



CLASSIQUES
GARNIER

GROSS (Guillaume), « *L'organum*, un art de cathédrale ? ». Musiques autour de saint Guillaume », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes / Journal of Medieval and Humanistic Studies*, n° 26, 2013 – 2, p. 35-55

DOI : [10.15122/isbn.978-2-8124-2934-7.p.0043](https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-8124-2934-7.p.0043)

La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.

© 2014. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

L'*organum*, un art de cathédrale ? Musiques autour de saint Guillaume

Abstract : Polyphony was sung in prestigious places during the twelfth and thirteenth centuries but, because of their magnificence, the pieces performed in the new Cathedral Notre-Dame de Paris from the end of the twelfth century onwards profoundly marked their time. Concerning this polyphonic art, contemporaneous with the flourishing of Gothic architecture, what about the cathedral of Bourges ? Was organum sung in the Cathedral of Saint-Etienne of Bourges then under reconstruction ? Extant sources have little to say... We shall evoke several elements. First of all, individuals : Guillaume du Donjon and Eudes de Sully, and their intellectual context ; then, the capitulary school of Bourges which exhibited a high level of intellectual achievement. Finally, music as seen in liturgical documents (the cartulary of Bourges and the decretals of Paris) and in the notated sources that transmit polyphonic chants composed in honor of St. Guillaume.

*Résumé : La polyphonie a été chantée dans des endroits prestigieux aux XII^e et XIII^e siècles, mais par leur splendeur, les pièces exécutées dans la nouvelle cathédrale Notre-Dame de Paris à partir de la fin du XII^e siècle ont profondément marqué leur temps. De cet art polyphonique, contemporain de l'épanouissement architectural gothique, qu'en est-il en ce qui concerne l'église de Bourges ? L'*organum* a-t-il pu être chanté à la cathédrale Saint-Étienne de Bourges alors en reconstruction ? Les textes et documents sont peu diserts... Nous évoquerons plusieurs éléments. En premier lieu, des personnages, Guillaume du Donjon et Eudes de Sully et le contexte intellectuel dans lequel ils évoluaient. Ensuite, l'école capitulaire de Bourges qui témoignait d'un très haut niveau intellectuel. Enfin, la musique sera évoquée à travers des documents liturgiques (le cartulaire des Bourges, les décrets parisiens) et les sources notées qui transmettent des pièces polyphoniques composées en l'honneur de saint Guillaume.*

La polyphonie, art de la magnificence, a été cultivée à Saint-Martial de Limoges et à Saint-Jacques de Compostelle, dans les cathédrales de Chartres, Sens, Amiens, Beauvais, Noyon et Cambrai. À partir de l'extrême fin du XII^e siècle, la polyphonie fut également exécutée à trois et à quatre voix dans la nouvelle église de Paris. Par leur splendeur, les pièces exécutées dans la nouvelle cathédrale Notre-Dame de Paris ont profondément marqué leur temps et suscité l'admiration des médiévaux dans toute la Chrétienté. La virtuosité des chanteurs, l'audace des scribes qui ont consigné l'*organum* dans une nouvelle notation mesurée alors totalement inédite et l'intérêt que les intellectuels de l'Université alors naissante y ont porté, ont accordé à la polyphonie parisienne une place tout à fait remarquable dans l'histoire de la musique occidentale. La musique chantée à Paris aux XII^e et XIII^e siècles fut en effet le premier *corpus* polyphonique à être entièrement disséminé sous forme écrite, marquant ainsi l'émergence du premier système cohérent de mesure. Il s'agit

également du premier répertoire à comporter des pièces pour plus de deux voix autonomes.

De cet art polyphonique, contemporain de l'épanouissement architectural gothique et qui a provoqué l'intérêt des plus grands intellectuels du temps, qu'en est-il en ce qui concerne la cathédrale de Bourges ? Le sanctuaire chrétien n'est pas pensable sans musique, pour autant l'*organum* a-t-il été chanté à Saint-Étienne de Bourges ? Nous évoquerons plusieurs éléments. En premier lieu, des personnages, Guillaume du Donjon et Eudes de Sully, ainsi que le contexte culturel et éducatif dans lequel ils évoluaient. Ensuite, il faudra mentionner l'école capitulaire de Bourges qui témoignait d'un niveau intellectuel de très haute qualité. Enfin, la musique sera évoquée à travers des documents liturgiques (le cartulaire de Bourges et les décrets promulgués par l'évêque de Paris) et les sources notées du répertoire polyphonique parisien qui contiennent des pièces composées en l'honneur de saint Guillaume, en particulier le répons à trois voix *Abiecto V. Rigat ora lacrimis*¹.

Des personnages et un contexte

La connaissance de Guillaume demeure assez limitée. Né à Arthel dans le Nivernais, Guillaume est issu d'une famille de petits chevaliers fidèle au lignage capétien. Envoyé auprès de son oncle maternel Guillaume, l'archevêque de Soissons, il devient rapidement chanoine de cette ville puis de Notre-Dame de Paris, grâce à l'influence de son oncle et à celle de son père, Ferry, familier de Maurice de Sully. Abandonnant une carrière brillante, il renonce à ses prébendes pour rejoindre l'ordre de Grandmont ; mais suite aux violentes tensions internes qui agitent l'ordre, il rejoint celui de Cîteaux en 1180, encouragé par Étienne de Tournai (abbé de Sainte-Geneviève de Paris) et Pierre de Celle, le successeur de Jean de Salisbury à Chartres. Novice à Pontigny, il devient prieur de cette abbaye dès 1186 et la même année, il est choisi comme abbé de Fontaine-Jean dans le diocèse de Sens. Guillaume est élu abbé de l'abbaye de Chaalis (diocèse de Senlis) qu'il dirige pendant douze ans².

Vers 1200, il apparaît ainsi comme un abbé de grande valeur, fidèle aux Capétiens et talentueux exégète. Le siège épiscopal de Bourges représente pour le pape comme pour le roi Philippe II un enjeu de première importance. L'archevêque de Bourges, primat d'Aquitaine, est chargé de combattre l'hérésie dans le sud-ouest du royaume et contribue dans le même temps à limiter l'influence des Plantagenêts dans la région. L'élection du nouvel archevêque de Bourges fut donc l'objet d'âpres débats entre les chanoines de Saint-Étienne qui remettent la responsabilité du choix

¹ Cet article est la version remaniée et augmentée d'une communication donnée lors du Colloque International tenu à Bourges en octobre 2009 : « La place et la signification de la cathédrale de Bourges dans l'architecture et l'iconographie gothique de l'Europe du XIII^e siècle ». Je remercie Jean-Yves Ribault pour ses précieux renseignements concernant le cartulaire brûlé de Bourges, Olivier Nauleau pour ses informations sur Guillaume de Bourges et l'Ensemble *Beatus* (dir. Jean-Paul Rigaud). Toute ma reconnaissance va à Marie-Reine Renon.

² O. Nauleau, « Saint Guillaume du Donjon, archevêque de Bourges (1200-1209) », *Cahiers d'archéologie et d'histoire du Berry*, 105, 1991, p. 3-8.

entre les mains d'Eudes de Sully. Celui-ci passait pour être le conseiller ecclésiastique de Philippe en matière d'élection ; au moins cinq évêques, qu'il a tous connus à Paris, ont été nommés sur sa recommandation³. Guillaume du Donjon, par ses qualités de modération, et par sa fidélité au pape et au roi, est sacré le dimanche 13 février 1200 en présence de l'archevêque de Bordeaux et des suffragants du siège. Habile médiateur, il sait être un précieux collaborateur pour le pape qu'il seconde dans la défense de la foi (il est mandaté pour enquêter et juger la communauté cathare de La-Charité-sur-Loire) et demeure pour le roi un appui sûr en Berry, concourant à l'avènement de la *pax regis* dans cette province.

Guillaume est également soucieux de son indépendance. Comme Eudes, il entend conserver sa liberté d'action. Dans l'affaire du divorce du roi de France, il s'affirme comme étant l'un des évêques du royaume (avec Eudes de Sully et Nivelon de Cherizy, évêque de Soissons) à faire appliquer l'interdit romain dans son diocèse, s'attirant les foudres de Philippe⁴. Mais en 1202, il légitime les enfants d'Agnès de Méranie, puis en 1204, après la publication de la décrétale *Novit ille*, se rend à Rome avec une délégation d'évêques français pour régler le différend entre le pape et le roi. Guillaume meurt en 1209, et sa piété exemplaire sera reconnue digne d'un saint lorsqu'il sera canonisé en 1218, huit ans seulement après sa mort. Le jeûne, les larmes et l'humilité ont produit à Bourges un évêque digne d'être canonisé, chose rare en France.

Si Eudes et Guillaume ont fréquenté les mêmes cénacles, traversé des épreuves politiques semblables et se connaissaient bien pour avoir présidé aux destinées du chapitre de l'église de Bourges, leurs relations sont encore mal cernées⁵. Et puis, l'histoire de l'élection de Guillaume brouille encore un peu plus les pistes, exagérant sans doute la proximité entre le cistercien devenu archevêque – mais dont la vie resta celle d'un fils de saint Benoît même après son élévation à l'épiscopat – et le chef de l'église de Paris. La personnalité d'Eudes de Sully apparaît éloignée de celle de Guillaume. Évêque de Paris (1197-1208), promoteur de cette polyphonie qui a tant marqué son temps et qui fut chantée à Notre-Dame à partir de la seconde moitié du XII^e siècle, Eudes est issu des puissants seigneurs de Sully-sur-Loire, cousins germains des rois de France et d'Angleterre. Il est le frère d'Henri de Sully (de l'ordre de Cîteaux), archevêque de Bourges de 1183 à 1199 auquel Guillaume succédera⁶. Eudes commence sa carrière comme chantre de l'église de Bourges où sa famille était bien établie. Il a étudié les arts et la théologie à Paris sous un certain Pierre de Vernon (non identifié) et à Rome où il fréquenta la curie pontificale après 1187. Il a également déployé dans la capitale capétienne des talents d'administrateur dans les statuts synodaux. Enfin, en 1197, Eudes accède à la

³ J. Baldwin, *Paris 1200*, Paris, Aubier, 2006, p. 216-217.

⁴ *Ibid.*, p. 216. La colère du roi se déversa surtout envers Eudes : il saisit ses terres et ses biens avec une telle brutalité qu'il fut obligé, après la levée de l'interdit, d'exempter « son très cher cousin Eudes » de tout service militaire personnel pour la durée de sa vie.

⁵ *Ibid.*, p. 217-220 sur les relations entre Eudes et Guillaume.

⁶ Évêques de Bourges après Guillaume : Girard de Cros (1209-1218) ; Simon de Sully (1218-1232), le neveu de Henri de Sully.

tête de l'évêché de Paris⁷. Il succède à Maurice de Sully qui, avant d'être évêque de Paris en 1160, est identifié comme archidiacre de Bourges en 1154 sous le nom de « maître Maurice ». Puis, chanoine à Notre-Dame, Maurice devient archidiacre de Josas et maître de théologie, acquérant une réputation de grand prédicateur. Le toponyme « de Sully » est le seul point commun entre Eudes et Maurice, la famille de ce dernier étant d'origine obscure. De surcroît, les deux hommes différaient, selon Rigord, tant par la morale que le style de vie⁸ : sous sa plume, Maurice se rapproche plus de Guillaume de Bourges que du seigneur qu'était Eudes.

Dans le monde urbain du XII^e siècle, les écoles fleurissent et prennent une importance grandissante dans la formation et l'enseignement des clercs. Parmi les plus célèbres de ces écoles capitulaires (sous la responsabilité du chapitre), citons Chartres, Laon, Reims, Notre-Dame et Saint-Victor à Paris. Le siège de Bourges, s'il n'a pas leur notoriété, était cependant très important, et la succession des écolâtres qui assure l'existence de l'école capitulaire au cours du XII^e siècle montre que le clergé du chapitre Saint-Étienne était de grande qualité et que l'enseignement était dispensé par des personnages hautement qualifiés⁹. Ainsi, un ancien écolâtre des écoles de Reims, connu en Champagne sous le nom de maître Albéric, devient l'archevêque Aubry de Bourges (1136-1141). C'est à ce personnage qu'est attribuée une pièce polyphonique du fameux *Codex Calixtinus* pour Saint-Jacques de Compostelle rédigé vers 1170. Appelé ainsi en raison d'une lettre apocryphe du pape Calixte II qui en préface les cinq livres, ce recueil comprend également un appendice de vingt et une pièces polyphoniques (offices de nuit, parties de messe, hymnes, répons, conduits et *versus* en « déchant », *Benedicamus Domino* tropés ou non). À chaque pièce correspond un auteur, ce qui était une façon de rendre hommage à des personnages célèbres, pour la plupart évêque ou *magister* de cathédrales situées sur la route des grands marchés (de Troyes à Vézelay en passant par Nevers et Bourges) et d'assurer le sérieux de la composition¹⁰. Les œuvres témoignent d'un très haut niveau de culture vocale et d'une grande virtuosité contrapuntique. L'attribution de l'une d'entre-elles à l'archevêque de Bourges dénote l'importance du diocèse de Bourges et le prestige des personnages qui en avaient la charge.

⁷ J. Baldwin, *Paris*, p. 215-216. Les renseignements les plus complets sur Eudes proviennent d'une lettre de Pierre de Blois, archidiacre de Bath, écrite en réponse à l'abbé de Gloucester qui lui avait demandé un rapport sur l'élection et le caractère du nouvel évêque.

⁸ Se reporter à V. Mortet, « Maurice de Sully, évêque de Paris (1160-1196) ; étude sur l'administration épiscopale pendant la seconde moitié du XII^e siècle », *Mémoires de la Société de l'histoire de Paris*, 16, 1889, p. 105-318.

⁹ J.-Y. Ribault, *Un chef-d'œuvre gothique. La cathédrale de Bourges*, Arcueil, Anthèse, 1995, p. 55-56 et p. 87-88.

¹⁰ Ainsi, outre Venance Fortunat (VI^e siècle) et Fulbert de Chartres (IX^e siècle), sont mentionnés : pour l'hymne *Nostra phalanx*, « Aton, évêque des troyens » (élu en 1123) ; pour l'hymne *Congaudeant catholici*, « Maître Albert des parisiens » (chantre de Notre-Dame de Paris, c. 1150) ; pour le conduit *Ad superni regis*, « Maître Aubry, archevêque des Berruyers » ; pour un trope de *Benedicamus*, « Maître Gosselin, évêque des Soissonnais » (mort en 1126).

Au cours du XII^e siècle, plusieurs noms de maîtres de l'école apparaissent encore. Maître Humbert, archidiacre de Bruère en 1145, puis archiprêtre et archidiacre de Bourges, fut élu archevêque en 1182 mais il déclina l'offre pour suivre une carrière italienne et devenir pape sous le nom d'Urbain III. Maître Maurice, dont la carrière est évoquée précédemment, fut archidiacre de Bourges. Maître Thierry, diacre, quitta le chapitre de Bourges à l'extrême fin du XII^e siècle pour diriger l'archevêché de Nicosie (Chypre). Enfin, l'un des derniers noms connus est celui d'un écolâtre, [P] Petit (*Petrus Petit*), chanoine et chancelier sous Henri de Sully, dont les leçons étaient suivies au tout début du XIII^e siècle par Guillaume lui-même¹¹.

Ces témoignages attestent de la qualité de l'enseignement dispensé à Bourges et du haut niveau intellectuel dans lequel la cathédrale s'est inscrite. Ils sont malheureusement très peu nombreux et souvent tardifs, comme le montrent les registres capitulaires et les comptes qui se trouvent aux Archives départementales. Concernant la musique, quelques documents rédigés dans le premier tiers du XIII^e siècle donnent toutefois certaines informations.

La musique : l'église de Bourges

Le premier document est la « Vie de saint Guillaume » insérée dans le cartulaire brûlé de Bourges. Cet écrit (vers 1225) est désormais attribué par Olivier Nauleau à *Petrus Petit*. Voici un extrait qui relate un miracle au sujet d'un homme guéri de sa surdité :

[...] Cujus devotionem pondusque laboris debita nequaquam volens sanctus mercede fraudari, ex tunc, sicut ille surdus asseruit, aures ejus paulatim effecit ita patulas ad auditum ut magis ac magis audiret et sonitum campanarum insolitum miraretur. Procedente sic tempore ad auditus augmentum cum ipsi, qui nobis prius ei clamore loquentibus ex obliquo responderat, in suppressae vocis silentio loqueremur, certumque nobis daret in recta verbi locutione responsum, dignas et debitas Deo gratias fecimus cum solemnī decantatione referri¹².

Le second document est le cartulaire brûlé de Bourges dans lequel on trouve le passage suivant¹³ :

¹¹ Le personnage pourrait-il avoir un quelconque rapport avec ce *magister Perotinus* (diminutif de *Petrus*, littéralement « petit Pierre ») célébré au XIII^e siècle comme *optimus discantor*, auteur de plusieurs *tripla* et *quadrupla* ?

¹² J. Backer, C. de Smedt et G. Van Hoof, *Analecta Bollandiana : Sancti Gulielmi, Archiepiscopi Bituricensis, vita, miracula post mortem et canonizatio*, Paris, Société Générale de Librairie Catholique, 1884, t. III, p. 329-330.

¹³ Il existe deux versions du cartulaire de Bourges. Le cartulaire brûlé est conservé aux Archives Départementales du Cher sous les cotes : 8 – G 17 et 18 (en particulier : liasse J, pièce 5). Le cartulaire fut endommagé par l'incendie de 1859 et se présente sous forme de feuillets de parchemin en liasse dont plusieurs sont très abîmés. Le cartulaire « de Gallardon » (Paris, Bibliothèque nationale de France, nouv. acq. lat. 1274) fut établi vers 1230 par le chanoine bien connu Étienne Gallardon. Actif à la chancellerie royale dans les années 1220, il

De primi constitutione communitatis, scilicet panis et vini [...]. Quilibet debet pro defuncto, cujus est anniversarium, celebrare ; post primam vero ubicumque ipsam cantari contigerit De profundis, sicut est consuetum in majori ecclesia et pro omnibus nostris confratribus orationem specialem, scilicet Inclina, Domine, aurem tuam etc. decantare tenemur [...]. Actum Bituridis anno Domini M^o CC^o XX^o14.

Nous proposons la traduction suivante :

[...] Chacun doit célébrer pour le défunt dont c'est l'anniversaire ; après prime cependant, où que ce soit, il conviendra de chanter *De profundis*, comme il est de coutume dans la grande église et, pour tous nos confrères, nous serons tenus d'exécuter une oraison spéciale, à savoir *Inclina Domine, aurem tuam*, etc. [...] L'acte est passé à Bourges l'an du Seigneur 1220.

Cet acte établit la constitution et édicte les règles d'une communauté « du pain et du vin » à laquelle appartenait *Petrus* Petit, personnage déjà mentionné dans la vie de saint Guillaume. Cette communauté (s'agissait-il d'une communauté eucharistique ?) fut fondée par quatre des dignitaires les plus importants du chapitre de Saint-Étienne, tous prêtres et hebdomadiers de l'église de Bourges, c'est-à-dire chargés tour à tour par semaine d'assurer les services liturgiques de la « grande église ». Si les traces documentaires évoquent bien la musique liturgique à la cathédrale Saint-Étienne de Bourges aux XII^e et XIII^e siècles, les attestations précises d'une exécution polyphonique des pièces manquent. Dans la « Vie de saint Guillaume », il est fait allusion à l'action de grâces qui conclut la plupart des offices, le versicule *Benedicamus Domino* et sa réponse *Deo gratias* qui doit être chanté avec toute la solennité requise pour ce genre d'occasion (*Deo gratias fecimus cum solemnibus decantatione referri*¹⁵). Un chanteur entonne le *Benedicamus* et le chœur (*schola*) lui répond. Dans le cartulaire de Bourges, l'auteur fait référence au psaume *De profundis* et à l'oraison *Inclina Domine*¹⁶. Cette dernière était chantée à vêpres durant l'Office des défunts (sur la tombe du mort) :

Inclina Domine aurem tuam ad preces nostras, quibus misericordiam tuam supplices deprecamur : ut animam famuli tui N., quam de hoc saeculo migrare jussisti, in pacis ac lucis regione constituas, et sanctorum tuorum jubeas esse consortem. Per Dominum.

rejoint en 1227 le chapitre de Bourges où il a pour tâche de compiler le cartulaire de Bourges. Consulter J. Baldwin, « Étienne de Galardon and the Making of the Cartulary of Bourges », *Viator*, 31, 2000, p. 121-146.

¹⁴ Le document est approuvé par l'archevêque de Bourges Simon de Sully en juillet 1220. La datation de l'acte apparaît en toutes lettres dans le cartulaire (1220) mais l'acte original n'a pas été retrouvé.

¹⁵ *Decantatio, onis* : action de chanter, action de réciter, de répéter. *Referio, ire, tr.* : [poét.] refléter, réfléchir, répercuter le son.

¹⁶ *Antiphonale monasticum*, Tournai, Desclée, 1934, p. 1153, 1159.

Comme les oraisons de la messe (collecte, secrète et postcommunion), les diverses harangues exécutées pour un défunt étaient cantillées sur un ton de récitation *recto-tono* avec de faibles modulations dans la voix. L'exécution musicale, même si le vocabulaire employé dans le document dénote une certaine solennité¹⁷, est celle d'un récitatif liturgique dont la caractéristique essentielle est le chant sur une seule note (note de récitation) avec des inflexions ascendantes ou descendantes marquant la fin des phrases ou des membres de phrases. La syntaxe musicale est entièrement subordonnée à l'accentuation des mots et à la structure du texte.

Quant à la mention *De profundis*, il s'agit d'une allusion au psaume 129 qui était chanté dans la liturgie des défunts (*De profundis clamavi ad te Domine : Domine exaudi vocem meam*)¹⁸. Au cours de cette liturgie, le psaume est exécuté de diverses manières. Dans le cadre de la messe pour les anniversaires et diverses commémorations, le psaume sert de texte pour l'*alleluia* (verset alleluatique) qui est remplacé pendant le Carême par le trait. Il est également utilisé pour le chant d'offertoire. Les caractéristiques de ces pièces sont la grandiloquence et la virtuosité. Ces chants du Propre du temps regorgent d'ornementations, en particulier dans les parties solistes (intonation du répons et verset) et mobilisent les chanteurs les plus adroits de la communauté. L'*alleluia* et l'offertoire appartiennent au type de la psalmodie responsoriale, avec insertion d'un verset placé au début de la pièce (il devient le corps du répons ou de l'antienne¹⁹) chanté et repris par le chœur ou *schola*. Cette *responsa* ou « refrain » encadre un ou plusieurs versets chantés par un soliste. Le trait qui remplace l'*alleluia* pendant le Carême appartient lui au type de la psalmodie directe (sans refrain, lecture continue *per ordinem*), le psaume étant chanté dans l'ordre verset après verset. Le mode d'exécution de ces chants, qu'il s'agisse de psalmodie responsoriale ou directe, est l'antiphonie, un chœur ou deux moitiés de chœur, ou encore deux interprètes chantant le texte en alternance.

Durant la veillée du corps, lorsque la dépouille du mort repose sur le brancard (*De vigilia pro defuncto. Quando corpus defuncti in feretro deponitur, cantari possunt sequentes antiphonae cum psalmis*), le psaume 129 est chanté après l'antienne *Apud Dominum misericordia, et copiosa apud eum redemptio*. Il était également exécuté dans la maison du défunt (*statio prima : in domo defuncti*), « où que ce soit » (*ubicumque*) comme le précise l'acte de 1220 inséré dans le cartulaire de Bourges. Cette célébration s'inscrit dans le cadre de dévotions privées qui étaient souvent exécutées à domicile durant la journée, en particulier à la troisième, sixième et neuvième heures (à neuf heures, à midi et à quinze heures), c'est-à-dire après prime (première heure, six heures du matin) comme cela est stipulé dans l'acte (*post primam*). Dans ce contexte, l'exécution du psaume est beaucoup plus sobre, le célébrant cantillant le psaume sans ornementation particulière à la manière d'un récitatif avec de légères inflexions (intonations, terminaisons). Il s'agit toujours

¹⁷ [...] *pro omnibus nostris confratribus orationem specialem, scilicet Inclina, Domine, aurem tuam etc. decantare tenemur*. La particule *de* accolée à *cantare* renforce cette idée et le verbe *teneo* dénote en outre un vocabulaire un peu précieux. *Decanto, avi, atum, are, tr.* : chanter sans discontinuer, exécuter en chantant, répéter, rebattre, rabâcher.

¹⁸ *Antiphonale monasticum*, p. 1153, 1159 ; *Graduale Triplex*, p. 669-704.

¹⁹ Courte pièce en prose chantée en association avec le psaume qui la suit.

d'une psalmodie responsoriale avec une exécution où deux parties se partagent le chant²⁰.

Pour l'Office des défunts, le psaume *De profundis* est chanté aux vêpres après la quatrième antienne : *Si iniquitates observaveris Domine : Domine, quis sustinebit ? E u o u a e*²¹. Cette antienne est reprise entre les versets du psaume²². Enfin, le *De profundis* pouvait être chanté lors de diverses commémorations pour l'Ordinaire du temps, en particulier le mardi à vêpres (*feria tertia ad vespas*), toujours selon la technique de l'alternance entre le célébrant et le chœur²³.

La terminologie musicale des rédacteurs du cartulaire de Bourges ou de la « Vie de saint Guillaume » ne nous renseigne pas sur le fait qu'il y ait eu ou non des pièces exécutées en polyphonie. *Cantare, decantare*... ce dernier terme pourrait-il éventuellement se référer au « déchant », c'est-à-dire, durant cette période, à une polyphonie à deux voix (une voix improvisée ou « déchantée » sur le plain-chant) ? Les termes généralement utilisés aux XII^e et XIII^e siècles pour désigner ce type de polyphonie « note-contre-note » ou « voix-contre-voix » sont soit le nom *discantus*, soit le verbe *discantare*. *Decantare* ou *decantatione* sont utilisés ici dans un sens générique (célébrer, réciter, répéter, chanter avec une certaine solennité).

La réforme de l'office. Saint-Étienne de Bourges et Notre-Dame de Paris

D'autres sources donnent des indications sur la musique et les célébrations liturgiques comme les statuts de l'église de Bourges datés de 1214 et insérés dans le cartulaire de la cathédrale Saint-Étienne²⁴. Ces statuts, établis *in capitulo Bituricensi* et rédigés sous la direction des deux frères Manassés et Guillaume de Seignelay, le premier évêque d'Orléans, le second évêque d'Auxerre²⁵, visent à réformer l'office et rappellent en particulier les obligations et les devoirs du clergé. Le texte précise que le chancelier doit veiller au respect des règles, éviter les inconvenances, rémunérer les clercs ou au contraire leur imposer une amende. L'acte insiste notamment sur la présence régulière de chacun lors des célébrations du culte ; il édicte diverses règles de bonne conduite à respecter lors des offices ; recommande la décence et la retenue dans l'habillement ; et enfin, donne quelques précisions sur les chants. Lisons quelques extraits traduits :

²⁰ Lors de la veillée du corps, l'antienne *Apud Dominum* est chantée au début du psaume, puis reprise entre chaque verset. À la demeure du défunt, c'est le second hémistiche du premier verset du psaume (*Domine, exaudi vocem meam*) qui sert de *responsa*.

²¹ Voyelles de *s(a)eculorum Amen*, les derniers mots de la petite doxologie qui précède la reprise de l'antienne.

²² *Antiphonale monasticum*, p. 1152-1153.

²³ *Psautier monastique*, Tournai, Desclée, 1982, p. 632-633.

²⁴ Voir la note 13 pour les références.

²⁵ *Statuta edita pro ecclesia Bituricensi* [exorde] *Domini gratia Aurelianensis, et Willelmus Altissiodorensis episcopi, universis praesentes litteras inspecturis, salutem in Domino*. Ces deux personnages, proches de la famille des Courtenay, jouèrent un rôle très important dans le processus de canonisation de Guillaume.

[...] À chaque heure, il faut chanter les psaumes avec les pauses et respirations adéquates, ne pas rire bruyamment, faire des grimaces ou des signes déplacés [...]. Les chanoines comme les vicaires, et tous les clercs qui officient dans le chœur doivent s'habiller de façon correcte, les chapes ne doivent pas traîner par terre, être fermées, pas d'enrichissements superflus dans la tenue, la tonsure doit être entretenue [...]. Lorsque le service liturgique est assuré dans le chœur, on ne doit pas circuler dans le déambulatoire en chantant. De même, lorsque la messe solennelle est donnée, il ne peut y avoir en même temps une autre célébration autour du chœur [...]. Les clercs doivent célébrer l'office, le chanter et y assister jusqu'à la fin de l'antienne *Quicumque vult*²⁶ [...]. Le chœur se répartira les tâches pour le chant des psaumes : une partie entonnera le début des psaumes et l'autre partie lui répondra puis la semaine suivante, ce sera l'inverse [...]. Nul ne doit s'absenter et vaquer dans le cloître au lieu de suivre les offices. Il faut arriver à l'heure aux matines (on ne pourra plus entrer dans le chœur après la fin du premier psaume) et à la messe²⁷ [...]. De même, les clercs doivent suivre l'office des matines jusqu'au bout ainsi que la messe des défunts.

Cet acte ne procure pas de renseignements techniques sur les chants ni sur leur exécution. Toutefois, il nous renseigne sur le climat qui entourait alors le monde ecclésial. Les évêques Manassés et Guillaume de Seignelay durent en effet répondre à la demande du légat du pape en France qui souhaitait corriger et réformer ce qui devait l'être dans la discipline et la liturgie du chapitre Saint-Étienne. De même, le légat Pierre de Capuano, excédé par l'inconvenance des diacres, avait enjoint à Eudes de Sully de prendre des mesures afin de réformer l'office de l'église de Paris. Pourtant, si à Saint-Étienne de Bourges comme à Notre-Dame de Paris, la volonté de changement est manifeste et s'inscrit bien dans la réforme morale et spirituelle du clergé poursuivie et accentuée sous le pontificat d'Innocent III (1198-1216), l'acte de 1214 inséré dans le cartulaire de Bourges ne mentionne pas la polyphonie alors qu'elle est clairement mentionnée dans les décrets parisiens promulgués à la fin du XII^e siècle.

C'est durant la seconde moitié du XII^e siècle que l'introduction de la polyphonie au chœur de Notre-Dame à tous les offices liturgiques des jours de fête se prépare²⁸. L'*organum* est d'abord exécuté à deux voix dans les années 1160 puis une étape décisive est franchie à partir de 1198. Eudes de Sully promulgue plusieurs décrets qui attestent non seulement d'une pratique *in organo* (deux voix) mais aussi

²⁶ Ce passage est probablement une allusion à la célébration pour le Commun d'un martyr lors de l'office des vêpres qui se déroule généralement comme suit : un verset d'introduction (*Deus in adiutorium*) chanté avec sa réponse et la doxologie, la chant de psaumes (généralement cinq), le capitule, un répons bref, un hymne et le verset *Magnificat* avec l'antienne *Qui vult venire post me* qui clôt l'office.

²⁷ Après la première lecture : épître apostolique.

²⁸ M. Huglo, « Les débuts de la polyphonie à Paris : les premiers *organa* parisiens », *Forum Musicologicum III*, éd. W. Arlt et H. Oesch, Winterthur, Amadeus Verlag, 1982, p. 93-163.

d'une exécution *vel triplo vel quadruplo* pour les chants responsoriaux de la messe et des offices ainsi que le *Benedicamus Domino* de vêpres²⁹.

La réforme de l'office fut entreprise suite à la dégradation du service divin. Excédé en particulier par les nombreux débordements qui accompagnaient les fêtes qui suivaient Noël, Eudes de Sully prend des mesures coercitives³⁰. Même si l'évêque ne témoigna pas d'une extrême sévérité, un premier décret est tout de même promulgué en 1198 qui vise « l'Office des Fous » et en interdit les tropes pour la fête de la Circoncision³¹. Un second décret de 1199 fixe le déroulement de la fête de saint Étienne (26 décembre) et interdit la « Fête des diacres », mettant un terme aux exagérations de ceux-ci et s'assurant la présence de tout le clergé³². À Notre-Dame de Paris, l'*organum* se substitue désormais en partie au plain-chant à six occasions : pour le répons et le *Benedicamus Domino* des premières vêpres (les deux pouvaient être répétés aux secondes vêpres), pour les troisième et sixième répons des matines et pour le graduel et l'*alleluia* de la messe³³. Les *organa* furent composés pour les principales fêtes du calendrier liturgique parisien, les fêtes doubles, semi-doubles et de neuf leçons et surtout les grandes célébrations *annuale* de Noël, de Pâques et de l'Assomption ainsi que pour un sanctoral choisi. Les saints faisant l'objet d'une vénération particulièrement importante à Paris étaient ainsi fêtes « en *organum* » : Étienne, Denis, Germain, André, Nicolas et à partir de 1218, Guillaume. Pour la saint Étienne, l'évêque puise dans ses fonds (comme il l'avait fait pour les célébrations de Noël) pour rétribuer les chantres lors de la fête de saint Étienne. La décision d'Eudes a été, semble-t-il, motivée par la dévotion que lui inspirait le proto-martyr, saint patron de la cathédrale de Bourges³⁴.

Musiques en l'honneur de Guillaume

Les réalisations polyphoniques parisiennes constituent une mise en relief tout à fait nouvelle du texte sacré. Certes, divers types de polyphonie étaient chantés depuis longtemps et en d'autres lieux ; cependant, l'*organum* parisien affiche sa spécificité et son originalité à plusieurs égards. Les chants ont mobilisé des maîtres

²⁹ Ed. H. Roesner, *Le Magnus liber organi de Notre-Dame de Paris : les quadrupla et les tripla parisiens*, Monaco, L'Oiseau-Lyre, 1993, t. I, p. XXII-XXIII. Voir également C. Wright, *Music and Ceremony at Notre-Dame de Paris 500-1500*, Cambridge Mass., Cambridge University Press, 1989, p. 258-267. Décrets publiés par J. Handschin, « Zur Geschichte von Notre-Dame », *Acta Musicologica*, 4, 1932, p. 5-14.

³⁰ G. Gross, *Chanter en polyphonie à Notre-Dame de Paris aux XII^e et XIII^e siècles*, Turnhout, Brepols, 2008, p. 27-32 ; *id.*, « Chanter à Notre-Dame de Paris sous le règne de Philippe Auguste : un art de la magnificence », *Revue historique*, 639/3, 2006, p. 609-634.

³¹ C. Wright, *Music and Ceremony*, p. 239-241. Consulter R. A. Baltzer, « The Geography of the Liturgy at Notre-Dame of Paris », *Plainsong in the Age of Polyphony*, éd. Th. F. Kelly, Cambridge Mass., Cambridge University Press, 1992, p. 45-64.

³² M. Huglo, « Les répons organisés à Notre-Dame de Paris », *Revue de Musicologie*, 83/1, 1997, p. 82. Les décrets suivants de 1200, 1208, 1217, 1230 et 1245 précisent eux-aussi la place de la polyphonie à deux, trois et quatre voix au sein du rite.

³³ Ed. H. Roesner, *Le Magnus liber organi*, p. XIX, LXI, et F. Reckow, *Der Musiktraktat des Anonymous IV*, Wiesbaden, F. Steiner, 1967, t. I, p. 7-12.

³⁴ C. Wright, *Music and Ceremony*, p. 242-243.

au savoir-faire inégalés et le répertoire sera consigné dans la première notation musicale mesurée de l'histoire de la musique occidentale³⁵. Cette innovation sans précédent fut nommée *musica mensurabilis* par les théoriciens pour distinguer la nouvelle musique parisienne des autres traditions³⁶.

Les *tripla* et *quadrupla* sont les compositions les plus prestigieuses du répertoire parisien³⁷. Elles occupent une place de choix dans les manuscrits, se trouvant en début de volume ou du moins au début d'un fascicule ou d'une collection indépendante³⁸. Plusieurs pièces furent créées pour des cérémonies particulières. De nouvelles antennes processionnelles, plusieurs *tripla* ainsi que des commémorations pour les saints récemment canonisés virent ainsi le jour durant le XIII^e siècle : Thomas de Canterbury, Bernard de Clairvaux, Guillaume de Bourges, François d'Assise et le roi Louis IX³⁹. Lorsqu'une nouvelle fête était intégrée à la liturgie de Paris, il revenait au clergé d'organiser le déroulement de la célébration. À cette fin, les clercs se mettaient à assembler psaumes, leçons, répons, hymnes, pour former une messe et un cycle d'heures appropriés. Pour la plupart des saints locaux, la célébration du jour consistait à assembler chants et prières issus généralement du Commun des saints.

Le manuscrit « F » conserve deux pièces en l'honneur de saint Guillaume : le conduit à trois voix *O felix Bituria* (ff. 209^v-210^v) et l'*unicum Regi regum omnium*, conduit à deux voix (ff. 337^v-338^v). Ces conduits, qui font partie d'une collection de textes du milieu du XIII^e siècle et postérieurs au reste du répertoire du *Magnus liber organi*, étaient destinés à la Sainte-Chapelle du Palais. Une troisième composition en l'honneur de Guillaume fait partie du répertoire polyphonique parisien : le répons à trois voix *Abiecto V. Rigat ora lacrimis*, transmis dans un manuscrit conservé aujourd'hui à la Bibliothèque Interuniversitaire de Montpellier (section de Médecine) sous la cote H. 196 (« Mo »). Le plain-chant provient d'un office rythmique composé par Philippe, chantre de Montier-la-Celle, transmis par trois

³⁵ G. Gross, *Chanter en polyphonie*, p. 17-24, p. 32-35 et p. 38-44. La source manuscrite la plus importante et la plus complète du répertoire de Notre-Dame, le manuscrit « F » (Firenze, Biblioteca Medicea-Laurenziana, Plutéo, 29.1), fut copiée dans les années 1240 à Paris. Se reporter à B. Haagh et M. Huglo, « Magnus liber – maius munus », *Revue de Musicologie*, 90, 2004, p. 193-230.

³⁶ Traité *De mensurabili musica* de Jean de Garlande, c. 1240-1250. Les autres traités majeurs à discuter la nouvelle notation mesurée sont : *Ars cantus mensurabilis* (Francon de Cologne, c. 1260-1280), *Tractatus de musica* (Lambertus, c. 1260-1275), *De mensuris et discantu* (traité « de l'Anonyme IV », c. 1275), *De musica mensurata* (traité anonyme de Saint-Emmeram, c. 1279).

³⁷ Le répertoire polyphonique parisien comprend plusieurs genres : l'*organum* (mise en polyphonie des répons de la messe et des offices), des clausules, le *Benedicamus Domino*, des conduits, des motets et quelques chants processionnels.

³⁸ La datation des sources s'étend des années 1240 jusqu'au début du XIV^e siècle et leurs origines géographiques sont diverses. Les manuscrits « F » (c. 1240) et « Mo » (c. 1260) ont été copiés à Paris. Se reporter à R. A. Baltzer, « Manuscripts and Their Owners : Lost and Finds », *Journal of Musicology*, 5, 1987, p. 380-399, et Ed. H. Roesner, *Le Magnus liber organi*, p. XXVI-XXXVI.

³⁹ C. Wright, *Music and Ceremony*, p. 72.

bréviaires de Meaux et un bréviaire noté de Troyes de la deuxième moitié du XIII^e siècle (hiver non noté). Le bréviaire de Troyes contient un office noté de saint Guillaume de Bourges et le répons *Abiecto V. Rigat ora lacrimis* apparaît aux folios 285^v et 286^r (cf. *infra* exemples 1 et 2)⁴⁰.

La composition de l'*organum* à trois voix date probablement d'une ou deux décennies après 1218 (canonisation de Guillaume). C'est donc une pièce tardive par rapport à la composition pour l'église Notre-Dame d'*organa* à deux, trois et quatre voix attestés dès la fin du XII^e siècle et dans la première moitié du XIII^e siècle. Il y avait peut-être aussi une version à deux voix aujourd'hui disparue ; la plupart des fêtes célébrées avaient en effet des *organa dupla* pouvant être utilisés en plus ou à la place des *tripla* et *quadrupla*. Barbara Haggh et Michel Huglo ont estimé que les pièces pour les saints « royaux », Guillaume de Bourges et Thomas Becket⁴¹, n'avaient pas leur place à Notre-Dame mais plutôt dans les livres de la chapelle du Roi qui les exécutait soit à Notre-Dame, soit, plus tard, à la Sainte-Chapelle en présence du monarque⁴². Ainsi, la liturgie de la fête de Guillaume (fête le 10 janvier) était empruntée au Commun des confesseurs pontifes⁴³. Cependant, on lisait à l'office nocturne le récit de sa vie et de ses miracles à la Sainte-Chapelle⁴⁴.

La version unique du répons à trois voix *Abiecto V. Rigat ora lacrimis* apparaît dans le manuscrit « Mo » aux folios 20^r-22^r. Si les origines parisiennes de ce manuscrit sont incontestables, l'histoire de sa copie est en revanche assez complexe, et sa destination suscite encore aujourd'hui bien des interrogations⁴⁵. Copié et enluminé à Paris dans les années 1260-1280, plusieurs hypothèses ont été avancées sur sa destination. Le manuscrit pourrait avoir été destiné à l'église parisienne de Saint-Germain-l'Auxerrois, ou Saint-Germain d'Auxerre, ou encore

⁴⁰ Bréviaires de Meaux : Paris, BnF, lat. 1054, 1266 et 1295. Bréviaire de Troyes : Troyes, Bibliothèque Municipale, 1148 (office noté de saint Guillaume : *ff.* 282^r-289^v). Voir *Analecta Hymnica*, 5 (n° 99), p. 269-272 ; H. Leroquais, *Bréviaires*, Paris, 1934, t. IV, p. 224-226 (n° 826), et H. Hofmann-Brandt, *Die Tropen zu den Responsorien*, Erlangen, Universität Erlangen-Nürnberg, 1971, t. II, p. 187. Transcription : Ed. H. Roesner, *Le Magnus liber organi*, p. 304-305.

⁴¹ Pièces en l'honneur de Thomas Becket : Le répons *Jacet granum V. Cadit custos* à trois voix (office propre de Thomas Becket, le 29 décembre) ; deux conduits : *Novus miles* à trois voix et *Christi miles (unicum)* à trois voix).

⁴² B. Haggh et M. Huglo, « Magnus liber », p. 207-210 ; R. Branner, « The Saint-Chapelle and the Capelle Regis in the 13th Century », *Gesta*, 10/1, 1971, p. 19-22.

⁴³ Répons chanté à l'office des matines (rang de la fête : fête de 9 leçons) d'après le calendrier liturgique établi par Ed. H. Roesner, *Le Magnus liber organi*, p. XX-XXV. Avant la fin du XII^e siècle, on trouve déjà de nombreux précédents de cette pratique dans les diverses fêtes intégrées au calendrier liturgique de l'église de Paris (C. Wright, *Music and Ceremony*, p. 79-81).

⁴⁴ Bruxelles, Bibliothèque Royale, IV 472, fol. 90^v : Haggh et Huglo, « Magnus liber », p. 210. La crypte de la Sainte-Chapelle fut consacrée le 26 avril 1248 par Philippe Berurier, neveu de saint Guillaume et archevêque de Bourges.

⁴⁵ Ed. H. Roesner, *Le Magnus liber organi*, p. XXXIII-XXXIV.

être en lien avec la cathédrale d'Amiens⁴⁶. Aucune des deux hypothèses n'est convaincante. Le manuscrit conservé à Montpellier est essentiellement un recueil de motet (*libri motetorum*, fascicules II-VIII). Cinq *organa* à trois voix sont présentés dans le premier fascicule (introduits par le verset *Deus in adiutorium*), fascicule qui était probablement destiné à donner de la distinction et de l'éclat au *liber motetorum* qui suit. Les *organa* ne suivent pas un ordre particulier. Mais il est cependant frappant que la moitié des *tripla* soient des chants pour des évêques (par exemple saint Germain, un saint prépondérant de Paris), que l'un d'eux soit une œuvre unique pour Guillaume de Bourges qui était un saint important à Paris, patron de la Nation française à l'Université, et que le recueil comporte les deux *tripla* attribués par « l'Anonyme IV » à Pérotin⁴⁷. Enfin, certains *tripla* ont été raccourcis ; l'un, le répons *Sancte Germane V. O sancte Germane*, révèle un travail de recomposition d'une importance inhabituelle⁴⁸.

Une analyse en termes de rhétorique

Le *tripla Abiecto V. Rigat ora lacrimis* fait partie de ces pièces majestueuses qui ont demandé aux chantres un effort particulier d'exécution. Sur le plain-chant, la mise en *organum* des parties solistes des chants responsoriaux atteint en effet des proportions jusque-là jamais atteintes, et cette mise en relief inédite du texte sacré a réclamé un très haut degré de virtuosité et de culture. Étudier la composition de l'*organum* nécessite d'ancrer les pièces dans le contexte intellectuel et éducatif qui a permis leur éclosion et leur développement. Regardons certaines remarques de Jean de Garlande et de « l'Anonyme IV ». L'auteur du *De mensurabili musica* donne trois procédés de répétition mélodique (*colores*) pour le traitement des voix supérieures des *tripla* et des *quadrupla* : *color in ordinatione* (répétition d'une note dans un motif progressivement étagé sur une quinte ou succession de formules parallèles), *florificatio vocis* (répétition d'une ou de plusieurs notes dans un mouvement mélodique conjoint) et *repetitio diversae vocis* (échange entre les voix). Ces ornements permettent d'élaborer un passage musical réussi et attrayant, le *color* désignant de façon générale un embellissement mélodique. Associés aux notions de reconnaissance, de beauté et de plaisir, le *color* et la *repetitio* donnent à entendre un son connu et savoureux⁴⁹. Vers 1275, « l'Anonyme IV » réitère l'association entre

⁴⁶ M. Huglo, « De Francon de Cologne à Jacques de Liège », *Revue belge de musicologie*, 34-5, 1980-1981, p. 44-60. L'auteur pense que le manuscrit pourrait être identique au *liber organicus notatus* cité dans un inventaire de la cathédrale d'Amiens en liaison avec le *magister Petrus de Cruce*.

⁴⁷ Traité *De mensuris et discantu* (généralement appelé traité de « l'Anonyme IV »). F. Reckow, *Der Musiktraktat*, p. 46 : *Ipse vero magister Perotinus fecit quadrupla optima partem sicut Viderunt, Sederunt cum habundantia colorum armonicae artis ; similiter et tripla plurima nobilissima sicut Alleluia Posui adiutorium, Nativitas, etc.*

⁴⁸ Ed. H. Roesner, *Le Magnus liber organi*, p. XXXIV et 340.

⁴⁹ E. Reimer, *Johannes de Garlandia : De mensurabili musica*, Wiesbaden, F. Steiner, 1972, p. 95-97 (chapitre 15, 10-18 : Paris, BnF, lat. 16663, ff. 75^v-76^r).

les *colores* et l'*organum* en citant des pièces (*Viderunt, Sederunt, Alleluia Dies sanctificatus*) qui contiennent des *colores* « en abondance »⁵⁰.

Les évocations du *color*, des *colores* et du procédé de l'*ornatus* par les deux théoriciens renvoient au vocabulaire d'une poésie didactique contemporaine des pratiques polyphoniques de la cathédrale Notre-Dame. Les *artes poeticae*, ces manuels didactiques alors très en vogue dans les écoles, s'intéressent à tous les aspects de l'art littéraire ; mais l'apprentissage des ornements occupe une place de choix, en particulier ceux écrit au tournant du XII^e et du XIII^e siècle (*Ars versificatoria* de Matthieu de Vendôme, *Poetria nova* de Geoffrey de Vinsauf)⁵¹. En effet, produire un beau discours, c'est désormais l'emplir de figures et les auteurs vont saturer leurs compositions de nombreuses figures de l'élocution. La valeur d'une œuvre est ainsi mesurée à l'aune des *colores* qu'elle contient et à la virtuosité avec laquelle on les emploie⁵². Les ouvrages proposent notamment une classification des figures de l'élocution dont certaines, relatives au phénomène de la répétition, sont abondamment utilisées dans les longs mélismes de l'*organum*. Les clercs de Notre-Dame ont utilisé ces techniques rhétoriques d'ornementation afin d'embellir et d'organiser leur discours.

L'exécution musicale peut être en « style mélismatique », les voix supérieures mesurées déroulant leur lignes mélodiques au-dessus du plain-chant en valeurs longues non mesurées, comme un *ison* (intonation soliste du répons sur *Ab-* de *Abiecto* et début du verset sur *Ri-* de *Rigat*). Les chanteurs peuvent aussi exécuter certaines parties en « style de déchant », toutes les voix étant alors mesurées (suite de l'intonation soliste sur *Abiecto*). L'*organum* est composé sur les parties solistes des chants responsoriaux, l'intonation soliste du répons et le verset, le reste étant exécuté par la *schola* en monodie. Retrouvons dans le répons *Abiecto V. Rigat ora lacrimis* quelques exemples de ces figures de répétition qui permettent aux chanteurs d'élaborer l'*organum* (exemples 3 et 4)⁵³. Nous remarquons la *repetitio* (même motif en début de section), la *conversio* (même motif en fin de section), la *complexio* (même motif au début et à la fin), l'*epanodos* (motif repris en sens inverse), la *conduplicatio* (même motif dans un même membre de phrase), l'*anadiplosis* (même motif en fin de section puis au début de la suivante permettant de lier deux propositions) ; enfin le *color in ordinatione* et l'échange entre les voix mentionnés par Jean de Garlande. D'autres figures sont utilisées afin de structurer les vocalises

⁵⁰ F. Reckow, *Der Musiktraktat*, p. 46, 82. Se reporter à G. Gross, *Chanter en polyphonie*, p. 105-134.

⁵¹ Sur les *artes poeticae*, consulter J.-Y. Tilliette, *Des mots à la Parole. Une lecture de la Poetria nova de Geoffrey de Vinsauf*, Genève, Droz, 2000 ; P. Bourgain, « Théorie littéraire. Le Moyen Âge latin », *Histoire de poétiques*, éd. J. Bessière, Paris, PUF, 1997, p. 35-55 ; E. Faral, *Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle*, Paris, Champion, 1962 ; D. F. Kelly, *The Arts of Poetry and Prose*, Turnhout, Brepols, 1991. Sur les figures de rhétorique, se reporter à J. J. Murphy, *Rhetoric in the Middle Ages*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1974, et à L. Arbusov, *Colores rhetorici*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1948.

⁵² J.-Y. Tilliette, *Des mots à la Parole*, p. 10-11 et p. 26-27.

⁵³ Une analyse complète des procédés de répétition à petite échelle se trouve dans G. Gross, *Chanter en polyphonie*, p. 157-192.

comme la *gradatio* (même motif sur des degrés différents ou « marche ») et la *florificatio vocis*. La répétition mélodique opère également sur de plus grandes dimensions par le jeu des duplications parfaites, imparfaites (technique de l'*isocolon* qui consiste à énoncer deux membres de phrase de même longueur en « ouvert-clos ») et différées⁵⁴ (cf. *infra* exemples 3 et 4).

Les *quadrupla* et les *trippla* parisiens sont emplis de ces *colores rhetorici* qui permettent d'organiser les vocalises et d'unifier le discours autour du phénomène de la *repetitio*. La polyphonie ne se présente pas seulement comme la succession de longues et de brèves regroupées en segments rythmiques : les ornements sont les points de repères du débit chanté *sine littera*. L'organisation du discours se présente ainsi comme la succession de grands « blocs » (trois dans le répons, deux dans le verset). Chacun de ces « blocs » est construit selon un même caractère mélodique. Un ou plusieurs types de complexion sont utilisés dans chaque partie ; à partir de cette idée de départ, la consonance va être développée, saturée par l'ornementation et par le jeu des tensions et des détentes qu'elle occasionne, jusqu'à épuisement de l'idée initiale. Ensuite, on passe à d'autres idées, d'autres schémas, variant le discours et ménageant les effets. De la figure à la phrase, puis de la phrase au « bloc », nous découvrons un discours musical fondé sur les *colores* et la *repetitio*. La « mise en forme » de l'*organum* apparaît comme un jeu complexe fait de figures imbriquées, combinées entre elles où les possibilités de variation sont infinies. Le parfait contrôle des techniques mémorielles et le maniement virtuose de la langue latine rendent possible la transposition entre les procédés rhétoriques d'ornementation et les figures musicales de répétition⁵⁵. L'enseignement, fondé pour une large part sur le par-cœur et la répétition, vise à donner au clerc les moyens de composer son matériau à l'avance et surtout sur le moment. Dans cette perspective de performance, les ornements poétiques encouragent la réflexion, stimulent l'esprit, invitent à un parcours réminiscent et inventif que les chantres parisiens surent réaliser de façon magistrale.

La parole du chantre s'inscrit dans un processus de renouvellement d'une pratique oratoire portée à un niveau d'extrême maîtrise où musique et rhétorique parlent d'une même voix. L'*organum* délivre un discours d'une indéniable nouveauté. L'utilisation de techniques ornementales empruntées à la poésie n'est pas nouvelle ; en revanche, ce qui est véritablement innovant, c'est de s'être servi systématiquement de la répétition afin de structurer entièrement le débit chanté *sine littera*. La rigueur formelle, l'organisation logique des mélismes en figures ne se retrouvent pas dans les répertoires polyphoniques précédents. Ces nouvelles préoccupations afférentes à l'organisation formelle, l'agencement (*ordo*) de l'espace sonore qu'il s'agit désormais de circonscrire plus précisément, ont conditionné l'émergence d'une nouvelle grammaire musicale et s'ancrent dans un contexte qui voit le savoir récemment enseigné dans les écoles cathédrales et leurs maîtres s'intégrer maintenant dans l'Université. Nouvelle logique du discours qui engendre une nouvelle intelligence de la représentation et de la perception du monde : dans

⁵⁴ G. Gross, *Chanter en polyphonie*, p. 193-202 pour une étude des techniques de répétition à grande échelle, et p. 203-214 pour les compléments d'analyse.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 239-256 et p. 257-264 sur la manière dont les chantres ont réussi à transposer des procédés rhétoriques d'ornementation dans leur discours musical.

cette perspective, et au-delà du rapprochement entre musique et rhétorique, les structures de l'*organum* pourraient refléter certaines caractéristiques fondamentales de l'esthétique « gothique », comme par exemple le goût pour les effets de correspondance et d'écho qui se manifestent dans l'architecture sacrée, ou la calligraphie, voire même la construction des sommes théologiques ou les grands développements dans les domaines de la spiritualité et de l'exégèse élaborés autour de 1200 par les premiers maîtres de l'université de Paris (Guillaume d'Auvergne, Prévostin de Crémone). L'*organum* est au cœur des mutations intellectuelles qui s'opèrent à Paris dans la période charnière de la fin du XII^e siècle et de la première moitié du XIII^e siècle. Mode de composition fondé sur la mémoire et la maîtrise de l'art oratoire (signifié par le terme générique de *color*) réservé à une élite de clercs imprégnés de la culture des écoles-cathédrales du XII^e siècle, l'*organum* renvoie aussi aux préoccupations des maîtres de l'université de Paris et à la mise en place progressif d'un code qui prétend et parviendra à l'universalité. À partir du *De mensurabili musica* de Jean de Garlande, l'intérêt pour le signe musical (la *figura*) va croissant et lance le processus qui affranchira l'art musical de la justification théologique qui le sous-tendait, faisant de la musique une discipline autonome, immanente à ses propres signes.

Conclusion

L'*organum*, art soliste réservé à des chanteurs émérites, a-t-il pu être chanté à Bourges ? Le jeu musical auquel se livrent les chanteurs d'*organum* témoigne d'une très haute culture vocale et d'une extrême maîtrise dans la performance orale que seuls des clercs rompus à l'exercice virtuose de la langue latine et à la parfaite connaissance des techniques de mémorisation pouvaient exécuter. Le prestige de ces chanteurs solistes, maîtres dans l'art de l'*ex tempore dicendi* qui embellissent de manière grandiose le service divin, retombe sur leur communauté et assure la gloire de l'*ecclesia* et de son évêque qui accueillent de tels chants⁵⁶. Ce « tour de force » technique n'a-t-il pu se faire qu'à Paris ? Seuls des endroits où un enseignement intellectuel de premier ordre était dispensé pouvaient s'enorgueillir de posséder les meilleurs chantres. L'école capitulaire de Bourges était qualifiée et comprenait des maîtres prestigieux. La culture grandissante des prélats de cette époque comme l'archevêque de Bourges, prédicateur renommé, invite à ne pas exclure d'emblée qu'une pratique organale ait pu se développer au sein de la communauté de la cathédrale Saint-Étienne. Pour autant, Guillaume a-t-il eu les moyens de mettre en place quelque chose de semblable à Bourges ? Était-ce d'ailleurs sa volonté, tant les travaux de la nouvelle cathédrale ont accaparé son énergie et grevé les budgets ? Enfin, son éducation, ses relations avec les ordres de Grandmont et de Cîteaux, sa vie d'ascète, ne plaident pas en premier lieu en faveur d'un développement de l'office aussi fastueux qu'à Paris...

Au regard du rapprochement entre les arts poétiques et les pratiques polyphoniques alors en usage à Paris aux XII^e et XIII^e siècles, il faudra désormais

⁵⁶ G. Gross, « Enjeux de pouvoir à Notre-Dame de Paris. L'*organum* aux XII^e et XIII^e siècles : le discours musical comme stratégie de communication ou la légitimation implicite de l'autorité épiscopale », *Revue historique*, 659/3, 2011, p. 487-510.

conduire plus avant l'étude du contexte intellectuel et éducatif au sein du chapitre de la cathédrale Saint-Étienne. Des hommes qui se côtoient, qui travaillent ensemble, partageant le même quotidien et évoluant dans le même milieu, comme cela fut le cas pour Maurice, Eudes et Guillaume, n'ont pas à leur disposition des modèles mentaux hétérogènes. Par leur splendeur, les pièces exécutées en *organum* par les clercs de Notre-Dame à la fin du XII^e siècle ont suscité l'admiration des médiévaux. La volonté de l'évêque de Paris d'insérer la polyphonie dans tous les offices des jours de fête n'a pas pu échapper aux dignitaires de Bourges et en premier lieu à Guillaume et à son maître *Petrus* Petit. Comment l'archevêque, dont on connaît les relations privilégiées avec Sully, et au regard de la position politique éminente de la métropole et du haut niveau de culture qui était alors celui du chapitre de Saint-Étienne, n'a-t-il pas pu être attentif à la vie intellectuelle de son temps et ne pas s'intéresser à l'*organum* parisien ainsi qu'à la très haute maîtrise artistique qui a présidé à son émergence et à son développement ?

Au terme de cette première enquête, il convient de chercher à savoir quel a pu être le parcours intellectuel des érudits de chapitre de Bourges. Le rôle de la mémoire, l'apprentissage virtuose de la langue latine sont à la base du système éducatif mais précisément, quelles étaient les méthodes d'enseignements et les programmes scolaires, les textes et manuels étudiés, quels outils étaient à leur disposition ? Le nombre restreint de témoignages et de documents sur l'enseignement et les institutions scolaires au tournant du XII^e et du XIII^e siècle, le caractère souvent imprécis ou au contraire très technique du lexique et de la doctrine des théoriciens des arts du *trivium* et de la musique, enfin le cloisonnement moderne des disciplines, rendent l'exercice délicat. À Bourges, des documents existent pour le XII^e siècle, mais on ne sait pas ce que l'école capitulaire devient au XIII^e siècle ; elle disparaît des textes – comme si le travail iconographique accompagnant la construction de la cathédrale pouvait suppléer aux anciens colloques.

Guillaume Gross

Institut de Recherche et d'Histoire des Textes, Paris



Exemples 1 : *Abiectione V. Rigat ora lacrimis* : Troyes, Bibliothèque Municipale, 1148, fol. 285^v (Photo Médiathèque du Grand Troyes ; photographe : Pascal Jacquinet)



Exemple 2 : *Abiecto V. Rigat ora lacrimis* : Troyes, Bibliothèque Municipale, 1148, fol. 286^r (Photo Médiathèque du Grand Troyes ; photographe : Pascal Jacquinot)

49. ABIECTO V. RIGAT ORA LACRIMIS

Responsory [O 41]

I. BLOC

Mo, 20r

Tr

D

T

Ab

IL BLOC

III. BLOC

repetitio et imitationes

repetitio

imitationes

repetitio

repetitio

10

20

anadiplosis

repetitio

30

repetitio

anadiplosis

40

anadiplosis

anadiplosis

conversion aux deux voix (échange) mes. 37-38

échange

conversion aux deux voix (échange)

anadiplosis

epanodos

repetitio

epanodos

repetitio

epanodos

duplication différée mes. 54

complexio

50

complexio

60

70

anadiplosis

conspicatio

- iec -

- iec -

- iec -

- to]

- to]

duplication différée - to

Exemple 3 : *Abiecto V. Rigat ora lacrimis*. Transcription : Ed. H. Roesner, *Le Magnus liber organi de Notre-Dame de Paris : les quadrupla et les tripla parisiens*, Monaco, L'Oiseau-Lyre, 1993, t. I, p. 255 (reproduit avec la permission de l'éditeur)

256

I. BLOC

isocolon

II. BLOC

isocolon

Tr

D

T

Ri

Ri -

duplication parfaite

10

color in ordinatione

color in ordinatione

conversio aux deux voix avec échange (mes. 29-30)

conduplicatio

duplication différée (mes. 21-23)

conduplicatio

epanodos

20

epanodos - redoublée

duplication différée

duplication parfaite

conversio

conversio

30

40

- gat

o -

- ra

la -

- gat

o -

- ra

la -

- gat

o -

- ra

la -

Exemple 4 : *Abiecto V. Rigat ora lacrimis*. Transcription : Ed. H. Roesner, *Le Magnus liber organi de Notre-Dame de Paris : les quadrupla et les tripla parisiens*, Monaco, L'Oiseau-Lyre, 1993, t. I, p. 256 (reproduit avec la permission de l'éditeur)