



CLASSIQUES
GARNIER

FABRE (Isabelle), POLIZZI (Gilles), « “Pour haut et liement chanter” : l’art poétique du “Maître de chant” dans la Ballade 21 du recueil de Chypre (ms. Torino J.II.9) », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes / Journal of Medieval and Humanistic Studies*, n° 26, 2013 – 2, p. 153-175

DOI : [10.15122/isbn.978-2-8124-2934-7.p.0161](https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-8124-2934-7.p.0161)

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.

« Pour haut et liement chanter » : l'art poétique du « Maître de chant » dans la Ballade 21 du recueil de Chypre (ms. Torino J.II.9)

Abstract : Taking the distinction between natural and artificial music as established in Eustache Deschamps' Art de dictier for granted, it has been assumed that music and poetry had split apart with the poets and musicians of the post-Machaut generation. But the polyphonic songs gathered for the French court of Cyprus in the Codex Torino J.II.9 (c. 1410-1430) show a rare consistency in the shaping of poetical and musical features. The music lesson of ballade 21 in this collection provides a clear view on this formal and semantic homogeneity. Contrasting the erotic reaffected of musical langage in Deschamps' ballade featuring Robin « teaching » Marion, the Musicus of the Cypriot song promotes a « maistrie », both demanding and humble, which stands for a comprehensive artistry in which intimate knowledge of the fundamentals of music gives the composition its genuine subtlety and harmony – a harmony that is also an art of living.

Résumé : La distinction entre « musique naturelle » et « musique artificielle » d'après L'Art de dictier d'Eustache Deschamps a fait croire à une rupture dans l'évolution du lyrisme français après Machaut. Or les polyphonies rassemblées pour la cour française de Chypre dans le manuscrit Torino J.II.9 (c. 1410-1430) révèlent une homogénéité rarement atteinte dans le discours poético-musical. La « leçon de musique » de la ballade 21 manifeste cette osmose sémantique et formelle, en donnant à entendre une voix d'une singulière profondeur. Confronté aux équivoques grivoises par lesquelles Deschamps met en scène un Robin musicien instruisant Marion, le « Maître de chant » de la pièce chypriote exalte une « maistrie » à la fois humble et exigeante, un art total où la connaissance intime de la théorie légitime la subtilité de la composition, fondée sur une harmonie qui est aussi un art de vivre.

*Omnis musicus cantor, non omnis cantor musicus.
Johannes Ciconia¹*

Dans le cadre et le prolongement d'une tendance actuelle de la critique², nous nous proposons de reformuler, à travers l'exemple de la Ballade 21 du recueil dit « de Chypre », la relation entre poésie et musique dans le premier tiers du XV^e siècle. Ce sont deux arts que, peut-être à tort, on avait pris l'habitude de séparer sur la foi d'une interprétation hâtive de *L'Art de Dictier* d'Eustache Deschamps, qui

¹ *Nova musica*, II, 59 (éd. O. B. Ellsworth, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 1993, p. 336).

² Cf. A. Sultan, « La harpe et la forge. Poétique de l'*ars subtilior* », *De vrai humain entendement : Études sur la littérature française de la fin du Moyen Âge offertes en hommage à Jacqueline Cerquiglini-Toulet*, textes réunis par Y. Foehr-Janssens et J.-Y. Tilliette, Genève, Droz, 2005, p. 45-63.

distingue la musique « naturelle », c'est-à-dire la métrique, de « l'artificielle » qui serait l'harmonie :

Et est a sçavoir que nous avons deux musiques, dont l'une est artificiele et l'autre est naturelle. L'artificiele est celle dont dessus est faicte mencion ; et est appellee artificiele de son art, car par ses .vi. notes, qui sont appellees ut, ré, my, fa, sol, la, l'en puet aprendre a chanter, acorder, doubler, quintoier, tierçoier, tenir, deschanter, par figure de notes, par clefs et par lignes, le plus rude homme du monde [...]. L'autre musique est appellee naturele pour ce qu'elle ne puet estre aprinse a nul, se son propre couraige naturellement ne s'i applique, et est une musique de bouche en proferant paroules metrifiees, aucunefoiz en laiz, autrefoiz en balades, autrefoiz en rondeaulz cengles et doubles, et en chançons baladees [...]³.

Or cette définition est facétieusement contredite par Eustache Deschamps lui-même dans la « leçon de musique » de sa ballade *Doit on ainsi parler d'amours ?*⁴, dans laquelle « chanter » revient à moduler, entre soupirs et cris, « harmonieusement » rythmés, les émois d'une jouissance charnelle :

[...] Encores vous di
Que chanter par art de nature
Vous feray [...].
— Lors l'attouche et mesure [...]
Un po cria, mais elle endure ;
Et cilz li commence à noter :
Une, deux, la tierce doubler [...]⁵.

C'est une leçon bien plus sérieuse, plus profonde aussi, que propose le « Maître de chant » de la Ballade 21, qui semble lui donner la réplique. Son traitement du thème ne paraît pas en effet ignorer le modèle quasi contemporain de Deschamps : on appréciera les ressemblances, et surtout la différence. Elle tient pour l'essentiel à la célébration d'un art fondé sur un « mariage en conjonction de science »⁶ entre poésie et musique.

Nous commenterons cette ballade afin de mettre en évidence la relation intime qui s'y instaure entre les deux « musiques », mais aussi entre le son et le sens. Toutefois notre exemple soulève au préalable des questions matérielles, liées au support et à la transmission du texte. Il nous faut, avant d'aborder le commentaire proprement dit, les exposer en trois points : le support et le cadre historique de sa transmission, l'insertion de la pièce dans son recueil, enfin la relation avec la ballade

³ Eustache Deschamps, *L'Art de Dictier* (1393), *Œuvres complètes*, t. VII, éd. G. Raynaud, Paris, Firmin Didot, 1891, p. 269-270. Voir aussi l'édition plus récente, accompagnée d'une traduction anglaise, de D. M. Sinnreich-Levi, *Eustache Deschamps' L'Art de dictier*, East Lansing, Colleagues Press, 1994. C'est nous qui soulignons.

⁴ Pièce n° 1169 selon la nomenclature de Queux de Saint-Hilaire, *Œuvres complètes d'Eustache Deschamps*, Paris, Firmin Didot, 1889, t. VI, p. 112-114.

⁵ *Ibid.*, v. 11-13, 32, 35-37. C'est toujours nous qui soulignons.

⁶ Eustache Deschamps, *L'Art de dictier*, *op. cit.*, p. 271.

Doit on ainsi parler d'amours d'Eustache Deschamps, qui est à l'origine de notre étude et qui a motivé notre choix.

Le chansonnier franco-chypriote : un hapax dans la lyrique du XV^e siècle

Le recueil de Chypre, Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, J.II.9, a été étudié et édité par Richard H. Hoppin, auquel nous tenons à rendre hommage pour son travail fondateur⁷. Depuis sa « découverte » dans les années soixante, il a donné lieu à plusieurs études, des transcriptions et traductions partielles⁸, ainsi qu'à un colloque⁹. Dans le cadre d'un projet de l'Université de Montpellier, nous travaillons depuis 2011 à l'édition littéraire de ses pièces françaises, ainsi qu'à leur interprétation musicale, en collaboration avec Gisèle Clément et l'Ensemble Mora Vocis¹⁰.

Ce recueil rassemble des pièces religieuses (offices et messes monodiques, motets latins et français) et des chansons notées (cent deux ballades, quarante-trois rondeaux, vingt-et-un virelais) composées en Chypre, à la cour du roi Janus, entre 1411 et 1432¹¹. Il est ainsi légèrement postérieur à l'œuvre d'Eustache Deschamps

⁷ On lui doit en particulier une édition musicale complète du corpus : *The Cypriot-French Repertory of the Manuscript Torino, Biblioteca Nazionale J.II.9*, Rome, American Institute of Musicology, 1960-1963, 4 vol. Les ballades sont rassemblées dans le volume III (pour la pièce n° 21, voir p. 34-6). Cf. aussi « The Cypriot-French Repertory of the Manuscript Torino, Biblioteca Nazionale, J.II.9 », *Musica disciplina*, 11, 1957, p. 79-125.

⁸ Outre l'édition de R. Hoppin (*The Cypriot-French Repertory*, éd. cit., cf. *supra*, note 7), et la publication sous forme de fac-simile (*Il codice J.II.9, Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria*, édition et introduction par I. Data et K. Kügle, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1999), on disposera bientôt d'une transcription diplomatique complète du manuscrit. Cf. *Le Codex de Chypre (Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, J.II.9), Vol. I : Rondeaux et Virelais I*, éd. C. Beaupain et G. Schiassi, sous la dir. de R. Picazos, Bologne, Ut Orpheus Edizioni, 2011 ; *Vol. II : Ballades I*, éd. C. Beaupain et T. Waterhouse coordonnée par G. Clément, 2013.

⁹ *The Cypriot-French Repertory of the Manuscript Torino J.II.9. Report of the International Congress, Paphos 20-25 March 1992*, éd. L. Finscher et U. Günther, Neuhausen-Stuttgart, Hänssler Verlag (American Institute of Musicology), 1995 (par la suite *Actes du colloque de Paphos*).

¹⁰ Dir. E. Janssens. L'Ensemble Mora Vocis est en résidence à l'Université Paul-Valéry – Montpellier III depuis 2011, dans le cadre du projet « Voix plurielle. La musique dans les pratiques curiales et cléricales en Chypre au début du XV^e siècle », sous la direction scientifique de G. Clément et I. Fabre, CEMM (Centre d'Études Médiévales de Montpellier).

¹¹ Selon nous, des indices internes (ballade 40 et rondeau 24) permettent de restreindre la période de composition de 1411 (arrivée en Chypre de Charlotte de Bourbon et de sa « chapelle ») à 1426 (capture de Janus par les mamelouks et révolte des grecs chypriotes). En revanche, la transmission du manuscrit à Turin est indatable : elle eut lieu soit à l'occasion des noces d'Anne de Lusignan avec Louis de Savoie en 1434, selon I. Fragalà Data (« The Savoy Ducal Library in the 15th Century : Origin and Consistency », *Actes du colloque de Paphos*, p. 77-94), soit au retour en Italie de Charlotte de Lusignan (petite-fille de Janus) en

qui lui sert ici de comparant. Comme dans le cas d'autres recueils musicaux – les manuscrits de Chantilly, de Modène et d'Oxford, ou le Codex Reina¹² – désormais mieux connus de la critique qui leur découvre, quoiqu'un peu tard, des qualités poétiques, les poèmes ne sont que les « paroles » des mélodies notées. Leur destination est d'ailleurs incertaine : dans le cas de Torino J.II.9, s'agit-il d'une œuvre proprement dite et en ce cas, est-elle musicale ou poétique ? Ou bien a-t-on affaire à une simple compilation de pièces destinées à des concerts ? Les musicologues ne se prononcent pas ; quant à nous, notre réponse se tient à mi-chemin entre ces deux virtualités.

L'ensemble des pièces françaises (ballades, rondeaux et virelais) affiche une unité thématique et un souci de composition qui l'apparente à une œuvre. Mais si c'en est bien une, c'est une œuvre *in progress* dont la disposition sur le support manuscrit tient d'abord compte des possibilités d'inscription des pièces, c'est-à-dire du nombre de portées et de lignes disponibles sur chaque double-page¹³. Quant à la question de l'auteur, au singulier ou au pluriel, elle reste incertaine. Les spécialistes reconnaissent dans le traitement des pièces trois « manières » (« simple », « ornée » et « subtile »¹⁴). Cependant, ils insistent sur une unité de facture qui fait pencher pour une attribution de l'ensemble à un compositeur unique, mais hélas anonyme¹⁵. Notre réponse est un peu différente.

Du point de vue du support et du propos, donc en laissant de côté les compilations disparates des chansonniers contemporains (cf. *supra*), on peut trouver

1460, voire ultérieurement, car le manuscrit n'est pas formellement attesté dans les inventaires de la bibliothèque avant le XVIII^e siècle.

¹² Chantilly, Musée Condé, 564 (*olim* 1047) ; Modène, Biblioteca Estense, α.M.5, 24 (*olim* lat. 568) ; Oxford, Bodleian Library, Canonici Misc. 213 ; Codex Reina (Paris, BnF, nouv. acq. fr. 6771). Édition des textes par T. Scully (dans G. Greene éd., *French Secular Music. Manuscript Chantilly, Musée Condé 564*, Les Remparts, Monaco, L'Oiseau-Lyre, 1981) et S. N. Rosenberg (dans W. Appel éd., *French Secular Compositions of the Fourteenth Century*, Rome, American Institute of Musicology, 1970-1972). Le ms. de Chantilly a récemment bénéficié d'une édition en *fac simile* accompagnée d'un volume d'étude critique introductive par Y. Plumley et A. Stone (Brepols, 2008) ; voir aussi, publié en 2010 par les mêmes éditrices, les actes du colloque de septembre 2001 : *A Late Medieval Songbook and Its Context. New Perspectives on the Chantilly Codex (Bibliothèque du Château de Chantilly, ms. 564)*. Le ms. d'Oxford a par ailleurs été édité par G. Reaney (Rome, American Institute of Musicology, 1969). Quant au Codex Reina (Paris, BnF, nouv. acq. fr. 6771), il a fait l'objet d'une édition en deux volumes par N. E. Wilkins (Rome, American Institute of Musicology, 1966).

¹³ La numérotation choisie par Hoppin (*The Cypriot-French Repertory*, éd. cit., vol. 3, p. v-vii) dépend de cette disposition.

¹⁴ On remercie G. Clément qui a formulé pour nous ce constat.

¹⁵ Voir les conclusions de K. Kügle, « The Repertory of Manuscript Torino, Biblioteca Nazionale J.II.9 and the French Tradition of the 14th and Early 15th Centuries », et l'étude de D. Leech-Wilkinson, « The Cyprus Songs », *Actes du colloque de Paphos*, op. cit., respectivement p. 151-181 et 395-431. Parmi les candidats possibles, on retiendra les noms de Gilet Veliut et Jean Hanelle, présents à Chypre au sein de la chapelle de Charlotte de Bourbon.

au recueil deux autres comparants : le premier est celui des *Cent Ballades* de Jean le Sénéchal¹⁶, lui aussi en rapport avec le milieu chypriote, et composé une vingtaine d'années auparavant, autour de 1390. Le second, vraisemblablement postérieur d'une vingtaine d'années, est celui des *Rondeaux et poésies* du manuscrit de Paris, B.n.F., fr. 9223 (1453), publié par Gaston Raynaud¹⁷. Notre recueil s'en distingue de plusieurs manières : d'abord, on l'a dit, il est avant tout « musical » ; ensuite, même si sa composition semble plurielle, il a une unité que n'ont pas les *Cent ballades* ou les *rondeaux* du manuscrit de Paris. Pour notre part, nous y entendons trois « voix » qui se répondent : la première, dite « courtoise », donne la teneur de l'ensemble, par un traitement conventionnel de la topique amoureuse et curiale du temps. C'est elle qui, tout en définissant le fond, adapté à un usage courant autant qu'impersonnel (l'interprétation des pièces à l'occasion de fêtes de cour ?) permet de le comparer aux recueils contemporains. La deuxième nous semble la voix principale : c'est celle du « Maître de chant » que nous nommons ainsi d'après la Ballade 21. Nous croyons qu'il s'agit du maître d'œuvre du recueil, qui – c'est notre hypothèse – intervient sur un premier état du manuscrit en intercalant de nouvelles pièces¹⁸. Il faut aussi distinguer, sur la foi de critères esthétiques et d'indices internes qui supposent au minimum trois locuteurs, une troisième voix : celle d'un poète « gnomique » et paradoxal, et dont l'ironie tranche sur le fond et la forme des deux autres. Enfin, un quatrième intervenant est envisageable, sinon probable, mais il ne se fait pas « entendre » dans la poétique du recueil : ce pourrait être le musicien, dont les spécialistes ont reconnu la manière dans l'homogénéité des pièces¹⁹.

Une précaution méthodologique s'impose donc : s'il est très probable que ces trois voix correspondent à des auteurs différents, on ne peut les identifier dans tous les cas et rarement avec certitude, la Ballade 21 étant précisément l'une de ces exceptions. Notre « Maître de chant » n'est donc objectivement qu'une voix, ou si l'on préfère, une écriture. Il n'est que virtuellement l'un des trois (ou quatre ?) auteurs du recueil. Quoi qu'il en soit, il faut bien que ces pièces (parole et musique) aient été composées par quelqu'un. Dans le cas de la Ballade 21, il s'agit soit de la même personne, soit d'une collaboration intime entre un poète et un musicien : on pourra en juger au terme de notre analyse. La poétique de cette voix se reconnaît à une grande virtuosité dans la mise en œuvre sémantique et sonore ; elle surprend par la subtilité des synonymies qu'elle induit, nous retient par la maîtrise d'un art réfléchi et théorisé ; elle fascine enfin par la profondeur d'une pensée esthétique et morale qui n'a rien à envier à celle de la poésie moderne. En un mot, c'est un grand poète que, sans être absolument certain de le connaître, nous voudrions faire *entendre et reconnaître*.

¹⁶ *Les Cent Ballades, poème du XIV^e siècle composé par Jean le Seneschal avec la collaboration de Philippe d'Artois, comte d'Eu, de Boucicaut le Jeune et de Jean de Crésecque*, publié avec deux reproductions phototypiques par G. Raynaud, Paris, Firmin Didot, 1905.

¹⁷ *Rondeaux et autres poésies du XV^e siècle*, éd. G. Raynaud, Paris, Firmin Didot, 1889.

¹⁸ Sans préjuger de son intervention probable dans le premier état du manuscrit.

¹⁹ Cf. K. Kügle, *art. cit.* On peut y reconnaître un style musical caractéristique du nord de la France, celui de l'« école de Cambrai ».

La Ballade 21 dans son contexte : une insertion dialogique ?

Du point de vue du cadre, la Ballade 21 est intéressante par son mode d'insertion dans le recueil. Il convient donc de la resituer dans son contexte, qui témoigne d'une organisation particulièrement minutieuse. Les cent-deux ballades constituent la quatrième section du manuscrit. Venant à la suite des motets, eux-mêmes précédés des offices monodiques et des mouvements de messe polyphoniques, elles occupent les cahiers onze à quinze du codex et présentent deux états successifs : à un premier ensemble copié par une même main (celle d'un copiste A) et comptant soixante-huit ballades, s'ajoute une deuxième série regroupant trente-quatre pièces (on y voit l'intervention d'un copiste B que nous identifions au « Maître de chant »). Dans ce second ensemble, dix-sept pièces sont insérées et intercalées dans le premier état du recueil²⁰, les dix-sept autres (n° 86-102) sont ajoutées à la fin.

Cette symétrie révèle un agencement concerté. En effet, notre ballade est la sixième pièce ajoutée au premier état du recueil²¹. Cet ajout se distingue des autres en ce qu'il s'applique à *définir un art*, qui est à la fois celui du chant et du poème, tandis que les autres se contentent d'enrichir les topiques sapientiale et courtoise qui sont la matière première du recueil. Par cette exception, notre ballade attire ainsi l'attention. Deuxièmement, elle fait suite en bas de page aux pièces 14 et 15 du premier état du manuscrit (copiste A) qui, du fait de l'augmentation due au copiste B, deviennent les n° 19 et 20. La pièce 19 d'apparence courtoise (« Je prens plaisir en une dame ») s'avère, par le biais d'un acrostiche signalé dans le refrain, l'éloge d'une Justice personnifiée qui pourrait aussi être la « justesse », entendue comme loi d'harmonie. La pièce 20 (« Qui moult veult parler »), de facture gnomique, est une satire ingénieuse de la médisance curiale. Autrement dit, à la suite de ces deux pièces déjà disparates, la Ballade 21 intercale l'éloge d'un art qui par sa profondeur tranche sur le contexte. L'insertion procède en apparence d'une esthétique de la *varietas* mettant en scène le dialogisme dynamique de l'ensemble. Ce n'est pas l'effet du hasard.

En effet les additions du copiste B sont généralement motivées par des raisons sémantiques. Par exemple, l'insertion précédente (n° 18) repose sur la reprise d'un syntagme : l'incipit de la Ballade 18 (« Je voi tres bien qu'endurer ») répond au refrain de la Ballade 17 (« Et doit endurer tant qu'il dure »). On observe aussi des cas d'insertions motivées par des homologies formelles : la Ballade 20 (« Qui moult veult parler ») comme la 21, est une *ballada duplex* (cf. *infra*). Cette disparate thématique soulignée par l'homologie se renforce du caractère dialogique

²⁰ Ce sont les numéros 6, 9, 12, 15, 18, 21-22, 28, 33, 40, 43, 46, 67, 73, 76, 79 et 84. Les pièces sont ajoutées sur les portées laissées vides par le premier copiste, qui n'avait pas prévu ces ajouts, si l'on en juge par sa présentation aérée du texte comme de la musique. D'autres folios présentent des portées vides qui n'ont pas été exploitées.

²¹ Sur la composition globale du manuscrit, dans laquelle on peut discerner l'intervention de trois copistes principaux (deux prenant en charge la copie du texte, un troisième transcrivant la musique), voir l'étude minutieuse de J. Widaman, A. Wathey et D. Leech-Wilkinson, « The Structure and Copying of Torino J.II.9 », *Actes du colloque de Paphos, op. cit.*, p. 95-116. On notera que K. Kügle, dans la présentation scientifique qui ouvre l'édition du facsimile (cf. note 8 *supra*), expose un point de vue en partie divergent.

du poème. Non seulement celui-ci « dialogue », comme on le verra ensuite, avec la ballade d'Eustache Deschamps, mais surtout il transpose un débat topique, celui du *cantor* et du *musicus*, souvent traité depuis Boèce et son *De institutione musica*²². À l'homme de savoir, le « musicien » qui maîtrise les principes de sa discipline, s'oppose l'*artifex*, chanteur ou instrumentiste, qui ignore tout de la *ratio* mais que ses aptitudes destinent au façonnage expressif de la « matière » sonore²³. C'est bien cette distinction que met en œuvre, avec une sourde véhémence, le locuteur de notre ballade. Celle-ci met en scène un « maître de chant » expliquant son art à un chanteur qui se croit musicien (v. 1-4), alors qu'il n'est qu'un interprète ignorant.

Voilà pour le dialogisme interne. Mais on peut percevoir aussi un dialogisme externe dans le débat virtuel qui s'actualise entre notre ballade et celle d'Eustache Deschamps, qui lui aussi met en scène, avec une intention facétieuse et grivoise, le débat entre un *musicus* (Robin) et une apprentie-*cantor* (Marion).

Une réponse à Deschamps ? La « nature » de l'art selon la Ballade 21

Entre le nom d'Eustache Deschamps et celui de notre « Maître de chant », l'équivoque est inévitable. Quoique fortuite, elle n'est pas gratuite, car elle ramène à la problématique de la relation entre poésie et musique. Celle-ci s'énonce en effet de manière analogue chez Eustache Deschamps (pièce 1169, référée par la suite ED) et dans notre Ballade 21 (désormais B21). Le parallèle est inattendu, mais éclairant : c'est la recherche des définitions des syntagmes « prononcier faintement » (B21, v. 9-10) et « fleuretis » (*ibid.*, v. 19) qui nous y a conduits. Dès qu'on place les deux ballades en vis-à-vis, l'analogie devient manifeste. Quoique les syntagmes ne soient pas tous identiques, les deux poèmes mettent en œuvre les mêmes notions référées au même lexique technique de la polyphonie mesurée :

²² Boèce, *Traité de la musique*, I, 33, trad. et notes de Ch. Meyer, Turnhout, Brepols, 2004, p. 92-95 : *Nam citharoedus ex cithara, auloedus ex tibia, ceterique suorum instrumentorum vocabulis nuncupantur. Is vero est musicus, qui ratione perpensa canendi scientiam non servitio operis sed imperio speculationis adsumpsit. [...] Isque est musicus, cui adest facultas secundum speculationem rationemve propositam ac musicae convenientem de modis ac rythmis deque generibus cantilenarum ac de permixtionibus ac de omnibus [...] ac de poetarum carminibus iudicandi.* / « Le citharède tient son nom de la cithare, l'aulète du l'aulos, et ainsi les autres de leurs instruments respectifs. Mais est musicien, en revanche, celui qui, respectant la raison, soumet la science du chant non pas au service de l'œuvre, mais à l'empire de la raison. [...] Est musicien celui qui en se fondant sur la réflexion, ou sur la raison qui préside et convient à la musique, possède la faculté de juger des modes, des rythmes, des genres de cantilène, des mélanges sonores [...] ainsi que des chants des poètes. »

²³ Sur la persistance de cette distinction, reprise encore au XIV^e siècle par Marchetto de Padoue (*Lucidarium* 16, 1) et au siècle suivant par Ciconia (cf. *supra*, note 1), voir E. Reimer, « Musicus und Cantor : zur Sozialgeschichte eines musikalischen Lehrstückes », *Archiv für Musikwissenschaft*, 35, 1978, p. 1-32 ; voir aussi la notice de Ch. Page, « Musicus and cantor », *Companion to Medieval & Renaissance Music*, éd. T. Knighton & D. Fallows, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1992, p. 74-78.

Eustache Deschamps
Ballade
(pièce n° 1169)

- 1 Marion, entendez a mi :
 Je vous aim plus que creature
 [...] 7 La vous aprandray a dancier [...]
 [...] et encores vous di
 12 Que chanter par art de nature
 Vous feray, et doubler aussi ;
 Je vous monstrey la figure
Du contrepoin, et la mesure
 16 *Des semibreves acorder,*
De faindre la voix, de monter
Et de deschanter a rebours.
 – Alez, qu’om vous puist estrangler !
 20 Doit on ainsi parler d’amours ?
 – Marion, qui scet cest art ci,
 On y prant douce nourreture,
 Aprenez le fa et le mi,
 24 Bien vous monstrey l’escripture
 Tant que vous n’arez jamais cure
 D’autre art sçavoir, fors de compter
Une, deux, les temps mesurer
 28 et fleureter plus que le cours.
 – Merveilles vous oy recorder :
 Doit on ainsi parler d’amours ?
 Or m’aprenez, mon doulz ami,
 32 Cest art. – Lors l’atouche et mesure.
 Les tableaux de son livre ouvri ;
Sa plume y bouta roide et dure :
 Un po cria, mais elle endure ;
 36 Et cilz li commence a noter :
Une, deux, la tierce doubler,
 Et se joint, car li temps fut court,
 Disans, pour *tel chant assembler :*
 40 « Doit on ainsi parler d’amours ? »

Marion, qui bien s’entendi,
 A solfier mist cuer et cure
 Quant la douçour de l’art senti

« Maître de chant »
Ballade

Chypre, ms. Torino J.II.9, fol. 104^v

- Pour haut et liement chanter,
De vois clere, nete et polie,
 Ne se doit on jamais noumer
 4 Musicïain, quoi qu’on li²⁴ die,
S’il ne sait tres bien l’armonie
De musique, qu’on doit loer
 8 *Par droit art, et la simphonie*
 Parfaitement, sans oblier ;
 Et doucement prononcier,
Faintement, par tres grant maistrie,
Durement la vois eslever
 12 Aucunes fois, qui mout eslie
 Celui qui sent la *melodie,*
 Cunoist et bien la sait de cler,
 Comme sa tres loialle amie,
 16 Parfaitement, sans oblier ;
Les acors tres bien moderer,
Sincopant en maniere lie,
Veullant des fleuretis user
 20 Non pas en tout, mais en partie,
 Metant peine toute sa vie
 De savoir *proportionner*
Ses chans par gracieuse envie,
 24 Parfaitement, sans oblier.

²⁴ Ms. : lu.

[...]

- Princes, *tel art fait a loer*
 52 *Dont li enfant scevent ouvrer,*
Qui en sont maistres sur trois jours.
Les vieulx ne le scevent monstrier ;
 Pour ce leur seult on reprouver :
 Doit on ainsi parler d'amours ?

Par delà la célébration conventionnelle de la musique, décrite comme un « art fait à loer » (ED, envoi, v. 51), ou bien « qu'on doit loer par droit art » (B21, v. 6-7), les ressemblances sont d'autant plus significatives qu'elles tiennent aux spécificités techniques de sa pratique²⁵. Chez Deschamps, Robin veut enseigner à Marion, d'abord réticente puis enthousiaste, la « figure du contrepoint » (ED, v. 14-15), c'est-à-dire l'art de la polyphonie dont relèvent aussi les termes d'« harmonie » et de « symphonie » dans notre ballade (B21, v. 5, 7). La deuxième strophe (B21, v. 9-10) demande à l'interprète de « prononcier faintement » ; semblablement, Marion devait apprendre à « faindre la voix » (ED, v. 17) et c'est d'ailleurs, par une autre ironie, le véritable objet de la « leçon ». Dans notre ballade, « durement la vois eslever » (B21, v. 11) peut répondre non seulement à l'équivoque grivoise (« sa plume y bouta roide et dure »), mais aussi, d'un point de vue technique, à « monter et deschanter a rebours » (ED, v. 17-18) ; tandis que l'expression de Deschamps « doubler la tierce » (ED, v. 37) équivaut à la formule « les acors tres bien moderer » (B21, v. 17). Les ornements ou « fleuretis » sont mentionnés dans les deux ballades, chez Deschamps au v. 28 (« fleureter »), et dans la nôtre au v. 19 (« des fleuretis user »). Enfin, « la mesure des semibreves acorder » (ED, v. 15-16) trouve un équivalent exact dans l'art de « proporcionner » (B21, v. 22) et de « syncoper » (B21, v. 18). Dans l'un et l'autre cas, il s'agit des dispositifs rythmiques propres à la polyphonie mesurée.

Ces similitudes sémantiques et parfois lexicales – on reviendra sur leur définition – font valoir l'identité du sujet, sinon du propos. Mais il y a plus, car la Ballade 21 répond à celle de Deschamps sur l'essentiel : la compréhension de la musique « naturelle ». Aux trois jours que, selon Deschamps, les enfants les moins doués mettent à apprendre l'art (ED, v. 51-53), le Maître de la Ballade 21 oppose la pratique de toute une vie : « Metant peinne toute sa vie/ de savoir proporcionner/ ses chans par gracieuse envie » (v. 21-23)²⁶. Il donne ainsi sa propre lecture d'une

²⁵ C'est d'ailleurs cet usage qui nous fait douter de la distinction entre poète et musicien dans l'écriture de la Ballade 21 ; toutefois il faut bien admettre que Deschamps, qui use du même lexique, n'est pas réputé musicien.

²⁶ Signalons, comme un autre comparant, ces vers de Gilet Veliut : « de vous tous qui nous tenés estre amis/ du tres haultain et noble art de musique » et « pour aprendre a parler/ ay mis cuer, corps et quant que j'ai peut faire [...] tayre bien procure : peut on veïr des experimens fais/ tant que sans pois, sans nombre et sans mesure... » (*Early Fifteenth Century Music* 2, éd. G. Reaney, Rome, American Institute of Musicology, 1959, pièces n° 3-4, p. lxxi). Le texte de la pièce 4 est manifestement corrompu.

équivoque (« chanter par art de nature », ED, v. 12) qui initialement n'avait qu'un sens grivois²⁷.

Les interférences entre métrique et musique : structure de la Ballade 21

Venons-en enfin à notre poème, mais pour y examiner d'abord ce qui en fait la singulière richesse : les interférences entre les structures musicale et métrique²⁸. Comme la quasi totalité des ballades du manuscrit de Turin, la n° 21 est polyphonique et écrite pour trois voix²⁹. La voix supérieure, celle du *cantus*, prend en charge la mélodie et le texte. Elle est accompagnée, dans une tessiture plus grave, par les voix de *contratenor* et de *tenor*, chantées ou simplement instrumentales³⁰. La structure se compose de trois couplets avec reprise du refrain. On en déduit le découpage en strophes avec retour d'un refrain. La première séquence mélodique (du début jusqu'à la double barre, mes. 24) correspond à une phrase musicale A, répétée deux fois avec des variations de cadence (AA') : un premier énoncé A, dit « ouvert » (mes. 1-21), coïncide avec les deux premiers vers ; il est suivi pour les v. 3-4 d'une reprise A' ou « clos » avec cadence longue (mes. 22-24). La deuxième séquence correspond à la deuxième moitié de la strophe (v. 5-8) et à la phrase musicale B, elle aussi divisée en deux énoncés identiques (BB') à cadences différenciées : B' est prolongé de trois mesures (mes. 49-51) qui reprennent le mouvement cadenciel de A³¹. Ce n'est pas la structure musicale habituelle de la ballade, qui distingue couramment un « ouvert » et un « clos » seulement en A (le B ou *cauda* étant de forme plus libre). À ce schéma de base ou *ballada simplex* dans la terminologie d'Egidius de Murino, s'oppose celui de la *ballada duplex*, mis en œuvre ici :

²⁷ Bien entendu, l'anonymat – qu'on espère provisoire – de notre « Maître de chant » ne permet pas d'exclure que l'auteur de la Ballade 21 soit Eustache Deschamps en personne ; à l'inverse, la célèbre ballade « de maistre Fumeux » qui lui est communément attribuée (« Puisque je sui fumeux plains de fumee ») figure dans l'anthologie *Early Fifteenth Century Music 2* (cf. note précédente) sous le nom de Johannes Simon de Haspre (texte p. lxx).

²⁸ Cf. le schéma mélodique et métrique en annexe.

²⁹ Cf. la partition en annexe. Nous remercions C. Beaupain d'avoir accepté de réaliser pour nous la transcription diplomatique de la pièce, avant sa parution dans le volume des éditions *Ut Orpheus* (cf. *supra* note 8). La seule exception au dispositif à trois voix est la ballade 71 (par ailleurs la seule pièce à double texte du corpus), qui est écrite à quatre voix.

³⁰ On a peu d'indications historiques concernant le mode d'exécution des chansons polyphoniques : tout porte à croire (en particulier le type d'écriture, souvent très ornemental, ainsi que les choix de tessiture) que les « bas instruments » tels que harpes, flûtes et vièles étaient les mieux adaptés. Mais certaines parties de *tenor* et de *contratenor* se prêtent aussi à une exécution vocale, avec d'autres nuances et effets.

³¹ L'identité mélodique et rythmique, formant une « rime musicale », est marquée dans l'édition Hoppin par un X à la mesure 49 (au-dessus du *cantus* et en dessous du *tenor*). Le procédé, déjà employé par Machaut, est quasi systématique dans le corpus chypriote.

*Isto modo debet fieri Ballada simplex : in primo fac apertum et clausum, et ultimo fac clausum tantummodo. Item Ballada duplex habet apertum et clausum ante et retro*³².

Associé au schéma rimique *abab baba* et à un mètre octosyllabique, cette forme est unique dans notre corpus. On peut la comparer à cinq autres « ballades doubles » figurant dans le même manuscrit, mais dont les schémas métriques et strophiques sont différents³³ :

- n° 8 « En amer tres loyaument »	aabaab/bbabbA	7/3 syllabes
- n° 20 « Qui moult veult parler »	aabaab/bbabbA	pentasyllabes
- n° 21 « Pour hault et liement chanter »	abab/babA	octosyllabes
- n° 32 « Sous un bel arbre »	abab/baBA	décasyllabes
- n° 39 « Pygmalion qui moult subtilz estoit »	abab/babA	décasyllabes
- n° 77 « Dolour d'amer »	abab/cdcD	décasyllabes

Cet agencement n'a pas non plus d'antécédent chez Machaut, qui est pourtant familier de ce type de structure³⁴. Dans notre ballade, le schéma AA'BB' est répété à chaque strophe. Cette répétition fonde un parallélisme d'abord musical, ensuite phonétique et enfin sémantique qui superpose virtuellement les trois énoncés poétiques : en profitant de cette isorythmie musicale et métrique, on pourrait chanter les trois strophes en même temps, sachant que seul le texte de la première est inscrit sous les portées. En effet, chaque strophe adopte le même schéma de rimes *abab baba* opposant à une première « croisée » de rimes (selon la terminologie d'Ernest Langlois) un deuxième ensemble formé de l'« outrepasse » et du refrain³⁵. Ce dispositif fait évidemment rimer trois à trois – et non pas deux à deux – tous les vers de chaque strophe (par exemple « chanter », « prononcer » et « moderer ») et coïncider les trois énoncés du refrain par lesquels les trois strophes se rencontrent. Le résultat est un emboîtement de tous les syntagmes du poème qui donne à l'ensemble une étonnante profondeur.

À l'intérieur d'une strophe, la disposition des rimes coïncide également avec la rupture du schéma mélodique (passage de A' à B) qu'elle camoufle habilement par la reprise inversée des rimes : sur ce point, le schéma métrique contredit le

³² Egidius de Murino (Gilles de Théroutanne), *Tractatus cantus mensurabilis*, éd. E. de Coussemaker, *Scriptorum de Musica medii aevi novam seriem a Gerbertina altera*, Paris, 1864-76, t. III, p. 128b (réimpr. Hildesheim, 1963). Notre traduction : « Voici la manière dont il faut composer une ballade simple : dispose dans la première partie un ouvert et un clos, et dans la deuxième seulement un clos. De manière analogue, une ballade double présente un ouvert et un clos, mais dans ses deux parties. »

³³ Dans la liste qui suit, la ou les lettre(s) capitales signalent le refrain.

³⁴ Cf. A. Ziino, « On the Poetic and Musical Form of Six Ballades of the Manuscript Torino J.II.9 », *Actes du colloque de Paphos, op. cit.*, p. 377-394.

³⁵ Selon Jacques Legrand, l'outrepasse « doit tenir sa ryme des deux premiers [vers] ou du refrain, ou de tous deux, qui peult » (*Archilogie Sophie*, II, « Des rymes et comment se doivent faire », éd. E. Langlois, *Recueil d'arts de seconde rhétorique*, Paris, 1902, Genève, Slatkine Reprints, 1974), § 13, p. 8.

schéma musical, dont il adoucit la rigueur apparente. Par ailleurs, ce schéma métrique fait également valoir une progression rétrograde à partir du v. 5 (rimes *baba*), dessinant un chiasme de part et d'autre de l'axe de symétrie de la strophe. Cette progression rétrograde a une conséquence sémantique : elle fait dire à la deuxième partie de la strophe le *contraire* de ce que semblait dire la première. Ce parti-pris dialogique se retrouve à plus petite échelle dans la disposition des quatre premières rimes qui agencent, comme on va le voir, une série de retournements sémantiques qui mènent d'une vision étroite du sujet et du débat (*musicus vs. cantor*) à une conception profonde de l'art.

L'art du chant comme art de vivre : le mouvement du poème

Voyons à présent, strophe par strophe, la progression du poème. Sa dynamique tient à ce que son propos évolue continuellement : au début, il s'agit de proclamer haut et fort la distinction du *cantor* et du *musicus*. La deuxième strophe traite de l'exigence de l'interprétation (celle du *cantor*), qui pour être parfaite doit se fonder sur une connaissance intime de l'art (celle du *musicus*). Quant à la troisième, elle dépasse l'opposition initiale en cernant la figure idéale du musicien amoureux de son art : lui seul, parce qu'il sait composer « par gracieuse envie », atteint la véritable maîtrise « parfaitement, sans oublier ».

Mais ce résumé est loin de rendre compte de la richesse du poème qui tient à des renversements sémantiques conjointement agencés par la métrique et la musique. En voici l'analyse accompagnée de notre traduction. Celle-ci, qui tente de transcrire *poétiquement* en français moderne, la *poétique* de l'original, ne prétend pas être autre chose que notre lecture, c'est-à-dire l'interprétation que nous proposons :

Pour haut et liement chanter,
De vois clere, nete et polie,
Ne se doit on jamais noumer
Musicïain, quoi qu'on ly die,
S'il ne sait tres bien l'armonie
De musique, qu'on doit loer
Par droit art, et la simphonie
Parfaitement, sans oublier ;

On a beau chanter haut et clair,
D'une voix pure et raffinée,
On ne peut pourtant s'appeler
Musicïen, quoi qu'on en dise,
Si l'harmonie n'est pas comprise
Qu'à sa juste valeur on prise,
Si l'on ne sait le contrepoint
Parfaitement, sans nul oubli.

Le poème s'ouvre sur un malentendu : lancé sur une fausse piste par l'emploi de la préposition *pour*, qui oriente l'auditeur vers un horizon exemplaire, on s'attend à une célébration topique de la voix parfaite, « haute et clere », conforme à la définition d'Isidore de Séville³⁶. En effet, le premier vers semble annoncer un

³⁶ Cf. Isidore de Séville, *Etymologiarum sive Originum libri XX*, III, 20, § 14 (éd. Lindsay, t. I, p. 143). Les deux termes, qui traduisent les adjectifs latins *alta* et *clara*, sont associés chez Isidore à un troisième dénotant la douceur (*vox suavis*) pour former les conditions nécessaires à la voix parfaite. La description est reprise par Barthélemy l'Anglais dans le *De proprietatibus rerum* (XIX, 132), qui caractérise la voix parfaite d'une quatrième qualité : la force (*vox fortis*). En français, le syntagme « haut et cler » n'est pas loin du doublet

programme prolongé au v. 2 (« de vois clere, nete et polie »), mais ce propos est immédiatement dénoncé aux v. 3-4 (« ne se doit on jamais noumer... ») : le poète a joué de l'ambivalence de la préposition « pour » qu'il faut désormais entendre, non plus comme l'expression d'une finalité, mais comme une concession (ce n'est pas parce qu'on fait preuve de talent vocal qu'on est digne du nom de musicien). Autrement dit, on a beau se prévaloir de ces qualités (chanter « haut », « liement », etc.), ce ne sont pas elles qui font le musicien. Elles sont d'ailleurs mal discernables : « chanter haut », selon Isidore, ce serait aussi bien chanter aigu que chanter fort³⁷ ; « liement » connote un tempo rapide autant que la gaieté et peut s'entendre au sens musical d'*allegro* ; on ne sait pas non plus ce qu'est au juste une voix « claire », ordinairement jugée séduisante à l'oreille³⁸ ; la netteté pourrait enfin qualifier la pureté du timbre et l'adjectif « polie », sa douceur ou *suavitas*. Mais peu importe, puisqu'en définitive ce n'est pas cela qui compte. Si bien que les quatre premiers vers campent le portrait d'un interprète peut-être doué (et peut-être pas), mais qui ne comprend rien à son chant.

À cette pauvre figure s'oppose le portrait du *musicus*, qui « sait tres bien l'armonie / de musique... / et la simphonie » (v. 5-7) car il peut expliquer « par droit art » un savoir qu'il maîtrise sur le bout des doigts (« parfaitement, sans oublier »). C'est ce qui fait de lui un artiste, au sens neuf que prend ce qualificatif au XV^e siècle, aussi bien qu'à celui de « théoricien » qu'il avait déjà chez Boèce. Reste la question des concepts d'« harmonie » et de « simphonie », difficiles à définir : à l'évidence, ils ne relèvent pas de l'interprétation vocale, mais de l'agencement vertical et polyphonique de la pièce, l'assemblage (*coaptatio* ou *coadunatio*) des sons régis par des règles de consonance, comme le rappelle Johannes Ciconia dans sa *Nova musica* (c. 1403-1410)³⁹. Bref, ce qu'on reproche au *cantor*, c'est

synonymique : les deux termes, auxquels se joint souvent l'adjectif *seri* (« harmonieux, paisible ») se complètent et se renforcent pour définir une « sorte de timbre de base de la performance ». Cf. J.-M. Fritz, *La cloche et la lyre. Pour une poétique médiévale du paysage sonore*, Droz, 2011, p. 154-155 (p. 168 pour la citation).

³⁷ La voix, précise Isidore (*loc. cit.*), doit être assez forte, *ut in sublime sufficiat*.

³⁸ [...] *clara, ut aures adimpleat (ibidem)*.

³⁹ Voir dans la *Nova musica* 15, 66-67 (éd. cit, p. 219-221) les définitions des termes *armonia* et *simphonia*, qui s'appuient sur une large variété d'*auctoritates* (certaines sources n'ont pas été identifiées) : *Ubaldis* [Hucbald de Saint-Amand, *Musica enchiriadis* 9, éd. H. Schmid, Munich, 1981, p. 23] : *Armonia est diversarum vocum apta coadunatio*. *Ysidorus* [Isidore de Séville, *Etym.* III, p. 20] : *Armonia est modulatio vocis et concordia plurimorum sonorum vel coaptatio*. *Item* : *Armonia est dulcis melodia vel dulcis cantilena*. *Fulgentius* : *Armo grece, latine adunatio*. *Inde armonia coadunatio vocum dicitur*. [...] *Augustinus* : *Symphonia est concordia vocum in quibus non est absurdus vel dissonus sonus*. *Guido* [Guy d'Arezzo, *Micrologus* 18, éd. J. Smits van Waesberghe, Rome, 1955, p. 198] : *Symphonia est apte vocum coniunctiones*. *Hieronymus* : *Symphonia, id est consonantia*. *Item* : *Symphonia et diaphonia et armonia et euphonia et consonantia una et eadem est*. *Nam symphonia est cum coniungitur, diaphonia cum disiungitur, armonia cum adunatur, euphonia cum dulce canitur, consonantia cum organizatur*. Notre traduction : « Hucbald : l'harmonie est l'assemblage judicieux de sons différents. Isidore : l'harmonie est la modulation de la voix et l'accord ou la combinaison adéquate de plusieurs sons. Ou encore : l'harmonie est une mélodie ou un air

précisément d'être « désaccordé ». Pour l'instant, il n'est encore question que des conditions de l'interprétation. Mais la strophe suivante nous fait progresser dans la « maistrie » :

Et doucement prononcier,	Il ne faut pas forcer sa voix
Faintement, par tres grant maistrie,	Mais la moduler savamment
Durement la vois eslever	Pour lui donner l'intensité
Aucunnes fois, qui mout eslie	Appropriée qui réjouit
Celui qui sent la melodie,	Celui qui sent la mélodie,
Counoist et bien la sait de cler,	La comprend et la reconnaît
Conme sa tres loialle amie,	Comme sa très loyale amie,
Parfaitement, sans oblier ;	Parfaitement, sans nul oubli.

C'est à nouveau le *cantor* qui est admonesté : il lui faut « doucement prononcier » (c'est le contraire de « brailler »), « faintement », donc en plaçant correctement les altérations – dièses ou bémols non écrits et qu'il faut ajouter à la ligne mélodique, selon les règles de la *musica ficta*⁴⁰ –, se ménager enfin la

agréable. Fulgence : le grec *armo* se dit en latin *union*. De là vient que l'harmonie désigne l'union des sons. [...] Augustin : la symphonie est l'accord des voix qui ne comporte aucun son faux ou dissonant. Guido : la symphonie renvoie aux assemblages harmonieux des voix. Jérôme : la symphonie, c'est-à-dire la consonance. Ou encore : les termes symphonie, diaphonie, harmonie, euphonie et consonances désignent une seule et même chose. Car il y a symphonie quand on associe les sons, diaphonie quand on les dissocie, harmonie quand on les réunit, euphonie quand on chante agréablement, et consonance quand on chante un organum. »

⁴⁰ L'adverbe « faintement » pose une difficulté d'interprétation. Il suggère en apparence le mensonge et la dissimulation, la contrefaçon et l'artifice. On le comprend ici en le rapportant à la « musique fainte », en latin *musica ficta*, syntagme attesté dans la poésie du XV^e siècle, par exemple chez Martin Le Franc, *Le Champion des Dames*, Paris, Champion, 1999, t. IV, p. 2034, v. 16267-8 (« En haulte et en basse musique./ En fainte, en pause et en muance »). Charles d'Orléans l'emploie aussi dans un rondeau (« musique notee par fainte », voir *Le Livre d'Amis : Poésies à la cour de Blois (1440-1465)*, éd. V. Minet-Mahy et J.-C. Mühlethaler, Paris, Champion, 2012, rondeau 506, p. 586), mais avec un sens équivoque, évoquant tout à la fois la tromperie et la technique du faux bourdon anglais (cf. D. Fallows, « The contenance angloise », *Renaissance studies*, 1, 1987, p. 201 – nous remercions J.-M. Fritz pour cette référence). Associée au développement de l'*ars nova*, la *musica ficta* repose sur la transposition du système hexacordal, qui génère de nombreux accidents. Au contrepoint « par nature », selon l'hexacorde naturel, autrement dit sans dièse ni bémol (*musica recta*), s'oppose dès lors le contrepoint selon les règles de la *musica ficta* ou *falsa*. Cf. la définition de Philipoctus de Caserta (Philippe de Caserte), *Regulae de contrapuncto*, 54 (fin XIV^e siècle) : « De même, nous pouvons avoir un contrepoint selon les règles de la *musica ficta* : toujours et partout nous pouvons suivre l'ordre *ut, ré, mi, fa, sol, la*, quoique les notes de l'octave soient inusitées et ne concordent pas avec les notes de la main guidonienne. La *musica ficta/falsa* a été inventée afin de trouver 'la bonne consonance (harmonie)' et d'éviter la mauvaise ; elle n'est donc pas 'fausse' mais plutôt utile. » (trad. Y. Chartier, en ligne : http://www.musicologie.org/publire/hmt/hmt_philippe_de_caserta.html). Pour un

possibilité de faire varier l'intensité (« durement la vois eslever aucunes fois »). Il lui faut donc doser ses effets, non pas seulement pour l'auditeur, mais aussi pour lui-même ; c'est le moyen d'éprouver, comme un plaisir sensuel, l'union avec la mélodie, identifiée et personnifiée sur le modèle courtois à la Dame « constante en amour ». Nous traduisons « eslier », d'emploi rare⁴¹, par « réjouir » ; mais on pourrait aussi percevoir une analogie avec le verbe « lier » – le lien charnel que le musicien entretient avec le chant – ainsi qu'avec le verbe « eslire » au sens d'élection : le musicien est bien l'élus de sa musique. Du coup, le refrain prend un autre sens : il ne s'agit plus du *moyen*, la connaissance parfaite de l'art, mais de la *fin*, l'union avec la musique. Le verbe « oblier » a lui aussi changé de connotation et c'est la poétique qui en déplace le sens : l'oubli n'est plus celui d'un savoir par le sujet, *mais du sujet par le savoir*. C'est bien l'artiste, le *musicus* et non plus le simple *cantor* qui a quelque chose à craindre : que sa loyale amie – la muse Erato ? – ne l'oublie. Octovien de Saint-Gelais, au début du *Séjour d'Honneur*, puis Joachim Du Bellay au sonnet VI des *Regrets*, exploreront ce thème (la fuite des Muses) dont ils tireront des poétiques nouvelles.

Du point de vue de la composition, on aura retrouvé avec la même disposition, la même progression rétrograde en chiasme. La cheville centrale (la rime « eslie/melodie ») met l'accent sur le point essentiel : la mélodie qui réjouit. En tenant compte du syntagme « loialle amie », on pourrait rapprocher cette joie de celle que célèbrent les troubadours. On retrouve enfin la même opposition entre l'extériorité de la pratique du *cantor*, et l'intériorité qui réjouit le « vrai » musicien. C'est à ce point que l'éloge de l'art trouve d'autres résonances dans le recueil. Il fait écho à la topique courtoise de la « loyauté », mais dans un sens évidemment bien différent de l'usage ordinaire, puisque la loyauté dont il est question ici est l'effet de l'union de l'artiste et de son art, une union qui – sans doute l'espère-t-il – le préservera de l'oubli. C'est le propos implicite de la troisième strophe :

Les acors tres bien moderer,
Sincopant en maniere lie,
Veullant des fleuretis user
Non pas en tout mais en partie,
Metant peinne toute sa vie
De savoir proporcionner
Ses chans par gracieuse envie,
Parfaitement, sans oblier.

Il faut jouer des consonances,
De la syncope avec aisance,
Les ornements toujours placer
Selon la juste économie ;
Il faut enfin vouer sa vie
À l'art de proportionner
Le chant à l'objet du désir,
Parfaitement, sans nul oubli.

La strophe finale oppose comme précédemment ses deux moitiés et les mélodies A et B. La première moitié détaille l'art de l'interprétation et de la

exemple de *ficta* dans notre ballade, voir par exemple la mesure 41, où le mouvement mélodique ascendant autorise l'insertion d'un fa dièse au *cantus*.

⁴¹ Le verbe, formé sur l'adjectif *lié*, est attesté seulement dans la pastorale *Regnault et Jehanneton* d'après le dictionnaire Godefroy, t. III, p. 481 (la référence citée est celle des *Œuvres complètes du Roi René*, éd. Quatrebarbes, Paris, Picard, 1849, t. II, p. 107). On peut rapprocher *eslier* du verbe plus courant *eslëecier* (cf. A. Tobler et E. Lommatzsch, *Altfranzösisches Wörterbuch*, Wiesbaden, F. Steiner, 1951, t. III, col. 1088).

composition, désormais indissociables : il appartient d'abord au *musicus* de « modérer les accords », de déterminer les enchaînements de consonances dites « parfaites » ou « imparfaites » – notons que les dernières prédominent dans notre ballade⁴². Il lui revient aussi de disposer les syncopes et les ornements ou « fleuretis », dont il ne faut user qu'avec modération (« non pas en tout mais en partie »)⁴³. C'est ensuite au *cantor* de comprendre la disposition pour ne pas la gâter par des mélismes intempestifs, des dissonances ou des syncopes mal placées à cause d'une mauvaise lecture des notes, dont les valeurs sont relatives⁴⁴. En revanche, la deuxième moitié de la strophe concerne successivement, et par un effet d'emboîtement, le *cantor*, le *musicus* et, si l'on peut déjà le dire, le poète. Car cet art ne sépare pas la poésie de la composition musicale. Du point de vue simple ou superficiel du *cantor*, c'est un art de la diction : le chant, qu'il faut proportionner « par gracieuse envie » (v. 22-23, *id est* « par une heureuse inspiration ») s'entend, au sens le plus littéral du terme, comme l'action de chanter.

Deuxièmement, du point de vue du compositeur, « proporcionner » prend un autre sens précis (d'où cette autre traduction « proportionner le chant à l'objet du désir) : il s'agit de faire varier les rapports entre les valeurs binaires ou ternaires des figures de notes à l'intérieur d'un système rationnel combinant plusieurs niveaux de

⁴² De manière générale, on tient pour consonances « parfaites », d'après Boèce (*De institutione musica* I, 7) la quinte, la quarte et l'octave, les consonances « imparfaites » étant la tierce et la sixte. Mais les classifications restent mouvantes : ainsi, la quarte est considérée à partir du XIII^e siècle comme une dissonance, ce qui n'empêche pas de l'utiliser dans la pratique. Cf. S. Gut, « La notion de consonance chez les théoriciens du Moyen Âge », *Acta Musicologica*, 48/1, 1976, p. 20-44. R. H. Hoppin relève la fréquence des consonances imparfaites dans le corpus, et donne comme exemple la Ballade 21 : « Only 14 bars begin with perfect consonances, 15 have thirds or sixths on the first beat, and 22 have complete triads » (« The Cypriot-French Repertory », *art. cit.*, p. 116).

⁴³ Les ballades sont en général plus sophistiquées que les rondeaux et virelais du point de vue de l'ornementation. Le terme « fleuretis » (attesté aussi dans le *Policratique* de Jean de Salisbury traduit par Denis Foulechat, éd. Ch. Brucker, Genève, Droz, 1994, I, 6, 29, p. 115) et son équivalent verbal « fleureter » (voir la ballade de Deschamps), rares dans cet emploi, renvoient au latin *flos* désignant une large variété d'ornements, du trille plus ou moins ample chez Jérôme de Moravie (« est autem flos harmonicus decora vocis sive soni et celerima precellarisque vibratio », *Tractatus de musica*, 25, § 124b, éd. S. M. Cserba, Regensburg, 1935, p. 184) aux fioritures les plus sophistiquées de l'*ars subtilior*. Cf. M. Berry, *art. « Flos »*, *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, éd. S. Sadie, Londres, MacMillan, 1980, t. VI, p. 657-658. On peut relever ici, sans préjuger de l'ajout d'ornements improvisés, la longue séquence descendante enchaînant les tierces syncopées au *contratenor* (mes. 10-17). C'est un procédé de composition qui caractérise le répertoire de Torino J.II.9. Cf. D. Leech-Wilkinson, « The Cyprus Songs », *loc. cit.*, p. 401-402.

⁴⁴ La notation moderne, qui repose sur des valeurs de notes fixes, indépendantes des choix de mesure, est à cet égard trompeuse, car elle tend à effacer la conception rythmique et symbolique du système proportionnel de l'époque, dans lequel une figure de note employée dans une même pièce peut avoir une valeur rythmique très différente selon son contexte. Les indications de mesure y sont rares : il incombe à l'interprète de les déduire.

mesure (mode, temps et prolation)⁴⁵. Dans le cas de notre ballade, la complexité rythmique est particulièrement poussée, comme on peut en juger d'après la partition. Elle repose sur des changements de mensuration ou de proportion rapprochés⁴⁶ : on assiste à l'alternance, dans un *tempus imperfectum* (division binaire de la brève), des prolations majeure (ternaire) et mineure (binaire). Dans le premier cas (changements de mensuration), la durée de la valeur de base (la minime) demeure inchangée ; dans le deuxième cas (changements de proportion), la durée de la minime change, entraînant une réorganisation des figures de notes dans la mesure. Ajoutons, pour compliquer les choses, que dans la plupart des cas, ces changements n'interviennent pas aux mêmes endroits pour les trois voix. Les décalages culminent avec l'énoncé, sans doute empreint d'ironie, de l'adverbe « parfaitement » qui ouvre le refrain (mes. 39-42). On s'attendrait à y voir triompher la division ternaire, traditionnellement associée à l'idée de perfection. Or, la première syllabe au *cantus* correspond à un changement de proportion sesquitière (signalée par C dans le manuscrit), autrement dit à un rythme binaire (3 : 4, soit 4 minimes pour 3)⁴⁷. Cette proportion est adoptée avec un léger décalage au *tenor* ; elle provoque une syncopation rapide entre les deux voix, et des retards quarts-tiers entre le *contratenor* et le *tenor* d'une grande virtuosité. Les trois voix convergent ensuite vers la prolation majeure, réintroduite au *contratenor* dès la mesure 39. Celle-ci réapparaît ensuite au *tenor* et au *cantus* (mes. 41), sur la deuxième syllabe, donnant par là à *entendre*, par contraste avec ce qui précède, la *signification* du mot. Mais, dernière surprise, c'est ce moment de convergence que choisit le compositeur pour introduire au *cantus* une proportion sesquialtère ou hémiole, regroupement binaire (*imperfectum*) des valeurs minimales à l'intérieur de la prolation ternaire (soit un rapport 3 : 2, signalé par les notes rubriquées)⁴⁸. Si la formule mélodico-rythmique n'a en soi rien d'exceptionnel, le tour d'écriture est ici particulièrement suggestif.

⁴⁵ L'*ars subtilior* tient pour l'essentiel dans des rapports de proportion et de mesure sophistiqués. Une mesure se présente ainsi comme une combinaison de divisions de valeurs différentes à plusieurs étages. Le mode (*modus*) est la division de la longue en deux brèves (mode imparfait) ou trois brèves (mode parfait) ; le temps (*tempus*), celle de la brève en deux semi-brèves (temps imparfait) ou trois semi-brèves (temps parfait). La semi-brève se divise à son tour en deux ou trois minimes selon la prolation (*prolatio*), majeure (trois minimes) ou mineure (seulement deux). Ces trois niveaux sont indépendants les uns des autres ; les différentes combinaisons des deux derniers étages de l'arborescence détermine les quatre mesures ou prolations employées par les compositeurs du XV^e siècle.

⁴⁶ Cf. R. H. Hoppin (« The Cypriot-French Repertory », *art. cit.*, p. 106), et N. Andronikou (*The Rhythmic Complexity in Ballades, Rondeaux and Virelais of the French-Cypriot Repertory of the Torino Manuscript J.II.9*, University of Southampton, Music Department, 2007, p. 10-11), qui a relevé pas moins de vingt changements dans notre ballade, en particulier à la voix de *contratenor*. Nous la remercions de nous avoir permis d'accéder à son travail.

⁴⁷ On avait jusqu'ici 6 minimes par mesures, regroupées en 1 brève et 2 semi-brèves ; on a désormais 8 minimes, groupées en 2 brèves et 4 semi-brèves par mesure.

⁴⁸ Notes « blanches » (évidées) dans la transcription de C. Beaupain. Dans ce cas de figure, les six minimes de la brève ne se comptent plus en 2 x 3, mais en 3 x 2. La coloration des notes est une innovation de l'*ars nova*. Elle apparaît fréquemment dans les manuscrits de Modène,

En clair, l'ironie – si ironie il y a – dans l'énonciation musicale d'un simple adverbe tient à ce qu'on progresse de l'*imperfectum* (première syllabe de l'adverbe « parfaitement ») vers le *perfectum* (deuxième syllabe), mais dans les voix sans texte (*contratenor* et *tenor*) exclusivement, alors que la voix à texte (celle du *cantus*) réintroduit *in extremis* l'*imperfectum*. Peut-on trouver meilleure illustration de la « maïstrie » de notre auteur et/ou compositeur, que cette synergie qui fait converger et dialoguer compositions métrique et musicale ?

Cet écart mesurable et littéralement « mesuré » entre la sémantique et la syntaxe musicale fait entendre un *accord* et, si l'on peut dire, un accord *parfait*. Déjà dans la première strophe (v. 4, mes. 10-15), le terme « musiciain » coïncidait avec un changement de proportion (aux deux voix du *cantus* et du *contratenor*), dûment signalé dans le manuscrit⁴⁹. Le mot « musiciain » est en outre découpé par tranches de deux mesures, formant une marche harmonique descendante aux trois voix, syncopée dans deux d'entre elles (*cantus* et *contratenor*), ce qui impose une diérèse forcée, ironiquement expressive : *mu-si-ci-ain*. C'est elle qu'on a reprise dans le décompte syllabique de notre traduction. Faut-il y voir une insistance pédagogique ? Sans doute, mais elle est aussi drôle qu'expressive en ce qu'elle mime la diction d'un maître excédé, épelant un mot difficile à un élève ignorant. La même syncope dans la deuxième strophe articule l'adverbe « faintement » (v. 10) : elle en souligne littéralement l'artifice. Enfin et surtout, dans la dernière strophe, par une redondance entre signifiant et signifié, la syncope s'applique justement au terme « syncopant » (v. 18), autrement dit à elle-même : la musique s'avère en définitive la mise en acte, d'aucuns diraient la « performance », du poème.

Conclusion : L'art du « Maître de chant »

À ce degré de perfection, cet art devient l'affaire d'une vie, qui nécessite une attention de tous les instants, une dévotion sans limite (« metant peine toute sa vie » (v. 21)). Il suppose une ascèse proprement vertigineuse selon le sens que nous prêtons – peut-être trop généreusement, mais c'est la qualité du poème qui l'impose – au dernier vers : « savoir proportionner/ ses chans par gracieuse envie » prend selon nous la profondeur morale d'une maxime issue non pas d'un impératif extérieur, mais de la pratique assidue d'un art ; « proportionner le chant à l'objet du désir », selon notre traduction, suppose un équilibre qui est la règle d'une vie. C'est ainsi que la vie rejoint l'art – et non pas l'inverse – parce qu'elle se confond avec lui. C'est ainsi que s'inverse la définition de la musique « artificielle » qui par l'effet de cette longue pratique devient une « nature », ce qui ne permet plus de l'opposer à la métrique. Et de fait l'auteur de notre ballade maîtrise l'une aussi « parfaitement » que l'autre. Il répond ainsi magistralement à la distinction « artificielle » de *L'Art de dictier* en retournant contre son propre auteur les termes de sa facétieuse ballade.

Dire la jouissance que procure l'art qui, sans refouler le « gracieux désir », source d'inspiration du musicien, le soumet à la loi qui proportionne le chant

Chantilly et Turin. Cf. W. Apel, *The Notation of Polyphonic Music 900-1600*, Cambridge (Mass.), The Mediaeval Academy of America, 5^e éd., 1953 (1^{ère} éd. 1942), p. 405-406.

⁴⁹ Par le signe □ (cf. *supra*).

(s'agirait-il de la Justice anagrammatique de la ballade précédente ?⁵⁰), c'est donner une profondeur jusque-là insoupçonnée à la théorie des arts poétiques et musicaux en ce premier tiers du XV^e siècle. C'est aussi en esquisser les prolongements.

Car notre lecture prête une autre résonance au verbe « oblier » qui aura lui aussi, et par deux fois, changé de sens : au v. 8, il s'agit de bien connaître les lois de la polyphonie ; au v. 16, de vouer un amour « loyal » à la musique personnifiée. Au v. 24, le verbe s'applique moins à l'objet qu'au sujet : le poète lui-même. La mise en relief par la diction qu'impose le chant qui étire le verbe sur pas moins de huit mesures (« ou-bli-i-i-er ») en est l'indice. On peut comprendre (ou déduire du poème) que seule la mémoire du chant préservera de l'oubli son auteur sans nom à travers son art. Au mal que signifiait la menace de l'oubli de la « tres loialle amie », la pratique assidue de l'art apporte donc un remède. Si bien que la récurrence du verbe « oblier » finit par référer à son contraire : le souvenir de l'ascèse, la mémoire du chant justement composé par le *musicus*, exactement modulé par le *cantor*, et qu'on aura fait entendre, et aussi espérons-le, comprendre, malgré l'anonymat du poète et la distance des siècles.

Isabelle Fabre – Gilles Polizzi

Université de Montpellier – Université de Haute-Alsace Mulhouse

⁵⁰ B19 : « Je prends plaisir en une dame/ Voirement qui tout bien parfait... ». La première lettre de chaque vers forme l'acrostiche JUSTICE.

Annexe 1 : schéma métrique et musical de la Ballade 21

	mélodie	rimes
Pour haut et liement chanter,	A	a
De vois clere, nete et polie,		b
Ne se doit on jamais noumer	A'	a
Musiciain, quoi qu'on li die,		b
S'il ne sait tres bien l'armonie	B	b
De musique, qu'on doit loer		a
Par droit art, et la simphonie	B'	b
Parfaitement, sans oblier.		a (= refrain)

Annexe 2 : transcription de la musique en notation ancienne par
Cécile Beaupain

POUR HAUT ET LIEMENT CHANTER

ballade

f. 104v

[CANTUS]

1. Pour haut et li - e -
3. Ne se doit on ja -

TENOR

(ms: mi)

CONTRATENOR

(3♯=4♯ et 1♯=2♯)

C

- - ment chan - - - - - ter, 2. De
- - mais nou - - - - - mer 4. Mu - - - -

T

10

CT

C

- - - - - vois cle - - -
- - - - - si - - - - - ci - - -

T

CT

re, ne te et po
ain, quoi qu'on l[y]

li di e, e,

5. S'il ne sait tres bien
7. Par droit art, et la

l'ar mo ni'
sim pho ni'

6. De mu - si - que,
8. Par - - - - - fai - te - ment,

qu'on doit lo - - - - - bli - - - - -
sans o - - - - - 45

et 50 et.

The musical score is written for three voices: C (Contralto), T (Ténor), and CT (Conte). The lyrics are in French. The score is divided into four systems. The first system shows the beginning of the piece with a key signature of one flat and a common time signature. The second system contains the lyrics '6. De mu - si - que, 8. Par - - - - - fai - te - ment,'. The third system contains the lyrics 'qu'on doit lo - - - - - bli - - - - - sans o - - - - - 45'. The fourth system contains the lyrics 'et 50 et.' and ends with a double bar line. The music features various note values, rests, and phrasing marks.