

**Des nains et des abeilles :  
*glosa*, parodie et lieux communs ou la fabrique  
collective de la poésie du Siècle d'Or**

**SÉVERINE DELAHAYE-GRÉLOIS**  
*UPEC-IMAGER*  
*grelois@u-pec.fr*

*"l'auteur innombrable des chansons populaires", Jean-Paul Sartre, Les  
Mots*

**Représentations et modèles**

---

1. Nous nous représentons les auteurs de la Renaissance comme l'Érasme de Quentin Metsys, seul dans son cabinet, entouré de livres, la plume à la main.



*Illustration 1: Quentin Metsys, Érasme de Rotterdam .*

2. Cette image de la création solitaire est également celle que véhicule Quevedo dans un sonnet célèbre :

Retirado en la paz de estos desiertos,  
con pocos pero doctos libros juntos,  
y escucho con mis ojos a los muertos.

Si no siempre entendidos, siempre abiertos,  
o enmiendan o fecundan mis asuntos;  
y en músicos callados contrapuntos  
al sueño de la vida hablan despiertos.

Las grandes almas que la muerte ausenta,  
de injuria de los años vengadora  
libra, ¡oh gran don Iosef!, docta la emprenta.

En fuga irrevocable huye la hora ;  
pero aquélla el mejor cálculo cuenta  
que en la lección y estudios nos mejora (Quevedo 1990, 98).

3. Dans les deux cas le travail de création littéraire est associé à la solitude et à l'écrit – lecture et écriture –, voire plus spécifiquement, chez Quevedo, à l'imprimé.



*Illustration 2: Raphaël, l'École d'Athènes .*

4. Cependant, lorsque Raphaël représente dans la Chambre de la Signature l'école d'Athènes, il ne donne à l'écrit qu'un rôle marginal ou secondaire : si Aristote, au centre, porte un anachronique codex, celui-ci reste fermé, car c'est la conversation qu'il a avec Platon qui importe. Les autres personnages munis de codex, de rouleaux ou de tablettes sont aussi manifestement engagés dans des conversations, qu'ils soient en train, comme le géomètre du premier plan, à droite, d'expliquer une figure sur une tablette, ou de commenter un passage de texte en le montrant à leurs interlocuteurs. Au fond, appuyé au mur, un élève prend des notes, sous le regard d'un condisciple. Nulle part le savoir n'est présenté comme une activité solitaire dont le seul véhicule serait l'écrit. Si cette représentation est conforme à ce que l'on sait historiquement de l'enseignement de Platon et d'Aristote, en revanche elle correspond moins à ce que l'on imagine d'ordinaire de la Renaissance, que l'on associe à une intense activité de production d'éditions critiques imprimées des classiques de l'Antiquité et aussi de poètes plus récents comme Pétrarque ou, en Espagne, Garcilaso de la Vega, dont l'œuvre a suscité quatre commentaires depuis celui du Brocense en 1574 jusqu'à celui de Tamayo de Vargas en 1622 (Gallego Morell 1972).
5. Cette fresque vient donc nous rappeler que l'activité intellectuelle, l'activité créatrice, n'étaient pas confinées aux pages des livres et cahiers, et qu'au contraire l'écrit intervenait surtout en amont ou en aval de la création, soit pour appuyer un enseignement ou une création, soit pour en garder la trace. La relative abondance des écrits à la Renaissance tend à nous faire oublier le rôle essentiel qu'y jouait l'oralité, un rôle que nous négligeons aussi concernant notre propre époque puisque nous tendons à oublier que l'enseignement et la recherche se font encore très largement à l'oral, en classe, en séminaire, en colloque, malgré la présence toujours plus écrasante de l'écrit, de même que les mondes du cinéma, du théâtre, et de pratiques musicales et poétiques comme le slam, le hip hop, le jazz, fonctionnent à côté et au milieu de l'écrit sans se baser sur lui exclusivement pour créer. Pour employer les catégories de Paul Zumthor, la culture humaniste de la Renaissance relevait de « l'oralité seconde », qui procède « d'une culture 'lettrée' (où toute expression est marquée plus ou moins par la présence de l'écrit) » (Zumthor 1984, 49). Autrement dit, nous projetons sur les traces que nous avons de la Renaissance – c'est-à-dire, pour les philologues que nous sommes, sur les écrits des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles – les usages que nous faisons de l'écrit.

## CANCIONEROS

6. En effet, le format sous lequel nous lisons maintenant les poètes du Siècle d'Or est celui de l'édition imprimée, des œuvres complètes, qui voit réunis dans un même volume tous les vers d'un seul auteur et, souvent dans une section à part, les vers dont l'attribution est douteuse. Ce format semblant la continuation des éditions commentées de Garcilaso, justement célèbres pour leur qualité, nous oublions qu'en termes de volume, la proportion de l'imprimé dans la circulation des poèmes de l'époque moderne en Espagne est tout à fait marginale et que dans les recueils imprimés eux-mêmes, plusieurs auteurs pouvaient être représentés, comme dans la *princeps* de Boscán et Garcilaso en 1543 (Boscán et Garcilaso de la Vega 1543) mais aussi et surtout dans les nombreux chansonniers imprimés. Cependant, l'immense majorité des écrits contenant de la poésie sont des *cancioneros* manuscrits, souvent intitulés *de poesías varias* et dans lesquels, parfois, on trouve avec les poèmes des indications musicales. Ces *cancioneros* sont souvent, très matériellement, le fruit d'une écriture à plusieurs mains, identifiées par les éditeurs modernes, mais aussi parfois mentionnées explicitement dans le paratexte :

[Su]plico a vuestra merced aquí venga de su mano la cançión de fray Luis de León por otra tal. Cançión a Nuestra Señora hecha por F[ray] L[uis] de L[eón] estando preso en la Inquisición, de donde salió libre y con mucha honrra, año de [15]76 (DiFranco, Labrador Herraiz, et Ángel Zorita 1989, 108)

7. Cette écriture à plusieurs mains est particulièrement visible dans le chansonnier de Charles III de Croÿ conservé à Valenciennes sous la cote 0429, dans lequel apparaissent des chansons en français, des dessins et emblèmes, des vers en espagnol :



1. Illustration 3. *Chansons de Charles, duc de Croÿ et d'Arshot*, Valenciennes, Bibliothèque municipale, Ms 0429, f. 9.v. (Croÿ 1600)

8. Certes il est rare de trouver autant de strates et d'objets divers sur une seule page, mais en revanche une telle variété de contenus et de mains est habituelle dans les *cancioneros*. Cet exemple a l'avantage de rendre visible la réalité de la production de ces recueils : il s'agit clairement de créations collectives, autant au niveau de leur production matérielle que de la composition des poèmes qu'ils réunissent, puisque ceux-ci sont presque toujours de plusieurs auteurs, que leurs noms soient indiqués ou non.

## Pratiques de la création collective

---

9. J'ai montré ailleurs que la poésie de la Renaissance, en Espagne comme dans les pays voisins, était toujours associée à la musique – qu'elle était toujours chantée, le plus souvent avec l'accompagnement d'un instrument à cordes (Delahaye 2000; Delahaye-Grelois 2018). Les *cancioneros* que nous avons, sauf quelques exceptions comme le manuscrit Chacón, qui réunit les œuvres de Góngora dans une collection de prestige destinée au comte-duc d'Olivares (Góngora y Argote 1991), étaient donc utilisés soit pour préparer une performance soit pour en garder trace, bref, comme supports de la mémoire en amont ou en aval de la création, selon l'expression de Margit Frenk (Frenk 1997).

10. C'est à garder trace de toute la performance – et pas seulement du / des textes – que servaient les nombreuses notations paratextuelles qui rappellent les circonstances dans lesquelles un poème a été composé ; ainsi, cette série, dans le *Cartapacio de Francisco Morán de la Estrella* :

[404] Entrando doña Ysabel de Borja — hija del duque de Gandía y condesa de Lerma — en el monasterio de Sant Pablo de Valladolid, cayó en una reja que está a la puerta de la entrada y destroncósele un chapín. Suçedió que en el mismo día cayó en la misma reja Antonio de Soria, hombre cortésano y muy viejo, trovador aprovado, y desconcertósele un pie de la cayóda. Y llegando en su posada malo dél, envió luego esta copla a la señora condesa. Año de 1552

[...]

[405] Vista esta copla por algunos cavalleros cortésanos, ofendidos de la media postrera, juntos todos escribieron a la señora condesa cada uno su copla, con esta carta (DiFranco, Labrador Herraiz, et Ángel Zorita 1989).

11. Et, bien entendu, les autres innombrables poèmes « de circonstances », catégorie que nous considérons péjorative alors que, justement, c'était l'art de dire *ex tempore* ce qu'il fallait *hic et nunc* qui était admirée dans ces œuvres, comme vient nous le rappeler Gracián :

Comunmente toda semejanza que se funda en alguna circunstancia especial, y le da pie alguna rara contingencia, es conceptuosa: porque nace con alma de conformidad, y se saca de la misma especialidad del objects. Las demás que no tienen este realce, son semejanzas comunes, muertas sin el picante de la connexion fundamental. Desta suerte aquel gran benemérito de la Agudeza Rufo, dijo de un Principe, que disparando una pistola se le reventó el cañón, y le derribó el pulgar: que quien era un León en el valor, y en las armas; lo había de ser también en tener una uña menos como el León, singular en esto de las demás fieras. Lo vivo desta semejanza consiste en que aquella especialidad de tener una uña menos, así como el León una uña: porque si se fundara en el valor a solas,

fuera una cosa muy común, y un símile sin espíritu de concepto. (Gracian 1669, 70; Gracián 1987, 14&15 ; 135, vol I, Disc. XI)<sup>1</sup>

12. On ne sera donc pas surpris de trouver des notations tout à fait analogues dans les *Apotegmas* de Juan Rufo :

Cenando vna noche con don Alonso de Guzman, cauallero natural de Cordoua, y criado del Rey, el y Burguillos el dezidor de repente, (que fue la primera vez que se vieron) le dixo Burguillos: Si vos me glosays vn verso que os dare, me obligo a reconocer vos ventaja, aunque a cinquenta años que metrifico de repente y de pensado, sin conocer ygual en lo vno, ni superior en lo otro. Sabido pues el verso difícil, fue este: *Tan sin el que es mejor medio*. Y le glosó desta manera.

En mi desdicha crecida  
yaze muerta mi esperança,  
y mi fe nunca vencida  
llena de desconfiança  
espera el fin de mi vida.  
Vienenme en este intermedio  
deseos de otro remedio:  
mas en vn dolor tamaño  
lleca luego el desengaño  
tan sin el, que es mejor medio  
(Rufo 1596, 63 r-v)

13. Il est frappant de constater à quel point les informations données avec les vers (lieu, date, personnes présentes, défi donné...) sont semblables aux indications que donnent de nos jours des improvisateurs comme par exemple ce *trovero* andalou (exemple recueilli par Suzy Felix au Centro Cívico de la Palma à Cartagena le 18 novembre 2011) :

Cuando Marin y Minero estuvieron peleado, pues... fuera por culpa también de eso, de los adictos al uno y al otro, y se pusieron a criticar a Marin y estaban peleando Marin y el minero, se pusieron en un bar a criticar a Marin, y el Minero que no se hablaba con Marin salió en defensa de Marin, hizo un trovo, hizo una quarteta que decía, dice:

Quien a Marin censuró  
Nunca supo lo que hizo  
Sólo un cerebro enfermizo  
Obra como aquel otro

14. Tout ceci pointe d'une part vers une volonté de conserver la mémoire de la performance associée aux poèmes, mais aussi et surtout vers une pratique généralisée, à la Renaissance, de ce que nous appelons l'improvisation mais que Rufo appelait *metrificar de repente o de pensado*. On aura remarqué que l'écrit n'intervient dans aucune de ces expressions. C'est que, dans

1 Dans cette citation comme dans les suivantes, je respecte les graphies de l'édition citée.

les deux cas, il s'agit de composition mentale, selon le terme employé à la même époque par les musiciens italiens, *composizione alla mente* (Owens 1997 ch. 4; Canguilhem 2017). De nombreux exemples montrent que les œuvres les plus complexes, y compris de la polyphonie, pouvaient être produites sans passer par l'écriture, comme par exemple ce passage de la *Declaración de instrumentos musicales* de Juan Bermudo :

El contrapunto es una ordenación improvisa sobre canto llano, & con diversas melodias. Ay hombres en ello tan expertos, de tanta cuenta, y erudición que así lo hechan a muchas bozes, y tan acertado, y fugado, que parece composicion sobre todo el estudio del mundo. En la extremada capilla del reuerendísimo arçobispo de toledo, Fonseca de buena memoria vi tan diestros cantores hechar contrapunto, que si se puntara : se vendiera por buena composicion. En la no menos religiosa que doctissima capilla real de granada ay tan grandes habilidades en contrapunto : que otros oydos mas delicados que los mios eran menester para cõprehêderlas, y otra pluma para explicarlas Pues è los primores que en las yglesias, y cortes de nuestra España en este caso se hazen : quien los acertara a explicar. De aqui es que algunos no quieren este arte se llame de contrapunto: sino de composicion » (Bermudo 1555, fol. cxxviii)

15. Les candidats à une position de maître de chapelle étaient d'ailleurs recrutés en fonction de leurs qualités d'improvisateurs puisqu'on leur demandait de chanter seuls un contrepoint à trois voix, en montrant sur la main guidonienne les deux voix qu'ils ne chantaient pas (Rubio 1983, II:26; Stevenson 1961, 323). De même dans le champ poétique, les références à des pratiques d'improvisation sont plus nombreuses que ne le voit souvent une critique centrée plus sur l'érudition des sources que sur les pratiques de sociabilité. Ainsi, Benedetto Varchi associait non seulement la poésie à la musique mais encore à l'improvisation, dans une gradation qui distingue les supports et modes de production et non les résultats – ne créant pas de distinction de qualité entre les vers composés par écrit, ceux qui sont chantés à la lyre et ceux composés *ex tempore*, eux-aussi *sulla lira* :

Poetare ò poeteggiare s'usano non solamente per scrivere in versi, che noi diciamo verseggiare, e più latinamente versificare, ma propriamente rimare, onde rimatori, ma ancora per favellare poeticamente, ò recitando, o componendo, ò [d]iscantando versi. Provisare, ò vero dire all' improviso, è comporre e cantare versi ex tempore (come diceuano i Latini, mancâdo del verbo proprio), cioè senza hauer tempo da pensargli, in sù la lira (Varchi 1570, 51)

16. On trouve de nombreuses traces de pratiques semblables dans l'Espagne du Siècle d'Or. Ainsi, dans cet article du *Diccionario de Autoridades* :

Decir de repente es componer versos a algún assunto prontamente, sin pararse a escribir, ni aun a pensar. Lat. Ex tempore carmina fundere.



17. Voici encore le célèbrissime passage de l'épître à la duchesse de Somma dans lequel Boscán rencontre la conversation avec Navagero qui le décida à composer des vers à l'italienne :

Porque estando un día en Granada con el Navagero, al cual por haver sido varón tan celebrado en nuestros días he querido aquí nombralle a vuestra señoría, tratando con él en cosas de ingenio y de letras y especialmente en las variedades de muchas lenguas, me dixo por qué no provava en lengua castellana sonetos y otras artes de trobas usadas por los buenos authores de Italia. Y no solamente me lo dixo así livianamente, más aun me rogó que lo hiciese. Partime pocos días después para mi casa, y con la largueza y soledad del camino discurriendo por diversas cosas, fui a dar muchas vezes en lo que el Navagero me había dicho. Y así comenzé a tentar este género de verso, en el cual al principio hallé alguna dificultad por ser muy artificioso y tener muchas particularidades diferentes del nuestro (Boscán 1999)

18. On remarquera tout d'abord le terme par lequel Boscán nomme la poésie, « *trobas* », que l'on a tendance à croire archaïque parce qu'on le rapporte aux troubadours médiévaux, mais qui est encore présent chez Covarrubias sans aucune notation laissant penser qu'il était vieilli ou inusité :

TROBAR, en nuestra lengua Castellana antigua, significa hazer coplas, y poetizar, y porque los poetas son inve[n]tores de nuevas cosas, los llamamos trobadores, conviene a saber, inuentores y halladores de nuevos conceptos y consonantes. Troba, la tal compostura poetica. Trobar de repente, echar coplas sin tenerlas preuenidas. (Covarrubias Orozco 1611)

19. Le terme « *trobas* » ou le verbe associé, « *trobar* », est encore utilisé tout au long des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, à en croire le CORDE (Real Academia Española n.d.), comme ici chez Quiñones de Benavente :

Santo Domingo nació,  
ansí lo naciera yo  
pero quiso mi pecado  
que no naciese estrellado,  
porque pretende Patillas  
que vivan los hombres hechos tortillas  
y en saliendo con lo que fragua  
los pasa por fuego como por agua  
y deja a los afligidos  
con alcrebite mejidos  
hasta que dice desde su centro:  
"-Martinillo, mi amo, mételos dentro".  
y el mundo le respondió,  
admirándose del malo:  
"-Ay, que ha cantado el demonio del palo,  
ay que el demonio de palo cantó".

LUI[SA] Excelente troba  
(Quiñones de Benavente 1996, 3-4).

20. C'est encore le terme qu'emploie *fray* José de Sigüenza pour évoquer les *villancicos* composés par Hernando de Talavera :

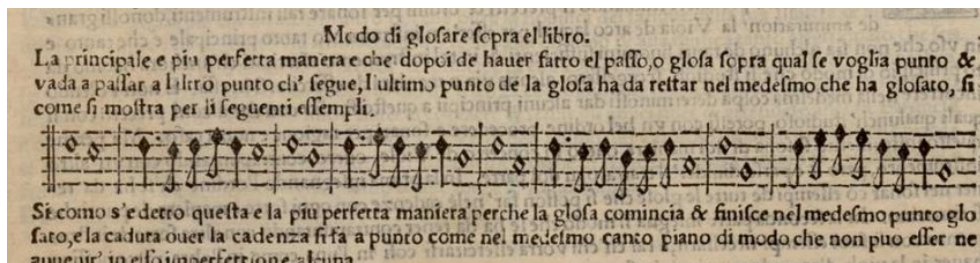
Muchas destas trobas componía el mismo, que tenía buena gracia en esto, y era de lo mejor de aquel tiempo. (Sigüenza 1605)

21. On notera enfin que le terme reste employé de nos jours pour désigner exclusivement les pratiques improvisées : *trovo* andalou, *trova* cubaine, notamment, et, selon les cas, *trovador*, *trovero*.

22. L'hypothèse de la composition mentale est encore confirmée par le contexte qui ne laisse guère de doute : on voit mal comment Boscán aurait pu *écrire* des vers pendant le retour à Barcelone, qu'il ait voyagé en voiture ou à cheval. En outre, le verbe *tentar* ou le substantif *tiento* étaient utilisés par les musiciens de la Renaissance espagnole pour nommer des formes liées à l'improvisation (Jambou 1982, 2014), comme le montre aussi la définition qu'en donne Covarrubias :

Tiento, el floreo del musico de viguela, o de otro instrumento antes de tañer de proposito, y esto se haze para tentar y experimentar, si está templado pasando por todas las consonancias del tono. Dar un tiento.

23. Le genre de la *glosa*, par lequel j'ai commencé en citant Rufo, est lui aussi étroitement associé à l'improvisation, tant à l'époque moderne que de nos jours, aussi bien pour la musique instrumentale que pour la poésie. *Glosa* est en effet le terme par lequel on désignait en musique un ornement destiné à amplifier une mélodie en lui ajoutant des notes :



2. *Illustration 4.* Diego Ortiz, *Tratado de glosas sobre cláusulas y otros géneros de puntos* (Rome, 1553), [p. 5] (Ortiz 1553)

24. Ce procédé est le strict analogue de l'amplification par ajout de vers pour former autant de strophes qu'en a la *copla* originale qu'est la *glosa*. Le *Diccionario de Autoridades* utilise d'ailleurs les termes d'amplification et de variation pour définir la *glosa* en poésie et en musique :

Glossa. En la Poesia es una composicion, en que se explica y amplifica alguna breve sentencia, metiendo el texto u verso que se glossa en el fin de la composicion, siguiendo la misma materia.

Glossa. Se llama en la Música la diversa variación, que diestramente executa el Músico sobre unas mismas notas, o solfa ; pero sin atarse à ella.  
(RAE 1990)

25. Ce procédé était appliqué à toutes les formes poétiques : si la *décima* semble la plus répandue – quoiqu'en l'absence d'études systématiques on ne puisse l'affirmer –, on trouve dans le *Cartapacio de Francisco Morán de la Estrella* une *glosa* en *liras* sur le sonnet de Boscán *Quien dice que la ausencia* par Juan de Almeida (DiFranco, Labrador Herraiz, et Ángel Zorita 1989, 61, no 139). Le terme est toujours employé dans les traditions vivantes d'improvisation poétique (Trapero 1994), que ce soit au Mexique (Jiménez de Báez 2007) ou à Majorque, où les improvisateurs sont appelés *glosadors* (Munar i Munar 2001).

26. On aura remarqué qu'il ne se dessine aucune opposition entre tradition populaire et *culta* dans les pratiques du Siècle d'Or : le *Cartapacio de Francisco Morán* a été compilé à Salamanque dans un milieu proche de fray Luis de León, Francisco Sánchez de las Brozas dit el Brocense et Juan de Almeida, ce dernier étant recteur de l'université où les deux premiers exerçaient. Il réunit des *romances* et des traductions de poèmes latins, sans qu'aucune distinction ne soit établie entre les poèmes qui sont simplement désignés par leur forme métrique. Il est important d'y insister, dans la mesure où nous avons tendance à associer les pratiques d'improvisation à la tradition populaire (en mètres vernaculaires) et à les opposer aux œuvres savantes (en mètres italiens), que nous croyons nécessairement confinées au monde de l'écriture et de la lecture silencieuses et solitaires, de même que nous associons la création collective aux pratiques populaire (ou destinées aux masses populaires), par opposition aux pratiques savantes. Le théâtre devrait pourtant nous rappeler que ces oppositions ne sont pas pertinentes pour le Siècle d'Or, puisque les deux traditions métriques pouvaient figurer dans la même pièce, que la récitation d'un texte préalable-

ment composé pouvait être associée à des pratiques d'improvisation, que les techniques d'improvisation issues de la *commedia dell'arte* pouvaient voisiner avec la culture la plus lettrée, et qu'enfin l'écriture collective n'y était pas inhabituelle (Lobato 2015).

27. Le rapprochement entre des pratiques actuelles et les traces que nous avons du passé doit donc nous permettre de jeter un autre regard sur les œuvres du passé et notamment de faire apparaître leur dimension ludique. Comment expliquer en effet les longues séries de *glosas* par différents auteurs sur une même *letra* que l'on trouve dans ce *cartapacio* si ce n'est en y voyant la trace de défis que les amis réunis se lançaient, un peu comme le font aujourd'hui les membres de l'Oulipo ou les « Papous dans la tête » de Bertrand Jérôme et Françoise Treussard, sur France Culture, entre 1984 et 2018 ? La poésie était pour eux une pratique, un loisir, un jeu de société, et non pas le plaisir généralement solitaire et souvent passif qu'elle est pour nous. Elle était donc une pratique de création collective.
28. La *glosa* illustre parfaitement la dimension collective, tant sur le plan diachronique que sur celui de la synchronie, de la création poétique : dans une assemblée – le terme de *tertulia* fait son apparition vers les années 1675 à en croire le CORDE (Real Academia Española n.d.) –, quelqu'un lance un défi qui est relevé par quelqu'un d'autre, exactement comme le racontent aussi bien Juan Rufo que les *troveros* vivants aujourd'hui. Dans la mesure où le choix de la *copla* initiale ne relève pas nécessairement de l'auteur de la *glosa*, on a bien affaire là à une pratique de création collective, dans un groupe où chacun est susceptible de devenir auteur, où il n'y a pas de distinction forte entre d'un côté un public récepteur et de l'autre un auteur seul créateur.

## Techniques et procédés

---

29. Le terme d'improvisation est aujourd'hui souvent utilisé avec des connotations péjoratives impliquant l'impréparation. Bien au contraire, il faut voir dans la capacité à composer *ex tempore* le summum de la préparation et de la maîtrise d'un art, et c'est bien ainsi que l'entendaient les pédagogues de la Renaissance, suivant en cela Quintilien :

Maximus vero studiorum fructus est et velut – primus quidam plus –longi laboris ex tempore dicendi facultas; quam qui non erit consecutus, mea quidem

sententia civilibus officiis renuntiabit et solam scribendi facultatem potius ad alia opera convertet (Quintilien 1975, 10, 7, 1).

30. C'est d'ailleurs le cas dans beaucoup de traditions musicales de nos jours : si globalement la musique classique occidentale a délaissé l'improvisation qui a pourtant fait la gloire de Bach, Haendel, Mozart, Beethoven, Schubert, Chopin, Liszt et tant d'autres, et met surtout l'accent sur l'interprétation exacte et pointilleuse de la partition, les organistes sont encore formés de manière systématique à l'improvisation, par exemple dans la classe de Thierry Escaich au CNSM de Paris, et l'on pensera bien entendu au jazz ou aux musiques de l'Inde pour d'autres modèles de musique improvisée. Il n'est donc pas étonnant que le sujet ait été mieux étudié en musique qu'en littérature. Je citerai notamment les travaux de Leo Treitler (Treitler 2007a, 2007b) de Bruno Nettl (Nettl et Russell 1998; Solis et Nettl 2009) et, tout récemment, de Philippe Canguilhem (Canguilhem 2011, 2016, 2017)
31. En littérature les réticences sont encore grandes, sauf en ce qui concerne le théâtre où la reconnaissance accordée à un Dario Fo a fait beaucoup pour maintenir la conscience du rôle de l'improvisation. Il faut saluer cependant, en ce qui concerne la poésie, dans le monde hispanophone, le travail de Maximiano Trapero, à l'origine spécialiste du *romancero* et dont le travail de collecte lui a permis d'observer l'improvisation, pour ensuite créer à Las Palmas de Gran Canaria un festival du vers improvisé ibéro-américain qui a permis aux grandes traditions vivantes de se rencontrer, et favorisé la floraison de rencontres internationales. Citons enfin l'un des plus célèbres improvisateurs cubains, Alexis Díaz-Pimienta, créateur d'une chaire expérimentale de poésie improvisée en 2000 à l'Université des Arts de la Havane et auteur d'un *Tratado de la improvisación poética* (Díaz Pimienta 2014)
32. Dans ce monumental ouvrage, Díaz Pimienta, qui anime par ailleurs différentes formations au vers improvisé, s'intéresse notamment à la transmission des techniques d'improvisation. Il est frappant de rencontrer dans son expérience de nombreux points communs avec les pratiques pédagogiques de la Renaissance. Ainsi, l'accent mis sur la mémoire, à laquelle il consacre plusieurs pages ((Díaz Pimienta 2014, 321–25)

El poeta repentista debe usar (y usa) la memoria de manera ininterrumpida durante la *performance*, para distintas funciones que se anularían si estuviéramos ciertamente ante un proceso de simple « memorización », y que, su mera

coexistencia, siendo como son de distinta naturaleza, dificulta a veces la eficacia repentística. Las funciones de la memoria en el repentismo van – imbricándose unas en otras, interfiriéndose a veces – desde (y empezaremos por ella, pero no le estamos dando un orden de importancia) la memorización de textos o fragmentos de textos anteriores (repentismo *impuro* A, B y C), hasta otras más complejas e inasibles como son 1) para « echar mano » oportunamente de todo el dominio epistémico y conocimiento del mundo que le exige al poeta cada tema específico de cada controversia específica ; 2) para recordar el pie forzado que le han puesto mientras elabora los primeros versos ; 3) para recordar dentro de cada estrofa las rimas que ha usado y ya no puede repetir ; 4) para cuidarse de las asonancias : cuando ya está elaborado el puente debe recordar los versos que ya ha cantado (1, 2, 3 y 4), y, cuando está cantando la redondilla final, igualmente ; 5) para recordar la décima, o la idea central de la décima contraria, y poder contestarla ; 6) para recordar los versos finales que ha preparado mientras el otro canta ; 7) para, después de varias décimas, si le interesa estratégicamente, volver a un verso, a una décima o a una idea anteriores, dichos por él o por su contrario, provocando un intencional movimiento dentro de la controversia ; 8) para recuperar, una vez concluida la *performance*, aquellas décimas o redondillas, suyas o del otro, pero sobre todo suyas, que más le gustaron. (Díaz Pimienta 2014, 322)

33. Qui connaît les travaux de Frances Yates et Mary Carruthers sur les arts de la mémoire au Moyen-Âge et à la Renaissance (Yates 1966; Carruthers 1990) reconnaîtra sans peine dans cette énumération les problèmes pratiques auxquels répondaient ces *artes memoriae* : la capacité à retenir une vaste quantité d'information en la situant dans des lieux imaginaires de façon à pouvoir y accéder facilement et dans l'ordre voulu, notamment. On retrouve ce principe dans la disposition en théâtre de la bibliothèque de Montaigne :

La figure en est ronde, et n'a de plat que ce qu'il faut à ma table et à mon siège, et vient m'offrant en se courbant, d'une veuë tous mes livres, rengez à cinq degrez tout à l'environ. (Montaigne 2014, 249, l. III, ch. III)

34. Cette disposition rappelle évidemment le titre fréquemment donné aux *Polianteas* et autres recueils de lieux communs, dont la plus diffusée fut sans doute celle de Jean Tixier de Ravisy, plus connu sous son nom latin de Ravisius Textor, imprimée d'abord à Bâle en 1503<sup>2</sup> sous le titre *Io. Ravisii Textoris nivernensis officina partim historicis partim poeticis referta disciplini*, puis de très nombreuses autres fois, souvent sous le titre *Theatrum*

2 C'est une date que donnent plusieurs auteurs, dont Jean Seznec (Seznec 1933), mais elle n'est pas citée par N. Istasse (Istasse, 2007). Je n'ai pas retrouvé d'autre trace de cette édition que les mentions qui en sont faites. Il devient possible de localiser des exemplaires à partir de l'édition de 1520. Les œuvres de Ravisius Textor ont été si souvent réimprimées, jusqu'au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, que je ne cite ici que quelques exemplaires à titre d'exemple.

*poeticum atque historicum* (Tixier de Ravisy 1520), parfois avec la *Cornucopia* (Tixier de Ravisi 1551) dont le titre dit assez que c'était un outil destiné à nourrir la *copia* rhétorique, l'*inventio*, tout comme l'*Epitheta* du même auteur (Paris, 1518). Ces ouvrages permettaient à la fois d'organiser, de transmettre et de trouver des lieux communs et donc facilitaient la composition de poèmes ou de sermons (López Poza 2000; Pouey-Mounou 2013) :

LIC. BOAN [...] Y estoy tan confiado en esta traça que podrían con facilidad los predicadores que tuviessen un poco de curso formar sermones de afrenta, aunque fuesse repentinamente, con tal que tengan hecho un cartapacio de lugares communes, de los vicios y virtudes y de las cosas de erudición y doctrina, por quanto sin tener un predicador hecho esto no me persuadiré jamás que pueda dezir cosa que merezca alguna alabança [...]

DON LUYs ¿Essos cartapacios, no podrían escusarse con algunos auctores?

LIC. BOAN Sí, porque hartos ay que han escripto de esos tales lugares communes, mas esto otro es más provechoso, porque lo que se escribe queda mejor en la memoria. Y aun de tener esta curiosidad creo yo hizieron la Polyanthea Dominico Nanio Mirabello y Bartholomeo Amancio, y Esterodamo su obra de símiles y comparaciones, y otros autores otras obras dignas de gran alabança, como lo que Belengardo trabajó en sus obras y Erasmo en sus Chiliadas, y Ioan Rosino en sus libros de Antiquitatibus Romanorum, y Turnebo en sus Adversarios, y Iusto Lipsio en todas sus obras; y lo mesmo hizo Mureto, aunque más breve. (Guzmán 1589, 182–83)

35. De nombreux manuels donnent des indications sur la manière de constituer à la main son propre *cartapacio* ou cahier de lieux communs pour soutenir sa mémoire (« ayuda de la memoria ») :

Por perezoso que sea el estudiante, suele tener un libro, donde escriue lo que mas le agrada: a este llaman Codex excerptorius, Prouerbiador, o Cartapacio. Es la llaue de la doctrina, ayuda de memoria, y en fin no puedes estar sin el. [...] Tomemos dos manos de papel, o mano y media; y hecho un libro, partamos aquellas hojas de modo, que haya cierto número para las materias que en cada capitulico de la margen de la hoja passada se señalan. ... Todos los doctos que he conocido, guardauan este orden; principalmente el Doctor Pere Jayme Esteue, porque los dos conferiamos cada mes lo que hauíamos cogido: y tenia libro para cosas de autores Griegos, y otro para Latinos, y otro para Medicina. Dichoso el que los haura comprado: porque quando en su muerte hizieron almoneda, yo estaua en Çaragoça. (Palmireno 1568, 135–36)

36. Outre une mémoire bien entraînée, les *repentistas* actuels s'appuient également sur une *tonada*, l'air sur lequel ils composent leurs vers. Revenons à Alexis Díaz-Pimienta :

Cada poeta repentista tiene su tonada. Y tiene todos sus mecanismos de creación ajustados a ella. O, como me dijera una tarde, en casa de Naborí, mi amiga y estudiosa de la oralidad en Colombia, Consuelo Posada : tienen un « molde

fijo » donde echan las ideas, los pensamientos, y luego los expresan. En ese « molde » debe caber todo, y ese molde no es solo métrico, no es solo estrófico, sino también rítmico, musical, repentístico. (Díaz Pimienta 2014, 341)

37. Ces *tonadas*, poursuit-il, sont individualisées par les poètes de sorte que chacun en a sa propre version identifiée par son pseudonyme de *repentista*, même quand ils sont plusieurs à utiliser la même *tonada* de base. Sur-tout, changer de *tonada* représente une difficulté supplémentaire :

Si [...] el poeta se ve obligado a cantar por una tonada que no sea la « suya », ello incidirá directa y negativamente en la calidad de sus décimas (Díaz Pimienta 2014, 342)

38. Autrement dit, le poète improvisateur utilise comme support, comme moule de sa composition, un air dont il change constamment les paroles. C'est très exactement ce procédé que Díaz-Rengifo recommande au poète novice :

El que dessea saber hazer versos sin que le cueste mucho trabajo, y estudio, busque vna, o dos, o quatro coplas de cada genero de versos, que sean a juyzio de algun buen Poeta elegantes, y numerosas, y tengan con perfeccion todo lo que los dos capitulos passados diximos ; y estas decorelas, y digalas como quien las representa en voz, o cantelas, y luego procure hazer otras a aquello sonido (Díaz Rengifo 1592, 22).

39. L'efficacité de cette technique explique qu'on puisse en trouver des traces chez les troubadours et trouvères (Spanke 1932; Gennrich 1965; Marshall 1980; van der Werf et Bond 1984, 72 ; O'Sullivan 2013). On la retrouve beaucoup plus tard, au XIXe, dans les caveaux et goguettes, ces sociétés chansonniers qui ont fleuri dans la France et la Belgique du XIX<sup>e</sup> et du premier XX<sup>e</sup> siècle (Rougerie 1994, 497) ainsi que dans le travail et le nom du groupe *Les goguettes en trio* ("Les Goguettes (En Trio Mais à Quatre)" n.d.), qui publie en ligne des vidéos dans lesquelles ils utilisent des parodies de chansons connues pour commenter la vie politique.

40. Le procédé correspond en effet très exactement à ce que Pinciano nomme la parodie :

La Parodia no es otra cosa que un poema que a otro contrahaze, especialmente aplicando las cosas de veras y graues a las de burlas (López Pinciano 1596, 155)

41. Cette définition est tout à fait conforme à l'étymologie donnée par Quintilien (Quintilien 1975, 6, 3, 97), à savoir « travestir des vers connus de tout le monde » ou, plus loin :



incipit esse quodam modo parode, quod nomen ductum a canticis ad aliorum similitudinem modulatis abusive etiam in versificationis ac sermonum imitatione servatur (9, 2, 35)

42. Le verbe *contrahacer* est souvent utilisé pour désigner les adaptations, reprises, parodies, quelle qu'en soit l'intention et en particulier pour les œuvres *a lo divino* (Martínez López 1998) le *Diccionario de Autoridades* le donne comme synonyme du latin *imitari* :

Hacer una cosa tan semejante a otra, que dificultosamente se pueda distinguir la verdadera de la falsa. Lat. *Aliquid effingere. Assimilare. Imitari. Expri- mere.*

Contrahecho : lo así imitado y asimilado. Lat. *Fictus. Ementitus. Adulterius.* (RAE 1990)

43. Ce trio lexical (*parodia, contrahacer, imitar*) est exactement celui que l'on retrouve dans les œuvres musicales pour désigner celles qui reprennent tout ou partie d'une œuvre existante, utilisant par exemple une mélodie connue comme *tenor* sur lequel composer toute une messe, comme le fit par exemple Josquin des Prés pour la *Messe de l'Homme armé* : on trouve *Missa parodia...*, *missa ad imitationem...* et, terme que la musicologie préfère employer, *contrafactum* (Falck 1979). Il n'y a là aucune dimension satirique ou burlesque, simplement le réemploi d'un matériau existant, comme le montrera le titre choisi par Henri Estienne pour un recueil de poèmes moraux inspirés d'œuvres de l'Antiquité : *Parodiae morales H. Stephani, in poetarum veterum sententias celebriores, totidem versibus graecis ab eo redditas. Centonum veterum et parodiarum utriusque linguae exempla* (Genève, 1575). Autre preuve de la fécondité du procédé, Henri II Estienne a choisi de laisser face à chacun de ses parodies une page blanche pour que son lecteur puisse continuer à son gré :

Quibus ideo vacuum in singulis parodiarum argumentis paginam (quod alio- qui mirareris) reliqui.(Estienne 1575, [7])

44. Estienne voit dans la parodie (sérieuse) ainsi pratiquée une technique « de propagation, voire de multiplication d'un texte de départ, au moyen de greffes, vers une multitude d'autres textes et d'autres sens », des procédés qu'il mit également en œuvre dans les *Prémices* (Longhi 1985, 597–98; Cazes 2006; Estienne 1593)

45. Dans les cas les plus simples et, sans doute les plus fréquents, de *contrafactum* ou parodie de poèmes, la mélodie était tout simplement réutilisée avec des paroles différentes, devenant ce qu'en musicologie on

appelle un timbre, et qui apparaît dans les paratextes par des notations comme « *cantasi come* » en italien, « sur l'air de... » en français et en espagnol « *al tono de...* ». L'un des exemples les plus célèbres est sans doute l'air connu sous le nom de Ruggiero, Rogero et autres variantes selon les langues, et qui doit son nom à une strophe du *Roland furieux* d'Arioste qui commence « Ruggier, qual sempre fui... » (XLIV, 61), qui a servi de base à d'innombrables madrigaux et danses tout au long du XVI<sup>e</sup> siècle.

46. On trouve ainsi dans un chansonnier conservé à Peralada une « canción al tono de si de mi baja lira » (Alzieu 1994, 133). C'est vraisemblablement sur le même air que l'on chantait la parodie satirique du même poème de Garcilaso par Hernando de Acuña :

**A un buen caballero, y mal poeta, la lira de Garcilaso contrahecha**

De vuestra torpe lira  
ofende tanto el son, que en un momento  
mueve al discreto a ira  
y a descontentamiento,  
y vos sólo, señor, quedáis contento.

Yo en ásperas montañas  
no dudo que tal canto endureciese  
las fieras alimañas,  
o a risa las moviese  
si natura el reír les concediese.  
(Acuña 1591, CXI)

47. C'est encore sur la musique que le père Cabrera fonde ses espoirs en composant ses poèmes spirituels, dont l'un au moins est explicitement désigné comme *contrafactum* (« Villancico contrahecho al que dice Niña por quien yo suspiro », (Cabrera 1890, 81) :

Nunca me incliné tanto, amigo lector, á escribir en la lengua vulgar, como en la latina; mas la caridad, que ablanda y dobla los corazones, me compelió á escribir lo poco que en esta lengua he escrito, teniendo respecto á la utilidad del prójimo. Dos causas me movieron á dos efectos: una, á meditar estos espirituales sonetos y metros de devoción; otra, á comunicarlos, aunque sacerdote dado más á los sagrados libros y teología, que á la música y poesía. Lo que a mí me movió a comunicarlos fue que, oyendo unos sonetos profanos a unos conocidos míos, quise experimentar si tomaban gusto en lo verdadero, como gustaban de lo falso y vano, doliéndome de su estragado apetito ; y diles media docena de sonetos, diciendo que los había hecho un hombre docto, para convidarles más a cantarlos, y que eran dignos de tenerlos en la memoria ; ellos recibieronlos de buena gana ; comenzáronlos a cantar, y de tal manera se aficionaron a la letra con el espíritu, que no los dejaban ya de la boca, olvidados de lo profano que antes usaban

[...]

No será, pues, inconveniente atraer á la virtud y divina contemplación á los que se dan á la música y canciones, por la vía de sus cánticos. La forma del armonía, como consiste en el racional entendimiento, en todos es una; solamente conviene mudar la materia, poniendo en lugar de los vanos metros, otros píos y cristianos: y si son tales palabras que se pueden predicar, ¿qué más me da decir la verdad, cantando, que predicando á los flacos, que oyendo el sermón se duermen, oyendo la canción despiertan? (Cabrera 1890, 20–24).

48. On voit aussi par là que la musique n'est pas ici un ornement facultatif de la poésie, mais au contraire la condition *sine qua non* de son existence, que ce soit au moment de la composition, par le biais de cette sorte spécifique d'imitation qu'est le *contrafactum*, ou lors de sa performance puis de sa mémorisation (“dignos de tenerlos en la memoria” – “no los dejaban ya de la boca”).

49. Voilà, à mon sens, l'explication du succès si durable des formes fixes : elles permettraient une combinatoire à l'infini des paroles et des mélodies, puisque, par exemple, tout sonnet pouvait se chanter sur l'air d'un autre, et que l'on pouvait facilement composer de nouvelles paroles pour une mélodie connue. Cette combinatoire est bien connue pour les *broadside ballads* (McIlvenna 2015), pour les hymnes épiscopaliens<sup>3</sup>, la chanson traditionnelle francophone<sup>4</sup> (Laforte 1981, 1993) et bien entendu la *literatura* hispanophone et lusophone. À la fécondité de cette combinatoire tant sur le plan de la création que sur celui de l'interprétation, grâce à l'effet de palimpseste des superpositions entre paroles et mélodie, s'ajoute le plaisir que procure ce jeu infini du même et de l'autre, ainsi que le souligne Estienne lui-même dans le quatrain qui figure sur la page de titre des *Parodiae* :

Aurea priscorum (ceu quaedam oracula) vatum  
Ecce tibi in varios dicta propago modos.  
Ipsa legentis erit sic propagata voluptas,  
Ipse propagatus sic quoque fructus erit. (Estienne 1575)

50. Il faut donc considérer chacun de ces poèmes comme un acte dynamique et performatif, riche de l'intermélodicité aussi bien que de l'intertext-

3 Les recueils d'hymnes comportent habituellement un index métrique qui permet d'interchanger mélodies et textes grâce à la forte représentation du *common meter*, qui est aussi utilisé dans beaucoup de chansons profanes. On peut ainsi chanter *Amazing Grace*, *House of the Rising Sun* et *Material Girl* sur le même air.

4 Ainsi, *Malbrouck s'en va-t-en guerre*, *Perrine était servante*, *Ne pleure pas Jeannette*, peuvent être chantées sur les mêmes mélodies ; on notera que les refrains glossolaliques comme « mironton mironton mirontaine » ou « digue donda dondaine » ne sont pas interchangeables, mais peuvent s'associer à d'autres paroles.

tualité que permet l'imitation, pour paraphraser Una McIlvenna (McIlvenna 2015, 89).

51. On comprend mieux, maintenant, pourquoi l'enseignement des Jésuites s'appuyait si systématiquement sur l'imitation :

XVI. Reglas del profesor de retórica. Ejercicios [372]. Los ejercicios de los discípulos, mientras el profesor corrige las compositiones, serán, por ejemplo, imitar algún pasaje de un orador o un poeta ; hacer una descripción de un jardín, un templo, una tempestad, o cosas semejantes ; expresar de varios modos una misma frase ; traducir al latín un discurso griego, o viceversa ; poner en prosa latina o griega los versos de algún poeta ; cambiar de un género en otro un poema ; componer epigramas, inscripciones, epitafios ; entresacar frases ya latinas, ya griegas, de los buenos oradores y poetas, acomodar figuras retóricas a determinadas materias ; sacar de los lugares retóricos y tópicos abundancia de argumentos en favor de cualquier tesis, y otras cosas semejantes. (Gil 2002, 156)

52. Dans ce système, tout auteur s'appuie sur ceux qui le précèdent, comme les nains de Jean de Salisbury, juchés sur les épaules des géants de l'Antiquité :

Dicebat Bernardus Carnotensis nos esse quasi nanos, gigantium humeris insidentes, ut possimus plura eis et remotiora videre, non utique proprii visus acumine, aut eminentia corporis, sed quia in altum subvenimur et extollimur magnitudine gigantea. (Salisbury 1929, 136, 23-27)

53. Ou, selon une autre métaphore commune, utilisée par exemple par le jésuite Gracián dans l'un des derniers discours de l'*Agudeza y arte de ingenio*, consacré à « la docte érudition et les sources dont on la tire » (LVIII), l'auteur est comme l'abeille qui fait son miel de différentes fleurs :

de todo se socorre la prudente y sabia erudición, desfrutando siempre la nata, y como discreta aueja, recogiendo la flor de la agudeza, de la prudencia y de la sabiduría (Gracian 1669, 339; Gracián 1987, 14&15:221, vol. II)

54. Chez Montaigne, le processus d'appropriation était plus clairement exposé :

Les abeilles pillotent deçà delà les fleurs, mais elles en font après le miel, qui est tout leur ; ce n'est plus thin, ny marjolaine ; ainsi les pièces empruntées d'autry, il les transformera et confondera pour en faire ouvrage tout sien, à sçavoir son jugement. Son institution, son travail et estude ne vise qu'à le former. (Montaigne 2014a, 162)

55. Si le nain juché sur l'épaule d'un géant donne l'image d'une création assistée par un (seul) autre, l'image des abeilles, elle, donne clairement celle d'une création véritablement collective voire, comme on dit aujourd'hui,

participative : le miel est bien l'œuvre de la ruche, et pas de telle ou telle ouvrière. Et, de fait, de la formation initiale du poète à la composition-en-performance au recueil des poèmes en chansonniers, à aucune étape la création n'était menée dans la solitude absolue. Ce n'est pas un hasard si la Renaissance avait pris comme image du travail de création celle que notre époque a choisie pour illustrer le concept d'intelligence collective ou, comme on le dit en anglais, « hive mind ».

## **Bibliographie**

---

ACUÑA Hernando de, *Varias poesías*, Madrid, P. Madrigal, 1591.

ALZIEU Pierre, « Las Poesías Del Manuscrito 091 de La Biblioteca Del Castillo de Peralada », in *Hommage à Robert Jammes*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1994, t. I, p. 1-18.

BERMUDO Juan, *Declaración de instrumentos*, Osuna, Juan de León, 1555.

BOSCÁN Juan, « Carta a la Duquesa de Soma », in *Obra completa*, éd. Carlos Clavería, Madrid, Cátedra, « Letras Hispánicas », 1999, p. 115-120.

BOSCÁN Juan, et GARCILASO DE LA VEGA, *Las Obras de Boscán y Algunas de Garcilasso de La Vega : Repartidas En Quatro Libros*, Barcelone, Carles Amoros, 1543.

CABRERA Cristóbal, « Instrumento Espiritual », in *Poetas Religiosos Del Siglo XVI*, éd. de Marcelo Macías y García, La Coruña, Papelería de Ferrer, 1890, p. 19-87.

CANGUILHEM Philippe, « Singing upon the Book According to Vicente Lusitano », in *Early Music History*, 30, 2011, p. 55-103.

\_\_\_\_\_, *L'improvisation polyphonique à la Renaissance*, Paris, Editions Classiques Garnier, 2016.

\_\_\_\_\_, « Towards a Stylistic History of Cantare Super Librum ». In *Studies in Historical Improvisation: From Cantare Super Librum to Partimenti*. Ed. Stefano Lorenzetti. Abingdon, Oxon – New York, NY : Routledge, 2017.

CARRUTHERS Mary J., *The Book of memory: a study of memory in medieval culture*. Cambridge : Cambridge studies in medieval literature, 1990.

CAZES Hélène, « La morale des parodies : leçons et façons d'Henri Estienne dans les Parodiæ Morales (1575) », in *Seizième Siècle*, 2 (1), 2006, p. 131-47.

COVARRUBIAS OROZCO Sebastián de, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, Madrid, Luis Sánchez, 1611.

CROÿ Charles III de. 1600, « Chansons de Charles, Duc de Croy et d'Arshot... Charles III de Croÿ (1560-1612) », 1600. Bibliothèque de Valenciennes. [https://patrimoine-numerique.ville-valenciennes.fr/ark:/29755/B\\_596066101\\_MS\\_0429](https://patrimoine-numerique.ville-valenciennes.fr/ark:/29755/B_596066101_MS_0429).

DELAHAYE Séverine, *La voix d'Orphée, de la musique dans la poésie du Siècle d'or espagnol: Garcilaso de la Vega, Luis de León, Jean de la Croix, Góngora*, Thèse de doctorat, Littérature espagnole, Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle, UFR des Études Ibériques et Latino-Américaines, soutenue le 18 décembre 2000, 458 p.

DELAHAYE-GRELOIS Séverine, « “La lira, ballatas y madrigales todos son una especie de canciones” : le langage commun de la poésie et de la musique à la Renaissance. » 2018. [<http://revueties.org/document/443--la-lira-ballatas-y-madrigales-todos-son-una-especie-de-canciones-le-langage-commun-de-la-poesie-et-de-la-musique-a-la-rennaissance.>]

DÍAZ PIMIENTA Alexis, *Teoría de la improvisación poética*, Almería, Scripta Manent, 2014.

DÍAZ RENGIFO Juan, *Arte Poética Española Con Una Fertilísima Silva de Consonantes Comunes Propios, Esdrújulos y Reflejos, y Un Divino*

*Estímulo Del Amor de Dios, Por...* Salamanca, en casa de Miguel Serrano de Vargas, 1592.

DIFRANCO Ralph A., José J. LABRADOR HERRAIZ et C. Ángel ZORITA, *Cartapacio de Francisco Morán de La Estrella (MP 531)*, Madrid, Editorial Patrimonio Nacional, 1989.

ESTIENNE Henri, *Parodiae morales H. Stephani, in poetarum veterum sententias celebriores, totidem versibus graecis ab eo redditas. Centonum veterum et parodiarum utriusque linguae exempla*, Genève, 1575. <http://www.e-rara.ch/doi/10.3931/e-rara-3270>.

\_\_\_\_\_, *Les prémices: ou le i livre des proverbes épigramatizéz, ou des épigrammes proberbializéz* [1593], Genève, Slatkine reprints, 1968.

FALCK Robert, « Parody and Contrafactum: A Terminological Clarification », in *The Musical Quarterly*, 65 (1), 1979, p. 1-21.

FRENK Margit, « El Manuscrito Poético, Cómplice de La Memoria », in *Entre La Voz y El Silencio*, Alcalá de Henares, Centro de estudios cervantinos, 1997.

GALLEGO MORELL Antonio, *Garcilaso de La Vega y Sus Comentaristas*, Madrid, Gredos, « Biblioteca Románica Hispánica », 1972.

GENNRICH Friedrich, *Die Kontrafaktur Im Liedschaffen Des Mittelalters*, Langen bei Frankfurt, F. Gennrich, 1965.

GIL Eusebio, *La pedagogía de los jesuitas, ayer y hoy*, Madrid, Universidad Pontificia Comillas, 2002.

GÓNGORA Y ARGOTE Luis de, *Obras de don Luis de Góngora (manuscrito Chacón)*, Málaga, Real Academia Española-Caja de Ahorros de Ronda, 1991.

GRACIAN Baltasar, *Agudeza y arte de ingenio...* en casa de Geronymo y Iuanbaut. Verdussen, 1669.

GRACIÁN Baltasar, *Agudeza y Arte de Ingenio*, ed. Evaristo Correa Calderón, Madrid, Castalia, 1987.

GUZMÁN Juan de, *Primera Parte de La Rhetorica de Ioan de Guzman... : Diuidida En Catorze Combites de Oradores : Donde Se Trata El Modo Que Se Deue Guardar En Saber Seguir vn Concepto Por Sus Partes, En Qualquiera Platica, Razonamiento o Sermon En El Genero de Liberatiuo, de Todo Lo Qual Se Pone La Theorica y Pratica...*, Alcalá de Henares, Juan de Lequerica, 1589.

ISTASSE Nathaël, « Johannes Raivisius Textor : mise au point biographique », in *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 69, n.o 3 (2007), 691-703.

JAMBOU Louis, *Les origines du Tiento*, Paris, CNRS, 1982.

———, « El tiento en Cabezón. Reflexiones sobre el Tiento IV de 'Antonio' contenido en el Libro de cifra Nueva de Venegas de Henestrosa », in *Anuario Musical*, 69, 2014, p. 51-60.

JIMÉNEZ DE BÁEZ Yvette, « Género En Fronteras: La Glosa En Décimas (La Sierra Gorda y Otros Pueblos Vecinos, México) », *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas "Las dos orillas", Monterrey, México del 19 al 24 de julio de 2004*, México, Fondo de Cultura Económica - Asociación Internacional de Hispanistas, 2007, p. 529-44.

LAFORTE Conrad, *Survivances médiévales dans la chanson folklorique : poétique de la chanson en laisse*, Québec, Presses Université Laval, 1981.

———, *Poétiques de la chanson traditionnelle française : classification de la chanson folklorique française*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1993.

« Les Goguettes (En Trio Mais à Quatre) » n.d. [Consulté le 23 août 2018 : [http://www.goguettesentrio.fr/.](http://www.goguettesentrio.fr/)]

LOBATO María Luisa, « Escribir entre amigos: hacia una morfología de La escritura dramática moretiana en colaboración », in *Bulletin of Spanish Studies*, 92 (8-10), 2015, p. 333-46.

LONGHI Silvia, « Propagata Voluptas : Henri Estienne et La Parodie », in *Bibliothèque d'humanisme et Renaissance*, 47 (3), 1985, p. 595-608.



LÓPEZ PINCIANO Alonso, *Philosophia antiqua poetica*, Madrid, por Thomas Iunti, 1596.

LÓPEZ POZA Sagrario, « Polianteas y otros repertorios de utilidad para La edición de textos del Siglo de Oro », in *La Perinola*, 4, 2000, p. 191-214.

MARSHALL John Henry, « Pour l'étude des contrafacta dans la poésie des troubadours », in *Romania*, 101 (403), 1980, p. 289-335.

MARTÍNEZ LÓPEZ, María José, « Garcilaso a lo divino : de la letra a la idea », in *Criticón*, 74, 1998, p. 31-43.

McILVENNA Una, « Power of Music : The Significance of Contrafactum in Execution Ballads », in *Past & Present*, 229 (1), 2015, p. 47-89.

MONTAIGNE Michel de, *Essais. Tome I - Livre I - Livre II (Chapitres I-XII)*, éd. Maurice Rat, Paris, Classiques Garnier, « Classiques Jaunes », 2014a.

\_\_\_\_\_, *Essais. Tome II - Livre II (Chapitres XIII à XXXVII) - Livre III*, éd. Maurice Rat, Paris, Classiques Garnier, « Classiques Jaunes », 2014b.

MUNAR I MUNAR Felip, *Manual Del Bon Glosador: Tècniques, Exercisís i Glosades*, Palma, Documenta Balear, 2001.

NETTL Bruno et RUSSELL MELINDA (eds.). *In the Course of Performance : Studies in the World of Musical Improvisation*. Urbana-Chicago : University of Chicago Press, 1998.

ORTIZ Diego, *El Primo[-Secondo] Libro de Diego Ortiz Tolletano : Nel Quale Si Tratta Delle Glose Sobre Le Cadenze & Altre Sorte Di Punti in La Musica Del Violone Nuovamente Posti in Luce*, Roma, Valerio Dorico y Luis su hermano, 1553.

O'SULLIVAN Daniel E., « On connaît la chanson : la contrafacture des mélodies des trouvères dans le Ludus super Anticlaudianum d'Adam de la Bassée », in *Cahiers de recherches médiévales et humanistes. Journal of medieval and humanistic studies*, no. 26 (December), 2013, p. 109-27.

OWENS Jessie Ann, *Composers at Work : The Craft of Musical Composition 1450-1600*. Oxford : Oxford University Press, 1997.

PALMIRENO Juan Lorenzo, *El Estudioso de La Aldea*: Impreso en Valencia: en casa de Ioan Mey ...,vendese en casa del autor..., 1568.

POUEY-MOUNOU Anne-Pascale, « Dictionnaires d'épithètes et de Synonymes aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles: du lexique au manuel », in *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 75 (1), 2013, p. 47-65.

QUEVEDO Francisco de, *Poesía original completa*, éd. José Manuel Blecua Teijeiro, Barcelone, Planeta, 1990.

QUIÑONES DE BENAVENTE Luis, *Entremés famoso y nuevo de los sacristanes*, éd. Abraham Madroñal, Kassel, Reichenberger, 1996.

QUINTILIEN Fabius, *Institution Oratoire*, Paris, Les Belles Lettres, 1975.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de Autoridades*, Madrid, Gredos, 1990.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. Banco de datos (CORDE) [en línea]. *Corpus diacrónico del español*. [consulté le 15 décembre 2018] <http://www.rae.es>.

ROUGERIE Jacques, « Le mouvement associatif populaire comme facteur d'acculturation politique à Paris de la révolution aux années 1840: continuité, discontinuités », in *Annales historiques de la Révolution française*, 297 (1), 1994, p. 493-516.

RUBIO, Samuel, *Historia de la música española 2. Desde el Ars Nova a 1600*, Madrid, Alianza, 1983.

RUFO, Juan, *Las Seyscientas Apotegmas de Iuan Rufo ; y Otras Obras En Verso*, Toledo, Pedro Rodríguez, 1596.

SALISBURY John of, *Ioannis Saresberiensis Episcopi Carnotensis Metalogicon Libri IIII Recognovit et Prolegomenis, Apparatu Critico, Commentario, Indicibus Instruxit Clemens C.I. Webb ...*, éd. Clement Charles Julian Webb, Oxonii, e typographeo Clarendoniano, 1929.

SEZNEC Jean, « Les manuels mythologiques italiens et leur diffusion en Angleterre à la fin de la Renaissance », in *Mélanges de l'école française de Rome*, 50 (1), 1933, p. 276-92.

SIGÜENZA José de, « Tercera parte de la Historia de la Orden de San Geronimo... », 1605 [[http://www.cervantesvirtual.com/obra/tercera-parte-de-la-historia-de-la-orden-de-san-geronimo/.](http://www.cervantesvirtual.com/obra/tercera-parte-de-la-historia-de-la-orden-de-san-geronimo/)]

SOLIS Gabriel et BRUNO Nettl. *Musical Improvisation : Art, Education, and Society*. Urbana-Chicago : University of Illinois Press, 2009.

SPANKE Hans, « Eine Neue Leich-Melodie », in *Zeitschrift Fur Musikwissenschaft*, 14, 1932, p. 385-398.

STEVENSON Robert Murrell. *Spanish Cathedral Music in the Golden Age*. Berkeley : University of California Press, 1961.

TIXIER DE RAVISI, Jean, *Cornucopiae Io. Ravisii Textoris epitome*, Lyon, S. Gryphius, 1551.

TIXIER DE RAVISI Jean, *Theatrum Poeticum et Historicum Sive Officina Johannis Ravisii Textoris*, Paris, Chauldière, 1520.

TRAPERO Maximiano (dir.), *La décima popular en la tradición hispánica*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1994.

TREITLER Leo, « Medieval Improvisation », in *With Voice and Pen : Coming to Know Medieval Song and How It Was Made*. Oxford-New York : Oxford University Press, USA, 2007a, p. 1-38.

\_\_\_\_\_, « Written Music and Oral Music : Improvisation in Medieval Performance », in *With Voice and Pen : Coming to Know Medieval Song and How It Was Made*. Oxford-New York : Oxford University Press, USA, 2007b, p. 39-67.

VARCHI Benedetto, *L' Hercolano : Dialogo*, in Firenze, nella stamperia di Filippo Giunti, 1570.

WERF Hendrik van der, et Gerald A. BOND (eds.). *The Extant Troubadour Melodies : Transcriptions and Essays for Performers and Scholars*. Rochester: H. van der Werf, 1984.

YATES Frances Amelia. *The Art of Memory*. Chicago: The University of Chicago Press, 1966.

ZUMTHOR, Paul, *La poésie et la voix dans la civilisation médiévale*, Paris, PUF, 1984.