



CLASSIQUES
GARNIER

DUHAMEL (Pascale), « *Le Livre dou Voir Dit* de Guillaume de Machaut et la transition de la tradition orale vers la tradition écrite en musique », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes / Journal of Medieval and Humanistic Studies*, n° 26, 2013 – 2, p. 129-151

DOI : [10.15122/isbn.978-2-8124-2934-7.p.0137](https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-8124-2934-7.p.0137)

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.

Le *Livre dou Voir Dit* de Guillaume de Machaut et la transition de la tradition orale vers la tradition écrite en musique¹

*Abstract : Since the middle of the twentieth century, musicologists attempted to understand when and how medieval music shifted from an oral tradition to a written one. On this question Gregorian chant was the first repertoire to which they turned their attention. Beginning in the 1990s, some musicologists attempted to show that the art of memory was also the framework of the polyphony of Notre-Dame, of Guillaume de Machaut, even of that of certain fifteenth-century repertoires, which should hitherto be fundamentally considered as products of oral composition. The great majority of these studies pertain to musical analysis. However, there witnesses to the textuality of music also exist that have been neglected. One of these is the *Livre dou Voir Dit* by Guillaume de Machaut, in which Guillaume gives us insights into the role of music notation in his compositional and authorial process. The analysis of this source demonstrates how careful we should be to take into account historical witnesses when considering the orality and textuality of medieval music.*

*Résumé : Depuis le milieu du XX^e siècle, les musicologues ont tenté d'évaluer quand et comment s'était effectué le passage de la musique médiévale de la tradition orale vers la tradition écrite. Le chant grégorien a été le premier répertoire musical à devenir l'objet de cette démarche. On a ensuite cherché, à partir des années 1990, à montrer que l'art de la mémoire s'appliquait également à la polyphonie de Notre-Dame, de Guillaume de Machaut, voire à la polyphonie du XV^e siècle, ces dernières devant donc être considérées comme un art fondé essentiellement sur la composition orale. La grande majorité des études soulignant l'oralité de la musique médiévale s'appuient surtout sur l'analyse musicale. Toutefois, des témoignages de sa textualité existent également, bien qu'ils retiennent peu l'attention. Un de ces témoignages est le *Livre dou Voir Dit* de Guillaume de Machaut dans lequel Guillaume nous donne un aperçu du rôle qu'a pu avoir la notation musicale dans son travail de musicien et de compositeur. L'analyse de ce texte nous montre à quel point il faut être prudent et mettre plus à profit les témoignages historiques lorsqu'il est question de l'oralité et de la textualité de la musique médiévale.*

La problématique du passage de la musique de la tradition orale vers la tradition écrite a maintenant une longue histoire. La question s'est d'abord posée au sujet du chant grégorien, à partir du moment où on a commencé à considérer que ce répertoire ne datait pas de l'époque du pape Grégoire le Grand, et que l'on a observé

¹ J'aimerais exprimer ma gratitude à John Haines pour m'avoir invitée à publier ici cet article sur le *Voir Dit* de Guillaume de Machaut, auquel j'ai travaillé et réfléchi pendant quelques années. À l'origine, j'avais parlé de cette idée à Andrew Hughes et Anne Walters Robertson que je tiens tout deux à remercier. J'ai présenté une première version de cette analyse du *Voir Dit* à deux occasions : au colloque « The New College Conference on Medieval and Renaissance Studies », 6-8 mars, 2008, Sarasota, Floride, et la même année en conférence au Pontifical Institute of Mediaeval Studies, Toronto.

un décalage chronologique entre l'apparition des témoins du chant romano-franc dit grégorien – livres liturgiques et témoignages écrits – et le développement de la notation neumatique. On a alors cherché à savoir dans quelle mesure la notation musicale et la tradition orale avaient participé à la constitution de ce répertoire de plain-chant. C'est dans la foulée de cette démarche que l'on a commencé à utiliser des méthodes relevant de l'ethnomusicologie dans l'étude d'autres musiques médiévales, en particulier des chants des troubadours et de la polyphonie sacrée. L'évaluation des rôles de la tradition orale et de la tradition écrite dans le développement général de la musique médiévale est toujours aussi importante en ce qu'elle permet de penser la distance existant entre le monde de la musique ancienne et le nôtre, profondément marqué par la tradition musicale occidentale des trois derniers siècles.

Bien que le monde musicologique semble être arrivé à un consensus concernant le chant grégorien, la question de la transition de la musique d'une tradition orale vers une tradition écrite est loin d'être réglée. Sans doute parce qu'il s'agit en quelque sorte de savoir quand et comment la musique ancienne rejoint notre tradition écrite, le problème soulève les passions, et tend à continuellement se complexifier. Comme dans tout débat historique, les uns préfèrent mettre l'emphase sur les ruptures, les autres sur les continuités. Ainsi, dans le domaine de la musique médiévale, certains insistent sur ce qui nous sépare de notre patrimoine musical médiéval en mettant l'emphase sur les aspects de son altérité, alors que d'autres préfèrent montrer en quoi y est déjà présent ce qui caractérise notre tradition musicale occidentale. Le débat n'est pas exempt de polémique, de prises de position tranchées et de biais idéologiques.

Les dernières tendances de recherche sur le rôle de la tradition orale dans les musiques des XIII^e et XIV^e siècles ont utilisé davantage l'analyse d'œuvres musicales que de témoins historiques. Nous aimerions dans cet article contribuer à la discussion à l'aide d'un riche témoin historique qui jusqu'à maintenant semble avoir peu retenu l'attention dans ce débat. Il s'agit du témoignage de Guillaume de Machaut dans son *Livre dou Voir Dit* composé entre 1363 et 1365². Un survol des grandes contributions au débat permettront d'en mettre les différents aspects en lumière.

La tradition orale et le chant grégorien

En 1956, Willi Apel publiait un article³ dont l'objectif était principalement de démontrer que le chant grégorien remontait en fait à l'époque carolingienne, et en

² L. Earp, *Guillaume de Machaut : A Guide to Research*, New York-London, Garland, 1995, p. 228.

³ W. Apel, « The Central Problem of Gregorian Chant », *Journal of the American Musicological Society*, 9/2, 1956, p. 118-127. Kenneth Levy mentionne les travaux s'occupant de l'oralité du chant grégorien qui ont précédé cette publication d'Apel, et fait un survol de la thématique : « On Gregorian Orality », *Journal of the American Musicological Society*, 43/2, 1990, p. 185-192 ; réimprimé dans K. Levy, *Gregorian Chant and the Carolingians*, Princeton, Princeton University Press, 1998, chapitre 6. Le lecteur peut également se référer à D. Hiley, « Writings on Western Plainchant in the 1980s and 1990s »,

particulier au règne de Charlemagne. Son argumentation reposait sur l'impossibilité de prouver que le chant grégorien remontait au pape Grégoire le Grand, sur le fait que les premiers manuscrits notés de chant grégorien ne sont pas originaires de Rome mais de la région comprise entre Chartres, Metz et Saint-Gall, ainsi que sur les quelque deux cents ans séparant la papauté de Grégoire de ces manuscrits. À la lecture de l'article, on remarque qu'Apel considère comme inconcevable que la diffusion du chant grégorien se soit effectuée sans l'aide du support écrit, étant donné le grand degré de cohérence entre les différentes sources du chant grégorien. D'après plusieurs passages de sa démonstration, la transmission orale implique obligatoirement la simplicité des mélodies⁴. Son argumentation est en réalité parcourue par une méfiance, pensée comme logique, envers la tradition orale.

Un peu moins de vingt ans plus tard, Michel Huglo publiait en 1973 un article⁵ s'attaquant directement à la question de la transmission orale et écrite du chant grégorien. Sur la base d'une analyse du rapport entre l'espace occupé par la notation et le texte dans les pages de manuscrits musicaux, il y propose que l'élaboration et la transmission du chant grégorien s'est faite en trois phases. La première phase repose sur une tradition orale pure basée sur la mémoire. La deuxième phase en est une de tradition mixte où la notation neumatique sert d'outil mnémotechnique soutenant la mémoire des chanteurs. La troisième phase est celle du passage à la notation diastématique qui rend possible la rupture avec la tradition orale. Bien qu'Huglo n'en propose pas une mécanique, sa démonstration implique que les mélodies grégoriennes ont été élaborées et transmises dans le cadre d'une tradition purement orale.

Un an plus tard, Leo Treitler⁶ propose d'appliquer au chant grégorien les mêmes critères et méthodes qui sont appliqués à la composition et à la diffusion orales de la poésie homérique, et plus généralement de la poésie épique, en empruntant à des études sur la poésie homérique, ainsi qu'à divers travaux sur la mémoire⁷. Dans une analyse à plusieurs volets, Treitler montre entre autres qu'il est possible, du point de vue cognitif, que le répertoire grégorien se soit développé et diffusé dans le cadre d'une tradition orale. En empruntant à la composition par

Acta musicologica, 69/1, 1997, p. 53-56 (p. 53-93), et à L. Dobszay, « The Debate About the Oral and Written Transmission of Chant », *Revista de musicologia*, 16/2, 1993, p. 706-729.

⁴ W. Apel, « The Central Problem », p. 122 : « It is entirely unthinkable that a collection of melodies even approximating the size and elaborateness of the 'Gregorian' repertory could have been transmitted – to say nothing of 'preserved' – orally over two or three centuries. The truly Gregorian and, even more, any pre-Gregorian repertory must have been of a much more elementary character ». Voir aussi W. Apel, *Gregorian Chant*, Bloomington, Indiana University Press, 1958, p. 508.

⁵ M. Huglo, « Tradition orale et tradition écrite dans la transmission des mélodies grégoriennes », *Studien zur Tradition in der Musik : Kurt von Fisher 60. Geburtstag*, éd. H. H. Eggebrecht et M. Lütolf, München, Musikverlag Katzschichler, 1973, p. 31-42.

⁶ L. Treitler, « Homer and Gregory : the Transmission of Epic Poetry and Plainchant », *Musical Quarterly*, 60/3, 1974, p. 333-372.

⁷ F. C. Bartlett, *Remembering : A Study in Experimental and Social Psychology*, Cambridge, Cambridge University Press, 1932, réimprimé 1972) ; J. Piaget, *Mémoire et intelligence*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968.

formule de la poésie épique, il montre que le répertoire grégorien porte les marques de la tradition orale. Ses nombreuses analyses mettent en lumière l'aspect formulaire (*formulaic*) du répertoire. L'ensemble de son argumentation met de l'avant le concept de composition orale, que Treitler emprunte à Adam Parry et Albert Lord⁸ et adapte au plain-chant. Ainsi, la tradition orale n'implique pas de mémorisation pure, mais une composition continue : « remembering is a process not of reproduction but of reconstruction »⁹. La composition orale y est définie comme un processus continu utilisant des thèmes et des formules, et ce concept est si bien développé qu'on continue encore à l'utiliser dès que l'on traite de musique orale et d'improvisation. Toutefois, une certaine confusion apparaît dans l'argumentation lorsqu'il est question de transmission, ce qui suggère en quelque sorte que les mélodies sont recomposées à chaque performance. Si Treitler a merveilleusement démontré son propos, il exprime beaucoup moins clairement l'idée que les mêmes outils permettant la composition orale permettent également la transmission des mélodies à l'aide d'une mémoire « éduquée » dans cet art oral.

Dans les dernières pages de son étude, Leo Treitler semble opérer une distinction entre une période de composition orale continue du répertoire grégorien et une période de fixation par l'écrit¹⁰. Ce qui implique que le passage de l'un à l'autre comporte nécessairement une phase de sélection et d'édition des mélodies à être fixées par la notation. Il indique donc qu'à un certain moment de l'histoire, on a cessé de percevoir le répertoire de chant grégorien comme une entité englobante à l'intérieur de laquelle se déroulait une composition orale constante, pour commencer à percevoir les mélodies individuellement. Selon Treitler, à cette étape, la tradition de composition orale s'était donc détériorée avant d'en arriver à la mise par écrit, tandis que cette mise par écrit constituait une sorte de sauvetage du répertoire.

Dans sa dernière note en bas de page¹¹, Treitler mentionne l'article de Michel Huglo de 1973 qui ne l'impressionne pas beaucoup d'après ses dires. Toutefois, dans la foulée de son commentaire, il revient sur un problème non résolu. En effet, il souligne le fait que toute sa démonstration repose sur l'activité « du chantre », suggérant que la composition orale du répertoire grégorien est le produit de solistes, alors que le chant semble avoir été principalement choral¹². Pour Treitler, il n'y a pas de contradiction : les témoignages tardifs d'un chant choral grégorien et le peu de témoignages que l'on a sur l'émergence du chant choral permettent de penser la composition du chant grégorien comme le fait de solistes. Cette note de Treitler met en lumière combien d'aspects de la tradition orale – composition, transmission, modes d'interprétation, mise par écrit – ne sont pas encore résolus. Cet article est

⁸ *The Making of Homeric Verse : The Collected Papers of Milman Parry*, éd. A. Parry, Oxford, Clarendon, 1971 ; A. Lord, *The Singer of Tales*, Cambridge, Harvard University Press, 1960.

⁹ L. Treitler, « Homer and Gregory », p. 344.

¹⁰ *Ibid.*, p. 367-8.

¹¹ *Ibid.*, p. 371, note 22.

¹² H. Huckle donne un rôle similaire au notateur, et illustre un travail relevant d'une tradition mixte orale et écrite : « Toward a New Historical View of Gregorian Chant », *Journal of the American Musicological Society*, 33/3, 1980, p. 437-467.

toutefois décisif puisqu'il offre une méthode d'analyse, un paradigme qui deviendra le point de départ de l'étude de l'oralité en musique médiévale.

Après cette étude, Leo Treitler a continué de publier sur la notation neumatique et sur des cas particuliers de transmission orale et écrite¹³. Son article de 1985 offre des analyses musicales comparées de deux tropes, un d'Apt, l'autre de Saint-Martial de Limoges. Il y montre que le trope d'Apt présente davantage de signes d'une tradition orale que celui de Saint-Martial, le premier utilisant la répétition et les formules dans un mode additif, et le deuxième présentant un caractère beaucoup plus analytique et linéaire. Par sa démonstration, Treitler vise surtout à montrer que le passage de la tradition orale à la tradition écrite n'a pas été tranchée et uniforme dans le temps et l'espace, et que la musique médiévale écrite retient des caractéristiques de l'oralité dans des proportions variées. D'ailleurs, il suggère du même souffle que le chant grégorien est marqué par la tradition écrite¹⁴. Treitler conclut que l'intégration de la notation musicale a eu une incidence sur le style musical¹⁵. Toutefois, entre les marques de tradition écrite du chant grégorien et les marques de tradition orale des tropes du XI^e siècle, le « quand » et le « comment » de la transition de l'un à l'autre restent assez imprécis.

David Hughes publie en 1987¹⁶ un autre article sur la tradition orale du chant grégorien qui repose sur l'analyse musicale et la classification de toute une série de variantes que l'on retrouve dans le répertoire grégorien. Il montre que la plupart de ces variantes sont plus facilement comprises comme des erreurs auditives que des erreurs d'écriture. Il examine ensuite les variantes qui se situent toutes autour du demi-ton, ce qui l'amène à penser qu'elles sont le résultat de la mise par écrit de passages qui intégraient l'usage oral de micro-tons. L'ensemble des analyses montre, selon Hughes, que le répertoire grégorien était stabilisé au temps de Charlemagne, donc bien avant la mise par écrit, ce qui implique qu'un travail de sélection, d'édition et de transmission se soit fait dans un contexte d'oralité. Pour

¹³ L. Treitler, « The Early History of Music Writing in the West », *Journal of the American Musicological Society*, 35/2, 1982, p. 237-279 ; *id.*, « Reading and Singing : On the Genesis of Occidental Music-Writing », *Early Music History*, 4, 1984, p. 135-208 ; *id.*, « Oral and Literate Style in the Regional Transmission of Tropes », *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 27.1/4, 1985, p. 171-183.

¹⁴ L. Treitler, « Oral and Literate Style », p. 172 : « I choose tropes because I believe that their notations are more likely to be direct representations of local practices than those of canonical chants, whose written transmissions are more likely to be bound by *written* traditions as such. », et p. 176 : « [...] the characteristic differences between the Frankish and Roman transmissions of Gregorian Chant, which have been described in similar terms, can be interpreted in the light of the understanding that we have more recently gained that the Roman transmission is closer to an oral tradition than the Frankish. »

¹⁵ L'influence que la notation musicale a pu avoir sur le processus compositionnel est clairement analysée par M.-É. Duchez, « Des neumes à la portée. Élaboration et organisation rationnelles de la discontinuité musicale et de sa représentation graphique, de la formule mélodique à l'échelle monocordale », *Intersections* (Revue de musique des universités canadiennes), 4, 1983, p. 22-65.

¹⁶ D. G. Hughes, « Evidence for the Traditional View of the Transmission of Gregorian Chant », *Journal of the American Musicological Society*, 40/3, 1987, p. 377-404.

Hugues, cela implique un système de contrôle musical ayant permis la conservation de l'uniformité du répertoire grégorien¹⁷, idée renforcée par le bien plus grand taux de variation des répertoires profanes¹⁸. Toutefois, il ne s'avance pas à proposer un tel système.

Même s'il ne prend pas ce risque, il réfère¹⁹ le lecteur aux travaux de Kenneth Levy. En effet, à peu près à la même période, Levy défend une autre approche. Les divers commentaires à propos de la marque de l'écrit dans le répertoire grégorien l'ayant intrigué, il cherche à montrer que le IX^e siècle n'est pas une période où le chant grégorien a conservé son uniformité tout en demeurant une tradition orale, mais que la notation a plutôt été l'outil de cette conservation et de cette transmission. Dans un article de 1987²⁰, il déduit de l'analyse de la transmission de deux offertoires – *Factus est repente* et *Angelus Domini* – l'existence d'un archétype entièrement neumé expliquant que deux mélismes dans deux pièces autrement non apparentées ait été neumées de façon absolument identique.

À la même date, il publie un autre article²¹ sur l'origine des neumes contenant plusieurs arguments relevant de l'analyse stemmatique et des *ductus* des différents types de neumes, qui étayent son hypothèse d'un archétype neumé carolingien. Kenneth Levy continue en 1990 à développer son approche en discutant directement de l'oralité du chant grégorien²². Par l'étude de la notation non apparentée de mêmes chants grégoriens, Levy déduit que le chant grégorien n'était plus librement improvisé et était effectivement stabilisé avant sa mise par écrit. Puis, en 1995, il examine une lettre d'Hélisachar²³ et par la même occasion revient sur son hypothèse d'un archétype neumé.

Dans cet article, Levy résume bien le débat sur l'oralité du chant grégorien²⁴. À la question de la transmission du chant, on répond par trois scénarios. Le premier scénario admet la stabilisation du répertoire grégorien au début du IX^e siècle, mais uniquement par les moyens de la tradition orale, alors que la notation neumatique aurait été développée pour d'autres genres tels que les tropes. Le deuxième scénario, développé par Leo Treitler et quelques autres²⁵, propose un développement et une pratique improvisatoire du chant grégorien tout au long du IX^e siècle, qui implique une mise par écrit beaucoup plus tardive, et qui n'exclut pas la disparition de la

¹⁷ D. G. Hughes, « Evidence for the Traditional View », p. 399-401.

¹⁸ À ce sujet, D. G. Hughes renvoie à l'ouvrage de G. Cattin, *Music of the Middle Ages I*, trad. S. Botterill, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, p. 134.

¹⁹ D. G. Hughes, « Evidence for the Traditional View », p. 399, note 32.

²⁰ K. Levy, « Charlemagne's Archetype of Gregorian Chant », *Journal of the American Musicological Society*, 40/1, p. 1-30 ; réimprimé dans Levy, *Gregorian Chant*, chapitre 4.

²¹ K. Levy, « On the Origin of Neumes », *Early Music History*, 7, 1987, p. 59-90 ; réimprimé dans K. Levy, *Gregorian Chant*, chapitre 5.

²² K. Levy, « On Gregorian Orality », *op. cit.*

²³ K. Levy, « Abbot Helisachar's Antiphoner », *Journal of the American Musicological Society*, 48/2, 1995, p. 171-186 ; réimprimé dans Levy, *Gregorian Chant*, chapitre 7.

²⁴ *Ibid.*, p. 171-186.

²⁵ Par exemple H. Hucke, D. Hughes, et H. van der Werf, *The Emergence of Gregorian Chant : A Comparative Study of Ambrosian, Roman, and Gregorian Chant*, Rochester, N.Y., H. van der Werf, 1983, t. 1.

pratique de l'improvisation. Le troisième scénario, défendu par Levy, propose plutôt que le répertoire grégorien se soit stabilisé au tournant ou au début du IX^e siècle, et que sa stabilisation et sa diffusion ait été rendu possible par le développement de la notation, ce qui inclut l'hypothèse de l'existence d'un archétype.

Les premier et deuxième scénarios utilisent en très grande majorité l'analyse de variantes et des constructions musicales. Bien que Lévy soit à peu près le seul à défendre le troisième scénario, il le fait surtout par l'analyse des notations musicales, de l'histoire de la transmission de chants particuliers, et de témoignages textuels. Nous pourrions schématiser en avançant que les tenants d'une plus grande oralité s'appuient sur l'analyse des caractéristiques internes du chant, alors que les tenants d'une plus grande textualité ajoutent à l'analyse musicale des arguments externes d'histoire des textes et des notations. Dans le cas du chant grégorien, la première méthode est de loin la plus courante.

Vers la fin des années 1990, un consensus semble s'être établi autour d'une plus grande oralité du chant grégorien, sans qu'il ne se soit établi une chronologie claire et nette. Bien que les détails de cette transition du chant grégorien de l'oralité à l'écrit ne seront jamais éclaircis complètement, au cours des années 1990, les musicologues et les médiévistes affirment leur confiance en la capacité de la tradition orale à transmettre de grands répertoires de textes et de musiques, et ce, sans corruption plus grande que par l'écrit. Cette transformation est sans doute en grande partie due à l'étude magistrale de Mary Carruthers, *The Book of Memory*, publié en 1990²⁶.

La tradition orale et la polyphonie

Cet ouvrage de Mary Carruthers a bouleversé la perception des spécialistes en faisant l'inventaire et la description de l'usage de la mémoire et des moyens mnémotechniques des créateurs et des penseurs du Moyen Âge. Carruthers a ainsi montré par quels moyens et dans quelle proportion il était possible pour ceux-ci de compter sur leur mémoire et par conséquent sur un art oral. Son ouvrage a amené les musicologues à repenser toute la musique médiévale en termes de tradition orale. Comme ce travail avait déjà été effectué pour les premiers siècles du chant liturgique, Anna Maria Busse Berger a proposé dans un article²⁷ datant de 1996 d'examiner la polyphonie parisienne afin de retracer l'utilisation de la mémoire et des processus relevant de la tradition orale dans la composition et la diffusion de ce répertoire. Il s'agit en fait du point de départ de toute une réflexion qu'elle a développée dans un ouvrage publié en 2005²⁸, puis élargie à la polyphonie plus tardive, dans un article au sein d'une collection d'articles qu'elle a éditée en 2009²⁹.

²⁶ M. J. Carruthers, *The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge/New York, Cambridge University Press, 1990.

²⁷ A. M. Busse Berger, « Mnemotechnics and Notre-Dame Polyphony », *Journal of Musicology*, 14/3, 1996, p. 263-298.

²⁸ A. M. Busse Berger, *Medieval Music and the Art of Memory*, Berkeley, Calif., University of California Press, 2005.

²⁹ A. M. Busse Berger, « Models for Composition in the Fourteenth and Fifteenth Centuries », *Memory and Invention: Medieval and Renaissance Literature, Art, and Music*, éd. A. M. Busse Berger, M. Rossi, Firenze, Leo S. Olschki, 2009, p. 59-80.

Le cœur de sa démarche repose sur la prémisse d'un lien étroit entre la culture littéraire et la polyphonie médiévale. En effet, elle souligne le caractère oral de la culture littéraire, en ayant recours à toutes les pratiques mnémotechniques recensées et décrites par Marry Carruthers. Elle insiste en particulier sur l'usage de mettre en vers tout contenu à apprendre par cœur, pratique qui parcourt l'ensemble du Moyen Âge, et qu'elle met en lien avec le rythme modal de la polyphonie parisienne. Ce qui l'amène à présenter le rythme modal comme un outil mnémotique mettant en lumière le caractère oral de ce répertoire musical³⁰. Elle insiste aussi sur la méthode de la *divisio*, c'est-à-dire l'organisation en unités hiérarchisées, explicitée entre autre par Hughes de St-Victor, comme facilitant la mise en mémoire de savoirs et de textes. Elle en retrace semblablement l'usage dans la polyphonie parisienne³¹.

Son ouvrage de 2005, qui étend sa réflexion à la musique médiévale en général, s'appuie surtout sur l'usage des tonaires comme outils de construction dans la mémoire « d'archives musicales »³². Elle analyse également dans quelle mesure la main guidonienne a pu être utilisée comme un outil mnémotique, de la même manière qu'on utilisait la visualisation d'espace avec des *loci* spécifiques pour mémoriser de grande quantité de texte et de données. Son analyse se penche également sur la structure et la méthode des traités de contrepoint. Dans son article de 2009, son analyse des traités de contrepoint du XIV^e, XV^e et même du XVI^e siècle, montre que ceux-ci n'émettent pas de règles générales, mais présentent des listes exhaustives d'intervalles permis pour chaque progression. Sur cette base, elle déclare que la « composition orale » d'une polyphonie aux XIV^e et XV^e siècles était rendue possible par le recours à un répertoire de formules polyphoniques. Elle compare ces outils avec les albums de modèles en art visuels, qui devaient semblablement être appris par cœur par les apprentis, pour ensuite servir d'unités de base des tableaux à réaliser. À partir de cette idée, elle présente les polyphonies des XIV^e et XV^e siècles comme des compositions reposant sur l'utilisation de formules, ce qui replace tout le répertoire dans une logique de « formulisme » et de composition orale³³.

Certains problèmes que pose la démarche d'Anna Maria Busse ont été décrits ailleurs³⁴. On observe toutefois une tendance générale à appliquer à tout le Moyen Âge des pratiques spécifiques du haut Moyen Âge³⁵ ou du milieu monastique. Par exemple, la culture littéraire des XIII^e et XIV^e siècles n'était pas seulement orale, puisque l'université avait développé dès le début du XIII^e siècle un système de contrôle très sophistiqué dans la transmission des copies manuscrites de textes à

³⁰ A. M. Busse Berger, « Mnemotechnics and Notre-Dame Polyphony », p. 276-283.

³¹ *Ibid.*, p. 284-285.

³² A. M. Busse Berger, *Medieval Music*, chapitre 2 : « Tonaries : A Tool for Memorizing Chant ».

³³ A. M. Busse Berger, « Models for Composition », p. 77-78.

³⁴ W. Flynn, compte-rendu de Busse Berger, *Medieval Music and the Art of Memory* dans *Early Music History* 28, 2009, p. 249-262.

³⁵ C'est ce que William Flynn reproche à son traitement des tonaires et des florilèges (Flynn, compte-rendu de Berger, *Medieval Music*, p. 251-253.

l'étude³⁶. On observe dans la démarche de Busse Berger une mise de côté de la culture scolastique et universitaire, qui pourtant se met en place au cours du XII^e siècle et caractérise les derniers siècles du Moyen Âge³⁷.

Or, on pourrait tout aussi bien analyser la pratique de la *divisio* et des listes d'intervalles observées par Busse Berger en termes de méthode scolastique³⁸. Dans ce contexte, la *divisio* reposerait sur la *distinctio* qui consistait à faire des nuances fines afin de concilier des autorités contradictoires sur une question. Ainsi, la *distinctio* serait devenue un outil d'analyse et d'investigation pour une compréhension plus fine des phénomènes et des concepts. En effet, la *divisio*, et du même coup la classification des *distinctiones*, reflétait cette compréhension approfondie qui constituait le cœur de l'avancement des savoirs universitaires. Cette approche systématique allait de pair avec un objectif d'exhaustivité qui marque tout un pan de la littérature des derniers siècles du Moyen Âge³⁹. L'approche de

³⁶ J. Destrez, *La pecia dans les manuscrits universitaires du XIII^e et du XIV^e siècle*, Paris : Jacques Vautrain, 1935.

³⁷ On ne peut faire autrement que souligner, par exemple, que les questions que pose Busse Berger à propos de l'usage des modes rythmiques (« Mnemotechnics », p. 275 : « [...] the question we have to ask is why did Notre Dame theorists [...] insist on thinking in terms of inflexible modal patterns rather than flexible rhythms and consequently were satisfied with an ambiguous ligature-notation even when a less ambiguous single-note notation was already conceivable ? ») trouvent leur réponse dans la conception que l'on avait du temps au XII^e siècle et dans l'évolution de cette conception au XIII^e siècle, reposant sur la philosophie et la science naturelle aristotélicienne en cours, tel que Dorit Tanay l'a si bien montré dans son ouvrage *Noting Music, Marking Culture : The Intellectual Context of Rhythmic Notation, 1250-1400*, American Institute of Musicology, Hänssler Verlag, 1999.

³⁸ A. de Libéra, *La philosophie médiévale*, Paris : Presses Universitaires de France, 1993, p. 309-340 ; L. M. de Rijk, *La philosophie au Moyen Âge*, Leiden, E. J. Brill, 1985, p. 85-102 ; M.-D. Chenu, *Introduction à l'étude de Saint Thomas d'Aquin*, Paris-Montréal, Vrin, Institut d'Études Médiévales, 1950, p. 51-170 ; O. Weijers, *La « disputatio » à la Faculté des arts de Paris (1200-1350 environ), Esquisse d'une typologie*, Turnhout, Brepols, 1995, *Studia Artistarum* 2, p. 11-40 ; O. Weijers, *Le maniement du savoir. Pratiques intellectuelles à l'époque des premières universités (XIII^e-XIV^e siècles)*, Turnhout, Brepols, 1996.

³⁹ Thomas d'Aquin lui-même en fait la remarque dans le prologue de sa *Somme théologique* ; voir Thomas d'Aquin, *Somme théologique*, prologue, éd. A. D. Sertillanges, Paris-Tournai-Rome, Desclée et cie, 1947, p. 19-20 : *Consideravimus namque hujus doctrinae novitios, in iis, quae a diversis scripta sunt, plurimum impediri : partim quidem propter multiplicationem inutilium quaestionum, articulorum et argumentorum : partim etiam quia ae quae sunt necessaria talibus ad sciendum, non traduntur secundum ordinem disciplinae, sed secundum quod requirebat librorum expositio, vel secundum quod se praebat occasio disputandi ; partim quidem quia frequens eorum repetitio et fastidium et confusionem generabat in animis auditorum.* / « Nous avons observé en effet que dans l'emploi des ouvrages existants en cette matière, les novices sont fort empêchés, tantôt par la multiplication inutile des questions, des articles et des preuves ; tantôt parce que, au lieu de suivre un ordre de discipline, on est livré à l'entraînement des commentaires ou au hasard des disputes. Dans les deux cas, on est amené à de fréquentes répétitions, qui engendrent dans l'esprit la confusion et la lassitude. » (nous soulignons).

Busse Berger des listes de consonances néglige donc le souci qu'avaient les penseurs, rompus aux méthodes scolastiques, pour l'identification de tous les cas possibles d'une position et pour l'exhaustivité. On en a d'ailleurs analysé les effets dans le traité *De musica mensurabilis* de Jean de Garlande⁴⁰, ce qui met en lien les traités de polyphonie avec la tradition universitaire grandement marquée par l'écrit. Enfin, dans le cadre plus étroit de notre propos, bien qu'Anna Maria Busse Berger affirme la coexistence entre la pratique de l'oralité et de la textualité en musique⁴¹, certains passages montrent sa nette préférence pour l'absence de recours à la notation, surtout en ce qui concerne la polyphonie parisienne⁴². Par conséquent, sa démarche ne propose pas comment ces pratiques de la mémoire interagissaient avec la notation musicale. En effet, l'accumulation de témoignages d'un art de la mémoire, des analogies et de ses applications potentielles à la musique, fait en sorte que, absorbé par sa démarche, on oublie de réfléchir au rôle dans ce cadre oral que tenaient et le geste de noter et la partition en termes de composition et de transmission. Malgré ses failles, l'approche d'Anna Maria Busse Berger a suscité beaucoup d'enthousiasme ; certains vont même jusqu'à mettre en doute l'utilité musicale du manuscrit noté⁴³.

⁴⁰ P. Duhamel, « Jean de Garlande le musicien et l'université », *Portraits de maîtres offerts à Olga Weijers*, éd. C. Angotti, M. Calma, et M. Teeuwen, Porto-Turnhout, FIDEM/Brepols, 2013, sous presse.

⁴¹ Par exemple A. M. Busse Berger, « Mnemotechnics », p. 264 ; *ead.*, *Medieval Music*, p. 254.

⁴² A. M. Busse Berger, *Medieval Music*, chapitre 5 : « Compositional Process and Transmission of Notre Dame Polyphony ».

⁴³ C'est ce que suggèrent certaines communications de colloque et publications ; e.g. : O. Cullin, « L'œil de l'esprit : la musique, la mémoire et l'écriture au Moyen Âge », *La place de la musique dans la culture médiévale*, éd. O. Cullin et M. Cazeaux, Turnhout, Brepols, 2007, p. 87-98 ; O. Cullin et Ch. Chailloux, « La mémoire et la musique au Moyen Âge », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 49, 2006, p. 143-161 ; O. Cullin, *L'image musique*, Paris, Fayard, 2006, p. 10 : « [...] un code de lecture musicale est progressivement échafaudé mais il ne sert pas à faire de la musique, celle-ci étant apprise d'oreille et connue par cœur » ; G. Gross, « Composer de mémoire un *organum* à Notre-Dame de Paris : une très haute manifestation de la parole chantée », communication présentée au *Medieval and Renaissance Music Conference*, Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, Tours, 13-16 juillet 2005 ; G. Gross, *Chanter en polyphonie à Notre-Dame de Paris aux XII^e et XIII^e siècles*, Turnhout, Brepols, 2008, en particulier le chapitre 7 ; voir d'ailleurs à ce sujet G. Saint-Cricq, « Organum and Memory [compte-rendu de *Chanter en polyphonie à Notre Dame de Paris*] », *Early Music*, 38/1, p. 119-121, en particulier la p. 120 : « Such an argument allows Gross to play down the role of the extant manuscripts in his investigation, on the grounds that they are essentially *a posteriori* witnesses of a practice, and therefore not involved in the very process of creation of this repertory. Yet this point is somewhat disputable. If we willingly believe in learning and performing *organum* from memory, this does not imply completely dismissing the notation from the preliminary processes of composition and transmission ».

Le témoignage de Guillaume de Machaut dans le Livre du Voir Dit

Or, il se trouve que nous disposons d'un témoignage hors du commun sur l'utilisation de la notation musicale et de la partition dans les processus de composition et de transmission dans le *Livre du Voir Dit* de Guillaume de Machaut.

Les événements décrits dans le récit de Guillaume datent probablement de la période allant de 1362 à 1364. Toutefois, la question de la véracité de ces événements a été largement débattue⁴⁴. L'ouvrage lui-même semble avoir été arrangé à partir de lettres, écrits et composés durant la période allant de 1363 à 1365⁴⁵. On trouve le *Livre du Voir Dit* dans six manuscrits :

Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 1584, fol. 221^r-306^r

Paris, BnF, fr. 9221, fol. 171^r-210^f

Paris, BnF, fr. 22545, fol. 137^v-198^v

Paris, Arsenal, 5203, fol. 147^v-151^v

Bern, Burgerbibliothek, 218, fol. 133^r-135^f

New York, Pierpont Morgan Library, M 396, fol. 122^r-182^v

Les trois premières sources sont des manuscrits transmettant l'œuvre complète de Guillaume de Machaut, sans aucun texte d'autre origine. En particulier, le premier de cette liste a été copié au début des années 1370, vraisemblablement sous la supervision de Guillaume lui-même⁴⁶.

Guillaume de Machaut y relate une relation amoureuse, principalement épistolaire, qu'il entretient avec une jeune admiratrice. L'ossature du récit est constituée par la correspondance entre les deux protagonistes, impliquant l'échange de poèmes et de musiques. L'échange de musiques est accompagné de divers commentaires de Guillaume de Machaut qui renvoient au rôle de la musique notée autant au niveau de la composition que de la transmission. Plusieurs passages de divers types permettent de construire une image unique de l'échange musical entre Guillaume de Machaut et son admiratrice Péronne d'Armentières. Dans le récit lui-même, Péronne est nommée « la dame », et Guillaume de Machaut « l'amant ».

Ci-suit une analyse de neuf extraits du *Voir Dit* pertinents pour la question de la transmission de la musique chez Machaut.

⁴⁴ L. Earp, *Guillaume de Machaut*, p. 228 ; voir la copieuse bibliographie que donne Earp à ce sujet.

⁴⁵ D. Leech-Wilkinson, « *Le Voir Dit* : A Reconstruction and a Guide for Musicians », *Plain-song and Medieval Music*, 2/2, 1993, p. 103-140 ; voir Earp, *Guillaume de Machaut*, p. 228.

⁴⁶ F. Avril, *L'enluminure à la cour de France au XIV^e siècle*, Paris, Chêne, 1978, et *id.*, « Les manuscrits enluminés de Guillaume de Machaut : essai de chronologie », *Guillaume de Machaut : poète et compositeur*, Paris, Klincksieck, 1982, p. 117-133 ; L. Earp, *Scribal Practice, Manuscript Production and the Transmission of Music in Late Medieval France : The Manuscripts of Guillaume de Machaut*, Thèse de doctorat, Princeton University, 1983.

1. Lettre 1, de la dame

[...] et vous envoie ce Rondel [...] et sil vous plaise a faire un vielay seur ceste matere, et le vous plaise a moy envoie note [...] Je vous pri treschiers et bons amis quil vous plaise a moy envoie de vos bons dis notez car vous ne me povez faire service que plus me plaise⁴⁷.

La dame envoie à Guillaume une de ses poésies, et lui demande de la mettre en musique. Par la même occasion, elle lui demande de lui envoyer, en retour, de ses poésies en précisant bien qu'elle les veut notées. Cet extrait est le premier d'une série de passages qui précisent que l'échange implique bien la transmission de musique écrite. Cette constatation se renforce à la lecture des citations suivantes.

2. Lettre 2, de l'amant

Et seur ce iay fait une balade la quele ie vous envoie enclose en ces presentes et y feray le chant dou plus tost que ie porray avec vos ii. choses que vous mavez envoies. Je vous envoie aussi une balade de mon piteus estat qui a este si vous pri que vous en aprenez le chant car il nest pas fort et si me plaist tresbien la musique et comment ie prie aus dames quelles se vestent de noir pour lamour de moy⁴⁸.

Guillaume répond en envoyant deux ballades, la première sans musique et pour laquelle il promet qu'il composera de la musique dès qu'il le pourra⁴⁹. Il met l'accent sur la deuxième ballade qu'il lui envoie – *Plourez, dames*, à laquelle il a joint le chant puisqu'il demande à la dame de l'apprendre. Il précise d'ailleurs que ce chant n'est pas difficile, et que sa musique lui plaît. Ce passage montre que l'envoi d'une chanson notée peut très bien servir à la transmission d'une musique à quelqu'un qui l'apprendra sur la foi seulement de cette partition. De plus, il ressort de ce passage que Guillaume a assez confiance en la notation musicale pour commenter la musique qu'elle transmet, en soulignant son niveau musical et l'appréciation qu'il a de la mélodie.

3. Vers 601-608

Mais si tost ne se parti mie

⁴⁷ Guillaume de Machaut, *Le Livre dou Voir-Dit*, éd. D. Leech-Wilkinson et B. Palmer, New York, Garland, 1998, p. 30-31, traduction anglaise : « [...] sending you this rondel. [...] if it pleases you, compose a vielay on this same theme ; [...] I ask you, most dear and good friend, to send along some of your excellent verse sent to music, for you could do me no service that would please more ».

⁴⁸ Guillaume de Machaut, *Le Livre dou Voir-Dit*, p. 36-37, trad. anglaise : « Now on this theme I have composed a ballad, which I send to you enclosed with this message, and I will write music for it as soon as possible along with some for the two poems you sent me. I am also sending you a ballad about the sorrowful state I've been in, and I ask you to master the song because it isn't difficult, and this music pleases me very much... ».

⁴⁹ Il est effectivement plus prudent d'éviter de traduire « faire » par « écrire », comme R. Barton Palmer le fait.

Que ma douce dame iolie
 Ces ii. balades nenvoiasse
 Et que le chant ne li chantasse
 Par quoy de par moy li deist
 Pour dieu quelle les apreist⁵⁰.

Ces vers correspondent au seul passage, sur environ vingt extraits similaires, qui pourrait véritablement évoquer une transmission orale. En effet, Guillaume relate qu'il chante au messager les mélodies qu'il envoie à sa dame. Toutefois, Guillaume précise bien qu'il lui chante ces mélodies afin qu'il puisse dire à sa dame de les apprendre. Rien dans ces vers ne précise que le messager doit enseigner à son tour la musique à la dame. Le passage évoque plutôt le fait que si le messager entend les chants, il n'en sera que plus convaincant lorsqu'il dira à la dame de les apprendre.

4. Lettre 3, de la dame

Et aussi vos ii. balades et celle qui est notee ay ie tant fait que ie les saray par temps car pour tant que vous mavez escript quelle est de vostre estat le quel est amende la mercy nostre signeur. Quar ien ay moult grant ioie. Pour tant ie metteray tele diligence a la bien apenre que quant il plaira a dieu que ie vous voie ie la chanteray avec vous dou miex que ie porray et aussi me plaist elle moult tant que vous mavez mande que la musique vous plaist. [...]

Jay receu les lettres que vous envoieiz a mon frere [...]. Et ce dit iour li et vostre secretaire dirent nouvelles de vous et me baillierent un virelay tout note et me dirent que vous lavies fait. Si lai appris tant que ie le say⁵¹.

La troisième lettre, presque en entier, nous renseigne davantage sur les modalités de cette transmission de musique. À deux reprises, la dame précise qu'elle a bien reçu une pièce notée, et qu'elle l'a travaillée assez, au point de la « savoir ». La première fois, elle ajoute qu'elle saura la pièce à temps. La deuxième fois, elle ne fait que dire qu'elle sait la chanson après l'avoir travaillée. Dans les deux cas, le verbe « savoir » peut impliquer qu'il s'agit de savoir les chansons par cœur. La première pièce est une ballade, et la deuxième un virelay qui lui est arrivé par

⁵⁰ Machaut, *Le Livre dou Voir-Dit*, p. 40-41, trad. anglaise : « But the man did not leave so quickly/ That I didn't send along these two ballads/ To my sweet and beautiful lady/ And sang the melodies to him/ So that, I my name, he tells her/ By the sake of God, to learn them ».

⁵¹ Machaut, *Le Livre dou Voir-Dit*, p. 46-49, trad. anglaise : « And I've worked enough with the two ballads, including the one with music, to learn them in time, but in regard to what you've written about your health, which is better thanks be to Our Lord; for this I am quite happy, and so I will be very diligent in learning this work well, for when it pleases God that I see you I will sing it along with you as best I'm able. And in addition it pleases me greatly that your message says the music is pleasing to you. [...] I have received the letter you sent to my brother [...]. And that same day he and your secretary gave me news of you and passed on to me a virelay all set to music, telling me you had composed it. And I practiced it until I learned it. »

l'entremise de son frère. Le nombre de passages de cette sorte dans le *Voir Dit* montre bien l'importance de cette transmission. On est effectivement en présence d'un texte avec notation musicale, qui a été envoyé ou reçu, à l'aide duquel s'effectue un travail d'apprentissage, en vue de savoir la musique par cœur ; ce qui suggère que le texte noté joue un rôle important dans cet apprentissage.

Par ailleurs, en disant qu'elle saura la ballade « à temps », la dame évoque une échéance qui révèle qu'il y a un autre but à cette transmission et cet apprentissage, autre que le plaisir du contact avec la musique. En effet, la dame tient à apprendre la chanson si bien qu'elle pourra la chanter avec Guillaume lorsqu'elle le rencontrera. Les passages précédents nous montraient que la musique était ainsi transmise pour le plaisir des deux amis dans l'échange de la poésie et de la musique. Il apparaît que cette transmission pouvait également viser l'interprétation dans une forme qui nous est tout-à-fait familière. C'est-à-dire qu'une première personne envoie de la musique écrite à une deuxième personne, chacun de leur côté prenant connaissance de cette musique pour ensuite la chanter ensemble. Ce scénario ne semble possible que si les correspondants ont suffisamment confiance dans le support noté pour que chacun d'eux arrive à un résultat assez semblable qui permettra de réunir leur interprétation au moment de la rencontre, d'autant plus qu'il s'agit de chansons nouvellement composées. Il importe de souligner que la dame n'est pas une musicienne aguerrie comme Guillaume – d'où le commentaire de ce dernier dans notre premier extrait. Il est donc nécessaire que la notation musicale soit perçue par nos protagonistes comme un outil accessible à davantage que les seuls experts.

5. Vers 935-945

En ces ii. Mois que dit vous ay
 En ma maladie dittay
 Et en mon lit ces iiii. choses
 Qui sont en ces lettres encloses
 Et sont yci apres escriptes
 [...]
 Ce sont trois chansons baladees
 Qui ne furent onques chantees
 Une balade y a aussi
 Quen ioie fis et en soussi⁵².

Dans cet extrait, on apprend que Guillaume de Machaut a dicté quatre pièces lorsqu'il était alité. La suite nous confirme qu'il s'agit bien de poésies, et que trois d'entre elles sont des chansons. Guillaume ajoute que ces chansons n'ont jamais encore été chantées, ce qui indirectement semble confirmer que ces chansons sont effectivement notées. Alors que la traduction emploie le verbe « composer », la version originale utilise le verbe « dicter ». Ce verbe constitue une information

⁵² Machaut, *Le Livre dou Voir-Dit*, p. 60-61, trad. anglaise : « During these two months I've told you about/ While ill and in my bed,/ I composed the four works/ That are enclosed with this letter/ And are also copied out below. [...]/ These are three ballad songs/ That have never been sung./ As well as a ballad composed with joy and care. »

supplémentaire au sujet du rapport entre l'oralité et la notation musicale. La mise par écrit de la musique peut sans équivoque impliquer une autre personne que le compositeur. Dans ce cas, on peut considérer que le processus compositionnel se fait sans l'aide de la notation, et que la composition est notée une fois terminée. On ne peut toutefois que spéculer sur la façon dont Guillaume dicte la musique au notateur.

D'autre part, le fait que Guillaume précise que les pièces qu'il lui envoie n'ont pas été chantées est significatif. Même si Guillaume avait dicté les paroles et la musique à un scribe notateur, il n'aurait sans doute pas considéré que ces musiques aient été chantées. L'idée cruciale qui apparaît dans ce passage est que le moment de la composition – qu'elle se déroule par improvisation ou qu'elle s'effectue à l'aide de « l'oreille intérieure » – est perçu comme différent de celui de la création musicale. Dans le cas présent, la chanson écrite et notée, est l'intermédiaire entre le moment de la composition et celui de la performance.

6. Lettre 10, de l'amant

Je vous envoie mon livre de morpheus que on apele la fonteinne amoureuse avec « le grant desir que iay de vous veoir » ou iay fait un chant a vostre commandement et a la guise dun res dalemangne. Et par dieu lonc temps ha que ie ne fis si bonne chose a mon gre. Et sont les tenures aussi douces comme papins dessales si vous suppli que vous le daingniez oir et savoir la chose ainsi comme elle est faite sans mettre ne oster...⁵³

Ce sixième extrait ajoute un élément nouveau, une instruction que Guillaume donne à la dame en vue de l'apprentissage d'une musique. Il lui fait d'abord parvenir son *Dit de la Fontaine Amoureuse*, avec sa ballade *Le grant desir que jay de vous veoir*, que l'on trouve aussi sous le titre *Nes qu'on porroit les estoilles nombrer*, titre qui correspond en fait au premier vers de la chanson. Guillaume la commente plus longuement que d'habitude. Il précise qu'elle est d'un style particulier⁵⁴, parle des parties de ténor et ajoute qu'il en est plus que satisfait. Il demande en conséquence que la dame l'apprenne exactement comme elle l'est, sans rien y ajouter ou en ôter.

Guillaume demande aussi que la dame entende la ballade en question. Nous pourrions en déduire que la ballade n'est pas mise par écrit, et que la dame doit l'écouter pour l'apprendre. Or, aucune allusion n'est faite à un messenger qui pourrait la lui chanter. En fait, il faut remonter avant la lettre 10, au moment où Guillaume insère la chanson elle-même, pour confirmer que celle-ci a bien été mise par écrit et jointe à la lettre : « Mais einsois fis ceste balade, De ioli sentement et sade, Et en ces

⁵³ Machaut, *Le Livre dou Voir-Dit*, p. 124-125, trad. anglaise : « I am sending you my poem entitled *Morpheus*, also called *The Fountain of Love*, along with *The Great Desire I Have to See You*, on which I have made the music as you have ordered, and in the German style. And by God, it has been a long time since I composed anything good that pleased me this much. And the tenor parts are as sweet as unsalted porridge. And so I beg you to be willing to hear and learn the piece exactly as it has been written without adding to or taking away any part... ».

⁵⁴ M.-L. Göllner, « 'Un res d'Alemaigne' », *Festschrift für Horst Leuchtmann zum 65. Geburtstag*, éd. S. Hörner et B. Schmid, Tützing, Schneider, 1993, p. 147-160.

lettres lenclou, Dont ma dame moult sesioy »⁵⁵. Il est alors possible de considérer que Guillaume veut qu'elle entende, c'est-à-dire qu'elle *comprende* bien les caractéristiques particulières de cette ballade, à moins que l'acte de lire une partition soit encore conçu comme une écoute.

Daniel Leech-Wilkinson soutient de façon détaillée que plusieurs caractéristiques particulières de la relation entre les trois voix résultant du processus de composition peuvent être la raison pour laquelle Guillaume tient à ce que sa dame apprenne la chanson exactement comme il l'a conçue, sans en rien changer⁵⁶. En admettant toujours que cette ballade ait été transmise à la dame par voie écrite⁵⁷, il apparaît de plus que Guillaume compte largement sur la musique écrite pour que sa dame respecte la conception de celle-ci – que Guillaume croit être un de ses intérêts principaux – ainsi que son interprétation.

7. Lettre 33, de l'amant

Mon tresdous cuer iay fait le rondel ou vostres noms est et le vous heusse envoie par ce message mais par mame ie ne loy onques et nay mie acoustume de baillier chose que ie ne face tant que ie laie oy. Et soiez certaine que cest li une des bonnes choses que ie feisse passet a vii. ans a mon gre [...]. Et sachiez vostre rondel sil vous plaist car ie laimme trop⁵⁸.

Ce passage peut surprendre. Guillaume annonce à sa dame qu'il a composé un rondeau dans lequel figure son nom, lequel est le rondeau intitulé *Dix et sept*. Toutefois, dans ce cas-ci, Guillaume n'envoie pas la composition avec le message parce qu'il ne l'a pas encore écoutée, et qu'il n'envoie jamais une composition avant de l'avoir entendue. Qu'est-ce que cela peut véritablement signifier ? Il est maintenant clair que la musique notée peut jouer un rôle dans la transmission musicale. Toutefois, Guillaume de Machaut nous donne assez peu d'indices concrets sur sa méthode de composition, et sur la place qu'y occupe la notation. Nous pouvons malgré tout déduire de ce passage qu'il y a un moment où le processus

⁵⁵ Machaut, *Le Livre dou Voir-Dit*, p. 120.

⁵⁶ D. Leech-Wilkinson, « *Le Voir Dit and La Messe de Nostre Dame* : Aspects of Genre and Style in Late Works of Machaut », *Plainsong and Medieval Music*, 2/1, 1993, p. 52-56 (p. 43-73).

⁵⁷ Un échange entre Péronne et Guillaume de Machaut renforce encore l'aspect écrit de cette transmission musicale. Dans la lettre 31, Guillaume lui écrit : « Je vous envoie un rondel note dont ie fis piessa le chant et le dit. Si y ay fait nouvellement teneure et contreteneure » (« I'm sending you a rondeau with music, of which I made the tune and the text a while ago. I have newly made a tenor and contratenor for it »). Et Péronne lui répond : « Jay eu un rondel note que vous mavez envoie. Mais ie lavoie autrefois veu et le say bien » (« I have had a rondeau with music which you sent me ; but I had already seen it and know it well »); éd. et trad. D. Leech-Wilkinson, « *Le Voir Dit* », p. 48-49 (souligné par nous).

⁵⁸ Machaut, *Le Livre dou Voir-Dit*, p. 430-431, trad. anglaise : « My very sweet heart, I have composed the rondel that contains your name, and I would have sent it to you by messenger, but by my soul I had never heard it, and it is not my custom to part with anything I compose until I have heard it. And be certain that it is one of the best things I have composed these last seven years, to my mind. [...] And learn your rondel, if you please, for I am very fond of it. »

compositionnel n'est pas assez « sonore » pour que Guillaume puisse considérer que sa pièce est achevée. Ainsi, son oreille intérieure ne lui permet pas d'aller jusqu'au bout et de juger de l'effet global de son travail dans l'espace et le temps réel de la création musicale. Cet extrait, ainsi que notre cinquième extrait (vers 935-945) plus haut, montre aussi que la mise par écrit de la chanson se fait entre le moment de la composition et celui que Guillaume considère être la création musicale, tout en confirmant la distinction fondamentale qu'il effectue entre ces deux moments. On peut en déduire que la notation musicale est un outil de cette « performance-test » ; les autres échanges entre Guillaume et Péronne en montrent la possibilité. Dans ce cas, il semble logique de présumer que, même si l'acte de noter de la musique n'est pas entièrement intégré dans le processus compositionnel, il en fait certainement partie, vraisemblablement au moment de son achèvement et de sa validation. De plus, Guillaume nous permet aussi d'ajouter que ce processus caractérise sa méthode habituelle, et qu'il ne s'agit pas ici d'une exception.

8. Lettre 33, de l'amant

Quant vous avez vostre livre si le gardez chierement car ie nen au nulle copie et le seroie courreciez se il estoit perdus et se il nestoit ou livre ou ie mes toutes mes choses...⁵⁹

Cet extrait de la même lettre nous renseigne sur un autre détail très intéressant : Guillaume de Machaut nous révèle une certaine dépendance à l'égard du support écrit. Depuis la lettre 31, il est question du « livre de Péronne » sur lequel Guillaume travaille, et qui s'avère être, dans la lettre 34, le livre du *Voir Dit* lui-même. Dans cette lettre 33, Guillaume annonce à Péronne qu'il lui enverra bientôt ce livre, et il lui demande de le corriger puisqu'il ne sait s'il en dit trop ou pas assez. Ceci l'amène à lui préciser que, lorsqu'elle aura « son livre », elle devra en prendre soin. Il en a une seule copie, apparemment celle qu'il lui envoie : si cette copie était perdue, il ne pourrait l'inclure dans un livre qui serait une anthologie de ses œuvres.

Suite aux recherches de François Avril et de Lawrence Earp, on sait que Guillaume a supervisé la copie d'au moins un manuscrit contenant l'ensemble de son œuvre⁶⁰. Justement, notre passage évoque la constitution graduelle d'une collation personnelle similaire, ayant peut-être servi à l'établissement des manuscrits dont nous disposons encore. Ce qui nous apprend également que Guillaume reportait, une fois achevées, ses compositions littéraires et musicales dans cette collection personnelle, et qu'il dépendait de leur première copie pour le faire. Il faut bien souligner que, selon notre extrait, si la dame perd cette copie qui est la seule, la pièce sera absente de cette collection personnelle, et qu'en conséquence la musique et le texte seront perdus. La partition s'avère donc être véritablement le dépositaire, du moins en grande partie, de la mémoire ou du souvenir de la musique et de la

⁵⁹ Machaut, *Le Livre dou Voir-Dit*, p. 430-431, trad. anglaise : « When you will have your book, be very careful with it, for I have no copy and would be very angry were it lost and not included in the book where I have put all my compositions. »

⁶⁰ F. Avril, *L'enluminure à la cour*, *op. cit.*, et *id.*, « Les manuscrits enluminés de Guillaume de Machaut » ; L. Earp, « Scribal Practice », *op. cit.*

poésie composées. On ne peut faire autrement que de comprendre qu'une partie de cette mémoire n'est plus orale.

9. Lettre 35, de l'amant

Mon tresdous cuer ie vous envoie le chant du rondel ou vostres noms est. Et a convenu par force que ie laie baillie ailleurs avant que a vous [...] et sachiez certainement que passet a vii. ans, ie ne fis si bonne chose ne si douce a oir. dont iay grant ioie quant ie y ay si bien assene pour lamour de vous⁶¹.

Entre l'extrait précédant et celui-ci, un peu plus d'une semaine s'est écoulée. On apprend ici que Guillaume de Machaut a entendu le rondeau *Dix et sept*, et, par conséquent, l'a envoyé à Péronne. On observe une légère variation dans l'expression de son opinion sur sa composition. Avant de l'avoir entendue, Guillaume disait qu'il était certain que c'était une de ses meilleures compositions ; après l'audition, il répète ce jugement, mais en y ajoutant des adjectifs plus sonores et plus affectifs. Alors que ce rondeau était auparavant une « bonne chose » – expression plus technique –, maintenant il est devenu une « bonne chose douce à entendre ». Il semble donc que Guillaume réserve une partie de son jugement esthétique pour le moment de l'écoute. Plusieurs passages auraient pu servir à montrer cet aspect affectif du jugement de Guillaume lors de l'audition de ses pièces. C'est le cas de la lettre 37, dans laquelle le lecteur apprend à propos de deux ballades que Guillaume a envoyées à sa dame, qu'il les a entendues à plusieurs reprises et qu'elles lui ont beaucoup plu. Plus d'une fois (par exemple, la lettre 10), Guillaume décrit combien une chanson lui plaît et combien elle est douce. La seule fois où Guillaume émet un jugement sur une composition qu'il n'a pas encore entendue, ce jugement semble plus rationnel. On peut donc en déduire que le moment de l'audition, dont le préalable est la mise par écrit, ne correspond pas seulement à une finition technique, mais implique un jugement musical et esthétique complet.

Quelques autres illustrations

Il est possible d'ajouter quelques détails à l'analyse précédente, en se tournant vers certaines miniatures du *Voir Dit*, et les manuscrits des œuvres complètes de Guillaume de Machaut.

Tout d'abord, on trouve dans le manuscrit Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 1584, au folio 242^r, une illustration en rapport direct avec le récit du *Voir Dit*⁶². Elle survient au vers 2245, et est suivie un peu plus loin du rondeau *Sans cuer, de moi*. Ce vers correspond dans le récit à une période de huit jours que Guillaume

⁶¹ D. Leech-Wilkinson, « *Le Voir Dit* », p. 54, trad. anglaise : « My very sweet heart, I am sending you the music of the rondeau where your name is; and it was unavoidable that I give it to others before you, [...] and you may be certain that for seven years past I've not made so good a piece nor one so sweet to hear; on account of which I have great joy, because I've succeeded so well in it for love of you. »

⁶² Image disponible sur la page web suivante : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84490444/f505.image.r=fran%C3%A7ais%201584.lang> FR

passé avec Péronne⁶³. On y voit Guillaume de Machaut – l’amant, assis sur ce qui semble être un coffre, mettant par écrit une ballade pour sa dame⁶⁴. Il tient une plume et l’encrier repose à proximité. On voit clairement, sur les genoux de l’amant, une feuille volante sur laquelle figure une portée et des notes au-dessus du mot « balade ». On voit bien, d’ailleurs, des longues, des brèves et des minimes sur la portée. Péronne – l’amante □ se tient devant lui. L’image montre les deux protagonistes en présence l’un de l’autre, leurs gestes évoquant même une conversation, et illustrant sans doute un moment de cette période passée ensemble. En outre, l’image suggère que, même en présence l’un de l’autre, Guillaume continue à utiliser la notation musicale comme moyen de transmission musicale. L’image, représentation de ce moment précis, montre que la musique notée fait réellement partie de la trame du récit du *Voir Dit*, et que l’importance de son rôle justifie cette réalisation iconographique. De façon plus générale, l’image montre que la partition peut faire l’objet d’un échange direct entre deux personnes, et qu’on doit donc lui reconnaître un rôle même dans ce contexte. Enfin, cette image confirme encore que la partition peut être pensée au XIV^e siècle comme faisant partie de l’acte musical, et que cela est assez naturel pour se retrouver au cœur d’un récit.

Toujours dans le même manuscrit, au folio 414^v, on trouve une autre miniature révélatrice⁶⁵. Elle ne fait pas partie du *Voir Dit*, mais ouvre la section du manuscrit qui contient la musique notée de Guillaume de Machaut – musique qui renvoie aux chansons du *Voir Dit*. Cette première page présente le motet *Quant en moy / Amour / Amara valde*. En tête de page, on voit un groupe de clercs, identifiables surtout à leur tonsure, et des nobles laïcs chantant et buvant ensemble, tous réunis autour d’un tonneau. Sur ce dernier, bien en évidence, on voit une partition musicale à partir de laquelle chantent les personnages, ou du moins certains d’entre eux⁶⁶. Il est clair ici que la partition sert à l’interprétation, et qu’elle peut être utilisée dans des contextes variés. Dans une tradition orale, on pourrait s’attendre à ce que les chansons soient connues sans l’aide d’une notation. Mais dans cette image, pour quelque raison que ce soit, les participants ont besoin d’une partition pour chanter. Enfin, le fait que cette miniature réunisse autour d’une partition des clercs et des laïcs suggère aussi que l’usage de la partition n’était pas réservé à un milieu d’experts en particulier.

Cette scène, et des scènes similaires se trouvent aussi dans le manuscrit Paris, BnF, fr. 9221. Au folio 16^t, on retrouve un groupe de personnages autour d’un tonneau sur lequel on tient un rouleau contenant de la musique notée⁶⁷. Au moins quatre personnages chantent incontestablement.

⁶³ D. Leech-Wilkinson, « *Le Voir Dit* », p. 114 ; Earp, *Guillaume de Machaut*, p. 178.

⁶⁴ L. Earp, *Guillaume de Machaut*, p. 178.

⁶⁵ Image disponible sur la page web suivante : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84490444/f850.image.r=fran%C3%A7ais%201584.langFR>

⁶⁶ L. Earp, *Guillaume de Machaut*, p. 187.

⁶⁷ Image disponible sur la page web suivante : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000795k/f55.image.r=fran%C3%A7ais%209221.langFR>

Au folio 107^r du même manuscrit, on trouve une scène similaire, qui ne se déroule toutefois pas autour d'un tonneau, mais dans un jardin clos de treillis⁶⁸. Cette fois-ci, les personnages chantent à partir d'un livre plutôt que d'un rouleau⁶⁹. L'image évoque une notation musicale à l'aide de lignes et de points. L'accoutrement des personnages suggère aussi qu'ils n'appartiennent pas tous au même milieu. On y reconnaît facilement l'habit du laïc et du noble à la mode.

Conclusions

Il est maintenant temps de faire le point sur la place qu'occupe la notation musicale dans le travail de Guillaume de Machaut, d'après ce qu'il nous en dit dans le *Voir Dit*.

Plusieurs passages dans son récit, ainsi qu'une miniature, nous confirment que l'échange de musique entre Guillaume et Péronne implique bien l'envoi de chansons notées. Par les multiples passages qui nous confirment que Péronne utilise ses notations musicales pour apprendre les chansons en question, on peut considérer que la notation musicale peut servir pleinement à la transmission de musiques entre deux correspondants éloignés. Il est également possible de qualifier cette transmission. En effet, la notation musicale ne sert pas seulement à transmettre de l'information musicale, elle rend possible l'apprentissage de cette musique par la personne – Péronne – qui l'a reçue. La notation musicale est également considérée comme suffisamment fidèle par Guillaume et Péronne pour qu'ils prévoient ensuite de chanter ensemble les chansons notées qu'ils se sont envoyées. Cet aspect a son importance : nos protagonistes prennent pour acquis que la notation musicale leur permettra à chacun d'eux d'arriver à une interprétation assez semblable pour permettre de les réunir au moment de la rencontre, et ce, même s'il s'agit de chansons nouvellement composées. Cette confiance envers la notation musicale se révèle aussi dans le fait que Guillaume commente les chansons qu'il envoie à sa correspondante, et considère en conséquence que la notation musicale lui permettra d'y voir ce que son commentaire souligne. On voit plus loin que Guillaume compte suffisamment sur la musique écrite pour que la destinataire de sa chanson en respecte et la conception – d'un intérêt capital pour Guillaume – et l'interprétation.

Le moment de la mise par écrit de la musique se concrétise également grâce à quelques passages remarquables. On apprend que cette mise par écrit peut être effectuée par la dictée. Ainsi, il est dit une fois que Guillaume « dicte » les chansons qu'il crée. Dans le même extrait, Guillaume déclare qu'il envoie une chanson qu'il a composée et qu'il a fait noter, mais qui n'a pas encore été chantée. Dans le même ordre d'idées, Guillaume envoie à Péronne une autre chanson, qu'il dit avoir composée et notée, mais qu'il n'a pas encore entendue. On peut aisément conclure que, quoique soit la nature du processus compositionnel de Guillaume, ce dernier perçoit une différence fondamentale entre le moment de la composition et celui où il

⁶⁸ Image disponible sur la page web suivante : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000795k/f237.image.r=fran%C3%A7ais%209221.lang>
FR

⁶⁹ L. Earp, *Guillaume de Machaut*, p. 186.

entend son ouvrage – moment correspondant à une création musicale – et que la mise par écrit de la musique se situe dans la transition entre ces deux moments.

Les détails que Guillaume de Machaut nous donne sur son habitude de ne jamais faire circuler une chanson qu'il n'a pas entendue d'abord nous renseignent aussi sur son processus compositionnel. On découvre que ce processus – habituel pour Guillaume – implique un moment où sa chanson n'est pas assez « sonore » pour qu'il puisse juger de son effet global et considérer qu'elle est achevée sans l'avoir entendue. Ainsi, la notation musicale permet cette « performance-test », et correspond donc à une partie du processus compositionnel, celle de la finition, sinon de sa validation.

Un dernier extrait nous révèle enfin que Guillaume de Machaut est dépendant de cette mise par écrit de ses chansons, dans la mesure où la perte de ces témoins notés évoque pour lui la perte pure et simple de son travail de création, tant poétique que musical. La musique notée s'avère être le dépositaire, jusqu'à un certain point qui est difficile à déterminer, de la mémoire des chansons. Dans notre premier extrait de la lettre 33, on voit Guillaume reporter ses compositions achevées dans une collection personnelle. Puisque la chanson en question est perdue si la copie de Péronne est perdue avant d'être copiée dans cette collection, cela peut suggérer que cette collection personnelle notée sert en quelque sorte de mémoire à Guillaume. On ne peut donc faire autrement que de comprendre qu'une partie de cette mémoire n'est plus orale, mais écrite.

Cette dernière observation en amène une autre. Entre la composition des chansons et du récit du *Voir Dit* et leur copie dans les manuscrits de ses œuvres complètes, il s'écoule environ dix ans. En effet, le manuscrit Paris, BnF, fr. 1584 est daté du début des années 1370⁷⁰, alors que le *Voir Dit* a vraisemblablement été composé entre 1362 et 1365. Dans le cas du chant grégorien, de la polyphonie parisienne, et du répertoire des troubadours, un fait historique a servi de tremplin à leur réexamen en termes de tradition orale : le délai entre la création et la mise par écrit. Sur la base de ces données, nous pourrions considérer ce délai comme un des indicateurs de la présence d'éléments de tradition écrite⁷¹.

En bout de ligne, l'ensemble des témoignages du *Voir Dit* et des miniatures donne un aperçu de ce qu'a pu être une tradition musicale alliant des éléments de tradition orale et de tradition écrite. Dans ce cas-ci, on constate que la tradition écrite est présente dans la transmission et la conservation de la musique. Certains détails rapportés par Guillaume de Machaut montrent aussi qu'elle transformait déjà dans

⁷⁰ L. Earp, « Scribal Practice », et *Guillaume de Machaut*, p. 88, F. Avril, *L'enluminure*, et *id.*, « Les manuscrits enluminés », p. 117-133.

⁷¹ Or, en ce qui concerne la polyphonie parisienne, apparemment, Pérotin disparaît des documents historiques vers 1238 et le plus ancien manuscrit d'ampleur de polyphonie parisienne – le manuscrit Wolfenbüttel, Herzog-August Bibliothek, 628 (W1) – est daté des années 1230, ce qui suggère un délais qui n'en est plus un : M. Everist, « From Paris to St. Andrews : the origins of W1 », *Journal of the American Musicological Society*, 43/1, 1990, p. 29 ; C. Wright, « Leoninus, Poet and Musician », *Journal of the American Musicological Society*, 39, 1986, p. 1-35, et *id.*, *Music and Ceremony at Notre-Dame of Paris, 500-1500*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, p. 281-294 (la date de 1238 étant déduite des dernières traces de Pérotin dans les archives, p. 291-293).

une certaine mesure l'interprétation, et qu'elle pouvait participer partiellement au processus compositionnel. Toutefois, plusieurs combinaisons étaient probablement possibles à l'intérieur du spectre complet partant de la tradition orale à la tradition écrite, et elles se sont sans doute rapidement transformées au cours des derniers siècles du Moyen Âge et de la Renaissance. Cela n'empêche pas que certaines activités musicales ont pu continuer à relever principalement de la tradition orale. Toujours est-il qu'au XIV^e siècle la notation musicale et la page notée pouvait véritablement être pensée comme faisant partie de l'acte musical.

En conclusion, un dernier enseignement à retirer du *Voir Dit* de Guillaume de Machaut est qu'il faut être bien prudent lorsqu'on veut traiter de la question des traditions orale et écrite en musique. Leo Treitler offrait dans un article de 1981 une description de la tradition écrite en musique :

Medieval music has mainly been approached by way of this [written tradition] paradigm, by which I mean the model of the composer producing finished works that circulate in stable form through closed written channels in scores that are blueprints for the performers, who must be able to read them in order to produce performances that are essentially identical from one time to the next⁷².

En réalité, nous aurions bien du mal à appliquer cette description même aux périodes les plus récentes de l'histoire de la musique, et pourtant on s'entend généralement pour considérer que notre tradition musicale (de 1800 à nos jours) relève principalement de la tradition écrite. La musique, comme tout art du temps, est intimement lié à la mémoire, et ce dans tous les aspects de son existence : composition, interprétation, et diffusion. Même lorsque l'outil principal d'un compositeur est le support écrit, le compositeur continue à utiliser son oreille intérieure – un instrument de musique – et sa mémoire. Chercher à trouver le moment historique du passage de la tradition orale vers la tradition écrite en retraçant les traces d'utilisation de la mémoire peut donc produire un contresens. Il est en conséquence nécessaire de contrebalancer cette recherche en retraçant aussi les aspects qui relèvent de la tradition écrite.

Dans la première partie de cet article, il a été souligné que les recherches sur l'oralité du chant grégorien et de la polyphonie parisienne sont fondées principalement sur l'analyse musicale. Notre analyse du *Voir Dit* de Guillaume de Machaut montre qu'il est temps de se pencher davantage sur les témoignages d'histoire des textes et d'iconographie. On dispose en effet, d'un bon nombre de miniatures datant des XIII^e et XIV^e siècles où figure de la notation musicale. John Haines a analysé en 2009 un témoignage de cette sorte⁷³ : il s'agissait d'une miniature montrant un musicien, sans doute Gautier de Coincy, jouant de la vièle, les yeux sur une partition, dans le manuscrit Bruxelles, Bibliothèque Royale de Belgique, 10747 (fol. 3r), insérée dans les *Miracles de Notre-Dame* de Gautier de Coincy. Haines démontre que la position du vielliste et de son instrument à l'opposé

⁷² L. Treitler, « Oral, Written, and Literate Process », p. 473.

⁷³ J. Haines, « Viewing the Evidence : A Sight-reading Vielle Player from the Thirteenth Century », *The Sounds and Sights of Performance in Early Music : Essays in Honour of Timothy J. Mcgee*, Aldershot, Ashgate, 2009, p. 13-26.

du regard posé sur la page notée permet d'interpréter cette image comme celle d'un vielliste qui joue en s'appuyant sur une partition, voire en lecture à vue⁷⁴. Haines a également effectué des recherches qui l'ont amené à souligner le geste de noter la musique, ainsi que l'aspect visuel de la notation musicale, renforçant ainsi la nature écrite de l'art de noter la musique et des manuscrits musicaux⁷⁵. Par ailleurs, il existe au moins deux thèses de doctorat, soutenues en 2006, qui traitent entre autres de documents musicaux pouvant alimenter une recherche sur les témoins d'éléments de tradition musicale écrite. Ces documents rares présentent des témoins d'un travail écrit faisant partie d'un processus de composition. Il s'agit des esquisses de composition d'Orrigo Scaccabarozzi⁷⁶ de Milan, mort en 1293, et des exercices de contrepoint relevant de l'enseignement de Jean Hothby (mort en 1487)⁷⁷. C'est donc tout un programme de recherche qui s'ouvre afin de continuer à chercher et à analyser des témoignages historiques, et à tenter de pondérer la proportion de la tradition orale et écrite au cours des dernières siècles du Moyen Âge et de la Renaissance.

Pascale Duhamel
Université d'Ottawa

⁷⁴ J. Haines, « Viewing the Evidence », p. 14.

⁷⁵ J. Haines, « Anonymous IV as an Informant on the Craft of Music Writing », *Journal of musicology*, 23/3, 2006, p. 375-425, et *id.*, « Proprietas and Perfectio in Thirteenth-century Music Theory », *Theoria*, 15, 2008, p. 5-29.

⁷⁶ J. Younkin, « The Scaccabarozzi Sketches : Some Aspects of Composition ad Compilation Technique in Late Ambrosian Song », communication au colloque *AMS Québec City*, 2007 ; *id.*, Tam in dictamine quam in cantu : *A Study of Concepts and Contexts in the Rhymed Offices of Orrigo Scaccabarozzi (d. 1293)*, Thèse de doctorat, University of Toronto, 2006, en particulier le chapitre 6.

⁷⁷ B. D. Brand, « Inside the Studio of a Late-Medieval Choirmaster : John Hothby at the Cathedral of Lucca », communication au colloque *AMS Québec City*, 2007 ; B. D. Brand, *Liturgical Ceremony at the Cathedral of Lucca, 1275-1500*, Thèse de doctorat, Yale University, 2006.