

La musique comme outil didactique dans la lyrique latine (XII^e-XIII^e siècles)

La poétique médiévale est fondamentalement liée à l'éthique et les auteurs médiévaux, en citant Horace, ne feront que répéter et réactualiser cette fonction intrinsèquement morale du discours versifié. L'ornementation des mots et la rhétorique des *colores* peuvent être utilisées, à condition qu'elles servent des fins didactiques. Elles sont autorisées à rendre le discours plus séduisant, dans la mesure où l'émotion se met au service de la conviction. C'est le fameux *ut probet ut delectet ut flectat* de Cicéron¹. En ce sens, il me semble que la volonté didactique d'une grande partie de la poésie médiévale est celle d'une « tentation » de la rhétorique, celle d'une disposition des mots et des sons adaptée avec prudence au style du discours. La rhétorique classique et médiévale (celle des *artes poeticae*) propose un ensemble d'outils qui permettent, une fois qu'ils sont utilisés avec mesure, d'élever l'esprit humain². Or ces figures font généralement appel à des moyens qui relèvent du sonore : récurrences de mots ou jeux d'écho, multiplication des répétitions, figures de juxtaposition ou d'inversion. Toutes ces constructions s'adressent d'abord à l'oreille pour atteindre le cœur et l'esprit. De plus, dans la poésie lyrique profane comme

1 — Cicéron, *Orator*, XXI, 69.

2 — Edmond Faral, *Les Arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du moyen âge*, Paris, 1924, Douglas Kelly, *The Arts of Poetry and Prose*, Typologie des sources du Moyen Âge occidental, 59, Turnhout, 1991, Jean-Yves Tilliette, *Des mots à la parole. Une lecture de la Poetria nova de Geoffroy de Vinsauf*, Genève, 2000.

dans la poésie rythmique latine, ces jeux sonores du texte sont mêlés aux sons proprement musicaux du chant par lequel cette poésie est proférée. C'est cette relation entre les sons du texte et les sons mélodiques que je souhaite mettre ici en perspective avec l'intention didactique inhérente à la poésie.

Ma contribution à cette question se penchera sur un répertoire rarement étudié comme tel et pourtant très riche, celui de la lyrique latine communément désignée sous le nom générique de *conductus*. Ce répertoire s'épanouit dans les hauts lieux de culture, Paris notamment, entre la fin du XII^e siècle et le milieu du XIII^e siècle. Le *conductus* est un genre aux limites et fonctions difficiles à définir³. Contentons-nous ici de préciser qu'il s'agit d'une poésie rythmique latine mise en musique, parfois liturgique, mais aussi souvent profane, à une seule voix (monodique) ou à plusieurs (la polyphonie peut aller jusqu'à quatre voix). Les exemples choisis pour cette étude sont tous monodiques car il me semble que ce dispositif sonore est plus à même de transmettre un message, bien qu'il soit tout à fait possible de montrer comment certaines constructions polyphoniques, à leur manière, font preuve d'un souci d'intelligibilité.

Le nom de Philippe le Chancelier est le seul à être systématiquement associé à ces poésies latines chantées. On lui attribue une soixantaine de textes lyriques et la participation de ce célèbre Chancelier de la cathédrale Notre-Dame à leur mise en musique est parfaitement plausible⁴. Son cas est intéressant car il est surtout connu pour être un prédicateur de renom et un théologien aguerri, auteur de l'importante somme préscolastique, la *Summa de bono*⁵.

3 — Jacques Handschin, « Notizen über Notre-Dame Conductus », *Bericht über den Musikwissenschaftlichen Kongress der Deutschen Musikgesellschaft in Leipzig*, Leipzig, 1926, p. 209-217, Leonard Ellinwood, « The Conductus », *Musical Quarterly*, XXVI/2 (1941), p. 165-204, Bryan Gillingham, « A New Etiology and Etymology for the Conductus », *Musical Quarterly*, LXXV (1991), p. 59-73, Anne-Zoé Rillon-Marne, « Stratégies pour la conduite des âmes : la composition poétique et musicale des *conductus* parisiens au début du XIII^e siècle », *Médiévales*, LXII (2012), p. 153-174.

4 — Thomas B. Payne, *Poetry, Politics and Polyphony : Philip the Chancellor's Contribution to the Music of Notre Dame School*, Ph.D. Diss., Université de Chicago, 1991, Anne-Zoé Rillon-Marne, *Homo considera, la pastorale lyrique de Philippe le Chancelier. Une étude des conduits monodiques*, Brepols, Turnhout, 2012.

5 — Les sermons de Philippe le Chancelier ne sont que partiellement édités. Ses *Distinctiones super psalterium* font l'objet d'une édition ancienne (Josse Bade (éd.), *Philippi de Greve cancellarii Parisiensis in Psalterium Davidicum CCCXXX Sermones*, Paris, 1523) et il n'existe qu'une seule étude de synthèse sur les sermons (Johannes Baptist Schneyer, *Die Sittenkritik in den Predigten Philipps des Kanzlers*, Münster, 1962). Dans le domaine de la théologie, la *Summa de Bono* est mieux connue grâce à l'édition de Niklaus Wicki, *Philippi Cancellarii Parisiensis Summa de bono*, 2 vol., Berne, 1985. Voir aussi l'ouvrage sur la pensée de Philippe le Chancelier : Niklaus Wicki, *Die Philosophie Philipps des Kanzlers*, Fribourg, 2005.

Autant dire qu'il est un maître de la Parole, et que cette parole s'est faite musique lorsqu'il en a ressenti le goût ou le besoin.

Les conduits ne constituent pas une poésie didactique à proprement parler, du moins cette intention n'est pas clairement déclarée. Il s'agit pour moitié d'une poésie de dévotion ou de louange qui exprime, par des mots plus ou moins obscurs, une relation personnelle avec le divin (prière) ou une explication du mystère sacré au moyen des images poétiques. Le langage biblique y tient évidemment une grande part. Une seconde partie de ce répertoire se distingue, au sens où il relève de la vitupération. Il peut être qualifié de moral ou mieux, de moralisateur. Dans un premier temps, il dénonce les déviations comportementales et dans un second temps il édicte des préceptes à suivre, donne des exemples pour gagner le Salut. Cette poésie a donc une vocation didactique car elle s'adresse aux hommes pour les mettre en garde contre les dérives des mœurs et leur enseigner comment mieux se comporter. Elle ne le fait pas directement ou explicitement, mais tente de faire réagir son auditoire, de le pousser à s'interroger sur lui-même, ou de lui faire peur. C'est une poésie de l'impression au sens où le poète souhaite laisser une trace durable dans la mémoire. Pour cela, il fait usage d'une langue virtuose et bondissante et d'une rhétorique oratoire appuyée. Certes, la veine moralisante est une source très commune à laquelle se sont abreuvés de nombreux poètes et l'on pourra assez facilement identifier les modèles et les références qui furent ceux de Philippe le Chancelier en matière de poésie. Pourtant, il me semble que le fait que cette vitupération soit conçue pour être chantée lui donne un caractère plus exceptionnel⁶.

Les moyens musicaux choisis pour faire résonner ces messages peuvent être très divers. Les mots sont enchâssés et encadrés par des structures mélodiques d'une grande inventivité. Dans quelle mesure les choix de mise en forme sonore par la mélodie peuvent-ils concourir à l'efficacité et aux ambitions didactiques portées par les textes ? Les trois exemples qui vont suivre (*O labilis sortis*, *Bonum est confidere* et *Suspirat spiritus*⁷) mettent en lumière diffé-

6 — Les noms de Gautier de Châtillon, Pierre de Blois ou Gautier de Coinci sont les seuls que l'on peut associer à une telle pratique de musique moralisatrice, sans qu'aucune de ces productions lyriques ne soit équivalente, par leurs proportions ou leur démarche, à celle de Philippe le Chancelier.

7 — Les textes des trois conduits sont édités et traduits en annexes. Plusieurs éditions musicales existent : Gordon A. Anderson (éd.), *Notre-Dame and Related Conductus, Opera Omnia*, vol. 6, Henryville, 1981 ; Hans Tischler (éd.), *Conductus and Contrafacta*, Ottawa, 2001, p. 157-322 ; Bryan Gillingham (éd.), *Secular Medieval Latin Song : An Anthology*, Ottawa, 1993.

rents aspects (mais non les seuls) de ces constructions poétiques et sonores au service de l’enseignement moral.

1. *O labilis sortis* : l’encadrement sonore

Le conduit *O labilis sortis* se compose de 5 strophes poétiques, chantées sur trois strophes musicales différentes et séparées par un refrain⁸ :

texte	Strophe 1	Refrain	Strophe 2	Refrain	Strophe 3	Refrain	Strophe 4	Refrain	Strophe 5	Refrain
musique	I		I		II		II		III	

Ces strophes progressent globalement selon une logique inspirée de l’exégèse (voir texte et traduction en annexes) : le point de vue général est donné au début, dans la première strophe où l’homme se caractérise par son impuissance. Dès la deuxième strophe poétique, l’utilisation de la deuxième personne et des questions rhétoriques (*quid igitur... quid dignitas...*) pointe du doigt le destinataire des reproches. Les strophes 3 et 4 développent les péchés dont l’homme se rend coupable. La dernière strophe évoque l’avènement du Jugement dernier. Le refrain (*ha moriens vita*) est une synthèse de l’ensemble et rappelle la responsabilité de chacun dans la contagion qui infecte le monde.

La structure métrique de ce conduit est irrégulière car les strophes couplées ne comportent pas le même nombre de vers (la strophe I comporte un vers de moins que les strophes II et III) et les schémas de rimes proposent deux options différentes : soit la reprise de la rime du vers 2 aux vers 4 et suivants, soit l’introduction d’une nouvelle sonorité (*c* dans le tableau ci-dessous).

Strophe I	Longueur des vers	11	10	11	10	10	10	10	
	Rimes texte 1	a	b	a	b	b	b	b	
	Rimes texte 2	a	b	a	c	c	c	c	
Strophe II	Longueur des vers	11	10	11	10	10	10	10	10
	Rimes texte 3	a	b	a	c	c	c	c	c
	Rimes texte 4	a	b	b	b	b	b	b	b
Strophe III	Longueur des vers	11	10	11	10	10	10	10	10
	Rimes texte 5	a	b	a	b	b	b	b	b

8 — Ce conduit monodique nous est transmis par trois sources qui portent des variantes importantes : le manuscrit de Florence (F, Biblioteca Laurenziana, Pluteus 29.1), la collection de Darmstadt (Hessische Landes-und Hochschulbibliothek, 2777, xiv^e siècle) qui porte l’attribution au chancelier parisien, et le fameux manuscrit du *Roman de Fauvel*, Paris, BnF fr. 146. C’est la version de F que je retiens pour cette étude, en raison de son ancienneté par rapport aux autres. Cette collection monumentale a été élaborée au milieu du xiii^e siècle, soit un peu plus d’une dizaine d’années après la mort de Philippe le Chancelier (1236). Elle assemble de manière très minutieuse les plus grandes productions musicales de langue latine, reliées, de près ou de loin, à la liturgie parisienne.

Il est intéressant de noter que les deux schémas des rimes envisagés favorisent l'un et l'autre la répétition d'une terminaison dans la seconde partie de la strophe. Les sons choisis pour ces successions de rimes suivies sont variés d'une strophe à l'autre : –*itur* dans la strophe 1, –*eris* dans la strophe 2, puis –*ere*, –*icis* et –*iet* dans les suivantes. Par contraste, le refrain emprunte la terminaison –*ita* qui n'est utilisée à aucun moment dans les strophes. Les strophes et le refrain construisent ainsi un ensemble de zones sonores que l'oreille peut différencier grâce aux sons des mots.

Le marquage sonore de la structure de ce conduit ne s'arrête pas là. Au contraire, il ne fait que commencer au niveau des entités poétiques des strophes. La mélodie et les mots construisent en effet un emboîtement de structures extrêmement élaboré. À cette organisation de la strophe par la sonorité des rimes se superposent à la fois une macrostructure qui assemble les strophes deux à deux par la mélodie, et à la fois une microstructure, elle aussi marquée par la répétition mélodique et textuelle. La strophe 1 commence effectivement par deux phrases mélodiques (A et B sur les vers 1 et 2) qui sont immédiatement répétées sur les vers 3 et 4 :

The image shows a musical score for a Latin text, organized into four staves. The first two staves are grouped by a large bracket on the left, and the last two staves are grouped by another large bracket on the left. The lyrics are written below the notes. The first staff contains the lyrics: "O la - bi - lis sor - tis hu - ma - ne sta - tus." The second staff contains: "e - gre - di - tur ut flos con - te - ri - tur". The third staff contains: "et la - bi - tur ho - mo la - bo - ri na - tus." The fourth staff contains: "flens or - ri - tur vi - ven - do mo - ri - tur." The musical notation consists of a single melodic line on a five-line staff, with notes and rests. The lyrics are written in a stylized font with hyphens between syllables.

Comme la même mélodie est utilisée pour la strophe 2, l'auditeur entend quatre fois ces deux phrases. Dans la strophe 1, la répétition mélodique est complétée par la paronomase des vers 1 et 3 entre *labilis* et *labitur*, ainsi que par la rime interne en –*itur* dans les vers 2 et 4, sur *egreditur* et *oritur*. Ces récurrences sonores s'intègrent parfaitement au schéma des rimes croisées (*status* / *conteritur* / *natus* / *moritur*) et à la forme mélodique répétitive.

La fin de chacun de ces vers est marquée par une cadence sur la finale *ré*, sauf pour le dernier vers du quatrain qui s'achève sur un *fa*. *Moritur* est ainsi mis en relief par ce motif suspensif, effet que la notation souligne au moyen d'une respiration placée juste avant (court trait vertical qui servira plus tard à indiquer un silence). Ce verbe complète une série à la troisième personne passive ou déponente : *egreditur*, *conteritur*, *labitur*, *oritur*, *moritur*. La série se poursuit à la rime jusqu'à la fin de la strophe. Cette assonance aux sonorités caractéristiques de la voix passive trouve tout son sens dans l'économie générale du conduit. L'utilisation insistante de la voix passive exprime cette inactivité coupable du pécheur. Accusé d'absence de réaction dans cette première strophe, l'homme est ensuite mis face à ses vices et sommé de réagir.

La phrase musicale qui sert à introduire la strophe est réentendue à la fin, en enjambement entre les vers 5 et 6 (en pointillés ci-dessous)

Vers 5

in pros-pe-ris lu-xu

Vers 6

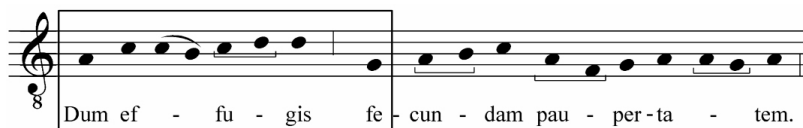
dis-sol-vi-tur cum fla-ti-bus for-tu-ne qua-ti-tur.

Vers 7

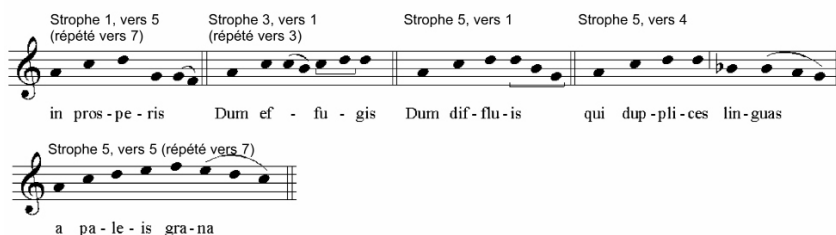
lux su-bi-to men-tis ex-tin-gui-tur.

Une troisième proposition mélodique (encadrée) intervient au début du vers 5 et est reprise au vers 7. Son mouvement mélodique contraste avec ce qui a été entendu jusqu'alors, grâce à l'élargissement de l'ambitus vers l'aigu (l'octave de la finale). Cette dernière proposition mélodique est importante, car son motif de tête (*la do ré*) sera réutilisé dans les deux autres strophes.

La structure mélodique de forme alternée (ABAB, que l'on trouve souvent dans la chanson profane) est de nouveau utilisée dans la strophe musicale II. La phrase A est introduite par le motif tendant vers l'aigu puis chutant vers le *sol*. C'est ce motif qui a été entendu à la fin de la strophe I, aux vers 5 et 7.



Dans la strophe III, la situation est différente : les phrases mélodiques alternées concernent la seconde partie de la strophe, et non son début. On retrouve ici encore le motif de tête issu de la strophe I, une première fois en incipit du vers 1 puis au début des vers 5 et 7, pour marquer le début de la phrase mélodique alternée. Ce simple motif sert donc de signal pour identifier les parties importantes de l'architecture :



On pourrait bien entendu aller plus loin dans l'analyse d'un tel conduit. Ce qu'il m'intéresse ici d'observer, c'est la manière par laquelle l'organisation structurelle est rendue sensible au moyen de repères sonores musicaux qui agissent au moment de la perception. Le quadrillage à plusieurs niveaux formé par les assonances des strophes, les répétitions mélodiques à grande et petite échelle permettent d'encadrer le temps de l'audition pour accompagner le pêcheur visé par les accusations moralisatrices dans une démarche de conversion.

On l'aura compris par cet exemple, la musique s'avère un levier majeur dans la perception de la forme, donc du sens, puisque, on l'a vu, les étapes du discours épousent la progression des strophes. Il s'agit de procédés qui agissent pour la clarification, donc entrent dans la catégorie des procédés didactiques. Dans l'ensemble du répertoire des conduits, l'utilisation de la structure strophique connaît bien des variantes, selon que les strophes sont simples, doubles, triples ou une combinaison des trois. La musique est donc garante des différents niveaux de l'unité structurelle, quelle que soit la complexité de cette dernière. La répétition de larges constructions mélodiques sur des mots différents complète et affirme la compréhension de la forme poétique à l'audition. Ainsi, le rôle de la mélodie ne semble pas être celui de servir directement le texte qu'elle porte, mais plutôt de marquer la structure d'un point de vue global. Une même mélodie portant généralement plusieurs textes,

il serait peu pertinent d’observer un rapport direct entre la mélodie et le sens des mots qu’elle porte. On constate cependant assez souvent que la première strophe, où texte et musique ont probablement été conçus l’un pour l’autre, est plus efficace et respectueuse des inflexions et subtilités du texte que lors des répétitions strophiques. Par exemple, le rejet mélodique du verbe *moritur* dont il a été question dans l’un des exemples proposés, fait sens, alors que le même passage est moins efficace à la strophe 2, sur *laberis*. Cela dit, tous les conduits ne sont pas strophiques. Qu’en est-il de cette relation lorsque la forme est continue et se renouvelle pour chaque entité du texte ?

2. La musique à l’écoute du texte : *Bonum est confidere*

Mon deuxième exemple, *Bonum est confidere*, est un conduit de forme continue. Les trois strophes sont irrégulières et sont chantées sur une mélodie différente.

Strophe 1 : 19 vers	7a 8b 7a 8b 8c 8c 4d 4d 4d 8d 7a 7e 7e 4f 4f 7a 7g 7g 7a
Strophe 2 : 20 vers	7a 7b 7a 4c 4c 7b 7d 7d 8e 8e 7f 7f 7g 7h 7h 7g 7i 4j 4j 7i
Strophe 3 : 15 vers	8a 8a 7b 7b 7c 7c 8d 8d 8e 8e 8f 8g 8f 8f 8g

Le texte de ce conduit commence par une citation paraphrasée du psaume 117 :

conduit	Psaume 117, 8-9
Bonum est confidere in dominorum domino.	Bonum est confidere in Domino quam confidere in homine.
Bonum est spem ponere in spei nostre termino.	Bonum est sperare in Domino quam sperare in principibus.

La musique marque clairement les limites de cet incipit, d’une part en achevant les phrases par des cadences très claires sur la finale *ré*, pour mettre en valeur les rimes, et d’autre part, en alternant les phrases mélodiques pour suivre l’anaphore du texte, selon la structure ABAB déjà observée dans *O labilis sortis* :

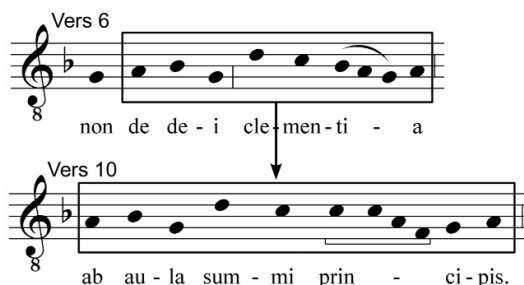


The musical notation is on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It begins with a common time signature 'C'. The melody consists of quarter and eighth notes, with some notes beamed together. There are two circled notes: a D4 (do) at the end of the first phrase and a D4 (do) at the end of the second phrase, indicating cadences. Below the staff, the lyrics are written in two lines, aligned with the notes above them.

Bo-num est con - fi - de-re in do - mi-no - rum do-mi-no.
bo-num est spem po - ne-re in spe - i nos - tre ter-mi-no.

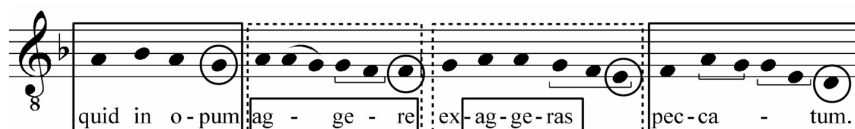
La rhétorique psalmique trouve donc ici une traduction sonore sobre, mais éloquente. La suite de la strophe est elle aussi remarquable par la façon dont la musique souligne les effets des textes

voir surenchérit sur eux. Observons par exemple la façon dont les vers 6 et 10 de la strophe 1, *non de dei clementia* et *ab aula summi principis*, sont mis en écho par l'utilisation d'un même dessin mélodique caractérisé par un intervalle de quinte ascendante (*sol-ré*) :



Il ne s'agit pas de marquer l'équivalence de ces deux vers, mais au contraire d'en faire entendre la discorde : les hommes tournent le dos à la clémence divine et accordent leur confiance aux détenteurs du pouvoir terrestre. C'est donc la mélodie qui attire l'oreille sur une idée à méditer.

D'autre part, ce texte est émaillé de figures de rhétorique telles que les *artes poeticae* les décrivent. Assez souvent (mais pas toujours), la mélodie les met en valeur sans pour autant en imiter strictement la forme. Ainsi, une figure de répétition ne se traduira pas nécessairement par une répétition mélodique stricte, mais par une disposition musicale qui la souligne ou l'accentue. Voyons par exemple cette *annominatio* (paronomase) entre les deux verbes *aggere* et *exaggeras* (strophe 1, vers 11 et 12). La mélodie partage ces deux vers en quatre parties, terminant chacune par un degré différent de l'échelle allant de *sol* à *ré* (voir les notes entourées dans l'exemple ci-dessous). Les sons communs aux deux verbes qui forment la figure poétique sont soigneusement pourvus de motifs mélodiques presque identiques qui valorisent la proximité des sonorités :



Cet autre exemple est emprunté à la strophe 2, vers 7-9. Il s'agit de faire entendre l'anaphore de l'adverbe de lieu *ubi* :

ubi locus flentium
ubi stridor dentium
ubi pena gehennali

La mise en musique de cette figure n'est pas réalisée par une *repetitio* mélodique, mais par la variation d'un motif ascendant et conjoint à partir du *la*.

Vers 7
 u - bi lo - cus flen - ti - um

Vers 8
 u - bi stri - dor den - ti - um.

Vers 9
 u - bi pe - na; ge - hen - na - li

Vers 10
 af - fli - gun - tur om - nes ma - li

Chaque vers débute par un *la* et une proposition ascendante de quatre notes, légèrement différente, soulignant les substantifs bisyllabiques qui suivent *ubi* : *locus*, *stridor*, *pena*. La figure mélodique se poursuit au vers suivant (*affliguntur omnes mali*) pour achever la phrase grammaticale par une cadence sur la finale *sol*. Il y a donc un cadre poétique et mélodique strict – l'anaphore de *ubi* et le mouvement ascendant qui commence chaque vers à partir de *la* –, mais il y a aussi le souci de la variation des sonorités et la progression dynamique des quatre vers jusqu'à la fin du quatrain.

J'espère, par ces quelques exemples, avoir convaincu de l'apport de la mélodie dans une perspective de transmission et de conviction. La musique n'est pas assujettie au texte, mais le sert et le porte, au sens propre, comme un média, un vecteur agissant pour atteindre les objectifs éthiques et didactiques qui lui sont assignés.

3. *Suspirat spiritus* : le *contrafactum* comme outil didactique

On explique souvent l'utilisation d'une mélodie préexistante supposée connue (*contrafactum*) comme un moyen de provoquer le plaisir de la reconnaissance donc de pénétrer plus directement l'esprit de l'auditeur. Il y aurait donc là un procédé à visée didactique qui permettrait facilement de mettre en musique un texte et de faire en sorte qu'il suscite immédiatement l'appropriation par l'auditeur. En effet, contrairement aux deux exemples présentés auparavant, l'encadrement sonore n'a pas besoin d'être construit, il survient dès que l'association est faite par la mémoire avec la chanson originale. Ce n'est pas la mélodie qui souligne les mots, mais le nouveau texte qui s'adapte à un cadre ancien. Pourtant, le processus n'est pas si simple. Ce jeu d'intertextualité est utilisé à de nombreuses reprises dans la lyrique profane, justement pour des textes porteurs de messages et de revendications comme le *sirventes*. On ne s'étonne donc pas d'en retrouver plusieurs exemples dans le corpus de chansons latines attribuées à Philippe le Chancelier, bien que le passage d'une langue dans une autre, et d'un univers culturel vers un autre ne soit pas sans conséquence.

Suspirat spiritus est composé de huit strophes poétiques de forme identique, à chanter sur une seule strophe mélodique présentant quasiment les mêmes notes que la chanson du trouvère Blondel de Nesle, *Amour dont sui espris*⁹, dont voici la première strophe :

Amour dont sui espris
 Me semont de chanter,
 Si chant com hom soupris
 Qui ne puet amender.
 Petit i ai conquis ;
 Mais bien me puis vanter,
 Se li plaist, j'ai apris
 A loiaument amer.
 A ce sunt mi penser

9 — *L'amours dont sui espris de chanter* est un autre *contrafactum* de la même chanson, réalisé par Gautier de Coinci, exact contemporain de Philippe le Chancelier puisqu'ils meurent tous deux en 1236. Les deux versions vernaculaires ont connu une diffusion manuscrite plus abondante que le conduit latin. Huit sources musicales et une source poétique pour Blondel de Nesle ; neuf sources musicales et sept sources poétiques pour Gautier de Coinci. *Suspirat spiritus* n'est rapporté que dans deux sources. Il existe également deux textes latins anonymes qui utilisent la mélodie comme teneur de deux polyphonies à trois voix. Ces deux nouveaux textes, *Procurans odium* et *Purgator criminum*, sont parfois attribués à Philippe le Chancelier par les commentateurs modernes.

Et seront a touz dis ;
Ja ne.s en quier oster¹⁰.

La chanson est composée de cinq strophes de onze hexasyllabes chacune. Les rimes sont régulièrement croisées, sauf pour la dernière unité et en raison du nombre impair de vers (*ab ab ab ab bab*). La strophe musicale respecte la construction poétique en groupant les vers deux à deux et en répétant deux fois chaque proposition mélodique selon la forme AABB'.

Forme musicale	A (vers 1-2)	A (vers 3-4)	B (vers 5-8)	B' (vers 9-11)
Forme poétique	6a 6b	6a 6b	6a 6b 6a 6b	6b 6a 6b

La structure du conduit latin *Suspirat spiritus* diffère quelque peu de son modèle profane. La strophe ne comporte plus onze hexasyllabes mais huit, si bien que la répétition finale (B') n'est pas réemployée. Le déséquilibre des trois derniers vers est ainsi écarté au profit d'un schéma parfaitement régulier de rimes alternées sur une structure musicale AAB. En revanche, le conduit dans sa totalité est plus long que la chanson puisqu'il se compose de huit strophes au lieu de cinq.

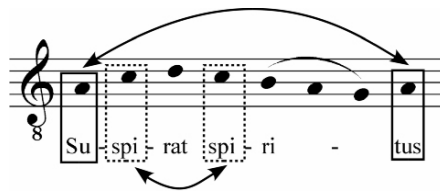
Le modèle et son *contrafactum* latin semblent être en rapport d'antithèse thématique. Le texte de Blondel de Nesle exprime la ferveur et la douleur d'un amour charnel, tandis que le texte latin développe une supplication de l'âme reprochant à l'homme de suivre les inclinations du corps : *Dic homo [...] cur taces subditus carnis contagio*. Philippe le Chancelier s'inscrit donc en opposition au modèle courtois emprunté. Pourtant, le texte de Blondel de Nesle et la tradition courtoise ne sont pas littéralement écartés, mais restent une référence en filigrane des mots latins. Dans les premiers vers notamment, le poète latin joue avec le texte vernaculaire et ses codes comme pour signaler et souligner la distance qui le sépare de son emprunt. Cette attitude se manifeste de plusieurs manières. D'abord, le choix du mot *spiritus* en incipit remplace le participe *espris* dans le texte français, rime très courante dans la poésie trouvère. Le participe du verbe *esprendre* (saisir l'âme ou encore embraser) donne *espris*, dont l'homonyme (*esprit* ou *esperit*, esprit ou âme) est l'équivalent du latin *spiritus*. Le réseau d'images convoqué par cette superposition des deux langues serait ainsi très large, allant de l'univers de la courtoisie, jusqu'à l'évocation

10 — Hans Tischler (éd.), *Trouvère Lyrics with Melodies*, vol. 10, CMM 107, Neuhausen, 1997, n°888.

du Saint-Esprit auquel revoient directement le nom latin *spiritus* et indirectement le verbe *esprendre* par la métaphore de l'embrasement qu'il peut signifier.

L'expression du besoin impérieux de chanter est un *topos* de la lyrique courtoise, auquel Blondel ne déroge pas : *me semont de chanter* dit-il au deuxième vers. Le texte latin détourne cet usage puisqu'il n'est plus question d'un chant noble commandé par l'amour, mais d'une plainte peu sonore, douloureuse et discordante, comme l'expriment les verbes *suspirat* et *murmurat* ainsi que les noms *gemitus* et *querelas*. L'usage courtois est donc parodié pour mieux souligner les dangers de l'amour charnel et s'inscrire en faux des valeurs courtoises. Dans la suite du texte, Philippe le Chancelier va faire appel à l'exemple biblique de Sara et de sa servante Agar, par lequel il oppose l'enfantement spirituel et charnel.

La construction mélodique de cet incipit emprunte une disposition en miroir. Le mot *spiritus* qui renvoie à la chanson originale et le verbe *suspirat* présentent une syllabe identique (*spi*) et la terminaison fait écho à la première syllabe inversée. Ce vers aux sonorités travaillées s'adapte parfaitement à la mélodie de la chanson, qui comporte un motif ascendant sur les trois premières syllabes, puis revient au *la*. La symétrie des sons du texte se retrouve donc dans le dessin mélodique :



Cet exemple montre avec quelle habileté le poète latin s'est réapproprié un cadre existant pour donner sens à sa nouvelle production : il peut ciseler les mots sur la mélodie connue et jouer de la mémoire de ses auditeurs pour faire apparaître l'ancien texte par transparence. L'intertextualité poétique et musicale est aussi une interculturalité, les codes de l'un pouvant être convoqués pour faire rayonner son message bien au-delà de son territoire propre. C'est bien par la mélodie que cette construction diachronique, entre deux versions d'une même chanson, se concrétise et c'est là certainement tout l'intérêt du procédé du *contrafactum*, pour son auteur comme pour son auditeur. Il est vrai que, dans le cas précis de *Suspirat spiritus*, les effets d'écho entre la nouvelle et l'ancienne version se concentrent dans la première strophe, et notamment

dans le premier vers, mais il n'y a là rien d'étonnant ; une fois que l'effet propre à la contrafacture a joué son rôle, une fois que la bonne volonté de l'auditoire est captée, le poète peut développer son discours comme il l'entend, et emmener son auditoire vers des territoires spirituels où il n'aurait peut-être pas été suivi sans cet outil.

Conclusion

Ces trois exemples utilisent donc des moyens différents pour atteindre un objectif identique. En premier lieu, l'encadrement par une structure sonore ou sonnante permettra certainement une appréhension plus aisée et un engrangement plus facile dans le grenier de la mémoire. Ensuite, nous avons vu comment, dans le cas d'une mélodie continue, la musique propose ses propres figures, sa rhétorique sonore, pour rendre plus éloquente celle du texte. Enfin, le troisième exemple a montré un usage subtil de l'intertextualité, loin d'une paresse de composition, mais un jeu intelligent de références culturelles croisées. Il existe bien évidemment d'autres modes opératoires que le poète-compositeur utilise pour parvenir à ses fins. L'analyse générale de ce répertoire montre en effet que chaque pièce invente de nouvelles solutions et stratégies pour défendre son point de vue et transmettre son message.

Cette production poético-musicale s'inscrit ainsi parfaitement dans un contexte de professionnalisation de l'enseignement moral au moment où l'on cherche des moyens toujours plus efficaces pour atteindre l'intelligence des fidèles. Rappelons que Philippe le Chancelier est un prédicateur, et qu'il appartient à une génération qui a instauré un renouvellement de la prise de parole publique chrétienne, pour la rendre plus percutante et plus offensive¹¹. Il est évidemment tentant de supposer que ce combat mené au moyen des mots dans les sermons et aussi celui qui a donné envie à cet intellectuel et à d'autres de son milieu, d'utiliser le mariage des mots et du chant non pas comme arme, mais comme outil et instrument pour charmer et convaincre, afin de contribuer à l'amélioration de l'homme.

Anne-Zoé RILLON-MARNE

CESCM-Poitiers

11 — Marie-Madeleine Davy, *Les Sermons universitaires parisiens de 1230-1231*, Paris, 1931, Nicole Bériou, *L'Avènement des maîtres de la Parole, la prédication à Paris au XIII^e siècle*, 2 vol., Paris, 1998.

Annexes : édition et traduction des textes

1. *O labilis sortis* (Florence, Biblioteca Laurenziana, Pluteus 29.1, f° 427v-428)

- I.1 *O labilis sortis humane status.
egreditur ut flos coneritur
et labitur homo labori natus.
flens oritur vivendo moritur.
in prosperis luxu dissolvitur*

cum flatibus fortune quatitur.

lux subito mentis extinguitur.

*Ha moriens vita luxu sopita ;
nos inficis fellitis condita.*
- I.2 *Quid igitur aura te popularis.
quid dignitas. quid generositas
extulerit ut gravius labaris.*

*in laqueos quos tendis laberis.
dum crapulis scortisque traheris.*

*et luxibus opum quas congeris
illicite miser immereris.
Ha moriens...*
- II.3 *Dum effugis secundam paupertatem,

pre ceteris ditari niteris.
sed laberis in summam egestatem.
cum opibus mavis diffluere
quam modicis honeste vivere.
quod questibus fedis efficere¹³*

*dum satagis amans distrahere.
vel autumans tibi sufficere.
Ha moriens...*
- II.4 *Hiis moriens christo sed vivis mundo

non proficis vita sed deficis.*

*qui proximi casu strides secundo.
reatibus indignum afficis.
et salibus amaris inficis.
cui detrahis quem fictis allicis
blanditiis. vultuque simplicis.
huic ballneum meroris conficis.
Ha moriens...*
- Ô, état instable du sort humain,
il s'élève, comme la fleur, il est accablé
et chute, l'homme né pour le travail,
il naît en pleurant, en vivant, il meurt.
Il est détruit dans son bonheur par la
[débauche],
comme il est agité par les souffles
[de la fortune].
La lumière de l'esprit est subitement éteinte.
- Ah, vie mourante, endormie dans la débauche,
recouverte de fiel, tu nous contamines.
- En quoi donc la faveur populaire,
quelle dignité, quelle générosité
t'auront-elles élevé que tu vacilles plus
[lourdement ?]
Dans les pièges que tu déploies, tu trébuches
alors que tu es attiré par les excès et les
[prostituées,]
et que, misérable, tu te tues illicitement aux fastes
des richesses que tu accumules.
- Tandis que tu échappes à la pauvreté
[abondante,]
tu t'efforces de t'enrichir plus que les autres,
mais tu tombes dans la plus grande indigence,
alors que tu préfères t'amollir dans l'opulence
que vivre dans l'honnêteté et la modération.
C'est ce que tu deviens par de honteux
[bénéfices,]
tandis que tu t'évertues à aimer détruire
ou à prétendre te suffire à toi-même.
- En cela tu meurs dans le Christ, mais tu vis
[dans le monde.]
Tu ne progresses pas dans la vie, mais tu
[t'affaiblis ;]
toi qui cries contre le succès de ton prochain,
tu couvres l'indigne de reproches
et tu l'infectes de fiels amers.
Tu lui prépares un bain d'affliction
celui à qui tu enlèves, lui que tu attires
par les mensonges, les flatteries et ton air sincère.

III.5 *Dum diffuis hac labe laborum.*

*dum solito sordescis. subito
adveniet ille sanctus sanctorum.
qui dupplices linguas dissitiet.
a paleis grana deiciet.
et steriles plantas effodiet.
Ha miserum te nunc excipiet.
et debitis penis te puniet.
Ha moriens...*

Pendant que tu t'effondres en cette ruine
[des ruines]

et que tu te salis par habitude, soudainement
il viendra, le saint d'entre les saints,
celui qui fendra les langues doubles,
qui séparera la paille du grain
et arrachera les plantes stériles.
Ah, il te recevra enfin, misérable,
et te punira des châtements mérités.

2. *Bonum est confidere* (Florence, Biblioteca Laurenziana, Pluteus 29.1, f° 430)

1. *Bonum est confidere
in dominorum domino.
bonum est spem ponere
in spei nostre termino.
qui de regum potentia
non de dei clementia
spem concipis.
te decipis.
et excipis
ab aula summi principis.
quid in opum aggere
exaggeras peccatum.
in deo cogitatum
tuum iacta.
prius acta
studeas corrigere.
in labore manuum
et sudore vultuum
pane tuo vescere.*

Il est bon de croire
au Seigneur des Seigneurs,
il est bon de placer son espoir
dans la fin de notre espérance.
Toi qui tiens ton espoir
de la puissance des rois
et non de la clémence de Dieu,
tu te méprends
et tu t'exclus
de la cour du plus grand prince.
Pourquoi augmentes-tu le péché
dans l'accumulation des richesses ?
Vers Dieu, envoie
ta pensée,
apprends auparavant
à corriger tes actes.
Par le travail de tes mains
et à la sueur de tes fronts,
vis de ton pain.

2. *Carnis ab ergastulo
liber eat spiritus.
quo peccati vinculo
vinciatur
et trahatur
ad inferni gemitus.
ubi locus flentium
ubi stridor dentium.
ubi pena gehennali
affliguntur omnes mali
in die novissimo.
in die gravissimo.
quando iudex venerit
ut trichuret aream.
et extirpet vineam
que fructum non fecerit.
sic granum a palea.
separabit.
congregabit
tritum in horrea.*

Que l'esprit libre sorte
de la prison de la chair
où il est enchaîné
par la chaîne du péché
et traîné
vers les gémissements de l'enfer,
où est le lieu des pleurs,
où est le grincement de dents,
où tous les méchants
subissent la peine de Géhenne.
Au jour dernier,
au jour le plus grave,
quand le juge viendra
pour battre l'aire de blé
et arracher la vigne
qui n'aura pas donné de fruit,
ainsi, le grain de la paille
il séparera
et rassemblera
le blé dans le grenier.

- | | |
|---|--|
| <p>3. <i>O beati mundo corde
quos peccati tersa sorde
vitium non inquinat.
scelus non examinat.
nec arguunt peccata.
qui domini mandata
custodiunt et sitiunt.
beati qui esuriunt.
et confidunt in domino.
nec cogitant de crastino.
beati qui non implicant
se curis temporalibus.
qui talentum multiplicant.
et verbum dei predicant
omissis secularibus.</i></p> | <p>Ô heureux ceux que, par leur cœur pur,
une fois l'ordure du péché nettoyée,
le vice ne souille pas
que le crime ne met à l'épreuve
et que les péchés ne persuadent.
Ceux qui défendent
les commandements du Seigneur et ont soif.
Heureux ceux qui ont faim
et qui croient au Seigneur,
qui ne pensent pas au lendemain.
Heureux ceux qui ne se mêlent pas
aux soucis temporels
ceux qui multiplient leurs talents
et prêchent la parole de Dieu,
renonçant aux choses du siècle.</p> |
|---|--|

3. *Suspirat spiritus* (Londres, British Library, Egerton 274, f° 39v-40)

- | | |
|--|--|
| <p>1. <i>Suspirat spiritus
murmurat ratio
erumpunt gemitus
querelas audio
dic homo peditus
mentis arbitrio
cur taces subditus
carnis contagio.</i></p> | <p>L'esprit soupire,
la raison murmure,
les gémissements éclatent.
J'entends les plaintes.
Dis, Homme, toi qui es doté
du discernement de la pensée,
pourquoi te tais-tu, assujetti
à la contagion de la chair?</p> |
| <p>2. <i>Natura duplici
homo componeris
ex parte simplici
deo coniungeris
cum ergo subici
carni te pateris
sordibus affici.
brutum efficeris.</i></p> | <p>D'une nature double,
Homme, tu es composé :
par ta partie simple,
tu es uni à Dieu.
Quand donc tu souffres
d'être soumis à la chair
et affecté par les impuretés,
tu fais la bête.</p> |
| <p>3. <i>Cum dei bonitas
formavit hominem
impressit trinitas
suam ymaginem
tenet hec dignitas
suppreum cardinem.
sed tua pravitas
pervertit ordinem.</i></p> | <p>Quand la bonté de Dieu
modèle l'homme,
la trinité marque
son image.
Cette dignité tient
le pivot suprême
mais ta perversité
ruine l'ordre.</p> |
| <p>4. <i>Cui rident pocula.
cui splendent epule.
syndones specula.
purpura gemmule.
cui paras singula.
mihi vel famule.
recumbit famula.
servitur emule.</i></p> | <p>À qui sourient les coupes ?
Pour qui brillent les mets,
les étoffes, les miroirs,
la pourpre, les petites pierres précieuses ?
Pour qui les prépares-tu ?
Pour moi ou pour l'esclave ?
La servante se couche,
mise au service de sa rivale.</p> |