

Université de Montréal

Frontières du caquet en forme de chanson

par

Philippe Michaud

Département d'études françaises

Faculté des arts et sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de  
Maître ès arts  
en études françaises

juin, 1998

© Philippe Michaud, 1998



PQ

35

U54

1998

N. 019

Université de Montréal

l'Université du Québec en forme de chanson

par

Philippe Michaud

Département d'études françaises

Faculté des arts et sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de  
Maître en arts  
en études françaises

juin, 1998

Philippe Michaud, 1998



"[...]ce notable commentaire, qui m'est  
eschappé d'un flux de caquet[...]"  
(Montaigne, Essais, III, 5, p. 897)

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé  
Frontières du caquet en forme de chanson

présenté par  
Philippe Michaud

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes:

**Président-rapporteur** : Micheline CAMBRON  
**Directeur de recherche** : Jean-Philippe BEAULIEU  
**Membre du jury** : Jane COUCHMAN (U. York)

Mémoire accepté le: 03.11.1998

## SOMMAIRE

Le caquet en forme de chanson est un sous-genre de la chanson descriptive qui comprend les chansons *Le caquet des femmes* et *Qu'est ce que fait celui* de Clément Janequin, de même que *Il est bel et bon* de Pierre Passereau. Ses frontières sont difficiles à tracer car, protéiforme, il est fondé sur une équivoque sur le mot *caquet* qui rend son discours à la fois humain et animal. Nous avons tout de même pu mettre en relief certains traits distinctifs de ce genre littéraire de la musique vocale: la situation de bavardage, qui relève de l'énonciation, la thématique du mari, les fonctions louer et blâmer qui lui sont rattachées et la figure du caquet. Le trait à retenir est cette figure de rhétorique musicale qui, mettant l'accent sur le mot *caquet*, souligne l'importance du mot en général dans l'imaginaire du XVI<sup>e</sup> siècle.

Résultat d'heureuses conjonctions, le caquet en forme de chanson est issu de la rencontre du bavardage et de la musique polyphonique par le biais de l'écho et de l'équivoque qui les caractérisent tous deux. A travers ce genre, Clément Janequin et Pierre Passereau font l'éloge de la musique par le bavardage en mettant l'accent sur la musique du langage et en privilégiant le signifiant aux dépens du signifié. Ce genre de l'équivoque, qui abolit les genres sexuels au profit de la femme, semble être produit par des mâles castrés qui cèdent aux femmes le pouvoir de la parole.

## Table des matières

Introduction	1
Chapitre 1 Caquet, un mot polysémique	5
Chapitre 2 La chanson comme genre	9
Chapitre 3 Présentation des caquets en forme de chanson	15
Le caquet des femmes	15
Il est bel et bon	29
Qu'est ce que fait celui	32
Les traits génériques du caquet	34
Chapitre 4 Un genre, une situation	38
Chapitre 5 La thématique du mari	49
Chapitre 6 Un genre, une figure	53
Chapitre 7 L'imaginaire du caquet: un genre de l'équivoque	91
Conclusion	114
Bibliographie	116
Appendice 1	120
Appendice 2	125

## Liste des figures

Figure 1	31
Figure 2	54
Figure 3	60
Figure 4	61
Figure 5	62
Figure 6	63
Figure 7	65
Figure 8	66
Figure 9	68
Figure 10	70
Figure 11	73
Figure 12	75
Figure 13	77
Figure 14	80
Figure 15	82
Figure 16	83
Figure 17	85
Figure 18	89

## Remerciements

Je remercie d'abord mon directeur Jean-Philippe Beaulieu, notamment pour son implication à tous les niveaux de la recherche et de l'écriture. Je remercie tous ceux qui, par la lecture de brouillons ou par des discussions, ont contribué à la création du mémoire. Enfin, je remercie Charles Prévost et Georges Michaud pour leur support technique.

## INTRODUCTION

La présente étude porte sur un objet très particulier n'ayant à ce jour donné lieu à aucune étude spécialisée et que je désignerai comme **le caquet en forme de chanson**. Cette appellation renvoie à une forme à la fois textuelle et musicale, dont il s'agit ici de tracer le portrait et de préciser les modalités d'existence par un examen des données éparses s'y rapportant. Mon intérêt pour cet objet découle d'une passion pour la littérature et la musique qui m'a naturellement amené à chercher à travailler sur des chansons. Deux chansons polyphoniques de la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, *Le caquet des femmes* (1544) de Clément Janequin et *Il est bel et bon* (1534) de Pierre Passereau, ont d'abord attiré mon attention, car, bien que très différentes à maints égards, elles avaient un tel air de famille qu'elles semblaient relever du même sous-genre de la chanson descriptive: le caquet. En effet, non seulement les deux chansons contenaient-elles le mot *caquet* et semblaient-elles subsumées par cette notion, mais elles accordaient le même traitement musical au mot *caquet*.

Toutefois, si la chanson de Janequin s'appelait bien *Le caquet des femmes*, la chanson de Passereau, elle, n'était toujours que désignée par son *incipit*, *Il est bel et bon*. Bien que très connue, cette dernière chanson n'avait jamais été qualifiée de caquet. Le genre était-il donc passé inaperçu depuis le XVI<sup>e</sup> siècle ou fabulais-je en imaginant un genre là où il n'y avait peut-être, à bien y regarder, qu'un vague air de parenté? La découverte de la chanson *Qu'est ce que fait celui* de Clément Janequin,

qui semblait apparentée aux deux premières, acheva de me convaincre de l'existence de ce sous-genre et de la nécessité de l'étudier. En effet, le mot *caquet* y était présent et recevait le même traitement musical que dans les deux autres chansons. Mais un léger doute subsistait: trois chansons en forme de caquet suffisaient-elles à déterminer l'existence d'un genre? Il a donc fallu vérifier, dans les sources disponibles, l'existence de chansons apparentées aux trois premières. Au cours de ce travail, la nécessité d'établir des paramètres de comparaison m'a amené à identifier trois traits permettant de décrire le genre du point de vue de la pragmatique (la situation de bavardage), de la thématique (le motif du mari) et, surtout, de la rhétorique, par la présence de ce que j'ai fini par appeler la figure du caquet. Cette dernière, d'ordre essentiellement musical, semblait être le principal lien entre ces trois chansons. Dès lors, ma recherche a pris la forme d'une analyse des chansons d'un point de vue générique mais principalement sous l'angle trop peu étudié des rapports texte-musique. Il s'agissait donc de faire la lumière sur ce sous-genre et les chansons qui paraissaient en relever, à partir des traits pragmatique, thématique et rhétorique permettant de tracer les frontières du caquet, de même que Gérard Genette a tracé celles du récit<sup>1</sup>. Il était d'autant plus important de réfléchir en termes de frontières que le caquet en forme de chanson offrait un terrain idéal pour interroger les frontières communes de la musique et de la littérature. On se demandera peut-être si le sujet intéresse vraiment la littérature étant donné le caractère prosaïque du bavardage. Mais, outre que ce serait faire fi de l'intérêt de la littérature pour ce qui est prosaïque, ce serait oublier

---

<sup>1</sup>Gérard Genette, "Frontières du récit", *Communications*, no 8, 1966, p.152-164.

que les caquets sont des chansons—qu'elles sont donc mises en musique— et présentent des textes élaborés du point de vue de la versification.

Par ailleurs, parce qu'il relève de la poésie orale dont Paul Zumthor dit qu'elle "possède ainsi une grande puissance allusive, en même temps qu'une relative pauvreté verbale"<sup>2</sup>, notre objet d'étude doit être considéré sous l'angle approprié pour intéresser la littérature. Cette poésie devient très expressive lorsqu'on la considère dans le cadre de la tradition à laquelle elle appartient: "[...]sa richesse suggestive peut devenir telle parfois (au détriment de la variété lexicale et syntaxique) que le lecteur moderne non initié ne perçoit qu'une apparence de banalité monotone[...]"<sup>3</sup>. Nous éviterons cet écueil en étudiant les chansons d'un point de vue générique, les situant ainsi dans leur tradition propre qui, comme le dit Marie Naudin, "est d'ailleurs à l'origine de toute notre littérature"<sup>4</sup>.

Du reste, la littérature peut s'intéresser au bavardage en tant que phénomène linguistique. Lorsqu'en plus on l'aborde d'un point de vue générique, cela peut devenir doublement fascinant. En effet,

[...]si la notion de genre, en dépit de ses ambiguïtés, reste fondamentale, "c'est que chaque genre représente une manière particulière d'utiliser le langage"(Kuentz-Guiraud, Stylistique, Klincksieck, 1970)". Déjà Valéry avait observé que "tout genre

---

<sup>2</sup>Paul Zumthor, Introduction à la poésie orale, Paris, Seuil, coll. "Poétique", 1983, p. 80.

<sup>3</sup>Ibid., p. 80.

<sup>4</sup>Marie Naudin, Evolution parallèle de la poésie et de la musique en France, Paris, Nizet, 1968, p. 104.

littéraire (naît) de quelque usage particulier du discours.<sup>5</sup>.

Notre réflexion générique ne pourra donc être banale, puisqu'elle portera sur un sous-genre dont le nom, le caquet, désigne lui-même une "manière particulière d'utiliser le langage". C'est pour toutes ces raisons que j'ai décidé de relever le grand défi de faire l'étude générique d'une forme en apparence informelle comme le caquet. Cette analyse générique débouchera sur un chapitre mettant le caquet en relation avec l'imaginaire et la culture de l'époque, ce qui nous permettra de comprendre de quelles heureuses rencontres ce genre est le fruit. Mon propos sera d'autant plus nuancé que j'ai cru bon d'ajouter à mon corpus plusieurs chansons qui m'apparaissaient très semblables au caquet pour mieux tracer les frontières de ce sous-genre. Dans la réalité "renaissante" des pays, comme dans celle des genres, les frontières sont souvent difficiles à tracer, surtout lorsque la forme du genre ne se laisse pas saisir facilement.

---

<sup>5</sup>Gisèle Mathieu-Castellani, "La notion de genre" , La notion de genre à la Renaissance, Genève, Slatkine, 1984, p. 24.

## CHAPITRE 1: CAQUET, UN MOT POLYSÉMIQUE

Le mot *caquet*, présent dans les chansons qui nous intéressent, connaît à la Renaissance divers sens qui sont en jeu dans le procédé le plus important du genre, l'équivoque. *Caquet* peut d'abord signifier "ramage d'oiseaux"<sup>6</sup>, ou, plus spécifiquement, "gloussement de la poule quand elle va pondre"<sup>7</sup>. Il est issu de l'onomatopée *kak* et apparaît au XVe siècle<sup>8</sup>. L'autre acception du mot, qui correspond à son sens figuré, le fait signifier "conversation, babil", selon le dictionnaire de l'ancien français de La Curne de Sainte Palaye, "bavardage indiscret", selon Godefroy. Il veut aussi dire "bruit public", selon La Curne de Sainte Palaye, qui donne pour exemple de ce sens (analogue à celui du mot *rumeur*): "Icy court un caquet"(Jean Marot). Le mot peut s'écrire aussi *cacquet* ou *quaquet* et l'expression "rabaïsser le caquet à quelqu'un" est déjà présente en moyen français avec le sens de "faire taire, donner une leçon"<sup>9</sup>.

Le verbe *caqueter* signifie "babiller, jaser" (La Curne de Ste Palaye) ou, selon Godefroy, "en parlant de la poule, glousser au moment de pondre; faire entendre un

---

<sup>6</sup>La Curne de Sainte Palaye, Dictionnaire historique de l'ancienne langue françoise, Paris, Champion, 1875.

<sup>7</sup>Godefroy, Dictionnaire de l'ancienne langue françoise, Baduz, 1880.

<sup>8</sup>Albert Dauzat, Dictionnaire étymologique et historique du français, Paris, Larousse, 1993, p. 123.

<sup>9</sup>Giuseppe Di Stefano, Dictionnaire des locutions en moyen français, Montréal, Ceres, coll. "Bibliothèque du Moyen français", 1991, p. 126.

cri particulier en parlant de certains animaux". Godefroy donne des exemples où le rossignol, le geai et le perroquet caquètent et on sait, par ailleurs, que l'oie caquète. La Curne de Sainte Palaye précise même qu'on "dit aussi caqueter, pour aboyer". Il ajoute que *coqueter*, qui signifie à la fois "chanter comme le coq" et "pondre", a pour premier sens "chant du coq ou des poules et de l'imitation de ce chant". Et ses citations, comme la suivante, provenant d'Étienne Pasquier, éclairent le sens du mot:

"Coqueter des coqs et des poules est le langage dont ils nous rompent la teste, quand ils s'entrefont l'amour, dont nous avons formé, par une belle métaphore, caquetter, lorsque quelques babillards nous repaissent de paroles vaines: et de là mesmes les medisans ont appelé **le caquet des femmes**; mesmes que l'on appelle une femme coquette qui parle beaucoup sans sujet." (cité par La Curne de Sainte Palaye, *op.cit.*, t. 4, 1875, p. 258—nous soulignons)

La Curne de Sainte Palaye précise que coquette signifie "poule" au sens propre et "discoureuse impertinente" au sens figuré. Huguet dit simplement "femme qui caquette"<sup>10</sup>.

Parmi les dérivés, on peut souligner le substantif (et adjectif) *caqueteur*—on dit aussi *caqueteuse*— qui signifie "grand causeur, babillard" (La Curne de Ste Palaye). Godefroy ajoute, pour caqueteuse, "celle qui a la manie de caqueter". On compte aussi la caquetoire, "chaise où l'on caquette à son aise", selon Godefroy, pour laquelle La Curne de Ste Palaye ajoute cette éclairante citation:

"Ceux qui se sont trouvés quelquefois au **caquet des femmes**, quand elles ont les pieds chauds, pourroient faire conjecture quel est leur bec, alors qu'elles se baignent chaudement au bain d'une gisante (femme en couche) [...] pour le moins j'en repons pour celles de Paris qui ne se sont pu tenir d'apeler des caquetoires leurs sièges"(extrait de l'

---

<sup>10</sup>Edmond Huguet, *Dictionnaire de la langue française du XVIe siècle*, Paris, Champion, 1925, t. 2, p. 537.

*Apologie pour Hérodote* cité par La Curne de Sainte Palaye, *op.cit.*, t. 4, p. 258)

Comme on l'entrevoit déjà avec le mot *coquette* et le titre de la chanson de Janequin, *Le caquet des femmes*, *caquet* est ainsi un terme traditionnellement associé au bavardage des femmes. C'est ce que confirment Jean-Pierre Ouvrard, lorsqu'il parle du "thème traditionnel du bavardage des femmes, cher aux moralistes du Moyen Age et de la Renaissance"<sup>11</sup> et Suzanne Lamy qui affirme que bien que de genre masculin, le bavardage "désigne une activité éminemment féminine"<sup>12</sup>.

Le terme *caquet* apparaît dans quelques chansons, à commencer, bien sûr, par le titre du *Caquet des femmes*. On le rencontre à plusieurs reprises dans le texte<sup>13</sup> de cette chanson, d'abord en introduction sous la forme verbale : "De fort bien *caqueter* ouy merveilles / Je vous en diray / Ouvrés vos oreilles". Dans l'ensemble du texte de la chanson, il prend toujours le même sens de "conversation, babil" ou de "bavardage indiscret", mais la mise en musique du mot l'onomatopéise de façon à lui ajouter le sens de "ramage d'oiseaux" ou de "gloussement de la poule qui va pondre". Ailleurs dans la chanson, le mot est répété plusieurs fois dans une même phrase sous forme de substantif, de verbe et de participe passé : "Si j'ay parlé ou *caqueté* / Du *caquet* que je veux *caqueter*, / Faut-il qu'on en tienne *caquet*? De voir *caqueter* tant on en *caquette*, de vous voir tant *caqueter*". On le retrouve à deux autres reprises, dont une

---

<sup>11</sup>"Estant oisif", dans Jean-Pierre Ouvrard, Dictionnaire des oeuvres de l'art vocal, Paris, Bordas, 1991, p. 637-638.

<sup>12</sup>Suzanne Lamy, "Éloge du bavardage" dans D'elles, Montréal, l'Hexagone, 1979, p. 17.

<sup>13</sup>Voir le texte présenté en annexe.

fois comme toponyme imaginaire: "En voyage a Sainte *caquette*".

Le mot figure aussi dans la chanson *Il est bel et bon* de Pierre Passereau sous la forme d'un substantif féminin: "Quand les poulailles crient: /Petite *coquette* qu'est ceci?". Dans ce contexte, le mot *coquette* peut prendre aussi bien le sens de "poule" que celui de "femme qui caquette", dans la mesure où le contexte absurde de cette phrase est celui de poules qui parlent tandis que, dans le reste de la chanson, ce sont des femmes qui bavardent. Dans *Qu'est ce que fait celuy*, on retrouve le verbe *caqueter* qui prend le sens de "bavarder d'une manière indiscrete" dans l'énoncé: "Sa femme apres s'il luy dit rien se venge /A *caqueter* tic tac[...]". mais adopte lui aussi le second sens de "ravage d'oiseaux", grâce à la musique. On remarque que, dans ces trois chansons, le mot *caquet* —et ses variantes— a double sens, tandis que, dans cet énoncé de la chanson *Pauvres martyrs qui vos femmes guettes* de Manchicourt, le verbe *caqueter* prend uniquement le sens de "bavardage indiscret" : "Pauvres martyrs qui vos femmes guettes (guettez) / Pour estre attainct de c'este (cette) jalousie / Ostes de vous la fantasie / Et de cecy jamais n'en *cacquetes*". Inversement, il n'a que le sens de "ravage d'oiseaux" dans cet énoncé de la chanson *Tay toy babillarde Arondelle* de Briault: "Je te couperay la languette /Qui matin sans repos *caquette*". Nous reviendrons plus loin sur l'importance de cette distinction entre les situations où le mot cumule deux sens et celles où il se limite à un seul, puisque cette distinction joue un rôle déterminant dans la définition du genre.

## CHAPITRE 2: LA CHANSON COMME GENRE

Se pencher sur le statut générique du caquet en forme de chanson implique une réflexion sur la place de la chanson dans les formes textuelles de la Renaissance. Les arts poétiques de l'époque la négligent à un tel point qu'on se demande si elle constitue un genre aux yeux des lettrés de l'époque. De façon méprisante, Du Bellay range la chanson parmi les "épiceries" dans la *Défense et illustration de la langue française*. Mais, comme le constate Gisèle Mathieu-Castellani, les arts poétiques ne constituent pas une source systématique de renseignements sur les genres :

Si l'on examine la théorie des genres à la Renaissance, telle qu'elle est formulée aussi bien dans les Arts poétiques que dans les Préfaces et Discours, on constate d'abord qu'on ne saurait parler d'un système des genres<sup>14</sup>.

En effet, bien que les théoriciens de l'époque distinguent des structures formelles (épigramme, sonnet, épopée, etc.) en fonction du mètre, de l'organisation du matériau, du style et de l'argument, "ils procèdent en général à une simple juxtaposition, sans s'attacher à distribuer en classes distinctes les caractéristiques et les traits structuraux de chaque forme"<sup>15</sup>.

Ce manque d'intérêt des arts poétiques de la Renaissance pour la chanson

---

<sup>14</sup>Gisèle Mathieu-Castellani, *op.cit.*, p. 21.

<sup>15</sup>*Ibid.*, p. 21.

s'explique en partie par l'origine médiévale de celle-ci. Selon Paul Zumthor, la chanson a bénéficié d'une conscience générique très forte au Moyen Age, à tel point qu'elle est même la seule forme à avoir été vraiment identifiée alors:

Le terme de chanson, sans autre déterminant, n'en détermine pas moins universellement, à cette époque, un modèle assez bien défini dans ses aspects techniques et, pour une part, son extension thématique. Mais cette relative netteté de la définition n'eut qu'un temps[...] Au XVe siècle, pour Charles d'Orléans, une chanson est un rondeau chanté<sup>16</sup>.

Dans quelle tradition de la chanson s'inscrit le caquet qui est postérieur à Charles d'Orléans mais néanmoins d'esprit médiéval?

Il est significatif que ce soit dans l'*Art poétique françois*<sup>17</sup> de Thomas Sébillet que l'on se penche le plus sur la chanson. En effet, cet art poétique associé à l'école marotique est, parmi tous ceux rédigés au XVI<sup>e</sup> siècle, l'un des plus proches du Moyen Age par l'esprit. Cependant, l'auteur éprouve tant de difficultés à définir la chanson qu'il y renonce pratiquement, tout comme pour l'ode: "car aussy peu de constance ha l'une que l'autre en forme de vers, et usage de ryme"<sup>18</sup>. La chanson a bien un "plus commun suget": "Venus, sés enfans, et sés Charites: Bacchus, sés flaccons, et sés saveurs"<sup>19</sup>. Mais la thématique n'est même pas une constante, puisque "lés Musiciens et chantres font de tout ce qu'ilz trouvent, voient et oient, Musique et

---

<sup>16</sup>Paul Zumthor, Essai de poétique médiévale, Paris, Seuil, 1972, p.158.

<sup>17</sup>Thomas Sébillet, Art poétique françois, édition critique de Félix Gaiffe, Paris, Société des textes français modernes, librairie Nizet, 1988.

<sup>18</sup> Ibid., p.150.

<sup>19</sup> Ibid. p.151.

Chanson"<sup>20</sup>. Sa seule constante, être chantée, est également commune à l'ode et au cantique, de sorte que la chanson peut désigner à la fois ces trois formes sans se confondre tout à fait avec elles: "Car encor que nous appellions bien en François, Chanson, tout ce qui se peut chanter: et cés trois soient indifféremment faits pour chanter, comme leurs noms et leurs usages portent, toutefois congnois tu bien qu'ilz ont en forme et stile quelque dissimilitude"<sup>21</sup>.

Dans les autres arts poétiques, la chanson est ou bien complètement occultée, ou bien dénigrée sous sa forme populaire dont relève le caquet en forme de chanson. C'est ce que fait Pierre Fabri dans *Le grant et vray art de pleine rhétorique*<sup>22</sup>: la définition qu'il donne de la chanson est pour le moins restrictive, puisqu'elle *exclut* les ballades et rondeaux *mis en chant* et qu'elle doit absolument comporter un rentrement (premier vers servant de refrain à un rondeau). En raison de leur vocabulaire, les deux exemples de chanson qu'il donne laissent croire que ce genre doit se limiter à l'expression de sentiments mélancoliques. C'est que Fabri ne daigne guère parler des chansons si elles n'ont pas un sujet noble: "Et nota que len faict cent mille chansons que les enfants chantent et les pages de rithme gozet sans art et mesure: ainsi que les ignorans les sçaivent faire: de celles la nest point a propos"(f.35). C'est également à une forme noble de chanson que pense Louis Le Caron lorsqu'il fait dire à Ronsard dans ses *Dialogues*:

---

<sup>20</sup>Ibid. p.151.

<sup>21</sup>Ibid. p.152.

<sup>22</sup>Pierre Fabri, Le grant et vray art de pleine rhétorique, Genève, Slatkine Reprints, 1972 [1521].

Qui est l'homme si mal né et de si grossier et lourd entendement, qui ne sente en soi toutes ses parties plus *nobles* se ravir au chant d'une gracieuse chanson, et y prendre quelquefois si grand plaisir, qu'il semble estre transporté de tout autre pensement?<sup>23</sup> (nous soulignons)

Puisque la chanson, selon Sébillet, se définit essentiellement par le chant qui la porte, ne relèverait-elle pas plutôt de la musique que de la poésie? D'autant plus que, sur le plan strictement textuel, aucun trait ne semble appartenir en propre à la chanson, qui apparaît comme une catégorie fourre-tout et sans identité, accueillant aussi bien le blason, le rondeau, la chasse, le virelai, que l'épigramme ou le sonnet. Cependant, l'union de la poésie et de la musique est si forte dans la tradition dans laquelle s'inscrit le caquet qu'elle rend inutile toute distinction générique trop nette entre le plan musical et le plan littéraire<sup>24</sup>. De sorte que le genre de la chanson, en tant que chant porteur d'un texte, doit être conçue comme un tout relevant à la fois de la musique et de la littérature.

Ce mémoire est fondé sur l'hypothèse qu'il existe une sous-catégorie générique de la chanson descriptive: le caquet. Subdiviser la chanson en catégories paraît motivé, puisqu'une étude attentive des titres des recueils de chansons révèle qu'elles étaient considérées à l'époque comme un genre avec des sous-catégories. C'est ainsi que les éditeurs parlaient de chansons rustiques par opposition aux chansons amoureuses, ce qui suppose une catégorisation thématique. On parle aussi à l'époque de chansons en

---

<sup>23</sup>Louis Le Caron, *Dialogues*, éd. de Joan A. Buhlmann, Genève, Droz, 1986, p. 262.

<sup>24</sup>Howard H. Kalwies nous rappelle, dans "Poetry and Music in Fifteenth and Sixteenth-Century France" (*Italiana Musica*, no 13, 1978, p. 10-29) que jusqu'à Guillaume de Machaut (1330-1377), les poètes étaient également compositeurs et que, de 1400 à 1570, la collaboration entre poète et musicien était étroite.

forme de voix de ville, expression qui implique une catégorisation formelle, puisqu'elle désigne un type de chanson strophique, syllabique et homophonique. En outre, la chanson connaît dès le Moyen Age des subdivisions comme le sirventès, la chanson de toile, la reverdie et la pastourelle<sup>25</sup>. De son côté, la musicologie actuelle distingue aussi pour la Renaissance la chanson mesurée à l'antique, la chanson en forme d'air, la chanson descriptive, la chanson galante, la chanson satirique et la chanson narrative<sup>26</sup>. Si, comme nous le croyons, le caquet constitue une sous-catégorie de la chanson descriptive, il ne représente manifestement pas l'une des plus importantes en termes de dimension, tout en offrant un certain nombre de traits suffisamment récurrents dans quelques chansons pour suggérer une relative autonomie générique.

Les frontières de la catégorie générique que représente le caquet seront tracées en fonction du fait que, relevant de la poésie orale et chantée, cette forme est fortement tributaire du phénomène de la mouvance. En effet, ces oeuvres, dont les textes sont anonymes, n'appartiennent pas plus à l'écrivain inconnu qui leur a prêté sa plume qu'à leur compositeur. La notion d'auteur est ici déplacée, puisque le caquet, par la place qu'il accorde au bavardage de groupe, montre bien que c'est dans celui-ci que le discours trouve sa justification: "L'individu s'enracine dans le milieu humain et y justifie sa présence en restructurant à sa façon un Imaginaire dont les éléments lui

---

<sup>25</sup>Zumthor, *op.cit.*, p. 158.

<sup>26</sup>Georges Dottin, *La chanson française de la Renaissance*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. "Que sais-je?", 1984.

sont fournis, déjà bien élaborés, par ce même milieu"<sup>27</sup>. En outre, les oeuvres que regroupe ce genre, inscrites dans la grande mouvance des textes à caractère oral<sup>28</sup>, semblent marquées par un inachèvement dynamique. Ce dynamisme, qui caractérise chaque oeuvre isolément, s'applique *a fortiori* à un ensemble de ces textes. On comprendra ainsi la nécessité d'évoquer des frontières mouvantes pour préciser les attributs de ce genre que nous qualifions de caquet en forme de chanson.

---

<sup>27</sup>Zumthor, op.cit., p. 69.

<sup>28</sup>"Anonymat et mouvance", dans Zumthor, op.cit. p. 65-75.

## CHAPITRE 3: PRÉSENTATION DES CAQUETS

### EN FORME DE CHANSON

Ce chapitre, qui vise à préparer les analyses des chapitres suivants, présente les trois chansons retenues pour former le corpus des caquets en forme de chanson. Nous avons essayé de rendre compte autant de la musique que des textes de ces chansons mais, étant donné les grandes différences dans la longueur des textes, la dimension textuelle prime dans *Le caquet des femmes* tandis qu'elle est secondaire par rapport à la dimension musicale dans *Il est bel et bon* et *Qu'est ce que fait celui*.

#### LE CAQUET DES FEMMES

Notre étude fera une large place au *Caquet des femmes*, seul texte désigné par son paratexte comme caquet; ce qui le propose en quelque sorte comme le modèle exemplaire du genre. Il faut évidemment éviter la simple induction de règles à partir de ce qu'il est tentant de considérer comme le type idéal du genre. Mais lorsqu'on se trouve devant un texte qui semble incarner les caractéristiques du genre, il convient de lui faire une large place, en particulier s'il désigne le genre par son titre. Cette chanson est d'autant plus importante que le petit nombre de textes qui ressortissent d'emblée au caquet peut nous inciter à croire que le caquet n'est à vrai dire qu'un motif textuel et musical, particulièrement présent dans certaines chansons. Mais dans

la mesure où le titre d'un poème agit souvent comme un signal générique<sup>29</sup>, le titre même du *Caquet des femmes* représente davantage qu'une simple annonce du thème de la chanson; c'est peut-être aussi une façon d'indiquer son genre.

Signalons, à ce sujet, que dans les chansons descriptives de Janequin comme *La bataille*, *La chasse* ou *Le chant des oiseaux*<sup>30</sup> le titre semble désigner un genre. En effet, la bataille est une forme musicale reconnue décrivant les bruits de la guerre. La plus connue est *La guerre* ou *bataille de Marignan*, écrite par Janequin et publiée en 1528. Cette oeuvre, qui a elle-même pour modèle *Alla battaglia* (vers 1487) d'Heinrich Isaac, suscita de nombreuses imitations comme la *Prise de Calais* de Guillaume Costeley. Janequin a d'ailleurs écrit d'autres guerres, soit *La prise de Boulogne*, *La guerre de Renty* et *la bataille de Metz*. Cette forme donna "également naissance à un véritable genre instrumental, sous la forme internationale des *Batailles*, *Bataglia* et autres *Battel*: simples transcriptions pour instruments polyphoniques"<sup>31</sup>. Le même phénomène de création d'un genre instrumental se produit pour les chants d'oiseaux<sup>32</sup>. Enfin, la chasse constitue également un genre de chanson descriptive dans lequel Janequin s'est illustré. *Le caquet des femmes* s'inscrit dans la lignée de ces grandes chansons à programme farcies d'onomatopées qui ont fait la renommée de C.

---

<sup>29</sup>Alastair Fowler, Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes, Clarendon Press, Oxford, 1982, p. 92-98.

<sup>30</sup>Clément Janequin, Chansons polyphoniques, éd. par François Lesure, Monaco, L'oiseau-lyre, vol. I (*La bataille et la chasse*) et vol. II (*Le chant des oiseaux*), 1965.

<sup>31</sup>"(La) Guerre", dans Ouvrard, op. cit., p. 834-835.

<sup>32</sup>"Réveillez-vous cueurs endormis", dans M. Honegger, Dictionnaire des oeuvres de l'art vocal, Paris, Bordas, 1991, p. 1756-1757.

Janequin. Sur le mode de l'explication de texte, rendue nécessaire par la dimension de la chanson, nous présenterons ce texte crucial pour notre étude afin d'éclairer un texte riche et complexe du point de vue générique.

Selon les musicologues, *Le caquet des femmes* de Clément Janequin fut publié en 1544 par Jacques Moderne à Lyon (on ne possède malheureusement pas d'exemplaire de cette édition dont l'existence est incertaine) ou en 1555 par Du Chemin<sup>33</sup>. L'analyse de ce caquet nous révèle qu'il est entièrement composé de vers, mais si irrégulièrement que certains courts passages correspondent à des regroupements de quatre, neuf, onze ou trois syllabes. Il est constitué d'environ 180 vers (compte qui peut varier selon la façon de regrouper les énoncés) dont près de la moitié (76 vers) sont des octosyllabes. Mais on compte aussi 21 décasyllabes, neuf pentasyllabes, sept heptasyllabes, de même que cinq vers de neuf syllabes, un de quatre syllabes, un de onze et un de trois syllabes. Une telle irrégularité ne laisse pas d'étonner bien qu'elle soit compensée par une très nette dominante de l'octosyllabe<sup>34</sup>.

---

<sup>33</sup> Il faut d'abord dire que, en l'absence d'un manuscrit ou d'une édition reproduisant le texte seul, il n'existe aucune version complète et satisfaisante du texte. En effet, le texte fourni par le livret du disque Janequin, La Chasse et autres chansons (Arles, Harmonia Mundi, 1988) de l'ensemble Clément Janequin ne correspond pas tout à fait au texte de la partition (Clément Janequin, Chansons polyphoniques, éd. par F. Lesure, vol. 3) qu'il est impossible de rendre parfaitement sous forme linéaire puisque le chevauchement des phrases que produit la polyphonie ne peut se transposer qu'approximativement. De sorte que l'ordre des énoncés est problématique et, très souvent, qu'aucune solution évidente ne permet de rendre le sens du texte clairement. Le texte que nous reproduisons en annexe est fondé sur le livret du disque complété par quelques énoncés.

<sup>34</sup> Les raisons qui peuvent faire croire que le texte n'est pas entièrement rimé sont les mêmes qui rendent sa versification malaisée à décrire. Certains énoncés échappent à toute règle métrique conférant ainsi au texte un caractère quasiment prosaïque: plusieurs énoncés ne riment pas ou brouillent le schéma rimique global.

Ces vers comportent presque tous des rimes, qui sont généralement riches—allant jusqu'à l'équivoque—, surtout plates mais parfois croisées.

Le texte, de veine comique, comporte une narration homodiégétique, mais il est dominé par le discours direct. Il se divise en deux parties distinctes dont la première (les 108 premiers vers) est constituée de bavardages tandis que la seconde (du vers 109 à la fin), consistant en un discours sur le bavardage, se termine sur un passage onomatopéique. On peut dire que la première partie de la chanson est elle-même constituée de deux parties, dont on verra que l'une est de tonalité dramatique (du vers 11 au vers 35) et l'autre de tonalité narrative (du vers 36 au vers 108). La seconde partie, quant à elle, relève en quelque sorte du discours épique. La partition de la chanson à cinq voix (deux *superius*, un *contratenor*, un *tenor* et un *bassus*) présente une musique polyphonique généralement syllabique, au contrepoint rythmiquement très complexe et au *cantus firmus* dactyle (une longue /deux brèves). Cette chanson descriptive semble partagée entre l'imitation de la parole humaine désordonnée, qui se traduit par des phrases au contrepoint rythmiquement complexe, et l'imitation plus stylisée du caquet d'oiseaux rendu par l'emploi d'onomatopées.

Après un court prologue (vers un à dix) du narrateur, qui agira comme secrétaire du caquet qu'il nous annonce (artifice qu'on retrouve dans les *Évangiles des*

---

*quenouilles*<sup>35</sup> et dans *Les caquets de l'accouchée*<sup>36</sup> ), on passe au discours direct consistant d'abord en des échanges de la vie quotidienne, plus précisément en des propos concernant une robe. L'analyse du début de notre caquet permet d'identifier l'une de ses caractéristiques sinon l'un de ses modes, à savoir son aspect dialogique, voire dramatique. En effet, ces échanges, constitués souvent de questions et de répliques très serrées et même superposées, ne sont pas sans évoquer des scènes de comédie ou des récitatifs d'opéra bouffe<sup>37</sup>. Ces dialogues, qui, rappelons-le, suivent le prologue du narrateur, commencent par une question: "Perrette viendras-tu vieille vesse?" demande une voix, celle de la maîtresse insultant ainsi sa servante en la traitant de femme de mauvaise vie. Puis, les répliques continuent par une citation de l'incipit d'une chanson d'Ockeghem: "Ma maistresse", qui s'insère dans le dialogue. L'énoncé signifie probablement que la servante réagit à mi-voix (elle se parle tout bas), prenant conscience que sa maîtresse s'adresse à elle. L'énoncé "Parlés a la maistresse" provient d'une voix difficile à identifier qui semble inciter la servante, par son impératif, à parler à sa maîtresse. Il est aussi possible que l'énoncé signifie que la maîtresse a parlé. "Viens ça ma robe est elle nette / Et de mon chaperon la cornette?", demande la maistresse à sa servante, qui répond: "J'ay la chemise parfumée / Et votre cotte descrottée". Autre question insultante de la maîtresse à sa

---

<sup>35</sup>*Évangiles des quenouilles*, éd. de Madeleine Jeay, Montréal-Paris, Les Presses de l'Université de Montréal, Vrin, 1985.

<sup>36</sup>*Les caquets de l'accouchée*, éd. de B. Jouaust, Paris, Eaux Fortes, 1888.

<sup>37</sup>Signalons l'existence d'un bavardage italien, (*Il cicalamento delle donne al bucato* (*Le Bavardage des femmes au lavoir*) d'Alessandro Striggio (1567), qu'on a souvent considéré comme la première comédie madrigalesque.

servante: "Mais qu'as tu plus fait courte fesse?". "Le chaperon ay mis en presse", répond la servante. Ce dialogue animé, dans lequel une maîtresse demande des comptes à sa servante, pourrait presque figurer dans une farce de l'époque.

La séquence suivante(vers 23 à 35) nous intéresse particulièrement, car elle témoigne des hésitations d'une caquetteuse et révèle les interactions qui ont lieu dans le groupe des femmes dont elle fait partie: "J'ai si tres grand envie \ De dire un mot, / Plus je ne le sçauois celer", dit une voix non identifiée qui fait part de ses désirs et de ses hésitations sur le plan énonciatif. "Ma commère, m'amyé, gardés vous bien de reveler ce que sçavés", dit une autre voix, qui réprime ainsi le désir de sa "commère". "Pourquoy non, si fera vraiment qui m'en gardera": on entend ici la voix qui hésitait à parler et qui s'est résolue à le faire. "Dites ma soeur", dit une autre voix qui encourage elle aussi la commère à parler. Cet échange dialogique comporte une certaine tension, puisque les commères y expriment leur point de vue afin d'influencer la principale caquetteuse. Il s'agit ici de la première manifestation d'une opposition entre une personne qui paraît dénigrer le caquet et un groupe de personnes qui le défendent.

Les échanges de ce passage ont une allure dramatique, puisque les diverses voix s'y engagent dans un vif dialogue. Mais, véritable protégée, cette chanson ne se laisse pas saisir et passe rapidement de la tonalité dramatique, qui caractérisait les premiers échanges, à la tonalité narrative. Cette narrativité se distingue nettement de celle qu'instaure dans le prologue le narrateur masculin homodiégétique, mais dont la présence se fait très discrète dans le reste de la chanson. Ce second niveau narratif, qui donne lieu à une série de courts récits, est établi par les caquetteuses elles-mêmes.

Voici le début du premier de ces récits comiques, précédé par une exhortation: "Or dites la gente bourgeoise \ Ces jours passés une galloise / Prioit son grand jenin dando". C'est une histoire de cocu, puisque le jenin est une figure traditionnelle du cocu, tandis que la galloise est une femme qui aime la gaieté, le plaisir. Mais on verra que ce récit, lui aussi, n'obéit pas à une dynamique linéaire, car il est souvent interrompu par des interventions du narrateur-secrétaire ou du groupe de caqueteuses.

Le récit est donc celui d'une *galloise* voulant faire l'amour avec son mari qui, lui, ne cherche qu'à dormir ("Il ne demandait que dodo"). Puis, une voix intervient pour encourager à continuer le récit: "Or dites nous qu'il en advint". Ensuite, un commentaire du narrateur crée une rupture dans le récit en soulignant le caractère expressif du récit de la caqueteuse, qui soupire à tous les trois mots: "La jeune dame son conte faisant / De trois mots l'un c'estoit en soupirant". Puis, on enchaîne sur la suite du récit précédent, et le cocu devient en plus impuissant: dans la phrase suivante, en effet, le mot "cueur" semble signifier, conformément à une tradition comique, queue ou pénis<sup>38</sup>: "Son cueur estoit il si doulent".

---

<sup>38</sup>Plusieurs énoncés de ce texte s'expliquent par cette équivoque qu'on retrouve dans au moins un autre texte mis en musique par Janequin, *Le chant des oyseauxx* (*Chansons polyphoniques*, éd. par F. Lesure, vol.2). En effet, cette chanson commence par "Réveillez vous, cueurs endormis, Le dieu d'amours vous sonne" qui peut se lire dans deux sens. La chanson *J'ai besoin de baisers* de Favereau (Marc Robine, *Anthologie de la chanson française*, Paris, Albin Michel, 1994, p. 896-897) est entièrement lisible par une lecture équivoque du même genre et utilise à deux reprises les mots *coeur* et *queue*: "J'ai besoin de baisers, J'ai besoin de caresses: Ton départ a laissé Comme un gouffre profond, un grand trou dans mon coeur. J'ai besoin de baisers: Mon désir le confesse, Mais tu as emporté Le morceau de ta vie qui comblait mon bonheur [...] Tu as bandé ta volonté, pour te permettre De mieux me mettre Devant les faits. C'est qu'j'ai toujours le train fumant, dans ma mémoire: Je vois la gare D'où tu partis. Tu étais bien monté en queue, qu'il m'en souviene [...]".

On nous explique après que la *galloise* est une nouvelle épousée qui a le malheur d'être malmariée puisque son mari est impuissant (la liqueur désignant ici le sperme): "Or fut enquisse qu'il avoit au corps / Elle estoit bien fachée / La jeune mariée / Et que respond elle / O povre fumelle? / En pleurant respond qu'elle n'estoit records / D'en avoir eu quelque liqueur". Puis, une caqueteuse fait un autre jeu de mot au sujet de l'impuissance du mari exploitant le mot *cueur* dans une phrase qui blâme les impuissants: "Ho le meschant! quel *crevecueur* / A ceste bonne dame!". La précieuse *liqueur* est comparée à l'âme du corps dans cet énoncé qui blâme le mari: "D'avoir un corps sans ame". Évoquant sans doute un remède à l'impuissance, une voix propose: "Baillés luy du clou de girofle". Puis, continuant à jouer sur le double sens du mot *cueur*, on ajoute: "Avancés vous le cueur luy faut". On sent ici le rôle, capital, joué par l'équivoque dans le caquet en forme de chanson.

On a vu que, comme dans la *cornice* de certains recueils de nouvelles, les récits sont ponctués d'interventions du groupe de caqueteuses qui prennent souvent la forme de commentaires. Dans le passage précédent, il s'agissait de commentaires désapprouvant le mari, tout comme dans la phrase suivante: "Je vous jure par Saint Christofle, **Quand du mari vient le défaut / C'est un grand mal qui est bien laid**". Puis une autre intervention vient mettre fin à ce premier récit: "Sus sus, dames, sus a ce plaid"<sup>39</sup>. Par là, on signifie à tout le monde de se taire, parce qu'entre en scène le personnage de la sage: "Une sage femme y estoit, / Qui tous ces propos escoutoit".

---

<sup>39</sup>Le mot *plaid* peut prendre ici le sens de "parole" ou de "débat". Il est préférable d'opter pour une acception se rapprochant de "parole" ou "propos", car on ne voit pas tellement où serait le débat ici.

Son rôle, mineur dans la chanson, sera justement de livrer des commentaires approbateurs.

Suivent quelques récits sur les maris, jusqu'à ce qu'un événement se produise dans le cercle des caqueteuses. L'une d'elles met fin aux récits en se plaignant de profondes douleurs: "Je meurs ma soeur ma mie, / Ha quel mal j'endure." Une autre voix vient insister: "Grand mal, grand mal elle endure", puis une autre commente: "C'est quelque froidure qu'elle a pris a son gésir". La plainte continue; s'y ajoute une demande d'aide: "Helas je m'en vois mourir, / Las veuilles me secourir / Et ma grande douleur oster". Cette plainte est interrompue par un commentaire faisant l'éloge de l'amour conjugal présenté comme le vrai remède pour ce genre de maux:

Il lui faudroit pour sa douleur oster / Estre aupres d'elle et la reconforter, / Quand aura eu plaisir de son mari[...]Il lui faut pour allegement / Avoir d'amour contentement / **C'est douce médecine** / La ferme amour de la femme et de l'homme / Assoupit toute douleur et consomme.

Toutefois, il faut souligner qu'à partir des mots "et consomme", la chanson adopte une tonalité lyrique du point de vue de la déclamation, qui devient alors lente et mélismatique. Le traitement musical des deux vers "Quand ferme amour au coeur enclose / Est entre amants o quelle joie!" est d'ailleurs comparable à celui d'une chanson amoureuse; ce qui a fait dire à J.P. Ouvrard qu'il s'agissait d'une véritable chanson amoureuse enchâssée dans une chanson rustique<sup>40</sup>. Ainsi, jusqu'à ce point-ci de la chanson, le caquet se fait dramatique par son utilisation des dialogues et narratif par ses récits enchâssés qui sont ponctués de commentaires; de plus, il comporte des

---

<sup>40</sup>"Estant oisif", dans Jean-Pierre Ouvrard, *op.cit.*, p. 637-638.

passages comiques et d'autres lyriques. Il ne manque plus que la dimension épique pour que la triade des archigenres soit complète<sup>41</sup>.

Or, le passage suivant, où une rupture marque ce qu'on peut appeler la seconde partie de la chanson (du vers 109 jusqu'à la fin), constitue un récit métaphoriquement épique où deux clans s'affrontent au sujet du caquet. On se souvient des voix qui, au début des récits, affirmaient ne pas vouloir caqueter (par exemple: "Ma commère, m'amyé, gardés vous bien de révéler ce que savez"). Ces voix s'étaient tues pendant les récits et les propos sur l'amour conjugal, mais elles interviennent de nouveau après le passage lyrique, quand une voix déclenche les hostilités: "Parlés plus bas qu'on ne vous oye". Suit une longue réplique engagée défendant le caquet: "J'en parleray c'est mon office, / Car c'est la chose plus propice / Que je désire tant". Puis une voix souligne que le discours sur le caquet est en train de remplacer le caquet lui-même: "De voir caqueter tant on en caquette" (ou énoncé différemment: "De vous voir tant caqueter"). L'activité du caquet devient le propos et l'enjeu du caquet; ce qu'une autre voix exprime d'une manière interrogative et à l'aide d'une épanalepse (répétition d'un même mot): "Si j'ay parlé ou caqueté / Du caquet que je veux caqueter / Faut il qu'on en tienne caquet?".

On assiste donc à une sorte de bataille de mots au sujet du caquet, bataille où le signifiant sert d'arme, plus efficace que le signifié, comme dans cette phrase aux nombreuses terminaisons en "ette" qui blâme le caquet: "Trop caquetés et si criés haut comme une trompette / Et en eust parlé Trupette / La la langue friette". S'ensuit une

---

<sup>41</sup>Gérard Genette, Introduction à l'architexte, Paris, Seuil, coll. "Poétique, 1979.

énumération de mots appariés par leur signifiant et lancés par salves comme des imprécations: "Badin, badaut, baduce / Finette, fine, mine, / Baveuse qui bavarde / Langue qui chacun larde, / Lourde fausse vilaine". Ensuite, le clan du caquet, qui défend le droit de s'exprimer, en vient presque, paradoxalement, à dénier ce droit à celui qui veut le faire taire: "Appointement fy de couroux / C'est trop presché sur la besogne, / *Allés tancer en autre lieu.* / Qui voudra grogner si en grogne". Puis, on assiste à un échange d'arguments assez pauvres des deux côtés, le camp contre le caquet cherchant à faire taire le camp du caquet et l'autre revendiquant le droit de s'exprimer. Cette pauvreté des énoncés (parfois difficiles à comprendre dans ce passage) s'explique peut-être par le fait qu'on nous propose une sorte de mêlée dans laquelle des mots mis en phrases musicales et dont le sens importe peu s'affrontent, un peu comme dans *La guerre* de Janequin.

Les échanges se poursuivent jusqu'à ce qu'une sorte de formule magique, énoncée par le camp opposé au caquet, change les caqueteuses en oies: "Afin que plus on ne vous oye / Chacune de vous devienne oye". C'est ainsi par l'effet d'un signifiant commun ou d'une équivoque sur "oie" que s'effectue le sortilège en question. Dans ce passage, le signifiant semble vraiment posséder un charme particulier, puisque cette formule magique a été de peu précédée par un souhait qui, basé également sur une équivoque, associait presque magiquement deux signifiants dont l'un était divin: "Je vous conjure **par Vénus**, / Dont souhaits d'amour sont **venus**, / Que vous taisés si vous pouvés". Il importe d'autant plus de mettre les deux demandes en parallèle qu'elles expriment toutes deux le même désir de mettre fin au caquet.

Par surcroît, ce charme nous transporte dans un monde où le signifiant est de

plus en plus pur. On passe en effet à l'onomatopée: "oye" est répété, puis "jart, jart, jart..." et les oies s'envolent dans ce passage où la musique descriptive évoque leur envol à l'aide de notes répétées rapidement: "vole, vole, vole". Puis Perrette, la chambrière du début du caquet, revient sous forme onomatopéique et, changée en oie, s'envole elle aussi: "Perrette, Perrette, Perrette...". Ces oies ont pour destination Sainte caquette, lieu mythique qui est assez éloigné pour qu'on doive franchir la mer pour y accéder. Les derniers mots du texte qualifient le caquet de tempête qui menace toujours de revenir, véritable hydre: "Voyés vous point ceste tempeste, / Dela la mer va son sabat tenir, / Mais quelque fois la verrés revenir".

A la suite de ce "final", nous pourrions nous demander qui a remporté la joute oratoire. Il serait difficile alors de trancher puisque, d'une certaine manière, le clan anti-caquet est arrivé à ses fins en exilant les caqueteuses, sans pourtant réussir à les faire taire. Ce camp n'a obtenu qu'un repli de la part des caqueteuses. Mais ce repli se fait dans l'immense vacarme d'une envolée d'oies: le clan anti-caquet n'a rien gagné en échangeant le caquet comme bavardage contre le caquet comme cri d'oiseaux. Ensuite, ce repli s'effectue dans le lieu par excellence du caquet, Sainte Caquette, l'endroit où les caqueteuses pourront se ressourcer. La fin du texte n'indique-t-elle pas que les caqueteuses vont revenir? Mais une telle lecture de la chanson serait naïve et négligerait la nature plutôt symbolique de ce "final". Il faut d'abord souligner que l'affrontement relève toujours du caquet, même si l'on a quitté les bavardages au profit d'un discours sur le caquet, puisqu'il s'agit de *rabaisser le caquet* au caquet. On retrouve peut-être ici la tendance du caquet en forme de chanson à exploiter systématiquement les différents sens du mot *caquet*. *Rabaisser le caquet*

au caquet est ce que cherche à faire le clan opposé au caquet, mais c'est aussi, à un autre niveau, ce que cherche à faire la chanson elle-même (ou son auteur), qui doit bien prendre fin d'une manière ou d'une autre.

C'est que le bavardage, par définition, est un flux difficile à arrêter, une hydre, comme le suggèrent les derniers mots de notre chanson. Plutarque, dans Le bavardage, dit que "quand la langue d'un bavard s'est mise en train, il n'y a pas moyen de l'arrêter"<sup>42</sup>. Dans un autre passage de cet ouvrage, Plutarque réunit plusieurs images—qu'on retrouve aussi dans le *Caquet des femmes*—disant d'une autre manière qu'il est difficile de mettre fin au bavardage:

Le poète a raison de qualifier les paroles d'*ailées*: car, s'il n'est pas facile de reprendre un *oiseau* qu'on a laissé s'échapper de ses mains, il est *impossible*, une fois qu'il est lâché, de rattraper et d'arrêter un *mot*: il vole de-ci, de-là,

*Il tournoie, emporté par des ailes agiles,*

et se propage, de plus en plus loin, de bouche à oreille<sup>43</sup>.

Il n'est pas étonnant, étant donné la force de l'association entre l'idée qu'il est difficile d'arrêter le caquet et l'image des paroles ailées, que le caquet de Janequin prenne fin grâce à une métamorphose en oies suivie de leur envolée. En inventant une sorte de mise en scène mettant aux prises deux camps et aboutissant à une envolée d'oies, l'auteur de la chanson trouve un moyen astucieux de rabaisser le caquet au caquet.

---

<sup>42</sup>Plutarque, "Le bavardage", dans La conscience tranquille, Paris, Arléa, 1991, p. 92.

<sup>43</sup>Ibid., p. 82-83 (nous soulignons).

En conclusion, le *Caquet des femmes* apparaît comme un texte protéiforme sur le plan générique, puisque, comportant des passages qui évoquent la tonalité des trois archigenres, ce caquet est tantôt dramatique, tantôt lyrique et tantôt épique. On a vu aussi que ce texte était narratif par son cadre global (un secrétaire transcrit une aventure) et par l'usage de récits qui y est fait. En plus d'être narratif et comique, le *Caquet des femmes* est descriptif puisque, musicalement et textuellement, il appartient au genre de la chanson descriptive. Entrecoupée de nombreux commentaires, la chanson fait aussi une place importante au discours direct. Enfin, la forme poétique de ce texte est extrêmement irrégulière, puisque, bien qu'il soit majoritairement en octosyllabes, il comporte une grande diversité de mètres. J.P. Ouvrard a déjà remarqué que cette oeuvre témoignait du goût prononcé de Janequin pour le mélange des genres<sup>44</sup>. Véritable protégée, cette chanson semble en effet prendre successivement plusieurs visages. Une telle diversité de traits dans ce qui apparaît comme l'exemple le plus clairement identifié du caquet semble rendre problématique une définition générique satisfaisante du caquet en forme de chanson.

## **IL EST BEL ET BON**

*Il est bel et bon*, dont le texte est anonyme, fut publiée par Attaignant en 1534, donc avant *Le caquet des femmes*. Avec son refrain qui encadre une strophe très

---

<sup>44</sup>"Estant oisif", dans Jean-Pierre Ouvrard, *op.cit.*.

irrégulière de vers à 5 et 6 syllabes sans rimes mais avec quelques assonances, cette courte chanson est faite d'énoncés de longueur indéterminée parfois formés d'onomatopées répétées.

Il est bel et bon, commère, mon mari  
 Il estoit deux femmes toutes d'un pays  
 Disans l'une à l'autre avez bon mari?  
 Il est bel et bon, commère, mon mari  
 Il ne me courouce ne me bat aussi  
 Il fait le ménage;  
 Il donne aux poulailles,  
 Et je prends mes plaisirs.  
 Commère, c'est pour rire;  
 Quand les poulailles crient:  
 Petite coquette, qu'essecy?  
 co co dè  
 Il est bel et bon commère mon mari<sup>45</sup>.

Constituée surtout de discours indirects, la chanson rapporte les commérages de deux femmes d'une même région qui parlent de leurs maris. Ces derniers sont décrits dans un seul énoncé, ce qui crée l'impression qu'ils sont tous deux de même acabit. Mais la musique, qui répète cet énoncé à quatre reprises par groupe de deux, imite l'effet d'une conversation à deux voix sur un même thème. Ces maris, véritables jocrisses, sont *bels et bons* parce que, soumis à leur femme, ils s'occupent du ménage et de la basse-cour. La dernière phrase, qui est peu rattachée à la précédente, établit le parallèle traditionnel entre les poules et les caqueteuses. A moins qu'on établisse le parallèle entre les poules et les hommes? En effet, les hommes, qui sont ici très féminisés, effectuent les tâches normalement dévolues aux femmes en s'occupant notamment de la basse-cour. De plus, le refrain, par la musique, crée une équivoque

---

<sup>45</sup>Passereau, *Opera Omnia*, éd. par Georges Dottin, American Institute of Musicology, 1967, p. 23-25.

du fait que le radical *mère* dans *commère* est placé sur le temps fort de la musique. Le résultat est qu'on peut lire la phrase de deux façons, soit comme elle est écrite, soit comme on l'entend une fois mise en musique: "Il est bel et bon comme mère mon mari". Par le biais de cette équivoque, le mari est si féminisé qu'il semble jouer aussi le rôle de mère. Peut-être même est-ce lui et non la femme qui caquète comme la poule à la fin de la chanson?

La musique de cette chanson à quatre voix (*superius*, alto, ténor et basse) est construite sur une quinte ascendante. En effet, le refrain est bâti sur un *cantus firmus* de quinte ascendante à mouvement conjoint se prolongeant en notes répétées sur la quinte (figure 1). Le motif est repris aux trois autres voix en entrées successives très serrées et de façon très ordonnée, puisque chaque voix entre l'une après l'autre à chaque deux temps. Le ténor répète les notes du *superius* tandis que l'alto puis le ténor transposent le motif à la quinte. Ce refrain, bâti sur des quintes, est très important, puisque, répété trois fois, il encadre la chanson. On

The image shows a musical score for the refrain of the hymn "Il est bel et bon". It consists of four staves. The top staff is the vocal line with lyrics: "Il est bel et bon, bon, bon, bon, bon, bon, bon, com - mè - re". The second staff is a treble clef accompaniment with lyrics: "Il est bel et bon, bon, bon, bon, bon, com -". The third staff is a bass clef accompaniment with lyrics: "Il est bel et bon, bon, bon, bon, bon, com - mè -". The fourth staff is a bass clef accompaniment with lyrics: "Il est bel et bon, bon, bon, com -". The music is in common time (C) and features a cantus firmus of a fifth ascending and ending with repeated notes.

Figure 1 Le refrain de Il est bel et bon est bâti sur un cantus firmus de quinte ascendante se terminant par des notes répétées à la quinte.

retrouve également le motif de quinte à d'autres endroits. Ainsi, la phrase musicale sur "Il ne me courouce ne me bat aussi" consiste en deux sauts de quintes ascendantes imités à la quinte par l'alto et la basse; le mot "commère" et le syntagme "Quant les" sont quant à eux illustrés par un saut de quinte ascendante, également imités à la quinte par la basse et l'alto. Enfin, la musique est marquée par un passage descriptif sur des onomatopées de poules traité surtout en nombreuses notes répétées ou en courts motifs de notes répétées et par un rythme essentiellement dactyle (une brève /deux semi-brèves).

### QU'EST CE QUE FAIT CELUY

Cette courte chanson, publiée en 1550 par Nicolas du Chemin à Paris, comporte un texte de forme carrée, puisqu'elle consiste en un dizain de décasyllabes aux rimes entrecroisées (ababbccdc).

Qu'est ce que fait celuy qui se marie  
 Pour estre serf de franchise il s'estrange  
 Que fait il plus en mesnage se lie  
 Ou sont des maux a change et a rechange  
 Sa femme apres s'il luy dit rien se venge  
 A caqueter tic tac puis luy vient dire  
 Me fault cecy cela mais c'est le pire  
 Que remuer luy fault droit [faudrait] son bagage  
 Et s'il y fault il tombe en ce martyre  
 D'estre jaloux sujet au coquage<sup>46</sup>.

Le texte, essentiellement en discours indirect, consiste en une diatribe contre le

---

<sup>46</sup>Clément Janequin, *Chansons polyphoniques*, éd. par François Lesure, Monaco, L'oiseau-lyre, vol. 5, 1965, p. 65-70.

mariage comme on en connaît plusieurs dans la littérature de l'époque. Le narrateur décrit les "joies" qui attendent celui qui se marie, au nombre desquelles il faut compter le caquetage vindicatif de la femme, la jalousie et le cocuage. La partition à quatre voix (*superius*, alto, ténor et basse) présente un *cantus firmus* dactyle, comme *Le caquet des femmes*. Deux passages de cette chanson se distinguent des autres par leur aspect descriptif. D'abord, celui sur "A caqueter tic tac" dont le traitement en courts motifs avec notes répétées sur un rythme dactyle est repris presque intégralement sur "Me fault cecy cela". Ensuite, c'est le mot *cocuage* qui est traité un peu de la même manière, mais sans double croche (donc sans rythme dactyle) et qui bénéficie d'une reprise grâce à la coda *da capo* de la chanson.

## **LES TRAITES GÉNÉRIQUES DU CAQUET**

Ces présentations de chansons laissent surtout l'impression que ce que nous considérons comme notre corpus de base est très hétérogène. En effet, qu'y a-t-il de commun entre la forme poétique irrégulière du *Caquet des femmes* et la forme carrée de *Qu'est ce que fait celui?* Entre la longueur du *Caquet des femmes* et la brièveté de *Il est bel et bon?* Alors que notre analyse du *Caquet des femmes* a mis en relief le caractère protéiforme de cette chanson sur le plan générique, une comparaison rapide des trois chansons du corpus semble indiquer que le genre lui-même est protéiforme. Pour bien cerner le caquet en forme de chanson, il importe de constater que, situé à l'opposé de ce qu'on appelle les formes fixes, cette forme est plus proche des genres de la poésie orale dont Paul Zumthor dit que "la plupart existent en germes dans les actes de langage ordinaire"<sup>47</sup>. En effet, le caquet, thème de la plupart de ces textes, est aussi un "genre du discours"<sup>48</sup> dont la particularité est d'être très souple sur le plan de la forme. Tout bavardage comporte une forte part d'improvisation qui entraîne une très grande liberté de la forme.

Mais est-il possible que le caquet soit un genre protéiforme et donc indescriptible? Voici comment Suzanne Lamy décrit le bavardage:

Activité anarchique, le bavardage que j'aime[...] fait voler en éclats tout ce qui tente de se coller à lui. Eau qui submerge les rivages qui voudraient la contenir, dilaté et insensé, dépourvu de signifié

---

<sup>47</sup>Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1983, p. 47.

<sup>48</sup>Au sujet de cette notion, voir Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, Poétique, 1972, p. 170, et Mikhaïl Bakhtine, "Les genres du discours", dans *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984.

repérable, il échappe à toute ordonnance<sup>49</sup>.

Plutarque, dans Le bavardage, en parle comme des "propos anarchiques et débridés"<sup>50</sup>.

Cette particularité du bavardage est aussi partagée par la poésie orale en général dont

Zumthor dit:

[...] ce manque de délimitation externe du poème, le flou de ses frontières textuelles, provient de l'intérieur: de l'absence d'*unité*, dans tous les sens que donnerait à ce terme une rhétorique de l'écriture. Le texte oral, la plupart du temps, est multiple, cumulatif, bariolé, parfois divers jusqu'au contradictoire<sup>51</sup>.

Il est à craindre, dès lors, que le caquet, genre protéiforme, échappe à toute catégorisation générique.

Cependant, l'on peut déjà qualifier cette forme en s'inspirant du chapitre "Les genres du discours" de l'*Esthétique de la création verbale* de Mikhaïl Bakhtine. Ce dernier définit, dans ce texte portant surtout sur la distinction entre proposition (linguistique et isolée) et énoncé (en interaction avec d'autres énoncés), les genres du discours comme des formes typiques d'énoncés stables du point de vue thématique, compositionnel et stylistique. Parmi ces genres du discours, il est utile de reprendre la distinction qu'établit Bakhtine entre les genres premiers et les genres seconds:

Dans leur grande majorité, les genres littéraires sont des genres seconds, complexes, qui sont composés de divers genres premiers transformés (répliques de dialogue, récits de moeurs, lettres, journaux intimes, documents, etc.). Ces genres seconds, qui ressortissent à l'échange culturel complexe, simulent en principe, les formes variées

---

<sup>49</sup>Suzanne Lamy, D'elles, Montréal, l'Hexagone, 1979, p. 21.

<sup>50</sup>"Le bavardage", dans La conscience tranquille, Paris, Arléa, 1991, p. 96.

<sup>51</sup>Zumthor, op.cit., p. 132.

de l'échange verbal premier<sup>52</sup>.

On comprend tout de suite que la définition du "genre second" s'applique parfaitement au caquet en forme de chanson qui est formé d'un "genre premier", le bavardage, qu'il simule de façon complexe en le transformant en chanson. Le chapitre suivant, qui propose une étude énonciative des caquets en forme de chanson, nous montrera que, tout en étant protéiforme, ce genre second comporte des traits génériques reconnaissables.

---

Bakhtine, *op.cit.*, p. 307.

## CHAPITRE 4: UN GENRE, UNE SITUATION

L'une des constantes de ce "genre second" qu'est le caquet relève d'un contexte d'énonciation spécifique: la situation de bavardage. Paul Zumthor avait bien vu l'importance de cette notion pour les genres de la littérature orale:

Dans la littérature orale, les "genres", quels qu'ils soient, présentent une conventionnalité particulière, nécessaire au fonctionnement de la communication: les marques en résident dans la situation autant ou plus que dans le texte<sup>53</sup>.

La notion de situation permet de bien rendre compte de la dynamique des caquets, car les notions de bavardage et de caquet ne s'y manifestent pas seulement à la manière "passive" d'un thème, mais se réalisent vraiment par le mouvement du texte à travers l'énonciation. Ainsi, dans ces chansons, le bavardage n'est pas le thème du discours, mais une de ses modalités. On peut définir la situation comme "l'ensemble des circonstances au milieu desquelles se déroule l'acte d'énonciation"<sup>54</sup>. Le caquet fait partie des chansons fondées sur des circonstances, "seul critère relativement net de distinction parmi la masse de la poésie orale"<sup>55</sup>, comme les chansons à boire, les lamentations, les chants de funérailles, etc.

---

<sup>53</sup>Paul Zumthor, Introduction à la poésie orale, Paris, Seuil, coll. "Poétique", 1983, p. 48.

<sup>54</sup>Osvald Ducrot et Tzvetan Todorov, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Paris, Seuil, 1972, p. 417, cité par Suzanne Lamy dans D'elles, Montréal, l'Hexagone, 1979, p. 39.

<sup>55</sup>Zumthor, op.cit., p. 97.

La situation peut être plus ou moins présente dans le texte. Dans le cas d'*Il est bel et bon* et du *Caquet des femmes*, l'ensemble du texte renvoie à la situation, tandis que dans le cas de *Qu'est ce que fait celui*, celle-ci n'embrasse qu'une petite partie du texte. Cette situation est semblable à celle que l'on retrouve dans les caquets qui ne sont pas des chansons. Il convient en effet de distinguer le caquet en forme de chanson d'une autre forme textuelle appelée caquet, mais qui, n'ayant rien de musical, ne relève pas de la chanson<sup>56</sup>. Ce genre, apparenté du point de vue thématique au caquet en forme de chanson, a fait l'objet d'une étude générique, "Un genre littéraire bourgeois, le caquet"<sup>57</sup>. Selon son auteur, Pierre Gérin, le genre débute avec *Le caquet des bonnes chamberières* de Montaignon, poème publié en 1580. Il connaît son apogée avec *Les caquets de l'accouchée* (1622-1623) et s'éteint avec des mazarinades comme *Le caquet ou entretien de l'accouchée contenant les pernicieuses entreprises de Mazarin découvertes* (1651). Il s'agit de textes en prose ayant pour caractéristique de représenter des bavardages (ou caquets) dans des situations variées. Par exemple, dans *Les caquets de l'accouchée*<sup>58</sup>, un homme (que la critique désigne par le nom de secrétaire) est caché derrière le lit d'une accouchée et nous transmet les bavardages des commères, amies de l'accouchée venues la divertir. Les situations qu'on retrouve dans ces textes s'apparentent à celles des caquets musicaux.

---

<sup>56</sup>D'où notre usage de l'expression caquet en forme de chanson, calquée sur l'expression "chanson en forme de voix-de-ville", en usage au XVI<sup>e</sup> siècle.

<sup>57</sup>Pierre M. Gérin, "Un genre littéraire bourgeois, le caquet", dans *Dalhousie French Studies*, no 14, 1989, p. 3-14. Les renseignements qui suivent sur le genre du caquet sont tirés de cet article.

<sup>58</sup>*Les caquets de l'accouchée*, éd. par B. Jouaust, Paris, Eaux Fortes, 1888.

Dans les chansons, le cadre situationnel peut être établi par une notation du narrateur ou, de façon plus significative, par la présence de discours direct. *Il est bel et bon*, par exemple, est presque entièrement constituée de discours direct. La seule phrase relevant du discours indirect sert avant tout à nous informer sur la situation de bavardage: "Il estoit deux femmes toutes d'un pays / Disans l'une à l'autre avez bon mari?". Le reste du discours est direct et peut émaner aussi bien d'une commère que de l'autre, voire des deux à la fois, comme pourrait le suggérer le traitement musical polyphonique. *Le caquet des femmes* est lui aussi presque entièrement formé de discours direct. C'est le contraire qui se produit dans le cas de *Qu'est ce que fait celui*, où les affirmations du narrateur sont presque les seules à nous apprendre qu'on est en présence d'une situation de caquet. On nous signale que des propos se disent et se caquètent; ce qui nous permet de percevoir la situation: "Sa femme apres s'il luy dit rien se venge / **A caqueter tic tac** / Puis luy vient dire me fault cecy cela". Les verbes *dire* et *caqueter* remplacent les propos eux-mêmes et signalent la présence d'une situation de bavardage. La citation comprend aussi une infime part de discours direct par l'énoncé "me faut cecy cela" qui, dit par la caqueteuse, rend la situation de bavardage présente.

Dans *Le caquet des femmes*, le secrétaire-narrateur<sup>59</sup> nous informe, dès le début, "Que dames feirent assemblee" et que c'est "leur devis" qu'il nous transmet.

---

<sup>59</sup>*Le caquet des femmes* comporte un narrateur homodiégétique que je qualifie de secrétaire au sens où la critique parle du secrétaire des Évangiles des quenouilles et des Caquets de l'accouchée. Le narrateur du *caquet des femmes* est comparable à ce secrétaire à la différence près que, dans ces textes non musicaux, le secrétaire écrit les bavardages entendus, tandis que dans la chanson, l'écriture, qui fait du secrétaire une figure auctoriale, n'est qu'implicite.

Ces devis mettent d'abord en scène une "Perrette", qui semble être une servante, et sa "maïstresse" qui lui donne des ordres. On retrouvera cette Perrette à la toute fin de la chanson. On mentionne aussi une sage, mais c'est tout ce que l'on nous fournit comme renseignements au sujet des caqueteuses. On sait qu'il y a au moins deux caqueteuses, ne serait-ce que par le titre de la chanson et par l'énoncé "Que dames feirent assemblée", qui suppose la présence d'un nombre minimal de femmes. On sait aussi que l'atmosphère de la situation est domestique, dans le contexte de la relation entre une servante et sa maîtresse, et familière comme l'indique l'utilisation des termes "commère" et "m'amyé" ("Ma commere, m'amyé, gardés vous bien de reveler ce que sçavés"). La grande légèreté des propos, particulièrement de certains récits traitant lestement de sexualité, suppose un contexte féminin de grande familiarité.

C'est dans ce *Caquet des femmes* que les modalités de la situation de bavardage sont les plus intéressantes. L'événement principal de la situation nous est présenté en discours direct: l'une des caqueteuses se plaint de très fortes douleurs: "Je meurs ma soeur m'amyé, / Ha quel mal j'endure / Las, je meurs, je meurs / Je ne me puis plus porter, las. / Helas, je m'en vois mourir, / Las vueillés me secourir". Quelques passages relevant de questions d'énonciation méritent d'être analysés, en commençant par l'hésitation d'une des voix qu'on qualifiera plus tard de "gente bourgeoise": "J'ay si tres grand envie de dire un mot, / Plus je ne le sçauois celer". L'expression de ce désir de parole témoigne d'hésitations surprenantes. Un interdit semble avoir un effet inhibiteur sur le sujet de l'énonciation, puisque celui-ci sent le besoin, au lieu de s'exprimer directement, de prévenir qu'il va parler. Justement, l'une des voix s'exprime là-dessus et déconseille à son interlocutrice de prendre la parole, formulant

ainsi l'interdit: "Ma commère, m'amyé, gardés vous bien de révéler ce que sçavés". La "gente bourgeoise" revendique néanmoins le droit de s'exprimer: "Pourquoy non, si fera hardiment qui m'en gardera".

Puis, plusieurs voix encouragent la commère à caqueter: "Dites, ma soeur", affirme une voix. Une autre propose un contrepoint à une phrase précédente, dont elle emprunte des mots et la forme syntaxique. Ainsi, "Pourquoy non, si fera hardiment" module la phrase "Pourquoy non si fera vraiment qui m'en gardera"; ce qui suppose un dialogue entre les voix. Puis une série de phrases se suivent qui encouragent la "gente bourgeoise" à parler et révèlent du même coup le nombre assez élevé (au moins quatre) d'interlocutrices dans la situation de bavardage: "On le sait bien, elle le peut bien dire", dit une voix. "Elle le dira", affirme une autre. "Ha je le diray car ce n'est que pour rire", dit la caqueteuse principale. "Et on en rira", prédit une autre voix.

Dans l'extrait que nous venons d'analyser, la situation de bavardage finit par s'imposer en dépit des hésitations énonciatives de la première caqueteuse et de la mise en garde d'une autre personne. Le discours est interrompu par des interrogations à son sujet, qui freinent sa marche et dirigent l'attention de l'auditeur vers l'énonciation elle-même. Le même genre de phénomène se produit plus loin à l'endroit où a lieu la principale rupture du texte. Ainsi, le passage "épique" du *caquet des femmes* est provoqué par l'intervention d'une voix nous ramenant à des questions d'énonciation: "Parlés plus bas qu'on ne vous oye", dit cette voix qui exprime une opposition au caquet. Cette intervention entraîne une réplique défendant le caquet: "Si j'ay parlé ou caqueté / Du caquet que je veux caqueter / Faut il qu'on en tienne caquet?". La situation de bavardage initiale cède ici la place à une situation de bavardage au second

degré, puisqu'on parle de *tenir caquet* du caquet. Ici, l'énonciation se met elle-même en scène. L'accent mis sur des questions d'énonciation dans le cadre du caquet n'est pas étonnant, puisque Suzanne Lamy, dans son "Éloge du bavardage", définit celui-ci comme "une énonciation sans énoncé"<sup>60</sup>. Estelle Dansereau, commentant cette définition, dit qu'"elle souligne par là le fait que le sens des mots est secondaire par rapport à l'acte de parler"<sup>61</sup>. Une énonciation sans énoncé, c'est bien ce que l'on retrouve dans la phrase "Si j'ay parlé ou caqueté \ Du caquet que je veux caqueter \ Faut-il qu'on en tienne caquet?" où le mot *caquet*, à force d'être répété finit par ne signifier plus rien d'autre que son signifiant, évacuant l'énoncé au profit de l'énonciation. Ce passage fortement réflexif est très complexe sur le plan énonciatif, puisqu'on peut même dire que ce caquet sur le caquet est construit comme une sorte de mise en abyme du caquet.

La lutte verbale qui a lieu dans ce passage entraîne l'éclatement de la situation de bavardage. En effet, le déroulement normal d'un caquet exclut les dissensions et encore plus la réflexivité. Le bavardage requiert une forte complicité entre les participants, proscrit l'esprit critique et représente toujours le lieu du consensus<sup>62</sup>. Cela tient à ce que le bavardage est "une énonciation sans énoncé" où "le sens des

---

<sup>60</sup>Suzanne Lamy, *op.cit.*, p.26.

<sup>61</sup>Estelle Dansereau, "Lieu de plaisir, lieu de pouvoir: le bavardage comme contre-discours dans le roman féministe québécois", *Voix et images*, vol. XXI, no 63 (*Le bavardage dans la littérature québécoise*), 1996, p. 431.

<sup>62</sup>Suzanne Lamy le dit dans *D'elles*, Montréal, l'Hexagone, 1979, p. 21: "[...] à l'image du bavardage fondé sur la connivence, la complicité", cité par Estelle Dansereau, *ibid.*, p. 430.

mots est secondaire par rapport à l'acte de parler". On peut même ajouter que le premier principe du bavardage est "l'absence de contenu"<sup>63</sup>. Ainsi, le caqueteur n'argumente jamais vraiment: il se contente d'énoncer sans se soucier de la teneur de ses énoncés. On le perçoit dans le bavardage qui précède ce passage réflexif, par exemple dans l'éloge du plaisir conjugal qui y est fait. Aucune voix ne vient contre-argumenter ou même apporter des nuances, car ce serait aller contre le principe du genre qui interdit la dissension dans le bavardage. Or, l'intervention du clan opposé force les voix qui caquètent à tenir ce discours réflexif qui lui est contre-nature.

Est-ce parce qu'il adopte un tel discours que le camp du caquet va perdre la parole? Accepter d'argumenter serait alors une erreur irréparable qui mènerait le caquet à sa perte. Ainsi, le bavardage ne peut se permettre de sortir du champ de l'énonciation pour s'intéresser au contenu de l'énoncé sans se dénaturer. Les voix qui s'opposent au caquet manifestent le désir de faire taire le caquet; elles réussiront en jetant un sort aux caqueteuses. Curieusement, ces dernières suggèrent elles-mêmes le moyen de les faire taire, qui consiste à les changer de lieu: "Mettés nous donc en un lieu reclus / Et de langues soyons perclus". Peut-être cette parole, qui paraît "suicidaire", se justifie-t-elle du fait que les caqueteuses souhaitent être changées en oies pour pouvoir caqueter encore plus fort. Peut-être est-ce aussi parce qu'elles souhaitent pouvoir se rendre au "lieu reclus" qu'est Sainte caquette.

Si la présence d'une situation de bavardage ressort comme un élément important dans l'identification d'un caquet, la situation de bavardage n'est pas à elle

---

<sup>63</sup>Ibid., p.439.

seule suffisante pour faire d'une chanson un caquet. Par exemple, la chanson *Beuvons ma commère*<sup>64</sup>, qui rassemble trois commères dans une taverne et nous rapporte leurs propos sous la forme d'un discours n'est pas pour autant un caquet. Le cadre, qui ressemble à celui d'*Il est bel et bon*, nous est présenté au début: "Ilz estoient trois dames d'acord et d'apoint, / Disant l'ung à l'autre: Nous ne bevons point". Cette situation de bavardage, subsumée par la notion de chanson bachique, dans laquelle la taverne gouverne la situation, ne fait pas de cette chanson un caquet.

Examiner la situation de bavardage implique se pencher sur les énonciateurs de cette situation. Nous avons déjà vu, lors de l'étude des sens du mot *caquet*, que la notion est traditionnellement associée aux femmes. Vérifions si c'est toujours le cas dans les chansons de notre corpus. Le titre du *Caquet des femmes* nous incite à croire que la prise de parole y est entièrement féminine. Dans cette chanson, à l'exception du narrateur-secrétaire, toutes les voix identifiées semblent féminines, puisqu'elles parlent toujours de leur mari ou qu'elles sont identifiées comme femmes (Perrette, sa maîtresse et la sage). Il faut dire que le narrateur, seule voix clairement identifiée comme masculine par l'expression "Estant oisif", n'occupe pas une place importante dans l'économie générale du discours. Il dit quelques phrases au début pour rapidement céder la place au discours direct.

Sans être clairement identifiées, les autres voix semblent féminines, comme l'indiquent les énoncés d'ordre très général qui désignent le groupe. Ainsi, lorsque le narrateur affirme au début avoir ouï ces propos alors "Que *dames* firent assemblée",

---

<sup>64</sup>"Beuvons ma commère", dans *Manuscrit de Bayeux*, Strasbourg, Publications de la Faculté des Lettres, 1921, chanson no 15.

on peut comprendre qu'aucun homme n'y était. Ailleurs, l'énoncé suivant désigne plusieurs femmes et aucun homme: "Sus sus, *dames*, sus a ce plaid". Plus tard, le narrateur affirmera que, dans ces caquets, "**Chacune** son mari louoit"; ce qui paraît indiquer qu'aucun homme n'y participait. De la même façon, on dit plus loin "*Joyeuse* seray" et "*Chacune* de vous devienne oye". De plus, d'un point de vue musical, on peut considérer que le choix de Janequin d'ajouter un deuxième *superius* est motivé par le désir d'appuyer l'effet des voix aiguës au détriment de la voix de basse qui est même supprimée pendant un très grand nombre de mesures. Il est assez révélateur que le second *superius* n'intervienne qu'au moment où le bavardage des femmes commence vraiment.

Un seul lieu textuel est plus ambigu, du point de vue énonciatif: le passage "épique" final. Les voix qui interviennent alors pour interrompre le caquet pourraient très bien être masculines, étant donné qu'elles s'opposent à un caquet présenté comme féminin: la différence de sexe recouperait ainsi une opposition relative au caquet. Il est tentant de voir dans cette intervention une intrusion masculine qui chercherait à faire entendre le point de vue de l'ordre. Ces voix ne sont cependant pas identifiées et il est fort peu probable qu'il s'agisse du secrétaire-narrateur, seule voix manifestement masculine de la chanson, qui paraît se limiter au rôle de transmetteur des propos des femmes. Ce qui fait croire que ce passage fait intervenir une voix masculine est la brusque rupture qui se produit au moment où une voix dit: "Parlés plus bas qu'on ne vous oye" et qui sépare la chanson en deux parties distinctes. A partir de ce moment, le caquet semble presque terminé, tant il est contesté de l'intérieur. Dans tout ce passage final, on se situe dans un autre mode que celui du

caquet: ayant fini de caqueter, on discute maintenant du caquet. Toutefois, l'hypothèse de la dimension masculine du passage est soutenue par fort peu d'indices dans une chanson où la dimension féminine est omniprésente. Ces voix qui pourraient être masculines peuvent tout aussi bien être des voix féminines qui, pour une raison ou pour une autre, s'opposent au caquet et veulent y mettre un terme. Il pourrait, par exemple, s'agir de la maîtresse qu'on mentionne au début et qui représenterait, dans un caquet uniquement féminin, la voix de l'ordre s'opposant à la parole libre du caquet. En somme, bien qu'un doute soit permis au sujet d'un long passage, il y a tout lieu de croire que *Le caquet des femmes* est essentiellement féminin et qu'il ne compte que des caqueteuses.

Dans *Il est bel et bon*, qui renvoie également à une situation de bavardage, les seules personnes évoquées sont les "deux femmes toutes d'un pays" et la "coquette", qui représente sans doute l'une de ces deux femmes. On parle évidemment des maris mais seulement à titre de sujet du discours des femmes. Il en va différemment dans *Qu'est ce que fait celui*, dont la situation de bavardage est très peu développée. Dans cette dernière chanson, le discours du narrateur représente à l'évidence un point de vue masculin, puisqu'on y plaint l'homme ("celuy" qui se marie) de ce qu'il doit subir durant le mariage. La notion de caquet y est associée à la femme—étant donné qu'elle se venge de son mari en caquetant—, mais le point de vue du narrateur reste masculin. C'est l'un des éléments qui fait que ce caquet diffère quelque peu du *Caquet des femmes* et d'*Il est bel et bon*.

Dans notre chapitre 1, nous avons mentionné, à l'aide d'exemples, que le mot *caquet*—et ses variantes—prenait, grâce à la musique, deux sens différents dans les

trois chansons qu'on considère comme des caquets. Dans les deux autres chansons où le mot apparaissait, il n'était pas polysémique et se limitait au sens de "bavardage indiscret" (*Pauvres martyrs qui vos femmes guettes*) et de "ramage d'oiseaux" (*Tay toy babillarde Arondelle*). Cette réalité linguistique a son corollaire dans la réalité contextuelle: par sa double nature, la situation des caquets en forme de chanson se distingue de celle des chansons où le mot ne fait qu'apparaître. Grâce à la musique, qui onomatopéise le mot *caquet*, on ne sait si le caquet est humain ou animal, de sorte que la situation mélange deux contextes de façon carnavalesque. L'équivoque sur le mot *caquet* a donc une grande incidence: à défaut de pouvoir démontrer que le caquet en forme de chanson est toujours féminin, notre analyse souligne néanmoins que sa situation énonciative est double et que ses énonciateurs ont une double identité. Cette double identité ne modifie en rien la dimension essentiellement féminine du caquet, étant donné que les animaux en question, la poule et l'oie, sont féminins.

## CHAPITRE 5: LA THÉMATIQUE DU MARI

Les frontières du caquet sont également déterminées par la thématique du mari, fréquente en grande partie parce que le caquetage de ces femmes réunies porte naturellement sur leurs maris, tout à fait dans la tradition des *Évangiles des quenouilles*, dont c'est le principal thème. Dans *Il est bel et bon*, si l'on excepte un court passage, tout le texte a pour thème le mari dont on loue la soumission absolue. Même le refrain est subsumé par ce thème: "Il est bel et bon commère mon mari". *Le caquet des femmes* est lui aussi dominé par ce thème des maris, sauf le début et la longue fin épique. Ainsi, le premier récit est celui d'une femme qui parle de son mari cocu. Le second, qui constitue peut-être la suite du premier, est celui d'une malmariée qui parle de son mari impuissant. Le narrateur formule ensuite ce propos d'ordre général qui précise le thème du discours des femmes: "Chascune son *mari* louoit". La séquence suivante de micro-récits porte entièrement sur le plaisir conjugal: chaque femme y vante le plaisir qu'elle se donne avec son mari. *Qu'est ce que fait celui* diffère quelque peu, étant donné qu'un point de vue masculin y est présenté. Toutefois, le thème est le même, puisqu'il y est question des malheurs de l'homme qui se marie. Le thème du mari semble bel et bien être une constante du genre, puisqu'il informe nos trois caquets.

Une autre des constantes liée à ce thème est que, très souvent, le mari est loué ou blâmé. Les passages où l'on blâme ou loue se rattachent au genre épideictique qui

relève du discours démonstratif. Dans le second récit du *Caquet des femmes*, après avoir affirmé que le mari est impuissant, les voix se lèvent et réagissent fermement pour le blâmer: "Ho le meschant quel crevecueur / Ho le meshant meschant! hou, hou, hou". Et une voix blâme sous forme de commentaire: "Quand du mari vient le deffaut, / C'est un grand mal qui est bien laid". On nous dit ensuite que "Chascune son mari **louoit**", ce qui devrait annoncer des propos louangeurs. On passe donc du blâme aux louanges du mari par le premier récit qui concerne le mari: "Ma foy, j'ai un mari galland, / A deux bras il me prend et me couche, et me met sur un lit branlant / Puis me dit la la la m'amy". Ce récit loue la galanterie (hardiesse) du mari et les gestes qui lui correspondent. Mais le récit suivant est ambigu: il ne loue pas le mari, tel qu'annoncé ("Chacune son mari *louoit*"), mais blâme sa soumission—à moins qu'il ne la loue?—: "Je fais les dents à mon vilain claquer / S'il devoit tout vif enrager, / Le vilain n'oseroit bouger / Quand je le tiens il n'oseroit grogner / Voire deust il perdre la vie".

Puis, on glisse imperceptiblement de l'éloge du mari à l'éloge du plaisir conjugal: "Avec le mien je ne m'ennuye, / A le baiser prends mon deduit toute la nuit". Le récit suivant vient vanter ces plaisirs que l'on évoque: "Le mien me serre baise / Et moy je suis tant aise / Quand bien fort il m'acole". Les récits sont interrompus par un commentaire approbateur de la sage qui vient confirmer l'éloge du plaisir conjugal: "Voila très bonne école / Dit la saige sur ce passage, / Elle en parle comme tres saige / De bien aimer l'affection, / A eu en recordation / Tout le temps de sa vie". Puis ces propos sont interrompus par la plainte d'une devisante qui éprouve des douleurs et s'écrie: "Je meurs ma soeur m'amy, / Ha quel mal j'endure".

Mais, on revient rapidement au discours de l'éloge lorsqu'on propose un remède à ces douleurs: le plaisir conjugal: "Il luy faudrait pour sa douleur oster / Estre auprès d'elle et la reconforter, / Quand aura eu plaisir de son mari". Plus loin, on affirme qu'au delà du plaisir conjugal, c'est l'amour lui-même qu'il importe de louer avec force superlatifs et exclamations:

Il luy faut pour allegement / Avoir d'amour contentement / C'est douce  
médecine. / La ferme amour de la femme et de l'homme / Assoupit  
toute douleur et consomme, / *O tres doux bien tant douce chose /*  
Quand ferme amour au cueur enclose, / Est entre amans, *ô quelle joie!*

Les mêmes fonctions—louer/blâmer— sont à l'oeuvre dans *Il est bel et bon* où, à part le dernier énoncé et celui en discours indirect, chaque énoncé vise à expliquer le refrain et donc à démontrer en quoi le mari peut être jugé "bel et bon". C'est que, à la manière de l'un des récits du *Caquet des femmes*, le mari est présenté comme un époux soumis: "Il ne me courouce / Ne me bat aussi / Il fait le ménage / Il donne aux poulaillies / Et je prends mes plaisirs". La soumission du mari, dont on se moque au fond puisqu'elle est blâmable, est louée ludiquement par ces épouses qui y trouvent leur compte. Également régie par le blâme est la chanson *Qu'est ce que fait celui*, où il s'agit de dissuader les hommes de se marier en leur montrant les tourments qui les attendent. A cette fin, le discours présente une série d'actions blâmables qui constituent toutes des erreurs du mari, la plus grande étant bien sûr de se marier. Les autres erreurs découlent de ce geste fatal: par exemple, s'"estranger" "pour estre serf de franchise", c'est-à-dire perdre sa liberté en se mariant, se lier "en menage" où bien des maux l'attendent, devenir jaloux et être sujet au cocuage.

Il est possible que cette importance de la diatribe des maris dans les caquets en

forme de chanson soit à mettre en relation avec les "chansons de danse issues des fêtes de mai pendant lesquelles les femmes pouvaient railler impunément leurs maris"<sup>65</sup>. Notre analyse des trois chansons nous permet donc d'affirmer que le caquet se caractérise par l'importance qu'y prend le thème du mari et par la place qu'y occupent les fonctions démonstratives du discours (louer et blâmer).

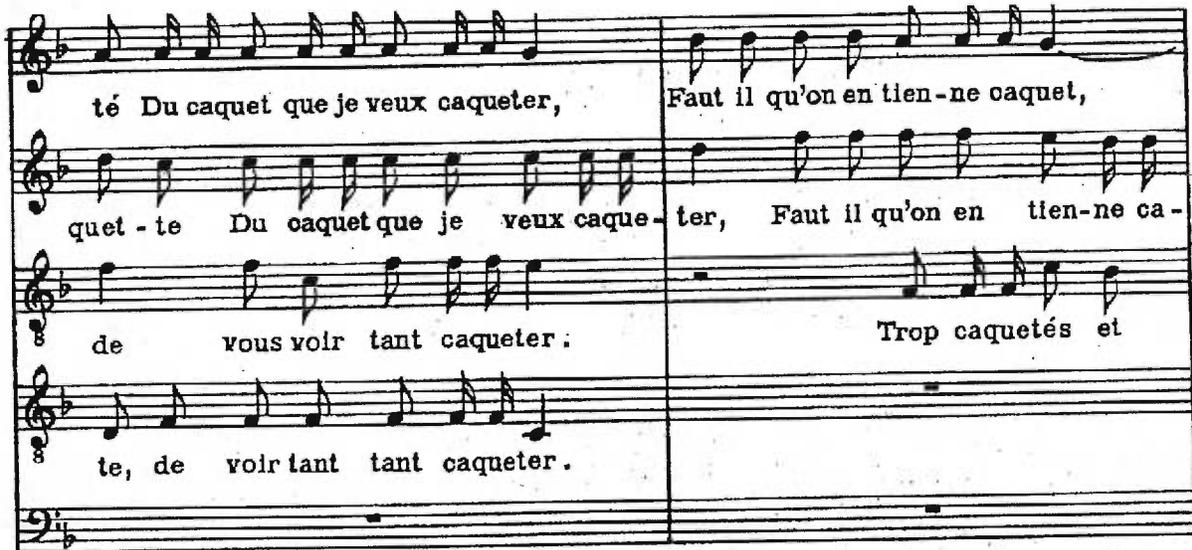
---

<sup>65</sup>L. Bourque, Le thème de la malmariée dans la poésie lyrique des XIIe et XIIIe s. en France du nord, thèse de maîtrise ès arts, Québec, Université Laval, 1975, p.53.

## CHAPITRE 6: UN GENRE, UNE FIGURE

Une autre des constantes du genre est la présence d'un trait relevant de la rhétorique, en apparence anodin, mais qui s'avère d'une très grande importance à l'analyse. En effet, le principal critère à considérer dans l'analyse générique de nos chansons est la présence de ce que nous appellerons la figure du caquet; ce qui revient à dire qu'une figure de rhétorique constitue le trait fondamental permettant de désigner une chanson comme caquet. Cette figure, dont nous examinerons les aspects théoriques, puis les manifestations dans les chansons et les implications pour le genre, après en avoir fait une description générale, n'est tirée d'aucun répertoire (antique, médiéval ou renaissant) et a une aire d'application restreinte au caquet. Elle se rencontre dans les trois chansons que nous retenons en tant que caquets et consiste essentiellement en la répétition du mot *caquet* (ou d'un équivalent comme *caquette*, *caqueter*...). Cette répétition peut se produire dans le texte même, mais elle est surtout rendue sensible par sa mise en musique. Il faut, pour qu'on puisse parler de figure du caquet, que le passage où elle se manifeste crée un effet d'onomatopée par une sorte d'accentuation du mot *caquet* et des occlusives [k] et [t] qui caractérisent celui-ci (figure 2).

Ainsi, la figure du caquet a pour effet de superposer au sens du mot *caquet* donné par le texte—"le bavardage"—son autre sens principal de "gloussement de la poule", ce qui en fait un cas intéressant d'équivoque musicale. Par son jeu sur les connotations, cette figure relève du madrigalisme au sens où J.P. Ouvrard en



té Du caquet que je veux caqueter, Faut il qu'on en tien-ne caquet,  
 quet - te Du caquet que je veux caque- ter, Faut il qu'on en tien-ne ca-  
 de vous voir tant caqueter. Trop caquetés et  
 te, de voir tant tant caqueter.

Figure 2 Figure du caquet tirée du Caquet des femmes de Clément Janequin.

parle: "[...] il y a madrigalisme quand le signifiant musical renforce, en le mimant, la représentation du signifié dénoté ou connoté"<sup>66</sup>, par exemple, quand le mot "monter" apparaissant dans le texte est transposé en termes musicaux par une ligne mélodique ascendante. Dans le cas du caquet en forme de chanson, le mot est répété par la mise en musique, puisqu'il est distribué aux diverses voix de la chanson grâce à la technique contrapuntique de l'entrée successive des voix. D'où l'effet, dans les passages où se trouve la figure du caquet, d'un grand nombre de poules qui caquètent (voir figure 2).

Cette figure semble véritablement codée sur le plan musical, puisque, dans les trois chansons du corpus, elle se manifeste par l'utilisation du même rythme dactyle (cellule rythmique formée d'une longue et de deux brèves ou d'une noire et de deux croches) en valeurs brèves et toujours syllabiques sur des notes répétées (voir figure 2). Le rôle de la musique dans le fonctionnement de cette figure est toujours de souligner l'importance du mot *caquet* 1) par la répétition d'une figure rythmique spécifique, 2) par la répétition du mot *caquet* tel qu'il est réparti aux diverses voix par les entrées successives, enfin 3) par la répétition de notes. C'est pourquoi nous pensons que cette figure est essentiellement une figure de rhétorique musicale à laquelle la dimension textuelle est nécessaire mais secondaire. La figure n'existerait pas sans texte, mais c'est la musique qui lui fournit ses caractéristiques. De telle sorte que cette figure du caquet est un exemple intéressant d'un rapport texte-musique qui

---

<sup>66</sup>Jean-Pierre Ouvrard, La chanson polyphonique franco-flamande autour de 1530-1550 comme lecture du texte poétique, thèse de 3e cycle, CSER, Université de Tours, 1979, p. 315.

sert de pierre angulaire à la définition d'un genre textuel et musical.

La notion de figure s'applique avec pertinence à la période de la chanson française concernée, puisque J.P. Ouvrard, dans sa thèse sur la chanson de 1530 à 1550, dit du phénomène de "l'emphase sémantique" dont relève la figure du caquet que: "[...]cette tendance manifeste à mettre en relief certains éléments importants du discours, cette technique de l'emphase, place la chanson polyphonique au coeur même d'une pratique rhétorique"<sup>67</sup>. Il ajoute ceci, qui peut nous aider à mieux cerner la notion de figure: "Fondamentalement, d'ailleurs, la plupart des procédés emphatiques peuvent être décrits comme [...] des 'écarts'. On rejoint, dans une telle appréhension, toutes les théories, modernes ou anciennes, de la 'figure' "<sup>68</sup>.

Cette notion d'écart est sous-jacente à l'ensemble des définitions de la figure que donne G. Genette dans *FiguresI*. Il dit d'abord: "On voit qu'ici, entre la lettre et le sens, entre ce que le poète a *écrit* et ce qu'il a *pensé*, se creuse un écart, un espace, et comme tout espace, celui-ci possède une forme. On appelle cette forme une figure"<sup>69</sup>. Genette ajoute que la tradition rhétorique définit les figures comme "des manières de parler éloignées de celles qui sont naturelles et ordinaires, ou encore[...]simples et communes"<sup>70</sup>. Autrement dit, et c'est là l'essentiel du propos de Genette, tout énoncé contenant une figure peut se comparer à un énoncé au même contenu mais où la figure est absente, sorte de degré zéro de la figure qui permet d'en

---

<sup>67</sup>Ibid., p. 309.

<sup>68</sup>Ibid., p. 310.

<sup>69</sup>Gérard Genette, FiguresI, Paris, Seuil, 1969, p. 207.

<sup>70</sup>Ibid., p. 209.

mesurer l'écart.

À partir de ce cadre conceptuel, on peut se demander si la figure du caquet est bel et bien une figure. Il s'agit de déterminer s'il y a écart entre un énoncé "préfiguré" et un énoncé figuré. Cet exercice nous confirme la nature musicale de la figure du caquet. En effet, s'il y a écart, c'est bien parce que l'on passe de l'énoncé "préfiguré" que constitue la simple présence du mot *caquet* ou d'une de ses variantes dans le texte, au mot mis en musique sur un rythme assez précis qui répète le mot en l'accentuant. Nous avons ici une figure parce que cet écart se produit toujours selon les mêmes modalités dans chacune des chansons. Selon le répertoire de figures musicales fourni par Buelow<sup>71</sup>, la figure du caquet serait un cas particulier de la combinaison de deux figures abstraites, l'*anaphora* ou *repetitio*, définie comme "[t]he repetition of a melodic statement on different notes in different parts"<sup>72</sup>, et l'*hypotyposis* ou madrigalisme, qui englobe plusieurs figures "all serving to illustrate words or poetic ideas and frequently stressing the pictorial nature of the words"<sup>73</sup>. La figure du caquet est un cas particulier de figure, car ce que la rhétorique textuelle et la rhétorique musicale entendent par figure de rhétorique est plus général et plus abstrait que ce que nous cherchons à décrire. Selon notre survol des chansons, la figure du caquet ne se rencontre que dans trois oeuvres: elle semble ainsi relever du particulier. Cependant, la nature du phénomène et sa dimension nous font opter pour la notion de figure plutôt

---

<sup>71</sup>Georges J. Buelow, "Rhetoric and music", dans The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Stanley Sadie (dir.), vol.15, 1995, p. 795-798.

<sup>72</sup>Ibid., p. 795.

<sup>73</sup>Ibid., p. 798.

que pour celle de procédé qui serait moins précise même si nous employons la notion de figure dans un sens presque métaphorique<sup>74</sup>.

Dans *Le caquet des femmes*, chaque occurrence du mot *caquet* donne lieu à une répétition de ce mot par la musique et, généralement, du syntagme dont il fait partie sur le rythme dactyle (noire-deux croches) caractéristique, ce qui produit l'effet d'une onomatopée imitant le bruit des poules. L'onomatopée n'a pas lieu que sur le mot *caquet* mais peut se produire à partir de mots aux sonorités semblables comme "Perrette", "Et votre cotte descrottée" ou "mais **qu'as tu plus**" (figure 3). Certains syntagmes sont traités musicalement par le même rythme dactyle, même s'ils ne présentent pas d'analogie sonore avec le mot *caquet*; ce qui pourrait invalider la relation établie entre ce rythme et le mot *caquet*. Mais le rythme dactyle n'est alors pas répété dans ce contexte, d'où un faible effet onomatopéique qui ne renvoie pas à la figure du caquet. Ou alors, lorsqu'il y a répétition, l'association entre le mot *caquet* et le rythme dactyle est déjà si forte qu'elle fait de ces énoncés des syntagmes caquetés.

---

<sup>74</sup>Nous préférons aussi la notion de figure à celle, beaucoup plus générale de type, que Paul Zumthor définit ainsi: "Je regroupe sous le nom de *types* toutes les marques formelles en question: variétés nombreuses de manières de dire, que des relevés partiels ont désigné, souvent de façon contradictoire, par les termes de clichés, de *topi*, formules, images clés, motifs et d'autres. Un type sera ici tout élément d'"écriture" à la fois structuré et polyvalent, c'est-à-dire comportant des relations fonctionnelles entre ses parties, et réutilisable, indéfiniment, dans des contextes différents." (Essai de poésie médiévale, Paris, Seuil, Poétique, 1972, p. 82) On comprend que cette notion, bien qu'attirante, est trop générale pour nous, puisqu'on en a parlé au sujet de la situation de bavardage, et qu'elle est uniquement textuelle.

La figure du caquet se manifeste à quatre reprises dans la chanson. D'abord au tout début, dans l'énoncé "De fort bien caqueter", sur le verbe *caqueter* (figure 4). Ensuite, elle se manifeste à peu près au milieu de la chanson aux énoncés: "De voir caqueter tant on en caquette, de vous voir tant caqueter. Si j'ay parlé, ou caqueté / Du caquet que je veux caqueter, / Faut-il qu'on en tienne caquet?" (voir figure 2). Même si le mot apparaît plusieurs fois ici, l'ensemble ne constitue qu'une seule occurrence de la figure. La troisième occurrence a lieu vers la fin de la chanson sur le verbe *caqueter*, dans l'énoncé "Joyeuse seray et caqueteray" (figure 5). Il faut dire que, cette fois, si le mot est répété sur le rythme dactyle, il ne l'est qu'à deux reprises et à deux des cinq voix. Signalons toutefois qu'il s'agit des deux voix supérieures, qui sont les plus audibles. C'est l'inverse qui se produit lors de la dernière occurrence du mot ("En voyage a Sainte caquette") (figure 6). Toujours associé au rythme dactyle, le mot est réparti aux trois voix du bas. Mais cela est compensé par le fait qu'aux voix supérieures se déploie le mot "Perrette", qui est un équivalent sonore de caquette et qui est associé au rythme dactyle.

Le passage "De voir tant caqueter on en caquette. Si j'ai parlé ou caqueté du caquet que je veux caqueter, / Faut il qu'on en tienne caquet" mérite une attention particulière en raison de la densité de son contenu onomatopéique (voir figure 2). On remarque d'abord qu'en général, le mot *caquet* et ses variantes sont disposés de façon à ce que le rythme dactyle s'applique aux syllabes du mot de manière à mettre en valeur les occlusives. De plus, le procédé contrapuntique des

Mais qu'as-tu plus fait, mais qu'as-tu plus fait, cour-te fe  
 tu plus fait mais qu'as-tu plus fait, cour-te fe  
 se mais qu'as-tu plus fait, cour - te f  
 plus fait, cour-te fes - se?

The image shows a musical score with five staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The second and third staves are also treble clefs with an '8' below them, indicating an octave. The fourth staff is a treble clef with an '8' below it. The bottom staff is a bass clef. The lyrics are written below the staves, with some words hyphenated across lines. The rhythm of the lyrics is dactylic, with a long note followed by two shorter notes.

Figure 3 Le rythme dactyle est utilisé ailleurs que sur le mot caquet dans cet extrait du Caquet des femmes de Clément Janequin.

15

vell - les, de fort bien caque - ter, caqueter, caqueter ou - y n  
 de fort bien caqueter ou - y mer - veil - les  
 les, de fort bien caqueter, caque - ter ou - y merveil  
 ter ou - y mer - veil - les

Figure 4 Une des manifestations de la figure du caquet dans le Caquet des femmes de Clément Janequin.

ca-quet-te-ray

e Je ca-quette-ray quel-que part

cu - ne de vous de - vienne oy -

vous chas - cu - ne de

chas - cu - ne de vous

Figure 5 Figure du caquet dans le Caquet des femmes de Clément Janequin.

Per - ret - te, Perret - te, Per -  
 - ret - te, Perret - te, Perret - te  
 age a sain - cte caquet - te, ca -  
 e, En voy - age a sainc - te ca -  
 En voy - age a sain - cte caquet - te, ca -

Figure 6 Figure du caquet dans Le caquet des femmes de Clément Janequin.

entrées successives accentue encore l'effet de répétition du mot qui est déjà sensible dans le texte. Ces tendances ne sont pas absolues, puisqu'au second *superius*, le rythme dactyle est associé à "parlé ou" plutôt qu'à "caqueté" dans "Si j'ay parlé ou caqueté". Inversement, le mot "caquete" est traité en noires avec une croche au *contratenor*, donc sans le rythme dactyle caractéristique de la figure. Mais ce sont là des exceptions qui ne se rencontrent qu'à l'une des cinq voix de ces passages; dans l'écrasante majorité des cas, l'association entre le mot *caquet* et la figure rythmique est réalisée.

On peut aussi faire remarquer que, dans le passage suivant sur les mots "Badin, badaut, badine, / Finette, fine, mine, / Baveuse qui bavarde...", on utilise également le rythme dactyle de façon systématique sans que les mots ressemblent à *caquet* (figure 7). Mais, contrairement à ce qui se passe dans la figure du caquet, la déclamation est ici homophonique et on ne joue plus, par conséquent, sur les entrées successives. Tout en constatant que le rythme dactyle est utilisé à plusieurs reprises dans *Le caquet des femmes* sans correspondre au mot *caquet* ou à un syntagme apparenté, il faut bien conclure à une association très forte qui se crée entre le rythme et le mot *caquet*. De sorte que ces mots autres sur lesquels se produit la cellule rythmique apparaissent comme des mots caquetés grâce à ce rythme.

On ne peut passer sous silence le passage le plus onomatopéique de la chanson qui, sans relever entièrement de la figure du caquet, lui est relié (figure 8). En effet, les mots "oye", "jart", "a part", "va" et "Perrette" de ce passage sont répétés, tout comme le mot *caquet* l'est dans la figure du caquet. L'effet de ce

di - ne, Fi - net - te, fi - ne mi - ne, Ba - veu - se qui ba - var - de, Lan - gue qui  
di - ne, Fi - net - te, fi - ne mi - ne, Ba - veu - se qui ba - var - de, Lan - gue qui  
di - ne, Fi - net - te, fi - ne mi - ne, Ba - veu - se qui ba - var - de, Lan - gue qui  
du - ce.

Figure 7 On retrouve ici le rythme dactyle, mais la déclamation est homophonique.

The image shows a musical score for a piece titled 'Caquet des femmes' by Clément Janequin. The score is written for five voices (Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2, and Bass) and is divided into two systems. The lyrics are onomatopoeic, consisting of repeated words and syllables. The first system contains the lyrics: 'part, a - part, a - part, a - part' and 'part, a - part, a - part.' The second system contains: 'Ya, va, va, va, va, va, va, va, Oy - e, oy - e, Ya va, va, va, va, va, va, va, la A - part, a - part, a - part Vo - le, vo - le, vo - le, jart, a - part, a - part, a - part. Ya, va, va, va, va, va, va, va,'.

part, a - part, a - part, a - part

part, a - part, a - part.

part, a - part, a - part. Ya

A - part, a - part, a - part

jart, a - part, a - part, a - part.

Ya, va, va, va, va, va, va, va,

Oy - e, oy - e,

Ya va, va, va, va, va, va, va, la

Vo - le, vo - le, vo - le,

Ya, va, va, va, va, va, va, va,

Figure8 Passage onomatopéique du Caquet des femmes de Clément Janequin.

traitement musical est une profonde onomatopéisation des mots, qui se produit par deux voies simultanées. D'abord, la répétition de ces mots crée le même effet que dans la figure du caquet, à savoir qu'elle transforme les mots en bruit ou en onomatopée. Ensuite, la répétition est ici organisée de façon à imiter le bruit d'une envolée d'oiseaux: on vient de transformer les caqueteuses en oies qui s'envolent. Cette séquence onomatopéique est donc différente de la figure du caquet mais lui est apparentée; surtout, elle mène à une dernière réalisation de la figure du caquet sur les mots "Perrette en voyage a sainte caquette".

La figure du caquet se manifeste aussi dans la chanson *Il est bel et bon* de Pierre Passereau. La figure s'y déploie pendant environ cinq mesures sur le texte "Petite coquette, qu'essecy? coco dac" (figure 9). Comme le texte est beaucoup plus court que *Le caquet des femmes*, il n'est pas étonnant que la figure ne s'y rencontre qu'une seule fois. Le matériau verbal utilisé ici se compose de syntagmes et d'onomatopées superposés. Le *superius* et le ténor portent le texte "Petite coquette qu'est cecy?", qui constitue une harmonie imitative du caquet avec la répétition des [k] et des [t]. Rappelons que le mot *coquetter* peut signifier "chanter comme le coq" ou "pondre" et a pour sens originel "chant du coq ou des poules et de l'imitation de ce chant", tandis que le mot *coquette* a pour sens propre "poule" et pour sens figuré "femme qui caquète". *Coquette* peut donc ici adopter les deux sens. La basse et le *contratenor* ont pour texte l'onomatopée "coco dac" où le "co" est particulièrement répété. Chaque voix entre successivement et la superposition des énoncés est de style polyphonique jusqu'à la fin, où les voix se rejoignent sur "Qu'est cecy" en style homophonique.

45

que - te, pe - ti - te co - que - te, pe - ti - te co - que - te, pe - ti - te co -  
 co co co co dac, co co co co co co co co dac, co co co co dac, co  
 ti - te co - quet - te, pe - ti - te co - que - te, pe - ti - te co - que - te, pe -  
 dac, co co dac, co co co dac, co co co co co co dac, co co dac, pe -

Figure 9 Figure du caquet dans Il est bel et bon de Pierre Passereau.

L'endroit où la figure se manifeste n'est pas sans importance: à la fin de la strophe unique, immédiatement avant le retour du refrain. On doit ajouter que le rythme dactyle est ici strictement associé aux mots et aux onomatopées semblables à *caquet*. Enfin, le refrain qui encadre la chanson est presque onomatopéique: on pourrait même y voir une harmonie imitative. En effet, la répétition du mot "bon" sur une note répétée—constante de la figure du caquet—dans le refrain "Il est bel et bon" évoque un peu le caquet d'une poule.

[image]

On trouve également la figure du caquet dans *Qu'est ce que fait celui*, autre chanson de Clément Janequin. La figure se produit au syntagme "A caqueter tic tac", pendant deux mesures où la répétition porte surtout sur l'onomatopée du caquet, "tic tac" (figure 10). Le verbe *caqueter* est disposé musicalement comme dans nos autres caquets, c'est-à-dire en entrées successives de façon à accentuer l'effet onomatopéique. Le rythme qui lui correspond est dactyle encore une fois. L'onomatopée "tic tac" est répétée sur une sorte de court motif légèrement différent à chaque voix. On sait que le mot *caquet* provient étymologiquement de l'onomatopée "kak kak" et non de "tic tac", mais on admettra la ressemblance sonore de ces deux énoncés en se souvenant que les onomatopées sont souvent très nombreuses à décrire le même objet. Il suffit de consulter des dictionnaires d'onomatopées pour se rendre compte qu'un même son est souvent rendu par diverses onomatopées dans des langues différentes. Ainsi, le cri du coq correspond à cocorico en français, *kikeriki* en allemand, *cucurigu* en roumain, *chicchirichi* en

The image shows a musical score for the piece 'Figure du caquet' by Clément Janequin. It consists of four staves of music. The lyrics are written below the notes, and there are rhythmic patterns of 'tic tac' interspersed with the words. The score is divided into two measures by a vertical bar line. The first measure contains the lyrics '- ge', 'ven - ge A', 'A ca-queter', and 'ge A ca-que -ter,'. The second measure contains 'A ca-que-ter tic tac tic tac', 'ca-que-ter tic tac tic tac tic tac', 'tic tac tic tac tic tac tic tac', and 'ca-queter tic tac tic tac tic'. There is a small 'D' written below the first staff in the second measure.

- ge  
 ven - ge A  
 A ca-queter  
 ge A ca-que -ter,  
 A ca-que-ter tic tac tic tac  
 ca-que-ter tic tac tic tac tic tac  
 tic tac tic tac tic tac tic tac  
 ca-queter tic tac tic tac tic

D

Figure 10 Figure du caquet dans Qu'est ce que fait celui de Clément Janequin.

italien, *kikiriki* en espagnol, *kykiliky* en danois, *kukeliku* en suédois et *kukkukiekuu* en finnois.

Il nous a été possible d'identifier trois chansons (*Le caquet des femmes*, *Il est bel et bon* et *Qu'est ce que fait celui*) contenant la même figure de rhétorique musicale qui semble être la clef de voûte d'une définition du caquet en forme de chanson. Toutes ces chansons comportent le mot *caquet*—ou l'une de ses variantes— qui a droit au même traitement musical mettant l'accent sur le mot qui désigne le genre. D'autres chansons peuvent être apparentées, mais il semble bien qu'aucune ne peut relever du caquet si elle ne comporte cette figure. La présence du mot *caquet* n'est évidemment pas une condition suffisante pour qu'on ait un caquet en forme de chanson. Par exemple, la chanson *Ils ont menti* du manuscrit de Bayeux (XVe siècle)<sup>75</sup> contient le mot "caqueteurs", mais la musique ne réserve pas de traitement singulier à ce mot; ce qui nous empêche de la considérer comme un caquet.

De la même manière, la présence d'onomatopées de poules ou de coq ne relève pas exclusivement du caquet, puisque les chansons *N'oiez vous point*, *Coq en l'orge* et *Bonjour Pierrot* (XVe siècle)<sup>76</sup>, par exemple, comportent de telles onomatopées sans pour autant renvoyer au caquet. Sur le plan textuel, l'absence du mot *caquet* dans ces chansons implique que le double sens sur lequel jouent les trois caquets clairement identifiés est absent. On n'est donc pas en présence d'un caquet: même si des paroles humaines voisinent effectivement des onomatopées animales, il n'y a pas de situation

---

<sup>75</sup> "Ils ont menti" dans Manuscrit de Bayeux, Strasbourg, Faculté des Lettres, Publications de la Faculté des Lettres, 1921, chanson no 72.

<sup>76</sup>Pour les textes de ces chansons, voir l'appendice 2.

de bavardage. Sur le plan musical, ces onomatopées sont accentuées par un effet de répétition très faible qui n'utilise à peu près pas le procédé des entrées successives. De plus, ces chansons ne comportent ni la cellule rythmique dactyle, ni les notes répétées des caquets. On peut ramener toutes ces raisons à une seule et affirmer que c'est l'absence de la figure du caquet qui fait que ces chansons, malgré certains traits de parenté avec les caquets, n'en sont pas vraiment<sup>77</sup>.

Le type de figure musicale dont relève le caquet se retrouve dans d'autres chansons de la Renaissance. *Jaquin jaquet*<sup>78</sup>, par exemple, témoigne du goût prononcé de la Renaissance pour le genre de jeux sur le signifiant qu'illustre le caquet. La seule lecture du texte permet d'imaginer que le traitement polyphonique de certains de ses passages ressemble musicalement à la figure du caquet: "Jaquin jaquet jouyn jouoit avec Jaquette / Et pour jouer despouilla sa jaquette / Tant qu'en jouant la baisa en la joue / En luy disant il faut que je me joue / Me deut couster tout le bien que jaquette". Sur les mots qui ressemblent à *caquet*, la musique répète syllabiquement par divers rythmes (et non pas par le rythme dactyle) les mots qui sont traités en entrées successives de manière à mettre en valeur les signifiants (figure 11). Ces jeux sur le signifiant témoignent d'une

---

<sup>77</sup>Il est possible que la chanson *N'oés vous point/Cocq en l'orge* soit un lointain ancêtre (XVe siècle) du caquet, de même que la ballade de François Villon qu'on retrouve en appendice de cette étude.

<sup>78</sup>Clemens non Papa, "Jaquin Jaquet", *Opera Omnia*, éd. par K.Ph. Bernet Kempers, American Institute of Musicology, 1962.

The image shows a musical score for the song "Jaquin Jaquet". It consists of four staves of music. The first three staves are in treble clef, and the fourth is in bass clef. The lyrics are written below the notes. The music features a simple melody with a mix of quarter and eighth notes, and rests. The lyrics are: "Ja - quin ja - quet ja - quin ja - quet Ja - quin ja - quet" on the first staff; "Ja - quin ja - quet Ja - quin ja - quet iou -" on the second staff; "Ja - quin ja - quet Ja - quin ja - quet Ja - quin ja - quet" on the third staff; and "Ja - quin ja - quet Ja - quin ja - quet Ja -" on the fourth staff.

Figure 11 Le traitement musical de ce passage de la chanson Jaquin Jaquet évoque la figure du caquet.

sensibilité particulière à la langue comme matériau verbal. D'une certaine manière, *Jaquin jaquet* constitue un exemple de chanson qui évoque la figure du caquet sans la réaliser entièrement.

Un autre groupe de chansons mérite notre attention, car il comporte plusieurs analogies avec la figure du caquet. Il s'agit de ce qu'on est peut-être en droit d'appeler les "chansons de cocus". Dans un très grand nombre de chansons de la Renaissance se rencontre une autre figure de rhétorique musicale qui porte, elle, sur le mot *cocu* et qui, sur le plan du signifiant, exploite sa sonorité particulière. Comme dans le cas du caquet, on joue sur le double sens du mot *cocu*: d'une part, le texte renvoie à l'homme qui s'est fait tromper par son épouse; d'autre part, la musique, qui onomatopéise le mot, renvoie à l'oiseau *cocu*, aujourd'hui appelé coucou et ainsi désigné à cause de son chant. Comme le mot *caquet* dans la figure du caquet, *cocu* est traité de façon syllabique afin de mettre en valeur ses consonnes.

C'est à peu près ce que l'on retrouve dans le *Chant de l'alouette*, publié par Attaignant en 1528 (figure 12). Il s'agit d'une de ses chansons d'oiseaux de Janequin (qui a aussi écrit *Le chant des oyseaulx* et *Le chant du rossignol* publiés respectivement en 1528 et en 1537 par Attaignant<sup>79</sup>), consacrée à l'alouette et dans laquelle figure le coucou ou "cocu". En fait, le cocu y prend une telle importance que le discours qui lui est relatif occupe près du tiers de la chanson pourtant consacrée à l'alouette. On sait, par le contexte, que le cocu dont il est question est d'abord l'oiseau, d'autant plus qu'à deux endroits apparaît cette figure musicale

---

<sup>79</sup>Clément Janequin, *Chansons polyphoniques*, éd. par François Lesure, vol.2.

70

tu - - - e, ce co-quin, co-quin, co-quin, co -  
 - ti - - - te, Sain - - te tē - te Dieu!  
 co - cu, co - cu, co - cu, co - - cu, co - cu, co -  
 - té, Bat - tu, frap - - pé, Qu'il soit brû - -

Figure 12 Figure du cocu dans Le chant de l'alouette de Clément Janequin.

du cocu qui cherche à imiter le chant du coucou en répartissant le mot et sa sonorité spéciale à deux voix de la chanson (l'une des voix présente le mot *coquin* qui a la même sonorité). Mais l'image du mari cocu est également associée à de nombreuses imprécations, puisqu'une des voix dit: "Hou, hou, qu'il est laid, ce cocu, cocu, tortu, bossu! Va, faux truand, coquin puant, tout mal pensant / Et médisant". Une autre voix affirme: "Déchiqueté, Battu, frappé, / Qu'il soit brûlé, qu'il soit hulé, / Hou, hou, hou, qu'il est laid, le **jaloux**", associant de ce fait l'oiseau cocu au cocu jaloux.

Cependant, on ne retrouve pas dans cette chanson tous les éléments de la figure du cocu: les quatre voix ne sont pas toutes employées et on ne dispose pas le mot en entrées successives. Il en va autrement dans *Le chant des oyseaux (Réveillez vous cueurs endormis)* de Janequin publié en 1528 par Attaignant (figure 13). Comme dans la chanson précédente, le mot est associé aux deux sens de *cocu* et aux traditionnelles imprécations qui l'accompagnent souvent: "Coqu / Par trahison en chacun nid / Pondez sans qu'on vous sonne". Mais le mot *cocu* est ici répété syllabiquement un très grand nombre de fois à toutes les voix par le procédé des entrées successives, de sorte que la musique vient accentuer le mot et réalise la figure.

On rencontre cette figure autant dans des chansons d'oiseaux que dans des chansons de cocuage, comme *Ce n'est pas jeu mais c'est bien cas pour rire*<sup>80</sup> de Pierre Passereau. Le texte, qui ne parle pas d'oiseau, dit "Janne a son mary battu

---

<sup>80</sup>*Sixteenth Century Chanson*, éd. de Jane A. Bernstein, vol. 25, New York, Garland Publishing, 1993, p. 74-76.

The image shows a musical score for a four-part vocal setting of the French song 'Le chant des oyseaux' by Clément Janequin. The score is written on four staves, each with a different clef: the top staff is a soprano line (treble clef), the second is an alto line (treble clef), the third is a tenor line (treble clef), and the bottom is a bass line (bass clef). The music is in a 3/4 time signature and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are 'co co - qu, co - qu' repeated in various patterns across the staves. The first staff has lyrics 'qu co - qu, co co - qu. Par tra - hi -'. The second staff has 'qu co co - qu, co - qu co co - qu, co -'. The third staff has 'co co - qu, co - qu, co - qu co co - qu, co - qu, co - qu'. The fourth staff has 'co co - qu, co - qu co co - qu, co - qu'.

Figure 13 Figure du cocu dans Le chant des oyseaux de Clément Janequin.

et quant scays tu / Derechief l'a appelé cocu". Conformément à la figure du cocu, le mot est répété syllabiquement plusieurs fois aux différentes voix en entrées successives. Même phénomène dans *M'amyé a eu de Dieu le don* de Janequin publiée en 1540 par Attaignant. Dans la chanson *Une fillette bien gorriere embrassa ung vert vestu* de Janequin, les deux sens du mot *cocu* sont associés. La chanson commence par évoquer l'acte du cocuage: "Une fillette bien gorriere embrassa ung vert vestu / La troussa drue et menu". Puis elle associe ce cocuage au coucou: "Ilz ouyrent quelqu'un crier qui disait que feras tu / Ilz ne sont pas tous sur les arbres les coquz". Le mot *cocu* y est traité selon la figure, c'est-à-dire syllabiquement en répétant le mot en entrées successives.

Nous ne croyons pas que la figure du cocu corresponde à un genre propre, comme dans le cas de la figure du caquet, parce qu'on la retrouve autant dans des chansons d'oiseaux que dans des chansons de cocuage. A tout le moins, cela prouve que la figure en question n'appartient pas exclusivement à un genre, puisque les chants d'oiseaux de Janequin, qui comportent la figure du cocu, ne sont pas, à coup sûr, des chansons de cocuage. De plus, les chansons où apparaît le mot *cocu* ne jouent pas toujours sur son double sens. Du reste, il faudrait voir si un genre de la chanson de cocuage existe vraiment. Ce qui est sûr, c'est que la notion de cocuage n'a pas un rôle formel aussi organisateur que dans le cas du caquet, puisque celui-ci, à la différence de la notion de cocu, en plus d'être un mot répété dans la chanson, désigne la situation énonciative et le texte lui-même. Toujours est-il que l'analogie entre les deux phénomènes est soulignée par Janequin, puisqu'il réunit le caquet et la figure du cocu dans *Qu'est ce que fait celuy* (figure 14). Nous ne pouvons nous empêcher de

remarquer que cette chanson semble découler du désir de Janequin de rapprocher ludiquement ces deux figures apparentées.

Deux chansons fournissent des cas particulièrement intéressants du rapport entre le mot *caquet*, sa figure et le genre. Il s'agit de *Pauvres martyrs qui vos femmes guettes* dont la musique est de Manchicourt (et qui fut publiée en 1540 par Moderne dans le second livre du *Parangon des chansons*), et de *Tay toy babillarde Arondelle* (musique de Briault) publiée par Le Roy et Ballard dans le *vingtième livre des chansons*:

Pauvres martyrs qui vos femmes guettes  
 Pour estre attainct de ceste jalousie  
 Ostes de vous la fantaisie  
 Et de cecy jamais n'en *cacquetez*<sup>81</sup>.

\*\*\*\*\*

Tay toy babillarde Arondelle  
 Ou bien je plumeray ton aesle  
 Si je t'empongne ou d'un couteau  
 Je te couperay la languette  
 Qui matin sans repos *caquette*  
 et m'estourdit tout le cerveau<sup>82</sup>.

Toutes deux contiennent le mot *caquet* et comportent plusieurs éléments les rapprochant du caquet, sans toutefois relever de cette catégorie textuelle, en raison de l'absence de la figure du caquet. En effet, le mot *caquet* n'apparaît qu'une

---

<sup>81</sup>"Pauvres martyrs qui voz femmes guettes", dans *The Sixteenth-Century Chanson*, éd. par J.A. Bernstein, New York-London, Garland Publishing, vol. 24, 1992, p.130-132.

<sup>82</sup>"Tay toy babillarde Arondelle", dans *The Sixteenth-Century Chanson*, éd. par J.A. Bernstein, New York-London, Garland Publishing, vol. 9, 1994, p. 73-74.

The image shows a musical score for a piece titled "Figure du cocu". The score is written in 3/2 time and consists of four staves. The lyrics are in French and are repeated across the staves. The first staff has a tempo marking of  $d = d$  and a key signature of one sharp (F#). The second staff has an 8-measure rest at the beginning. The third and fourth staves also have an 8-measure rest at the beginning. The score ends with a first ending bracket and a repeat sign.

co - qu co - qu - a -  
 qu au co - qu, co - qu - a -  
 co - qu, co - qu co - qu, co - qu - a -  
 co - qu - age, au co - qu - a -

Figure 14 Figure du cocu dans le caquet Qu'est ce que fait celui de Clément Janequin.

seule fois dans chacun de ces deux courts textes et y est répété aux diverses voix, mais comme n'importe quel autre mot dans ces chansons écrites en style imitatif, sans effet d'insistance particulier. De plus, le mot *caquet* n'est pas traité en valeurs brèves dactyles comme dans les trois caquets mentionnés, mais en valeurs plutôt longues (figures 15 et 16). Dans *Pauvres martyrs qui vos femmes guettes*, le mot est même traité de manière très mélismatique et non de façon syllabique, comme c'est le cas dans tous les exemples précités. Par ailleurs, la situation de bavardage de ces deux chansons est vraiment minimale et elles ne comportent pas le thème du mari.

Cependant, puisque les deux chansons sont très courtes—notamment *Pauvres martyrs* qui est un quatrain—, la notion de caquet y occupe une place plutôt importante, surtout dans *Tay toy babillarde arondelle*, une chanson d'oiseaux où le mot "babillarde" est aussi employé. Ce qui nous fait nous demander sérieusement si, tout compte fait, l'isotopie de ces chansons n'est pas la notion de caquet. Si c'était vraiment le cas, cela pourrait remettre en question les trois traits retenus, selon lesquels un caquet doit comporter une figure du caquet, une situation de bavardage, et gagne à faire intervenir le thème du mari. Si l'on regarde de plus près *Pauvres martyrs*, on se rend compte que cette chanson ne remet pas en question nos analyses. Ainsi, le mot *caquet* donne ici lieu à un traitement mélismatique plutôt que syllabique, parce que, le mot n'ayant pas le même sens que dans les trois caquets, il demande un traitement différent. En effet, le caquet est associé aux hommes plutôt qu'aux femmes (ce sont les *martyrs* qui caquètent); par ailleurs, il apparaît dans une négation: "Et de cecy *jamais* n'en

15

quet- te Qui ma- tin sans re- pos ca- quet- te Et

quet- te Qui ma- tin sans re- pos ca- quet- te Et

quet- te Qui ma- tin sans re- pos ca- quet- te Et

Qui ma- tin sans re- pos ca- quet- te

Figure 15 Traitement musical du mot caquet dans Tay toy babillarde Arondelle de Briault.

The image displays a musical score for the piece 'Pauvres martyrs de Manchicourt'. It consists of four staves of music, each with a corresponding line of French lyrics. The lyrics are: 'us n'en cac-quet- tes n'en cac-quet- tes.', 'ja- mais n'en cac-quet- tes.', 'cy ja- mais n'en cac-quet- tes.', and 'z de ce- cy ja- mais n'en cac-quet- tes.'. The word 'caquet' is highlighted in the original image. The musical notation includes various note values, rests, and phrasing slurs, illustrating the rhythmic and melodic treatment of the text.

Figure 16 Traitement musical du mot caquet dans Pauvres martyrs de Manchicourt.

cacquettes". Enfin, la chanson est d'autant moins un caquet en forme de chanson que le double sens du mot *caquet* n'apparaît pas.

La chanson *Tay toy babillarde Arondelle* présente un tout autre problème: est-ce que le chant d'une hirondelle peut produire un caquet? La question est importante, car elle concerne non seulement le statut de cette chanson-ci, mais aussi le rapport entre le genre du caquet en forme de chanson et celui des chants d'oiseaux. Par ces derniers, nous entendons les chansons dites descriptives dont certains des passages sont entièrement constitués d'onomatopées imitant des chants d'oiseaux (par la répétition de petits énoncés comme "Que dit dieu" ou de syntagmes purement imitatifs comme "lire lire") (figure 17). Janequin s'est particulièrement illustré dans ce genre, notamment avec son *Réveillez vous cueurs endormis* (Le chant des oiseaux) et son *Chant de l'alouette*, qui s'inscrivent dans une tradition remontant au moins jusqu'au XIVe siècle. En effet, de même que la figure du caquet semble codée, les cris des divers oiseaux sont souvent rendus par les mêmes mots dans des chansons séparées par deux siècles. C'est ainsi qu'on retrouve "Que te dit Dieu" pour imiter le chant de l'alouette, aussi bien dans une pièce du XIVe siècle, *Par maintes foyz avoy recoillie*<sup>83</sup>, que dans *Le chant de l'alouette* de Janequin.

Ces considérations soulèvent la question suivante: puisque la poule est un oiseau et que d'autres oiseaux que la poule caquètent, le caquet ne pourrait-il pas s'intégrer logiquement dans le genre plus large du chant d'oiseaux? Pour répondre

---

<sup>83</sup>French Secular Compositions of the 14th Century, éd. de Willi Apel, American Institute of Musicology, vol. II, 1971, p.74-75.

2

r, il est iour, il est iour.

ti pi - ti fe-re-li pe - ti - te pe-

est iour, il est iour, Que dit Dieu que dit

que dit Dieu, il est iour, il est iour, il est iour, il

Figure 17 Extrait du Chant de l'alouette de Clément Janequin.

à cette question, il importe de vérifier d'abord si le caquet en forme de chanson appartient à la chanson descriptive dont font partie les chansons d'oiseaux. Lors de notre présentation du *Caquet des femmes*, nous avons clairement affirmé qu'il s'agissait d'une chanson descriptive dans la lignée des autres chansons du même genre écrites par Janequin. *Il est bel et bon* et *Qu'est ce que fait celui* sont en partie descriptives, puisqu'elles comportent la figure éminemment descriptive du caquet, de même que d'autres passages descriptifs comme le refrain de *Il est bel et bon* et l'onomatopée "tic tac" dans *Qu'est ce que fait celui*. Mais ces deux chansons sont-elles pleinement descriptives au même titre que *Le caquet des femmes*, *Le chant des oyseaulx* ou *La guerre*? Il nous semble qu'une courte réflexion sur la notion de chanson descriptive s'impose ici, dans la mesure où elle permettra de mieux comprendre le rôle des figures descriptives, comme la figure du caquet, dans la détermination du genre du caquet en forme de chanson.

La chanson descriptive suppose toujours l'imitation d'un objet sonore par des moyens musicaux et verbaux—essentiellement de type onomatopéique—, mais la fonction strictement descriptive n'est pas la seule à l'oeuvre dans ces chansons. La musique de *La guerre* de Janequin ne décrit pas les bruits de la guerre d'un bout à l'autre, puisqu'elle contient des passages très harmonieux, parfois dansants, qui n'ont pas vraiment leur place dans une guerre. De plus, les passages imitant les bruits de la guerre sont nettement plus consonnants que les bruits d'une vraie guerre. Il s'agit d'une imitation utilisant des moyens qui sont musicaux et il en résulte une sorte de compromis entre l'objet imité et les moyens utilisés, entre les bruits concrets et la musique. Dès lors qu'il est admis qu'une chanson descriptive ne l'est pas entièrement,

il faut pouvoir déterminer le seuil auquel une chanson le devient, car plusieurs chansons de la Renaissance présentent des passages relevant de cette catégorie sans pour autant être des chansons descriptives. Qu'y a-t-il donc de plus dans les chansons dont on s'entend pour dire qu'elles sont descriptives? Certes, les passages descriptifs y occupent proportionnellement une plus grande place, mais il y a plus que cela: le contexte global y est déterminé par l'objet imité. Ainsi, les batailles ont lieu durant une guerre, les chasses se déroulent lors d'une chasse, les chants d'oiseaux se passent au moment où chantent les oiseaux—surtout le matin—et les cris de Paris se déroulent sur la place publique. Ce dernier exemple nous rapproche davantage des caquets en forme de chanson puisque, dans les deux cas, le contexte est déterminé par une situation énonciative et que, de ce fait, l'objet imité relève du discours. Donc, la figure du caquet n'est pas le seul élément du caquet en forme de chanson qui soit de l'ordre de la description, puisque sa situation de bavardage est aussi d'ordre descriptif. En outre, les éléments onomatopéiques, comme la figure du caquet, ne sont pas les seuls à relever de la chanson descriptive, puisque *Les cris de Paris* de Janequin constituent une chanson descriptive sans éléments analogues. Les chansons *Il est bel et bon* et *Qu'est ce que fait celui* diffèrent du *caquet des femmes* et des autres chansons descriptives en ce que leur titre ne désigne pas l'objet imité et ne fournit donc pas le contexte. Mais notre chapitre sur la situation de bavardage a montré que ces deux chansons présentaient une situation de bavardage particulièrement développée, ce qui rend superflue la détermination du contexte par le titre.

Sachant que le caquet en forme de chanson est un genre descriptif, non seulement par sa figure du caquet, mais aussi par sa situation de bavardage, on peut

se demander quel est, en fin de compte, le rapport du caquet avec les chansons d'oiseaux. Il y a d'autant plus un lien entre les deux genres que la chanson d'oiseaux *Réveillez vous cueurs endormis* contient ce passage: "à la messe Sainte caquette" (figure 18). Mais les chants d'oiseaux ne contiennent jamais la figure du caquet, trait générique le plus important du caquet en forme de chanson. Pourtant, comme dans le caquet, les chants d'oiseaux sont très codés sur le plan onomatopéique, au point que les mêmes onomatopées se retrouvent généralement d'une chanson à l'autre. On aurait dû s'attendre alors à ce que la figure du caquet y soit en tant qu'onomatopée de la poule. Mais même l'occurrence du mot *caquet* dans *Réveillez vous coeurs endormis* ne donne pas lieu à la figure du caquet telle que nous la connaissons: c'est comme si le mot passait inaperçu dans cette seule autre chanson d'oiseaux à utiliser le mot. On doit donc en conclure que le caquet, bien que descriptif, n'est que faiblement rattaché au genre plus large du chant d'oiseaux.

*Tay toy babillarde Arondelle* a donc peu de liens avec le caquet en forme de chanson. Il s'agit bel et bien d'une chanson d'oiseaux—ce qui la rapproche un peu du caquet—mais elle n'a aucun élément descriptif. Du reste, elle ne contient ni figure du caquet, ni situation de bavardage, ni thème du mari. Non seulement ne contient-elle pas de figure du caquet, mais en plus, le mot *caquet* n'est absolument pas accentué dans cette chanson. La notion de caquet n'y est pas très développée, puisqu'on n'y joue pas sur le double sens du mot *caquet* et qu'il n'y a pas de situation de bavardage. C'est pourquoi nous pensons qu'elle constitue

ma mai-stresse, A saint Tro-tin voir saint Ro-bin,  
 mes-se Sainte Caquette qui ca-quette. Rix  
 8 temps d'al-ler boy-re, il est temps temps  
 temps que di tu tu, il est temps que di tu, sansonnet

Figure 18 Mot caquet dans Le chant des oyseaux de Clément Janequin.

l'une de ces chansons intéressantes qui se situent aux frontières du caquet, mais qui relèvent d'un autre genre, essentiellement parce qu'elles ne comportent pas de figure du caquet.

## CHAPITRE 7: L'IMAGINAIRE DU CAQUET:

### UN GENRE DE L'ÉQUIVOQUE

Nous avons vu qu'il est possible de préciser les traits distinctifs d'un "genre" qui semble pourtant protéiforme. Protéiforme parce qu'il présente une grande diversité de dimensions et de formes—poétique et musicale— et que peu de choses paraissent, a priori, être communes au *Caquet des femmes* et à *Il est bel et bon*. C'est toutefois bien un sous-genre qui se caractérise, sur le plan de l'énonciation, par une situation de bavardage, sur le plan thématique, par le thème du mari, sur le plan discursif, par l'importance des fonctions *louer* et *blâmer*, généralement associées au thème du mari, et sur le plan rhétorique, par la figure du caquet. On ne saurait trop insister sur le rôle clé de cette figure de rhétorique musicale dont la présence est déterminante dans l'existence du genre. Dans trois chansons, les éléments de cette figure sont les mêmes, à savoir la présence du mot *caquet* ou d'une de ses variantes, sa répétition accentuée syllabiquement sur une cellule rythmique précise en notes répétées, ainsi que sa répétition par la disposition en entrées successives.

Soulignons, encore une fois, le rôle clé du mot *caquet* dans la définition du genre qui porte ce nom. Si *Le caquet des femmes* est en quelque sorte devenu notre modèle générique, c'est parce que le mot *caquet* désigne ce texte dans son paratexte. Sur le plan sémantique, ce qu'apporte cette figure est, par la répétition de *caquet*, de montrer l'importance du mot pour comprendre le texte et ainsi percevoir que c'est un caquet dans les deux sens du terme (gloussement et bavardage). Sur le plan de la

détermination générique, la figure du caquet a donc énormément d'importance. Il est tout de même étonnant qu'un mot, un si petit élément, ait un tel poids dans la définition d'un genre. Par cette importance accordée à un mot qui désigne une forme du discours, le caquet en forme de chanson participe pleinement de l'imaginaire du XVI<sup>e</sup> siècle dont Claude-Gilbert Dubois dit que "[s]'il mettait le monde en équation, ce ne serait pas sous une forme mathématique: l'univers aurait la forme d'un Mot"<sup>84</sup>. Il aurait peut-être d'ailleurs la forme du mot *caquet*, tant celui-ci est riche de sens relativement au langage tel qu'il était perçu à la Renaissance. On se rappelle que, grâce à la figure du caquet qui crée une équivoque musicale, le mot prend simultanément les deux sens de *bavardage* et d'*onomatopée animale*. Cette richesse soudaine du mot, causée par sa mise en musique, a paradoxalement l'effet de vider le caquet de son sens, puisque cette même mise en musique met l'accent sur le signifiant du texte des chansons aux dépens de leur signifié. Ce phénomène s'inscrit dans les propos de C-G. Dubois au sujet des tendances du langage au XVI<sup>e</sup> siècle:

Paradoxalement, cette *vacuité sémantique du mot* semble liée à l'origine d'un *excès de richesse*. C'est parce que le signe signifie trop qu'il finit par ne rien signifier. Le 15<sup>e</sup> et le début du 16<sup>e</sup> siècle ont vu chaque signe se couvrir d'une forêt de symboles à références multiples (nous soulignons)<sup>85</sup>.

Dubois rappelle que le Moyen Age distinguait déjà trois sens en toute parole, pour souligner ensuite qu'à la fin de cette période, "le mot est trop riche de commentaires et renvoie à trop de choses. Le sens s'éparpille en directions multiples et

---

<sup>84</sup>Claude-Gilbert Dubois, *Mythe et langage au XVI<sup>e</sup> siècle*, Ducros, Bordeaux, 1970, p. 16.

<sup>85</sup>*Ibid.*, p. 40-41.

contradictoires"<sup>86</sup>. Le mot *caquet*, peut-être parce qu'il représente à la fois un mode du discours caractérisé par l'abondance et la production d'onomatopées (mot qui signifie lui-même "création de mots"), n'est-il pas un symbole de cet éclatement du sens?

Il faut lire le passage suivant, tiré du même ouvrage de Dubois, en pensant au discours sur le caquet dans *Le caquet des femmes*—qui constitue un commentaire caqueté du caquet—et surtout au fait que la mise en musique des caquets établit un commentaire musical de ces textes:

L'exercice si répandu du commentaire suppose déjà une triple dimension du langage: le texte que l'on commente, un nouveau texte qui ressort en filigrane et le texte du commentaire. Que dire lorsque le commentaire se fait à un second ou à un troisième degré?<sup>87</sup>

C'est le cas du *Caquet des femmes* qui, dans son passage épique, constitue un commentaire au troisième degré où le discours sur le caquet est commenté par une musique à cinq voix. Or, Dubois affirme que ces modes de signification caractérisent le caquet à la Renaissance: "La prolifération des sens aboutit au non-sens. Le *caqueteur et la commère* sont les princes de ce royaume fantasmagorique"<sup>88</sup>.

On retrouve ce lien entre caquet et commentaire dont parle Dubois dans la façon dont Montaigne qualifie un de ses essais, forme dérivée du commentaire: "Pour finir ce notable *commentaire*, qui m'est échappé *d'un flux de caquet*, flux impetueux

---

<sup>86</sup>Ibid., p. 40-41.

<sup>87</sup>Ibid., p. 41.

<sup>88</sup>Ibid., p. 41, (nous soulignons).

par fois et nuisible" (III, 5, p. 897)<sup>89</sup>. Cet essai, commentaire sur des vers de Virgile, est effectivement, comme le dit Montaigne, un caquet. Ainsi, Pierre Villey, dans sa présentation du texte, voit juste en disant qu'il "est un exemple frappant de la fantaisie qui préside maintenant à la composition d'un essai" que Montaigne dirige selon son caprice et en s'égarant dans des digressions. Il dit aussi qu'"il affectionne l'allure libre de la causerie familière". Dans un passage capital de l'essai, Montaigne désigne son narrataire: "Je m'ennuie que mes essais servent les *dames* de meuble commun seulement, et de meuble de sale. Ce chapitre me fera du cabinet. J'ayme leur commerce un peu privé" (III, 5, p. 847) (nous soulignons). Ainsi, Montaigne choisit la forme du caquet pour s'adresser de façon très privée à des femmes. Tout de suite après, Montaigne nous dit ce qu'il considère être le thème principal de ce commentaire en forme de caquet:

Mais venons à mon thème.

Qu'a fait l'action genitale aux hommes, si naturelle, si nécessaire et si juste, pour n'en oser parler sans vergnongne et pour l'exclure des propos sérieux et reglez? Nous prononçons hardiment: tuer, desrober, trahir; et cela, nous n'oserions qu'entre les dents? (III, 5, p. 847)

Montaigne nous parlera donc essentiellement de sexualité et plus précisément des mots de la sexualité d'une manière très libre, comme on le fait dans les caquets. Il parlera beaucoup des relations entre le mari et l'épouse, d'impuissance et de cocuage. Or, Montaigne nous dit dans le même essai qu'il est lui-même bavard: "[...] un homme langagier [bavard] comme je suis" (III, 5, 870). On reviendra sur ce commentaire en

---

<sup>89</sup>M. de Montaigne, *Essais*, éd. par Pierre Villey, Paris, Presses Universitaires de France, coll. "Quadrige", 1965.

forme de caquet, mais on peut affirmer qu'il y a une association profonde entre le commentaire et le caquet à la Renaissance, qui fait du caquet en forme de chanson une source de renseignement privilégiée pour l'imaginaire linguistique du XVI<sup>e</sup> siècle.

Dubois nous apprend que, pris dans les commentaires, les mots "aveugles" à la Renaissance cherchent "en tâtonnant" "l'Idée insaisissable, en constante métamorphose". Ces mots sont vraiment protéiformes: "Iris, *Protée*, chatoyants de formes et de couleurs, ils *ne renvoient plus à rien et n'ont d'autre être que leur volume sonore*"<sup>90</sup>. Un mot comme *caquet* qui désigne une forme débridée de langage ne peut par conséquent qu'être très protéiforme et in-signifiant par excès de richesse. Cet éclatement du sens des mots est illustré par la principale métaphore utilisée pour donner corps aux mots, celle de l'oiseau par qui "les paroles s'envolent", déjà courante chez Homère avec ses "paroles ailées". Et Dubois d'ajouter en note: "A la métaphore, créatrice de mythe, de la parole-oiseau, il convient de joindre le processus inverse de métamorphose de *l'oiseau en parole*."<sup>91</sup>. Le caquet appartient pleinement à cette métamorphose, provoquée par l'équivoque sur le mot *caquet* et par la transformation en oie dans le *Caquet des femmes*. Dubois rappelle ensuite la vogue incroyable dont jouit l'oiseau au XVI<sup>e</sup> siècle, notamment "dans la thématique poétique de la Pléiade, les discours lyriques de du Bartas, dans le cinquième jour de la *Semaine*, ou leur reprise dans le poème de Christophe de Ganon"<sup>92</sup>. Dubois souligne

---

<sup>90</sup>Dubois, op.cit., p. 41 (nous soulignons).

<sup>91</sup>Ibid., note 26.

<sup>92</sup>Ibid., p. 43.

le rôle particulier dévolu aux "oiseaux susceptibles de *mimer le langage humain*, comme pies, geais et perroquets"<sup>93</sup>. Que dire donc du rôle de la poule et de l'oie qui, dans le caquet en forme de chanson, *miment le langage humain* au point de confondre leurs onomatopées avec le caquet humain grâce à une imitation musicale?

Claude-Gilbert Dubois précise que "[l]'attribution de la parole à l'animal est une constante du folklore et de la littérature d'imagination: on compulse au XVI<sup>e</sup> siècle les Bestiaires du Moyen Age et l'on se penche sur les prodiges rapportés"<sup>94</sup>. Il ajoute que l'on s'intéresse plus particulièrement aux animaux dont le langage a une "résonance humaine" comme les pies et les perroquets:

"L'importation de ces oiseaux, qui s'accroît depuis la découverte du Brésil, vient renforcer la curiosité et alimenter toutes sortes de spéculations"<sup>95</sup>. Le caquet s'inscrit tout à fait dans ce type d'intérêt, puisqu'il présente à la fois un discours animal à résonance humaine et un discours humain à résonance animale.

Aux yeux de l'homme de la Renaissance, il est fort probable que les poules avaient un langage. Claude Duret consacre un chapitre de son *Thresor de l'histoire des langues de cest univers, contenant: les origines, beautés, perfections...* (publié en 1613 mais écrit au XVI<sup>e</sup> siècle) au langage des oiseaux dans lequel il dit: "[...] les oyseaux semblent avoir quelque partie de la raison, mais toutefois brouillee et confuse, de fait la poule mue et change de voix autant qu'elle change d'action en appelant ses

---

<sup>93</sup>Ibid., p. 42-43.

<sup>94</sup>Ibid., p. 59.

<sup>95</sup>Ibid., p. 60.

poules et le coq"<sup>96</sup>. Ce qui est fascinant dans le caquet en forme de chanson, c'est qu'il est le fruit d'une conjonction rendue possible grâce au rôle de pivot du mot *caquet* dont la musique permet de fondre les deux sens de "forme du discours" et de "langage" animal. Cette conjonction est donc celle de trois langages: le langage humain, le langage animal et le langage musical.

Il n'est donc pas surprenant que notre étude intéresse à la fois la littérature et la musique, étant donné qu'elle réussit ce que Georgie Durosoir s'était donné pour objectif: "déterminer s'il existe, parallèlement aux genres littéraires, liés à eux ou indépendants, des genres de la musique vocale"<sup>97</sup>. Le caquet en forme de chanson est justement un genre de la musique vocale en relation avec un genre littéraire, le caquet. L'existence des trois caquets en forme de chanson a d'ailleurs des conséquences importantes pour le genre du caquet ou, à tout le moins, pour sa genèse. Nous croyons que l'absence du *Caquet des femmes*, d'*Il est bel et bon* et de *Qu'est ce que fait celui* de l'article "Un genre littéraire bourgeois, le caquet" de P. Gérin constitue une lacune. Comment expliquer sans cela la naissance de ce genre qui se produit selon Gérin en 1580 avec *Le Caquet des bonnes chamberières*? Tous nos caquets en forme de chanson sont pourtant antérieurs à cette date. Même si elles ne répondent pas exactement à la définition que donne Gérin, ces chansons sont tout de même des caquets. Si *Il est bel et bon* n'est pas le premier caquet, cette chanson est au moins, tout comme les deux

---

<sup>96</sup> Claude Duret, Thresor de l'histoire des langues..., Genève, Slatkine Reprints, 1972, p. 1022.

<sup>97</sup>Georgie Durosoir, "Les genres de la musique vocale", dans La notion de genre à la Renaissance, Genève, Slatkine, 1984, p. 246.

autres, un ancêtre important du genre qui doit être mentionné<sup>98</sup>.

L'intérêt du caquet en forme de chanson est donc d'être le fruit d'une rencontre entre un phénomène linguistique—animal et humain—et la musique. Le bonheur de cette rencontre de la chanson polyphonique et du caquet vient de ce que la polyphonie, par le procédé des entrées successives, permet de faire *écho* aux paroles. L'écho, qui autorise cette rencontre, est heureusement commun à la chanson polyphonique et au bavardage, comme le montre ce passage révélateur du *Bavardage* de Plutarque:

[...] la parole une fois démarrée et, pour ainsi dire, sortie du port, ne connaît plus ni ancre ni mouillage; elle vogue, *dans un fracas amplifié par l'écho*, elle se retourne contre celui qui l'a laissé échapper et le plonge dans les périls les plus extrêmes.

*Il peut suffire d'une torche  
Pour embraser le mont Ida;  
Un mot confié à un seul homme  
Peut se retrouver sur toutes les lèvres*<sup>99</sup>(nous soulignons)

Ce quatrain d'Euripide cité par Plutarque explique en quelque sorte le sens profond de l'association entre le bavardage et l'écho: ce dernier illustre la vertu contagieuse du bavardage qui est un phénomène de répétition linguistique. Or, la pluralité des voix permettait à Janequin et à Passereau d'imiter avec des moyens très adéquats un phénomène caractérisé par l'écho et la répétition. Rien de plus bavard, en effet, qu'un ensemble vocal de quatre ou cinq voix comme ceux qui interprétaient les caquets en forme de chanson.

Exploitant encore les mêmes images révélatrices, Plutarque dit ceci du bavard:

---

<sup>98</sup>Gérin aurait aussi pu mentionner *Les Évangiles des quenouilles* qui, sans relever strictement du caquet, en sont le plus lointain antécédent.

<sup>99</sup>Plutarque, *op.cit.*, p. 83.

[...] quand il prête l'oreille un instant, aussitôt, comme si la marée des mots remontait, *il répercute ce que l'on vient de dire en le multipliant par cent.*

Il est, à Olympie, un portique qui renvoie, *en le multipliant, l'écho de la moindre syllabe qu'on profère: on l'appelle le Portique aux Sept Voix.* Ainsi le bavardage, à peine s'est-il emparé du moindre mot *qu'il le fait résonner à la ronde [...]*<sup>100</sup>. (nous soulignons)

Pour faire écho aux bavardages, Janequin et Passereau disposaient du véhicule rêvé, les *portiques à quatre et cinq voix* qu'étaient leurs choeurs: ils leur permettaient de *répercuter, de multiplier par cent, de faire résonner la moindre syllabe* des textes de leurs chansons. La musique polyphonique de cette époque permettait aussi, contrairement au texte linéaire, de rendre, par la "performance" qui est constitutive de la chanson, l'oralité propre au bavardage et la simultanéité qui caractérise parfois les assemblées bavardes.

Mais le bonheur de cette rencontre entre le bavardage et la chanson polyphonique n'est-il pas profondément ambigu dans ces chansons, puisqu'il s'accompagne d'une sorte de condamnation du bavardage? Plutarque, dans son traité, présentait celui-ci comme une maladie que la philosophie peut guérir. Voici comment débute son texte:

C'est une tâche ardue et malaisée qu'entreprend la philosophie lorsqu'elle se propose de soigner les gens affectés de bavardage. Car le remède dont elle dispose, la raison, n'est accessible qu'à ceux qui écoutent, et les bavards n'écoutent jamais: ils sont toujours en train de parler. L'incapacité à se taire trouve là, d'ailleurs, son principal inconvénient: l'impossibilité d'entendre ce qu'on vous dit<sup>101</sup>.

La chanson polyphonique n'a-t-elle, comme la philosophie, considéré le bavardage que

---

<sup>100</sup>Ibid., p.64.

<sup>101</sup>Ibid., p.63.

comme une maladie? Il est vrai que le caquet dans ces chansons suggère, grâce à la polysémie de ce mot, qu'une équivoque est possible entre la femme et la poule. Cette association pourrait être qualifiée de misogynne et laisser croire à une condamnation, dans ces chansons, du caquet en tant que défaut féminin. Il est vrai aussi que le caquet *Qu'est ce que fait celui qui se marie* associe directement, par le signifié et le signifiant, la "maladie" du cocuage à la "maladie" du caquetage.

Mais, bien sûr, Janequin et Passereau n'étaient pas philosophes: ils étaient musiciens. À vrai dire, dans le caquet, ils trouvaient le prétexte parfait pour faire l'éloge de ce qui leur tenait le plus à coeur: la musique. Cela était possible parce que le bavardage, échappant à la raison philosophique, avait des traits communs avec la musique de la chanson de la Renaissance: l'écho répétait les mots jusqu'à ce que le signifiant musical ait raison du signifié. Véritables éloges de la musique du langage par le biais du bavardage, ces chansons polyphoniques sont entièrement basées sur le primat du signifiant, comme l'illustre le principe même du genre, l'équivoque musicale sur le mot *caquet*. En transformant les mots du discours en musique pure, l'équivoque s'affirme comme le procédé fondamental à l'oeuvre dans ces chansons.

La rencontre entre le bavardage et la chanson était d'autant plus heureuse que la principale caractéristique du bavardage, nous dit Plutarque au tout début de son traité, est un défaut d'oreille qui mène à l'équivoque: "les bavards n'écoutent jamais: ils sont toujours en train de parler. L'incapacité à se taire trouve là, d'ailleurs, son principal inconvénient: l'impossibilité d'entendre ce qu'on vous dit"<sup>102</sup>. Mais, ce que

---

<sup>102</sup>Ibid., p.63.

Janequin et Passereau avaient compris, c'est que l'équivoque n'empêche ni d'écouter ni d'entendre, elle permet d'entendre autre chose: en brouillant le sens des mots, elle permet de saisir la musique du langage.

La musique de la Renaissance était donc toute désignée pour exprimer un phénomène linguistique qui lui ressemblait déjà par l'écho et qui, par l'équivoque, transformait le langage en musique pure. L'équivoque, par la magie de la musique du langage, permettait d'abolir les distances entre des objets différents (mais reliés par un même signifiant) de façon à les transformer l'un dans l'autre. On voit cela à l'oeuvre dans une rime du *Caquet des femmes* fondée sur l'équivoque du mot *oye* et qui correspond significativement à la métamorphose des caqueteuses en oies: "Affin que plus on ne vous oye / Chascune de vous devienne oye". Cette métamorphose à la fois linguistique et corporelle est exemplaire du pouvoir magique de l'équivoque puisque, fondée comme toute équivoque sur une erreur d'oreille, elle porte sur le verbe *ouïr*.

Or, le genre du caquet en forme de chanson est représentatif des rapports texte-musique de la chanson de l'époque, dans laquelle le texte, difficile à comprendre à la seule écoute, était au service de la musique.<sup>103</sup> Cela est vrai même si l'on composait la musique à partir du texte, comme l'indique ce commentaire du milieu du XVI<sup>e</sup> siècle que l'on doit à Barthélemy Aneau:

Il n'est pas en usage que les poètes composans chansons se assujettissent à suivre la musique: ains au contraire les musiciens

---

<sup>103</sup> Marie Naudin ne partage pas notre point de vue là-dessus: "La période qui va de 1520 à 1550 est marquée par un sens plus affirmé encore qu'ont les compositeurs à mettre leur mélodie au service du texte" (Naudin, *op.cit.*, p.80).

suyvent la lettre et le sujet (qu'ils appellent) à eux baillé par les poètes<sup>104</sup>.

Le contrepoint imitatif des chansons de l'époque rendait le texte difficile à saisir et les effets qui "suivaient la lettre", comme les madrigalismes, avaient souvent pour conséquence paradoxale de brouiller davantage le texte. Ainsi, la simple écoute de nos trois caquets en forme de chanson ne permet pas d'en comprendre les paroles tant le contrepoint est touffu. En mettant le texte au service de la musique, ce genre de chanson est également proche des réflexions les plus actuelles sur les rapports texte-musique. C'est ce que l'on peut conclure en comparant les réflexions théoriques de Boulez aux pratiques de musiciens comme Janequin et Passereau. En effet, "*Boulez questions the long held principle that a text must be intelligible[...]. In these terms Boulez sets about one of the key Platonic principles—the assumption of textual primacy*"<sup>105</sup>.

Les principes texte-musique de Boulez auraient pu être ceux de Janequin: "*1 Any musical setting of a text will tend to destroy it. 2 The composer has no responsibility to communicate the text as text*"<sup>106</sup>. Boulez aurait peut-être même été intéressé par les textes des caquets en forme de chanson, puisque "[t]he possibility of an "absent" text leads Boulez into a consideration of the value of texts without meaning or with concealed or forgotten meaning: *onomatopoeic*, dead-language, and

---

<sup>104</sup>Cité par Howard H. Kalwies, "Poetry and Music in 15th and 16th Century France", *Italiana Musica*, no 13, 1978, p. 41.

<sup>105</sup>Peter F. Stacey, *Contemporary tendencies in the relationship of music and text*, New York, Garland Publishing, 1989, p. 42.

<sup>106</sup>*Ibid.*, p.43.

ritual texts"<sup>107</sup>. Une telle correspondance de vue entre des musiciens si éloignés dans le temps n'est certes pas le fruit du hasard, mais témoigne de raisons plus profondes. Paradoxalement, cela tient à la fois à un malaise et à un bonheur face au langage. Malaise car "[c]ette curiosité pour les moyens de communication propres au monde animal [...] atteste [...] le malaise qui s'empare des hommes en face des difficultés de communication avec le monde"<sup>108</sup>, difficultés qui sont aussi présentes aujourd'hui qu'au XVI<sup>e</sup> siècle.

Cela tient aussi au bonheur qu'on peut éprouver en écoutant de la musique pure, dépourvue de signification complexe et qu'on éprouve lorsqu'on fait des équivoques en jouant avec le langage. C'est aussi la sensation que donne l'écoute du chant des oiseaux, ce qui explique peut-être le bonheur *paradisial* qu'on ressent en écoutant nos caquets en forme de chanson. Ici encore, les commentaires de Claude-Gilbert Dubois sont très éclairants:

La communication de l'homme et de l'animal est un des éléments les plus archaïques et les plus constants du rêve adamiste. Tous les siècles d'or, tous les paradis terrestres comportent cette idée fabuleuse d'une entente entre l'homme et les animaux<sup>109</sup>.

Dubois ajoute en note que c'est Mircéa Eliade qui, dans Mythes, rêves et mystères<sup>110</sup> parle de cette association. Il rapporte que le chaman, pour préparer sa transe, se sert d'un langage secret appelé parfois langage des animaux et qu'il *imite* le comportement

---

<sup>107</sup>Ibid., p.42.

<sup>108</sup>Dubois, op.cit., p.61.

<sup>109</sup>Ibid., p.58.

<sup>110</sup>Mircéa Eliade, Mythes, rêves et mystères, p. 82, cité par Dubois.

des animaux et leurs cris, surtout ceux des oiseaux. Il en conclut que "[l]'amitié avec les animaux et la connaissance de leur langue représentent un syndrome paradisiaque"<sup>111</sup>. Janequin et Passereau ne sont-ils pas les plus grands chamans et les meilleurs amis des oiseaux, eux qui *imitent* le caquet des femmes et celui des oiseaux simultanément grâce à une musique, rappelons-le, imitative.

On sait que le XVI<sup>e</sup> siècle est littéralement fasciné par tous les phénomènes d'imitation, comme le montre le chapitre "Mimesis et dialogue" du *Précis de littérature française de la Renaissance*. Est-ce un hasard si l'essai "Sur des vers de Virgile", que Montaigne qualifiait à la fois de commentaire et de caquet, est marqué par l'imitation? En parlant de la poésie, il commence par louer l'imitation qu'elle fait de l'amour:

[...] les forces et valeur de ce Dieu (Vénus) se trouvent plus vives et plus animées en la *peinture* de la poesie qu'en leur propre essence [...] Elle represente je ne sçay quel air plus amoureux que l'amour mesme. Venus n'est pas si belle toute nue, et vive, et haletante, comme elle est icy chez Virgile [...] (III, 5, 849).

Plus loin, Montaigne semble contredire cette affirmation lorsqu'il donne la supériorité à la nature sur la peinture, au sujet, ce qui est significatif dans un caquet, de la peinture d'un coq: "Je fais volontiers le tour de ce peintre, lequel, ayant miserablement représenté des coqs, deffendoit à ses garçons qu'ils ne laissassent venir en sa boutique aucun coq naturel" (III, 5, p. 874). Ainsi, Montaigne, qui *fait volontiers le tour de ce peintre*, imite un imitateur de coqs. Or, ici, Montaigne associe cette peinture de coqs à sa propre écriture, assimilant la peinture qu'il fait de lui-même

---

<sup>111</sup>Ibid., p. 85.

en ses *Essais* à la peinture de coqs. Ces phrases, en effet, sont immédiatement précédées de l'énoncé suivant: "Quand j'ecris, je me passe bien de la compagnie et souvenance des livres, de peur qu'ils n'interrompent ma forme. Ainsi que, à la verité, les bons auteurs m'abattent par trop et rompent le courage" (III, 5, p. 874). A l'imitation des grands auteurs, il préfère celle des mauvais peintres de coqs.

L'imitation est directement associée à son écriture dans cet essai, puisque juste après ce passage sur l'imitation des auteurs dans son écriture, il dit qu'il ne corrige jamais pour que sa peinture soit fidèle, puis dit ceci: "Est-ce pas ainsi que je parle par tout? me represente-je pas vivement? suffit! J'ay fait ce que j'ay voulu: tout le monde me reconnoit en mon livre, et mon livre en moy." (III, 5, p. 875). Ainsi, l'imitation de Montaigne est parfaitement fidèle car il caquète ("parle") partout ainsi! A la suite de ce passage sur la peinture de son moi, Montaigne s'engage dans une longue réflexion sur la *mimesis* et son écriture, qui s'exprime, après la métaphore du coq, par la métaphore du singe:

Or j'ay une condition singeresse et imitatrice: quand je me meslois de faire des vers (et n'en fis jamais que des Latins), ils accusaient evidemment le poete que je venois dernièrement de lire; et, de mes premiers essays, aucuns puent un peu à l'estranger. (III, 5, p. 875)

Donc, l'écriture des *Essais* de Montaigne est marquée par l'imitation et fait écho aux voix d'autrui, comme le bavardage. Cette imitation est si forte que Montaigne se présente encore comme un singe:

A Paris, je parle un langage aucunement autre qu'à Montaigne. Qui que je regarde avec attention m'imprime facilement quelque chose du sien. Ce que je considère, je l'usurpe: une sottie contenance, une desplaisante grimace, une forme de parler ridicule. (III, 5, 875)

Tout ce propos imitatif s'inscrit dans le dessein plus général de Montaigne qui consiste

à distinguer l'imitation de la chose imitée, en vantant tantôt les vers de Virgile comme plus vrais que la chose et, au contraire, en parlant tantôt du mauvais peintre qui ne peut rivaliser avec la nature. Montaigne, lui, se situe entre ces deux exemples, puisque sa peinture se veut exactement fidèle, grâce à sa vertu singeresse.

On voit aussi l'importance de l'imitation pour l'imaginaire de la Renaissance dans le tout dernier paragraphe du *Thresor de l'histoire des langues...* de Duret:

Pour mettre fin à cest oeuvre, nous dirons que nous avons de nos propres yeux veu et ouy, tant à Paris qu'en ceste ville de Moulins, y a environ trois ans, un certain personnage beau de corps et de face, aagé d'environ vingtcing ans, blond de poil, se faisant nommer le Sieur de la Volte, lequel par un estrange ou plustost esmerveillable industrie; contrefaisait, ou imitoit du tout, les sons, voix, bruyts, langages et desgoisements de tous les animaux et oyseaux, par le seul gouvernement et conduite de sa langue, bouche et gosier; ce qui est une des plus estrange et admirable merveille qu'on puisse veoir, dire, ou ouyr raconter en ce siècle<sup>112</sup>.

Ce Sieur de la Volte fait singulièrement penser à notre Janequin qui, dans ses trois chansons d'oiseaux et dans ses deux caquets en forme de chanson, imite avec brio "les sons, voix, bruyts, langages et desgoisements" des oiseaux.

Soulignons que c'est par un tel exemple d'imitation virtuose du chant des oiseaux par la parole humaine que Belon termine son Thresor de l'histoire des langues de cest univers, contenant: les origines, beautés[...] des langues. Cela s'explique du fait que "[l]'amitié avec les animaux et la connaissance de leur langue représentent un syndrome paradisiaque", selon Mircea Eliade, et que le paradis est l'état *originel* par excellence:

Le langage animal est un fossile qui a la particularité miraculeuse

---

<sup>112</sup>Duret, op.cit., p. 1030.

d'être toujours vivant, il est le témoignage légué au présent des premiers temps du monde, l'illustration de la permanence d'un "état de nature" qui nous est interdit<sup>113</sup>.

Il est d'autant plus important d'étudier cette question des origines que le caquet est un terme d'origine onomatopéique et que le terme *onomatopée*, ayant la même racine grecque que le terme *poésie* (*poien*), signifie "création de mot". La question de l'origine de la parole dans le caquet devient dès lors plus qu'une question d'énonciation car, au XVI<sup>e</sup> siècle, "[l]a généalogie du mot est un cas particulier de la recherche des origines [...] elle-même subordonnée à une mystique du commencement et à la nostalgie d'un état originel"<sup>114</sup>.

Le caquet en forme de chanson, qui est entièrement fondé sur les sens différents du mot *caquet*, dont l'un le rapproche d'une origine onomatopéique, porte à croire aux origines naturelles et paradisiaques du caquet. Cette interprétation s'inscrit parfaitement dans les grandes lignes de l'imaginaire verbal du XVI<sup>e</sup> siècle qui, selon Dubois avait la nostalgie de l'adéquation entre le mot et la chose. Depuis le début du siècle jusqu'à l'époque baroque se déroule une crise du langage liée à un sentiment d'inadéquation entre l'être et son apparence:

C'est une des hantises de la Renaissance: le nuage, la bulle [...] l'apparence sans être, le mot sans signification, le verbe désincarné, réduit à une forme pure, avec laquelle jongle une poésie purement formelle comme celle des rhétoriciens, et ces *moulins à parole* que sont les Humevesne, Baisecul et autres Bragmardo, et, à un autre niveau, le hâbleur universel Panurge<sup>115</sup>. (nous soulignons)

---

<sup>113</sup>Dubois, *op.cit.*, p. 60-61.

<sup>114</sup>*Ibid.*, p. 24.

<sup>115</sup>*Ibid.*, p. 40-41.

On voit que Dubois donne trois exemples d'importants caqueteurs du XVI<sup>e</sup> siècle, période où le caquet n'est manifestement pas qu'associé à la femme. On le voit à travers les mythes du XVI<sup>e</sup> siècle, comme celui de l'Hercule Gaulois, qui avait aussi, nous dit Dubois, son contraire en l'Hercule caqueteur, tel qu'il est représenté par Albrecht Dürer<sup>116</sup>.

Considérant l'existence de ces caqueteurs masculins du XVI<sup>e</sup> siècle et étant donné que Montaigne se présente comme un caqueteur dans l'essai "Sur des vers de Virgile", peut-on en conclure que, contrairement au caquet en forme de chanson, le caquet se présente sous le signe de la virilité au XVI<sup>e</sup> siècle? On pourrait le croire, puisque Montaigne associe la peinture de son moi à l'imitation d'un imitateur de coqs dans un passage analysé plus haut. Mais, dans ce même essai, Montaigne réutilise l'image du coq d'une façon qui en clarifie l'image: "il me semble qu'il me chapone" (III, 5, p. 880). Il peut sembler hasardeux d'associer ainsi deux passages séparés, mais cette image rejoint certains aveux de Montaigne qui, dans cet essai, se dit trop vieux pour faire l'amour et qui parle à plusieurs reprises d'impuissance. Il se voit condamné à se contenter de l'imagination et du substitut que lui procurent les poètes. Il est aussi condamné à en parler, ce qui explique sans doute qu'il exploite une forme féminine pour cet essai.

Or, le discours de Montaigne est ici presque "féministe". Il termine son essai par ce passage affirmant l'égalité des femmes avec les hommes:

Pour finir ce notable commentaire, qui m'est échappé en un flux de caquet [...] je dis que les masles et femelles sont jettez en mesme

---

<sup>116</sup>Ibid., p. 45.

moule: sauf l'institution et l'usage, la difference n'y est pas grande.

Platon appelle indifferemment les uns et les autres à la société de tous estudes, exercices, charges, vacations guerrieres et paisibles, en sa republique; et le philosophe Antisthenes ostoit toute distinction entre leur vertu et la nostre. (III, 5, p. 897)

Si Montaigne adopte ici le masque du coq chaponé et tient le discours de la poule, c'est que son discours semble viser à réduire les différences entre les hommes et les femmes. On ne se prononcera pas sur la sincérité de ce discours "féministe" qui n'est probablement au fond qu'un jeu de la part de Montaigne, s'amusant à adopter le masque du caqueteur féminisé et exploitant les possibilités offertes par la forme du caquet. Mais remarquons que l'on retrouve ici l'équivoque, déjà présentée comme le procédé central du caquet en forme de chanson. Si les hommes et les femmes sont faits *au même moule*, et qu'un homme comme Montaigne caquète avec des femmes, il y a équivoque sexuelle, notamment parce que le mâle est *chaponé*.

Est-il étonnant dès lors que le caquet en forme de chanson soit presque entièrement féminin? C'est peut-être que "[l]a quête de la langue mystique originelle s'apparente à n'importe quelle quête de Paradis perdu [...] c'est toujours un processus de descente chez les Mères que l'on retrouve ici."<sup>117</sup>. Il n'est donc pas surprenant que ces musiciens aient choisi de passer par l'intermédiaire de la femme pour imiter le caquet animal. Ce choix est aussi légitimé par l'association traditionnelle de la femme avec le bavardage, mais surtout par le rôle de médiateur de la femme avec la langue des animaux dans notre tradition chrétienne. En effet, le passage du dialogue d'Eve et du serpent dans la Genèse, récit paradisiaque par excellence, dit: "La femme avait

---

<sup>117</sup>Dubois, *op.cit.*, p. 29.

l'intelligence et la connaissance de la langue animale"<sup>118</sup>. Ce rôle de médiateur est aussi partagé par l'oiseau et par la parole: "L'oiseau, par son caractère de trait d'union entre le ciel et la terre, grâce à l'innombrable littérature qui lui accorde un pouvoir merveilleux, est par excellence, comme la parole, le messenger"<sup>119</sup>.

Dans *Bestiaire chrétien, l'imagerie animale des auteurs du Haut Moyen Age (Ve-XIe siècle)*, Jacques Voisenet parle des transformations des légendes populaires dans les bestiaires chrétiens. Certains des éléments de la culture populaire qui y sont évoqués jettent un important éclairage sur le lien entre le *Caquet des femmes* et le rôle des femmes et des oiseaux dans ces cultures. Il mentionne ainsi des saintes abbesses et des vierges qui "reprennent à leur compte la fonction de protectrice des oiseaux sauvages appartenant à la déesse païenne Brigid"<sup>120</sup>. Il ajoute qu'"il n'est plus question pour les saintes de pouvoir se métamorphoser en oiseau, comme la femme-cygne dont le souvenir se maintient dans les traditions populaires"<sup>121</sup>. Cela rappelle bien sûr la métamorphose en oie des caqueteuses dans *Le caquet des femmes*; ces femmes-cygnés évoquent étrangement la dimension hybride du caquet qui est à la fois féminin et volatile. Voisenet parle ensuite de ces

[...] légendes orales christianisées où la sainte cache sous sa robe une patte d'oie, signe évident de son appartenance à ce monde magique des métamorphoses et des changements cycliques annoncés par le départ et

---

<sup>118</sup>cité par Dubois, op.cit., p. 58.

<sup>119</sup>Ibid., p. 60-61.

<sup>120</sup>Jacques Voisenet, Bestiaire chrétien..., Toulouse, Presses de l'Université du Mirail, 1994, p. 287.

<sup>121</sup>Ibid., p. 287.

le retour des oiseaux migrateurs<sup>122</sup>.

Voilà qui évoque l'envolée des oies vers Sainte Caquette à la suite de leur métamorphose dans *Le caquet des femmes*.

La spécificité du caquet en forme de chanson vient, comme nous l'avons dit, d'une heureuse conjonction entre le langage, la musique et les onomatopées, mais il vient aussi, comme on le voit, d'une correspondance avec certaines réalités sociales.

Cela apparaît dans le récit de ce rite rapporté par Martine Segalen:

Les pères et mères des époux, après les avoir conduits dans la chambre nuptiale et fermé la porte sur eux faisaient asseoir le nouveau marié le derrière dans un bassin plein d'eau, lui faisaient chanter trois fois le chant du coq *Cocorikè*, faisaient mettre en même temps la mariée à genoux devant lui et lui faisaient répondre trois fois *Cocodè* qui est le chant de la poule après qu'elle a pondu<sup>123</sup>.

C'est carrément à un rite de la fécondité par le caquet qu'on assiste ici. Comme l'explique Martine Segalen, l'association entre la poule et la femme, qu'on trouve réalisée dans les caquets en forme de chanson, est très ancrée dans la symbolique de la culture populaire. Elle cite des proverbes impliquant cette association, comme celui-ci qui met en parallèle leur esprit économe: "Le coq a beau éparpiller, si la poule ramasse, elle remplit le grenier" (Franche-Comté)<sup>124</sup>. Elle cite aussi ceux-là qui illustrent le fait que la basse-cour marque les limites de l'espace réservé aux femmes: "Quand la poule reste au poulailler, c'est signe que tout va bien pour le coq"

---

<sup>122</sup>Ibid., p. 287.

<sup>123</sup>Martine Segalen, Mari et femme dans la société paysanne, Paris, Flammarion, 1980, p. 40.

<sup>124</sup>Ibid., p. 103.

(Provence); "Poule et femme qui s'écartent de la maison se perdent" (Val d'Aoste)<sup>125</sup>.

Une des constantes du caquet en forme de chanson, la thématique du mari, était toujours reliée à un discours des femmes sur la sexualité. Or, la symbolique de la femme-poule, qu'on retrouve dans les caquets, est souvent exploitée dans la culture populaire pour parler des rapports sexuels, comme on le voit dans ces proverbes qui mettent en garde contre la femme trop amoureuse:

"Quand la poule recherche le coq, l'amour ne vaut pas une noix" (Limousin); "Un coq suffit à dix poules, mais dix hommes ne suffisent pas à une femme" (Pays basque)<sup>126</sup>.

Dans les caquets en forme de chanson, les rapports sociaux habituels sont inversés, puisque les femmes ont toute liberté de parler de leurs maris, d'ailleurs souvent représentés comme soumis. Martine Segalen parle de la poule-séductrice qui veut "réduire la puissance masculine" par la puissance de son corps et qu'on craint énormément parce qu'elle "promet l'avènement d'un monde à l'envers". D'où ces proverbes qui mettent en scène un renversement des rôles habituels:

"Le ménage va bien mal quand la poule fait le coq" (Provence); "Poule qui chante le coq et coq qui pond, c'est le diable à la maison" (haute Bretagne); "Des femmes qui sifflent, des poules qui chantent comme les coqs, des coqs qui font les oeufs, il faut s'en défaire le plus vite que l'on peut" (Val d'Aoste)<sup>127</sup>.

On se rappelle que *Il est bel et bon* et *Le caquet des femmes* présentaient, selon le *topos* du monde à l'envers, des maris soumis qui, particulièrement dans la première

---

<sup>125</sup>Ibid., p. 103.

<sup>126</sup>Ibid., p. 138.

<sup>127</sup>Ibid., p. 139.

chanson, accomplissaient les tâches généralement dévolues à la femme. Or, Martine

Segalen dit que

[c]elui qui est porté à s'occuper par nature des choses du ménage, donc à se mettre en position de femme au sein de son ménage est référé symboliquement à la basse-cour, espace féminin par excellence, et au cycle sexuel féminin de la poule-femme<sup>128</sup>.

Elle cite ensuite une série de noms révélateurs qui désignent tous l'homme féminisé:

Tête poule, coquefredouille, metteur de poules à couver, cocoponète, Jean cocotte, coucounie, coquatié, cacaraca (=jocrisse)... Le caquet de Montaigne véhicule étrangement la même image de l'homme-poule mais l'explicite, car Montaigne chaponné est un coq castré. Tout se passe comme si, dans le monde du caquet où les femmes dominent, les hommes étaient toujours représentés comme des coqs castrés ou, ce qui revient symboliquement au même, comme des poules. Or, si l'équivoque sur le mot *caquet*, qui est le fondement du principal procédé du caquet en forme de chanson, sert de trait d'union à la poule et à la femme, il semble que le caquet génère aussi l'équivoque en effaçant les frontières entre la femme et l'homme. Au coeur du caquet en forme de chanson, il semble donc y avoir l'image de l'homme-poule ou de l'homme-chapon qui crée une équivoque entre l'homme, la femme, le coq et la poule. Il est sans doute rare que le procédé principal d'un genre—en l'occurrence l'équivoque—soit, comme ici, en parfaite correspondance avec une image culturelle. L'imaginaire des caquets en forme de chanson est donc en interaction profonde avec une facette de la réalité culturelle de l'époque.

---

<sup>128</sup>Ibid., p.126.

## CONCLUSION

Fondé sur l'équivoque linguistique et sexuelle, le caquet est un protée qui, par les vertus alchimiques de la musique du langage, passe du discours humain à l'onomatopée. Les frontières de ce "genre second" sont difficiles à cerner puisqu'il est à la fois musique et langage; qu'il fait partie des chansons de femmes et des chansons descriptives; qu'il peut être très court et très long; comique et lyrique, narratif et descriptif, animal et humain, masculin et féminin... C'est probablement pour cela que ce genre est passé si longtemps inaperçu: comme Protée, il est difficile à saisir. Notre recherche a donc permis d'identifier et d'analyser un genre littéraire de la musique vocale. Il s'agit bien d'un genre, puisque notre examen a mis en relief certains traits distinctifs: la situation de bavardage, qui relève de l'énonciation, la thématique du mari, les fonctions *louer* et *blâmer* qui lui sont rattachées et la figure du caquet.

De ces traits, il faut retenir particulièrement la figure musicale du caquet, qui, mettant l'accent sur le mot *caquet*, souligne l'importance du mot en général dans l'imaginaire du XVI<sup>e</sup> siècle. Comme c'est souvent le cas pendant la Renaissance, dans le caquet, le sens du mot éclate et se vide par un excès de richesse provoqué par un surcroît de commentaire. Le caquet en forme de chanson est justement le fruit d'un incessant commentaire entre les langages humain, musical et animal, rendu possible grâce au rôle de pivot du mot *caquet* et au rôle central de l'imitation musicale. Résultat d'heureuses conjonctions, le caquet en forme de chanson est issu d'une rencontre du bavardage et de la musique polyphonique par le biais de l'écho et de l'équivoque qui les caractérisaient tous deux.

Ce genre descriptif est représentatif des rapports texte-musique dans la chanson polyphonique de la Renaissance, étant donné que Janequin et Passereau y mettent le texte au service de la musique. Grands imitateurs des chants d'oiseaux, ces deux musiciens furent à la fois de grands caqueteurs et de grands chamans de la musique du XVI<sup>e</sup> siècle en produisant une musique évoquant le paradis et la langue originelle. A travers ce genre, ils font l'éloge de la musique par le bavardage en mettant l'accent sur la musique du langage et en privilégiant le signifiant aux dépens du signifié. Fortement ancré dans la symbolique culturelle de l'époque, le caquet en forme de chanson a su exploiter le rôle de médiateur de la parole féminine et du chant des oiseaux réunis grâce à l'équivoque du mot *caquet*. Ce mot, dont la polysémie a permis de lier dans les mêmes chansons le bavardage, la musique, la femme, l'homme et les oiseaux, était tout désigné pour chanter le pouvoir de la musique du langage et questionner les frontières relatives de la musique et de la littérature. Ce genre de l'équivoque, qui abolit les genres sexuels au profit de la femme, semble être produit par des mâles castrés qui cèdent aux femmes le pouvoir de la parole.

Compte tenu de l'intérêt que peut susciter ce type de chansons, il y a lieu de souhaiter qu'on trouve d'autres caquets en forme de chanson dans la mesure où notre cueillette est loin d'avoir épuisé les documents disponibles susceptibles de contenir des chansons. Il sera intéressant de voir toutes les formes qu'aura prises ce genre protéiforme et de vérifier si les traits identifiés se retrouveront dans d'autres chansons prenant la forme du caquet.



## BIBLIOGRAPHIE

### 1) CORPUS PRIMAIRE:

JANEQUIN, Clément, *Estant oisif (Le caquet des femmes)*, dans Chansons polyphoniques, éd. par F. Lesure, vol. 3, 1965.

----"Qu'est ce que fait celui", Ibid., vol.5, 1965.

PASSEREAU, Pierre, *Il est bel et bon*, Opera omnia, éd. par Georges Dottin, American Institute of Musicology, 1967, p. 23-25.

### 2) CORPUS SECONDAIRE:

#### A) CHANSONS:

*Beuvons ma commère, ils ont menti*, chansons 15 et 78 du Manuscrit de Bayeux, Strasbourg, Publications de la Faculté des Lettres, 1921.

JANEQUIN, Clément, *En escoutant le chant (Le rossignol)*, dans Chansons polyphoniques, éd. par Lesure F., vol. 2, 1965.

----*Le chant de l'alouette*, Ibid., vol.2, 1965.

----*Gentils veneurs (La chasse)*, Ibid., vol. 1, 1965.

----*Escoutez tous gentils (La guerre)*, Ibid., vol. 1, 1965.

----*Réveillez-vous cueurs endormis (Le chant des oyseaux)*, Ibid., vol.2, 1965.

*N'oés vous point et Coq en l'orge* ont la même source où elles sont réunies dans une même chanson: The Chansonnier El Escorial IV.a.24, II, éd. par Martha K. Hanen, Institut de Musique Médiévale, Ottawa, 1983, p. 227-230.

*Bonjour Pierrot*, citée par Conrad Laforte, Poétique de la chanson traditionnelle française, Québec, Presses de l'Université Laval, 1976, p. 95.

MANCHICOURT, *Pauvres martyrs qui voz femmes guettes*, The Sixteenth Century Chanson, éd. par J. A. Bernstein, New York-London, Garland Publishing, 1992, p. 130-132.

BRIAULT, *Tay toy babillarde Arondelle*, The Sixteenth Century Chansons, Ed. par J. A. Bernstein, New York-London, Garland Publishing, vol. 9, 1994, p. 73-74.

NON PAPA, Clemens, *Jaquin Jaquet*, Opera Omnia, éd. par K. Ph. Bernet, Kemp, Institute of Musicology, 1962.

**B)TEXTES:**

Les Évangiles des quenouilles, éd. par M. Jeay, Montréal/Paris, Presses de l'Université de Montréal/Vrin, 1985.

Les Caquets de l'accouchée, éd. par B. Jouaust, Paris, Eaux Fortes, 1888.

"Quoi qu'on tient" (Ballade des femmes de Paris), Villon, Poésies, Paris, GF-Flammarion, 1965, p. 114.

**3)ÉTUDES GÉNÉRIQUES:**

BAKHTINE, Mikhaïl, "Les genres du discours", dans Esthétique de la création verbale, Paris, Gallimard, 1984.

DUROSOIR, Georgie, "Les genres de la musique vocale" dans La notion de genre à la Renaissance, Genève, Slatkine, 1984.

FOWLER, Alastair., Kinds of literature, Oxford, Clarendon Press, 1982.

GENETTE, Gérard, "Frontières du récit", Communications, no 8, 1966, p.152-164.  
---- Introduction à l'architexte, Paris, Seuil, coll. "Poétique", 1979.

GÉRIN, Pierre M., "Un genre littéraire bourgeois, le caquet", Dalhousie French Studies, no 14, 1989, p. 3-14.

MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle, "La notion de genre" , La notion de genre à la Renaissance, Genève, Slatkine, 1984.

**4)ÉTUDES TEXTE-MUSIQUE:**

KALWIES, H. H., "Poetry and Music in 15th and 16th Century France", Italiana Musica, no 1, 1978, p. 10-29.

NAUDIN, Marie, Evolution parallèle de la poésie et de la musique en France, Paris, Nizet, 1968.

OUVRARD Jean-Pierre, La chanson polyphonique franco-flamande autour de 1530-1550 comme lecture du texte poétique, thèse de 3e cycle, CESR, Université de Tours, 1979.

STACEY, Peter F., Contemporary Tendencies in the relationship of music and text, N.Y., Garland Publishing, 1989.

THIBAUT, G., "Musique et poésie en France au XVI<sup>e</sup> siècle avant les "Amours" de Ronsard", dans Musique et poésie au XVI<sup>e</sup> siècle, Paris, CNRS, 1954, p. 79-88.

#### 5) OUVRAGES SUR LE LANGAGE:

DUBOIS, Claude-Gilbert, Mythe et langage au XVI<sup>e</sup> siècle, Bordeaux, Ducros, 1970.

DURET, Claude, Thresor de l'histoire des langues de cest univers contenat: les origines, beautés, perfections, décadences, mutations, changements, conversions et ruines des langues, Genève, Slatkine Reprints, 1972.

LAMY, Suzanne, "Éloge du bavardage" dans D'elles, Montréal, l'Hexagone, 1979, p. 15-35.

PLUTARQUE, "Le bavardage", La conscience tranquille, Paris, Arléa, 1991, p. 61-124.

WALIULLAH, A., "Potiches ou moulins à parole: Réflexions sur le bavardage", Langage et société, no 21, 1982, p. 93-99.

#### 6) DIVERS:

BERNSTEIN, Lawrence F., "The "Parisian Chanson": Problems of Style and Terminology", Journal of the American Musicological Society, no 31, 1978, p. 193-241.

BOURQUE Louise, Le thème de la malmariée dans la poésie lyrique des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> s, en France du nord, thèse de maîtrise ès arts, Université Laval, Québec, 1975.

DAUZAT, Albert, Dictionnaire étymologique et historique du français, Paris, Larousse, 1993.

DI STEFANO, Giuseppe, Dictionnaire des locutions en moyen français, Montréal, Ceres, coll. "Bibliothèque du Moyen français", 1991.

DOTTIN, Georges, La chanson française de la Renaissance, Paris, Presses Universitaires de France, coll. "Que sais-je?", 1984.

DU BELLAY, Joachim, "La défense et illustration", dans Les Regrets, Paris, Gallimard, 1967, p. 199-268.

FABRI, Pierre, Le grand et vray art de pleine rhétorique, Genève, Slatkine Reprints, 1972.

- GENETTE, Gérard, Figures I, Paris, Seuil, coll. "Points", 1966.
- GODEFROY, Dictionnaire de l'ancienne langue française, Baduz, 1880.
- HONNEGER, Marc, Dictionnaire des oeuvres de l'art vocal, Paris, Bordas, 1991.
- HUGUET, Edmond, Dictionnaire de la langue française du XVIe siècle, Paris, Champion, 1925, t. 2.
- LA CURNE DE SAINTE PALAYE, Dictionnaire historique de l'ancienne langue française, Paris, Champion, 1875.
- LE CARON, Louis, Dialogues, éd. par Joan A. Buhlmann, Genève, Droz, 1986.
- MONTAIGNE, Essais, éd. par Pierre Villey, Paris, Presses Universitaires de France, coll. "Quadrige", 1965.
- PLUTARQUE, "Le bavardage", dans La conscience tranquille, Paris, Arléa, 1991.
- SÉBILLET, Thomas, Art poétique français, éd. critique par Félix GaiFFE, Paris, Société des textes français modernes, librairie Nizet, 1988.
- SEGALEN, Martine, Mari et femme dans la société paysanne, Paris, Flammarion, 1980.
- VOISENET, Jacques, Bestiaire chrétien: l'imagerie animale des auteurs du Haut Moyen Age, Toulouse, Presses de l'Université du Mirail, 1994.
- Voix et images, Montréal, vol. XXI, no 3, (Le bavardage dans la littérature québécoise), Université du Québec à Montréal, 1996.
- ZUMTHOR, Paul, Essai de poétique médiévale, Paris, Seuil, coll. "Poétique", 1972.  
----Introduction à la poésie orale, Paris, Seuil, coll. "Poétique", 1983.

## APPENDICE 1

## LE CAQUET DES FEMMES (TEXTE)

1 Estant oysif quelque journée,  
 Que dames feirent assemblée  
 Je m'approchay  
 Et me mussay  
 Pres d'elles vis a vis,  
 Pour ouyr leur devis.  
 De fort bien caqueter  
 Ouy merveilles  
 Je vous en diray  
 10 Ouvrés vos oreilles.  
 Perrette viendras-tu  
 Vieille vesse  
 Ma maistresse  
 Parlés a la maistresse  
 Viens ça ma robe est elle nette?  
 Et de mon chapperon la cornette!  
 Voicy bonne sornette  
 J'ay la chemise perfumée,  
 Et votre cotte descrottée.  
 20 Mais qu'as tu plus faict, courte fesse?  
 Le chapperon ay mis en presse.  
 La la apres m'amyé.  
 J'ay si tres grand envie  
 De dire un mot,  
 Plus je ne le sçaurois celer.  
 Ma commere, m'amyé  
 Gardés vous bien de reveler ce que sçavés  
 Pourquoi non, si fera vrayement  
 Qui m'en gardera,  
 30 Dites, ma soeur  
 Pourquoi non, si fera hardiment  
 On le sçait bien, elle le peut bien dire.  
 Elle le dira  
 Ha je le diray car ce n'est que pour rire.  
 Et on en rira  
 Or dites la gente bourgeoise  
 Ces jours passés une galloise  
 Prioit son grand jenin dando

Je croy qu'il en valoit bien vingt.  
 40 Il ne demandoit que dodo.  
 Or dittes nous qu'il en advint.  
 La jeune dame son conte faisant  
 De trois mots l'un, c'estoit en soupirant,  
 Son cueur estoit il si doulent  
 Or fut enquire qu'il avoit au corps  
 Elle estoit bien faschée  
 La jeune mariée  
 Et que respond elle  
 O povre fumelle?  
 50 En plourant respond qu'elle n'estoit records,  
 Ho le meschant! quel crevecueur  
 A ceste bonne dame!  
 D'avoir un corps sans ame.  
 Baillés luy du clou de girofle.  
 Avancés vous le cueur luy faut,  
 Je vous jure par Saint Christofle,  
 Quand du mari vient le deffaut,  
 C'est un grand mal qui est bien laid.  
 Sus sus, dames, sus a ce plaid  
 60 Une sage femme y estoit,  
 Qui tous ces propos escoutoit,  
 Chacune son mari louoit,  
 Et sur ce point l'une disoit:  
 Ma foy, j'ai un mari galland,  
 A deux bras il me prend,  
 Et me couche, et me jette,  
 Et me met sur un lict branslant  
 Puis me dict la la la m'amyé,  
 Je fais les dents à mon vilain claquer  
 70 S'il devoit tout vif enrager,  
 Le vilain n'oseroit bouger  
 Quand je le tiens, il n'oseroit grongner  
 Voire, deust-il perdre la vie.  
 Avec le mien je ne m'ennuye,  
 A la baiser prens mon deduit toute la nuit.  
 Et moi aussi toute la nuit  
 Le mien me serre, baise  
 Et moy je suis tant aise,  
 Quand bien fort il m'acole,  
 80 Voila tres bonne escolle  
 Dit la saige sus ce passage,  
 Elle en parle comme tres saige,  
 De bien aymer l'affection,

A eu en recordation,  
 Tout le temps de sa vie.  
 "Je meurs ma soeur m'amyé,  
 Ha quel mal j'endure,"  
 Grand mal, grand mal elle endure  
 C'est quelque froidure  
 90 Qu'elle a pris a son gésir.  
 "Helas, je m'en vois mourir,  
 Las vueillés moy secourir,  
 Et ma grande douleur oster  
 Las, je meurs, je meurs  
 Je ne me puis plus porter, las"  
 Il luy faudroit pour sa douleur oster  
 Estre aupres d'elle et la réconforter,  
 Quand aura eu plaisir de son mary,  
 Son povre cueur plus n'en sera marry,  
 100 Et n'en fera que mine,  
 Il luy faut pour allegement  
 Avoir d'amour contentement  
 C'est douce médecine.  
 La ferme amour de la femme et de l'homme  
 Assoupit toute douleur et consomme,  
 O très doux bien tant douce chose  
 Quand ferme amour au cueur enclose,  
 Est entre amans, ô quelle joye!  
 Parlés plus bas qu'on ne vous oye.  
 110 J'en parleray c'est mon office,  
 Car c'est la chose plus propice  
 Que je désire tant.  
 De voir caqueter tant, on en caquette,  
 De vous voir tant caqueter  
 Si j'ay parlé ou caqueté  
 Du caquet que je veux caqueter,  
 Faut-il qu'on en tienne caquet  
 Trop caquetés et si huchés haut comme une trompette  
 Et en eust parlé Trupette?  
 120 La, la, langue friette.  
 Badin, badaut, badine,  
 Finette, fine, mine,  
 Baveuse qui bavarde,  
 Langue qui chacun larde,  
 Lourde faulse vilaine,  
 Tant que j'auray haleine  
 Je chanteray, je parleray,  
 Et le tout en dépit de vous

Ce n'est pas parlé à propos.  
 130 Tout bellement, tout doux, tout doux  
 Ha je parleray en depit de vous  
 Appoinctement fy de couroux  
 C'est trop presché sur la besogne,  
 Allés tancer en autre lieu,  
 Qui voudra grongner si en grongne,  
 Je jurray, jurray a beau jeu  
 Vous jourrés, jourrés a beau jeu  
 Vous jourres jourrés le naturel jeu.  
 Femmes sont faites pour tancer et braire.  
 140 Il vous faut taiser,  
 Et tost rapaiser,  
 Non pas ainsi crier et braire  
 Par le benoist Dieu je suis d'aussi grand lieu que vous  
 Je criray au feu  
 Vous ne me ferés taire  
 Si ne vous voulés taire  
 Laissés moy, meslés vous de votre affaire.  
 Le plus sage se doit taire  
 Mais je les feray bien taire  
 150 Escoutés un moulin braire  
 La la la c'est toujours a refaire.  
 Je vous conjure par Vénus,  
 Dont souhaits d'amour sont venus,  
 Que vous taisés si vous povés  
 Mettés nous donc en un lieu reclus,  
 Et de langues soyons perclus  
 Lors conjuré si vous povés,  
 Vous avés beau crier, et braire,  
 Quelque part que je soye,  
 160 Joyeuse seray et caquetteray  
 Affin que plus on ne vous oye  
 Chascune de vous devienne oye,  
 Vole, vole, Dieu vous convoye  
 Oye, oye...  
 jart, jart...  
 Apart, apart...  
 Va, va...  
 La droite voye  
 170 Vole, vole...  
 Va la droite voye?  
 Perrette, Perrette...  
 En voyage à Sainte caquette,  
 Voyés vous point ceste tempeste,

Dela la mer va son sabat tenir,  
Mais quelque fois la verrés revenir.

## APPENDICE 2 : TEXTES APPARENTÉS AU CAQUET

Quoi qu'on tient belles langageres  
 Florentines, Venitiennes,  
 Assez pour être messageres,  
 Et même les anciennes;  
 Mais soient Lombardes, Romaines,  
 Genevoises, a mes perils,  
 Pimontoises, Savoisiennes,  
 Il n'est bon bec que de Paris.

De beau parler tiennent chaieres,  
 Ce dit-on, les Napolitaines,  
 Et son tres bonnes caquetieres  
 Allemandes et Prussiennes;  
 Soient Grecques, Egyptiennes,  
 De Hongrie ou d'autre pays,  
 Espagnoles ou Catelettes,  
 Il n'est bon bec que de Paris.

Brettes, Suisses n'y savent gueres,  
 Gasconnes, n'aussi Toulousaines:  
 De Petit Pont deux harengeres  
 Les concluront, et les Lorraines,  
 Angloises et Calaisiennes,  
 (Ai-je beaucoup de lieux compris?)  
 Picardes de Valenciennes;  
 Il n'est bon bec que de Paris.

Prince, aux dames Parisiennes  
 De bien parler donnez le prix;  
 Quoi que l'on dit d'Italiennes,  
 Il n'est bon bec que de Paris<sup>129</sup>.

\*\*\*\*\*

N'oés vous point le coc me vante  
 Par ma foy il a mavais becq

---

<sup>129</sup>Villon, "Quoi qu'on tient" (*Ballade des femmes de Paris*), dans *Poésies*, Paris, GF-Flammarion, 1965, p. 114.

Car tout ceschun paye si secq  
 Qu'a plusers fait plaie sans rente  
 Entre vous toulx sus qui chante  
 Puis en flamencq puis en vualecq  
 Pour becquier aux frois et au secq  
 Sur ceulx de qui point ne suspente  
 Veuliés savoir que ce vante  
 Qu'a plusers fera un becq  
 Pour becquier aux frois et au secq  
 Sur ceulx de qui point ne suspente.

\*\*\*\*\*

Coq en l'orge dit Margot,  
 Coq li coq coq da  
 Se je le met sur no maison  
 Tous les corbeaux le becquerunt  
 Il a si rouge chaperon  
 Coq da coq li coq  
 Janeta no tu pas la poule chanta<sup>130</sup>.

\*\*\*\*\*

Bonjour Pierrot  
 Bonjour Michot  
 Tuons le coq! (bis)  
 Il ne fera plus:  
 Coq holà, coq holà  
 Il ne fera plus:  
 Coq holà ricot.<sup>131</sup>

---

<sup>130</sup>*N'oés vous point et Cocq en l'orge* constituent manifestement deux chansons distinctes mais sont réunies dans une double chanson et sont donc connues par la même source: The Chansonnier El Escorial IV.a.24, II, éd. par Martha K. Hanen, Institut de musique médiévale, Ottawa, 1983, p. 227-230.

<sup>131</sup>citée par Conrad Laforte, Poétiques de la chanson traditionnelle française, Québec, Presses de l'Université Laval, 1976, p. 95.