto Vierdzo* ».

⁵¹ E. Rolland, *op. cit.*, p. 3-19.

⁵² « *Ornata de innumerabili ornamentis* » (*La miraculosa conversione...*, f. 12r et 13r).

ornements pour revêtir la robe nuptiale des catéchumènes, qui n'est souvent qu'une « tunique de laine ». Sa nouvelle simplicité vestimentaire devient alors l'image de la « vertu de pénitence ».⁵³

Le thème de la mondanité de Madeleine allait de pair avec sa prérogative musicale, comme le confirment les didascalies des « passions » du XV^e siècle. Dans la *Passion* de Jean Michel, l'acteur masculin qui l'incarnait était invité à choisir « a *plaisance* » une pièce connue parmi les « *choses faites* »⁵⁴. Dans la *Passion d'Arras* (c. 1430), la performance commence par une apologie de la séduction vestimentaire sur l'air d'une « chanson amoureuse » (en quatrains à rimes croisées),⁵⁵ suivie d'une « chanson a volenté » par l'intermédiaire de laquelle l'acteur veut entraîner le public à « venir chanter avec [elle] ».⁵⁶ C'est en constatant avec dépit l'échec de cette tentative de séduction musicale qu'elle emprunte alors le ton nouveau du repentir. Dans les répertoires dévotionnels cités, les airs à la mode qui font danser la pécheresse et ses convives forment le pôle opposé à la fois au son des cloches de l'église sonnante la messe, et à celui de la prédication du Christ.⁵⁷

Faire sonner l'air de la *villanella* sur un dialogue magdalénien à la fin du *Credo* n'était donc peut-être pas qu'un jeu compositionnel gratuit ; la rencontre de la *villana* et de la sainte pouvait être facétieuse, sans être fortuite. La protagoniste du dialogue sacré *Dic, Maria, quid fecisti* est un « miroir de la conversion »,⁵⁸ une « figure de la réversibilité »⁵⁹, « définissant une interface entre le mondain et le spirituel »⁶⁰, et dont l'évocation a recours à l'« exploitation d'images contrastées et de paradoxes ».⁶¹ Lui faire chanter ces vers sacrés, dans la tradition théâtrale paraliturgique, sur l'air de la *villanella*, engendre des rapports métaphoriques à la fois avec le texte de la séquence magdalénienne *Sicut Christus*, en rappelant le temps du péché, antérieur à la grâce, et avec les articles du *Credo*, l'effacement des paroles initiales au profit des nouvelles imitant l'action de la grâce, la rémission des péchés. Finalement, la contrafacture de la *villanella* (désignant ici par métonymie l'air lui-même) reproduit la trajectoire de conversion par antonomase, celle de la protagoniste du *Dic, Maria, quid fecisti*.

3. La *villana* entre archétypes et réalités

Les thèmes partagés par le répertoire dévotionnel magdalénien et le timbre-proverbe de la *villanella* enrichissent la compréhension de son substrat social, dominé par les présupposés de genre que véhicule la chanson sous ses deux régimes narratifs. D'après l'historien de l'âge moderne européen Peter Burke, la femme, en particulier lorsqu'il s'agit d'une paysanne, représente le dernier échelon social avant les véritables « outsiders », figures exacerbées de la « vilénie ».⁶² Toute femme est d'ailleurs susceptible d'être assimilée à une *villana*, qu'elle le soit effectivement ou non. Burke souligne le caractère « intensément actif » prêté à la *villana*, notamment son activité séductrice, alors que passivité, patience et endurance sont des qualités sanctifiées par le martyrologe féminin. Une

⁵³ « Ornata de la vertu de la penitentia » (*ibid.*, f. 16r).

⁵⁴ Jean Michel, *Le Mystère de la Passion* (c. 1486), cité par Henry Colin Slim, « Mary Magdalene, Musician and Dancer », *Early Music*, VIII (1980), p. 460-473, ici p. 464-465.

⁵⁵ [Eugène Mercadé], *Le Mystère de la Passion, texte du manuscrit 697 de la Bibliothèque d'Arras*, éd. Jules-Marie Richard, Arras, Imprimerie de la Société du Pas-de-Calais, 1891, p. 116-117, vers 9948. Voir Introduction, p. xiv.

⁵⁶ *Ibid.*, v. 10021.

⁵⁷ *La miraculosa conversione...*, f. 8r ; voir aussi dans E. Rolland, *op. cit.*, p. 11 (« J'aime mieux aller au bal / Et au violon / Que d'aller entendre / Le sermon »), et sa version provençale p. 13.

⁵⁸ Véronique Dominguez, « Marie-Madeleine au miroir : L'édification au spectacle dans le *Mystère de la Passion* de Jehan Michel (1486) », *Miroirs et jeux de miroirs dans la littérature médiévale*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003. Disponible en ligne : <<http://books.openedition.org/pur/31902>> [consulté le 17/03/2023].

⁵⁹ Line Amsellem-Szende, « Madeleine ou la conversion de la beauté dans la poésie religieuse de la fin du XVI^e siècle », in Augustin Redondo (dir.), *Images de la femme en Espagne aux XVI^e et XVII^e siècles : des traditions aux renouvellements et à l'émergence d'images nouvelles : Colloque international, Sorbonne et Collège d'Espagne, 28-30 septembre 1992*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1994, p. 63-75, ici p. 75.

⁶⁰ H. Colin Slim, *art. cit.*, p. 471.

⁶¹ J. Szövérfy, « 'Peccatrix: Quondam Femina'... », p. 123.

⁶² Peter Burke, *Popular Culture in Early Modern Europe*, New York, Harper & Row, 1978, p. 164.

femme, paysanne, sexuellement active, peu soignée d'aspect (sauf les dimanches) cumulait ainsi un nombre maximal de discriminations. Il faut y rajouter la peau sombre, cette *morenidad* paysanne souvent évoquée dans les répertoires traditionnels cités par Salinas en 1577, et qui fait l'objet d'éloges paradoxaux dans les *cancioneros* étudiés par David Gitlitz.⁶³

Si les locutrices des airs de Salinas revendiquaient leur *villanía* sociale ou leur *morenidad* physique, cela ne pouvait se faire que sous le signe du rachat.⁶⁴ Cet aspect de la condition féminine dans la chrétienté postmédiévale impacte directement les expressions dévotionnelles magdaléniennes, qui acquéraient dès lors une fonction normative en termes de mœurs. Les demandes d'intercession à Marie Madeleine, dont la « virginité spirituelle » était reconnue par l'Église romaine depuis le XI^e siècle, avaient pour objet les remises de temps de Purgatoire qui concernaient toutes les femmes ayant ou ayant eu une vie sexuelle active, qu'elles soient mariées, veuves, ou encore prostituées réformées, se plaçant sous sa protection dans des couvents de pénitentes.⁶⁵

Les répertoires dévotionnels allégorisent dans l'itinéraire de la sainte les contraintes comportementales qui fondaient pour les femmes une existence socialement acceptable. Présentée comme une fille à marier, Madeleine est appelée à corriger sa « vilénie » première, le prix à payer pour son entrée en paradis.⁶⁶ Pour cela, le stratagème de l'entremetteuse Marthe est particulièrement habile : elle valorise les parures de Madeleine (autrement dit, sa mondanité même) pour favoriser sa rencontre avec le Christ, dans un geste similaire au procédé de contrefaçon spirituelle employé.⁶⁷ Elle provoque ainsi un « dévoilement » salvateur. Dans la *Conversion de Marie Madeleine* chantée sur l'air du « Guetz de la Cananéenne », la profession de foi de l'ancienne pécheresse abandonnant ses habits de prix sert à véhiculer les nouveaux préceptes d'économie vestimentaire.⁶⁸ Selon Juan de Mal Lara et la tradition proverbiale espagnole, une simplicité équivalente est attendue de la future épouse, dont la « beauté véritable » ne saurait apparaître que surprise dans ses travaux domestiques.⁶⁹ À l'image de la Sulamithe du *Cantique des Cantiques*, à laquelle est parfois identifiée Marie Madeleine, la *villana* est incitée à laisser briller cette beauté intérieure sous son apparente *morenidad*.⁷⁰

Finalement, le régime locutoire inversé que présente la version féminine de la *villanella* ne représente nullement une subversion de son message, puisque se conserve le cadre normatif dans lequel les deux versions de l'adage sont formulées : un cadre qui d'un côté préserve l'intérêt sexuel de l'homme, mais qui en revanche offre plus difficilement les conditions du salut à la femme sexuellement active. Une chanson du trentin évoquée plus haut, « *La Zaira la si veste* », adresse elle aussi ses avertissements à celle qui, trop bien vêtue et sans respect pour les préceptes de l'Église, a fini « malade » (il faut comprendre : enceinte) et sans soutien marital : « *Te dovévi pensarghe prima* »,

⁶³ David M. Gitlitz, « Las canciones populares de la morenidad y el "Cantar de Cantares" », *Romance Notes*, XVI/2 (1975), p. 509-515. Voir aussi : Bruce Wardropper, « The Color Problem in Spanish Traditional Poetry », *MLN*, LXXV (1960), p. 415-421 ; José María Alín, *El cancionero español de tipo tradicional* (Madrid, 1968), p. 253.

⁶⁴ Voir par exemple l'air « *Llamás me villana y yo no lo soy* » (F. de Salinas, *De Musica...*, p. 338), déjà employé auparavant par Pedro Escobar et Cristóbal de Morales.

⁶⁵ Katherine L. Jansen, « Like a Virgin : the Meaning of the Magdalen for Female Penitents of Later Medieval Italy », *MAAR* 45, 2000, p. 132-152, ici p. 145.

⁶⁶ Comme dans le texte d'une basse danse publiée par Moderne, mais déjà connue en 1510, « *Maugré danger pomperu Madelene* » : « Le chasteau Magdalon c'est ung droit paradis ; / Si bon soulas n'appartient à villaine » (cité par H. Colin Smith, « Mary Magdalene... », p. 465).

⁶⁷ *La miraculosa conversione...*, f. 15v. Le stratagème est assimilé en Espagne avec celui du personnage éponyme de la *Celestina*, selon L. Amselem-Szende, « Du péché de jeunesse... », p. 86-88.

⁶⁸ « Je n'achèterai plus, jamais de la vie, de vêtements d'un si grand prix ; je porterai maintenant de la frise et de la toile et non du satin ni du damas » (in Rolland, *op. cit.*, p. 69, traduction de l'éditeur).

⁶⁹ « La hermosura verdadera no está [...] en los afeites ni en el oro, no en las ropas ni en las perlas [sino] fuera de aquellas posturas » (J. de Mal Lara, *op. cit.*, p. 821) ; « entrando súbitamente en la casa de la desposada, verá su hermosura verdadera » (*ibid.*, p. 855).

⁷⁰ D. M. Gitlitz (*art. cit.*, p. 514-515) cite un extrait de la *Conversion de la Magdalena* de Malón de Chaide (1603), où la sainte se déclare *morena*. D'autres références à Madeleine dans des termes issus du *Cantique des Cantiques* sont citées par J. Szövérfy, « *Peccatrix Quondam Femina'*... », p. 125 et 137.

« il fallait y penser plus tôt ». ⁷¹ La désillusion dont prévient la formule proverbiale n'est plus celle de l'époux face aux fausses parures féminines, comme dans les traditions reprises par Capriola et Salinas, mais celle de l'épouse face à son propre pouvoir de séduction, qui s'identifie au *desengaño* de Madeleine dans les hagiographies espagnoles ⁷².

Pour conclure, de par leur inscription dans un contexte de performance qui est avant tout généré, les formes de la composition musicale, telles que les transmettent et les promeuvent les copistes et les éditeurs des XV^e-XVI^e siècles, peuvent être perçues en interdépendance avec les conditions d'existence réelles de celles qui en sont davantage exclues. Le timbre de la *villanella* met ainsi en scène un archétype féminin socialement dévalorisé dans des sociétés androcentrées, tout en lui donnant voix au chapitre. En retour, le procédé « sur l'air de », en faisant surgir le réel dans la trame polyphonique, comme chez Dufay, apparaît certes comme une médiation entre cultures, mais une médiation problématique, car elle perpétue une structure de pouvoir identique.

Nicolas ANDLAUER
Université de Tours - CNRS
Centre d'Études Supérieures de la Renaissance

⁷¹ Voir ci-dessus note 24.

⁷² Pedro Malón de Chaide, *Libro de la conversión de la Magdalena, en que se ponen los tres estados que tuvo de Pecadora, y de Penitente, y de Gracia*, Alcalá, Justo Sánchez Crespo, 1603, p. 223 : « Ay ciega de mi, que pensaba yo que en la noche de mis pecados, y en el descanso de mis plazer y vicios, allí le havia de hallar. Al fin vi mi desengaño... »