UNIVERSITÉ DE POITIERS
ÉCOLE DOCTORALE LETTRES, PENSÉE, ARTS ET HISTOIRE

Thèse pour obtenir le grade de
Docteur de l'Université de Poitiers
Discipline : Musicologie

Présentée et soutenue publiquement en décembre 2012
par Margaret DOBBY

Le Motet et l'Arbre de Jessé.
Les pièces à deux voix sur la teneur *FLOS FILIUS EJUS* dans le codex W_2
Volume 1

Directrice et Co-directrice de recherche :
Mmes les Professeures Cécile TREFFORT et Isabelle RAGNARD

Membres du Jury
Mme Pascale, BOURGAIN
M. Mark, EVERIST
Mme Isabelle, FABRE
Mme Claire, MAÎTRE
Mme Cécile, TREFFORT
Mme Isabelle, RAGNARD

Photo issue de la photothèque du CÉSCM à Poitiers. Crédit, Jean-Pierre Brouard.

Le Motet et l'Arbre de Jessé.
Les pièces à deux voix sur la teneur *FLOS FILIUS EJUS* dans le codex W_2

par Margaret DOBBY

UNIVERSITÉ DE POITIERS
ÉCOLE DOCTORALE LETTRES, PENSÉE, ARTS ET HISTOIRE

Thèse pour obtenir le grade de
Docteur de l'Université de Poitiers
Discipline : Musicologie

Présentée et soutenue publiquement en décembre 2012
par Margaret DOBBY

Le Motet et l'Arbre de Jessé.
Les pièces à deux voix sur la teneur *FLOS FILIUS EJUS* dans le codex W_2

Directrice et Co-directrice de recherche :
Mmes les Professeures Cécile TREFFORT et Isabelle RAGNARD

Membres du Jury
Mme Pascale, BOURGAIN
M. Mark, EVERIST
Mme Isabelle, FABRE
Mme Claire, MAÎTRE
Mme Cécile, TREFFORT
Mme Isabelle, RAGNARD

Remerciements

Je souhaiterais remercier très chaleureusement C. Treffort et I. Ragnard pour m'avoir donné la possibilité de soutenir cette thèse et pour leurs conseils toujours très avisés.

Je voudrais également tout particulièrement remercier I. Fabre et M. Everist pour leur aide très précieuse dans cette étude, pour leur gentillesse et leur grande disponibilité. Je souhaiterais aussi exprimer ma gratitude à C. Pignatelli, F. Dolbeau et C. Giraud pour les corrections de mes traductions et leurs propres propositions toujours beaucoup plus convaincantes.

De plus, cette thèse n'aurait pu aboutir sans l'aide, le soutien et les relectures de nombreuses personnes à commencer par mes parents. Je souhaiterais aussi remercier Florence, Marie, Mélissa pour leurs relectures et surtout Anne Mieke, pour ses remarques toujours très pertinentes tout au long de ma thèse.

Pour finir, je voudrais tout particulièrement remercier Olivier. Sans sa patience et son soutien inconditionnel, cette thèse n'aurait pas jamais pu voir le jour.

Sigles des manuscrits employés[1]

Allemagne :

Bamberg, Staatliche Bibliothek, Lit. 115, [Ba].

Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Guelf. 628 Helmst., [W_1].

Wolfenbüttel, Herzog-August Bibliothek, 1099 (Helmst. 1206), [W_2]

Espagne :

Burgos, Monasterio de Las Huelgas, [Hu].

Madrid, Biblioteca nacional, ms. 20486, [Ma].

France :

Cambrai, Bibliothèque municipale, A 410, [Ca].

Montpellier, Bibliothèque universitaire, H 196, [Mo].

Paris, Arsenal, 5198, [K].

Paris, Bibliothèque nationale de France, lat. 15139, [St-V].

Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 844, [R][2].

Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 845[3].

Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 846, [O].

Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 847, [P].

Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 12615, [N][4].

Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 24406, [V].

Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 20050, [U].

Paris, Bibliothèque nationale de France, n.a.f. 1050, [X].

Paris, Bibliothèque nationale de France, n. a. fr. 13521, [Cl].

Italie :

Bologne, Biblioteca G. B. Martini, Q 11, [Bol].

Florence, Biblioteca Laurenziana, Pluteus 29. 1, [F].

Italie, Turin, Biblioteca reale, vari 42, [Tu].

---

[1] Les sigles utilisés ici sont ceux du *RISM*, B, IV, 1.

[2] Les manuscrits du Roi et de Noailles sont désignés selon plusieurs sigles en fonction du répertoire cité. Le codex R est appelé W quand on se réfère aux pièces des troubadours. N est aussi désigné par la lettre T quand on évoque les mêmes monodies. Dans cet ouvrage, nous nous référerons toujours à ces deux manuscrits selon les lettres R et N même dans le cas de monodie et cela pour éviter toute confusion avec d'autres manuscrits conservant des pièces de trouvères.

[3] Aucune abréviation ne sera utilisée pour ce manuscrit pour ne pas le confondre avec le *Chansonnier de Noailles*, également abrégé par la lettre N.

[4] Nous n'utiliserons pas l'abréviation T pour ce manuscrit.

Royaume-Uni :

Royaume-Uni, Oxford, Bodleian Library, Douce 308, [I] ou [D][5].

Londres, British Library, Add. 30091, [LoC].

Suisse :

Bern, Stadtbibliothek, 389, [C].

Vatican :

Biblioteca apostolica Vaticana, Reg. lat. 1490, [a].

[5] Ces deux sigles sont utilisés en fonction de la nature de la citation : [D]est employé dans le cas d'une citation textuelle.

Titres abrégés pour les ouvrages les plus cités

JAMS : *Journal of the American Musicological Society.*

The New Grove : The New Grove Dictionary of Music and Musicians, éd. SADIE, Stanley, 2e édition, Londres, Macmillan, 2001, 29 vol. L'édition numérique a également été utilisée : elle est signalée par l'appellation *New Grove online*.

CS : COUSSEMAKER, Charles Edmond de (éd.), *Scriptorium de musica medii aevi. Novam Seriem a Gerbertina alteram*, Hildesheim – Zurich – New York, G. Olms, 1963.

PL : MIGNE, Jacques-Paul (éd.), *Patrologia Cursus Completus, Series Latina*, PUF, 1800-1875, 217 vol.

TML : Base de données en ligne *Thesaurus Musicarum Latinarum.*

RISM : *Répertoire International des Sources Musicales*, B.IV.1-2, B.III, München, Duisburg, Henle, 1996.

VDB : VAN DEN BOOGAARD, Nico H. J., *Rondeaux et Refrains du XIIe siècle au début du XIVe : collationnement, introduction et notes,* Paris, Klincksieck, 1969, 342 p.

LUDWIG, Friedrich, *Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili,* New York, Institute of Medieval Music et Hildesheim, Georg Olms, 1972 (1ère éd. 1910), 2 vol. Les voix des motets sont identifiées selon l'ouvrage.

Note explicative sur les termes musicologiques

Dans cette étude, nous ne souhaitions pas proposer de glossaire musicologique. Par nature, une telle démarche aurait nécessairement été réductrice puisque les définitions données dans notre travail auraient été trop succinctes pour être exhaustives. Nous avons donc décidé de présenter une introduction aux termes musicologiques pour que le lecteur qui ne serait pas musicologue puisse comprendre notre démarche. Si besoin, des ouvrages comme le *Vocabulaire de la musique médiévale* ou le *Guide de la Musique du Moyen Âge* permettent de répondre de façon plus complète à d'éventuelles questions sur les termes employés dans cette étude[1].

Présentation du motet et des différentes compositions

Le motet est une sous-catégorie du déchant. En d'autres termes, c'est une pièce où les voix sont mesurées rythmiquement. Dans les traités contemporains, il est ainsi associé à la clausule, à l'*organum* et au conduit polyphonique[2]. En effet, au XIIIe siècle, selon l'idée la plus couramment acceptée par les musicologues, les motets auraient été composés à partir de clausules. Ces dernières sont des sections en polyphonie rythmique stricte au sein de plus grandes pièces appelées *organa*. Une *copula,* sorte de liaison polyphonique plus libre entre les deux, lie parfois la clausule à l'*organum*[3]. En revanche, dans l'ensemble de ces pièces, le motet est la seule de ces compositions où chaque voix porte un texte différent.

Le motet est donc toujours une pièce polyphonique, c'est-à-dire une composition à plusieurs voix. La voix la plus grave est appelée teneur, ténor ou

---

[1] LE VOT, Gérard, *Vocabulaire de la musique médiévale*, [Paris], Minerve, 1993, 222 p. et plus récemment FERRAND, Françoise (dir.), *Guide de la musique du Moyen Âge*, Paris, Fayard, 1999, 850 p.

[2] REANEY, Gilbert et GILLES, André (éd.), *Ars cantus mensurabilis*, André, [Rome], American Institute of Musicology, 1974, p. 69. *Discantus autem aut fit cum littera, aut sine et cum littera, hoc est dupliciter : cum eadem, vel cum diversis. Cum eadem littera fit discantus in cantilenis, rondellis, et cantu aliquo ecclesiastico. Cum diversis litteris fit discantus, ut in motetis qui habent triplum vel tenorem, quia tenor cuidam littere equipollet. Cum littera et sine fit discantus in conductis, et discantu aliquo ecclesiastico qui improprie organum appellatur.* Base de données en ligne *TLM* consultée le 19 mars 2011, <http://www.chmtl.indiana.edu/tml/13th/FRAACME_MPBN1666.html>.

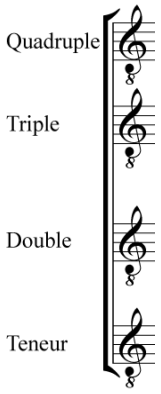
[3] APEL, Willi, *La Notation de la musique polyphonique 900-1600*, Sprimont, Mardaga, 1998, p. 209.

parfois *cantus firmus*. Dans les motets, cette voix est le plus souvent empruntée à une pièce préexistante liturgique et monodique (c'est-à-dire composée d'une seule ligne mélodique). Dans notre corpus, les compositeurs ont repris la seconde partie du verset du répons *Stirps Jesse*, créé au XIe siècle à Chartres. Ce dernier est une pièce composée de trois parties : le corps du répons, le verset puis la reprise du corps du répons.

Les compositeurs du XIIIe siècle ont utilisé la mélodie extraite de ce répons comme fondement pour la création de pièces polyphoniques. Ils ont organisée la voix empruntée de façon rythmique en plusieurs *ordines* (un *ordo* est une cellule rythmique plus ou moins longue que l'on va répéter comme par exemple - longue brève longue brève longue).

Sur cette teneur ordonnée de façon rythmique, plusieurs voix sont composées. Les noms qui leur sont donnés sont octroyés en fonction de la place occupée par chaque voix. La teneur est le fondement du motet. La deuxième est appelée double, *duplum* ou *motetus*, la troisième est nommée triple ou *triplum* et la quatrième, quadruple ou *quadruplum* comme l'indique le schéma ci-après :

Exemple musical 1 : transcription moderne où les voix sont superposées



Nous appellerons famille ou réseau toutes les pièces qui possèdent une teneur identique ainsi qu'une voix de double fondée sur une même mélodie dans les différentes compositions.

Dans les motets, la teneur, est le plus souvent mélismatique, c'est-à-dire qu'une syllabe correspond à plusieurs notes pour le chanteur. Au contraire, les voix supérieures des motets sont syllabiques, une note est en général chantée pour une syllabe.

Notations et transcriptions

Dans les sources les plus anciennes qui conservent des motets, plusieurs notations coexistent et sont intrinsèquement liées à la présence ou l'absence de texte prononcé de façon syllabique. Deux types de notations sont alors employés en fonction de ce critère. Les teneurs mélismatiques contenues dans les manuscrits W_2, F, St-V et Mo sont toutes écrites en notation modale : un texte court est chanté sur des mélodies ornées. En d'autres termes, pour chaque syllabe, plusieurs notes sont chantées. Dans ce cas, le copiste regroupe les notes en fonction de ligatures, c'est-à-dire de groupes de notes reliées entre elles. Les ligatures sont nommées en fonction du nombre de notes qu'elles regroupent. Une *binaria* assemble deux notes, une *ternaria* trois notes et ainsi de suite. Le lecteur pourra observer ces ligatures au-dessus des textes des teneurs *FLOS FILIUS EJUS* dans les images contenues dans les annexes.

L'organisation de ces ligatures est fondamentale puisqu'elle permet la reconnaissance d'un mode rythmique selon un schéma établi dans les traités[4]. Ainsi, selon le *De mensurabili musica* de Jean de Garlande, une ligature de trois notes suivie de ligatures de deux signalent, par convention, l'emploi du premier mode, c'est-à-dire l'utilisation du rythme : longue brève, longue brève etc.[5] Le deuxième mode, représenté par une succession de ligatures de deux notes qui s'achève sur une ligature de trois, représente le rythme inverse : brève longue,

---

[4] Il faut bien différencier les modes rythmiques des modes mélodiques. Les premiers font référence à un système de notation d'un rythme répétitif, les seconds à des échelles de hauteurs de notes organisées en huit modes.

[5] REIMER, Erich (éd.), *Johannes de Garlandia: De mensurabili musica, kritische Edition mit Kommentar und Interpretation der Notationslehre*, Wiesbaden, Steiner, 1972, vol. 1, p.52 et suiv. ; Base de données en ligne *TLM* consultée le 10 avril 2009, <http://www.chmtl.indiana.edu/tml/13th/GARDMM_TEXT.html> ; POPIN, Marielle, « La notation carrée noire » dans COLETTE, Marie-Noëlle, POPIN, Marielle et VENDRIX, Philippe, *Histoire de la notation du Moyen Âge à la Renaissance*, [s.l.], Minerve, 2003, p. 93-132 ; APEL, Willi, *La Notation de la musique polyphonique 900-1600*, Sprimont, Mardaga, 1998, p. 194 et suiv.

brève longue etc. Dans les manuscrits F et St-V, les copistes ont également employé ce système pour écrire les voix supérieures des clausules : les différentes voix sont donc superposées. Dans les polyphonies sans texte de ces deux sources, les concordances entre les voix sont ainsi presque toujours certaines malgré quelques éléments équivoques.

Or, l'écriture de la voix supérieure syllabique des motets notamment dans W_2 est incompatible avec ce système de notation rythmique puisque chaque syllabe coïncide globalement avec une note. En regroupant les différentes hauteurs, les ligatures empêchent matériellement le copiste d'écrire le poème en dessous des notes voulues. Ce système ne permet pas non plus de comprendre où doit être prononcée chaque syllabe. Les voix supérieures des motets de F et W_2 sont donc écrites selon la notation dite carrée. Aucun rythme n'est indiqué mais celle-ci permet d'associer la prononciation de chaque syllabe à une note. En contrepartie, la différence entre la place occupée par la notation de la teneur en comparaison de celle de la voix supérieure est significative. Les différentes voix de la polyphonie dans les motets de W_2 et de F ne sont donc pas notées les unes au-dessus des autres mais à la suite : l'ensemble du texte du double avec sa mélodie est suivi de celui de la teneur. Par conséquent, la disposition des motets de W_2 et de F ne permet pas de transcrire la polyphonie. En effet, le rythme des voix supérieures ainsi que les correspondances polyphoniques sont inconnus. Pour donner une transcription du motet, le chercheur doit donc consulter une concordance dans d'autres manuscrits à la notation rythmique plus précise comme le codex Mo[6].

En effet, au cours du XIIIe siècle, les théoriciens ont innovés pour pouvoir noter une mélodie avec son texte et son rythme. La notation dite pré-franconienne est utilisée dans les fascicules les plus anciens du manuscrit Mo. Ce terme est employé en référence à Francon de Cologne et son traité *Ars cantus mensurabilis* qui a bouleversé les fondements de la notation rythmique syllabique. Le rythme n'est plus alors indiqué par la distribution des ligatures mais

[6] Montpellier, Bibliothèque universitaire, H 196.

correspond à une forme particulière de la note. La longue est pourvue d'une hampe (petit trait vertical attaché à la note) contrairement à la brève. Cette différenciation permet d'indiquer un rythme aux voix supérieures des motets pourvues de texte. Dans ce cas, la connaissance du rythme des différentes voix permet de restituer la polyphonie en superposant les voix les unes au-dessus des autres. En effet, les silences ou *divisio modi,* notés sous la forme d'un trait, sont également mesurés.

Néanmoins, certains éléments rythmiques restent sans valeur précise. C'est le cas des *currentes* (petites notes rapides écrites sous la forme de losanges). Au niveau mélodique, la plique, trait ajouté sur une note, est également équivoque[7]. Elle indique une note de liaison dont la hauteur n'est pas précisément définie. Le sens du trait indique simplement si la note est plus haute ou plus basse que la note pliquée.

Pour finir, dans cette étude, nous nous sommes concentrée exclusivement sur les motets de l'*Ars Antiqua*. Ces pièces conservées dans des sources du XIIIe siècle ont été appelées ainsi au XIVe siècle par opposition aux nouvelles compositions de l'*Ars Nova,* à la notation rythmique beaucoup plus précise.

[7] APEL, Willi, *La Notation de la musique polyphonique*, *op. cit.*, p. 202 et p. 261.

Note sur les transcriptions

Dans cette étude, les transcriptions des motets n'ont pas été réalisées pour l'interprétation ou pour l'édition mais comme fondement d'un travail personnel d'analyse en suivant les principes donnés par l'édition du *Magnus liber Organi*[1]. Les poèmes et mélodies ne sont donc pas corrigés et restent au plus près du texte musical et littéraire. Si une erreur est manifeste, une note suggère une correction. Si un texte est manquant, des crochets signalent cette absence.

Dans les motets du manuscrit W_2, les différentes voix des polyphonies ne sont pas superposées mais notées séparément. Les transcriptions dans cette étude sont donc des reconstitutions. Aucun rythme n'est écrit aux voix supérieures. De plus, les modes rythmiques de la teneur sont souvent très ambigus et ne permettent pas de déterminer avec certitude un rythme donné.

Il existe alors plusieurs cas de figure. Si des correspondances subsistent dans d'autres manuscrits, la version de la voix supérieure de W_2 est notée sans rythme entre la teneur et le *motetus* du manuscrit plus précis rythmiquement. Pour ces concordances, nous avons privilégié le manuscrit Mo dont la notation est plus claire que celle de W_2[2]. C'est également la source la plus riche pour les motets de l'*Ars Antiqua*. Elle contient donc de nombreuses concordances avec notre corpus.

Si le codex Mo ne contient pas de correspondances, deux autres sources en conservent : les manuscrits F et St-V[3]. Le premier contient des motets et des clausules, le second, des clausules uniquement. Même si parfois des ambiguïtés demeurent dans la notation rythmique de ces polyphonies, leurs voix sont superposées dans le manuscrit et un rythme modal est écrit aux voix supérieures. Comme précédemment, le *motetus* du motet de W_2 est alors notée sans rythme entre les deux voix de la clausule.

---

[1] ROESNER, Edward H. (dir.), Le « *Magnus Liber Organi* » *de Notre-Dame de Paris*, Monaco, Éd. de l'Oiseau-lyre, 1993, 8 vol.
[2] Respectivement France, Montpellier, Bibliothèque Universitaire, H 196 ; Allemagne, Wolfenbüttel, Herzog-August Bibliothek, 1099 (olim Helmst. 1206).
[3] Respectivement Italie, Firenze, Biblioteca Laurenziana, Pluteus 29. 1 et France, Paris, Bibliothèque Nationale de France, lat. 15139.

Six motets de notre corpus ne rentrent pas dans ces cas de figure. Certaines pièces possèdent des correspondances uniquement dans W_2 ou dans une source sans notation rythmique précise. Parfois, ce sont des *unica* sans aucune concordance. Dans ce cas, nous avons proposé une restitution de la polyphonie sans rythme. Les liens entre la voix supérieure et la teneur ont été établis en fonction des règles des consonances indiquées dans les traités théoriques du XIIIe ou du début du XIVe siècle et grâce aux observations sur les liens entre les vers de la voix supérieure et les *ordines* de la teneur[4]. En effet, même si aucun rythme n'est indiqué, une transcription reste envisageable. Les possibilités de concordances entre les voix de la polyphonie sont minces. Le plus souvent, G. Anderson et H. Tischler aboutissent aux mêmes conclusions. La différence entre les deux transcriptions repose le plus souvent dans le choix du mode rythmique. G. Anderson choisit plus volontiers le premier mode pour les motets de notre corpus. H. Tischler privilégie le deuxième.

Chaque transcription de W_2 s'est appuyée sur ces éditions déjà existantes à savoir celle d'ANDERSON, Gordon A., *The Latin Compositions in Fascicules VII and VIII of the Notre Dame Manuscript Wolfenbüttel Helmstedt 1099 (1206)*, New York, Institute of Mediaeval Music, 1968-76, 2 vol., de TISCHLER, Hans (éd.), *The Earliest Motets (to circa 1270). A Complete Comparative Edition*, New Haven and London, Yale University Press, 1982, 3 vol. et de BALTZER, Rebecca A. et PAYNE, Thomas (éd.), *Le « Magnus liber organi » de Notre-Dame de Paris: les clausules à deux voix du Manuscrit de Florence Biblioteca Medicea-Laurenziana*, Plut. 29.1, Monaco, 1995, respectivement vol. 5 et vol. 6. Quand l'analyse de chansons profanes était nécessaire par rapport à celle du motet, nous avons également transcrit ces pièces. Pour les motets issus de Montpellier, nous nous sommes appuyée sur l'édition de ROKSETH, Yvonne (éd.), *Polyphonies du XIIIe siècle : le manuscrit H 196 de la Faculté de Médecine de Montpellier*, Paris, Éditions L'Oiseau-Lyre, 1939, 4 vol.

---

[4] Notamment les traités suivants : le *Discantus positio vulgaris*, le *De mensurabili musica* de Jean de Garlande, l'Anonyme VII ou *De musica libellus*, l'Anonyme IV ou *De mensuris et discantu*, le *De musica mensurata* ou traité anonyme de Saint-Emmeram attribué à Lambert, l'*Ars Cantus mensurabilis* de Francon, le *De musica antiqua et nova*, le *De musica* de Jean de Grouchy, le *Speculum musicae* de Jacques de Liège et le *De motettis componendis* d'Aegidius de Murino. L'ensemble de ces traités sont consultables sur la Base de données en ligne *Thesaurus Musicarum Latinarum* qui s'appuie sur les principales éditions existantes de ces textes ainsi que sur les manuscrits. http://www.chmtl.indiana.edu/tml/start.html

Dans nos transcriptions musicales, les refrains sont indiqués en italique. Dans le corps de la thèse, les textes en langues étrangères sont en italique et les refrains en romain. Les références directes ou indirectes à la teneur ne sont pas signalées dans les transcriptions. Dans les motets, le texte de la teneur est, par convention, écrit au début de la voix mais n'a pas été associé aux différents mélismes comme c'est toujours le cas dans W_2. Les ligatures sont indiquées par des crochets, les pliques par une liaison et une petite note, les *currentes* par une liaison. Les *divisio modi* et *tractus* ont été conservés dans la transcription des motets de W_2 et F. Elles sont transcrites par des silences quand on connaît leur valeur avec plus de certitude dans les clausules et dans Mo.

Les clés utilisées sont toujours des clés de *sol* octaviées. Les changements de clé très fréquents ne sont pas indiqués.

Pour l'analyse, les motifs des voix supérieures sont indiqués par les premières lettres de l'alphabet, les motifs de la teneur par les dernières (*t* à *z*). Les parties correspondant à une ou plusieurs phrases sont indiquées en lettre majuscule. Les abréviations p et pp signifient respectivement paroxyton et proparoxyton.

Contrairement à la mise en page dans les manuscrits, les textes poétiques sont ici édités de façon à rendre visible leur versification par un retour à la ligne y compris lors de la transcription des voix supérieures. Les citations explicites sont mises entre guillemets.

La séparation et la réunion des mots ont été rétablies selon l'usage contemporain pour faciliter la lecture des textes.

L'utilisation des capitales par les différents scribes n'a pas été prise en compte. Les majuscules ont été restituées en début de phrase, sur les noms propres et sur les noms communs employés absolument. Les teneurs sont ici écrites en capitales par convention, cela ne reflète en rien la graphie des manuscrits. Le plus souvent, seule la première lettre de la teneur est écrite en lettre capitale.

Dans un souci de lisibilité et malgré notre volonté de restituer les textes avec le plus de fidélité possible vis-à-vis des sources, nous avons apporté

certaines modifications à quelques graphies des manuscrits de notre corpus. La lettre *y* a été conservée quand elle a valeur de [i] alors que la lettre *j* à valeur vocalique a été remplacée par *i*, et *i* à valeur consonantique par *j*. Toujours pour faciliter la lecture, on a transcrit le [u] à valeur de consonne par la lettre v. Les abréviations, peu nombreuses, ont été résolues mais ne sont pas signalées. Les lettres initiales redoublées ont été conservées. Nous avons rétabli l'usage de la cédille lorsqu'elle était nécessaire selon l'usage moderne et les chiffres romains ont été transcrits en toutes lettres.

Les accents présents sur les *i* et les *j* dans les manuscrits et notamment le codex W_2 n'ont pas été conservés dans notre transcription. Nous avons utilisé l'accent aigu sur la lettre e ayant valeur de [e] tonique pour le distinguer du [e] central atone, et uniquement dans la syllabe finale, c'est-à-dire dans les mots se terminant par [e] ou [es] et pour différencier les homonymes.

INTRODUCTION GÉNÉRALE

> « Les honneurs accordés à Arras ne cessent de s'étendre. L'autre jour, j'ai vu au-dessus le ciel se fendre : Dieu voulait apprendre les motets d'Arras. »[1]

C'est par ces mots que débutent un dit arrageois du XIIIe siècle. Dieu, qui est normalement omniscient et omnipotent, descend sur terre pour apprendre un art qu'il ne connaît pas : la composition des motets. Cette citation illustre avec humour le caractère singulier de ces pièces musicales et littéraires du XIIIe siècle souvent à la frontière entre sacré et profane.

---

[1] BERGER, Roger, *Littérature et Société Arrageoises au XIIIe siècle. Les Chansons et dits artésiens*, Arras, n. p., 1981, p. 120. *On voit les honors d'Arras si estendre. / Je vi l'autre jor le ciel lassus fendre, / Dex voloit d'Arras les motes aprendre.*

En effet, les motets associent fréquemment des textes non religieux à une teneur liturgique. Cette dernière est le plus souvent empruntée au plain-chant. Elle est ensuite ordonnée rythmiquement pour servir de fondement à la polyphonie. Chaque voix supérieure chante alors un texte différent souvent dans des registres très divers. L'exemple du motet *Plus bele que flor* (652) / *Quant revient* (650) / *L'autrier joer* (651) / *FLOS* (O16) permet d'illustrer ces propos[2]. La teneur liturgique latine, *FLOS FILIUS EJUS*, évoque les liens entre la Vierge et son Fils de façon métaphorique. La voix de double narre les amours d'un berger dans le registre de la pastourelle. Dans la troisième voix, le locuteur s'adresse à un seigneur qui aime de façon courtoise mais dont l'amour n'est pas récompensé. Le quadruple est également un poème dans le registre de la *fin'amor* mais dédié à la Vierge, la Dame de toutes les dames. Ainsi, chaque voix est chantée dans un registre différent et possède sa propre cohérence.

À cause de cette diversité, les chercheurs ont considéré les motets comme des pièces singulières parmi les compositions du XIIIe siècle. Or, cette complexité polyphonique et textuelle s'accompagne d'une extrême mobilité. Ces pièces ne sont pas des compositions figées ; elles n'ont pas de configuration définitive comme une œuvre musicale ou littéraire moderne. Chaque état manuscrit d'un motet est la représentation écrite d'un stade de composition en perpétuelle évolution. Le plus souvent, les motets d'une même famille restent reconnaissables grâce à la mélodie de la teneur et de la voix supérieure. Il est donc extrêmement fréquent qu'un motet à deux voix chantées en latin dans un manuscrit apparaisse dans un autre codex avec un texte en ancien français à la voix supérieure, ou bien avec une troisième ou quatrième voix supplémentaire.

Ces pièces exceptionnelles ont donc très rapidement intéressé les chercheurs. Selon les principes de la *Musikwissenschaft*, les musicologues de la fin du XIXe et du XXe siècle ont étudié les notations, les formes et les styles employés dans les motets[3]. Néanmoins, ces recherches se sont rapidement

---

[2] Mo, Montpellier, Bibliothèque universitaire, f° 26 v° ; Cl, BnF, n.a.f. 13521, f° 377 v°.

[3] ADLER, Guido, « Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft », *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, 1 (1885), p. 5-20. Pour la traduction anglaise : MUGGLESTONE, Erica, « Guido Adler's The Scope, Method, and Aim of Musicology (1885). An English Translation with a Historical-Analytical Commentary », *Yearbook for Traditional Music*, 13 (1981), p. 1-21.

heurtées au caractère mobile des compositions. Les musicologues ont alors, pour la plupart, multiplié les classifications chronologiques, stylistiques, géographiques etc. et décrit le caractère hétérogène des motets de l'*Ars Antiqua*[4]. Selon ces chercheurs, les pièces ne possèdent pas d'unité littéraire, stylistique, motivique ou formelle propre. Les textes utilisés n'auraient alors d'intérêt que grâce à leur sonorité. Les musicologues se sont donc concentrés sur l'organisation rythmique et polyphonique de la teneur, seul unité existante *a priori* dans ces pièces fondées sur le nombre mis en musique[5].

Dans la deuxième moitié du XXe siècle, les études sur le contexte de composition des motets ont permis de revaloriser le rôle des poèmes au sein de ces pièces[6]. L'association de la teneur et des textes des voix supérieures n'est plus alors considérée comme le résultat de contraintes polyphoniques. Autrement dit, les textes des différentes voix ne forment pas un simple agrégat de poèmes hétéroclites à la versification erratique mais un ensemble qui obéit à une logique exégétique[7].

Cependant, cette revalorisation n'implique pas nécessairement une relation entre texte et musique. Les musicologues considèrent généralement un tel lien comme inadapté aux caractéristiques du motet pour deux raisons essentielles. Premièrement, le motet est un genre fondé sur la réécriture. La composition de ces

---

[4] NATHAN, Hans, « The Function of Text in French Thirteenth-Century Motets », *Musical Quaterly*, 28 (1942), p. 445-462 ; TISCHLER, Hans, « English Traits in the Early 13th-Century Motet », *The Musical Quaterly*, 30 (1944), p. 465 ; HANDSCHIN, Jacques, « Conductus-Spicilegien », *Archiv für Musikwissenschaft*, 9 (1952), p. 114 ; TISCHLER, Hans, « The Evolution of the Harmonic Style in the Notre-Dame Motet », *Acta Musicologica,* 28 (1956), p. 87-95 ; GENNRICH, Friedrich, *Bibliographie des Ältesten Französischen und Lateinischen Motetten*, Darmstadt, 1958, p. 2, p. 18, p. 27 et p. 44 ; SANDERS, Ernest H., « Peripheral Polyphony of the 13th Century », *JAMS*, 17 (1964), p. 261-287 ; ANDERSON, Gordon A., « Notre-Dame Latin Double Motets, ca. 1215-1250 », *Musica Disciplina,* 25 (1971), p. 35-92 ; SANDERS, Ernest H., « Motet, Medieval, Ars Antiqua » dans *The New Grove Dictionary of Music and Musicians,* SADIE, Stanley (éd.), 2e édition, Londres, Macmillan, 2001, vol. 17, p. 192 ; SANDERS, Ernest H., *French and English Polyphony of the 13th and 14th Centuries*, Aldershot, Ashgate, 1998, p. 548 ; PESCE, Dolores, « A Revised View of the Thirteenth-Century Latin Double motet", *JAMS*, 40 (1987), p. 405-442.

[5] SANDERS, Ernest H., « Motet, Medieval », *op. cit.*, vol. 17, p. 196. SANDERS, Ernest H., *French and English Polyphony*, *op. cit*., p. 525 et suiv.

[6] PAGE, Christopher, *Discarding Images. Reflections on Music and Culture in Medieval France*, Oxford, Clarendom Press, 1993, p. 43 et suiv. ; HUOT, Sylvia, *Allegorical Play in the Old French Motet. The Sacred and the Profane in Thirteenth-Century Polyphony*, Stanford, Stanford University Press, 1997, p. 7 et suiv.

[7] HUOT, Sylvia, *Allegorical Play, op. cit.,* p. 11 et suiv. ; CULLIN, Olivier, *Laborintus : Essai sur la musique au Moyen Âge*, Paris, Fayard, 2004, p. 89-110 ; BALTZER, Rebecca A., « The Polyphonic Progeny of an Et gaudebit : Assessing Family Relations in the XIIIth-century Motet » dans PESCE, Dolores (dir.), *Hearing the Motet*, Oxford, Oxford University Press, 1997, p. 17-27 ; également du même auteur notamment « Why Marian motets on non-Marian tenors ? An answer » dans BAILEY, Terence et SANTOSUOSSO, Alma (dir.), *Music in Medieval Europe. Studies in Honour of Bryan Gillingham*, éd. Ashgate, p. 112-128.

pièces serait à l'origine un simple ajout de texte à une polyphonie préexistante, la clausule. Les mélodies ne sont donc pas nécessairement créées en même temps que les poèmes. Rien n'oblige alors le compositeur à considérer les caractéristiques de la polyphonie originelle. Néanmoins, cette difficulté n'est pas propre au motet et cela n'empêche pas les musicologues d'étudier les rapports entre texte et musique dans d'autres genres contemporains.

Une seconde raison est invoquée pour nier la possibilité de liens entre texte et musique dans le motet. La forte contrainte rythmique et mélodique exercée par la teneur sur les voix supérieures empêcherait toute logique linéaire répétitive au double ou au triple : la voix empruntée générerait les répétitions de la voix supérieure[8].

Or, dans les autres genres contemporains, les relations entre texte et musique sont le plus souvent fondées sur la répétition. Dans les monodies de trouvères, par exemple, les réitérations mélodiques correspondent fréquemment aux répétitions littéraires[9]. Dans certaines chansons, il existe même des coïncidences entre les réitérations motiviques et la structure du poème[10]. De même, dans les conduits polyphoniques, l'agencement répétitif de la musique correspond à celui du texte[11].

Or, de nombreux motets proviendraient de clausules, elles-mêmes issues des *organa* et certains chercheurs ont déjà démontré que la création de ces polyphonies est fondée sur l'emploi de *colores*[12]. Ces derniers sont des figures de rhétorique répertoriées dans les traités de grammaire du XIIe et XIIIe siècles et toujours attachées à la notion de beauté. Or, les *colores* fondés sur la répétition ont

---

[8] EVERIST, Mark, *French Motets in the Thirteenth Century : Music, Poetry and Genre*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 173.

[9] KARP, Theodore, « Interrelationships between Poetic and Musical Form in *Trouvère* Song » dans CLINKSCALE, Edward H. et BROOK, Claire (éd.), *Essays in Honor of Martin Bernstein*, New York, Pendragon Press, 1977, p. 137-161 ; SWITTEN, Margaret, *Music and Poetry in the Middle Ages : A Research Guide to French and Occitan Song 1100-1400*, New York, 1995, 452 p.

[10] CHAILLOU, Christelle, *Faire le mot et le son : une étude sur l'art de Trobar entre 1180 et 1240*, thèse de doctorat, Université de Poitiers, 2007, 585 p.

[11] VOOGT, Ronald, *Repetition and Structure in the Three- and Four-Part Conductus of the Notre-Dame School*, PhD, Ohio State University, 1982, 295 p.

[12] FLOTZINGER, Rudolph, « Vorstufen der muskalisch-rhetorischen Tradition im Notre-Dame-Repertoire ? » dans *De ratione musica : Festschrifts E. Schenck zum 5 mai 1972*, Kassel, Bärenreiter, 1975, p. 1-9 ; GROSS, Guillaume, *Chanter en polyphonie*, *op. cit.,* p. 160 et suiv. ; SAINT-CRICQ, Gaël, *Formes types dans le motet du XIIIe siècle : étude d'un processus répétitif*, thèse de doctorat, Université de Southampton, 2009, vol. 1, p. 94.

été transposés et réemployés par les théoriciens dans les traités musicaux[13]. G. Gross a démontré que la création des *organa* reposait sur la maîtrise de ces figures adaptées au discours musical[14]. Ces dernières permettent ainsi de maîtriser, quantifier et structurer la création polyphonique. Il est donc tout à fait possible que des *colores* apparaissent dans le motet.

Cependant, si des répétitions structurantes peuvent exister dans ces pièces, rien ne permet d'affirmer l'existence d'un lien entre ces motifs et la structure du texte. Notre problématique se résume donc ainsi : peut-il exister un lien entre texte et musique dans les motets ?

Avant de répondre à cette interrogation, il nous faut alors poser une question préliminaire sur le rôle effectif de la teneur dans la composition des ces pièces. En effet, étant donné les arguments employés pour réfuter les liens entre texte et musique dans les motets, il est nécessaire de comprendre et de mesurer l'impact réel de la voix empruntée sur la polyphonie.

Pour répondre à ces questions, nous avons donc choisi d'étudier une teneur en particulier issue du répons *Stirps Jesse*. Cette décision nous a permis de mesurer les contraintes rythmiques, mélodiques, littéraires et liturgiques réelles de la voix empruntée sur la polyphonie. Le répons *Stirps Jesse* qui a été réutilisé par les compositeurs des motets est attribué à Fulbert de Chartres. Il aurait été composé au XIe siècle dans cette même ville, spécialement pour la fête de la Nativité de la Vierge[15]. La création du *Stirps Jesse* procède donc du développement sans précédent du culte marial et s'inscrit en même temps dans la thématique très célèbre de l'« arbre de Jessé ».

---

[13] REIMER, Erich (éd.), *Johannes de Garlandia : De mensurabili musica, kritische Edition mit Kommentar und Interpretation der Notationslehre*, Wiesbaden, Steiner, 1972, vol. 1, p. 95. *Color est pulchritudo soni vel obiectum auditus, per quod auditus suscipit placentiam.* Base de données en ligne *TML* consultée le 10 octobre 2012, <http://www.chmtl.indiana.edu/tml/13th/GARDMM_TEXT.html> ; RECKOW, Fritz (éd.), *Der Musiktraktat des Anonymus 4*, Wiesbaden, Steiner, 1967, vol. 1, p. 84 ; traduction : YUDKIN, Jeremy, *Notre Dame Theory : A study of Terminology including a New Translation of the Music Treatise of Anonymous IV*, PhD, Stanford University, 1982, p. 75 ; HAMMOND, Frederick F. (éd.), *Summa de speculatione musicae*, [Rome], American Institute of Musicology, 1970, p. 21-22.

[14] GROSS, Guillaume, *Chanter en polyphonie à Notre-Dame de Paris aux 12e et 13e siècles*, Turnhout, Brepols, 2007, 349 p.

[15] FASSLER, Margot E., « Mary's Nativity, Fulbert of Chartres, and the Stirps Jesse : Liturgical Innovation circa 1000 and its Afterlife », *Speculum*, 75 (2000), p. 405 et suiv.

Les représentations iconographiques de ce thème sont les plus connues. Elles donnent à voir une explicitation chrétienne de la prophétie d'Isaïe sur la venue du Sauveur (XI, 1-2). Dans la majorité des représentations, une branche part de Jessé endormi. Ce rameau donne naissance à la Vierge et au Christ. L'iconographie de l'arbre de Jessé évoque de cette façon l'ascendance régalienne, prophétique et sacerdotale de Marie et de son Fils. La Vierge représente alors le point de basculement entre la parenté charnelle et spirituelle. Dans une même perspective, le répons *Stirps Jesse* évoque ainsi les fondements du dogme chrétien : la Vierge a donné naissance au Christ, sauveur de l'Humanité. Sa réutilisation n'est donc pas anodine.

Les motets chantés sur ce répons forment l'un des ensembles les plus importants du XIIIe siècle. Trente-sept familles de compositions sont conservées dans dix-huit manuscrits différents et un seul de ces réseaux peut compter jusqu'à sept pièces. Le choix de cette teneur était donc logique pour notre étude. De plus, cette mélodie a servi à la composition de nombreux *organa* et clausules issus du *magnus liber organi*. Or, les répétitions motiviques génératrices de la composition de ces polyphonies semblent avoir façonné certains des motets postérieurs : les réitérations y sont plus nombreuses.

Dans ce grand ensemble, nous avons choisi de nous concentrer plus particulièrement sur les motets à deux voix contenus dans le manuscrit W_2 pour plusieurs raisons[16]. D'une part, la majorité des pièces à trois ou quatre voix sur la teneur *Stirps Jesse* ont d'abord été composée à deux. De plus, le manuscrit W_2 est lié au *magnus liber organi* et conserve lui-même des *organa* sur la teneur *Stirps Jesse*. Il est également l'un des plus ancien codex conservant des motets. Pour finir, le manuscrit W_2 contient à lui seul l'une des plus grandes collections de motets sur les teneurs issues de *Stirps Jesse* : vingt-et-une pièces dont dix-sept à deux voix. Il conserve également un grand nombre de réécritures.

Cet ensemble de motets semble donc le plus adapté pour notre travail sur les processus de composition et sur les *contrafacta*. Il permet également de

[16] Allemagne, Wolfenbüttel, Herzog-August Bibliothek, Helmst. 1099.

répondre à notre problématique sur les liens entre texte et musique dans la voix supérieure des motets.

Les motets de notre corpus apparaissent ainsi dans onze manuscrits différents aussi bien dans des *libri motettorum* que des chansonniers ou des manuscrits issus du *magnus liber organi*. Certes, le nombre de ces pièces ne représente pas une part très importante dans l'ensemble extrêmement prolifique des motets de l'*Ars Antiqua*. Néanmoins, notre propos n'est pas de prouver qu'il existe une relation entre texte et musique dans l'ensemble des motets du XIIIe siècle. Étant donné la grande plasticité de ces pièces, cette démarche serait sans aucun doute vouée à l'échec. Nous voudrions simplement démontrer que l'existence de telles relations est possible dans les motets.

Pour cela, nous proposons ici une étude divisée en deux parties. La première présente notre sujet de recherche. Dans cette dernière, le premier chapitre justifie notre problématique et définit notre corpus. Le deuxième replace les motets étudiés au sein de la riche exégèse du thème de l'arbre de Jessé. Le troisième chapitre présente plus longuement les pièces retenues et les manuscrits.

La seconde partie est cruciale dans cette étude. Elle présente les analyses des pièces de notre corpus regroupées en fonction des concordances de chaque motet. Dans le premier chapitre, les motets sont des réécritures de chansons où les liens structurels entre texte et musique sont plus évidents. Dans ce cas, les pièces originelles sont déjà fondées sur la coïncidence entre la disposition des formes, des motifs et l'organisation des poèmes. Notre but est alors de démontrer la persistance et la réinterprétation des relations entre texte et musique dans les polyphonies. Le deuxième chapitre analyse les motets liés à une clausule. La composition de ces pièces est donc fondée, pour une majorité, sur l'ajout d'un texte à une polyphonie préexistante. L'étude permettra de comprendre si le compositeur s'est appuyé sur les caractéristiques de la polyphonie antérieure pour créer le texte des nouvelles pièces. Le troisième chapitre regroupe les motets qui possèdent une clausule et au moins une réécriture. Dans ce cas, nous verrons s'il existe une relation entre texte et musique et ce, même lors d'une deuxième réécriture. Enfin, le quatrième chapitre analyse les motets qui ne sont liés ni à *contrafactum* ni à une clausule connue. Nous avons disposé les analyses des trois

premiers chapitres suivant la complexité croissante des réseaux de motets. Le dernier chapitre rentre dans une autre dynamique. L'absence de *contrafactum* et de clausule rend plus hypothétique les rapports entre les voix dans la polyphonie. L'impact de la teneur sur la voix supérieure est d'autant plus difficile à apprécier et à réfuter. L'étude des liens entre poème et mélodie est alors tout aussi complexe que l'analyse des motets avec clausule et *contrafacta*.

PREMIERE PARTIE :
LES LIENS ENTRE LE *STIRPS JESSE* ET LE MOTET

Chapitre Premier :
DÉFINITION DU CORPUS

Les musicologues sont souvent peu enclins à parler de liens entre texte et musique dans le motet. Pourtant, dans la plupart des autres pièces contemporaines comme dans les conduits, les séquences ou les chansons de trouvères, les liens poétiques entre texte et musique sont un sujet de recherche depuis de nombreuses années. Ces relations y sont très souvent mises en exergue que ce soit dans des pièces monodiques ou polyphoniques. Par exemple, dans les répons, la place de certains mots sur de longs mélismes ou sur des notes fondamentales soulignent le sens donné au texte[1]. Dans les conduits polyphoniques, R. Voogt montre également les liens existants entre les structures des mélodies et des poèmes[2].

Néanmoins, pour de nombreux chercheurs, une relation entre texte et musique semble difficilement envisageable dans les motets et ce, pour plusieurs raisons. En premier lieu, le principe du *contrafactum* est inhérent à ces pièces. Or,

---

[1] FASSLER, Margot, *The Virgin of Chartres. Making History through Liturgy and the Arts,* Yale, Yale University Press, 2010, p. 125-126.
[2] VOOGT, Ronald, *Repetition and Structure in the Three- and Four-Part Conductus of the Notre-Dame School*, PhD, Ohio State University, 1982, 295 p.

dans toute étude sur les rapports entre texte et musique, la réécriture soulève des problèmes spécifiques quel que soit le genre évoqué. Si un lien existe entre une mélodie et un texte dans une pièce donnée, rien ne prouve *a priori* que la structure du nouveau poème corresponde à celle de la mélodie préexistante. Or, dans les motets, le texte n'est pas nécessairement composé en même temps que la ligne mélodique. Le poème créé pour la réécriture (ou même pour l'écriture dans le cas d'une clausule préexistante) s'adapte à une phrase musicale déjà composée. Cette démarche compositionnelle se ferait le plus souvent sans utiliser les caractéristiques de la mélodie : hauteurs, rythmes, répétitions, etc.

Une seconde caractéristique du motet semble défavorable à une relation entre texte et musique aux voix supérieures. En effet, ces dernières sont généralement composées en fonction d'une mélodie préexistante empruntée : la teneur. La polyphonie contraindrait alors la voix de double à tel point qu'une relation entre texte et musique à la voix supérieure serait impossible ou au moins secondaire[3]. La logique verticale de la polyphonie musicale primerait sur celle mélodique du *motetus* et empêcherait également tout travail mélodico-poétique au double. Malgré ces constats, certains chercheurs ont observé dans quelques motets l'utilisation des répétitions liées au texte à des fins rhétoriques[4]. Peut-il alors exister une relation entre les poèmes et les mélodies des voix supérieures dans les motets de l'*Ars Antiqua* de manière plus systématique ? Avant d'expliciter notre problématique, il est donc nécessaire de poser une question préliminaire à savoir : quelle est la place de la teneur dans le motet ? Quelles contraintes réelles exerce-t-elle sur les voix supérieures ?

Pour comprendre les différentes étapes de la composition des motets et l'importance de chacun des éléments qui les constituent, il est alors utile de s'appuyer sur les sources contemporaines et de revenir brièvement sur les traités des XIIIe et XIVe siècles. Notre projet étant d'étudier les relations entre texte et musique dans ces pièces, et par là même les procédés de composition des motets,

---

[3] EVERIST, Mark, *French Motets in the Thirteenth Century : Music, Poetry and Genre*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 173.
[4] PESCE, Dolores, « The Significance of Text in Thirteenth-Century Latin Motets », *Acta Musicologica*, 58 (1986), p. 98 ; BUTTERFIELD, Ardis, « The language of medieval music: two thirteenth-century motets », *Plainsong and Medieval Music*, 2 (1993), p. 1-16.

notre corpus doit s'appuyer sur les éléments fondamentaux qui président à leur création. La description des étapes de la composition dans ces écrits nous permettra de comprendre de manière concrète les contraintes réelles engendrées par la teneur sur les voix supérieures. D'autre part, l'étude des traités va nous permettre de définir les principes de composition des motets et d'ériger un corpus adéquat et cohérent pour notre recherche.

Dans un premier temps, nous reviendrons donc sur le rôle de la teneur au sein du motet. Puis, nous expliciterons notre problématique sur les relations entre texte et musique dans les voix supérieures de ces pièces. Enfin, nous délimiterons notre corpus en fonction de cette question.

LA PLACE DE LA TENEUR DANS LES MOTETS DE *L'ARS ANTIQUA*

La teneur, fondement rythmique et mélodique du motet

Polyphonie et consonances

*L'*Anonyme IV

Dans les traités, le motet est défini avant tout comme une espèce du déchant, en d'autres termes, comme un sous-groupe de la polyphonie mesurée[5]. Il

[5] REANEY, Gilbert et GILLES, André (éd.), *Ars cantus mensurabilis*, [Rome], American Institute of Musicology, 1974, p. 69. *Discantus autem aut fit cum littera, aut sine et cum littera, hoc est dupliciter : cum eadem, vel cum diversis. Cum eadem littera fit discantus in cantilenis, rondellis, et cantu aliquo ecclesiastico. Cum diversis litteris fit discantus, ut in motetis qui habent triplum vel tenorem, quia tenor cuidam littere equipollet. Cum littera et sine fit discantus in conductis, et discantu aliquo ecclesiastico qui improprie organum appellatur.* Base de données en ligne *TML* consultée le 19 mars 2011, <http://www.chmtl.indiana.edu/tml/13th/FRAACME_MPBN1666.html> ; HAMMOND, Frederick F. (éd.), *Summa de speculatione musicae*, [Rome], American Institute of Musicology, 1970, p. 42-146, pour l'utilisation de *species* en rapport avec le motet, p. 139. Base de données en ligne *TML* consultée le 25 octobre 2011, <http://www.chmtl.indiana.edu/tml/14th/ODISUM_TEXT.html>

obéit donc aux principes de composition de ce type de musique. Ainsi, le traité *De mensuris et discantu* ou *Anonyme IV* n'évoque pas directement le motet mais les principes de composition du déchant. L'auteur a sans doute écrit, en Angleterre après 1272, ce texte sur la musique mesurée et son histoire à Paris[6]. Le théoricien y explique notamment la manière de créer, en déchant, une voix de double au-dessus d'une teneur :

> « Le chant ou teneur est le premier chant, créé ou fait en premier. Le déchant est créé ou fait en second au-dessus de la teneur, concordant avec celle-ci. »[7]

Dans le cas du motet, le compositeur doit donc choisir la teneur avant de créer le double. Ainsi, il est certain que la voix empruntée conditionne le *motetus* puisque cette voix supérieure serait composée à partir de la teneur. Néanmoins, le point crucial de notre question réside avant tout dans la mesure de cette influence. En effet, quelles possibilités polyphoniques sont laissées au choix du compositeur ? La contrainte est-elle si forte que les répétitions du double ne peuvent résulter que de la teneur ?

Le Discantus positio vulgari

Les traités les plus anciens du XIIIe siècle et notamment le *Discantus positio vulgari* peuvent nous donner des réponses. Cet ouvrage, résultat d'un savoir commun anonyme, est conservé uniquement dans la compilation de Jérôme de Moravie, le *Tractatus de Musica,* lui-même daté des années 1280[8]. Le théoricien le désigne comme un des plus anciens traités porté à sa connaissance et le plus employé au sein de toutes les « Nations » de l'Université[9]. Néanmoins,

---

[6] Cette date correspond à celle de la mort d'Henry II ; ROKSETH, Yvonne (éd.), *Polyphonies du XIIIe siècle : le manuscrit H 196 de la Faculté de Médecine de Montpellier*, Paris, L'Oiseau-Lyre, 1939, vol. 4, p. 86. L'auteur, probablement un moine anglais, aurait séjourné à Paris pour ses études. PINEGAR, Sandra, *Textual and conceptual relationships among theoretical writings on measurable music of the thirteenth and early fourteenth centuries*, PhD, Columbia University, 1991, p. 32-33.

[7] RECKOW, Fritz (éd.), *Der Musiktraktat des Anonymus 4*, Wiesbaden, Steiner, 1967, vol. 1, p. 74. Base de données en ligne *TML* consultée le 18 septembre 2012, <http://www.chmtl.indiana.edu/tml/13th/ANO4MUS_TEXT.html>. *Cantus vel tenor est primus cantus primo procreatus vel factus. Discantus est secundo procreatus vel factus supra tenorem concordatus.*

[8] PINEGAR, Sandra, *Textual and conceptual relationships*, *op. cit.,* p. 52. Cette datation repose sur la citation dans le traité de Jérôme de Moravie du commentaire de Thomas d'Aquin sur le *De caelo et mundo* d'Aristote composé en 1272. Cette date a été prise comme *terminus post quem* pour le traité de Jérôme.

[9] CSERBA, Simon M. (éd.), *Hieronymus de Moravia. Tractatus de Musica*, Regensburg, Pustet, 1935, vol. 2, p. 194. Dans le traité, le terme « Nation » désigne les étudiants de l'Université regroupés par origine

malgré de nombreux travaux, la datation du *Discantus positio vulgari* reste conjecturale. Les musicologues ont proposé plusieurs hypothèses mais sans certitude codicologique. En se fondant sur le contenu théorique de ces écrits, S. Pinegar le daterait ainsi des années 1220 ou du début des années 1230 tandis que C. Meyer le considère comme un peu plus tardif, c'est-à-dire des années 1230-1240[10].

Pour autant, ce qui est crucial pour nous dans ce traité est que ce texte apparaît comme l'écriture *a posteriori* de règles pratiques sur la composition polyphonique et notamment sur la création du déchant. L'auteur anonyme énumère ainsi un certain nombre de mouvements polyphoniques à suivre pour produire les consonances voulues comme par exemple :

> « De même si [le *cantus firmus*] monte d'un ton, de *do* à *ré*, et que le déchant est à l'octave, il doit descendre d'une tierce par une seconde, et inversement le déchant monte si le cantus descend d'un ton. »[11]

L'auteur anonyme rappelle ainsi les relations qui unissent les voix de la polyphonie en énumérant précisément les mouvements obligés et les intervalles consonants. Or, même avec ces règles, les possibilités restent nombreuses. La teneur conditionne la voix supérieure jusqu'à un certain point seulement. Elle laisse de nombreuses possibilités contrapuntiques au compositeur. Selon ces règles, un même motif à la teneur peut entraîner une dizaine de solutions mélodiques différentes au double au moins. Certes, dans le *Discantus positio vulgari*, l'auteur préconise l'utilisation des mouvements contraires. Néanmoins, l'étude des motets de l'*Ars Antiqua* souligne également un emploi important des mouvements parallèles. Les registres, les mouvements ascendants ou descendants

---

géographique. Jérôme de Moravie ne cite pas explicitement l'institution mais l'utilisation du terme « Nation » dans un tel contexte fait référence à l'Université sans qu'il y ait de doute réel. Base de données en ligne *TML* consultée le 20 septembre 2012, <http://www.chmtl.indiana.edu/tml/13th/DISPOVU_TEXT.html>

[10] MEYER, Christian, *Les traités de musique*, Turnhout, Brepols, 2001, p. 166. PINEGAR, Sandra, *Textual and conceptual relationships*, *op. cit.,* p. 93.

[11] CSERBA, Simon M. (éd.), *Hieronymus de Moravia, op. cit.,* vol. 1, p. 191 et suiv. *Item si ascendat per tonum, puta de C in D, et discantus sit in diapason, in semiditonum per secundam debet descendere, et e converso discantus ascendat si cantus per tonum descendat.* Base de données en ligne *TML* consultée le 10 avril 2011, <http://www.chmtl.indiana.edu/tml/13th/DISPOVU_TEXT.html>.

du *motetus* comme les répétitions mélodiques de cette voix ne sont donc pas nécessairement déterminés par la teneur.

Polyphonie rythmique

Le De musica *de Jean de Grouchy*

L'empreinte rythmique de la voix empruntée sur la polyphonie semble plus contraignante. Comme l'explique le traité *De musica* de Jean de Grouchy, la teneur est le fondement de la polyphonie. Ce texte, description aristotélicienne de la musique parisienne aux alentours de 1300, explique, dans l'extrait suivant, les étapes de la composition du déchant[12] :

> « Or, qui veut composer ceci [un déchant] doit d'abord organiser la teneur ou la composer et donner son mode et sa mesure. […] Or, je dis « organiser » puisque, dans les motets et l'*organum*, la teneur vient d'un chant ancien et qu'il est composé auparavant, mais il est réglé davantage par un mode et une mesure régulière par l'*artifex*. »[13]

Cette citation fait ici appel à un sens pratique de la composition comme le montre le terme *artifex*. À travers cette définition, l'auteur nous donne une méthode pour la création du déchant. Dans le cas du motet, le compositeur doit d'abord « organiser » la teneur, c'est-à-dire donner une mesure et un mode rythmique. Cette étape est essentielle dans la composition de tout déchant. L'ordonnancement strict en petites unités rythmico-mélodiques sert à quantifier le discours mélodique de la teneur et permet de créer des carrures régulières nécessaires à la composition.

---

[12] PERAINO, Judith A., « Re-Placing Medieval Music », *JAMS*, 54 (2001), p. 209 et 220.

[13] ROHLOFF, Ernst (éd.), *Der Musiktraktat des Johannes de Grocheo*, Leipzig, Kommissionsverlag Gebrüder Reinecke, 1943, vol. 2, p. 57. *Volens autem ista componere primo debet tenorem ordinare vel componere et ei modum et mensuram dare.* […] *Dico autem ordinare, quoniam in motellis et organo tenor ex cantu antiquo est et prius composito, sed ab artifice per modum et rectam mensuram amplius determinatur.* Base de données en ligne *TML* consultée le 30 mai 2010, <http://www.chmtl.indiana.edu/tml/14th/GRODEM_TEXT.html>.

Le Speculum musicae *de Jacques de Liège*

Un autre traité un peu plus tardif évoque également les étapes de la composition du déchant et l'organisation rythmique de la teneur : le *Speculum musicae* de Jacques de Liège[14]. Selon S. Clercx, le théoricien aurait écrit ce texte dans le premier tiers du XIVe siècle. En effet, au chapitre VI du septième livre, celui-ci reproduit le texte d'un théoricien contemporain pour le réfuter. Cet auteur n'est autre que Jean de Murs, l'un des plus célèbres penseurs de l'*Ars Nova*. Puisque nous savons que ce dernier traité a été écrit en 1323, l'écriture du texte de Jacques de Liège doit être proche de cette date[15]. Néanmoins, le propos de l'auteur se veut une somme encyclopédique sur la musique mesurée du XIIIe siècle. L'emploi de ce texte est donc tout à fait justifié pour traiter des motets de l'*Ars Antiqua*.

Or, dans son traité, Jacques de Liège revient plus longuement sur les raisons de la mise en ordre de la teneur. En effet, le théoricien compare la polyphonie rythmique et la voix empruntée à un édifice qui repose sur des fondations :

> « On peut dire que déchant [vient] de « *dy* » c'est-à-dire de « de » et de « *cantu* », parce qu'il est pris d'un chant, c'est-à-dire de la teneur sur lequel le déchant est fondé, comme un édifice sur se[s] fondation[s] ; c'est pourquoi on appelle le chant teneur parce qu'il tient et fonde le déchant. En effet, qui fait du déchant sans teneur ? Qui construit sans fondation ? »[16]

Cette métaphore a été reprise de nombreuses fois par les musicologues. Elle implique une idée cruciale : la teneur est l'assise mélodique et rythmique des

---

[14] BRAGARD, Roger (éd.), *Jacobi Leodiensis Speculum musicae,* [Rome], American Institute of Musicology, 1973, livre VII, 111 p.

[15] HUGLO, Michel, « De Francon de Cologne à Jacques de Liège », *Revue Belge de Musicologie*, 20 (1980), p. 59. M. Huglo défend une datation un peu plus tardive vers 1330-1340. Il faut selon lui laisser à l'auteur le temps matériel de rédiger le livre VII.

[16] BRAGARD, Roger (éd.), *Jacobi Leodiensis*, *op. cit.,* p. 9. *Vel potest dici discantus a "dy" quod est "de" et « cantu », quasi de cantu sumptus, idest de tenore supra quem discantus fundatur sicut aedificium aliquod supra suum fundamentum; unde ille cantus tenor dicitur quia discantum tenet et fundat. Quis enim sine tenore discantat, quis sine fundamento aedificat? TML*, base de données en ligne consultée le 10 juin 2012, <http://www.chmtl.indiana.edu/tml/14th/JACSP7_TEXT.html>.

voix supérieures. La suite de la citation précise l'idée du théoricien qui poursuit la métaphore filée :

> « Et comme l'édifice, il doit être proportionné au[x] fondation[s] afin que l'édifice ne soit pas fait selon la fantaisie de l'ouvrier mais fondé selon l'exigence de la fondation et ainsi qui fait du déchant ne doit pas proférer des notes selon sa fantaisie mais selon l'exigence et la proportion des notes de la teneur elle-même afin qu'elles concordent avec celles-ci. Donc, le déchant dépend de la teneur, et doit être régulé par elle, il doit s'accorder avec elle et ne pas être discordant. La teneur n'est pas soumise au déchant mais l'inverse. »[17]

Jacques de Liège explique donc que l'organisation rythmique de la teneur sert à donner un cadre rigide nécessaire à la composition de la voix supérieure à plusieurs niveaux. Le mode rythmique de la teneur ordonnée en périodes régulières ou *ordines* détermine celui de la voix supérieure. Ainsi, dans les motets, les périodes données par les *ordines* de la teneur coïncident très souvent avec ceux du *motetus*, c'est-à-dire avec les phrases mélodico-rythmiques du double.

D'autre part, les consonances et dissonances du double par rapport à la teneur sont encadrées par les perfections. L'organisation rythmique de la voix empruntée détermine la disposition des consonances et dissonances comme l'indique l'avant-dernière phrase « Donc, le déchant dépend de la teneur, et doit être régulé par elle, il doit s'accorder avec elle et ne pas être discordant. ». En effet, les notes impaires sont consonantes tandis que les paires peuvent être dissonantes[18].

---

[17] *Loc.cit. Et sicut aedificium debet proportionari fundamento ut fiat aedificium non ad libitum operatoris sed secundum exigentiam fundamenti, sic nec discantans ad libitum suum notas proferre debet sed secundum exigentiam et proportionem notarum ipsius tenoris ut concordent cum illis. Discantus igitur a tenore dependet, ab eo regulari debet, cum ipso concordare habet, non discordare. Non tenor de discantu sumitur, sed e converso.*

[18] Si l'on se réfère au traité *De mensuris et discantu* ou *Anonyme IV* édité par RECKOW, Fritz (éd.), *Der Musiktraktat des Anonymus 4*, *op. cit.,* vol. 1, p. 43, les notes impaires du premier mode doivent être consonantes et concorder avec la teneur. *Unde regula : omnia puncta imparia primi modi sunt longa et cum tenore concordare debent.* Base de données en ligne consultée le 2 septembre 2012, <http://www.chmtl.indiana.edu/tml/13th/ANO4MUS_TEXT.html>.

Ainsi, la teneur exerce de fortes contraintes mélodiques et rythmiques sur les voix supérieures. Néanmoins, ces dernières n'empêchent pas la constitution de répétitions motiviques cohérentes aux voix supérieures. Comme nous le verrons plus tard, les périodes rythmiques régulières ainsi créées servent également à donner un cadre poétique au *motetus* et délimitent souvent la longueur des vers de la voix supérieure.

Les recherches musicologiques

Au début du XXe siècle, Y. Rokseth avait déjà observé un « synchronisme » entre les différentes voix des motets les plus anciens du manuscrit H 196 de Montpellier ou Mo. En d'autres termes, une « période » mélodico-rythmique de la teneur coïncide fréquemment avec une même « période » à la voix supérieure. De notre point de vue, les réflexions d'Y. Rokseth sont cruciales pour une idée simplement esquissée :

> « Les unités mélodico-rythmiques qui en composent les éléments embrassent souvent deux mesures de six temps chacune, soit quatre « perfections ». En sorte que leur succession se produit à peu près selon le rythme d'une respiration humaine, rythme qui donne sans doute à la pensée musicale son cadre le plus simple et le plus naturel. »[19]

Les fins de ces « périodes » marquées par des silences seraient alors des points de rencontre, une norme temporelle qui servirait à la composition. Considérée comme une convention naturelle par Y. Rokseth, la simultanéité des « périodes » de chaque voix serait un mode de composition musicale à l'origine de la polyphonie. Y. Rokseth ne considère donc pas le rythme imposé à la mélodie préexistante de la teneur comme un principe numérique abstrait qui fait partie des conventions du genre. Elle considère l'unité rythmique de la « période » comme une unité temporelle qui sert à la composition. Elle permet de faire correspondre

---

[19] ROKSETH, Yvonne (éd.), *Polyphonies du XIIIe siècle*, *op. cit.,* vol. 4, p. 206. [les motets pérotiniens] Y. Rokseth utilise ici le terme de période de manière tout à fait réfléchie : « Si nous gardons le nom de cellule au groupe le plus petit qui forme une unité indissoluble, et si nous appelons période le groupe supérieur réunissant deux cellules qui se correspondent nous trouvons que les motets issus de clausules pérotiniennes sont souvent composés de périodes régulières. » Dans sa pensée, un *ordo* correspond donc au terme cellule utilisé plus couramment dans les analyses musicologiques.

les voix entre elles. Le nombre existant grâce aux modes rythmiques serait une délimitation temporelle, condition *sine qua non* de la création de la polyphonie dans le motet.

Dans une même perspective, M.-L. Martinez-Göllner s'est interrogée dans les années 1990 sur la manière dont les compositeurs pouvaient faire coïncider la teneur et les voix supérieures[20]. Malgré la diversité des motets et leur capacité à intégrer des éléments étrangers, elle part du principe qu'une norme doit exister dans leur composition. De façon tout à fait remarquable, elle observe, d'une part, que les vers de la voix supérieure sont souvent composés de sept syllabes. D'autre part, elle démontre que cette longueur de vers (que ce soit en ancien français ou en latin) correspond la plupart du temps à une même durée rythmique de la teneur, à savoir un temps équivalent à quatre longues. La répétition de cette unité temporelle poético-musicale servirait à la composition des motets du XIIIe siècle. Elle permettrait de créer une carrure, c'est-à-dire de répartir une phrase musicale en sections égales, pour que les voix coïncident entre elles. Elles se retrouveraient ainsi à la fin de ces unités. Ces dernières seraient donc délimitées la plupart du temps par le vers et un *ordo* à la voix supérieure alors que la teneur aurait chanté deux *ordines* dans le même temps. Ici, le nombre n'est pas simplement une abstraction qui permet la création d'une unité absente comme le soutenait E. Sanders[21]. Il est la manifestation mathématique de l'existence des carrures qui servent à la composition des vers.

M.-L. Martinez-Göllner souligne également le fait que les traités de musique du XIIIe siècle restent assez allusifs sur la composition du motet et traitent plus souvent et longuement du déchant sans texte. Puisque les motets sont définis comme du déchant avec des textes différents, elle s'appuie donc sur les traités de poésie, plus aptes à aborder le travail poétique. Ainsi, elle met en

---

[20] MARTINEZ-GÖLLNER, Marie-Louise, « Poetic Line and Musical Structure in The 13th-Century Motet », *Anuario Musical,* 54 (1999), p. 3-24.
[21] SANDERS, Ernest H., « The Medieval Motet » dans ARLT, Wulf (dir.), *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen Gedenkschrift Leo Schrade*, Bern, A. Francke, 1973, p. 524-528.

lumière les relations qui existent entre le motet et les traités de poésie rythmique comme le célèbre ouvrage de Jean de Garlande, *Parisiana Poetria* (1225-1230)[22].

Par conséquent, selon les traités et les recherches musicologiques, l'organisation rythmique de la teneur conditionne celle des voix supérieures. Les consonances et dissonances sont ordonnées en fonction du mode rythmique de la voix empruntée et des perfections. De plus, l'organisation en *ordines* permet de créer des carrures pour faire coïncider les voix entre elles. Les périodes créées serviraient de cadre à la composition des vers. Par conséquent, les contraintes rythmiques que la teneur exerce sur les voix supérieures semblent plus importantes que celles mélodiques et consonantiques même si ces deux aspects sont étroitement liés.

Le choix d'une teneur paraît également conditionner la thématique des poèmes des voix supérieures. Dans les manuscrits les plus anciens comme F, ce rôle important du texte de la teneur est d'autant plus flagrant qu'il est souligné par l'organisation des pièces dans le codex. Comme pour les clausules, les motets sont classés en fonction de l'origine liturgique de la pièce dans le calendrier religieux. Dans F, les copistes ont choisi de conserver la même organisation que pour les clausules. Ce n'est plus le cas dans le codex W_2 où les motets sont classés par ordre alphabétique.

Néanmoins, les musicologues n'ont pas toujours considéré comme dignes d'intérêt les quelques mots de la teneur. La question cruciale est donc : comment les contemporains considéraient-ils le texte de la teneur ? Et quelle influence ou contrainte la voix empruntée exerce-t-elle sur la création des poèmes aux voix supérieures ?

---

[22] LAWLER, Traugott (éd. et trad.), *The Parisiana poetria of John of Garland,* London, Yale university press, 1974, 352 p. ; GRONDEUX, Anne, « Jean de Garlande » dans GAUVARD, Claude, LIBERA, Alain de et ZINK, Michel (dir.), *Dictionnaire du Moyen Âge*, Paris, 2002, p. 746-747.

Le rôle des textes dans les motets

Les traités contemporains

*L'*Ars cantus mensurabilis *de Francon de Cologne*

Dans de très nombreux traités du XIIIe siècle, le déchant est classé selon la présence ou l'absence de texte[23]. L'*Ars cantus mensurabilis* de Francon de Cologne, écrit vers 1280, reprend cette classification de la polyphonie mesurée et traite de manière plus précise de sa division[24]. Les différentes « espèces » du déchant sont classées en fonction de la présence de texte et chaque catégorie avec et sans texte possède elle-même des sous-groupes. Ainsi, les motets sont définis par la présence de plusieurs textes. Cette caractéristique permet de distinguer les motets des autres types de déchant avec un texte :

> « Un déchant est fait soit avec texte soit sans et avec texte, cela sous deux formes : avec le même ou avec différents textes. Avec le même texte, on fait un déchant [comme] dans les *cantilenis*, *rondellis* et certains chants ecclésiastiques. Avec des textes différents, on fait un déchant comme dans les motets qui ont un *triplum* ou une teneur, parce que la teneur équivaut à un texte. »[25]

Ce qui est tout à fait remarquable dans ce traité, c'est que l'auteur définit le motet par la présence de plusieurs textes, *diversis litteris,* alors même

---

[23] REIMER, Erich (éd.), *Johannes de Garlandia : De mensurabili musica, kritische Edition mit Kommentar und Interpretation der Notationslehre*, Wiesbaden, Steiner, 1972, vol. 1, p. 44. *Et sciendum, quod huiusmodi figurae aliquando ponuntur sine littera, aliquando cum littera; sine littera ut in caudis vel conductis, cum littera ut in motellis.* Base de données en ligne *TML* consultée le 10 avril 2011, <http://www.chmtl.indiana.edu/tml/13th/GARDMM_TEXT.html>.

[24] Sur la polémique de la datation du traité de Francon : FROBENIUS, Wolf, « Zur Datierung von Franco's Ars mensurabilis », *Archiv für Musiwissenschaft*, 27 (1970), p. 122-127 ; PINEGAR, Sandra, *Textual and conceptual relationships*, *op. cit.,* p. 200 et suiv. Sur la polémique sur cette datation liée à celle du traité de Saint-Emmeram : ANDERSON, Gordon A., « Magister Lambertus and Nine Rhythmic Modes », *Acta Musicologica*, 45 (1973), p. 57-73 ; YUDKIN, Jeremy, « The Anonymous Music Treatise of 1279: Why St. Emmeram? », *Music and Letters*, 72 (1991), p. 177-196 ; CLERCX, Suzanne, « Jacques d'Audenaerde ou Jacques de Liège? », *Revue belge de Musicologie*, 7 (1953), p. 56 ; PINEGAR, Sandra, *Textual and conceptual relationships*, *op. cit.,* p. 179 et HUGLO, Michel, « De Francon de Cologne à Jacques de Liège », *op. cit.,* p. 161 et suiv. ; BESSELER, « Franco von Köln » dans BLUME, Friedrich (dir.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel-Basel-Paris, Bärenreiter, 1968, vol. 4, p. 692. ; ANDERSON, Gordon A., « Magister Lambertus and Nine rythmic Modes », *op. cit.,* p. 58.

[25] REANEY, Gilbert et GILLES, André (éd.), *Ars cantus mensurabilis*, André, [Rome], American Institute of Musicology, 1974, p. 69. *Discantus autem aut fit cum littera, aut sine et cum littera, hoc est dupliciter : cum eadem, vel cum diversis. Cum eadem littera fit discantus in cantilenis, rondellis, et cantu aliquo ecclesiastico. Cum diversis litteris fit discantus, ut in motetis qui habent triplum vel tenorem, quia tenor cuidam littere equipollet.* Base de données en ligne *TML* consultée le 19 mars 2011, <http://www.chmtl.indiana.edu/tml/13th/FRAACME_MPBN1666.html>.

que ces pièces ne sont pas nécessairement chantées avec une voix de triple. Selon lui, la teneur équivaut à un texte. La proposition *quia tenor cuidam littere equipollet,* « parce que la teneur équivaut à un texte » est fondamentale ici surtout si l'on pense à la profonde influence de ce traité sur les écrits postérieurs[26]. Un motet qui serait composé d'une voix de double et d'une teneur serait donc considéré comme une pièce à deux textes à part entière. Il reste alors à savoir si les écrits contemporains évoquent une influence des mots de la teneur sur les poèmes des voix supérieures.

De motettis componendis *d'Aegidius de Murino*

Or, un autre traité fait plus particulièrement allusion à cet aspect du motet : le *De motettis componendis* d'Egidius de Murino. L'auteur serait un certain Egidius Morini, bachelier à l'Université d'Orléans qui aurait reçu en 1337 une prébende au Mans[27]. Certes, ce texte plus tardif n'a pas eu la même portée que celui de Francon de Cologne : il est conservé dans quelques manuscrits anglais et italiens[28]. De plus, il évoque la composition de pièces musicales contemporaines, c'est-à-dire des motets de l'*Ars Nova*. Néanmoins, il est déterminant pour notre étude. Il explique en effet spécifiquement les différentes étapes de la composition des motets de manière extrêmement concrète et pratique. C'est pour cette raison que nous avons retenu cet ouvrage malgré sa date tardive. Il permet d'apporter une nuance nouvelle sur la teneur :

---

[26] *Loc.cit.*

[27] HOPPIN, Richard et CLERCX, Suzanne, « Notes biographiques sur quelques musiciens français du XIVe siècle » dans *L'Ars nova, recueil d'études sur la musique du XIVe siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 1959, p. 63-92.

[28] Un manuscrit anglais du XIVe siècle (Londres, British library, cotton Tiberius B. IX, le même que l'anonyme I et IV), plusieurs manuscrits italiens du XIVe et XVe siècle : *RISM, The Theory of Music,* IV, p. 190 et *The Theory of Music,* V, p. 114-115.

> « Dans un premier temps, prends la teneur de quelque antienne ou répons ou d'un autre chant de l'antiphonaire ; et les mots doivent concorder avec le matériau à partir duquel on fait le motet ; et alors reprends la teneur et tu l'ordonneras et la coloreras selon ce qui serait développé plus bas à propos du mode parfait ou imparfait. »[29]

Dans cet extrait, le terme *color* évoque la répétition de la mélodie de la teneur et fait référence à une organisation rythmico-mélodique plus poussée de cette voix typique des motets du XIVe siècle. Néanmoins, il est également écrit que le texte de la voix supérieure n'est pas choisi au hasard. La teneur et le *motetus* sont associés parce que leur texte et leur mélodie correspondent. Dans cet extrait, la formulation est ambigüe et il n'est pas certain que l'auteur conseille le choix d'une teneur avant celui d'un *motetus*. Nous ne parlerons donc pas de contraintes de la teneur sur le choix des textes des voix supérieures. De plus, l'étude des motets montre que les liens entre ces parties ne sont pas toujours évidents.

Les recherches musicologiques

Contexte et liens textuels entre les voix

D'un point de vue musicologique, l'évaluation du rôle des textes de la teneur et des voix supérieures a été souvent contestée. Cette question est liée à une autre interrogation fondamentale sur le contexte des motets. En effet, les difficultés dans l'analyse des pièces proviennent en partie de la rareté des sources contemporaines évoquant ces compositions. À part les traités, peu de documents font référence aux motets et encore moins à leur contexte. Des informations plus que lacunaires nous sont parvenues sur les compositeurs, les interprètes (s'ils sont différents), sur les auditeurs et les circonstances d'exécution de ces pièces alors qu'un nombre important de motets a été conservé et noté avec soin dans différents

---

[29] Aegidius de Murino, *Tractatus cantus mensurabilis*, *CS* 3, Hildesheim, Olms, 1963, p. 124. *Primo accipe tenorem alicujus antiphone vel responsorii vel alterius cantus de antiphonario ; et debent verba concordare de materia de qua fecere motetum ; et tunc recipe tenorem, et ordinabis et colorabis secundum quod inferius patebit de modo perfecto vel imperfecto*.

manuscrits[30]. Malgré de nombreux travaux, les circonstances d'exécution de ces compositions restent donc difficiles à déterminer.

Le *De musica* de Jean de Grouchy, théoricien et universitaire actif à Paris autour de 1300, reste une des principales sources citées par les musicologues[31] :

> « Et [le motet] est chanté habituellement pendant leurs jours de fête [des clercs et de ceux qui recherchent les subtilités des arts] pour les orner, de même que la *cantilena*, qu'on appelle *rotundellus*, est chantée pendant les fêtes des laïcs ordinaires. »[32]

Jean de Grouchy compare ici la fonction du motet à celle de la *cantilena* ou *rotundellus* chantée pendant les fêtes profanes ou laïques mais aucun élément ne permet de déterminer la nature des célébrations où l'on pouvait chanter ces motets, ni de connaître leur déroulement. Dans son ouvrage *Discarding Images*, C. Page propose une nouvelle traduction de ce traité. Il reprend tout d'abord les différentes conclusions avancées par ses prédécesseurs sur le traité de Jean de Grouchy et les auditeurs des motets :

> « Il y a un consensus qui [dit que] le public des motets médiévaux se composait d'une « élite éduquée », « une élite intellectuelle », de « ceux qui avaient reçu une éducation », ou « des hommes de lettres » et que les motets étaient appréciés dans des « cercles sociaux très exclusifs ».[33]

---

[30] SANDERS, Ernest H. et LEFFERTS, Peter M., « Sources » dans *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, éd. Stanley Sadie, 2e édition, Londres, Macmillan, 2001, vol. 23, p. 874 et suiv.
[31] PERAINO, Judith A., « Re-Placing Medieval Music », *op. cit.,* p. 209.
[32] ROHLOFF, Ernst (éd.), *Der Musiktraktat des Johannes de Grocheo*, *op. cit.,* p. 56. *Et* [*motetus*] *solet in eorum festis decantari ad eorum decorationem, quemadmodem cantilena, quae dicitur rotundellus, in festis vulgarium laicorum.* Base de données en ligne *TML* consultée le 22 avril 2011, <http://www.chmtl.indiana.edu/tml/14th/GRODEM_TEXT.html>
[33] PAGE, Christopher, *Discarding Images. Reflections on Music and Culture in Medieval France*, Oxford, Clarendom Press, 1993, p. 43 et suiv. *There is a consensus that the audience for medieval motets comprised an « educated élite », « the intellectual élite », « the educated », or « men of letters », and that motets were enjoyed in « very exclusive social circles ».* C. Page cite HUOT, Sylvia, « Polyphonic Poetry : The Old French Motet and its Literary Context », *French Forum*, 14, 1989, p. 262, *an educated élite* ; HOPPIN, Richard, *La Musique au Moyen Âge*, trad. fr. de *Medieval Music*, Liège, Mardaga, 1991 (1ère éd. 1978), vol. 1, p. 341, *the educated* ; GALLO, Franco A., *Music of the Middle Ages II*, trad. K. Eales, Cambridge, 1985, p. 25, *men of letters* ; MATHIASSEN, Finn, *The Style of the Early Motet (c. 1200-1250). An investigation of the Old Corpus of the Montpellier Manuscript*, trad. Johanne M. Stochholm, Copenhague, Dan Fog, 1966, p. 34, *very exclusive social circles.*

C. Page critique ce consensus établi par les musicologues. Il réfute même l'hypothèse de l'existence d'une élite culturelle. Il souligne le fait qu'au Moyen Âge une telle notion n'est pas d'ordre artistique mais plutôt juridique. Selon lui, le statut de clerc est défini par la loi et non par des « considérations culturelles ».

Un second traité est habituellement évoqué pour tenter de préciser l'identité des auditeurs des motets sinon de leurs interprètes : le *Speculum Musicae* de Jacques de Liège écrit dans le premier tiers du XIVe siècle[34]. Dans ce texte, les motets sont associés aux *valentes cantores et laici sapientes*[35], littéralement « des chanteurs valeureux » et « des savants laïcs ». C. Page remet également en cause l'interprétation habituelle de ces écrits par les musicologues. Selon lui, Jacques de Liège s'inscrit dans une polémique et veut démontrer la supériorité des motets de l'*Ars Antiqua* sur ceux de l'*Ars Nova*. Une telle démarche serait alors propice à l'exagération[36]. Ses affirmations seraient donc à prendre avec une grande prudence.

C. Page propose alors une nouvelle hypothèse sur les auditeurs du motet en s'appuyant sur le *De musica* de Jean de Grouchy. Dans ce dernier, le théoricien classe les principaux genres parisiens de la fin du XIIIe siècle selon des critères musicaux et sociaux. Le commentaire sur le motet se situe dans la deuxième partie de son traité intitulée : *Musica composita vel regularis vel canonica quam appellant musicam mensuratam*. C. Page met en perspective la structure de ce titre avec celui de la deuxième partie : *Simplex musica vel civilis quam vulgaris musica appellamus cantus publicus*[37]. Ce rapprochement lui permet d'expliquer des expressions à première vue obscures. Les termes *simplex* et *compositio* font référence respectivement à la musique monodique et polyphonique et le terme *vel regularis* ferait référence à la musique mesurée. Les termes *vel civilis* et *vel*

---

[34] CLERCX, Suzanne, « Jacques d'Audenaerde ou Jacques de Liège? », *op. cit.,* p. 95-101 ; HUGLO, Michel, « De Francon de Cologne à Jacques de Liège », *op. cit.,* p. 59. M. Huglo défend une datation un peu plus tardive vers 1330-1340.

[35] BRAGARD, Roger (éd.), *Jacobi Leodiensis Speculum musicae : liber septimus*, [Rome], American Institute of Musicology, 1973, p. 95. Base de données en ligne *TML* consultée le 10 avril 2011, <http://www.chmtl.indiana.edu/tml/14th/JACSP7_TEXT.html>

[36] PAGE, Christopher, *Discarding Images*, *op. cit.,* p. 71 et suiv.

[37] ROHLOFF, Ernst (éd.), *Der Musiktraktat des Johannes de Grocheo*, *op. cit.,* p. 47. Base de données en ligne *TML* consultée le 22 avril 2011, <http://www.chmtl.indiana.edu/tml/14th/GRODEM_TEXT.html>

canonica recouvrent une réalité plus complexe que C. Page explique en ces termes :

> « La vérité est sûrement que Grouchy emploie les termes *musica civilis* et *musica canonica* comme les hommes de lois de son époque utilisaient « lex civilis » (la loi civile, qui gouverne les laïcs) et « lex canonica » (la loi canon, qui gouverne le clergé). »[38]

Le motet, classé dans la *musica canonica*, serait donc chanté par ceux qui suivent le droit canon, c'est-à-dire, les clercs. L'identité cléricale des compositeurs de motets se confirme dans la suite du traité de Jean de Grouchy où, selon ses termes, ces pièces seraient appréciées par les *litterati* :

> « Mais, cette musique ne doit pas être chantée devant des invités laïcs, parce qu'ils ne font pas attention à sa subtilité ni ne sont charmés par cette écoute, mais [elle doit] être chantée [devant des] membres du clergé et [devant] ceux qui recherchent les subtilités des arts. »[39]

Selon C. Page, les *vulgares* désignent les laïcs conformément à l'interprétation du titre de la première partie du *De Musica* tandis que *coram litteratis* désigne le clergé (comme le terme *letré* en ancien français par opposition aux laïcs)[40]. Grâce à ses observations et à ses nouvelles traductions, C. Page nuance ainsi les propos de ses prédécesseurs. Certes, la formulation de Jean de Grouchy implique une sorte d'élitisme pour les auditeurs des motets. Toutefois, ce serait, selon C. Page, un sentiment de supériorité des clercs vis-à-vis des laïcs. L'expression « cercles sociaux très restreints » proposée par F. Mathiassen implique l'idée d'une élite sociale. Ce concept supposerait l'existence d'une notion de classe anachronique dans un tel contexte. D'autre part, la formulation *men of letters* proposée par F. Gallo implique nécessairement un intérêt littéraire

---

[38] PAGE, Christopher, *Discarding Images*, *op. cit.,* p. 80. *The truth is surely that Grocheio is employing the terms* musica civilis *and* musica canonica *exactly as the lawyers of his dry used* « *lex civilis* » *(civil law, governing the laity) and* « *lex canonica* » *(civil law, governing the clergy).* »

[39] ROHLOFF, Ernst (éd.), *Der Musiktraktat des Johannes de Grocheo*, *op. cit.,* p. 50. *Cantus autem iste non debet coram vulgaribus propinari, eo quod eius subtilitatem non animadvertunt nec in eius auditu delectantur, sed coram litteratis et illis, qui subtilitates artium sunt quaerentes.* Base de données en ligne *TML* consultée le 22 avril 2011, <http://www.chmtl.indiana.edu/tml/14th/GRODEM_TEXT.html>

[40] PAGE, Christopher, *Discarding Images*, *op. cit.,* p. 80 et suiv.

des auditeurs qui est, du point de vue de C. Page, une exagération du sens du terme *litterati.* Néanmoins, de notre point de vue, associer ce terme uniquement à des clercs est peut-être également réducteur. Certains laïques pouvaient sans doute appartenir à ce groupe. Pourtant, l'assimilation des compositeurs de motets aux clercs semble la plus vraisemblable à cause notamment de l'emploi de teneurs issues d'offices liturgiques.

Même si C. Page apporte des précisions sur les compositeurs des motets, leur identité reste peu précise. Le statut des clercs recèle une grande diversité. Ce terme vient du grec *kleros* et signifie ceux qui sont choisis par le « sort » par opposition aux laïcs, *laïos,* le peuple[41]. À partir du XIIe siècle, un clerc doit connaître le latin mais sans plus de précisions sur l'état de ses connaissances. Ce statut n'implique donc pas nécessairement un intérêt littéraire. Selon l'étude de R. Genestal, il doit porter des vêtements sombres, ne pas toucher d'armes, ne pas jouer ni pratiquer les métiers de bouchers, taverniers ou jongleurs, et surtout il doit être tonsuré[42]. La fréquentation de prostituées est également proscrite. Le clergé est donc un groupe hétérogène du point de vue géographique, social et culturel. Certains de ces clercs étaient peut-être membres de l'Université comme l'affirmait F. Mathiassen[43]. Néanmoins, les éléments dont nous disposons ne nous paraissent pas suffisants pour affirmer une telle chose de manière exclusive. La « fonction récréative » supposée du motet chez les maîtres et les étudiants de l'Université proposée par F. Mathiassen est en effet loin d'être évidente. Faute de sources plus précises, les hypothèses sur les auditeurs et les compositeurs des motets ainsi que les circonstances d'exécution de ces pièces demeurent donc assez mal connues. Même s'il est tout à fait plausible que les auditeurs fussent des clercs, il est difficile de parvenir à une conclusion plus précise en s'appuyant sur les seuls traités de Jean de Grouchy et de Jacques de Liège.

Les nouvelles considérations de C. Page sur le contexte du motet lui permettent néanmoins de critiquer certaines analyses des motets. Selon lui,

---

[41] SCHMITT, Jean-Claude, « Clercs et Laïcs » dans LE GOFF, Jacques et SCHMITT, Jean-Claude (dir.), *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, Paris, Fayard, 1999, p. 215 et suiv. J.-C. Schmitt cite ici une lettre du Pape Clément de la fin du Ier siècle.
[42] LUSIGNAN, Serge, *La construction d'une identité universitaire en France* (*XIIIe-XIVe siècles)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1999, p. 124.
[43] MATHIASSEN, Finn, *The Style of the early motet*, *op. cit.,* p. 37.

puisque leurs auditeurs n'appartenaient pas à une élite artistique ou littéraire, le rôle des textes doit être relativisé. Les sonorités seraient plus importantes que le sens et que le contenu du texte :

> « De tous les genres musicaux connus du Moyen Âge, c'est le motet qui reconnaît le plus clairement l'importance du son du verbe sur le sens du verbe en plaçant deux ou même trois textes ensemble, minimisant leur intelligibilité mais maximisant leur contraste phonique. »[44]

Pour prouver ses propos, C. Page évoque les allusions entre les différentes voix de la polyphonie dans un même motet, c'est-à-dire les évocations entre la teneur et les voix supérieures ou entre les seules voix supérieures. Il affirme que les chercheurs vont trop loin dans leur interprétation. Certes, il concède que des allusions sont possibles entre une teneur et son double dans un motet latin et même parfois dans certaines pièces plus anciennes en langue vernaculaire[45]. Cependant, il considère ce lien comme marginal et excessivement mis en exergue par les chercheurs. De son point de vue, ces relations ne sont pas constitutives de la composition des motets mais plutôt un ajout facultatif et ludique. Les chercheurs ont tendance à surestimer ce procédé et à le souligner trop souvent par des italiques dans les différentes éditions proposées. Il fait notamment référence à celle du codex de Montpellier de H. Tischler[46] :

---

[44] PAGE, Christopher, *Discarding Images*, *op. cit.,* p. 85. *Of all the musical genres known to the middle ages, it is the motet which most candidly acknowledges the importance of verbal sound over verbal sense by placing two or even three texts together, minimizing their intelligibility but maximizing their phonic contrast.*
[45] *Ibid*., p. 88.
[46] TISCHLER, Hans (éd), STAKEL, Susan (trad.) et RELIHAN, Joel C. (trad.), *The Montpellier codex*, Madison, A-R éd., 1978-1985, 4 vol.

> « Il est difficile de concevoir où un tel procédé peut s'arrêter, et une fois encore nous doutons des revendications concernant des motifs intertextuels dans les motets au niveau des seuls mots et expressions. »[47]

Pour le prouver, il reprend une analyse proposée par B. J. Evans[48]. Cette dernière souligne dans son article l'apparition du terme « fleur » dans les deux voix supérieures du motet *Quant repaire la verdor* (438) / *Flos de spina rumpitur* (437) / *REGNAT* (M34). Ce mot créerait un lien sémantique entre les voix. C. Page oppose à cette analyse le caractère presque nécessaire de l'utilisation du terme « fleur » dans une pastourelle. Il affirme que ce lien n'est pas si évident à cause des diverses significations existant entre les occurrences de ce terme dans les différentes voix. C. Page donne un autre exemple : l'utilisation du « buisson d'épine » dans les deux parties supérieures. Dans le texte en ancien français, la plante apparaît dans son sens premier et n'est pas le centre de la narration. Dans le texte latin, le buisson d'épine donne naissance à une fleur, métaphore vitale significative selon C. Page[49]. De son point de vue, puisque ces deux termes ne sont pas utilisés dans un même contexte et sur un même plan, l'utilisation répétée d'un mot désignant une même plante n'est pas suffisant pour créer un lien entre ces textes.

C. Page observe donc de manière très fine les différences significatives entre ce terme dans les différentes voix. Cependant, de notre point de vue, il se méprend sur la nature de l'exégèse médiévale. Le commentaire paraphrastique fait partie intégrante de la formation des clercs. Ces derniers sont rompus aux quatre niveaux de commentaire de la Bible : le sens littéral, allégorique, tropologique et anagogique[50]. La réinterprétation d'un terme dans un autre contexte et dans un autre sens leur était extrêmement familière puisque le commentaire biblique reposait sur cette méthode. Ces éléments sont un indice non négligeable pour

---

[47] PAGE, Christopher, *Discarding Images*, *op. cit.,* p. 89. *It is difficult to conceive where such a process might stop, and once again we find ourselves in doubt about claims of intertextual design in motets on the level of individual words and phrases.*
[48] EVANS, Beverly J., « Music, Text, and Social Context : Reexamining Thirteenth-Century Styles », *Yale French Studies* (1991), p. 183-195.
[49] PAGE, Christopher, *Discarding Images, op. cit.,* p. 90-91.
[50] REBOUL, Olivier, *Introduction à la rhétorique. Théorie et pratique*, Paris, PUF, 1991, p. 87 et suiv.

comprendre les liens qui peuvent unir une teneur et sa voix supérieure. Ils sont un élément visible d'une relation complexe et constitutive de ces pièces.

Contexte, liens littéraires et liturgiques entre les voix

S. Huot s'est également intéressée aux relations entre les textes de la teneur et des voix supérieures mais en tire des conclusions à l'opposé de celles de C. Page[51]. Ses analyses sont aussi le résultat d'un travail approfondi sur le contexte des motets. Ses recherches lui permettent d'enrichir le nombre de citations qui évoquent ces compositions. De nouveaux indices permettent alors de localiser une partie de la production des motets dans le nord de la France :

> « Les honneurs accordés à Arras ne cessent de s'étendre. L'autre jour, j'ai vu au-dessus le ciel se fendre : Dieu voulait apprendre les motets d'Arras. »[52]

La suite de ce récit place le motet dans un contexte qui inclut des chansons courtoises et même des disputes universitaires. Selon S. Huot, cet extrait évoque précisément le milieu clérical. Les compositeurs des motets en langue vernaculaire auraient reçu une « éducation supérieure » alliée à une pratique musicale importante, une grande familiarité avec la lyrique courtoise et un sens de l'humour irrévérencieux. Ces sources confirment donc les conclusions de C. Page : les motets en ancien français étaient composés dans un milieu clérical. Cependant, elle nuance la position de C. Page en y ajoutant la notion de sophistication.

L'étude du contexte des motets lui permet d'avancer de nouvelles hypothèses pour l'analyse des pièces. Les compositeurs cléricaux sont en effet rompus au commentaire de texte. Elle étudie ainsi les relations textuelles éventuelles entre teneur et voix supérieures. Elle prouve par de nombreux exemples que l'allégorie et parfois la parodie relient ces voix. Selon elle, ces deux « techniques » très liées sont omniprésentes dans la littérature médiévale. Il est

---

[51] HUOT, Sylvia, *Allegorical Play in the Old French Motet. The Sacred and the Profane in Thirteenth-Century Polyphony*, Standford, Standford University Press, 1997, 236 p.

[52] BERGER, Roger, *Littérature et Société Arrageoises au XIIIe siècle. Les Chansons et dits artésiens*, Arras, n. p., 1981, p. 120. HUOT, Sylvia, *Allegorical Play, op. cit.,* p. 7 et suiv.
On voit les honors d'Arras si estendre. / Je vi l'autre jor le ciel lassus fendre, /Dex voloit d'Arras les motes aprendre.

donc tout à fait logique qu'elle se retrouve dans le motet. S. Huot définit l'allégorie comme une juxtaposition de « deux codes littéraires ou iconographiques différents qui partagent certains motifs » et la différencie de la parodie :

> « Les deux textes allégoriques et parodiques s'appuient sur la reconnaissance par le lecteur d'une relation entre les modèles de signification manifestes et secrets : entre le langage et l'imagerie du « premier plan » que le texte présente et le texte de « second plan » ou contexte qui demande une réévaluation de la surface textuelle. L'allégorie, cependant, nécessite un acte de foi, une opposition à l'écart entre les deux registres ; la parodie met en lumière la différence entre eux. Tandis que l'allégorie fonctionne selon un principe de correspondance figurative, la parodie implique une distanciation ironique. »[53]

Les compositeurs des motets choisiraient donc minutieusement les textes des parties supérieures pour enrichir le sens de la teneur et inversement. Le motet de Machaut *Aucune gent m'ont demandé que j'ay / Qui aimme plus encrue / FIAT VOLUNTAS TUA* (M5) lui sert d'exemple pour étayer ses assertions[54]. Les deux voix supérieures développent la thématique de l'amour courtois tandis que la teneur est issue du *Pater Noster*. À première vue, ce sont donc des voix que tout oppose. Cependant, en rapprochant ces textes, S. Huot met en évidence que la teneur *FIAT VOLUNTAS TUA* « souligne la soumission de l'amant à la dame omnipotente »[55]. Elle ajoute que cette relation n'est pas unilatérale. La teneur cristallise les sentiments des voix supérieures en suggérant simultanément une analogie entre amour courtois et spirituel :

---

[53] HUOT, Sylvia, *Allegorical Play, op. cit.,* p. 11 et suiv. *Both the allegorical and the parodic text rely on the reader recognition of a relationship between overt and covert patterns of signification : between the « foregrounded » language and imagery the text presents and the « background » text or context that prompts a reevaluation of the textual surface. Allegory, however, requires a leap of faith, a bridging of the gap between the two registers ; parody highlights the difference between them. Whereas allegory operates according to a principle of figurative correspondence, parody employs ironic distancing*.

[54] HUOT, Sylvia, « Patience in Adversity : The Courtly Lover and Job in Machaut's motets 2 and 3 », *Medium Aevum*, 63 (1994), p. 218-234.

[55] *Ibid.*, p. 217.

> « Cela pourrait même représenter les germes profondément cachés d'une vraie conversion, d'une passion érotique vers une passion spirituelle, une reconnaissance que le rejet du désir sexuel en embrassant l'idéal religieux est en fait la volonté de Dieu. »[56]

La caractéristique essentielle du motet, à savoir l'utilisation de plusieurs textes différents appelé ici *polytextuality*, serait alors un principe de composition, un principe d'unité malgré cette diversité. S. Huot met en évidence les liens existants entre les différents textes des voix supérieures :

> « Dans tous ces exemples, comme dans la pastourelle, le dialogue se déroule dans un cadre narratif explicite ou implicite : les personnages répondent l'un à l'autre et réagissent à l'évolution du cours des événements. La qualité particulière du motet est, encore une fois, la simultanéité des voix, qui présente non pas un développement narratif, mais une constellation de perspectives, dans ce cas celles découlant du modèle lyrique de l'amour non partagé. Désir masculin et refus féminin sont donnés comme les deux faces d'un même phénomène, reliés éternellement dans une opposition et un renforcement mutuel. »[57]

Ainsi, même dans les motets en langue vernaculaire, il existe une relation dialectique entre la teneur et les voix supérieures : chaque partie commente les autres. Bien plus qu'une simple réinterprétation de quelques mots, les relations entre les voix sont intrinsèques au motet.

Les relations entre les voix de certaines pièces latines ne sont pas nécessairement plus évidentes. R. Baltzer s'intéresse également aux relations entre les différentes voix dans les motets[58]. Son travail s'appuie plus particulièrement

---

[56] *Ibid.*, p. 219. *Or it might even represent the deeply hidden seeds of a true conversion from erotic to spiritual passion, a recognition that the denial of sexual desire is in fact the will of God and embracing of the religious ideal*.

[57] HUOT, Sylvia, « Polyphonic Poetry », *op. cit.,* p. 264. *In all of these examples, as in the pastourel, the dialogue unfolds within an explicit or implicit narrative framework: characters respond to one another and react to the changing course of events. The special quality of the motet, again, is the simultaneity of voices, presenting not narrative development, but constellation of perspectives, in this case those deriving from the lyric model of unrequited love. Masculine desire and feminine refusal are offered as two sides of the same coin, forever conjoined in mutual opposition and reinforcement*.

[58] BALTZER, Rebecca A., « The Polyphonic Progeny of an Et gaudebit : Assessing Family Relations in the XIIIth-century Motet » dans PESCE, Dolores (dir.), *Hearing the Motet*, Oxford, Oxford University Press,

sur les pièces latines avec une teneur liturgique. Cet ancrage temporel religieux lui permet de postuler un contexte d'énonciation plus précis pour ces motets. La connaissance du sens liturgique de la teneur lui permet de comprendre les relations entre des textes *a priori* difficilement conciliables. Ainsi, elle étudie plus particulièrement les liens entre les différentes voix du motet *Ypocrite pseudopontifices* (316) / *O quam sancta* (317) / *ET GAUDEBIT* (M24) attribué à Philippe le Chancellier par P. Dronke et T. B. Payne[59]. Le texte polémique du *triplum* qui qualifie très durement la hiérarchie cléricale est associé à un texte dévotionnel marial et à une teneur issue d'un *Alleluia* pour l'Ascension *Non vos relinquam.* R. Baltzer démontre que cette association peut être explicitée. En effet, dans le texte dévotionnel, Marie est présentée comme la mère de Dieu et l'*aula redemptoris*, le « palais du Rédempteur ». Or, Marie représente l'Église. Elle est également le seul espoir de salvation pour les pêcheurs. Ainsi, lorsque l'Église est corrompue par l'hypocrisie, c'est Marie qui est attaquée. L'utilisation de ce texte véhément associé à la Vierge se justifie alors pour remédier aux fautes des pêcheurs[60].

Les différentes voix des motets sont donc bien associées de manière volontaire pour créer une constellation de points de vue et un enrichissement mutuel des textes choisis. La place du texte dans les motets n'est plus contestée et les liens entre les différentes voix sont progressivement acceptés. Néanmoins, cette reconnaissance littéraire des motets n'implique pas nécessairement l'existence de relations entre texte et musique pour les chercheurs. Ce dernier point demeure un sujet extrêmement polémique.

1997, p. 17-27 ; également du même auteur notamment « Why Marian motets on non-Marian tenors ? An answer » dans BAILEY, Terence et SANTOSUOSSO, Alma (dir.), *Music in Medieval Europe. Studies in Honour of Bryan Gillingham*, Ashgate, p. 112-128 ; et à propos des motets chantés sur le *Stirps Jesse* : « Aspects of Trope in the Earliest Motets for the Assumption of the Virgin », *Current Musicology* (Festschrift for Ernest Sanders), n° 45-47, p. 5-42.

[59] Sous cette forme, le motet est conservé dans les manuscrits Ba : Allemagne, Bamberg, Staatliche Bibliothek, Lit. 115, f° 47-48 v° et Ma : Espagne, Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 20486, (auparavant Hh 167), f° 132-133. DRONKE, Peter, « The Lyrical compositions of Philip the Chancellor », *Studi Medieval,* 3e ser., 27 (1987), p. 563-592 et surtout p. 586-587 et p. 592 ; PAYNE, Thomas B., *Poetry, Politics, and Polyphony : Philip the Chancellor's Contribution to the Music of the Notre Dame School,* University of Chicago, PhD, 1991, vol. 2, p. 342 cité par BALTZER, Rebecca A., « The Polyphonic Progeny of an Et gaudebit », *op. cit.,* p. 20-21.

[60] BALTZER, Rebecca A., « The Polyphonic Progeny of an Et gaudebit », *op. cit.,* p. 21.

LES RELATIONS ENTRE TEXTE ET MUSIQUE

Définition de la relation texte et musique

Aucune relation entre texte et musique n'est explicitement évoquée dans les traités du XIIIe siècle à propos des motets. Néanmoins, ce n'est pas l'objet de ces écrits et la simple observation des pièces conservées dans les sources les plus anciennes met en évidence des relations structurelles entre texte et musique. Le plus souvent, un vers correspond à une période ou une phrase musicale qui coïncide en général avec deux *ordines* de la teneur[61]. Dans ce cas, il y a donc une correspondance des périodes musicales et des vers, c'est-à-dire un lien formel entre la longueur du vers et celle de la mélodie. Une telle relation peut donc exister dans le motet sans contestation possible. En revanche, peut-elle subsister à une échelle plus petite ? Et comment se définit cette relation ?

[61] MARTINEZ-GÖLLNER, Marie-Louise, « Poetic Line and Musical Structure in the 13th-Century Motet », *Anuario Musical*, 54 (1999), p. 1-16 et surtout p. 7.

Certains articles donnent des exemples isolés de coïncidence structurelle entre texte et musique. En effet, les différentes caractéristiques mélodiques comme les hauteurs, le rythme, les répétitions mélodiques peuvent être utilisées par les compositeurs à des fins rhétoriques et poétiques. Néanmoins, dans ces études, la question sous-jacente du rôle des textes dans le motet persiste.

Place du texte dans le motet

Dans un article *The Significance of Text in Thirteenth-Century Latin Motets* publié en 1986[62], D. Pesce pose d'emblée la question de la place des textes dans les motets. Pourtant, elle expose, en tout premier lieu et de manière assez paradoxale, l'idée de l'incompréhension des textes dans ces pièces à cause de la pluritextualité. De son point de vue, la présence de plusieurs poèmes différents chantés en même temps rendrait le texte inintelligible et empêcherait de comprendre le sens de ces poèmes. Elle définit en effet le motet comme un genre musical qui peut obscurcir n'importe quel texte à cause de la pluritextualité. Or, ce dernier terme est équivoque. Nous pouvons en effet le comprendre de trois façons.

De manière simple, ce mot fait référence à plusieurs textes chantés simultanément, qu'ils soient courts ou longs. Or, si les musicologues entendaient pluritextualité de cette manière, il n'y aurait pas besoin de mentionner les « motets-conduits » comme des exceptions[63]. Plusieurs textes ne signifient pas plusieurs textes différents. Une deuxième manière de comprendre cette notion serait donc d'entendre pluritextualité comme le fait d'employer plusieurs textes différents mais toujours chantés simultanément. Cependant, si D. Pesce affirme que la « nature pluritextuelle » du motet empêche de comprendre ces mêmes textes, c'est qu'elle entend par pluritextualité une troisième définition : plusieurs textes chantés simultanément et de façon syllabique[64]. Par conséquent, la teneur,

---

[62] PESCE, Dolores, « The Significance of Text in Thirteenth-Century Latin Motets », *Acta Musicologica*, 58 (1986), p. 97-116.

[63] Les motets dits « conduits » sont des pièces dont les voix supérieures chantent le même texte. Les spécialistes de la littérature n'utilisent pas à notre connaissance le terme de pluritextualité. Le terme *polytextuality* utilisé par S. Huot fait plus particulièrement référence aux liens entre les différents textes énoncés dans un même motet.

[64] Chanter de façon à ce qu'une note corresponde à une syllabe du texte.

souvent mélismatique, serait exclue de la notion de pluritextualité. D. Pesce ne propose pas d'interprétation vocale particulière des motets et de leur teneur mais son interprétation du terme pluritextualité amènerait à écarter un grand nombre de compositions. Par sa définition, elle omet en effet tous les motets à deux voix composés d'une teneur mélismatique et d'un *duplum* alors que ces pièces sont nombreuses parmi les motets conservés dans les sources les plus anciennes. Ces compositions reposent sur une teneur mais ne peuvent avoir plusieurs textes différents aux voix supérieures puisqu'il n'y a évidemment qu'une voix supérieure. L'ensemble des textes est alors tout à fait compréhensible. La pluritextualité comme l'entend D. Pesce n'existe pas dans ces motets.

De son point de vue et face à la grande disparité que provoquerait la présence de plusieurs textes chantés de manière syllabique, la seule unité possible résiderait dans la structuration des poèmes. Seul le signifiant des mots, c'est-à-dire leur sonorité et leur musicalité, serait important. Les rimes, les figures de styles comme les répétitions de sons, de syllabes ou de mots seraient le seul moyen de rendre cohérent ce qui ne l'est pas. L'unique but de ces répétitions sonores serait de créer une homogénéité dans une pièce stylistiquement très disparate. Pourtant, si seul le rapprochement de sonorités semblables motivait la composition des motets, pourquoi les compositeurs auraient-ils créé des pièces pluritextuelles ? Une composition avec un texte propre à chaque voix n'est pas nécessaire si le seul intérêt du motet réside dans des jeux de sonorités textuelles semblables. Un seul poème aurait suffi.

Liens entre texte et musique

Dans la pièce étudiée, D. Pesce souligne d'ailleurs une exception particulièrement intéressante à ce qu'elle considère comme la prééminence des sons sur le sens des mots. Certaines expressions seraient compréhensibles. Dans le motet dédié à la Vierge *Res nova mirabilis* (582) / *Virgo decus castitatis* (583) / *ALLELUYA* (M78), l'auditeur comprend très nettement « enlève nos péchés » et « nous vers la joie ». D. Pesce arrive donc à la conclusion suivante :

> « Ce motet révèle ainsi un traitement délibéré du texte en plaçant des expressions rhétoriques associées à la Vierge dans des positions liées musicalement. »[65]

Cela signifie que des mots ou expressions seraient reliés grâce à la musique. Cette remarque est cruciale de notre point de vue pour comprendre les principes de composition du motet. Néanmoins, D. Pesce emploie ces conclusions uniquement pour classer chronologiquement les pièces. Selon elle, dans une même famille, les compositions plus anciennes feraient montre d'un lien plus étroit entre le texte et les répétitions mélodiques[66]. Fonder ou confirmer une chronologie en se fondant sur ce présupposé nous semble critiquable. Dans notre étude, le motet *Ave rosa novella / FLOS*, réécriture polyphonique d'une monodie en langue vernaculaire, est un exemple de liens rhétoriques plus étroits entre la mélodie de la voix supérieure et du nouveau texte[67].

Pour finir, D. Pesce ne met pas en avant la dimension rhétorique de la pluritextualité en lien avec les mélodies des voix supérieures dans le motet. Au contraire, elle confirme son hypothèse de départ à savoir l'incompréhension des poèmes. Si ces derniers n'occupent pas une place essentielle dans la composition du motet, un lien entre musique et texte ne peut alors exister.

Le travail de D. Pesce a toutefois la qualité de s'intéresser aux rapports entre texte et mélodie et de définir cette relation. Elle commence en effet par rejeter une étude qui se concentrerait uniquement sur l'expression musicale du texte. De son point de vue, la musique dans les motets ne servirait pas simplement à mettre en valeur le poème en renforçant son potentiel expressif. Pourtant, les explications qu'elle donne sur ce lien ne s'éloignent guère de cette idée :

> « Le profil similaire de ces phrases dans deux motets différents, les deux traitant du sujet du sacrifice du Christ sur la Croix, suggère, si

---

[65] PESCE, Dolores, « The Significance of Text », *op. cit.,* p. 98. *This motet thus reveals a deliberate treatment of text by placing rhetorical expressions associated with the Virgin in musically related positions.*
[66] *Ibid.*, p. 101.
[67] Nous y reviendrons plus en détails dans la seconde partie.

> ce n'est une façon de peindre musicalement les mots, au moins une tentative de donner de l'expression musicale aux mots. »[68]

La musique exprimerait alors le texte par l'utilisation répétée d'intervalles disjoints et de longues valeurs rythmiques. L'idée d'une portée symbolique musicale est même suggérée. De notre point de vue, deux motifs semblables présents aux voix de deux motets consacrées au même sujet n'impliquent pas nécessairement une telle valeur. Par exemple, l'utilisation d'intervalles plus grands à chaque occurrence du mot *mortificata* dans le motet *Cruci Domini* (277) / *Crux, forma penitencie* (274) / *SUSTINERE* (M22) n'est pas nécessairement l'expression musicale de la Passion du Christ. Ces intervalles peuvent être simplement un moyen de mettre en évidence des mots afin de les rendre compréhensibles sans figuralisme particulier.

Dans les années 1990, A. Butterfield, spécialiste de la littérature médiévale, a également travaillé sur les liens entre texte et musique dans les voix supérieures des motets[69]. Son analyse musico-poétique de plusieurs pièces démontre les liens structurels entre mélodie et poème. Elle s'appuie sur l'existence de relations reconnues entre texte et musique dans la monodie médiévale pour comprendre comment la mélodie peut être liée aux textes dans la polyphonie. Elle cite notamment J. Stevens qui a travaillé sur le chant monodique et a démontré que la mélodie souligne la structure des textes[70]. A. Butterfield compare alors la monodie à une forme de ponctuation :

> « De ce point de vue [celui de J. Stevens], la mélodie est une forme de ponctuation : elle ne peut pas avoir de contenu sémantique elle-

---

[68] PESCE, Dolores, « The Significance of Text », *op. cit.,* p. 97. *The similar setting of these two phrases in two different motets, both of which treat the subject of Christ's sacrifice on the Cross, suggests, if not word-painting, at least an attempt to give musical expression to the words.*

[69] BUTTERFIELD, Ardis, « The language of medieval music », *op. cit.,* p. 1-16.

[70] STEVENS, John, *Words and Music in the Middle Ages : Song, Narrative, Dance and Drama : 1050-1350*, Cambridge, Cambridge University press, 1986, p. 292-307 et TREITLER, Leo and JONSSON, Ritva, « Medieval Music and Language : A Reconsideration of the Relationship », *Studies in the History of Music*, vol. 1, p. 22 cité par BUTTERFIELD, Ardis, « The language of medieval music », *op. cit.,* p. 3.

> même, mais elle sert au moins la sémantique du texte, en participant à sa forme rhétorique. »[71]

Dans son article, elle étudie donc les liens structurels entre polyphonie et textes par cet intermédiaire pour ainsi comprendre jusqu'où cette relation peut exister.

Dans le motet *En non Dieu* (51) / *Quant voi la rose* (50) / *NOBIS* (M2), elle montre dans un premier temps les relations existant entre les textes des voix supérieures et souligne la similarité structurelle du texte et de la mélodie. Certaines répétitions de vers correspondent à des répétitions mélodiques. La voix de double *Quant voi la rose espanie, l'erbe vert et le tens cler* débutent par deux vers qui sont chantés à nouveau à la fin du triple. Cette répétition est également audible musicalement : les deux voix chantent la même mélodie lors de la reprise de ces deux vers. Il existe aussi une autre réitération littéraire et musicale du vers *et le roussignol chanter*[72]. La voix de double chante d'abord ces mots puis la troisième voix reprend très exactement le même vers avec la même mélodie une perfection plus tard. Les répétitions poétique et mélodique coïncident. Une interdépendance structurelle existe donc ici entre la mélodie et le texte.

D'autres exemples existent de relations rhétoriques entre texte et musique ; elles sont le plus souvent fondées sur la répétition mélodique[73]. Néanmoins, ce n'est pas le seul paramètre qui peut être employé à ces fins. Le rythme des différentes voix peut également être utilisé dans ce but comme dans le motet *S'amours / Au renouveler / ECCE* de Pierre de la Croix[74]. Dans ce motet, les textes des voix supérieures développent des thèses opposées. Tandis que le double chante dans le registre de la *fin'amor*, le triple argumente contre l'amour. G. Clément-Dumas et I. Fabre démontrent en autre chose que l'utilisation d'un rythme plus rapide au triple renforce la véhémence de l'argumentation *contra*. La

---

[71] BUTTERFIELD, Ardis, « The language of medieval music », *op. cit.,* p. 3. *From this point of view, melody is a form of punctuation : it may not have semantic content in its own right, but it at least serves the semantics of the text, which it does by participating in its rhetorical form.*
[72] *Ibid*., p. 8.
[73] En plus des articles cités ici, on peut ajouter notamment ANDERSON, Michael A., « Enhancing the *Ave Maria* in the *Ars Antiqua* », *Plainsong and Medieval Music*, 19 (2010), p. 35-65.
[74] CLÉMENT-DUMAS, Gisèle et FABRE, Isabelle, « Saint-Étienne et l'amant courtois. Jeux sur la figure du martyr dans le motet S'amours /Au renouveler / Ecce de Pierre de la Croix », *Études grégoriennes*, 36 (2009), p. 1-20.

répétition n'est donc pas le seul moyen de lier les textes et les mélodies dans le motet mais cette relation est la plus communément employée dans les relations entre texte et musique.

Les répétitions mélodiques structurantes

Néanmoins, ces articles sur les relations structurelles entre texte et musique dans le motet restent des analyses isolées. En effet, dans les travaux musicologiques, un certain scepticisme est de mise à propos des liens entre poème et mélodie ou encore sur l'emploi des répétitions mélodiques structurantes dans ces pièces. Le plus souvent, les répétitions mélodiques amplement utilisées dans les autres genres contemporains ne sont pas reconnues comme significatives dans les motets[75]. Elles ne permettraient pas de structurer le discours de la voix supérieure et ne seraient pas utilisées dans la composition des textes. H. Tischler par exemple convient qu'il existe des répétitions plus nombreuses dans les premiers motets mais sans étudier les possibilités qu'elles entraînent[76].

Définition du terme motif

La question de savoir si des motifs structurants peuvent exister dans ces pièces reste ouverte. L'utilisation d'une teneur liturgique a été et est encore souvent considérée comme incompatible avec la présence de répétitions mélodiques ayant une cohérence linéaire interne à la voix supérieure. Or, admettons que pour qu'il y ait un motif reconnu, il faut qu'il y ait une répétition d'au moins deux notes[77]. Dans ces pièces littéraires, il est également nécessaire d'accorder toute son importance au texte. Le motif pourra être considéré comme tel s'il coïncide avec un mot ou groupe grammatical lors de la première occurrence du motif et de ses reprises. Ainsi, pour accorder un tel nom, la répétition mélodique devra concorder avec un placement du texte identique ou au moins similaire. Il en sera de même pour la notation. L'emploi d'au moins deux

---

[75] EVERIST, Mark, *French Motets in the Thirteenth Century*, *op. cit.,* p. 173.
[76] TISCHLER, Hans, *The Style and Evolution of the Earliest Motets (to Circa 1270),* Henryville-Ottawa-Binningen, Institute of Medieval Music, 1985, p. 62-63.
[77] CHAILLOU, Christelle, *Faire le mot et le son : une étude sur l'art de Trobar entre 1180 et 1240*, thèse de doctorat, Université de Poitiers, 2007, p. 74. La répétition d'une note isolée sans rythme ne peut être considérée comme une réitération motivique surtout dans les motets de l'*Ars Antiqua* où nombre de voix supérieures sont conservées sans rythme.

de ces critères permettra de donner le nom de motif avec certitude. Cette démarche permet de ne pas considérer avec trop de zèle la présence de répétitions mélodiques dans les motets. Un motif peut donc être la conséquence directe de contraintes contrapuntiques de la teneur. Il peut également résulter de la volonté du compositeur de créer une répétition sans absolue nécessité contrapuntique.

Dans le cas où la répétition est uniquement mélodique et ne coïncide pas nécessairement avec une unité grammaticale, un mot ou groupe de mots, nous utiliserons le terme de formule au double. Ce mot sera également employé pour la teneur si la répétition mélodique ne coïncide pas avec un *ordo* rythmique. Dans tous les autres cas de répétitions mélodiques associées à la réitération d'une cellule rythmique, nous emploierons le terme *ordo* comme dans les traités contemporains[78].

Présence de répétitions structurantes dans les motets

Les répétitions structurantes

Selon ces critères, il existe bien des motifs mélodiques dans certains motets. En effet, les travaux les plus récents mettent en lumière des procédés structurants de répétition dans ces pièces[79]. Certes, ces analyses portent sur des motets particuliers dont au moins une des voix est ordonnée selon un cadre formel strict : la forme AAX. Néanmoins, G. Saint-Cricq n'arrête pas son travail à l'étude des répétitions de phrases. Il explore un aspect méconnu du motet : l'utilisation de formes répétitives dans des pièces réputées dépourvues de répétitions structurantes. Cette démarche nous paraît très intéressante puisqu'elle veut explorer l'étude de la composition, de la « fabrication » du motet selon ses propres dires[80].

Du point de vue de G. Saint-Cricq, le processus répétitif AAX représente la convergence de deux traditions : celle de Notre-Dame et de la lyrique profane.

---

[78] Notamment dans REIMER, Erich (éd.), *Johannes de Garlandia*, *op. cit.,* vol. 1, p. 91 ; Base de données en ligne *TML* consultée le 22 septembre 2012, <http://www.chmtl.indiana.edu/tml/13th/GARDMM_TEXT.html>.
[79] SAINT-CRICQ, Gaël, *Formes types dans le motet du XIIIe siècle : étude d'un processus répétitif,* thèse de doctorat, Université de Southampton, 2009, 2 vol.
[80] *Ibid.*, p. 30.

La présence de *colores*, figures de répétitions mélodiques, le rattache aux polyphonies parisiennes du XIIe et XIIIe siècle et la forme AAB aux monodies de trouvères.

Dans son étude, G. Saint-Cricq démontre également que la forme AAX est générée par l'emploi des citations[81]. Il mène une réflexion très pertinente sur la définition de l'emprunt et du refrain. Selon lui, expliquer ce dernier terme est une tâche ardue à cause de la multiplicité des fonctions qui lui sont attribuées dans les différents genres. La difficulté de la définition du refrain dans le motet tient essentiellement au problème de la reconnaissance de ce dernier. En effet, le motet intègre de façon dynamique les citations, les registres, les formes, etc. Reconnaître un refrain est donc extrêmement difficile sauf s'il existe une concordance. Si ce n'est pas le cas, il emploie donc le terme citation dans le sens de « deux matériaux exogènes et bien distincts, dont l'un deux préexiste à l'autre »[82]. Comme M. Everist, il propose ainsi d'appeler refrain uniquement les emprunts qui possèdent une autre occurrence connue. Selon J. Peraino, le refrain est « la partie émergente d'une autre œuvre qui vient dialoguer avec la nouvelle œuvre citée »[83]. G. Saint-Cricq reprend donc cette définition et démontre que le refrain permet de renvoyer aux genres et aux codes qu'il cite.

Réévaluation du rôle de la teneur

Ses différentes analyses l'amènent également à réévaluer le rôle de la teneur dans le motet. Selon lui, les chercheurs en ont une vue « hypertrophiée » à cause des traités :

---

[81] *Ibid.,* p. 149 et suiv.
[82] *Ibid.,* p. 153
[83] PERAINO, Judith, « Et pui conmencha a canter » : Refrains, Motets and Melody in the Thirteenth-Century Narrative Renart le nouvel », *Plainsong & Medieval Music,* 6 (1997), p. 1-16 cité par SAINT-CRICQ, Gaël, *Formes types dans le motet du XIIIe siècle*, *op. cit.,* p. 150.

> « Elle ne sert que très marginalement d'impulsion à la structure répétitive ; au contraire, elle est souvent sujette à des amendements mélodiques, rythmiques, ou tout simplement à des recompositions ou des créations, qui la rendent dépendante de la complexion métrique, mélodique et formelle des voix supérieures. »[84]

Il faut nuancer ces propos. La présence d'une forme dans une des voix entraîne un niveau supplémentaire de contrainte qui amène sans doute les compositeurs à faire des concessions sur la teneur. En effet, la représentativité de ce corpus avancée par G. Saint-Cricq nous semble un peu excessive[85]. Certes, l'utilisation d'une forme type dans une des voix des motets représente un nombre important de réseaux de pièces, à savoir vingt-huit motets. Néanmoins, ces compositions ne sont pas pour autant représentatives des motets du XIIIe siècle. L'utilisation d'une forme type est loin d'être répandue dans ces pièces et entraîne des contraintes compositionnelles supplémentaires spécifiques à ces compositions.

Les colores

Le *color* dans les traités de musique

Comme R. Flotzinger l'avait fait dans certaines clausules à deux voix, G. Saint-Cricq repère, dans les motets, des figures de répétitions à plus petite échelle, c'est-à-dire des *colores*[86]. Ces derniers sont des figures de rhétorique ou de grammaire. Elles évoquent, pour les clercs du XIIe et du XIIIe siècle, un vocabulaire technique emprunté au *trivium* et répertorié dans les arts poétiques[87]. Dans ces écrits très répandus, le *color* désigne un embellissement du discours qui contribue à son efficacité[88]. G. Gross fait une étude poussée de ces procédés et de leur utilisation dans les *organa* dans son ouvrage *Chanter en polyphonie à Notre-*

---

[84] SAINT-CRICQ, Gaël, *Formes types dans le motet du XIIIe siècle*, *op. cit.,* p. 298-299.
[85] *Ibid.*, p. 27. « L'examen des sources du corpus corrobore cette représentativité des pièces AAX, puisqu'elles sont conservées dans tous les principaux *libri motetorum* et chansonniers comportant des motets. »
[86] FLOTZINGER, Rudolph, « Vorstufen der muskalisch-rhetorischen Tradition im Notre-Dame-Repertoire ? » dans *De ratione musica : Festschrifts E. Schenck zum 5 mai 1972*, Kassel, Bärenreiter, 1975, p. 1-9 ; SAINT-CRICQ, Gaël, *Formes types dans le motet du XIIIe siècle*, *op. cit.,* p. 94.
[87] GROSS, Guillaume, *Chanter en polyphonie à Notre-Dame de Paris aux 12e et 13e siècles,* Turnhout, Brepols, 2007*,* p. 126 et suiv.
[88] *Ibid.*, p. 77 et p. 126.

Dame de Paris aux 12e et 13e siècles. Notre étude succincte s'appuie en grande partie sur ses travaux et sur les écrits médiévaux.

Aux XIIIe et XIVe siècles, le terme *color* a été transposé dans les traités musicaux. Il apparaît notamment dans quatre ouvrages : le traité de Saint-Emmeram, le *De mensurabili musica* de Jean de Garlande, le *De mensuri et Discantu* ou Anonyme IV et le *Summa de speculatione musicae* de Walter Odington.

Dans tous ces écrits, le *color* est toujours attaché à la notion de beauté comme dans les traités de rhétorique contemporains. Aussi, dans le *De mensurabili musica*, Jean de Garlande le définit ainsi :

> « Le *Color* est la beauté du son ou d'un phénomène auditif par l'intermédiaire de quoi le sens de l'ouïe prend plaisir. »[89]

Cette définition précise l'aspect mélodique du *color*. Pourtant, il n'y a aucune évocation de la notion de répétition caractéristique de celle du motif. Or, les exemples donnés ensuite par Jean de Garlande sont tous liés à l'idée de réitération. G. Gross s'appuie ainsi sur cette définition pour confirmer les liens existants entre le concept de beauté attaché au *color* et l'idée de répétition[90]. La reconnaissance d'un son déjà entendu grâce aux *colores* permet d'éprouver du plaisir et de rendre la mélodie plus belle :

> « La troisième règle est : faites des *colores* plutôt que des sons inconnus et plus il y aura de *colores*, plus le son sera connu, et s'il est connu, il plaira. »[91]

Le *color* en musique est donc intrinsèquement lié à l'idée de répétition mélodique et sans doute aussi rythmique.

---

[89] La traduction est celle de G. Gross qui commente également les différentes traductions existantes. GROSS, Guillaume, *Chanter en polyphonie*, *op. cit.,* p. 113-114. REIMER, Erich (éd.), *Johannes de Garlandia*, *op. cit.,* vol. 1, p. 95. *Color est pulchritudo soni vel obiectum auditus, per quod auditus suscipit placentiam.* Base de données en ligne *TML* consultée le 10 juin 2012, <http://www.chmtl.indiana.edu/tml/13th/GARDMM_TEXT.html>.

[90] GROSS, Guillaume, *Chanter en polyphonie*, *op. cit.,* p. 117.

[91] REIMER, Erich (éd.), *Johannes de Garlandia*, *op. cit.,* vol. 1, p. 97 cité par GROSS, Guillaume, *Chanter en polyphonie op. cit.,* p. 117. *Tertia regula est : pone colores loco sonorum proportionatorum ignotorum, et quanto magis colores, tanto sonus erit magis notus, et si fuerit notus, erit placens*. Base de données en ligne *TML* consultée le 10 juin 2012, <http://www.chmtl.indiana.edu/tml/13th/GARDMM_TEXT.html>.

Dans le chapitre XV du *De mensurabili musica*, Jean de Garlande énumère quatre types de *colores* avec trois exemples musicaux dont deux sont monodiques[92]. Le dernier est appelé *repetitio diversae vocis*. Cette figure de répétition consiste en un échange d'un motif entre deux voix différentes[93]. L'analyse par A. Butterfield du motet *En non Dieu* (51*) / Quant voi la rose* (50) / *NOBIS* (M2) démontre que ce *color* peut être utilisé dans un motet à trois voix[94]. Néanmoins, dans les chapitres XV et XVI du *De mensurabili musica*, le théoricien restreint l'utilisation du *color* aux pièces avec triple et quadruple alors même que certains de ces exemples sont monodiques[95]. De même, dans l'Anonyme IV, le *color* est lié à la notion de beauté mais dans des chants à trois et quatre voix[96]. L'Anonyme IV cite nommément deux *organa*.

Walter Odington est le seul à utiliser le terme *color* spécifiquement pour les motets et leurs voix supérieures dans son traité *Summa de speculatione musicae*[97]. Le théoricien, sans doute un moine bénédictin de l'abbaye d'Evesham en Angleterre au début du XIVe siècle, achève son ouvrage en traitant de la polyphonie et s'appuie notamment sur Jean de Garlande et Francon[98]. Dans ce traité comme dans les précédents, le *color* permet de déroger aux règles de consonances. Le plus souvent, une dissonance ne peut intervenir que sur la deuxième partie d'une perfection, c'est-à-dire sur les notes impaires. Néanmoins, elle peut être justifiée sur la première partie d'une perfection lorsqu'elle résulte de l'utilisation d'un *color* :

---

[92] GROSS, Guillaume, *Chanter en polyphonie*, *op. cit.,* p. 114-115.
[93] *Ibid.*, p. 116 et REIMER, Erich (éd.), *Johannes de Garlandia, op. cit.,* vol. 1, p. 95.
[94] BUTTERFIELD, Ardis, « The language of medieval music », *op. cit.,* p. 1-16.
[95] GROSS, Guillaume, *Chanter en polyphonie*, *op. cit.,* p. 91 et REIMER, Erich (éd.), *Johannes de Garlandia*, *op. cit.,* vol. 1, p. 95.
[96] RECKOW, Fritz (éd.), *Der Musiktraktat des Anonymus 4*, *op. cit.,* vol. 1, p. 84 ; traduction : YUDKIN, Jeremy, *Notre Dame Theory : A study of Terminology including a New Translation of the Music Treatise of Anonymous IV*, PhD, Stanford University, 1982, p. 75. Pour les *organa* : RECKOW, Fritz (éd.), *Der Musiktraktat des Anonymus 4*, *op. cit.,* vol. 1, p. 46 et ROESNER, Edward H. (dir.), Le « *Magnus Liber Organi* » *de Notre-Dame de Paris*, Monaco, Éd. de l'Oiseau-lyre, 1993, vol. 1, p. XIV.
[97] G. Saint-Cricq l'avait déjà remarqué. *Formes types dans le motet, op. cit.,* p. 92 et suiv. HAMMOND, Frederick F. (éd.), *Summa de speculatione musicae*, [Rome], American Institute of Musicology, 1970, p. 21-22. Le nom de l'auteur apparaît dans un comité pour l'administration du Collège de Gloucester, établissement bénédictin à Oxford pour les moines de la province de Canterbury. PINEGAR, Sandra, *Textual and conceptual relationships*, *op. cit.,* p. 308 et suiv.
[98] PINEGAR, Sandra, *Textual and conceptual relationships*, *op. cit.,* p. 335 et suiv.

> « Une dissonance est excusée lorsque, dans les motets « colorés », une certaine partie du chant est répétée sur une teneur certaine »[99].

L'intégrité de la répétition mélodique prime donc parfois sur les règles de consonances. L'exemple musical donné par le théoricien montre la teneur et la voix supérieure qui forment un intervalle de seconde sur la première partie d'une perfection.

Les différents *colores*

Dans les *organa*, ces *colores* sont absolument nécessaires à la structuration des vocalises et à la construction des phrases musicales[100]. Ces techniques de composition proviennent des procédés utilisés pour la création du discours. G. Gross s'appuie ainsi sur le traité de grammaire le plus répandu et étudié à l'Université, pour répertorier les différents *colores* utilisés[101]. *La Rhetorica ad Herennium* classe ainsi soixante-cinq figures de rhétorique dont trente-cinq figures de mots[102]. G. Gross isole ceux qui concernent la répétition et en dénombre sept : la *repetitio, la conversio, la complexio, la conduplicatio, la conpar* ou *isocolon*, la *commutatio* et la *gradatio*. Il ajoute encore à ces figures l'*anadiplosis* défini par Mathieu de Vendôme et Alexandre de Villedieu[103] ainsi que l'*epanodos* proche de la *conduplicatio* répertoriée dans *La Rhetorica ad Herrenium*[104].

G. Gross reprend donc la définition de chaque figure de répétition utilisée dans les traités pour analyser les *organa*. Ainsi, la *repetitio* est la reprise

---

[99] HAMMOND, Frederick F. (éd.), *Summa de speculatione musicae,* [Rome], American Institute of Musicology, 1970, p. 140. *Alio modo excusatur discordia ut in motetis coloratis quum scilicet super certum tenorem aliqua pars cantilenae iteratur* […].

[100] GROSS, Guillaume, *Chanter en polyphonie*, *op. cit.,* p. 55, p. 60, p. 107 et p. 162-192.

[101] WOLINSKI, Olga, *Le Maniement du Savoir : Pratiques intellectuelles à l'époque des premières universités (XIIIe-XIVe siècles)*, Turnhout, Brepols, 1996, p. 25.

[102] MURPHY, James J., *Rhetoric in the Middle Ages : a history of rhetorical theory from Saint Augustine to the Renaissance*, Berkeley, University of California press, 1974, p. 170-172 cité par GROSS, Guillaume, *Chanter en polyphonie*, *op. cit.,* p. 128. ACHARD, Guy (éd. et trad.), *Rhétorique à Herennius*, Paris, Les Belles Lettres, 1997, livre IV.

[103] GROSS, Guillaume, *Chanter en polyphonie*, *op. cit.,* p. 333 ; MUNARI, Franco (éd.), *Mathei Vindocinensis Opera. Ars versificatoria*, Roma, Ed. di storia e letteratura, 1988, vol. 3, p. 168 ; REICHLING, Dietrich (éd.), *Das Doctrinale des Alexander de Villa-Dei, kritisch-exegetische Ausgabe, mit Einteilung, Verzeichniss der Handschriften und Drücke nebst Registern,* Berlin, K. Kehrbach, 1893, p. 164.

[104] GROSS, Guillaume, *Chanter en polyphonie*, *op. cit.,* p. 313-314 ; ACHARD, Guy (éd. et trad.), *Rhétorique à Herennius*, *op. cit.,* livre IV.

d'un motif identique au début de différentes phrases[105]. La *conversio* est une répétition mélodique en fin de phrases différentes. La *complexio* organise les répétitions de motifs en début et fin de phrase. La *conduplicatio* est le fait de répéter un ou plusieurs motifs dans un même membre de phrase. La *gradatio* permet la répétition d'un motif sur différents degrés. L'*epanodos* est un procédé qui consiste à reprendre un mouvement mélodique dans un sens contraire. Enfin, l'*anadiplosis* est la reprise d'un motif semblable en fin de phrase et au début de la suivante.

L'antécédent-conséquent, ouvert-clos, *isocolon*

Dans sa thèse, G. Saint-Cricq s'appuie également sur le travail de G. Gross mais critique le manque de clarté de la figure de l'*isocolon*, de l'« ouvert-clos » ou de l'« antécédent-conséquent »[106]. Selon G. Gross, ces termes sont quasiment synonymes. L'*isocolon* ou *parallelum membrum* désigne une organisation parallèle de deux membres de phrases avec des cadences différentes[107]. Lorsque le premier est suspensif contrairement au deuxième conclusif, G. Gross, comme de nombreux chercheurs avant lui, qualifie ces propositions d' « ouvert-clos » ou encore d' « antécédent-conséquent »[108]. G. Saint-Cricq se positionne différemment[109]. Il critique, dans un premier temps, l'utilisation des termes « ouvert-clos » pour la polyphonie du XIIIe siècle. En effet, ce vocabulaire est utilisé par certains traités du XIVe siècle pour décrire des cadences particulières dans les ballades[110]. Les termes *apertum* et *clausum* sont également utilisés par Jean de Grouchy dans son traité écrit vers 1300 pour qualifier la *ductia* et les *stantipes*, c'est-à-dire pour des genres monodiques

---

[105] GROSS, Guillaume, *Chanter en polyphonie*, *op. cit.,* p. 160 et suiv. qui cite ACHARD, Guy (éd. et trad.), *Rhétorique à Herennius*, *op. cit.,* livre IV.
[106] SAINT-CRICQ, Gaël, *Formes types dans le motet, op. cit.,* p. 52 et suiv.
[107] GROSS, Guillaume, *Chanter en polyphonie*, *op. cit.,* p. 90.
[108] *Ibid.*, p. 199. Par exemple, le terme est appliqué au motet par ROKSETH, Yvonne (éd.), *Polyphonies du XIIIe siècle*, *op. cit.,* vol. IV, p. 209 ; à la chanson de trouvère par STEVENS, John, *Words and Music*, *op. cit.,* p. 39 ou encore VAN DER WERF, Hendrik, *The Chansons of the Troubadours and the Trouvères* : *a study of the melodies and their relations to the poems,* Utrecht, A. Oosthoek's Uitgeversmaatschappij, 1972, p. 64.
[109] SAINT-CRICQ, Gaël, *Formes types dans le motet, op. cit.,* p. 53 et suiv.
[110] Selon G. Saint-Cricq, ce terme est utilisé pour la ballade par Egidius de Murino et l'Anonyme de Philadelphie au XIVe siècle (*Musica est motus vocum rationabilium*). SAINT-CRICQ, Gaël, *Formes types dans le motet, op. cit.,* p. 52 ; DULONG, Gilles, « Ouvert et clos : Les formes de la ballade au XIVe siècle », *L'Analyse Musicale,* 51 (2004), p. 38-49.

instrumentaux et dansés[111]. Dans ce cas, les explications de Jean de Grouchy soulignent la dissymétrie des phrases. Ces termes ne seraient donc pas adaptés à la polyphonie du XIIIe siècle. G. Saint-Cricq réfute ainsi l'utilisation de cette idée pour l'appliquer aux motets et retient l'expression de « cadences différenciées » qui ne s'appuie sur aucun vocabulaire contemporain.

Il en est de même pour le problème de l'antécédent-conséquent. G. Gross l'appelle également *isocolon* ou *parallelum membrum* et en donne une définition précise fondée sur le texte de Jean de Garlande et les exemples de l'Anonyme IV et du traité de Saint-Emmeram[112]. Selon lui, l'antécédent-conséquent utilisé dans la *copula* ne nécessiterait pas une répétition stricte mais un parallélisme mélodique entre deux membres dont le premier serait suspensif et le second conclusif. G. Saint-Cricq souligne qu'il n'existe pas de définition si précise dans les traités. La notion de répétition est absente de la définition de Jean de Garlande. En revanche, les exemples donnés par l'Anonyme IV et le traité de Saint-Emmeram sur ce sujet éclaircissent cette définition assez obscure : chaque exemple procède par répétition[113].

Nous conserverons donc les termes « membres parallèles » lors de la présence d'au moins une répétition dans deux membres de phrases. Dans les cas plus particuliers, nous emploierons les termes cadences différenciées pour désigner des membres de phrases parallèles dont le premier est suspensif et le second conclusif. Or, comme nous le verrons, les procédés existant dans le motet sont extrêmement riches. Certes, le parallélisme peut naître d'une *repetitio*, c'est-à-dire d'une réitération d'un motif en début de phrase qui finirait différemment. Néanmoins, il existe également des parallélismes entre les différents membres de phrases grâce aux *conversio*, c'est-à-dire à la répétition d'un motif en fin de phrases. La différence entre les deux membres réside alors dans le début de phrase le plus souvent ascendant, puis descendant.

---

[111] PAGE, Christopher, « Johannes de Grocheio on secular music: a corrected text and a new translation », *Plainsong and Medieval Music*, 2, 1, p. 32-33 cité par SAINT-CRICQ, Gaël, *Formes types dans le motet, op. cit.,* p. 53.
[112] GROSS, Guillaume, *Chanter en polyphonie*, *op. cit.,* p. 64-67.
[113] *Ibid.*, p. 90 cite YUDKIN, Jeremy, *Notre Dame Theory, op. cit.,* p. 99-103.

Les liens formels entre mélodie et texte peuvent donc exister dans le motet. Ils peuvent se fonder sur les caractéristiques de la mélodie : hauteurs, rythmes, répétitions. Or, cette dernière caractéristique est beaucoup plus présente dans les premiers motets parisiens du XIIIe siècle. Nous nous sommes donc intéressée à ces pièces en particulier. De plus, nous avons considéré le poids de la teneur et son influence possible et supposée sur les répétitions de la voix supérieure et nous avons ainsi décidé de fonder notre corpus sur une seule mélodie.

CHOIX D'UN FIL CONDUCTEUR

Une teneur : le Stirps Jesse

Au sein des motets du XIIIe siècle, notre attention aurait pu se porter sur deux teneurs : *IN SECULUM* ou *STIRPS JESSE.* Ces mélodies ont en effet servi à la composition de nombreux motets.

La teneur *IN SECULUM* issue du graduel *Haec Dies* et le répons *Stirps Jesse* sont les deux familles de motets les plus importantes du XIIIe siècle. Le graduel *Haec Dies* provient de la messe de Pâques et évoque directement le Christ[114]. Le répons *Stirps Jesse*, attribué à l'évêque Fulbert de Chartres et daté du XIe siècle, a été composé spécialement pour l'office de la Nativité de la Vierge à Chartres, le 8 septembre[115]. Il résulte du développement sans précédent du culte de la Vierge à cette époque. Le *Stirps Jesse*, et notamment la dernière partie de son verset, *Flos filius ejus*, a été repris de très nombreuses fois pour la

[114] ROESNER, Edward H., *Les organa et les clausules à deux voix du manuscrit de Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 628 Helmst*. dans ROESNER, Edward H. (dir.), Le « *Magnus Liber Organi* », *op. cit.*, vol. 7, p. XXVII-XXVIII ; *Cantus*, base de données en ligne consultée le 20 septembre 2012, < http://cantusdatabase.org/> ; ROTHENBERG, David J., *The Flower of Paradise. Marian Devotion and Secular Song in Medieval and Renaissance Music*, Oxford, Oxford University Press, 2011, p. 58.

[115] BERNARD, Philippe, « Les répons chartrains pour la fête de la Nativité de la Vierge Marie à l'époque de Fulbert » dans *Monde Médiéval et Société Chartraine*, Paris, Picard, 1997, p. 138.

composition de motets. *Flos filius ejus*, « la fleur est son Fils », est une explicitation chrétienne de la métaphore végétale d'Isaïe sur la venue du Sauveur. Porteur d'un sens liturgique fondamental pour le dogme chrétien, le terme *Flos* est également chargé de riches connotations poétiques. Il est extrêmement propice au développement de commentaires et évoque notamment une représentation célèbre pour les historiens de l'art : l' « arbre de Jessé ». Pour l'étude des motets de l'*Ars Antiqua*, notre choix s'est donc porté sur cette teneur.

En effet, au XIIIe siècle, le répons *Stirps Jesse* est encore bien connu[116]. Il a servi de socle à trente-sept familles de motets conservées dans dix-huit manuscrits différents sachant qu'une seule famille peut compter jusqu'à sept pièces. De plus, cette mélodie a servi à la composition de nombreux *organa* issus du *magnus liber organi.* Les répétitions motiviques y seraient globalement plus nombreuses que dans les autres polyphonies[117]. Dans ce réseau de motets, le mélisme de la dernière partie du verset du répons, c'est-à-dire la teneur *FLOS FILIUS EJUS* ou *EJUS,* est la plus répandue. Puisque la teneur est considérée comme un texte à part entière dans les premiers motets de l'*Ars Antiqua*, ce corpus va ainsi nous permettre d'étudier les liens éventuels entre les textes de la teneur et des voix supérieures.

Les motets à deux voix dans le manuscrit W_2

Dans cette famille, nous avons également décidé d'étudier plus particulièrement les motets à deux voix.

En effet, le plus souvent, les traités évoquent la composition polyphonique du *motetus* comme l'étape qui suit immédiatement le choix d'une teneur. Dans les motets sur le *FLOS FILIUS EJUS* ou *EJUS*, la majorité des compositions à quatre ou trois voix est en réalité issue d'une ou plusieurs pièces à

---

[116] Il est notamment prescrit pour les nocturnes de l'Assomption (15 août) dans un bréviaire parisien : Paris, BnF, lat. 15181 et 15182 notamment cité par EVERIST, Mark, *French Motets in the Thirteenth Century*, *op. cit.,* p. 45.
[117] PLANCHART, Alejandro Enrique, « The Flower's Children », *Journal of Musicological Research*, 22 (2003), p. 303.

deux. L'exemple de *Par un matinet l'autrier* (658) / *Hé berchier* (657) / *EJUS* (O16) conservé dans le manuscrit Mo est représentatif de cette tendance[118]. Ce motet a été créé grâce à la fusion de deux pièces autonomes à deux voix : *E bergier* (657) / *EJUS* et *Et sire* (659) / *EJUS*. Ces motets sont sans aucun doute antérieurs à ceux de Mo. D'une part, ils sont conservés dans un manuscrit plus ancien : le codex W_2 daté du milieu du XIIIe siècle[119]. D'autre part, la polyphonie à quatre voix utilise de très nombreux unissons qui trahissent sans équivoque la réunion de plusieurs voix supérieures auparavant indépendantes[120]. Ce n'est que dans le manuscrit Mo dont la partie la plus ancienne a été compilée vers 1270 ou 1280 que ces pièces ont été assemblées pour former des compositions plus complexes. L'étude des motets à deux voix semble donc idéale pour étudier les différents processus de composition à l'origine de ces pièces et surtout le noyau originel constitué du *motetus* et de la teneur.

Enfin, pour répondre à notre problématique sur les liens entre texte et musique, nous avons décidé de privilégier une source exceptionnelle : le codex W_2. En effet, cet ouvrage est l'un des manuscrits qui contient la plus grande collection de motets de l'*Ars Antiqua* avec Mo[121]. De plus, les pièces à deux voix sur la teneur *FLOS FILIUS EJUS* et *EJUS* y sont très nombreuses. Ce recueil conserve dix-sept motets à deux voix sur cette mélodie. Seul Mo en possède autant. En outre, le codex W_2 est l'un des manuscrits les plus anciens contenant des motets. Il serait lié au *magnus liber organi* comme les manuscrits F et W_1. Pour finir, ce codex contient de très nombreux motets accompagnés de leurs *contrafacta*. L'étude des pièces à deux voix sur les teneurs issues du *Stirps Jesse* semble donc être le corpus le plus adapté pour travailler sur les processus de composition et de réécriture. Avant de présenter notre corpus de façon plus approfondie, il est nécessaire de présenter le *Stirps Jesse* et ainsi de saisir toutes les implications que sous-tend la reprise de cette mélodie.

---

[118] Respectivement dans Mo, f° 195 v° et Ba, f° 23 et Mo, f° 27 v° et Cl, f° 389 ; HUOT, Sylvia, *Allegorical Play*, *op. cit.,* p. 44 et suiv.

[119] Le codex St-V conserve également une clausule correspondant au motet *E bergier* (657) / *EJUS*. Nous ne voulons pas généraliser à outrance ici. Il existe des motets composés directement à trois voix mais ce ne sont pas les plus fréquents surtout dans notre corpus.

[120] DOBBY, Margaret, *Le motet au XIIIe siècle à travers l'étude des pièces issues du Stirps Jesse dans le manuscrit de Montpellier*, mémoire de maîtrise, Université de Poitiers, 2005, p. 126 et suiv.

[121] Montpellier, Bibliothèque Universitaire, H 196.

Chapitre II :

LE *STIRPS JESSE*

Les motets fondés sur le répons *Stirps Jesse* forment l'apogée d'une tradition liturgique, exégétique, iconographique et musicale extrêmement vaste, plus connue sous le nom d'« arbre de Jessé »[1]. Le répons *Stirps Jesse,* traduit de manière littérale par la « racine de Jessé », est l'un des développements de cette thématique protéiforme. En effet, même si la dénomination « arbre de Jessé » est équivoque, ce nom fait référence à une multitude de représentations iconographiques. En dehors de la verrière de l'abbaye de Saint-Denis, l'un des vitraux les plus célèbres sur ce sujet est conservé au-dessus du portail royal de la cathédrale de Chartres et serait daté du XIIe siècle[2].

Le répons *Stirps Jesse* aurait été composé dans cette même ville au XIe siècle sous l'épiscopat de Fulbert, spécialement pour la fête de la Nativité de la Vierge, le 8 septembre. À cette époque et dans ces circonstances, une telle création est tout à fait exceptionnelle par son propos liturgique et par son contenu. Le répons *Stirps Jesse* véhicule un sens liturgique fort et évoque les fondements du dogme chrétien : Dieu s'est fait homme par l'intermédiaire de la Vierge. Il

---

[1] Selon M. Fassler, le nom « arbre de Jessé » proviendrait de l'ouvrage de DU CANGE, Charles Du Fresne, *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, Paris, C. Osmont, 1733-1736, 6 vol. Le nom est inadéquat ici puisque ces termes n'ont pas été utilisés au Moyen Âge. Cette représentation n'est pas nécessairement associée à l'idée d'arbre. FASSLER, Margot E., « Mary's Nativity, Fulbert of Chartres, and the Stirps Jesse : Liturgical Innovation circa 1000 and its Afterlife », *Speculum*, 75 (2000), p. 390.

[2] Le vitrail de Saint-Denis est peut-être plus célèbre mais il a été fortement restauré d'après la verrière de Chartres. WATSON, Arthur, *The Early Iconography of the Tree of Jesse*, Oxford, Oxford University Press, p. 117-118 et plus récemment JOHNSON, James R., « The Tree of Jesse Window of Chartres : Laudes regiae », *Speculum*, 36 (1961), p. 1.

s'inscrit ainsi dans l'essor sans précédent du culte marial qui s'est amplement développé du XIe au XIIIe siècle. Son utilisation dans les motets n'est donc pas anodine. Aussi, la connaissance du contexte de sa création, de ses liens avec les sermons de Fulbert ainsi que les multiples développements du thème de l'arbre de Jessé sont essentiels pour comprendre l'utilisation du *Stirps Jesse* dans les motets[3]. Nous débuterons cette présentation par le développement le plus célèbre de ce thème : les représentations iconographiques.

[3] Ce chapitre est grandement tributaire des travaux de M. Fassler sur la liturgie chartraine et le *Stirps Jesse* grâce notamment à son article « Mary's Nativity », *op. cit.,* p. 389-434 et à son livre *The Virgin of Chartres. Making History through Liturgy and the Arts,* New Haven and London, Yale University Press, 2010, 612 p. Nous voudrions également la remercier pour ses conseils.

L'ARBRE DE JESSÉ

Les différents types de représentation et leurs significations

Selon A. Guerreau-Jalabert, deux types de représentation de l'arbre de Jessé coexistent[4]. Les premières sont une traduction littérale et imagée du texte d'Isaïe. Jessé est surmonté d'une plante fleurie. Une colombe, symbole de l'Esprit saint repose sur cette fleur.

[4] GUERREAU-JALABERT, Anita, « L'Arbre de Jesse et l'ordre chrétien de la parenté » dans IOGNA-PRAT, Dominique, PALAZZO, Éric et RUSSO, Daniel (dir.), *Marie : Le culte de la Vierge dans la société médiévale*, Paris, Beauchesne, 1996, p. 141 et suiv.

Un exemple célèbre de ce type de représentation se trouve sur la façade occidentale de Notre-Dame-la-Grande à Poitiers[5] :

Figure 1

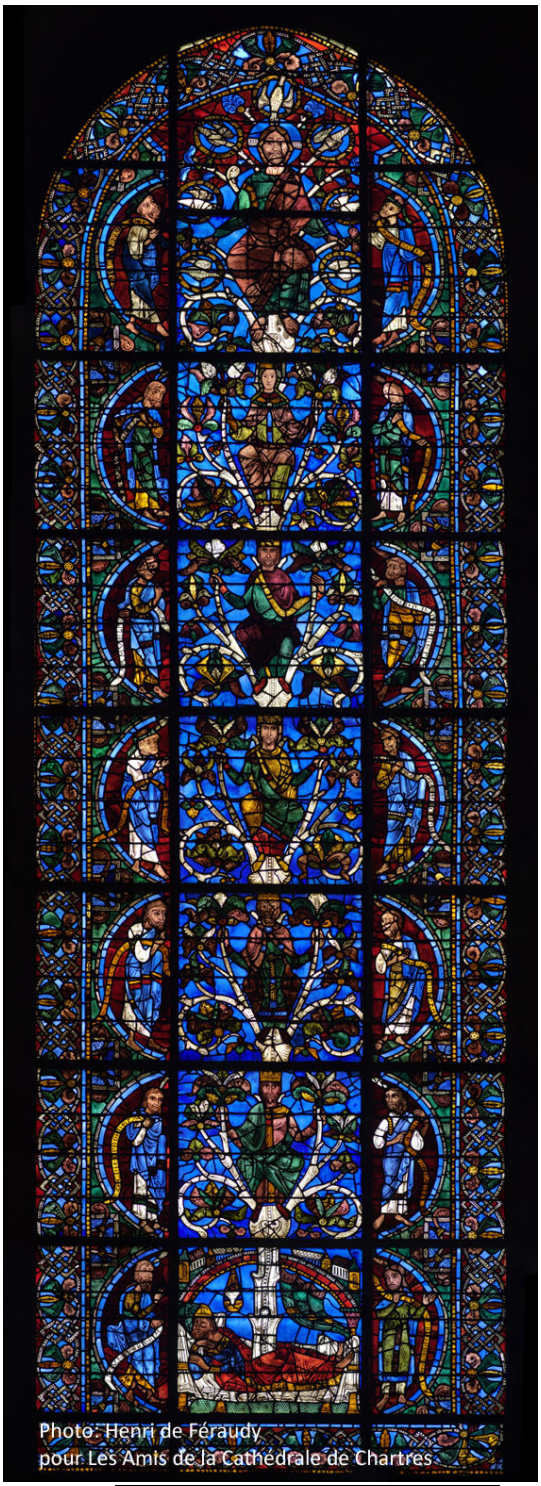


Le second type de représentation est le plus courant. Dans ce dernier, Jessé, la Vierge et le Christ sont figurés avec un certain nombre de personnages royaux et de prophètes. Ces représentations ne correspondent pas exactement aux versets d'Isaïe mais sont une interprétation chrétienne du texte biblique. La Vierge, *virgo*, représente la branche, *virga*, qui donne naissance à une fleur, le

[5] Photo issue de la photothèque du CÉSCM à Poitiers. Crédit, Jean-Pierre Brouard.

Christ. Cette image souligne ainsi le rôle de la Vierge dans l'incarnation divine comme le montre la verrière de la façade occidentale de Chartres[6] :

Figure 2



Dans ces deux types de représentation, Jessé est le plus souvent endormi. Une branche part de ses reins ou de son sexe pour aboutir au Christ. L'arbre évoque ainsi les schémas de parenté. Toutefois, selon A. Guerreau-Jalabert, cette image n'est pas seulement une représentation généalogique. À cause de l'inversion du bas vers le haut, les ancêtres royaux sont placés dans la partie inférieure de la représentation et les descendants dans la partie supérieure. Le Christ, aboutissement de cette lignée, est placé au sommet. Le mouvement ascendant de l'arbre matérialise ainsi l'Incarnation divine et permet la création d'une articulation hiérarchique entre la génération charnelle de Jessé et celle, spirituelle, de Jésus. De plus, cette image évoque l'opposition entre l'Ancien et le Nouveau Testament[7]. Le peuple juif n'a pas reconnu le Christ contrairement aux chrétiens, seul

[6] Photo de l'association *Les Amis de la Cathédrale de Chartres*. Crédit, de Feraudy. Nous les remercions chaleureusement pour nous avoir autorisée à utiliser cette photo.
[7] FASSLER, Margot E., *The Virgin of Chartres*, *op. cit.,* p. 89 et suiv.

véritable peuple élu. L'image représente de ce fait la nouvelle alliance entre Dieu et les vrais croyants. Dans une même perspective, l'arbre est souvent représenté avec des fruits. Il évoque ainsi la Croix, c'est-à-dire l'idée de rédemption rendue possible par la Vierge. L'arbre de Jessé n'est donc pas seulement une représentation généalogique, elle matérialise la promesse du salut et la domination du spirituel sur le charnel.

Le vitrail de Chartres

À Chartres, le vitrail de l'arbre de Jessé est situé sur la façade occidentale de la cathédrale dans un ensemble de trois verrières sur l'histoire du Christ[8]. Ces dernières seraient datées du XIIe siècle mais sans réelle certitude vu l'état de leurs restaurations[9]. Les fragments les plus anciens attestent toutefois de la conservation d'un même programme iconographique depuis le XIIe siècle. En effet, bien que l'incendie de 1194 ait ravagé la cathédrale, la façade ouest aurait été préservée et restaurée à l'identique[10].

La verrière centrale représente Marie en majesté avec le Christ sur ses genoux. La Vierge et son Fils sont placés au sommet des différents épisodes de l'enfance de Jésus. La verrière de gauche représente la Passion du Christ, celle de droite l'arbre de Jessé. La position de ce dernier vitrail est donc primordiale dans la cathédrale puisqu'il se situe au-dessus du portail royal occidental. Selon M. Fassler, ces trois verrières forment un écho ou un résumé du programme du portail[11]. Alors que la verrière principale montre Marie en trône de gloire avec son Fils sur les genoux, le tympan central du portail représente le Christ en majesté.

---

[8] Ces verrières ont été l'objet de nombreuses études. Nous n'en citerons ici que quelques-unes : MÂLE, Émile, *L'Art religieux du XIIIe siècle en France, étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris, A. Colin, 1931, 428 p. ; WATSON, Arthur, *The Early Iconography of the Tree of Jesse*, *op. cit.,* p. 120 et suiv. ; DELAPORTE, Yves et HOUVET, Étienne, *Les Vitraux de la cathédrale de Chartres*, Chartres, E. Houvet, 1926, p. 143 ; JOHNSON, James R., « The Tree of Jesse Window of Chartres », *op. cit.,* p. 1-22 ; DEREMBLE, Colette et Jean-Paul, *Vitraux de Chartres*, Paris, Zodiaque, 2003, p. 20 et suiv. ; FASSLER, Margot E., *The Virgin of Chartres*, *op. cit.,* p. 324 et suiv.

[9] M. FASSLER récapitule les différentes positions et références sur ce sujet dans *The Virgin of Chartres*, *op. cit.,* note 9, p. 325. LAUTIER, Claudine, « Les vitraux de la cathédrale de Chartres à la lumière des restaurations anciennes » dans GAEHTGENS, Thomas W. (dir.), *Künstlerischer Austausch / Artistic Exchange. Akten des XXVIII Internationalen Congresses für Kunstgeschichter*, Berlin, 15-20 juillet 1992, Berlin, Akademie Verl., 1993, vol. 3, p. 413-424 et « Les restaurations des vitraux de la cathédrale de Chartres du Moyen Âge à nos jours », *La Sauvegarde de l'art français*, 12 (1999), p. 6-19.

[10] FASSLER, Margot E., *The Virgin of Chartres*, *op. cit.,* p. 325-326 et p. 341-343.

[11] *Ibid.*, p. 326.

De même, le vitrail de l'arbre de Jessé serait lié au tympan du portail correspondant qui montre la nature régalienne, prophétique et sacerdotale de la lignée du Christ.

À Chartres, l'arbre de Jessé est un végétal fleurdelisé, symbole de la pureté de la Vierge et de la royauté française[12]. Les rois de l'Ancien Testament sont représentés entre Jessé situé dans la partie inférieure et la Vierge placée au sommet. À gauche et à droite, les prophètes de l'Ancien Testament entourent l'arbre : Isaïe est à la droite de Marie qui porte le voile pourpre de la royauté. Ces représentations évoquent en effet la relique du voile de la Vierge conservée à Chartres depuis Charles le Chauve. Dans la représentation de Jessé, une lampe est suspendue à gauche du personnage : elle symbolise la prêtrise. La triple ascendance du Christ est ainsi évoquée. La verrière représente la nature régalienne, prophétique et sacerdotale de la lignée comme dans le sermon *Approbatae consuetudinis* de Fulbert, encore lu au XIIIe siècle à l'occasion des nocturnes de la fête de la Nativité de la Vierge[13].

La verrière est en effet liée à cette célébration d'une autre manière encore. Pour les nocturnes de la fête de la Nativité, la liturgie chartraine prescrit la lecture de la généalogie du Christ selon Matthieu[14]. Dans ces versets du Nouveau Testament, les ancêtres du Christ forment trois groupes de quatorze ancêtres, soit quarante-deux ascendants. Dans la verrière, il existe un même symbolisme numérique. L'image se compose de six groupes de sept éléments ou individus : sept prophètes, sept fleurs de lys pour la prêtrise, sept fleurs de lys pour les rois, à nouveau sept prophètes et enfin les sept présents de l'Esprit saint autour du Christ.

---

[12] JOHNSON, James R., « The Tree of Jesse Window of Chartres », *op. cit.,* p. 1-22 pour les liens avec la royauté.
[13] FASSLER, Margot E., « Mary's Nativity », *op. cit.,* p. 417.
[14] Matthieu (I, 1- 17) ; WEBER, Robert (éd.), *Biblia sacra iuxta vulgatam versionem*, Stuttgart, Württembergische Bibelanstalt, 1969, vol. 2, p. 1527 ; *La Bible de Jérusalem*, Paris, Desclée de Brouwer, Paris, 1975, p. 1695-1696 ; FASSLER, Margot E., « Mary's Nativity », *op. cit.,* p. 417 et *The Virgin of Chartres*, *op. cit.,* p. 328.

LA FÊTE DE LA NATIVITÉ DE LA VIERGE

Origines liturgiques

À Chartres, la fête de la Nativité occupe une place particulière mais pas unique dans la liturgie occidentale. Cette célébration s'inscrit dans un essor plus vaste de la piété mariale[15]. Dès la fin du Haut Moyen Âge, le développement du culte s'accompagne d'une affirmation progressive de la Vierge en tant que

[15] De nombreuses études existent sur ce thème mais nous avons observé une certaine carence pour le XIIIe siècle. De très nombreux ouvrages traitent de l'évolution de la figure de la Vierge du Haut Moyen Âge jusqu'au XIIe siècle et ne vont pas au-delà. Voici néanmoins quelques références importantes : MANOIR, Hubert du (dir.), *Maria. Études sur la Sainte Vierge*, Paris, Beauchesne, 1949, notamment vol. 1, p. 217-245 ; LAURENTIN, René, *Court traité sur la Vierge Marie*, Paris, P. Lethielleux, 1968, 224 p. ; PALAZZO, Éric et JOHANSSON, A.-K, « Jalons liturgiques pour une histoire du culte de la Vierge dans l'Occident latin (Ve-XIe s.) » dans IOGNA-PRAT, Dominique, PALAZZO, Éric et RUSSO, Daniel (dir.), *Marie : Le culte de la Vierge, op. cit.,* p. 15-43 ; IOGNA-PRAT, Dominique, « Le culte de la Vierge sous le règne de Charles le Chauve » dans IOGNA-PRAT, Dominique, PALAZZO, Éric et RUSSO, Daniel (dir.), *Marie : Le culte de la Vierge*, *op. cit.,* p. 65-107 ; BALTZER, Rebecca A., « The Little Office of the Virgin and Mary's Role at Paris » dans FASSLER, Margot E. et BALTZER, Rebecca A. (dir.), *The Divine Office in the Latin Middle Ages*, New York, Oxford University press, 2000, p. 463-484 ; RUBIN, Miri, *Mother of God. A History of the Virgin Mary*, New Haven, Yale University Press, 2009, 532 p.

figure personnalisée[16]. Alors que la mère de Dieu était essentiellement glorifiée pour son rôle auprès du Christ, elle devient une figure plus sensible dès le IXe siècle[17]. Ce changement provient en grande partie de la place particulière de Marie, femme élue, à la fois mère et fille de Dieu par son humanité. Grâce à sa position, la Vierge transcende l'ordre naturel de la parenté et stimule la réflexion généalogique[18]. Au XIIIe siècle, Marie devient une mère pleine de tendresse dans ses relations avec son fils[19]. Elle est la femme qui a donné chair à Dieu, qui a permis l'incarnation divine. Elle est donc la médiatrice naturelle entre son fils et l'humanité. Marie est également un exemple à suivre[20]. En réparant la faute d'Ève, elle redonne un espoir de rédemption à tous les hommes. L'humanité est sauvée grâce à son élection.

Cette transformation progressive de la figure de Marie dans le sens d'une dévotion plus intime et sensible s'accompagne d'une multiplication des messes votives et de la création de célébrations propres à la Vierge[21]. À la fin du VIIe siècle, le Pape Serge Ier institue la fête de la Nativité, le 8 septembre. Elle est l'une des quatre fêtes dédiées à Marie avec la Purification (le 2 février), l'Annonciation (le 25 mars) et l'Assomption (le 15 août). Selon M. Fassler, cette fête subit de profonds bouleversements dans la liturgie gallicane[22]. Aux VIIIe et IXe siècles, les lectures des nocturnes ont notamment été modifiées. Les liturgistes carolingiens ont en effet abandonné le récit de la Visitation selon l'Évangile de Luc (I, 39-45) qui narre la visite de Marie à Élisabeth. Ils l'ont remplacé par une lecture issue de l'Évangile de Matthieu (I, 1-18) sur la généalogie du Christ :

---

[16] RUPALIO, Georges, « La Vierge comme système de valeurs » dans IOGNA-PRAT, Dominique, PALAZZO, Éric et RUSSO, Daniel (dir.), *Marie : Le culte de la Vierge, op. cit.,* p. 7.
[17] PALAZZO, Éric et JOHANSSON, A.-K, « Jalons liturgiques pour une histoire du culte de la Vierge dans l'Occident latin (Ve-XIe s.) », dans IOGNA-PRAT, Dominique, PALAZZO, Éric et RUSSO, Daniel (dir.), *Marie : Le culte de la Vierge*, *op. cit.,* p.18.
[18] RUPALIO, Georges, « La Vierge comme système de valeurs » dans IOGNA-PRAT, Dominique, PALAZZO, Éric et RUSSO, Daniel (dir.), *Marie : Le culte de la Vierge*, *op. cit.,* p. 11 et IOGNA-PRAT, Dominique, « Le culte de la Vierge sous le règne de Charles le Chauve » dans IOGNA-PRAT, Dominique, PALAZZO, Éric et RUSSO, Daniel (dir.), *Marie : Le culte de la Vierge*, *op. cit.,* p. 68.
[19] RUBIN, Miri, *Mother of God*, *op. cit.,* p. 211. FULTON, Rachel, « Mimetic Devotion, Marian Exegesis, and the Historical Sense of the Song of Songs », *Viator. Medieval and Renaissance Studies*, 27 (1996), p. 87.
[20] RUBIN, Miri, *Mother of God*, *op. cit.,* p. 200 ; GRAEF, Hilda, Mary, *A History of Doctrine and Devotion*, London and New York, Sheed and Ward, 1963, vol. I, p. 265.
[21] PALAZZO, Éric et JOHANSSON, A.-K, « Jalons liturgiques pour une histoire du culte de la Vierge dans l'Occident latin (Ve-XIe s.) », dans IOGNA-PRAT, Dominique, PALAZZO, Éric et RUSSO, Daniel (dir.), *Marie : Le culte de la Vierge*, *op. cit.,* p.18. Cf. *Liber Pontificalis, texte, introduction et commentaire*, Paris, L. Duchesne, vol. I, 1981, p. 396.
[22] FASSLER, Margot E., « Mary's Nativity », *op. cit.,* p. 395.

« [1] Livre de la genèse de Jésus Christ, fils de David, fils d'Abraham :
[2] Abraham engendra Isaac, […]
Jobed engendra Jessé,
[6] Jessé engendra le roi David. […]
[16] Jacob engendra Joseph, l'époux de Marie,
de laquelle naquit Jésus, que l'on appelle Christ. […]
[18] Or telle fut la genèse de Jésus Christ. Marie, sa mère, était fiancée à Joseph : or, avant qu'ils eussent mené vie commune, elle se trouva enceinte par le fait de l'Esprit saint. »[23]

Toujours selon M. Fassler, ce changement de lecture modifie en profondeur la fête de la Nativité[24]. Le choix de ces textes met en effet l'accent sur l'ascendance de Marie. Par une habile transposition, cette dernière est alors considérée comme la descendante directe de David. Alors que, dans Matthieu, Joseph est l'héritier de cette lignée, le rôle du patriarche dans la liturgie et l'exégèse s'efface progressivement au profit de la Vierge. Elle devient l'héritière directe de la lignée royale, la personne élue par Dieu pour s'incarner sur terre.

D'autre part, dans les liturgies carolingiennes, la lecture pour la célébration de la Nativité de la Vierge est tirée de l'Ecclésiastique (XXIV, 16-22). Dans ce dernier, la Sagesse personnifiée décrit sa propre croissance et se compare à une plante :

---

[23] Pour la traduction : *La Bible de Jérusalem*, *op. cit.,* p. 1695-1696. WEBER, Robert (éd.), *Biblia sacra, op. cit*., vol. 2, p. 1527. *Liber generationis Iesus Christi / filii David filii Abraham / [2] Abraham genuit Isaac* […] / *Obed autem genuit Iesse / Iesse autem genuit David regem* […] / [16] *Iacob autem genuit Ioseph virum Mariae de qua natus est Iesus qui vocatur Christus* […] / [18] *Christi autem generatio sic eart cum esset desponsata mater eius Maria Ioseph*.
[24] FASSLER, Margot E., « Mary's Nativity », *op. cit.,* p. 395 et suiv.

« [12] Je me suis enracinée chez un peuple plein de gloire,
dans le domaine du Seigneur, en son patrimoine.
[13] J'y ai grandi comme le cèdre du Liban,
comme le cyprès sur le mont Hermon.
[14]J'ai grandi comme le palmier d'Engaddi,
comme les plants de roses de Jéricho,
comme un olivier dans la plaine,
j'ai grandi comme un platane.
[15] Comme le cinnamome et l'acanthe j'ai donné du parfum,
comme une myrrhe de choix j'ai embaumé,
comme le galbanum, l'onyx, le labdanum,
comme la vapeur d'encens dans la Tente.
[16] J'ai étendu mes rameaux comme le térébinthe,
ce sont des rameaux de gloire et de grâce. »[25]

La fête carolingienne a ainsi réuni deux textes essentiels dans un contexte marial : l'ascendance royale et humaine du Christ et de la Vierge associée à l'allégorie végétale de la Sagesse[26]. Marie étant elle-même souvent associée à cette figure, la réunion de ces textes dans une même célébration est un ferment extrêmement propice aux commentaires exégétiques. Ce rapprochement a peut-être participé à l'assimilation de l'idée de lignée à celle de l'arbre.

Un autre texte fondamental a profondément influencé les célébrations mariales et la figure de la Vierge : le *Libellus de Nativitate Sanctae Mariae*[27]. Ce texte est le résultat d'une tradition apocryphe qui s'étend sur plusieurs siècles et qui prend son origine dans le *Proto-Évangile de Jacques*[28]. Ce dernier, daté du IIe

---

[25] *Biblia sacra*, op. cit., vol. 2, p. 1058. [16] *Et radicavi in populo honorificato / et in parte Dei mei hereditas illius / et in plenitudine sanctorum detention mea /* [17] *quasi cedrus exaltata sum in Libano / et quasi cypressus in monte Sion /*[18] *et quasi palma exaltata sum in Cades / et quasi plantation rosae in Hiericho /* [19] *quasi olive speciosa in campis / et quasi platanus exaltata sum iuxta aquam in plateis /* [20] *sicut cinnamomum et aspaltum aromatizans odorem dedi quasi murra electa dedi suavitatem odoris /* [21] *et quasi storax et galbanus et ungula et gutta / et quasi libanus non incises vaporavi habitationem meam / et quasi balsamum non mixtum odor meus /* [22] *ego quasi terebinthus extendi ramos meos / et rami mei honoris et gratiae.* Dans la Bible de Jérusalem les versets ne correspondent pas exactement. La référence n'est pas l'Ecclésiastique (XXIV, 16-22) mais l'Ecclésiastique (XXIV, 12-16), *Bible de Jérusalem*, *op. cit.,* p. 1234.
[26] FASSLER, Margot E., « Mary's Nativity », *op. cit.,* p. 396 et suiv.
[27] BEYERS, Rita (éd. et trad.), *Libri de Nativitate Mariae, II. Libellus de Nativitate sanctae Mariae*, Turnhout, Brepols, 1997, p. 22 et suiv.
[28] DAHAN, Gilbert (trad.), « Fulbert de Chartres, Sermon IV, sur la Nativité de la Vierge Marie, Vierge et Génitrice de Dieu. Étude et tradution », *Société archéologique d'Eure-et-Loir*, 94 (2007), p. 26-27.

siècle et écrit en hébreu, est un récit sur la naissance de la Vierge et l'enfance du Christ. Au VIIIe siècle, ce texte a été traduit en latin et renommé *Évangile du Pseudo-Matthieu.* Puis, aux alentours de l'an 1000, un Pseudo-Jérôme l'a réécrit sous le nom de *Libellus de Nativitate Sanctae Mariae*. Plus que des traductions, ces textes sont de véritables réécritures. Alors que l'*Évangile du Pseudo-Matthieu* évoque la naissance de la Vierge, son enfance et celle du Christ, le *Libellus* abandonne le récit des premières années de Jésus pour se consacrer à la naissance et à l'enfance de Marie. Ainsi, dans le *Libellus*, l'accent est mis sur la virginité de la Vierge, sur son ascendance royale issue de David, sa naissance à Nazareth et sur son enfance au temple de Jérusalem. Grâce à ce récit, Marie, considérée comme la descendante directe du roi David, devient également l'héritière de la lignée de Lévi, prêtre du temple. Elle forme à ce titre le réceptacle humain idéal pour le Christ, descendante à la fois d'une lignée spirituelle et régalienne. L'association de ces textes à l'Ecclésiastique (XXIV, 16-22) évoquant l'allégorie végétale de la Sagesse est alors extrêmement propice à de nouvelles créations.

La fête de la Nativité à Chartres

À Chartres, l'héritage liturgique marial est d'autant plus crucial que la cathédrale abrite depuis 876 une relique du voile de la Vierge offert par Charles le Chauve[29]. Avant l'an 1000, les lectures des nocturnes de la Nativité étaient tirées de l'Évangile de Matthieu et du Pseudo-Matthieu. L'ascendance du Christ et l'enfance de la Vierge étaient donc évoquées dans une certaine proximité[30].

Fulbert, évêque de cette ville de 1006 à 1028, s'est alors servi de circonstances exceptionnelles pour justifier la recréation de l'office de la Nativité. En 1020, la veille de cette célébration, un incendie a totalement ravagé l'église[31]. Fulbert a alors débuté la reconstruction de la cathédrale et s'est servi de ce bouleversement pour y renouveler et affermir le culte de Marie. Il s'est appuyé

---

[29] DEREMBLE, Colette, « Chartres » dans VAUCHEZ, André (dir.), *Dictionnaire Encyclopédique du Moyen Âge*, Paris, Éditions du Cerf, 1997, vol. I, p. 309.
[30] FASSLER, Margot E., « Mary's Nativity », *op. cit.,* p. 399.
[31] MERLET, René, et CLERVAL, Jules A. (éd.), *Un manuscrit chartrain du XIe siècle*, Chartres, Garnier, 1893, p. 56-57 et CLERVAL, Jules A., « Translationes S. Aniani Carnotensis episcopi annis 1136 et 1264 factae », *Analecta Bollandiana*, 7 (1888), p. 321-35.

notamment sur la liturgie de l'Avent pour recréer un office complet[32]. La fête de la Nativité est devenue la fête patronale de la cathédrale. C'est pour cette occasion particulière que le répons *Stirps Jesse* aurait été composé. À partir du XIe siècle, les nocturnes de cette célébration se déroulent donc suivant l'ordonnancement évoqué ci-après[33]. Malheureusement, un très grand nombre de manuscrits chartrains ont été détruits lors de la Seconde Guerre mondiale. Certains éléments de cet office demeurent hypothétiques. Les répons chantés à la fin de chacun des nocturnes sont ordonnés suivant la proposition de M. Fassler. Nous expliquerons ce choix par la suite. Voici donc le déroulement de l'office des nocturnes[34] :

[32] FASSLER, Margot E., *The Virgin of Chartres*, *op. cit.,* p. 55 et suiv.
[33] FASSLER, Margot E., « Mary's Nativity », *op. cit.,* p. 418.
[34] *Loc. cit.* Le déroulement des nocturnes a été retranscrit d'après le manuscrit Chartres, ms 162 aujourd'hui détruit. Les notes du chanoine Y. Delaporte sur ce codex ont permis de connaître et reconstituer l'organisation de cette célébration.

Antienne invitatoire : *Adoremus Christum*, avec Ps. 94

Hymne : *Ave Maris Stella*

PREMIER NOCTURNE :

Trois psaumes avec antiennes

Les lectures sont tirées du sermon de Fulbert, *Approbatae consuetudinis*[35].

Lecture 1 : *Approbate ... patrocinari desistit*.

Répons : *Hodie nata est* (6854)

Lecture 2 : *Propositionem sequatur ... singulariter intimabat*.

Répons : *Beatissime virginis* (6184)

Lecture 3 : *Expedito quam ... ad portam quietis aeternae*.

Répons : *Stirps Jesse* (7709)

SECOND NOCTURNE :

Trois psaumes avec antiennes

Lecture 4 : *Hic si quis ... salutis accipere*.

Répons: *Gloriose* (6781)

Lecture 5 : *Tali ergo ... pacta cassare*.

Répons : *Nativitas tua* (7119)

Lecture 6 : *His quoque ... unus Deus in aeternum*.

Répons : *Ad nutum Domini* (6024)

TROISIÈME NOCTURNE :

Trois psaumes avec antiennes

Les lectures sont tirées de Matthieu (I, 1-18) divisé en trois sections.

Lecture 7 :

Répons : *Corde et animo* (6339)

Lecture 8 :

Répons : *Nativitas gloriose* (7198)

Lecture 9 :

---

[35] DAHAN, Gilbert (trad.), « Fulbert de Chartres, Sermon IV », *op. cit.,* p. 25 et MIGNE, Jacques-Paul (éd.), *Patrologia Cursus Completus, Series Latina,* PUF, Presses Universitaires de France*,* 1800-1875, vol. 141, p. 320-331. Cette référence sera abrégée en *PL* par la suite.

Répons : *Solem justitiae* (7677)

Chacun des nocturnes de l'office se terminaient par un répons composé pour l'occasion, *Stirps Jesse, Ad nutum* et *Solem justitiae*[36] :

Stirps Jesse uirgam produxit, uirgaque florem,
Et super hunc florem requiescit spiritus almus ;
v. Virgo Dei genitrix uirga est ; flos filius ejus

La souche de Jessé a donné un rameau et le rameau a produit une fleur.
Et sur cette fleur repose l'Esprit bienfaisant.
v. Le rameau, c'est la Vierge, mère de Dieu, la fleur, c'est son Fils.

Ad nutum Domini nostrum ditantis honorem,
Sicut spina rosam, genuit Judaea Mariam
v. Ut vitium virtus operiret, gratia culpam.

Parce que le Seigneur l'a voulu pour embellir notre dignité d'hommes,
tel l'épine produisant une rose, le peuple juif a produit Marie,
v. pour que la vertu mette un voile sur le vice et que la grâce couvre la faute.

[36] Fulbert de Chartres, *Œuvres, correspondance, controverse, poésie*, Société archéologique d'Eure-et-Loir, 2006, p. 514-515. Pour une autre traduction : CLERCK, Paul de, « La liturgie au temps de Fulbert » dans dans ROUCHE, Michel (dir.), *Fulbert de Chartres*, *précurseur de l'Europe médiévale ?,* Paris, PUPS, 2008, p. 98-99. Pour la restitution des mélodies des trois répons du XIe siècle : DELAPORTE, Yves, « Fulbert de Chartres et l'école chartraine de chant liturgique au XIe siècle », *Études Grégoriennes*, 2 (1957), p. 64-65. Le chanoine a pu consulter des manuscrits aujourd'hui détruits. Pour une traduction anglaise : FASSLER, Margot E., *The Virgin of Chartres*, *op. cit.,* Appendice D, p. 414 et suiv.

Solem justitiae Regem paritura supremum,
Stella Maria maris hodie processit ad ortum ;
v. Cernere divinum lumen gaudete fideles.

Elle doit enfanter le Soleil de justice et le plus haut des rois !
Marie, l'étoile de la mer,
en ce jour est parvenue à son lever.
v. Réjouissez-vous, fidèles, d'apercevoir la lumière divine.

La création de ces pièces est tout à fait exceptionnelle puisque aucun chant distinct, propre à cette célébration n'était utilisé au XIe siècle dans les autres églises[37]. Les chantres employaient généralement des pièces issues du Commun de la Vierge, c'est-à-dire, des mélodies utilisées indifféremment pour tous les offices et messes de chacune des principales célébrations dédiés à Marie.

Toutefois, l'ordre des répons à la fin de chaque nocturne n'est pas certain. Aucune source liturgique contemporaine de Fulbert ne peut attester directement de la disposition de ces pièces. Dans son argumentation, le chanoine Y. Delaporte s'appuie notamment sur un recueil non liturgique des œuvres de Fulbert pour déterminer l'organisation des répons dans les nocturnes : le manuscrit lat. 14167 conservé à la BnF et compilé après la mort de l'évêque[38]. Cet ouvrage ne conserve que les textes des trois répons sans mélodie. Ces pièces sont accompagnées des sermons et autres écrits attribués à Fulbert. Les trois compositions y sont classées selon l'ordre des modes mélodiques de l'*octoechos* alors même qu'elles sont notées sans musique. En d'autres termes, *Solem justitiae* en *ré* authente est suivi de *Stirps Jesse*, en deuxième mode ou *ré* plagal puis du dernier répon *Ad nutum*, en troisième mode. Nous avons retenu ici la disposition défendue par M. Fassler qui suit l'ordre suivant : *Stirps Jesse*, *Ad nutum* et *Solem Justitiae*[39]. Cette dernière appuie son argumentation sur les notes du chanoine présentes aux archives diocésaines de Chartres. Y. Delaporte avait travaillé sur le codex Chartres ms. 162 aujourd'hui détruit. Ce codex rassemblait une collection

[37] BERNARD, Philippe, « Les répons chartrains pour la fête de la Nativité de la Vierge Marie à l'époque de Fulbert » dans *Monde Médiéval et Société Chartraine*, Paris, Picard, 1997, p. 143.
[38] Paris, BnF, lat. 14167. DELAPORTE, Yves, « Fulbert de Chartres », p. 64 et *L'Ordinaire chartrain du XIIIe siècle*, Chartres, Société archéologique d'Eure-et-Loir, 1953, p. 174-175.
[39] FASSLER, Margot E., « Mary's Nativity », *op. cit.,* p. 417.

de lectures et de chants pour la célébration des fêtes de la Vierge utilisée à Chartres du XIe au XIIe siècle. La position de M. Fassler est donc étayée par des sources liturgiques contrairement à celle d'Y. Delaporte. Ces notes donnent l'ordre des sermons de Fulbert pour les célébrations de la Vierge. Puisque les lectures et les répons ont été créés pour cette célébration, M. Fassler émet l'hypothèse que l'ordre des pièces musicales doit correspondre à l'organisation et aux significations des lectures. Dans son sermon *Approbatae consuetudinis* composé pour cet office[40], Fulbert débute par une présentation des révélations de l'Ancien Testament pour expliquer celles du Nouveau. Il est donc tout à fait plausible voire probable que le *Stirps Jesse* soit chanté à la fin du premier nocturne. Ce dernier est en effet un commentaire des versets d'Isaïe sur la venue du Sauveur.

[40] DAHAN, Gilbert (trad.), « Fulbert de Chartres, Sermon IV », *op. cit.,* p. 25 et *PL*, vol. 141, p. 320-331 et FASSLER, Margot E., *The Virgin of Chartres*, *op. cit.,* p. 83 et suiv.

LE RÉPONS *STIRPS JESSE*

Étude et analyse

Le répons *Stirps Jesse*, qui clôt le premier nocturne, est la pièce qui a servi de teneur aux motets de notre corpus. Elle est sans doute également la composition musicale la plus célèbre de cet office. Le texte de ce répons se réfère à la prophétie d'Isaïe (XI, 1-2) :

> « Une branche sortira de la racine de Jessé et une fleur montera de sa racine,
> 2 Sur lui reposera l'Esprit de Yahvé, esprit de sagesse et d'intelligence, esprit de conseil et de force, l'esprit de connaissance et de crainte de Yahvé. »[41]

Le *Stirps Jesse* est formé de trois hexamètres : deux pour le corps du répons (chanté une deuxième fois à la fin du verset) et le troisième pour le verset mélismatique chanté par le soliste[42] :

> *Stirps Jesse uirgam produxit, uirgaque florem,*
> *Et super hunc florem requiescit spiritus almus ;*
> *V. Virgo Dei genitrix uirga est ; flos filius ejus.*[43]

> « La souche de Jessé a donné un rameau et le rameau a produit une fleur.
> Et sur cette fleur repose l'Esprit bienfaisant.
> V. Le rameau, c'est la Vierge, mère de Dieu, la fleur, c'est son Fils. »

Les versets bibliques annoncent la venue du Sauveur, descendant de Jessé et de son fils David. Le répons *Stirps Jesse* composé à partir de cette prophétie est une glose de cet extrait biblique. Dans cette pièce, le Sauveur qui n'était pas nommé par Isaïe est reconnu par le compositeur et les commentateurs chrétiens comme étant Jésus-Christ symbolisé par une fleur. Il est le fils d'une Vierge, elle-même assimilée à la branche. Le répons est donc une interprétation de l'Ancien Testament à la lumière du Nouveau conformément à l'approche typologique.

---

[41] Livre d'Isaïe (XI, 1-2). *Biblia sacra*, *op. cit.,* vol. 2, p. 1108. *Et egredietur virga de radice Iesse et flos de radice eius ascendet / et requiescet super eum Spiritus Domini / spiritus sapientiae et intellectus / spiritus consilii et fortitudinis / spiritus scientiae et pietatis.* La version de la *Bible de Jérusalem* fondée sur les textes hébreux et grecs des Septante est très différente. Aucune fleur n'y est évoquée. *La Bible de Jérusalem*, *op. cit.,* p. 1302.
[42] BERNARD, Philippe, « Les répons chartrains », *op. cit.,* p. 138.
[43] Fulbert de Chartres, *Œuvres, correspondance, op. cit.,* p. 514-515.

Cette interprétation n'est pas nouvelle. Il existe de très nombreux commentaires dans ce sens depuis le Haut Moyen Âge[44]. L'une de ces interprétations provient d'un commentaire de Jérôme :

> « Pour les Juifs, le rejeton aussi bien que la fleur signifie le Christ […] Quant à nous, nous voyons dans le rejeton l'image de la sainte Vierge Marie […] et dans la fleur, celle du Sauveur, qui s'est appelé dans le Cantique des Cantiques la fleur des champs et le lis des vallées. »[45]

L'originalité du répons attribué à Fulbert vient surtout de sa mélodie. Le mot *Stirps* est le seul à être fondé sur un centon du deuxième mode : c'est l'unique formule employée dans la mélodie[46]. Le mélisme est donc nouvellement créé.

Néanmoins, un accès direct au répons du XIe siècle est aujourd'hui impossible à cause de la destruction de nombreuses sources. Le chanoine Y. Delaporte avait toutefois déjà transcrit le répons grâce à ces travaux sur les sources chartraines[47]. D'autre part, des manuscrits plus tardifs conservent le répons. Notre transcription s'appuie sur le codex Paris, BnF, lat. 15182. La pièce est employée pour célébrer les nocturnes de l'Assomption[48] :

---

[44] Pour un relevé plus complet de ces interprétations littéraires : WATSON, Arthur, *The Early Iconography of the Tree of Jesse, op. cit.,* p. 2 et suiv.

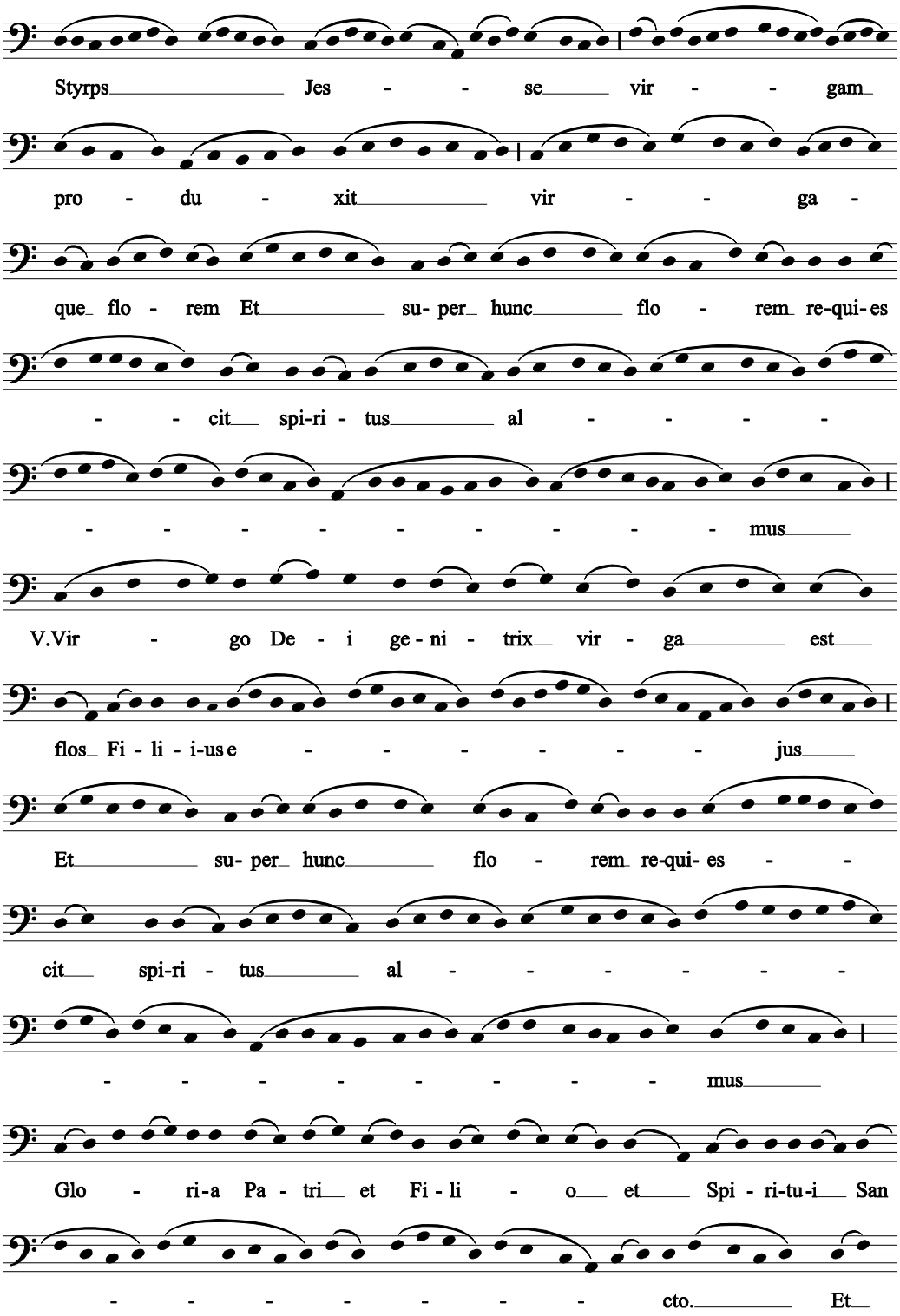
[45] *Virgam et florem de radice Iesse, ipsum Dominum Iudaei interpretantur : quod scilicet in virga regnantis potentia, in flore pulchritudo monstretur. Nos autem virgam de radice Iesse, sanctam Mariam Virginem intelligamus. PL*, XXIV, p. 144. Pour la traduction : DELAPORTE, Yves et HOUVET, Étienne, Les Vitraux de la cathédrale de Chartres, *op. cit.,* p. 144.

[46] Un centon dans un mode donné est une formule mélodique que l'on peut réutiliser indifféremment pour tout chant dans ce mode. BERNARD, Philippe, « Les répons chartrains », *op. cit.,* p. 145.

[47] DELAPORTE, Yves, « Fulbert de Chartres », *op. cit.,* p. 64-65.

[48] f° 304.

Exemple musical 1



Dans ce répons, la mélodie souligne le sens du texte. Les mélismes le ponctuent et accentuent certains mots fondamentaux[49]. Ainsi, cette pièce a

[49] FASSLER, Margot E., « Mary's Nativity », *op. cit.,* p. 422.

clairement été dédiée à Marie. En effet, les mots *Deus* ou *Filius,* qui désignent les figures centrales du christianisme, sont à peine ornés. Ils sont chantés respectivement sur trois et cinq notes. Ces mélismes sont quasiment inexistants par rapport à l'ornementation d'*ejus* à la fin du verset chanté par le soliste (vingt-huit notes pour ce seul mot à la septième portée). Ce pronom désigne la Vierge et fait référence au lien qui l'unit à son Fils. La musique souligne ainsi le sens du texte : si la fleur est le Christ, c'est avant tout le fils de la Vierge, en d'autres termes, Dieu qui s'est incarné sur terre.

L'analyse de M. Fassler souligne un autre niveau de sens. Dans la liturgie gallicane, après avoir chanté le répons avec son verset, il était d'usage de reprendre seulement une partie du corps du répons comme suit :

> « La souche de Jessé a donné un rameau et le rameau a produit une fleur.
> Et sur cette fleur repose l'Esprit bienfaisant.
> v. Le rameau, c'est la Vierge, mère de Dieu, la fleur, c'est son Fils.
> Et sur cette fleur repose l'Esprit bienfaisant. »[50]

Après avoir chanté « La Vierge mère de Dieu est la tige, la fleur est son Fils », le chantre reprenait donc « Et sur cette fleur l'Esprit divin s'est reposé ». La répétition gallicane crée ainsi un parallèle et souligne les liens qui existent entre le Christ, la Vierge et l'Esprit saint, ce dernier reposant sur la fleur christique.

Les liens avec le sermon de Fulbert

Pendant les nocturnes de la fête de la Nativité au XIe siècle à Chartres, ce répons est associé à une lecture tirée d'un sermon de Fulbert. Celui-ci est le quatrième texte d'une série de six sur la Purification et la Nativité[51]. Fulbert y

---

[50] Fulbert de Chartres, *Œuvres, correspondance*, *op. cit.,* p. 514-515. *Stirps Jesse uirgam produxit, uirgaque florem, / Et super hunc florem requiescit spiritus almus ; / V. Virgo Dei genitrix uirga est ; flos filius ejus / Et super hunc florem requiescit spiritus almus*.

[51] DAHAN, Gilbert (trad.), « Fulbert de Chartres, Sermon IV », *op. cit.,* p. 24. Sur le sermon et la paternité de l'œuvre : CANAL, José Maria, « Los sermones marianos de San Fulberto de Chartres », *Recherches de*

décrit notamment l'importance de cette célébration, les prophéties et miracles qui annoncent la venue au monde de la Vierge, ses origines, son nom. Il fait également l'éloge de Marie, évoque encore ses miracles puis conclut sur une prière. La lecture *Expedito quam ... ad portam quietis aeternae* à la fin du premier nocturne serait ainsi associée au répons *Stirps Jesse.* Dans cette lecture, Fulbert relie plusieurs versets de l'Ancien Testament : les Nombres (XVII, 1-11[52]) et Isaïe (VII, 14 ; IX, 5-6 ; XI, 1-2).

Les versets sur le rameau d'Aaron extraits du livre des Nombres évoquent la rébellion des Israélites contre Moïse et Aaron. Dieu ordonne alors d'apporter douze branches, une pour chaque tribu. Le rameau qui fleurirait serait celui de la famille élue par Dieu. La verge d'Aaron, de la tribu de Lévi bourgeonne et devient ainsi le témoignage du choix de Dieu. Dans ce sermon, Fulbert associe ces versets à la racine de Jessé (Isaïe, XI, 1-2). La floraison de la branche d'Aaron, symbole de l'élection de Dieu, devient donc une annonce tangible de la prophétie d'Isaïe et de la floraison allégorique de Marie. La Vierge, la branche sans racine, a donné naissance à une fleur, Jésus.

Ces versets en lien avec l'annonce de la naissance d'un enfant miraculeux mise au monde par une vierge (VII, 14 ; IX, 5-6) permettent alors à Fulbert de créer un discours cohérent à partir de ces versets. Certes, ce n'est pas le premier à l'écrire mais l'évêque le fait avec une grande virtuosité. Il donne la parole à Isaïe qui explique *a posteriori* à son auditoire la floraison de la verge d'Aaron à la lumière de sa propre prophétie. Ainsi, ses commentaires lui permettent de confirmer entre eux l'authenticité des versets de l'Ancien Testament. Il prouve la véracité d'un des fondements de la foi catholique :

Théologie ancienne et médiévale, 29 (1962), p. 33-51. Cette attribution a été vivement critiquée par BARRÉ, Henri, « Pro Fulberto », *Recherches de Théologie ancienne et médiévale*, 31 (1964), p. 324-330.

[52] Les références sont celles de la Vulgate. Pour la *Bible de Jérusalem, op. cit.,* XVII, 16-26, p. 227 et suiv. Le lien est déjà fait chez Isidore de Séville, *Quaestiones in Vetus testamentum*, *PL*, vol. 83, p. 348. *Virga autem Aaron, quae post siccitatem floruit, caro insinuatur Christi, quae postquam de Jesse radice succisa est, vivacius moritifcata reviviscit. Itaque virga post ariditatem virescens Christus est post mortem resurgens. Ipsum enim virgam, ipsum florem intelligimus, ut in virga regnantis potentia, et in flore pulchritudo ejus monstretur. Unde et in Canticis canticorum idem dicit :* Ego sum flos campi, lilium convallium (Cant. II) */ Alii virgam, hand, quae sene humore florem protulit, Mairam virginem putant, que sine coitu edidit Verbum Dei, de qua scriptum est :* Exiet virga de radice Jesse, et flos de radice ejus ascendet (Isai. XI), *id est, Christus, qui futurae typum praeferens passionis, candido fidei lumine et passionis sanguine purpurabat flos virginum, corona martyrum, gratia continentium.*

l'Incarnation divine c'est-à-dire la naissance miraculeuse de Jésus, né d'une Vierge. La lecture associée dans l'office au répons *Stirps Jesse* rend ce lien limpide. Elle permet un approfondissement et une explication du répons[53].

Attribution à Fulbert

Il existe donc des liens étroits entre les répons et le sermon *Approbatae consuetudinis*[54]. Néanmoins, après leur création, ces œuvres ne sont pas nécessairement restées associées. Le *Stirps Jesse* et le sermon ont été souvent réutilisés mais pour des fêtes liturgiques différentes[55]. Leur richesse est sans doute l'une des raisons de cette importante propagation. Néanmoins, la renommée personnelle de l'évêque a également dû y jouer un grand rôle.

Il semble que le sermon *Approbatae consuetudinis* soit bien une des œuvres de l'évêque[56]. Cependant, peu d'éléments concrets justifient l'attribution du *Stirps Jesse* à Fulbert. Le répons a certes été composé sous son épiscopat et il existe une forte proximité entre les thèmes du sermon et ceux du répons. Néanmoins, cette dernière n'est pas suffisante pour attribuer avec certitude le *Stirps Jesse* à l'évêque.

Cette paternité est plus probablement le résultat de la volonté de ses disciples de valoriser l'image de Fulbert. En effet, à sa mort, l'évêque a été enterré à l'église Saint-Père de Chartres et non dans la cathédrale. Cette dernière ne possédait pas les reliques de l'évêque. La création d'un culte autour de la personne de Fulbert, bâtisseur de la cathédrale et adorateur de la Vierge servait donc les intérêts des chanoines[57]. Ainsi, la source la plus ancienne qui atteste de façon indirecte de cette paternité est le manuscrit Paris, BnF, lat. 14167[58]. Ce

---

[53] Pour la traduction de la lecture, cf. annexe A. Lecture 3 : de *Expedito quam* à *ad portam quietis aeternae* ; de « Obéissant au Seigneur » jusqu'à « mais il viendra heureusement au port du repos éternel. », *PL*, vol. 141, p. 320-321. Corrections par CANAL, José Maria, « Los sermones mariales de San Fulberto de Chartres », *op. cit.,* p. 33-51.

[54] L'attribution du *Stirps Jesse* a déjà été contestée par CORBIN, Solange, *Essai sur la musique religieuse portugaise au Moyen Âge : 1100-1385*, Paris, les Belles lettres, 1952, 439 p. Cette position a été réfutée par DELAPORTE, Yves, *L'Ordinaire chartrain*, *op. cit.,* p. 251-255.

[55] Cf. notamment le bréviaire parisien Paris, BnF, lat. 15181 et 15182.

[56] Cf. note 50.

[57] BOZOKY, Edina, « Le culte de sainteté de Fulbert » dans ROUCHE, Michel (dir.), *Fulbert de Chartres*, *op. cit.*, p. 173-187 et FASSLER, Margot E., *The Virgin of Chartres*, *op. cit.,* p. 96 et suiv.

[58] FASSLER, Margot E., *The Virgin of Chartres*, *op. cit.,* p. 122 et suiv.

dernier réunit des écrits de Fulbert rassemblés par ses disciples peu après sa mort. Ce codex, déjà évoqué ci-avant, est daté du milieu du XIe siècle. Il provient de la bibliothèque de saint-Pierre, église située non loin de la cathédrale de Chartres. Cette compilation débute par une des versions de l'éloge de Sigon, chantre et disciple de Fulbert, pour la mort de l'évêque. Les trois répons y sont incorporés juste avant des poésies de Fulbert mais sans aucune notation musicale.

Les références plus tardives à ces répons ne mentionnent que rarement l'évêque. Le plus ancien témoignage de leur existence est celui de Pierre le Vénérable, abbé de Cluny de 1122 à 1156[59]. Vers 1146, il évoque le *Stirps Jesse* dans ses *Statuta,* c'est-à-dire, dans les recueils où sont conservées toutes les décisions prises par lui et approuvées par le chapitre général de l'ordre. Il y désigne le *Stirps Jesse* comme un chant « récent » mais sans l'attribuer à quiconque[60]. La deuxième trace écrite de l'existence des trois répons est rapportée par William de Malmesbury, mort vers 1143. Il évoque dans le *De miraculis sanctae Mariae* la composition par Fulbert de *responsoria* sans donner le nom de ces pièces.

Le culte de Fulbert comme constructeur de la cathédrale de Chartres et comme champion de la Vierge n'a cessé de croître. Le miracle de la Lactation en est un exemple. La première mention de la guérison de Fulbert grâce au lait de la Vierge se trouve dans la *Vieille Chronique*, texte du XIVe siècle sur l'histoire de la cathédrale de Chartres et compilé par les chanoines de la ville[61]. L'attribution du *Stirps Jesse* à l'évêque participe donc de ce culte de Fulbert en tant que défenseur de la Vierge.

---

[59] BERNARD, Philippe, « Les répons chartrains », *op. cit.,* p. 140-141.
[60] *Ibid.*, p. 144. CONSTABLE, Giles (éd. et dir.), *Consuetudines Benedictinae variae (Saec. XI- Saec XIV), Siegburg, Francsicum Schmitt success.*, 1975, vol. 6, p. 103 et TORREL, Jean-Pierre et BOUTHILLIER, Denise, Pierre le Vénérable et sa vision du monde, Louvain, 1986, p. 30.
[61] FASSLER, Margot E., « Mary's Nativity, », *op. cit.,* p. 434. Hic Fulbertus, floriosus in vita sua, maximus doctor in ecclesia,, speculum fidei christiane, devotissimus beate Maire, multos tractatus de ipsa et legendas multas eleganciores, utpote de Nativitate qui incipit Approbate Consuetudinis, composuit ; quam Nativitatem primus in Gallia celebrari procuravit. Ipsum beata Virgo, tanquam specialem alumpnum, in quadam egreditudine sua, personaliter visitavit et linguam ejus jam sacre igne pene consumptam lactis sui de mamilla recenter extracti infusione lavavit ; unde accidit tres guctas dicti lactis super faciem remanisse, quas recollegit et in precioso vase ad hoc aptato reposuit, que usque ad presens, in ecclesia, certis temporibus, venrantur. LÉPINOIS, E. de, et MERLET, Lucien, Cartulaire de Notre-Dame de Chartres, Chartres, Impr. de Garnier, 1862-1865, vol. 1, p. 14.

Postérité du Stirps Jesse

Le répons *Stirps Jesse* a été réécrit très peu de temps après sa composition. Les essais de plume de la page de garde du manuscrit 78 de Chartres le prouvent[62]. Le texte *Benedicamus Domino Deo Gratias* y apparaît sous les neumes de la mélodie du *Stirps Jesse.* Celui-ci est également situé sous la mélodie du *Flos Filius* (issue de la deuxième partie du verset de ce répons) dans la partie supérieure droite surmontée des neumes du répons. C'est cette dernière disposition du texte *Benedicamus Domino* sur la mélodie du *Flos Filius ejus* qui s'est le plus répandue.

Le *Stirps Jesse* s'est ensuite propagé dans toute l'Europe et même jusqu'en Orient dans la liturgie du Saint-Sépulcre et des Carmes[63]. De plus, ce répons n'a pas été simplement chanté pour la Nativité de la Vierge mais également pour d'autres célébrations mariales. La beauté de cette pièce est peut-être une des causes de son adaptation si prompte. Sa réutilisation s'est en effet accompagnée d'une propagation importante. On la doit sans doute en partie à Pierre le Vénérable, abbé de Cluny de 1122 à 1156. Ce dernier a instauré par le statut 74 le chant du *Benedicamus Domino* sur le mélisme du *Flos filius ejus* aux premières vêpres des cinq principales fêtes de l'année, c'est-à-dire à Pâques, Noël, la Pentecôte, la Saint-Pierre et l'Assomption[64]. Pierre le Vénérable est donc responsable de l'utilisation de ce mélisme et de son trope à Cluny mais aussi dans tous les prieurés et abbayes affiliés. Sachant le poids de cette institution encore au XIIe siècle, cette décision a permis une très large diffusion de la mélodie du *Flos*

---

[62] Cf. f° 1 v° Le manuscrit est aujourd'hui détruit mais il reste des reproductions. CULLIN, Olivier, *L'image musique*, Paris, Fayard, 2006, p. 66-67.

[63] DELAPORTE, Yves, « Fulbert de Chartres », *op. cit.,* p. 56. Si l'on veut constater le succès de ce répons, il est possible de voir la base de données *Cantus* consultée le 5 juin 2012, <http://cantusdatabase.org/> et <http://publish.uwo.ca/~cantus/>.

[64] BERNARD, Philippe, « Les répons chartrains », *op. cit.,* p. 146. Dans les autres abbayes, le *Benedicamus Domino* était le plus souvent chanté sur un *Kyrie* de la messe. Sur le *Benedicamus* à Cluny au XIIe siècle, GROSPELLIER, Alexandre, « Les origines d'un Benedicamus Domino », *Revue de Chant grégorien*, 1 (1895), p. 6. CONSTABLE, Giles (éd. et dir.), *Consuetudines Benedictinae variae (Saec. XI- Saec XIV)*, *op. cit.,* vol. 6, Statut 74, p. 103. « *De cantando Kyrie in quinque praecipuis festis* » *Statutum est, ut illud Kyrie eleyson, cuius cantus habet prosaicos versus, quorum principium est Clemens rector aeterne, pater immense eleyson, qui in multis monasteriis ad Cluniciacum pertinentibus usu antiquo cantabatur, etima Cluniaci in quinque praecipuis festis cantetus. Addidtum est et hoc, ut in eisdem solemnitatibus et in quibuslibet, prout libuerit, maioribus ad Vesperos vel ad Laudes cantetur Benedicamus domino iuxta cantum novi quidem sed boni et iam publici versus illius, qui in Nativitate beatae Matris Domini a multis canitur, Virgo dei genitrix virga est, flos filius eius. Sumptus est autem cantus non de toto versu, sed de fine versus, hoc est Flos filius eius.*

Filius et de son *contrafactum Benedicamus Domino*. En effet, cette mélodie si caractéristique du *Stirps Jesse* a rapidement servi aux premières polyphonies. L'abbaye de Saint-Martial de Limoges, devenue clunisienne au XIIe siècle, est la première à adapter le *Benedicamus Domino* à deux voix à cette même époque[65].

Ainsi, au XIIIe siècle, le répons *Stirps Jesse* est toujours utilisé dans la liturgie mais pas nécessairement pour la fête de la Nativité de la Vierge. Il est notamment prescrit pour les nocturnes de l'Annonciation (15 août) : Paris, BnF, lat. 15181 et 15182[66]. Dans le manuscrit Paris, BnF, lat. 15181, il est aussi employé pour la fête de la Conception de la Vierge (le 8 décembre)[67]. À la cathédrale Notre-Dame de Paris, avant 1200, le répons *Stirps Jesse* était également employé pour le petit office de la Vierge chanté pour tous les jours fériaux et pour les fêtes à trois leçons[68]. C'était sans doute l'office le plus familier pour chaque membre du chœur, du chapitre et de la hiérarchie ecclésiastique. Le petit office incluait également les huit heures canoniques et prenait les lectures, psaumes et chant à partir des grandes fêtes de la Vierge comme l'Assomption. La diffusion de cet office est d'autant plus importante qu'il a servi à la constitution de l'office de la Vierge dans les livres d'heures.

Le *Stirps Jesse* apparaît ainsi dans les trois principaux manuscrits parisiens du *Magnus Liber Organi* (F, W_1 et W_2)[69]. Il sert à la polyphonie à deux, trois et quatre voix pour les fêtes de l'Assomption et de la Nativité de la Vierge. La mélodie est également utilisée pour les polyphonies du *Benedicamus Domino.*

---

[65] Sur l'histoire de l'abbaye : ANDRAULT-SCHMITT, Claude (dir.), *Saint-Martial de Limoges : ambition politique et production culturelle : Xe-XIIIe siècles : actes du colloque tenu à Poitiers et Limoges du 26 au 28 mai 2005*, Limoges, PULIM, 2006, 545 p. ; sur le répons et ses *contrafacta* : HOPPIN, Richard, *La Musique au Moyen Âge*, trad. fr. de *Medieval Music*, Liège, Mardaga, 1991 (1ère éd. 1978),vol. 1, p. 291.

[66] EVERIST, *Mark, French Motets in the Thirteenth Century : Music, Poetry and Genre*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 45 ; ROTHENBERG, David J., *The Flower of Paradise. Marian Devotion and Secular Song in Medieval and Renaissance Music*, Oxford, Oxford University Press, 2011, table 2.1. D. ROTHENBERG considère que le *Flos filius ejus* rappelait les premières vêpres de l'Assomption. Cette hypothèse est réductrice ici puisque le *Stirps Jesse* est utilisé pour plusieurs célébrations mariales, y compris dans les bréviaires cités par D. ROTHENBERG.

[67] Paris, lat. 15181, f° 264-271. Une annotation du XVIIIe siècle à l'intérieur du plat de la reliure indique qu'on se servait de ce livre à la chapelle de la Sorbonne.

[68] BALTZER, Rebecca A., « The Little Office of the Virgin », *op. cit.,* p. 463-468.

[69] ROESNER, Edward H. (dir.), Le « *Magnus Liber Organi* » *de Notre-Dame de Paris*, Monaco, Éd. de l'Oiseau-lyre, 1993, vol. 1, p. XXII-XXIII et les différents tableaux récapitulatifs de F, W_2 et W_1 dans les volumes suivants.

De nombreuses clausules ont été composées sur cette mélodie qui a servi à la création des premiers motets. Le répons *Stirps Jesse* et ses significations liturgiques étaient donc parfaitement bien connus au XIIIe siècle. C'est pendant cette période que cette teneur a été le plus souvent utilisée. Dans les manuscrits évoqués ci-avant, le codex W_2 est la source qui conserve le plus grand nombre de motets sur le *Stirps Jesse*.

Le thème de l'arbre de Jessé a donc eu une destinée extrêmement riche. Par son intermédiaire, les représentations iconographiques comme les textes liturgiques et exégétiques évoquent la nature régalienne, prophétique et sacerdotale de la lignée de Jésus, la supériorité du spirituel sur le charnel et la nouvelle alliance entre Dieu et les Chrétiens. L'accent est alors mis sur la Vierge, figure névralgique qui articule la parenté spirituelle et charnelle de Jésus. Marie a permis l'Incarnation divine en restant vierge. Par là même, elle a racheté les fautes d'Ève et a donné un nouvel espoir de rédemption à l'humanité.

La recréation de la fête patronale le jour de la Nativité de la Vierge à Chartres résulte de cette tradition liturgique. Le répons, et surtout la dernière partie du verset *Flos Filius ejus*, véhicule l'essence des croyances des Chrétiens : Jésus est le fils divin de la Vierge. Il n'est pas étonnant alors que, dans les siècles qui ont suivi sa création, le répons *Stirps Jesse* ait été largement diffusé. Sa dissémination résulte sans doute en partie de son attribution à Fulbert de Chartres, défenseur de la Vierge. Il a ainsi servi de fondement à de nombreuses polyphonies parisiennes aux XIIe et XIIIe siècles y compris aux motets conservés dans les sources les plus anciennes comme le codex W_2.

Chapitre III :
PRÉSENTATION DU CORPUS

PRÉSENTATION DU MANUSCRIT W_2

Contexte

Le *magnus liber organi*

W_2 est l'un des plus anciens manuscrits conservé à ce jour contenant des motets de l'*Ars Antiqua*[1]. Les musicologues le considèrent comme représentant une part du *magnus liber organi*. Les chercheurs emploient ainsi ce

[1] Pour une bibliographie plus complète : *RISM*, B, IV, 1, p. 171 et suiv. DITTMER, Luther A. (éd.), *Publications of Medieval Musical Manuscripts II : Wolfenbüttel 1099*, New York, Institute of mediaeval music, 1969, 506 p. ; ANDERSON, Gordon A. (éd.), *The Latin Compositions in Fascicules VII and VIII of the Notre Dame Manuscript Wolfenbüttel Helmstedt 1099 (1206)*, New York, Institute of Mediaeval Music, 1968-76, 2 vol. ; TISCHLER, Hans (éd.), *The Earliest Motets (to circa 1270). A Complete Comparative Edition*, New Haven and London, Yale University Press, 1982, 3 vol. ; EVERIST, Mark, *Polyphonic Music in Thirteenth-Century France. Aspects of Sources and Distribution*, New York and London, Garland Publishing, 1989, p. 97-109 ; PAYNE, Thomas B. (éd.), *Les organa à deux voix du manuscrit de Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 1099 Helmst* dans ROESNER, Edward H. (dir.), *Le « Magnus Liber Organi » de Notre-Dame de Paris,* Monaco, Éd. de l'Oiseau-lyre, 1996, vol. 6A ; *Wolfenbüttel Digital Library*, base de données en ligne consultée le 20 juin 2012, <diglib.hab.de/mss/1099-helmst/start.htm>.

terme pour qualifier les polyphonies liturgiques mesurées chantées dans la région de Paris pendant la seconde moitié du XIIe et les premières décennies du XIIIe siècle[2]. Ces polyphonies auraient été conservées dans un ouvrage aujourd'hui perdu. Pour les musicologues, le contenu de cette source pourrait alors être reconstitué à partir des manuscrits W_1, W_2, F et St-V qui conservent une partie de ce « répertoire » dit parisien[3]. Ce dernier contiendrait l'ensemble des polyphonies mesurées de cette période, c'est-à-dire les *organa*, clausules, conduits et sans doute les premiers motets.

Le terme *magnus liber organi* est utilisé par les musicologues en référence à deux mentions médiévales provenant de traités de la deuxième moitié du XIIIe siècle : le *De mensurabili musica* de Jean de Garlande et le *De mensuris et discantu* ou *Anonyme IV*. Dans son traité *De mensurabili musica*, Jean de Garlande évoque un *magnum volumen*, c'est-à-dire un ouvrage physique[4]. L'auteur de l'*Anonyme IV* fait quant à lui référence à un *magnus liber organi de gradali et antifonario*, « un grand livre d'*organum* pour les chants de la messe et de l'office ». Ce dernier aurait été « fait » par Léonin et « abrégé » par Pérotin[5].

Pour les musicologues, le terme *magnus liber organi* évoque donc un livre physique et par extension, son contenu c'est-à-dire le « répertoire » de la cathédrale de Notre-Dame. En effet, celui-ci a fait l'objet d'âpres discussions de la part des musicologues notamment à cause de l'interdépendance de la datation des différentes sources qui le représentent. Dans un premier temps, F. Ludwig pensait

---

[2] ROESNER, Edward H., « Magnus Liber » dans *The New Grove*, vol. 15, p. 593-597.

[3] W_1, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Guelf. 628 Helmst. ; W_2, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, 1099 (Helmst. 1206) ; St-V, Paris, BnF, lat. 15139 ; F, Firenze, Biblioteca Laurenziana, Pluteus 29. 1 ; HUSMANN, Heinrich et REANEY, Gilbert, « The Origin and Destination of the Magnus Liber Organi », *The Musical Quarterly*, 49 (1963), p. 311-330.

[4] REIMER, Erich (éd.), *Johannes de Garlandia : De mensurabili musica*, Wiesbaden, Steiner, 1972, vol. 1, p. 96 ; base de données en ligne *TML*, consultée le 5 mai 2012, <http://www.chmtl.indiana.edu/tml/13th/GARDMM_TEXT.html>. *Sed proprietas praedicta vix tenetur in aliquibus, quod patet in quadruplicibus magistri Perrotini per totum in principio magni voluminis, quae quadrupla optima reperiuntur et proportionata et in colore conservata, ut manifeste ibidem patet*.

[5] Léonin et Pérotin étaient des maîtres parisiens affiliés à la cathédrale Notre-Dame de Paris dans la deuxième moitié du XIIe siècle voire au début XIIIe. ROESNER, Edward H., « Leoninus » et « Perotinus » dans *The New Grove*, vol. 14, p. 565-567 et vol. 19, p. 446-451. Pour Léonin : WRIGHT, Craig, « Leoninus : poet and musician », *JAMS*, 39 (1986), p. 1-35 et RECKOW, Fritz (éd.), *Der Musiktraktat des Anonymus 4*, Wiesbaden, Steiner, 1967, vol. 1, p. 46. *TML*, base de données en ligne consultée le 6 mai 2012, <http://www.chmtl.indiana.edu/tml/13th/ANO4MUS_TEXT.html>. *Et nota, quod magister Leoninus, secundum quod dicebatur, fuit optimus organista, qui fecit magnum librum organi de gradali et antifonario pro servitio divino multiplicando*.

que chacun des manuscrits F, W_1 et W_2 représentait un stade d'évolution de ce répertoire[6]. Le premier aurait été une compilation de l'œuvre de Léonin, le second, de celle de Pérotin. Par la suite, H. Husmann a souligné l'inadéquation de ces concepts[7]. D'une part, ces sources ne sont pas contemporaines de Léonin et de Pérotin mais beaucoup plus tardives. Elles ne peuvent donc pas avoir été directement écrites par ces deux « organistes » ou rassemblées de leur vivant. D'autre part, ces manuscrits sont des compilations. Elles résultent donc d'un choix humain et ne sont pas nécessairement le résultat de différentes strates chronologiques. Pourtant, H. Husmann n'abandonne pas toute idée temporelle. Dans son esprit, un chercheur pouvait retrouver, dans ces trois sources, différentes couches chronologiques représentatives de l'évolution du répertoire du *magnus liber*. Selon lui, les pièces communes aux trois sources représentaient ainsi un stade originel. Puis, les *organa* présents uniquement dans F et W_2 auraient été créés après la consécration du nouvel autel de Notre-Dame de Paris en 1182. Enfin, les *organa* communs à F et W_1 auraient été un stade ultérieur de ce répertoire chanté dans des églises parisiennes autres que celle de Notre-Dame[8].

Cette hypothèse a été elle-même critiquée par C. Wright[9]. Dans son ouvrage, il démontre que chacune des sources citées auparavant possède son caractère liturgique propre. Ces manuscrits ne permettent donc pas de fonder une chronologie mais représentent un choix des compilateurs[10]. F intègre des polyphonies pour les Nocturnes et les Vêpres ainsi que des pièces pour certaines

---

[6] LUDWIG, Friedrich, *Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili*, New York / Hildesheim, éd. Institute of Medieval Music - Georg Olms, 1910, p. 57, p. 7 et p. 157 et « Die liturgischen Organa Leonins und Perotins », *Riemann-Festschrift : gesammelte Studien*, Leipzig, Hesses Verl., 1909, p. 200-213.

[7] HUSMANN, Heinrich et BRINER, Andres P., « The enlargement of the « Magnus liber organi » and the Paris Churches St. Germain l'Auxerrois and Ste Geneviève-du-Mont », *JAMS*, 16 (1963), p. 176-180.

[8] H. Husmann indique toutefois les églises de St-Germain-l'Auxerrois, l'église paroissiale du roi Philippe Auguste quand il était au Louvre, celles des collèges de la rive gauche et notamment le monastère augustinien de Ste-Geneviève. HUSMANN, Heinrich et BRINER, Andres P., « The enlargement of the « Magnus liber organi », *op. cit.,* p. 198 et p. 202. HUSMANN, Heinrich et REANEY, Gilbert, « The Origin and Destination of the Magnus Liber Organi », *op. cit.,* p. 322, 326 et 327.

[9] WRIGHT, Craig, *Music and Ceremony at Notre Dame of Paris 500-1500*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, p. 265-272.

[10] H. TISCHLER avance les mêmes propos dans son article : TISCHLER, Hans, « The evolution of the « Magnus Liber Organi », *The Musical Quarterly*, 70 (1984), p. 170.

processions et octaves des fêtes les plus importantes[11]. Au contraire, dans W_1 et W_2, l'origine liturgique des compositions est beaucoup plus difficile à déterminer. Une analyse codicologique est donc nécessaire à la présentation de cette dernière source.

Origine et provenance de W_2

Le manuscrit W_2 est un ouvrage d'un petit format (175 par 130 mm environ) mais volumineux. Certains folios sont manquants mais il reste encore 255 feuillets réunis en dix fascicules de trente-trois cahiers. Ces derniers sont composés pour l'essentiel de quaternions[12].

Ce manuscrit serait d'origine parisienne et daté du milieu du XIIIe siècle[13]. Cette hypothèse semble confirmée par la présence d'initiales filigranées typiques qui alternent le rouge et le bleu. Le manuscrit parcourt également l'année liturgique en intégrant des éléments spécifiques au calendrier parisien organisés pour l'office, la messe, les processions et les *Benedicamus Domino*. Les voix supérieures des motets dans W_2 sont écrites en notation carrée : la longue n'est pas différenciée de la brève. Cette écriture correspondrait donc à un stade antérieur à celui de l'ancien corpus de Mo[14]. Ce dernier est lui-même rédigé en notation dite pré-franconienne et daté de 1270 environ.

Même s'il a été considéré comme contenant une partie du répertoire du *magnus liber organi*, W_2 a été beaucoup moins étudié que F ou W_1. Définir l'origine liturgique en fonction des *organa* et fêtes qui le composent est plus

---

[11] ROESNER, Edward H., « Magnus Liber », *op. cit.,* vol. 15, p. 595 et *Antiphonarium, seu, Magnus liber de gradali et antiphonario : Color Microfiche Edition of the Manuscript Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteus 29. 1*, München, H. Lengenfelder, 1996, p. 27.

[12] Il manque les folios 5, 46 et 133. Une erreur s'est glissée dans la foliotation moderne : après le feuillet 218, il est écrit 218a puis 219a. Puis la foliotation continue. La mise en ligne du manuscrit corrige cette erreur. Nous donnerons cependant la foliotation la plus couramment acceptée.

[13] EVERIST, Mark, *Polyphonic Music*, *op. cit.,* p. 100. *RISM*, B, IV, 1, p. 171 et suiv.

[14] Montpellier, Bibliothèque de la Faculté de médecine, H 196. ROKSETH, Yvonne (éd.), *Polyphonies du XIIIe siècle : le manuscrit H 196 de la Faculté de Médecine de Montpellier*, Paris, L'Oiseau-Lyre, 1939, 4 vol.

difficile que dans ces autres sources[15]. De plus, les travaux effectués sur W_2 se sont plus souvent attachés à l'édition des pièces qu'à la codicologie.

Il n'y a aucune information précise sur la provenance du manuscrit, sur sa conception ou sur son histoire entre le XIIIe et le XVIe siècle. On sait ensuite que le codex W_2 a appartenu à *Flacius Illyricus*, célèbre universitaire et théologien humaniste : ses initiales sont inscrites au folio 122 v°[16]. Après sa mort en 1575, la bibliothèque fut vendue au Comte Heinrich Julius de Brunswick-Wolfenbüttel (1597) qui en fit don à l'Université de Helmstedt. En 1810, lors de sa dissolution, le manuscrit a réintégré la bibliothèque ducale de Wolfenbüttel et n'a plus été déplacé depuis. L'histoire du codex est donc bien connue après le XVIe siècle. Néanmoins, son origine demeure obscure et le contenu de W_2 ne permet pas de combler ces lacunes.

Organisation interne

Classifications des pièces

Le ou les compilateurs du manuscrit W_2 ont employé deux types de classifications en fonction du contenu de chaque fascicule. Les compositions latines pour les offices et la messe sont ordonnées selon le calendrier liturgique. Les motets en ancien français et certains en latin sont classés selon l'ordre alphabétique, la langue et le nombre de voix. Les différentes polyphonies et les motets latins sont placés avant les compositions en ancien français. Cette classification semble également représentative d'une évolution. Elle a été utilisée comme argument chronologique par les chercheurs. M. Everist considère ainsi que le codex W_2 est représentatif d'une étape entre les manuscrits F et Mo[17]. Dans le premier, toutes les pièces sont classées en fonction du calendrier liturgique. Dans le second, les motets sont ordonnés selon le nombre de voix et la langue.

---

[15] PAYNE, Thomas B. (éd.), *Les organa à deux voix*, *op. cit.,* vol. 6A, p. xxiv ; WRIGHT, Craig, *Music and Ceremony at Notre Dame*, *op. cit.,* p. 269.
[16] EVERIST, Mark, *Polyphonic Music*, *op. cit.,* p. 99.
[17] *Ibid*., p. 98.

Copistes et fascicules

Selon F. Ludwig, trois copistes auraient participé à l'écriture du manuscrit W_2 : le premier pour les *organa* dans les fascicules I-V, le second pour les conduits à deux voix dans le fascicule VI, et le troisième pour les motets dans les fascicules VII à X[18].

Selon T. Payne, il serait plus probable qu'il y ait eu cinq copistes. Dans son introduction au *magnus liber organi*, ce dernier s'appuie sur l'étude de M. Wolinski « *The manuscrit W_2 reexamined : a thirteenth-century polyphonic source* »[19]. Un seul copiste aurait alors écrit l'ensemble des textes et des mélodies des fascicules 7 à 10 à partir du folio 125 v° mais cette théorie nous semble peu convaincante.

Du point de vue de M. Everist, les copistes auraient plutôt été au nombre de six ou sept[20]. Le copiste 1 (peut-être identique au copiste 2) aurait écrit le fascicule 1 ; le copiste 2, les fascicules 2, 4 et 5 puis le copiste 3, une partie du fascicule 3 (f° 31-38 v°) ainsi que le fascicule 6. Le copiste 4 aurait complété le fascicule 3 (f° 39-46 v°) puis le copiste 5 aurait rédigé le fascicule 7. Enfin, le copiste 6 aurait écrit le fascicule 8 et le copiste 7, les fascicules 9 et 10. Ces changements sont le résultat d'une certaine spécialisation. En effet, les pièces latines liturgiques sont écrites par les copistes 1 et 2. Le fascicule 1 se compose de la fin d'un *organum* quadruple et d'une clausule à quatre voix (f° 1-5), le fascicule 2 (f° 6-30) de douze *organa tripla*, le fascicule 4 (f° 47-62) d'*organa dupla* pour les offices[21], le fascicule 5 (f° 63-91 v°) de trente cinq *organa dupla* dont trente pour la messe y compris trois *Benedicamus Domino* sur la mélodie du *Flos Filius ejus*[22]. Les conduits contenus principalement dans les fascicules 6 et 7 auraient été écrits par les copistes 3 et 4. Enfin, les copistes 5, 6 et 7 auraient écrit les fascicules qui contiennent les motets. Dans ces derniers, le fascicule 7, composé

---

[18] LUDWIG, Friedrich, *Repertorium*, *op. cit.,* p. 157

[19] PAYNE, Thomas B. (éd.), *Les organa à deux voix*, *op. cit.,* vol. 6A, p. XIX-XX. Au moment de l'édition du travail de T. PAYNE, l'étude de M. WOLINSKI n'était pas publiée. Il n'y a donc aucune référence bibliographique dans l'ouvrage de T. PAYNE. Nous n'avons pas réussi à trouver les références de ce travail. Peut-être n'a-t-il pas été publié.

[20] EVERIST, Mark, *Polyphonic Music*, *op. cit.,* p. 101 et suiv.

[21] Et notamment d'un *organum* à deux voix sur *Stirps Jesse. Virgo dei genitrix* f° 51-52, semblable à celui des f° 75-75v° de F et d'un *organum* à deux voix sur *Ad nutum v. Ut vitium virtus* aux f° 52-53.

[22] *RISM*, B, IV, 1, p. 171 et suiv. et les f° 90-91 v°.

pour une grande majorité de motets-conduits et classés par nombre de voix, a été écrit par le copiste 5. Le fascicule 8, composé de motets latins à deux voix, a été copié par le copiste 6. Puis, le copiste 7 a rédigé l'ensemble des fascicules 9 et 10. Pour une grande majorité, ces deux derniers regroupements contiennent respectivement des motets en ancien français et en latin à trois voix puis des motets en ancien français à deux voix. En d'autres termes, à l'exception du fascicule 7, un seul copiste a écrit les motets chantés sur des textes en ancien français. Voici un tableau récapitulatif des travaux de M. Everist :

Tableau 1

Copistes	**Fascicules**
Copiste 1	fascicule 1
Copiste 2 (le même que le copiste 1 ?)	fascicule 2, 4 et 5
Copiste 3	fascicule 3 (f° 31-38 v°) fascicule 6
Copiste 4	fascicule 3 (f° 39-46 v°)
Copiste 5	fascicule 7
Copiste 6	fascicule 8
Copiste 7	fascicule 9 et 10

Les motets de notre corpus semblent donc avoir été notés par deux copistes.

Malgré les divergences de point de vue sur le nombre de ces derniers, les musicologues s'accordent néanmoins sur le changement de main entre les fascicules 6 et 7[23]. En effet, ce dernier (f° 123-144 v°) occupe une place à part. Il n'est pas composé exclusivement de pièces liturgiques comme dans les fascicules antérieurs ou d'un même type de compositions comme les fascicules suivants. Il rassemble douze motets-conduits à trois voix, puis cinq motets à trois voix avec un texte en ancien français (f° 134-138 v°) et enfin neuf conduits à deux voix (f° 138 v°-144 v°) ordonnés par nombre de voix et types de compositions. À l'intérieur des fascicules 8 à 10, les motets sont organisés selon plusieurs séries

[23] Pour une analyse plus complète des différentes graphies : EVERIST, Mark, *Polyphonic Music*, *op. cit.,* p. 101 et suiv. ; PAYNE, Thomas B. (éd.), *Les organa à deux voix*, *op. cit.,* vol. 6A, p. XIX-XX.

d'ordres alphabétiques suivant la première lettre du texte du *motetus*[24]. Le fascicule 8 (f° 145-192) se compose de motets à deux et trois voix classés selon trois séries d'alphabet parfois avec de légères inexactitudes. En outre, du folio 145 à 157, les incipit des *contrafacta* en ancien français sont écrits en rouge dans la marge. Ces inscriptions semblent être contemporaines de l'écriture des textes des motets voire notées par le même copiste. Le tableau suivant fait la synthèse du contenu du fascicule 8 :

Tableau 2

Fascicule 8		
Folio	**Organisation interne**	**Contenu du fascicule**
145-155 v°	Premier alphabet	19 motets latins à deux voix
155 v°-178	Second alphabet	29 motets latins à deux voix 2 motets latins à trois voix
178-190	Troisième alphabet	28 motets latins à deux voix dont 1 à trois
190-192 v°	Appendice	7 motets latins à deux voix

Le fascicule 9 est d'une composition plus simple. Il est constitué de vingt-deux motets à trois voix chantés à la fois en latin et en ancien français. Il y a un seul motet à quatre voix en ancien français ainsi qu'une pièce à deux voix dont le texte du triple n'a jamais été écrit. Quant au fascicule 10, il se compose exclusivement de motets à deux voix en ancien français, ordonnés selon quatre séries alphabétiques comme le montre le tableau ci-après :

[24] PAYNE, Thomas B. (éd.), *Les organa à deux voix*, *op. cit.,* vol. 6A, p. XX.

Tableau 3

Fascicule 10		
Folio	**Organisation interne**	**Contenu du fascicule**
216-222	Premier alphabet	19 motets en ancien français à deux voix
222-248	Second alphabet	60 motets en ancien français à deux voix
248 v°-252	Début d'un troisième alphabet	8 motets en ancien français à deux voix
252-253 v°	Appendice, Fin d'un quatrième alphabet ?	3 motets en ancien français à deux voix

Dans le fascicule 8, les débuts de séries de chaque alphabet ne correspondent pas aux changements de cahiers. En revanche, dans le fascicule 10, le commencement des deux premières séries alphabétiques coïncident avec celui des cahiers. Seuls les alphabets trois et quatre, tous les deux situés dans les appendices du dernier cahier, ne correspondent pas. Malgré ce constat, le manuscrit W_2 semble avoir été conçu comme une collection unitaire.

Mise en page et décoration

En effet, la mise en page du manuscrit est uniforme. Dans l'ensemble des fascicules 8 à 10, les motets sont notés de façon continue sur une colonne. La ou les voix supérieures (écrites à la suite les unes des autres) sont immédiatement suivies de leur teneur. L'initiale de cette dernière est généralement une majuscule à l'encre noire qui occupe quatre interlignes. Des initiales filigranées rouges et bleues marquent le début de chaque voix supérieure. Dans les fascicules 8 à 10, leurs hauteurs varient de cinq ou six interlignes (la hauteur d'une portée avec son texte) jusqu'à deux portées. Il y a extrêmement peu d'initiales historiées.

Malgré la finesse du parchemin, la décoration semble en effet moins riche que dans F[25]. Selon M. Everist, cette quasi-absence de décoration peinte n'est pas le résultat d'un manque de moyen mais plutôt le symptôme d'un défaut de coordination entre les copistes. Ces derniers ne se seraient pas mis d'accord sur

[25] EVERIST, Mark, *Polyphonic Music*, *op. cit.,* p. 103.

la place à accorder aux enluminures et différentes décorations. Selon lui, il ne faudrait donc pas en tirer des conclusions sur l'origine du manuscrit. En effet, la notation des *organa* témoigne d'une grande attention de la part des notateurs : les voix sont soigneusement coordonnées contrairement à celles de F ou W_1[26].

De plus, le codex W_2 est extrêmement riche d'un point de vue musical. Dans notre corpus, ce codex est l'une des deux sources contenant le plus grand nombre de motets fondés sur la mélodie du *Stirps Jesse* avec le codex Mo. Il conserve en effet dix-sept motets à deux voix sur les teneurs *FLOS FILIUS EJUS, EJUS, BENEDICAMUS DOMINO* ou *DOMINO*. À cela s'ajoute un « motet-conduit » dans le fascicule 7 et quatre autres motets à trois voix sur les mêmes teneurs dans le fascicule 9.

[26] PAYNE, Thomas B. (éd.), *Les organa à deux voix*, *op. cit.,* vol. 6A, p. XXII.

LES MOTETS À DEUX VOIX DANS LE MANUSCRIT W_2

Situation des motets

Les motets à deux voix sur la mélodie du *Flos Filius ejus* sont ordonnés dans les trois derniers fascicules de la façon suivante :

Fascicule 8

Candida virginitas (649) / *FLOS FILIUS EJUS* f° 145 v°-146[27]

[*L'autrier joer* dans la marge]

Flos ascendit (665) / *FLOS FILIUS EJUS* f° 161 r°- v°

Fidelis gratuletur / *DO* f° 162

O vere lucis (660) / *EJUS* f° 175 v°-176

Ave rosa novella (669) / *FLOS FILIUS EJUS* f° 178 v°

Canticum exercuit (746) / *BENEDICAMUS* f° 179 r°-v°

Domino fidelium (753) / *DOMINO* f° 179 v°

Virga virgo regia (670) / *FLOS FILIUS EJUS* f° 189 v°

Fascicule 9

E bergier (657) / *EJUS* f° 208 v°

Fascicule 10

Hier mein tres pensis (750) / *DOMINO* f° 218 av° (=219)

En mai (663) / *FLOS FILIUS EJUS* f° 226 r°-v° (=227)

Et sire (659) / *EJUS* f° 226 v°-227 (=227 v°-228)

Il a plus en mon cuer (751) / *DOMINO* f° 235 v° (=237 v°)

L'en dit que j'ai amé (666) / *FLOS FILIUS EJUS* f° 237 v° (=239 v°)

Por alegier (752) / *DOMINO* f° 241 v° (=243 v°)

Qant yver define (667) / *FLOS FILIUS EJUS* f° 242 r°-v° (=244)

Bone amor (668) / *FLOS FILIUS EJUS* f° 250 v°-251 (=252 v°-253)

Ainsi, le fascicule 8 conserve huit motets à deux voix en latin et le fascicule 9, un seul motet à deux voix en ancien français. Huit autres motets à deux voix en langue vernaculaire sont écrits dans le fascicule 10. La quasi-totalité des motets à deux voix sur les mélodies issues du *Stirps Jesse* est donc conservée dans les fascicules 8 et 10.

---

[27] Les textes des différentes voix des motets sont identifiés grâce au catalogue de LUDWIG, Friedrich, *Repertorium*, *op. cit.,* 2 vol. Le manuscrit W_2 est disponible en ligne sur le site de la bibliothèque de Wolfenbüttel, consultée le 10 janvier 2012, <http://diglib.hab.de/wdb.php?dir=mss/1099-helmst>.

Dans chacune de ces unités codicologiques, les motets à deux voix sont ainsi répartis en fonction de leur langue, du nombre de leurs voix et des différentes séries alphabétiques comme les schémas suivants l'indiquent :

Exemple 1 : Le fascicule 8

Cahier 1

f. 145v *Candida Virginitas* (649) Premier alphabet: f. 145

f. 146 ... / ***FLOS FILIUS EJUS***

Cahier 3 Second alphabet: f. 155v

f. 161r-v *Flos ascendit* (665) / *FLOS FILIUS EJUS*

f. 162 *Fidelis gratuletur* (697) / *DO*

Cahier 4

f. 169

f. 175v *O vere lucis* (660)

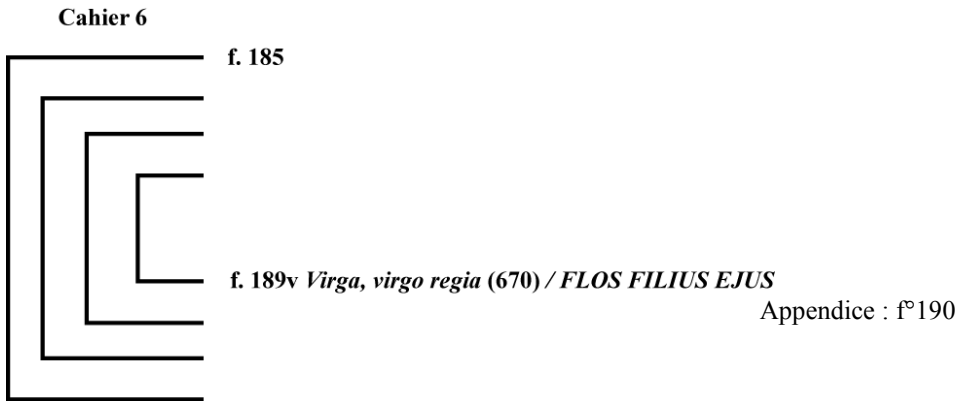
f. 176 ... / *EJUS*

Cahier 5

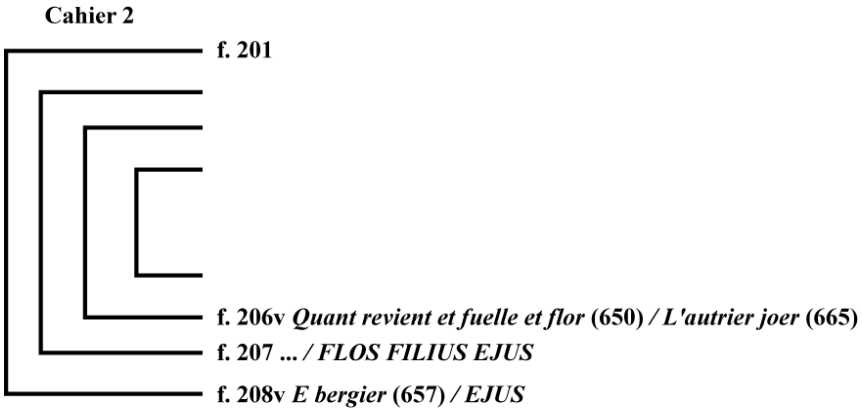
f. 177

f. 178v *Ave rosa novella* (669) / *FLOS FILIUS EJUS* Troisième alphabet: f. 178

f. 179r-v *Canticum exercuit* (746) / *BENEDICAMUS*
Domino fidelium* (753) / *DOMINO



Exemple 2 : Le fascicule 9



Exemple 3 : le fascicule 10

Cahier 1

f. 216 Premier alphabet: f. 216

f. 218a (=219) ***Hier mein tres pensis*** **(750) /** ***DOMINO***

f. 219a (=220)

Cahier 2

f. 222 Second alphabet: f. 222

f. 226r-v (=227) ***En mai, qant rose est florie*** **(663) /** ***FLOS FILIUS EJUS***
Et sire **(659)**

f. 227 (=228) ... / ***EJUS***

Cahier 3

f. 230

f. 235v (=237v) ***Il a plus en mon cuer*** **(751) /** ***DO***

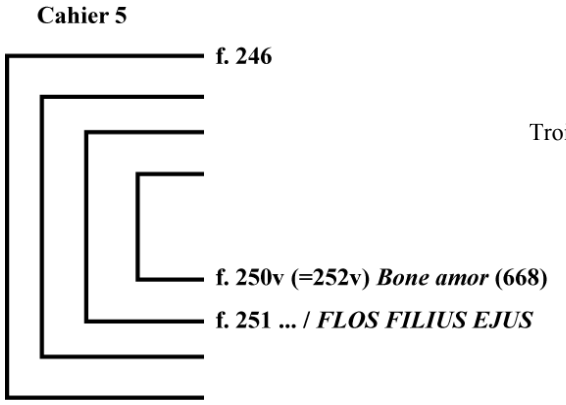
f. 237v (=239v) ***L'en dit que j'ai amé*** **(666) /** ***FLOS FILIUS EJUS***

Cahier 4

f. 238

f. 241v (=243v) ***Por alegier*** **(752) /** ***DOMINO***

f. 242r-v (=244) ***Qant yver define*** **(667) /** ***FLOS FILIUS EJUS***



Troisième alphabet : f°248v°

Le motet *Candida virginitas* (649) / *FLOS FILIUS EJUS* est conservé dans la première série alphabétique du premier cahier des fascicules de motets. Il est l'une des compositions d'une des plus grandes familles de motets et clausules sur la teneur *FLOS*. En effet, les pièces de cette mouture polyphonique apparaissent dans dix manuscrits différents sans compter W_2. Il semblerait donc que cette famille était assez répandue et peut-être même appréciée. Étant donné la position de *Candida virginitas / FLOS* dans W_2 ou d'autres pièces comme *Flos ascendit / FLOS contrafactum* de *En mai / FLOS*, la taxonomie alphabétique des motets se double peut-être alors d'un sous-classement en fonction de la popularité des compositions. Il serait donc intéressant de faire une étude plus approfondie sur l'ordre d'apparition des motets conservés dans W_2 par rapport au nombre de leur concordance dans les autres sources. Une autre hypothèse est envisageable. Cette classification subalterne à l'ordre alphabétique dépend peut-être plus des liens entre les motets et les polyphonies liturgiques. En d'autres termes, les motets de notre corpus situés au début des fascicules sont plus souvent liés à une clausule ou un *organa* que ceux situés à la fin. Néanmoins, notre corpus ne comporte pas un nombre suffisant de pièces pour tirer des conclusions claires sur cette disposition.

Dans ce corpus, quelques motets possèdent des particularités vis-à-vis des autres compositions. Par exemple, dans le motet *Fidelis gratuletur / DO* (BD I) au folio 162, le copiste n'a noté que les premières notes de la voix supérieure. L'ensemble du texte est écrit mais quasiment sans notation musicale. La présence de ce motet dans F, *Fidelis gratuletur / SANCTO* (O16) chanté sur la mélodie du *Flos Filius ejus*, atteste néanmoins qu'il fait bien partie de notre corpus. En effet, même si le texte de la teneur n'est pas identique, la mélodie dans le manuscrit F est bien celle de notre répons.

Une irrégularité existe également dans la classification interne des fascicules. Un seul motet à deux voix est conservé dans le fascicule 9 qui devrait ne contenir que des pièces à trois. Cette situation est sans doute due à une erreur du copiste. Sur ce folio, le texte du *duplum* a été écrit entièrement deux fois de manière strictement identique. La mélodie a été notée sur la portée de la deuxième occurrence. De plus, l'étrangeté de cette position est assortie d'une irrégularité dans les cahiers. Alors que la plupart des cahiers sont des quaternions, le folio 209, qui suit immédiatement le folio 208 de *E bergier / EJUS,* est un feuillet inséré, lié à un talon attaché au folio 216.

Les teneurs

Dans les motets de notre corpus au sein du manuscrit W_2, les teneurs sont toutes fondées sans exception sur la mélodie du *FLOS FILIUS EJUS* ou simplement *EJUS*, c'est-à-dire sur la seconde partie du verset du *Stirps Jesse*. Cependant, la ligne mélodique du répons a quelque peu évolué depuis sa composition. Pour leur recherche sur le plain-chant médiéval, les moines de l'abbaye de Solesmes ont réalisé un tableau récapitulatif des différentes occurrences du *Stirps Jesse* depuis sa création[28]. Ce tableau met en évidence une évolution de la mélodie. Les *mi* du répons, degré mobile, ont tendance à se transformer en *fa*. Ce changement n'est pas exceptionnel : il résulte de l'attraction du demi-ton vers l'aigu.

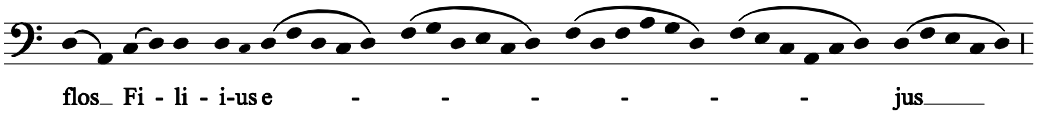
Néanmoins, nous ne pouvons réellement comparer la mélodie originelle du répons avec celle utilisée dans notre corpus. En effet, celle-ci n'est plus directement accessible à cause notamment de la destruction de nombreux ouvrages de la bibliothèque de Chartres pendant la Seconde Guerre mondiale[29].

En revanche, le répons a eu une diffusion importante y compris au XIIIe siècle. Le mélisme *Flos Filius ejus* utilisé dans les motets de notre corpus et celui du répons conservé dans des sources liturgiques parisiennes contemporaines de certains motets sur cette mélodie (notamment dans un bréviaire du XIVe siècle) sont très semblables voire identiques[30]. Certes, dans l'exemple ci-après, il manque un *do* sur la dernière syllabe de *Filius* dans le mélisme du répons[31]. Néanmoins, cette différence résulte sans doute d'une erreur du copiste. Dans les autres occurrences du répons dans ces deux manuscrits, le *do* est toujours écrit :

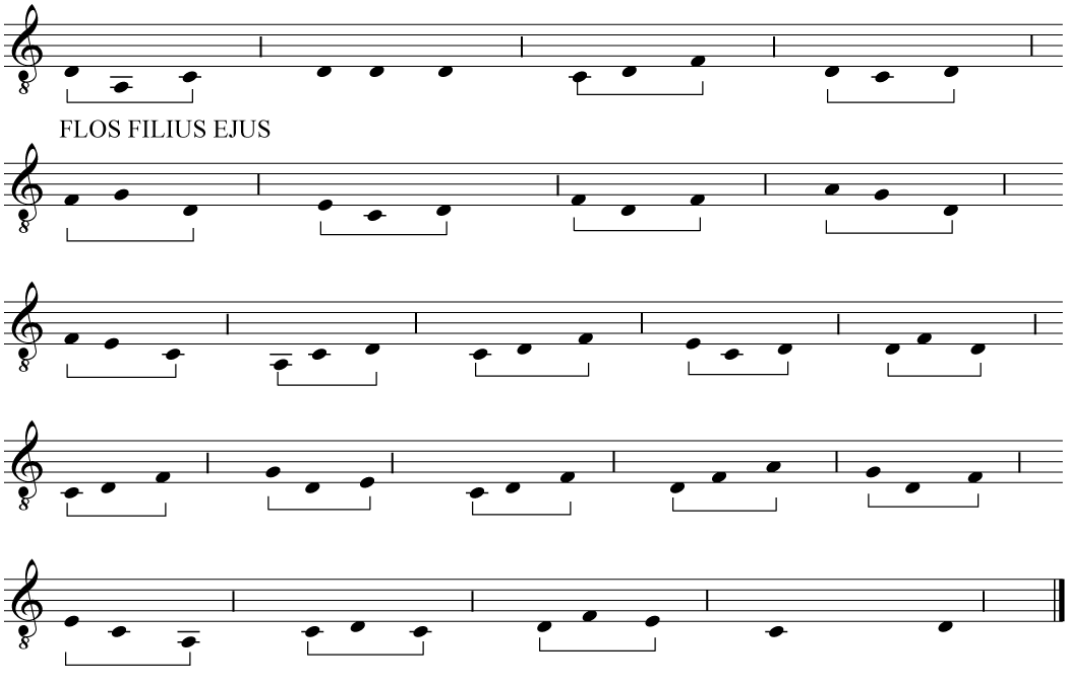
---

[28] Les moines n'ont pas édité ce tableau. Il est néanmoins consultable à l'abbaye.
[29] Dans son livre, M. Fassler s'est appuyée sur la transcription et les notes du Chanoine Y. Delaporte pour transcrire le répons composé au temps de Fulbert. DELAPORTE, Yves, « Fulbert de Chartres et l'école chartraine de chant liturgique au XIe siècle », *Études Grégoriennes*, 2 (1957), p. 64-65. FASSLER, Margot, *The Virgin of Chartres. Making History through Liturgy and the Arts,* New Haven and London, Yale University Press, 2010, p. 414.
[30] Paris, BnF, lat. 15181 et lat. 15182.
[31] Nous avons corrigé cette erreur par l'ajout d'une petite note.

Exemple musical 1 : Seconde partie du verset du répons *Stirps Jesse* pour l'Assomption, lat. 15182, f° 304



Exemple musical 2 : Teneur du motet *Bone amor / FLOS*, f° 250 v°



Une divergence significative peut toutefois exister. Les compositeurs des motets de notre corpus n'emploient pas toujours le mélisme *Flos Filius ejus* en entier. Dans douze cas sur dix-sept, la mélodie de la teneur est répétée deux fois. En revanche, la cadence finale du verset *ré fa mi do ré* n'est pas toujours chantée à la fin de la mélodie de la teneur. Dans une même pièce, elle peut même être absente la première fois mais présente la deuxième.

Mises à part ces quelques omissions volontaires, dans l'ensemble des motets du XIIIe siècle fondés sur le *Stirps Jesse*, la teneur est presque toujours identique. Il y a une seule exception à ce constat. Dans la pièce *Canticum exercuit / DOMINO* au sein de W_2, la teneur a été amendée : elle a été transposée à la quarte supérieure[32]. Cette modification a sans doute été réalisée pour des raisons contrapuntiques : la voix supérieure est sans doute un emprunt mélodique. Le

[32] Nous y reviendrons dans la seconde partie.

compositeur a dû transposer la teneur pour qu'elle soit consonante avec le *motetus*. Malheureusement, cette hypothèse n'est attestée par aucune source. Ce motet est l'unique cas avéré conservé à ce jour de la transposition de cette mélodie dans l'ensemble des motets sur ces teneurs.

Ainsi, le peu d'amendements subis dans les pièces de notre corpus est peut-être révélateur de l'importance de la teneur dans le motet aussi bien au niveau mélodique que liturgique. En effet, le plus souvent, le compositeur n'a pas adapté cette voix à cause de nécessités contrapuntiques. De plus, dans toutes les occurrences de notre corpus, la teneur liturgique est toujours clairement identifiée. Il n'y a qu'un motet où ce n'est pas le cas : *Fidelis gratuletur / DO*. Le copiste a simplement marqué le début du *contrafactum DOMINO* chanté sur *EJUS*. En effet, dans cinq pièces de notre corpus, le texte chanté sur la mélodie du *Flos Filius ejus* ou sur *ejus* est celui du *contrafactum Benedicamus Domino* ou *Domino.* Nous verrons si ce changement affecte les relations entre les textes des différentes voix du motet et ce, même en cas de réécriture.

Contrafacta et réécriture dans W_2

En effet, l'analyse des pièces à deux voix sur la teneur *Stirps Jesse* dans le codex W_2 est particulièrement intéressante pour l'étude des *contrafacta*. De très nombreux motets conservés dans ce manuscrit sont des réécritures de compositions également présentes dans cette même source. Le corpus des motets à deux voix sur la teneur *Stirps Jesse* dans le codex W_2 est donc très homogène. Sur les dix-sept compositions de notre corpus, dix pièces ont des liens mélodiques avec d'autres compositions présentes dans W_2. Pour être plus précis, quatre des motets latins sont des réécritures à partir des polyphonies en ancien français. Une seule des pièces latines *Domino fidelium / DOMINO* semble avoir été composée avant le motet en ancien français *Por alegier la doulor / DOMINO*[33]. Voici donc l'ensemble des motets à deux voix suivi de leurs *contrafacta* ou réécritures présentes dans W_2 :

[33] Nous y reviendrons dans le troisième chapitre de la seconde partie.

Quant revient / L'autrier joer / FLOS f° 206 v°

= *Candida / FLOS* f° 145 v° (*L'autrier joer* incipit dans la marge)

Et bergier / EJUS f° 208 v°

= *O vere lucis /EJUS* f° 175 v°

Domino fidelium / DOMINO f° 179 v°

= *Por alegier la doulor / DOMINO* f° 241 v°

En mai, quant rose est florie / FLOS f° 226 v°

= *Flos ascendit / FLOS* f° 161

Qant yver define / FLOS f° 242

Il n'y a pas de concordances réelles pour ce motet mais des liens mélodiques existent avec ***Virga virgo regia / FLOS*** f° 189 v°.

Pour résumer, les motets appartenant à une même famille ne sont pas placés dans un même fascicule. En effet, la langue et le nombre de voix ainsi que les différents alphabets conditionnent leur situation à l'intérieur du manuscrit. La chronologie de la composition n'est pas non plus respectée. Seule compte la langue qui va déterminer le positionnement de la pièce. Même si la plupart des motets latins de notre corpus sont des *contrafacta* de pièces en ancien français, les pièces latines, dans le fascicule 8, sont placées avant ceux en langue vernaculaire.

À ces *contrafacta* s'ajoutent d'autres réécritures. En effet, deux motets de notre corpus sont des créations fondées sur des mélodies absentes dans W_2. Les pièces *Ave rosa novella / FLOS* et *Bone amor / FLOS* sont des *contrafacta* de mélodies de trouvères. La première pièce est une réécriture latine et polyphonique d'une monodie en ancien français. La deuxième intègre des entes mélodico-poétiques pour créer une nouvelle pièce polyphonique. En outre, certains motets sont liés à des clausules présentes dans F et St-V. Par conséquent, seuls deux motets de ce corpus sont des *unica* et ne possèdent aucune concordance connue : *Il a plus en mon cuer / DOMINO* et *Canticum exercuit / BENEDICAMUS*.

LES CORRESPONDANCES AVEC LES AUTRES MANUSCRITS

Présentation des manuscrits avec concordances

Les dix-sept motets à deux voix sur le *Stirps Jesse* présents dans W_2 ont des concordances dans onze manuscrits différents dont voici la liste :

Allemagne :

Bamberg, Staatliche Bibliothek, Lit. 115, [Ba][34].

Espagne :

Burgos, Monasterio de Las Huelgas, [Hu].

France :

Cambrai, Bibliothèque municipale, A 410, [Ca].

Montpellier, Bibliothèque universitaire, H 196, [Mo].

Paris, Bibliothèque nationale de France, lat. 15139, [St-V].

Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 844, [R] ou [W][35].

Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 12615, [N] ou [T].

Paris, Bibliothèque nationale de France, n. a. fr. 13521, [Cl].

Italie :

Bologne, Biblioteca G. B. Martini, Q 11, [Bol].

Florence, Biblioteca Laurenziana, Pluteus 29. 1, [F].

Royaume-Uni :

Londres, British Library, Add. 30091, [LoC].

Ces manuscrits peuvent être divisés en plusieurs groupes selon leur date, leur nature et leur composition. En effet, plusieurs types de sources conservent ces pièces : des livres liturgiques, des recueils de motets, des chansonniers et des sommes de pièces diverses[36].

Le codex Ca appartient à cette dernière catégorie[37]. Ce recueil composite contient majoritairement des œuvres littéraires (des dialogues, lettres et poèmes) et une collection de textes pour la messe. Sa datation diffère grandement

---

[34] Les sigles utilisés ici sont ceux du *RISM*, B, IV, 1.

[35] Les manuscrits du Roi et de Noailles sont désignés selon plusieurs sigles en fonction du répertoire cité. Le codex R est appelé W quand on se réfère aux pièces des trouvères. N est aussi désigné par la lettre T quand on évoque les mêmes monodies. Dans cet ouvrage, nous nous référerons toujours à ces deux manuscrits selon les lettres R et N même dans le cas de monodie et cela pour éviter toute confusion avec d'autres manuscrits conservant des pièces de trouvères.

[36] EVERIST, Mark, *French Motets in the Thirteenth Century : Music, Poetry and Genre*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 8 et suiv. L'ensemble des sources principales citées ici sont étudiées ou mentionnées par cet auteur. Pour une présentation synthétique de tous ces manuscrits : *RISM*, B, IV, 1 ; « Sources », *Grove Music on line*, base de données en ligne consultée le 10 septembre 2011, <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/50158pg4> et DIAMM, base de données en ligne consultée le 10 septembre 2012, <http://www.diamm.ac.uk/index.html>.

[37] *RISM*, B, IV, 1, p. 261 et suiv. et CULLIN, Olivier, *L'image musique*, Paris, Fayard, 2006, p. 124-125.

des autres sources qui conservent des pièces de notre corpus puisqu'il aurait été composé au XIIe siècle. Les motets ont été ajoutés au XIIIe à la fin du recueil dans des feuillets supplémentaires (f° 129-131 v°). Dans le dernier folio, le motet à deux voix *L'autrier joer* / *FLOS FILIUS EJUS* a été noté rapidement sans justification ni réglure. Le texte du *contrafactum* latin *Virgo viget melius* a été écrit au-dessus du texte en ancien français. Ces pièces sont également présentes dans plusieurs manuscrits dont Mo et W_2. La musique serait donc datée du XIIIe siècle. Aussi, ce codex diffère profondément des autres sources par son contenu, sa datation et sa présentation. À part ce cas précis, on peut regrouper les manuscrits selon quatre ensembles.

Un premier groupe rassemble les sources qui seraient issues du *magnus liber organi*. Le codex F fait partie de ces manuscrits les plus anciens et aurait été conçu dans les années 1240-1245[38]. D'origine parisienne, il contient des *organa*, des conduits et des motets. Les voix de ces dernières pièces sont présentées à la suite les unes des autres dans une colonne unique. La teneur les suit immédiatement. Le manuscrit St-V, daté de la moitié ou du troisième quart du XIIIe siècle, est également considéré comme représentant une partie du *magnus liber organi.* Il conserve exclusivement des clausules. Les différentes voix y sont superposées en polyphonie[39].

Un deuxième ensemble de sources regroupe les recueils de motets, datés de la deuxième moitié du XIIIe siècle et d'origine parisienne. Il est constitué par les manuscrits Mo, Cl et Ba qui conservent des collections de ces pièces. Le codex H 196 de Montpellier ou Mo est le plus important recueil de motets de l'*Ars Antiqua* conservé à ce jour. L'ancien corpus de ce manuscrit, c'est-à-dire les

---

[38] HILEY, David, « Sources », *Grove Music on line*, base de données en ligne consultée le 10 février 2012, <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/50158pg4> ; *RISM*, B, IV, 1, p. 610 et suiv. ; EVERIST, Mark, *Polyphonic Music*, *op. cit.,* p. 37 et suiv. HAGGH, Barbara et HUGLO, Michel, « Magnus liber – Maius munus. Origine et destinée du manuscrit F », *Revue de Musicologie*, 90 (2004), p. 203-225.

[39] *RISM*, B, IV, 1, p. 420 ; HILEY, David, « Sources », *op. cit.,* base de données en ligne consultée le 15 décembre 2011, <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/50158pg4>.

fascicules II à VI datés des années 1270 environ, contient un grand nombre de motets à quatre, trois et deux voix fondées sur le *Stirps Jesse*[40].

Le deuxième manuscrit, Cl, contient de nombreuses œuvres littéraires comme un bestiaire ou encore *Les Miracles* de Gautier de Coinci suivies d'une collection de cinquante-cinq motets. Sa datation a été sujette à polémique[41]. La notation des pièces musicales semble antérieure à la partie la plus ancienne du manuscrit Mo, c'est-à-dire à l'ancien corpus de ce codex daté de 1270 environ (fascicules II à VI)[42]. Néanmoins, les motets conservés dans Cl coïncident pour une grande majorité avec cet ancien corpus. Par conséquent, il existe deux hypothèses difficilement vérifiables : soit le codex Cl est antérieur à Mo, soit il est une copie de Mo copiée avec une notation plus ancienne. Sans autre argument historique, il est difficile de trancher.

Le troisième manuscrit, Ba, contient une collection de cent motets suivie du traité *Practica artis musicae* d'Alfred ou *Amerus*. La section qui conserve les pièces musicales serait datée du dernier quart du XIIIe siècle[43]. Ce codex proviendrait aussi de Paris ou d'Île-de-France comme Cl et Mo.

---

[40] Y. ROKSETH proposait 1270, G. REANEY, 1280. KUHLMANN, Georg, *Die zweistimmigen französischen Motetten des Kodex Montpellier, Faculté de Médecine H 196*, Würzburg, K. Triltsch, 1938, 2 vol. ; ROKSETH, Yvonne (éd.), *Polyphonies du XIIIe siècle*, *op. cit.,* 4 vol. ; DITTMER, Luther A., « The Ligatures of the Montpellier Manuscript », *Musica Disciplina*, 9 (1955), p. 35-55 ; *RISM*, B, IV, 1, p. 272 et suiv. ; MATHIASSEN, Finn, *The Style of the Early Motet (c. 1200-1250). An investigation of the Old Corpus of the Montpellier Manuscript*, trad. Johanne M. Stochholm, Copenhague, Dan Fog, 1966, 212 p. ; TISCHLER, Hans (éd.), *The Montpellier codex*, Madison, A.-R. éd., 1978-1985, 4 vol. ; WOLINSKI, Mary, *The Montpellier Codex : its compilation, notation and implications for the chronology of the thirteenth-century motet*, PhD, Ann Arbor, 1991 ; SANDERS, Ernest H. et LEFFERTS, Peter M., « Sources », *op. cit.*, base de données en ligne consultée le 18 octobre 2011, <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/50158pg4>.

[41] *RISM*, B, IV, 1, p. 436 ; SANDERS, Ernest H. et LEFFERTS, Peter M., « Sources », *op. cit.,* base de données en ligne consultée le 10 janvier 2011, <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/50158pg4> ; ROSENTHAL, Albi, « Le manuscrit de La Clayette retrouvé (Bibl. nat. nouv. acq. fr. 13521) », *Annales Musicologiques*, 4 (1953), 105-130 ; SOLENTE, Suzanne, « Le grand recueil La Clayette à la Bibliothèque nationale », *Scriptorium*, 7 (1953), p. 226-234 ; ANDERSON, Gordon A. (éd.), « Motets of the Thirteenth-Century Manuscript La Clayette », *Musica Disciplina*, 27 (1973), p. 11-40 et 28 (1974), p. 5-37 et *Motets of the Manuscript La Clayette : Paris, Bibliothèque nationale, nouv. acq. f. fr. 13521*, [Rome ?], American Institute of Musicology, 1975, 70 p.

[42] Cf. note 40.

[43] AUBRY, Pierre (éd.), *Cents motets du XIIIe siècle publiés d'après le manuscrit Ed. IV. 6 de Bamberg*, Paris, 1908, 3 vol. ; *RISM*, B, IV, 1, p. 56 ; GORDON, Anderson, Compositions *of the Bamberg Manuscript: Bamberg, Staatsbibliothek, Lit. 115 (olim Ed. IV. 6.)*, [Rome], American Institute of Musicology, 1977, 144 p. ; ANDERSON, Gordon. A., « The Notation of the Bamberg and Las Huelgas Manuscripts », *Musica*

Un quatrième manuscrit, LoC, peut également se rattacher à ce groupe. Les sept feuillets de ce codex conservent aussi plusieurs motets fondés sur le *Stirps Jesse*. Ces derniers seraient datés du dernier quart du XIIIe siècle et proviendraient de Paris ou de ses environs[44].

Ces recueils possèdent des mises en page différentes. Pour les motets à quatre voix de Mo, le quadruple et le triple sont écrits sur le verso du folio, chacun dans une colonne. Le double et la teneur sont notés sur le verso avec la même disposition. Dans les fascicules 4 et 5, la voix de triple est toujours au verso et le *motetus* sur le recto du feuillet suivant. La teneur est écrite en bas de la colonne en ligne continue. Ainsi, cette disposition permet de suivre chaque voix et de tourner les folios simultanément. Cette mise en page permet donc la lecture des motets d'après le manuscrit. Dans Ba, le triple et le *motetus* sont notés dans deux colonnes sur chaque folio. La teneur est aussi écrite sur une ligne continue en bas de la justification. Au contraire, dans Cl, les différentes voix sont notées à la suite les unes des autres dans deux colonnes. La teneur est simplement marquée par une initiale différente à l'encre au lieu d'une initiale filigranée rouge ou bleue pour les voix supérieures.

Le troisième groupe rassemble les chansonniers qui conservent des motets fondés sur le répons *Stirps Jesse* : les *manuscrits de Noailles,* N et *du Roi*, R. Ces sources sont datées de la deuxième moitié du XIIIe siècle et proviendraient de l'Artois. R aurait été conçu après 1253 et serait sans doute daté des années

---

Disciplina, 32 (1978), p. 19-67 ; HUGLO, Michel (éd.), « Le traité de Cantus Mensurabilis du manuscrit de Bamberg » dans JACOBSSON, Riva (dir.), *Pax and Sapientia : Studies in Text and Music of Liturgical Tropes and Sequences in Memory of Gordon Anderson*, Stockholm, Almqvist & Wiksell International, 1986, p. 91-95 ; NORWOOD, Patricia P., « Evidence Concerning the Provenance of the Provenance of the Bamberg Codex », *Journal of Musicology*, 8 (1990), p. 491-504 ; SANDERS, Ernest H. et LEFFERTS, Peter M., « Sources », *op. cit.*, base de données en ligne consultée le 10 janvier 2011, <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/50158pg4>.

[44] *RISM*, B, IV, 1, p. 516 et suiv. ; EVERIST, Mark, *French Thirteenth-Century Polyphony in the British library, a Facsimile Edition of the Manuscripts of the manuscripts Additional 30091 and Egerton 2615 (folios 79-94)*, London, The Plainsong and Medieval Music Society, 1988, 71 p.

1260-1270[45]. Le codex N, un peu plus tardif, aurait été créé dans les années 1270-1280[46].

À partir du XIVe siècle, les collections de motets sont moins nombreuses. Aussi, les deux derniers manuscrits, Hu et Bol sont des recueils de pièces très diverses. Hu est une somme de compositions qui contient des séquences, des conduits, des tropes, des pièces liturgiques et des motets à trois voix. Ce codex, originaire du couvent cistercien de Las Huelgas, serait daté des années 1300 avec des additions de 1325 environ[47]. Bol, daté du début du XIVe siècle, proviendrait d'un couvent d'Italie centrale. Cette source de vingt-six folios est un recueil composite qui contient des alléluias, des séquences, des motets, etc.

Les motets à deux voix sur la teneur *Stirps Jesse* issus de W_2 sont donc présents dans des sources très différentes. Le premier groupe, le plus ancien, rassemble les manuscrits qui contiennent le répertoire du *magnus liber organi* : F, W_2 et St-V. Le deuxième groupe, les *libri motettorum*, réunit des sources également d'origine parisienne et plus tardives de la deuxième moitié voire de la fin du XIIIe siècle : Mo, Cl, LoC et Ba. Le troisième groupe rassemble les chansonniers R et N, respectivement datés de 1260-1270 et de 1270-1280. Enfin, dans le dernier groupe, les deux manuscrits Hu et Bol sont des recueils de pièces datés du début du XIVe siècle. Ainsi, même si nous avons réduit notre corpus, les motets sur le *Stirps Jesse* présents dans W_2 se trouvent dans un nombre important de sources au contenu varié. Les tableaux ci-après indiquent la répartition des correspondances dans ces différents manuscrits :

---

[45] BECK, Jean et Louise, *Le Manuscrit du Roi : Fonds français n° 844 de la Bibliothèque nationale*, Reproduction phototypique, London, Oxford University Press, 1938, 2 vol. ; *RISM*, B, IV, 1, p. 374 et suiv. ; AUBREY, Elizabeth, « Sources », *Grove Music on line*, base de données en ligne consultée le 14 novembre 2011, <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/50158pg3>.

[46] *RISM*, B, IV, 1, p. 381 et suiv. ; AUBREY, Elizabeth, « Sources », *Grove Music on line, op. cit.* ; BERGER, Roger, *Littérature et Société Arrageoises au XIIIe siècle : les chansons et dits artésiens*, Arras, Commission départementale des monuments historiques du Pas-de-Calais, 1981, 445 p.

[47] ANGLÈS, Higinio (éd.), *El Codex musical de las Huelgas (musica a veus dels segles XIII-XIV)*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1931, 3 vol. ; *RISM*, B, IV, 1, p. 210 ; VEGA CERNUDA, Daniel, « El códice de Las Huelgas : estudio de su técnica polifónica », *Revista de Musicología*, 1 (1978), p. 9-60 ; ANDERSON, Gordon A. « The Notation of the Bamberg and Las Huelgas Manuscripts », *op. cit.,* p. 19-67 et (éd.), *The Las Huelgas manuscript, Burgos, Monasterio de Las Huelgas*, Rome, American Institute of Musicology, 1982, 123 p. ; BELL, Nicolas (éd.) et GAGO, Luis (trad.), *El Códice musical de Las Huelgas*, Madrid, Testimonio Compañia Editorial, 2004, 2 vol.

Tableau 4 : Les motets latins et leurs *contrafacta*

	FASCICULE 8							
W₂	*Candida virginitas / FLOS* f° 145 v°	*Flos ascendit / FLOS* f° 161	*Fidelis gratuletur / DOMINO* f° 162	*O vere lucis / EJUS* f° 175 v°	*Ave rosa novella / FLOS* f° 178 v°	*Canticum exercuit / BENEDICAMUS* f° 179	*Domino fidelium / DOMINO* f° 179 v°	*Virga virgo regia / FLOS* f° 189 v°
W_2 *contrafacta*	f° 206 v°	f° 226	*Organum* f° 51 v°	f° 208 v°			f° 241 v°	
Ba	f° 60 v°			f° 195 v°				
Hu	f° 116 v°							
Ca	f° 131 v°							
Mo	f° 26 v°	f° 153 v°		f° 195 v° f° 27 v°				
R	f° 206 v°							
N	f° 185 v°							
St-V				Clausule f° 291				
Cl	f° 377 v°	f° 387 v°		f° 389				
LoC	f° 1	f° 1 v°						
Bol	f° 8							
F	f° 409 v° Clausule f° 11	Clausule f° 166	f° 408 v° *Organa* f° 76 et f° 87 v°				Clausule f° 11 v°	

Tableau 5 : Les motets en ancien français et leurs *contrafacta*

	Fascicule 9	**Fascicule 10**							
W_2	*E bergier / EJUS* f° 208 v°	*Hier mein tres pensis / DOMINO* f° 218 av°(=219)	*En mai / FLOS* f° 226 (=227)	*Et sire / EJUS* f° 226 v° (=227 v°)	*Il a plus en mon cuer / DOMINO* f° 235 v° (=237 v°)	*L'en dit que j'ai amé / FLOS* f° 237 v° (=239 v°)	*Por alegier / DOMINO* f° 241 v° (=243 v°)	*Qant yver define / FLOS* f° 242 (=244)	*Bone amor / FLOS* f° 250 v° (=252 v°)
W_2 *contrafacta*	f° 175 v°		f° 161				f° 179 v°		
Ba	f° 195 v°								
Hu									
Ca									
Mo	f° 195 v° f° 27 v°		f° 153 v°	f° 27 v°					
R									
N									f° 181
St-V	Clausule f° 291					Clausule f° 291			
Cl	f° 389		f° 387 v°	f° 389					
LoC			f° 1 v°						
Bol									
F		Clausule f° 89	f° 166				Clausule f° 11 v°		

Choix des sources concordantes principales

Le but de notre travail n'est pas de faire une édition comparative des différentes occurrences de ces pièces : H. Tischler l'a déjà réalisé[48]. Néanmoins, la notation rythmique de W_2 étant lacunaire, nous avons régulièrement utilisé pour notre travail les correspondances polyphoniques contenues principalement dans trois de ces manuscrits : F, St-V et Mo. Ce procédé appelle quelques explications succinctes sur l'écriture musicale de ces ouvrages.

Dans ces sources, plusieurs notations coexistent et sont intrinsèquement liées à la présence ou l'absence de texte prononcé de façon syllabique. Deux types de notations sont alors employés en fonction de ce critère. Les teneurs mélismatiques contenues dans les manuscrits W_2, F, St-V et Mo sont toutes écrites en notation modale : un texte est chanté sur des mélodies mélismatiques[49]. Dans ce cas, le copiste regroupe les notes en fonction de ligatures. L'organisation de ces dernières permet la reconnaissance d'un mode rythmique selon un schéma établi dans les traités. Ainsi, selon le *De mensurabili musica* de Jean de Garlande, une ligature de trois notes suivie de ligatures de deux signalent, par convention, l'emploi du premier mode, c'est-à-dire l'utilisation du rythme : longue brève, longue brève, etc.[50] Le deuxième mode, représenté par une succession de ligatures de deux notes qui s'achève sur une ligature de trois, représente le rythme inverse : brève longue, brève longue, etc. Dans les manuscrits F et St-V, les copistes ont également employé ce système pour écrire les voix supérieures des clausules et les différentes voix qui sont superposées. Dans les polyphonies sans texte de ces deux sources, les concordances entre les voix sont ainsi presque toujours certaines malgré quelques éléments équivoques.

---

[48] TISCHLER, Hans (éd.), *The Earliest Motets*, *op. cit.,* 3 vol. L'utilisation de cette édition n'est pas évidente. La mise en page choisie rend parfois difficile la lecture des variations. De plus, la superposition de toutes les voix d'une même famille provoque la disposition de certains motets sur de trop nombreuses pages.

[49] En d'autres termes, pour chaque syllabe, plusieurs notes sont chantées.

[50] REIMER, Erich (éd.), *Johannes de Garlandia: De mensurabili musica, kritische Edition mit Kommentar und Interpretation der Notationslehre*, Wiesbaden, Steiner, 1972, vol. 1, p.52 et suiv. ; Base de données en ligne *TML* consultée le 10 avril 2011, <http://www.chmtl.indiana.edu/tml/13th/GARDMM_TEXT.html> ; POPIN, Marielle, « La notation carrée noire » dans COLETTE, Marie-Noëlle, POPIN, Marielle et VENDRIX, Philippe, *Histoire de la notation du Moyen Âge à la Renaissance*, [s.l.], Minerve, 2003, p. 93-132 ; APEL, Willi, *The Notation of Polyphonic Music 900-1600*, Cambridge, Massachusetts, The Mediaeval Academy of America, 1953, p. 194 et suiv.

Or, l'écriture de la voix supérieure syllabique des motets notamment dans W_2 est incompatible avec ce système de notation rythmique[51]. En regroupant les notes chantées sur des syllabes différentes, les ligatures empêchent matériellement le copiste d'écrire le poème en dessous des notes voulues. Ce système ne permet pas non plus de comprendre où doit être prononcée chaque syllabe. Les voix supérieures des motets de F et W_2 sont donc écrites selon la notation dite carrée. Aucun rythme n'est indiqué mais celle-ci permet d'associer la prononciation de chaque syllabe à une note. En contrepartie, la différence entre la place occupée par la notation de la teneur en comparaison de celle de la voix supérieure est visuellement importante. Les différentes voix de la polyphonie dans les motets de W_2 et de F ne sont donc pas notées les unes au-dessus des autres mais à la suite : l'ensemble du texte du *motetus* avec sa mélodie est suivi de celui de la teneur. Par conséquent, la disposition des motets de W_2 et de F ne permet pas de transcrire la polyphonie. En effet, le rythme des voix supérieures ainsi que les correspondances polyphoniques sont inconnus. Pour donner une transcription du motet, le chercheur doit donc consulter une concordance dans d'autres manuscrits à la notation plus précise comme le codex Mo.

En effet, au cours du XIIIe siècle, les théoriciens ont innové pour pouvoir noter une mélodie avec son texte et son rythme. La notation dite pré-franconienne est utilisée dans les fascicules les plus anciens du manuscrit Mo. Ce terme est employé en référence à Francon de Cologne et son traité *Ars cantus mensurabilis* qui a bouleversé les fondements de la notation rythmique syllabique. Dans la notation franconienne, le rythme n'est plus alors indiqué par la distribution des ligatures mais correspond à une forme particulière de la note. La longue est pourvue d'une hampe contrairement à la brève. Cette différenciation permet d'indiquer un rythme aux voix supérieures des motets pourvues de texte. Dans ce cas, la connaissance du rythme des différentes voix permet de restituer la polyphonie en superposant les voix les unes au-dessus des autres.

[51] En d'autres termes, chaque syllabe coïncide globalement avec une note.

Dans la majorité des cas, les motets de notre corpus possèdent des correspondances avec des clausules en notation modale dans F ou St-V. Si ce n'est pas le cas, il existe également de nombreux liens avec les motets présents dans Mo. Dans la plupart des pièces de notre corpus, une correspondance à la notation rythmique plus précise existe donc. Le choix de ces trois sources pour transcrire ces compositions repose en grande partie sur leur proximité temporelle avec W_2 et sur le nombre de correspondances de ces manuscrits avec notre source principale.

Le codex F possède à lui seul sept motets ou clausules en commun avec les pièces de notre corpus. C'est l'une des sources qui a le plus de correspondances avec W_2. Elle est aussi quasiment contemporaine de ce manuscrit. Néanmoins, la notation des voix supérieures des motets ne donne pas non plus d'indication rythmique. Le tableau suivant fait la synthèse des différentes correspondances existantes entre les motets à deux voix de W_2 sur le *FLOS FILIUS EJUS* et les pièces du manuscrit F :

Tableau 6

	Motets fondés sur le mélisme *Flos Filius ejus* présents dans W_2 et F						
W_2	***Candida virginitas*** */ FLOS* f° 145 v°	***Flos ascendit*** */ FLOS* f° 161	***Fidelis gratuletur*** */ DOMINO* f° 162	***Domino fidelium*** */ DOMINO* f° 179 v°	***Hier mein*** */ DOMINO* f° 218 av°	***En mai*** */ FLOS* f° 226	***Por alegier*** */ DOMINO* f° 241 v°
F	Clausule à trois voix f° 11 *Stirps Jesse* / ***Virga cultus*** / *FLOS* f° 409 v°	Clausule à deux voix f° 166	*Organa* f° 76 et f° 87 v° ***Fidelis gratuletur*** / *SANCTO* f° 408 v°	Clausule à trois voix f° 11 v°	Clausule à deux voix f° 89	Clausule à deux voix f° 166	*Clausule* à trois voix f° 11 v°

Le codex St-V serait plus tardif. Il a été choisi alors qu'il ne contient que trois correspondances. Cependant, ce manuscrit est fondamental pour notre étude puisqu'il conserve deux clausules à deux voix sur la mélodie de la teneur *FLOS FILIUS EJUS* présentes uniquement dans ce codex. Ces pièces sont écrites en polyphonie avec une notation rythmique plus précise que dans W_2 pour les voix supérieures :

Tableau 7

	Motets fondés sur le mélisme *Flos Filius ejus* présents dans W_2 et St-V		
W_2	*O vere lucis / EJUS* f° 175 v°	*E bergier / EJUS* f° 208 v°	*L'en dit que j'ai amé / FLOS* f° 237 v°
St-V	Clausule à deux voix f° 291	Clausule à deux voix f° 291	Clausule à deux voix f° 291

Enfin, Mo est l'un des plus grands recueils de motets avec W_2. La notation rythmique pré-franconienne utilisée dans les fascicules les plus anciens de ce codex est plus précise que dans notre source principale. Cette source

possède à elle seule huit correspondances avec les motets de notre corpus comme le montre le tableau ci-après :

Tableau 8

	Motets fondés sur le mélisme *Flos Filius ejus* présents dans W_2 et Mo					
W_2	***Candida virginitas*** / *FLOS* f° 145 v°	***Flos ascendit*** / *FLOS* f° 161	***O vere lucis*** / *EJUS* f° 175 v°	*E bergier* / *EJUS* f° 208 v°	***En mai*** / *FLOS* f° 226	***Et sire*** / *EJUS* f° 226 v°
Mo	*Plus bele que flor / Quant revient* / ***L'autrier joer*** / *FLOS* f° 26 v°	*Amours mi font soffrir* / ***En mai*** / *FLOS* f° 153 v°	*Par un matinet* / ***Hé berchier*** / *EJUS* f° 195 v° *Par un matinet / Hé sire* / ***Hé berchier*** / *EJUS* f° 27 v°	*Par un matinet / Hé berchier* / *EJUS* f° 195 v° *Par un matinet / Hé sire / Hé berchier* / *EJUS* f° 27 v°	*Amours mi font soffrir* / ***En mai*** / *FLOS* f° 153 v°	*Par un matinet* / ***Hé sire*** / *Hé berchier* / *EJUS* f° 27 v°

Ces trois sources vont donc être très souvent convoquées dans notre étude. C'est pourquoi il est utile de les présenter plus longuement.

Le manuscrit F

Le codex F est le plus volumineux et le plus riche des trois manuscrits contenant le répertoire du *magnus liber*[52]. Il conserve plusieurs *organa*, motets et clausules sur le *Stirps Jesse* dont certaines pièces sont liées à celles de W_2. D'un point de vue codicologique, ce manuscrit est constitué de 441 folios assemblés en

[52] Pour une bibliographie plus complète : HILEY, David, « Sources », *op. cit.*, base de données en ligne consultée le 20 mars 2012, <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/50158pg4> ; *RISM*, B, IV, 1 ; EVERIST, Mark, *Polyphonic Music*, *op. cit.,* p. 37 et suiv. HUSMANN, Heinrich, et BRINER, Andres P., « The enlargement of the « Magnus liber organi », *op. cit.,* p. 176-203 ; HUSMANN, Heinrich et REANEY, Gilbert, « The Origin and Destination of the Magnus Liber Organi », *op. cit.,* p. 311-330 ; BALTZER, Rebecca A., « Thirteenth-Century Illuminated Miniatures and the Date of the Florence Manuscript », *JAMS*, 15, 1972, p. 1-18. ; BRANNER, Robert, « The Johannes Grusch Atelier and the Continental Origins of the William of Devon Painter », *Art Bulletin*, 54 (1972), p. 24-30 ; SMITH, Norman E., « Some Exceptional Clausulae of the Florence Manuscript », *Music & Letters*, 54 (1973), p. 405-414 ; TISCHLER, Hans, « The evolution of the « Magnus Liber Organi », *The Musical Quarterly*, 70 (1984), p. 163-174 ; ROESNER, Edward H., « Who « Made » the « Magnus Liber » ? », *Early Music History*, 20 (2001), p. 227-266 et ROESNER, Edward H. (éd.), *Antiphonarium, seu, Magnus liber, op. cit.,* 39 p. ; HAGGH, Barbara et HUGLO, Michel, « Magnus liber – Maius munus », *op. cit.,* p. 181-218.

douze fascicules et vingt-sept cahiers. Pendant longtemps daté de la fin du XIIIe siècle et même du début du XIVe[53], F a suscité de nombreuses polémiques. W. Apel a été l'un des premiers musicologues à remettre en question cette datation tardive. Selon lui, F aurait plus probablement été conçu vers le milieu du XIIIe siècle[54]. En 1972, R. Baltzer s'appuie sur les travaux de R. Branner pour revenir également sur cette datation. Elle conclut son étude sur une origine beaucoup plus ancienne de F, conçu selon elle vers 1245-1255[55]. Le manuscrit F aurait donc été une source essentielle pour Notre-Dame de Paris mais au temps de saint Louis. En 1989, M. Everist remet encore en cause cette datation pour lui donner une origine antérieure. Le codex F serait ainsi daté de 1240-1245 à dix ans près[56]. Les travaux les plus récents de B. Haggh et M. Huglo confirment cette datation puisque ce codex aurait été écrit pour la dédicace de la Sainte-Chapelle en 1248[57].

Les recherches sur la datation recouvrent en effet une autre interrogation fondamentale : la provenance géographique des pièces et du codex. Il est certain que F n'est pas un ouvrage issu de la liturgie d'une seule église. Par conséquent, définir précisément les circonstances de la conception de ce manuscrit et son origine géographique est une tâche difficile. Le premier possesseur connu de ce codex est Pierre de Médicis, le banquier florentin, au XVe siècle. L'inscription au folio f° 476 l'atteste[58]. Le manuscrit F apparaîtrait également dans un inventaire de ses possessions en 1456. Avant cette date, il existe peu d'informations concrètes sur la provenance du codex. M. Everist a été le premier à remarquer une fleur de lys avec or et azur au folio 1 dans la première lettre de l'*organum Viderunt*. Il en a déduit un patronage royal sans doute français[59]. En effet, l'utilisation de ces couleurs sur une fleur de lys en dehors des armoiries de la royauté française est peu fréquente au XIIIe siècle. En plus des décorations

---

[53] DELISLE, Léopold, *Annuaire-Bulletin de la Société de l'Histoire de France*, 22 (1885), p. 102 cité par BALTZER, Rebecca A., « Thirteenth-Century Illuminated Miniatures », *op. cit.,* p. 1.
[54] APEL, Willi, *The Notation of Polyphonic Music 900-1600*, Cambridge, Massachusetts, The Mediaeval Academy of America, 1953, note 1, p. 180.
[55] BALTZER, Rebecca A., « Thirteenth-Century Illuminated Miniatures », *op. cit.,* p. 15.
[56] EVERIST, Mark, *Polyphonic music*, *op. cit.,* p. 77.
[57] HAGGH, Barbara et HUGLO, Michel, « Magnus liber – Maius munus », *op. cit.,* p. 203-225.
[58] ROESNER, Edward H. (éd.), *Antiphonarium, seu, Magnus liber*, *op. cit.,* p. 20. *Liber Piero de' Medici. Cos. fili.*
[59] EVERIST, Mark, *Polyphonic Music*, *op. cit.,* p. 84.

typiques des sources parisiennes de la première moitié du XIIIe siècle, l'étiquetage du pupitre XXIX où était conservé ce codex indiquait clairement la provenance française du manuscrit[60]. La question est alors de savoir comment un tel codex est arrivé en Italie et a été acquis par Pierre de Médicis au XVe siècle. B. Haggh et M. Huglo formulent l'hypothèse d'un don diplomatique accordé à Pierre de Médicis par Louis XI[61].

L'origine géographique de F est également attestée par le contenu liturgique du manuscrit. En effet, certaines compositions proviennent de Paris, d'autres sont issues de régions proches. C. Wright a lié avec succès certaines pièces à l'archidiocèse de Sens et au labyrinthe de cette ville[62]. La présence de ce répertoire n'est pas surprenante dans un livre royal. Les liens entre l'évêque de Paris et l'archevêque de Sens sont extrêmement prégnants, le premier étant le suffragant du second. Le mariage de Louis IX, avec Marguerite de Provence avait été béni dans la cathédrale Saint-Étienne de Sens en 1234 par l'archevêque de cette même ville. La provenance parisienne et royale de ce manuscrit est également étayée par certaines compositions. Plusieurs conduits traitent ainsi d'événements ou de personnages historiques ou royaux[63]. Selon B. Haggh et M. Huglo, les pièces font référence à des saints fêtés non pas à Notre-Dame de Paris mais à la Sainte-Chapelle comme par exemple Thomas Becket. Pour finir, un des rondeaux conservé dans F *In rerum principio* fait référence à une dédicace qui ne peut être que celle de la Sainte-Chapelle de Paris. L'ensemble de ces éléments ainsi que la somptuosité de cette somme de musique latine permettent de penser que seul un événement important aurait pu être à l'origine de la conception d'un tel manuscrit : en l'occurrence la dédicace solennelle de la Sainte-Chapelle, le 12 juin 1248, date du départ de Louis IX pour la croisade. Selon B. Haggh et

---

[60] *Liber antiphonarium ecclesiae gallicanae.* HAGGH, Barbara et HUGLO, Michel, « Magnus liber – Maius munus », *op. cit.,* p. 203. *Liber antiphonarium ecclesiae gallicanae.*
[61] HAGGH, Barbara et HUGLO, Michel, « Magnus liber – Maius munus », *op. cit.,* p. 201 et suiv.
[62] WRIGHT, Craig, *The Maze and the Warrior*, Cambridge, Harvard University Press, 2001, p. 45-48.
[63] HAGGH, Barbara et HUGLO, Michel, « Magnus liber – Maius munus », *op. cit.,* p. 207 et suiv.

M. Huglo, ces circonstances expliqueraient les choix à l'origine de cette compilation[64].

Le contenu de ce manuscrit est organisé de manière liturgique. Le recueil commence par des *organa*, conduits et clausules de quatre et trois voix classés dans le calendrier en fonction de leurs teneurs. Le fascicule 3 contient des *organa* suivis de *Benedicamus Domino*, moins bien définis liturgiquement. En outre, les clausules sont, dans le fascicule 5, suivies des conduits dans les fascicules 6 et 7. Les motets, qui ne sont attachés à aucune fête en particulier, sont conservés dans les fascicules 8 et 9 en fonction du nombre de leurs voix. Ensuite, viennent encore des conduits puis des rondeaux dans les fascicules 10 et 11.

Le manuscrit St-V

Mise à part F, un autre manuscrit est souvent associé au répertoire parisien : le manuscrit St-V de la moitié ou du troisième quart du XIIIe siècle[65]. Ce codex, qui mesure 180 par 102 mm, était composé à l'origine de 305 folios mais les feuillets 1 à 175 ont été perdus. La provenance de ce manuscrit est inconnue. Deux noms de propriétaire sont inscrits dans l'ouvrage à savoir « Jacques Bauchant » à Saint-Quentin au folio 1 et 199 et « Jehan du pont » au folio 254. Selon L. Delisle, le premier serait mort vers 1396 ; le deuxième en 1513 à l'abbaye augustinienne de Saint-Victor fondée en 1113[66]. Néanmoins, ces mentions ne nous renseignent pas sur l'origine du manuscrit ni sur sa conception. Son contenu ne nous aide pas non plus à définir sa provenance.

---

[64] *Ibid.*, p. 225.
[65] *RISM*, B, IV, 1, p. 420 ; LUDWIG, Friedrich, *Repertorium*, *op. cit.,* p. 139-157 ; ROKSETH, Yvonne (éd.), *Polyphonies du XIIIe siècle*, *op. cit.,* vol. 4, p. 70 ; THURSTON, Ethel, *The Music in the St Victor Manuscript Paris 15139 : Polyphony of the Thirteenth Century*, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1959, p. I ; STENZL, Jürg, *Die Vierzig Clausulae der Handschrift Paris Bn. lat. 15139*, Bern, P. Haupt, 1970, 248 p. ; SMITH, Norman E., « The Earliest Motets : Music and Words », *Journal of the Royal Musical Association*, 114 (1989), p. 141-163 ; HILEY, David, « Sources », *op. cit.*, base de données en ligne consultée le 5 janvier 2012, <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/50158pg4>.
[66] DELISLE, Léopold, *Le Cabinet des manuscrits de la Bibliothèque nationale*, Paris, Imprimerie nationale, 1977, vol. 1, p. 40 et vol. 2, p. 103.

Ce codex rassemble une collection d'œuvres très diverses. Il se compose de textes d'Hugues de Saint-Victor, d'un commentaire sur le *Pater Noster*, de pièces musicales et de deux traités de musique (*Quiconques veut deschanter* sur les règles des polyphonies à deux voix et *Quando due note sunt in uno sono* sur le contrepoint, la notation et les modes rythmiques). Les soixante dix-sept pages de notation musicales organisées en six cahiers (fol. 255-293) contiennent des conduits, des *organa* à deux voix dont certains dédiés à saint Étienne et à saint Paul et enfin une quarantaine de clausules conservées dans le sixième cahier (f° 288-293)[67]. Chaque clausule possède dans la marge le début du texte du motet qui lui correspond. Selon E. Thurston, cette écriture serait datée de la deuxième moitié du XIIIe siècle. Plusieurs hypothèses ont été formulées sur ces pièces[68]. Selon Y. Rokseth et E. Thurston, ces clausules seraient des motets dont le texte de la voix supérieure aurait été supprimé. Au contraire, R. Flotzinger ainsi que N. Smith affirme que ces clausules auraient été composées avant les motets. Selon ces derniers, les clausules seraient datées de la fin du XIIIe siècle voire du début du XIVe siècle. Plusieurs clausules fondées sur des mélodies issues du *Stirps Jesse* sont conservées dans ce codex.

Le manuscrit Mo

Le codex H 196 de Montpellier ou Mo contient le plus grand nombre de motets sur cette teneur avec W_2. Il est également le plus important recueil de motets conservé à ce jour. Vraisemblablement d'origine parisienne, il est réalisé sur un parchemin très fin. Ce manuscrit de 192 par 136 mm se compose de 400 folios majoritairement répartis en quaternions selon huit fascicules.

Le premier fascicule est constitué d'*organa*, clausules et d'un conduit comme le début du fascicule 8. À part ces exceptions, l'ensemble des pièces conservées dans ce recueil sont des motets classés selon le nombre de leurs voix

---

[67] ROKSETH, Yvonne (éd.), *Polyphonies du XIIIe siècle*, *op. cit.,* vol. 4, p. 70, note 3.

[68] Sur la polémique : ROKSETH, Yvonne (éd.), *Polyphonies du XIIIe siècle*, *op. cit.,* vol. 4, p. 70 ; FLOTZINGER, Rudolf, *Der Discantussatz im Magnus Liber und seiner Nachfolge*, Vienna, Hermann Böhlaus Nachf, 1969, p. 287 ; FROBENIUS, Wolf, « Zum genetischen Verhältnis zwischen Notre-Dame-Klauseln und ihren Motetten », *Archiv für Musikwissenschaft*, 44 (1987), p. 1-39 ; SMITH, Norman E., « The Earliest Motets », *op. cit.,* p. 141-163.

puis leurs langues. Ainsi, le fascicule 2 est composé de motets en ancien français à quatre voix, le fascicule 3, de motets à trois voix avec le *motetus* en latin et le triple en ancien français, etc. Contrairement au manuscrit W_2, les motets latins ne sont pas systématiquement présentés en premier.

Le codex Mo est un manuscrit hétérogène qui a été composé en plusieurs étapes. Les fascicules II à VI (f° 1 à 269 v°) appelé ancien corpus seraient datés de 1270 environ[69]. Selon M. Everist, les fascicules I et VII (f° 270 v°-333 v°) seraient datés des années 1280. Le fascicule VIII aurait été ajouté par la suite vers 1300.

La notation musicale ainsi que les décorations correspondent à ces différentes étapes[70]. L'ancien corpus est en notation pré-franconienne, les fascicules I et VII sont en notation franconienne avec des éléments spécifiques et le fascicule VIII en notation franconienne. Ce dernier contient notamment des motets attribués à Pierre de la Croix par Jacques de Liège dans son *Speculum*. L'ensemble des concordances avec W_2 est conservé dans cet ancien corpus mais rarement à deux voix. Le plus souvent, les motets de notre corpus issus de W_2 ont été enrichis d'une troisième voire d'une quatrième voix.

En 1547, le manuscrit appartenait à Estienne Tabourot de Dijon. Puis, le propriétaire suivant est le Président Bouhier en 1721[71]. En 1781, sa bibliothèque est vendue et le manuscrit passe alors par Clairvaux, Bar-sur-Aude, Saint-Loup-de-Troyes jusqu'à ce que G. Prunelle l'achète en 1804 pour le compte de l'école de médecine de Montpellier où il est conservé encore aujourd'hui.

---

[69] Y. Rokseth proposait 1270 tandis que G. Reaney préférait 1280 ; respectivement ROKSETH, Yvonne (éd.), *Polyphonies du XIIIe siècle*, *op. cit.,* 4 vol. et *RISM*, B, IV, 1, p. 272 et suiv. Voir aussi KUHLMANN, Georg, *Die zweistimmigen französischen Motetten*, *op. cit.,* 2 vol. ; DITTMER, Luther A., « The Ligatures of the Montpellier Manuscript », *op. cit.,* p. 35-55 ; MATHIASSEN, Finn, *The Style of the Early Motet*, *op. cit.,* 212 p. ; TISCHLER, Hans (éd.), *The Montpellier codex*, *op. cit.,* 4 vol. ; WOLINSKI, Mary, *The Montpellier Codex, op. cit.,* 1991 ; SANDERS, Ernest H. et LEFFERTS, Peter M., « Sources », *op. cit.,* base de données en ligne consultée le 9 décembre 2011, <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/50158pg4>.

[70] BRANNER, Robert, « The Johannes Grusch Atelier », *op. cit.,* p. 24-30. Nous voudrions également remercier A. STONES pour nous avoir donné ses travaux sur le manuscrit.

[71] SANDERS, Ernest H. et LEFFERTS, Peter M., « Sources », *op. cit.,* base de données en ligne consultée le 9 décembre 2011.

Il n'y a aucun blason qui pourrait suggérer un commanditaire. Néanmoins, la beauté du manuscrit et le soin apporté à sa conception suggèrent peut-être des liens avec la cour de Philippe le Bel, roi de France de 1245 à 1285. De plus, la présence de trois teneurs particulières étaye cette hypothèse. E. Rolhoff relie plusieurs de ses motets à l'entourage du roi notamment la teneur *chose Tassin*[72]. Cette dernière évoque le nom d'un trouvère du même nom employé par le monarque en 1298. La présence de motets attribués à Pierre de La Croix (f° 207) corrobore l'origine parisienne de ce manuscrit.

Ainsi, le manuscrit W_2 est un codex parisien lié au *magnus liber organi*, le grand livre perdu de Notre-Dame de Paris. Dans cette source, les motets à deux voix sur la mélodie du *Flos Filius ejus* sont situés dans les trois derniers fascicules et classés en fonction de leur langue. Les motets latins sont conservés dans le fascicule 8 et ceux en ancien français, dans le fascicule 10. Un seul motet à deux voix en ancien français est conservé dans le fascicule 9 mais cette position résulte d'une erreur d'un copiste. Notre corpus est ainsi constitué de nombreux *contrafacta*. Cet état de fait est crucial pour notre problématique sur les relations entre texte et musique dans la voix supérieure du motet. En effet, s'il existe une telle relation au sein du double, la réécriture respecte-t-elle cette relation ?

[72] ROHLOFF, Ernst (éd.), *Der Musiktraktat des Johannes de Grocheo*, Leipzig, Kommissionsverlag Gebrüder Reinecke, 1972, p. 34.

CONCLUSION

Notre travail sur les liens entre texte et musique s'inscrit dans la suite logique des dernières études sur les motets. Ces approches ont permis entre autre chose de revaloriser le rôle des textes au sein de ces pièces. Néanmoins, ces nouvelles considérations sur les poèmes n'impliquent pas nécessairement une relation entre texte et mélodie. Les quelques articles qui évoquent ce sujet demeurent isolés[1]. Les réflexions des musicologues sur le rôle de la teneur sont en effet un frein à des études de plus grandes ampleurs. Selon nombre de chercheurs, la voix empruntée conditionnerait à tel point la voix supérieure que

[1] PESCE, Dolores, « The Significance of Text in Thirteenth-Century Latin Motets », *Acta Musicologica*, 58, I (1986), p. 98 ; BUTTERFIELD, Ardis, « The language of medieval music: two thirteenth-century motets », *Plainsong and Medieval Music*, 2, 1 (1993), p. 1-16 etc.

les répétitions du double ne pourraient résulter d'une volonté mélodique linéaire : la teneur génèrerait ces répétitions[2].

Cette idée est problématique pour les relations entre texte et mélodie au sein des motets. En effet, les analyses poético-musicales réalisées dans d'autres genres contemporains démontrent, le plus souvent, l'adéquation des structures musicales et textuelles par l'intermédiaire des répétitions littéraires, mélodiques et motiviques[3].

Or, dans la partie qui vient de s'achever, nous avons démontré que la teneur contraignait le double bien plus d'un point de vue rythmique que mélodique. Le conditionnement de la voix empruntée en unités temporelles fondées sur l'*ordo* génère des périodes qui vont conditionner les correspondances entre les voix, la longueur des phrases musicales ainsi que celle des vers.

Certes, d'un point de vue théorique et pratique, la teneur restreint également les possibilités mélodiques du déchant. L'organisation rythmique détermine la disposition des perfections et la place des consonances. Toutefois, elle laisse une grande liberté dans la composition de la ligne mélodique de la voix supérieure. Dans ce cas, les répétitions du double ne sont pas nécessairement générées par la teneur. Elles peuvent résulter des procédés de compositions de la polyphonie originelle ou de la volonté du compositeur.

En plus de son rôle rythmique et polyphonique déterminant, la teneur possède une troisième fonction dans la composition du motet. Dans les traités contemporains, la voix empruntée est toujours considérée comme un texte à part entière. Le motet est en effet caractérisé par la présence de plusieurs textes, ce qui le distingue des autres types de déchant. Grâce aux recherches sur l'identité des compositeurs des motets, les considérations sur les relations entre les textes de la teneur et des voix supérieures ont

---

[2] En autres : EVERIST, Mark, *French Motets in the Thirteenth Century : Music, Poetry and Genre*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 173.

[3] KARP, Theodore, « Interrelationships between Poetic and Musical Form in *Trouvère* Song » dans CLINKSCALE, Edward H. et BROOK, Claire (éd.), *Essays in Honor of Martin Bernstein*, New York, Pendragon Press, 1977, p. 137-161 ; VOOGT, Ronald, *Repetition and Structure in the Three- and Four-Part Conductus of the Notre-Dame School*, thèse soutenue à l'Ohio State University, 1982, 295 p. ; STEVENS, John, *Words and Music in the Middle Ages*, Cambridge, Cambridge University press, 1986, 554 p. ; GROSS, Guillaume, *Chanter en polyphonie à Notre-Dame de Paris aux 12e et 13e siècles*, Turnhout, Brepols, 2007, 349 p.

donc évolué[4]. Le motet est maintenant plus volontiers reconnu comme une polyphonie de textes qui présente plusieurs points de vue selon un principe exégétique. Les mots de la teneur participent de cette dialectique littéraire : ils semblent déterminer les thèmes des textes des voix supérieures.

Il était donc logique de choisir une teneur en particulier pour observer, de manière concrète, les contraintes de cette voix sur la polyphonie et sur les poèmes des voix supérieures. Nous avons ainsi opté pour une teneur qui véhicule un sens liturgique fort et qui permet d'observer l'impact réel de la voix empruntée sur le double. En effet, le choix des motets sur la teneur *Stirps Jesse* et plus particulièrement sur la seconde partie du verset *FLOS FILIUS EJUS* était une évidence pour plusieurs raisons.

Le répons *Stirps Jesse* a servi à la composition de nombreux *organa* chantés notamment pour les principales célébrations mariales. Or, la composition de ces polyphonies issues du *magnus liber organi* est fondée sur de nombreuses répétitions et *colores*. De plus, le répons s'inscrit dans une tradition liturgique, exégétique et iconographique plus connue sous le nom d'« arbre de Jessé ». Il est donc également l'une des manifestations musicales du développement sans précédent du culte marial. En effet, le *Stirps Jesse* évoque les fondements du dogme chrétien : l'Incarnation de Dieu sur terre grâce à la Vierge. Le répons comme les représentations iconographiques sur ce thème cristallise ainsi un certain nombre d'enjeux à travers la figure de Marie. Elle est la femme élue, liée au Christ par une parenté spirituelle et charnelle. La Vierge représente le réceptacle idéal du divin par son ascendance régalienne, sacerdotale et prophétique annoncée par Isaïe. Marie forme ainsi un lien entre l'Ancien et le Nouveau Testament. Elle incarne l'instauration d'une nouvelle alliance entre Dieu et les Chrétiens ainsi qu'une nouvelle promesse de Salut.

La mélodie du *Stirps Jesse* est riche de ces significations. C'est peut-être l'une des raisons de sa réutilisation fréquente dans les motets. En effet, au XIIIe et au début du XIVe siècle, les teneurs fondées sur le *Stirps Jesse* et notamment de la seconde partie du

[4] PAGE, Christopher, *Discarding Images. Reflections on Music and Culture in Medieval France*, Oxford, Clarendom Press, 1993, p. 43 et suiv. ; HUOT, Sylvia, *Allegorical Play in the Old French Motet. The Sacred and the Profane in Thirteenth-Century Polyphony*, Stanford, Stanford University Press, 1997, p. 7 et suiv.

verset *FLOS FILIUS EJUS* ont servi à la création de trente-sept familles de motets conservées dans dix-huit manuscrits différents.

Dans cet ensemble, nous avons choisi de nous consacrer plus particulièrement aux dix-sept motets à deux voix sur la mélodie du *FLOS FILIUS EJUS* conservés dans le codex W_2. Cette décision a été prise pour plusieurs raisons. Parmi la totalité des motets sur la mélodie du *FLOS FILIUS EJUS*, les pièces composées d'une teneur et d'un double sont les plus nombreuses. D'autre part, les motets à trois ou quatre voix sont pour la plupart issus de pièces à deux. En outre, le manuscrit W_2, d'origine parisienne, serait l'une des plus anciennes sources liées au *magnus liber organi* qui conservent des motets. Ce codex est également l'un des manuscrits qui contient le plus de pièces sur la teneur *FLOS FILIUS EJUS* et ces motets possèdent de nombreux *contrafacta*.

L'ensemble des pièces de notre corpus est conservé dans les trois derniers fascicules du manuscrit. Elles sont disposées en fonction du nombre de voix et des langues employées. Le fascicule 8 contient huit motets latins et le fascicule 10, huit autres motets en ancien français. Une seule de ces pièces a été notée, sans doute par erreur, dans le fascicule 9. À l'intérieur de chacun de ces fascicules, les pièces sont classées selon plusieurs séries alphabétiques en fonction de l'initiale du double.

Toutefois, l'emploi du manuscrit W_2 implique certaines difficultés : les voix supérieures des motets sont notées sans rythme. Pour des nécessités de transcription polyphonique, nous nous sommes donc appuyée sur d'autres sources du XIIIe siècle qui conservent les motets de notre corpus. En effet, ces pièces sont présentes dans onze manuscrits différents datés du XIIIe et du XIVe siècle. Les compositions de notre étude s'inscrivent donc dans les mêmes limites temporelles que l'ensemble des motets chantés sur la mélodie du *Stirps Jesse*. Elles sont également conservées dans les mêmes types de manuscrits : *libri motettorum*, chansonniers, manuscrits liés au *magnus liber organi* et compilations de pièces diverses.

Cependant, nous avons principalement utilisé les concordances de trois sources : F, Mo et St-V[5]. Le premier est un codex extrêmement riche, également lié au *magnus liber organi*. Il contient des *organa*, clausules et motets sur notre teneur. Le second manuscrit, Mo, est l'un des plus grands recueils de motets du XIIIe siècle. Ils possèdent de très nombreuses correspondances avec notre corpus et la notation rythmique y est plus précise. Enfin, le codex St-V conserve des clausules contenues uniquement dans cette source.

En effet, les motets contenus dans W_2 sont particulièrement intéressant pour notre étude à cause d'un autre trait particulier. Sept motets de notre corpus forment des couples de *contrafacta* dont l'un est en latin et l'autre en ancien français. Ce qui représente près de la moitié des pièces de notre étude. De plus, sept compositions sont liées à des clausules contenues dans W_2, F et St-V. Deux autres motets sont des réécritures de chansons en langue vernaculaire. Ce corpus est donc idéal pour mesurer l'impact de la réécriture sur les liens entre texte et musique dans les motets.

[5] Florence, Biblioteca Laurenziana, Pluteus 29. 1, [F] ; Montpellier, Bibliothèque Universitaire, H 196, [Mo] ; Paris, Bibliothèque nationale de France, lat. 15139, [St-V].

SECONDE PARTIE :
ANALYSES DES MOTETS

INTRODUCTION

Les relations entre texte et musique passent le plus souvent par une coïncidence structurelle entre réitérations littéraires et mélodiques[1]. Or, nous avons vu que les répétitions dans les voix supérieures des motets peuvent exister sans être nécessairement générées par la teneur. Par conséquent, le principal argument contre l'existence de réitérations cohérentes au sein de ces pièces n'est pas recevable. D'autre part, les motets proviendraient à l'origine de clausules qui sont elles-mêmes issues des *organa*. G. Gross a démontré que la composition de ces derniers reposaient sur la maîtrise des *colores*, c'est-à-dire sur l'utilisation de répétitions structurantes[2]. Ces figures de rhétorique proviennent du *trivium* et ont été transposées dans les traités musicaux du XIIIe siècle pour servir à la

[1] Cf. le premier chapitre de la première partie.
[2] GROSS, Guillaume, *Chanter en polyphonie à Notre-Dame de Paris aux 12e et 13e siècles*, Turnhout, Brepols, 2007, 349 p.

composition de ces polyphonies. La persistance de ces procédés de création dans les motets est donc tout à fait probable pour plusieurs raisons.

Premièrement, les compositeurs étaient sans doute des clercs[3]. Il est vrai que ce terme est peu précis mais il suppose un ensemble de connaissances minimales surtout à Paris au XIIIe siècle. À cette époque et dans cette zone géographique, l'Université naissante possédait une grande influence[4]. Or, les motets proviendraient plutôt de cette région. Il est vrai qu'aucun élément ne permet d'affirmer que les compositeurs des motets aient suivi des cours à l'Université. Néanmoins, il est tout à fait plausible que certains d'entre eux aient fréquenté la Faculté des Arts. Au XIIIe siècle, Adam de la Halle, clerc bigame, est l'un des rares compositeurs de motets connu : il aurait étudié à la Faculté des Arts[5]. Le *Jeu du Pèlerin* confirme cette hypothèse. Dans cette pièce, l'un des personnages, *Rogaus*, désigne Adam de la Halle comme un maître et un clerc qui sait composer des chansons et des motets[6].

Or, dans cette faculté, les clercs étudiaient surtout le *trivium* et par conséquent la rhétorique. Néanmoins, dans les statuts universitaires de 1215, cette dernière est mentionnée très brièvement : elle était enseignée uniquement les jours fériés avec le *quadrivium*[7]. Il semblerait donc qu'elle n'occupait pas une place essentielle dans le cursus. Pourtant, dans tous les *compendia* et guides des étudiants contemporains, la *Rhetorica ad*

---

[3] PAGE, Christopher, *Discarding Images. Reflections on Music and Culture in Medieval France*, Oxford, Clarendom Press, 1993, p. 43 et suiv. ; HUOT, Sylvia, *Allegorical Play in the Old French Motet. The Sacred and the Profane in Thirteenth-Century Polyphony*, Stanford, Stanford University Press, 1997, p. 7 et suiv.

[4] LAFLEUR, Claude, « Les « Guides de l'étudiant » de la Faculté des arts de l'Université de Paris au XIIIe siècle » dans *Philosophy & Learning. Universities in the Middle Ages*, Leiden, E. J. Brill, 1995, p. 137.

[5] LANGLOIS, Ernest (éd.), *Adam Le bossu, Trouvère artésien du XIIIe siècle. Le Jeu de Robin et Marion suivi du jeu du Pèlerin*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1984, p. v. Adam de la Halle, *Œuvres complètes*, BADEL, Pierre-Yves (éd. et trad.), Paris, Librairie Générale Française, 1995 (pour la trad. la présentation et les notes), p. 11. P.-Y. Badel s'appuie notamment sur le *Jeu de la Feuillée* pour avancer ces propos (vers 6, 35 et 171). Selon lui et selon F. Gégou, Adam de la Halle aurait même obtenu la maîtrise ès arts. GÉGOU, Fabienne, *Recherches biographiques et littéraires sur Adam de la Halle accompagnées de l'édition critique de ses chansons courtoises*, thèse d'État, Université Paris-Sorbonne, vol. 1, p. 4 et note 2, p. 22.

[6] LANGLOIS, Ernest (éd.), *Adam Le bossu, op.cit.*, p. 72-73 et Adam de la Halle*, Le Jeu de Robin et Marion précédé du Jeu du Pèlerin*, VARTY, Kenneth B.A. (éd.), Harrap & Co., Londres, 1960, p. 66. Vers 80-81 et 90-91 : *Taisiés vous, Warnier, il parole / De maistre Adan, le clerc d'onneur,* […] *Nenil, ains savoit canchons faire, / Partures et motès entés.*

[7] WEIJERS, Olga, *Le Maniement du Savoir : Pratiques intellectuelles à l'époque des premières universités : XIIIe-XIVe siècles*, Turnhout, Brepols, 1996, p. 15.

Herennium est évoquée voire résumée tout comme le *De inventione*[8]. Ces deux ouvrages étaient donc considérés comme des livres de base.

Ainsi, malgré la pauvreté des références dans les statuts, les membres de la faculté des Arts devaient posséder des notions de rhétorique et connaître les *colores*. L'enseignement dans ce domaine était même sans doute plus riche que ce que les chartes laissent à penser. En effet, au XIIIe siècle, beaucoup de théoriciens ont composés des *Ars Poeticae*. Jean de Garlande, le grammairien, a enseigné la rhétorique à Paris pendant la première partie du XIIIe siècle[9]. Son traité *Parisiana poetria* évoque des figures de répétitions similaires à celles de la *Rhetorica ad Herennius*. De même, Alexandre de Villedieu a donné des cours à Paris et a composé son ouvrage *Doctrinale Puerorum* en 1209[10]. Il y a donc eu une persistance et un renouvellement de ces enseignements.

La preuve la plus flagrante des connaissances en rhétorique des compositeurs des motets provient des poèmes eux-mêmes. D'une part, les textes ont tendance à respecter la disposition rhétorique évoquée entre autre dans la *Rhetorica ad Herennium* ou dans l'ouvrage de Jean de Garlande, *Parisiana Poetria* : l'exorde ou introduction, la narration sur l'exposition des faits, la division ou proposition qui annonce le sujet, la confirmation, la réfutation et la conclusion[11]. D'autre part, les textes latins utilisent beaucoup de figures de répétitions comme l'*annominatio* ou paronomase[12].

L'ensemble de ces éléments permet donc de confirmer les quelques connaissances en rhétorique des compositeurs des motets et la possibilité de la transposition des *colores* dans ces pièces. Effectivement, la technique du *color* est attestée dans les motets par W. Odington. Le théoricien emploie le terme pour évoquer une entorse aux règles des consonances. Une dissonance peut-être excusée si un *color* est chanté au

---

[8] LAFLEUR, Claude, « Les « Guides de l'étudiant », *op. cit.*, p. 171 ; WEIJERS, Olga, *Le Maniement du Savoir, op. cit.,* p. 14.
[9] LAWLER, Traugott (éd. et trad.), *The Parisiana poetria of John of Garland,* London, Yale university press, 1974, p. XI.
[10] REICHLING, Dietrich (éd.), *Das Doctrinale des Alexander de Villa-Dei, kritisch-exegetische Ausgabe, mit Einteilung, Verzeichniss der Handschriften und Drücke nebst Registern*, Berlin, K. Kehrbach, 1893, p. IV et suiv.
[11] ACHARD, Guy (éd. et trad.), *Rhétorique à Herennius*, Paris, Les Belles Lettres, 1989, livre I ; LAWLER, Traugott (éd. et trad.), *The Parisiana poetria, op. cit.*, notamment p. 66-67.
[12] Comme dans les textes de Gautier de Coincy : KUNSTMANN, Pierre, « L'*Annominatio* chez Gautier : vocabulaire et syntaxe » dans KRAUSE, Kathy M. et STONES, Alison (dir.), *Gautier de Coinci. Miracles, Music, and Manuscripts,* Turnhout, Brepols, 2006, p. 101-112.

double dans le motet. En d'autres termes, s'il existe une répétition dans la voix supérieure, l'intégrité de la ligne mélodique prime sur les règles du contrepoint. Cette remarque confirme l'idée que les répétitions des voix supérieures ne sont pas nécessairement générées par la teneur. Une cohérence horizontale est possible. Elle permet également de valider l'utilisation des *colores* dans les motets.

Nous nous sommes donc appuyée sur les travaux de G. Gross. Ce dernier a répertorié les figures de répétition employées dans la *Rhetorica ad Herennium* : la *repetitio,* la *conversio,* la *complexio,* la *conduplicatio,* la *conpar* ou *isocolon*, la *gradatio* et la *commutatio*[13]. La *repetitio* désigne une réitération au début de différents membres de phrases tandis que la *conversio* évoque une répétition à la fin. Quant à la *complexio*, elle associe ces deux figures et répète un motif au début et à la fin d'un même membre de phrase. La *conduplicatio* désigne la répétition d'un motif dans un membre de phrase et la *gradatio*, celle d'un motif semblable sur différentes hauteurs. Pour la figure de l'*isocolon*, nous avons préféré employer les termes « membres de phrases parallèles » ou « parallélisme ». En effet, étant donné la multiplicité des mots employés pour décrire un tel phénomène, nous ne voulions pas lier ce procédé aux termes d'« ouvert-clos » ou d'« antécédent-conséquent » comme le fait G. Gross[14]. Ces dénominations ne sont pas nécessairement adaptées à la complexité des parallélismes employés dans les motets. De plus, cette figure résulte le plus souvent de l'utilisation de *repetitio*, *conversio* ou *complexio*. Pour finir, la dernière figure évoquée par G. Gross, la *commutatio* ou *repetitio diversae vocis* ou encore chiasme, ne sera pas évoquée ici. Elle n'est pas employée dans notre corpus puisque nous avons choisi d'étudier les pièces à deux voix.

G. Gross ajoute à cette liste l'*epanodos* et l'anadiplose définie par Mathieu de Vendôme et Alexandre de Villedieu[15]. Cette dernière figure qualifie la répétition d'un même motif en fin de phrase puis au début de la suivante. L'*epanodos*, proche de la *repetitio* et de la *conversio*, n'est pas clairement définie dans les traités. Néanmoins,

---

[13] GROSS, Guillaume, *Chanter en* polyphonie, *op. cit.,* p. 159 et suiv. et p. 337 pour un récapitulatif.
[14] *Ibid.,* p. 90.
[15] *Ibid.,* p. 333 ; MUNARI, Franco (éd.), *Mathei Vindocinensis Opera. Ars versificatoria*, Roma, Ed. di storia e letteratura, 1988, vol. 3, p. 168 ; REICHLING, Dietrich (éd.), *Das Doctrinale des Alexander de Villa-Dei, kritisch-exegetische Ausgabe, mit Einteilung, Verzeichniss der Handschriften und Drücke nebst Registern,* Berlin, K. Kehrbach, 1893, p. 164.

G. Gross l'observe dans plusieurs textes notamment dans la Vulgate : *Finis venit, venit finis*[16]. Nous avons donc employé ce terme dans certains cas. Enfin, nous avons également utilisé le terme *florificatio vocis* cité par Jean de Garlande, le théoricien de la musique. Ces termes désignent la répétition d'une ou plusieurs notes dans un mouvement mélodique conjoint.

La seconde partie de notre étude nous permettra donc d'observer de telles figures dans les motets de notre corpus. Nous verrons également si ces répétitions sont liées au texte et si les compositeurs emploient d'autres moyens pour créer une relation structurelle entre texte et musique.

Cette seconde partie se compose ainsi de quatre chapitres ordonnés selon une complexité croissante des réseaux de motets. Le premier chapitre regroupe les pièces qui sont des réécritures de chansons. Dans ces monodies originelles, les répétitions formelles et motiviques sont liées au texte. Nous verrons ainsi si ces liens persistent dans les motets. Dans le deuxième chapitre, les motets sont tous liés à une clausule et dans le troisième, à une clausule et au moins une réécriture. La question sera donc de savoir si une relation entre texte et musique existe et ce, même lors de la création du deuxième ou troisième *contrafacta*. Enfin, le dernier chapitre regroupe les pièces sans clausule ni réécriture. L'analyse y est d'autant plus complexe que nous ne pouvons, dans ce cas, mesurer l'impact réel de la teneur sur la voix supérieure.

[16] GROSS, Guillaume, *Chanter en* polyphonie, *op. cit.,* p. 332 ; Ézéchiel (VII, 6).

Chapitre Premier :

MOTETS ET CHANSONS

Au XIIIe siècle, la chanson et le motet sont reconnus comme des genres différents[1]. Le premier est monodique tandis que le deuxième est nécessairement polyphonique. Cette dichotomie appelle une autre distinction fondamentale dans les études modernes. Les compositeurs des chansons sont généralement appelés trouvères tandis que ceux des motets seraient des clercs dans le sens le plus général du terme. En réalité, la distinction est beaucoup plus complexe.

Au XIIIe siècle, le statut du clerc est de nature juridique, lié à des fonctions diverses. Les éléments qui le distinguent sont le port de la tonsure et celui d'habits sombres. Un clerc doit également connaître le latin et ne pas porter d'arme[2]. À l'opposé, le terme trouvère, qui provient de la traduction du terme occitan troubadour, n'est pas défini de façon juridique. Il ne correspond à aucun statut légal mais désigne simplement un poète et musicien qui invente des pièces en langue d'oïl[3]. Par conséquent, être trouvère n'empêche pas d'appartenir au clergé. La distinction entre les deux est même parfois impossible. Gautier de Coincy et Adam de la Halle, à la fois clercs et trouvères, en sont des exemples représentatifs.

---

[1] ROHLOFF, Ernst (éd.), *Der Musiktraktat des Johannes de Grocheo*, Leipzig, Kommissionsverlag Gebrüder Reinecke, 1943, p. 47 et suiv. *TLM*, base de donnée consultée le 2 août 2011, <http://www.chmtl.indiana.edu/tml/14th/GRODEM_TEXT.html>.

[2] LUSIGNAN, Serge, *La construction d'une identité universitaire en France* (*XIIIe-XIVe siècles)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1999, p. 124.

[3] STEVENS, John, BUTTERFIELD, Ardis et KARP, Theodore, « Troubadour, Trouvère » dans *The New Grove*, vol. 25, p. 798-820. Seul le jongleur, souvent considéré comme inférieur au trouvère, a été défini juridiquement à la fin du XIIIe siècle par le Pape Boniface VIII. Ce statut a été reconnu comme incompatible avec celui de clerc après plus d'un an d'exercice. PAGE, Christopher, *The Owl and the Nightingale. Musical Life and Ideas in France 1100-1300*, Londres, J. M. Dent & Sons LTD, 1989, p. 73-74.

Or, les trouvères se considéraient eux-mêmes comme des poètes et musiciens. Les compositeurs ont souvent utilisé des formes musicales ou des répétitions motiviques liées à celles du texte[4]. Dans les différentes études littéraires et musicologiques, la question des liens entre poésie et musique a donc toujours été omniprésente[5].

Les deux motets *Bone amour sanz tricherie / FLOS* et *Ave rosa novella / FLOS* sont fondés sur la reprise partielle de chansons profanes. Leurs compositeurs se sont servis d'emprunts littéraires et mélodiques pour créer de nouvelles pièces polyphoniques. Dans ces deux cas précis, les chansons utilisent des formes et répétitions mélodiques en adéquation avec leurs textes. Notre chapitre repose donc essentiellement sur l'étude de l'influence de ces entes dans la création du motet. Est-ce que les principes de composition de la chanson se perpétuent dans ces pièces polyphoniques ? La logique motivique des premières se dissout-elle dans le contrepoint ? Ces interrogations nous portent vers une autre question fondamentale. Pourquoi associer ces mélodies profanes à une teneur liturgique au sens dogmatique si prégnant ?

---

[4] CHAILLOU, Christelle, *Faire le mot et le son : une étude sur l'art de* trobar *entre 1180 et 1240*, thèse de doctorat, Université de Poitiers, 2007, 585 p.

[5] SPANKE, Hans, *Beziehungen zwischen romanischer und mittellateinischer Lyrik : mit besonderer Berücksichtigung der Metrik und Musik*, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1936, 189 p. ; DRAGONETTI, Roger, *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise : contribution à l'étude de la rhétorique médiévale*, Brugge, De Tempel, 1960, 701 p. ; KARP, Theodore, « Interrelationships between Poetic and Musical Form in *Trouvère* Song » dans CLINKSCALE, Edward H. et BROOK, Claire (éd.), *Essays in Honor of Martin Bernstein*, New York, Pendragon Press, 1977, p. 137-161 ; STEVENS, John, *Words and Music in the Middle Ages*, Cambridge, Cambridge University press, 1986, 554 p. ; SWITTEN, Margaret, *Music and Poetry in the Middle Ages : A Research Guide to French and Occitan Song 1100-1400*, New York, 1995, 452 p. ; BUTTERFIELD, Ardis, *Poetry and Music in Medieval France From Jean Renart to Guillaume de Machaut*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 103-121 ; Pour un exemple d'édition musicale et littéraire réussie : CALLAHAN, Christopher et ROSENBERG, Samuel N. (éd.), *Les chansons de Colin Muset,* Paris, Champion, 2005, 240 p. ; Pour un recueil qui rassemble des articles importants : AUBREY, Elisabeth (dir.), *Poets and Singers. On Latin and Vernacular Monophonic Song,* Farnham, Ashgate, 2008, 523 p.

BONE AMOR SANZ TRICHERIE (668) / *FLOS FILIUS EJUS*

Présentation des pièces

Difficulté de transcription du motet

Le motet *Bone amor sanz tricherie* (668) / *FLOS FILIUS EJUS* est conservé dans deux manuscrits : W_2 et N[6]. Néanmoins, aucune de ces sources ne donne d'indications rythmiques dans la notation de la voix supérieure. La transcription polyphonique de cette pièce est donc conjecturale. Pour ajouter à cette difficulté, dans ces deux manuscrits, les mélodies de la teneur et du *motetus* divergent profondément. Par exemple, dans le motet issu du codex N, la cadence finale de la teneur n'est pas écrite alors qu'elle est chantée deux fois dans celle de

[6] W_2, f° 250 v°-251 (=252 v°-253) et N, Paris, BnF, fr. 12615, f° 181.

W_2. De plus, une section de la mélodie de la voix supérieure manque dans le manuscrit N.

Sans aucune autre concordance, la transcription de cette composition est donc hypothétique et cela sans prendre en compte la ligne mélodique de la pièce elle-même. En effet, la voix supérieure de ce motet est très ornée. Elle est constituée par de nombreuses ligatures et *currentes*. Les notes qui devraient former les consonances ne sont donc pas facilement repérables.

Dans son ouvrage *The Earliest Motets*, H. Tischler en a proposé une transcription[7]. Cette dernière n'est malheureusement pas exploitable ici pour plusieurs raisons. La première est que l'éditeur a trop souvent recours à d'importantes corrections lorsqu'il pense que la source est fautive. Dans cette pièce, il a ainsi choisi de transcrire la version proposée par W_2 mais certaines sections de la voix supérieure proviennent du chansonnier N (mes. 5 et 6). Ce choix a été réalisé pour éviter de fortes dissonances avec la teneur de W_2[8].

D'autre part, dans son édition, certaines décisions ne sont pas explicitées mais ce parti-pris est courant chez H. Tischler. Par exemple, le motet *Bone amor sanz tricherie / FLOS FILIUS EJUS* y est transcrit en deuxième mode rythmique mais sans aucune justification. La teneur est constituée par vingt-deux *ordines* d'une *ternaria* chacun. Cette ligature seule peut donc indiquer aussi bien un premier, qu'un deuxième ou un cinquième mode rythmique[9].

Son choix est peut-être le résultat de l'observation du deuxième *ordo* de la teneur comme le montre l'exemple ci-après. La note *ré* répétée trois fois empêche le scribe d'utiliser une ligature. Seule la dernière note possède alors une hampe. H. Tischler en a peut-être déduit que la première était une brève. Si c'est le cas, l'argument est faible ici puisque, pour ce scribe, les hampes ne sont pas

---

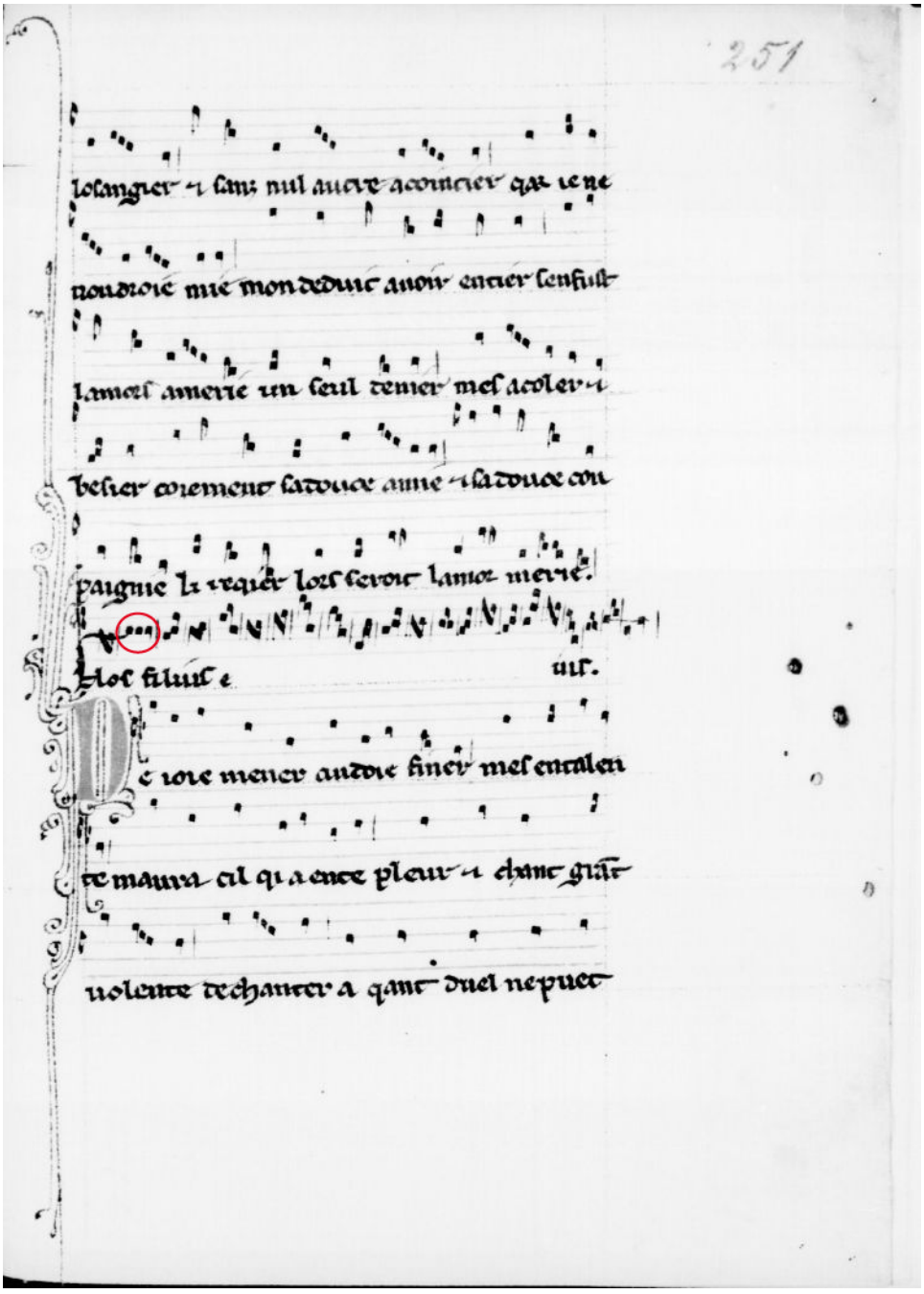
[7] TISCHLER, Hans (éd.), *The Earliest Motets (to circa 1270). A Complete Comparative Edition,* New Haven and London, Yale University Press, 1982, motet n° 204.

[8] Sur l'exception à la règle des dissonances dans la polyphonie mesurée : SAINT-CRICQ, Gaël, *Formes types dans le motet du XIIIe siècle : étude d'un processus répétitif*, Université de Southampton, thèse soutenue en décembre 2009, p. 93-94. G. Saint-Cricq prépare également une édition des motets du *chansonnier de Noailles*.

[9] POPIN, Marielle, « La notation carrée noire » dans COLETTE, Marie-Noëlle, POPIN, Marielle et VENDRIX, Philippe, *Histoire de la notation du Moyen Âge à la Renaissance,* Paris, Minerve, 2003, p. 101 et suiv.

significatives. Les notateurs des motets de W_2 ne différencient pas la longue de la brève de cette manière. Seules les ligatures sont significatives dans la voix de la teneur :

Exemple musical 1



On peut, en revanche, supposer la concordance rythmique entre les *ordines* de la teneur et les vers de la voix supérieure. Dans cette pièce, il y a douze vers pour vingt-deux *ordines*. La quasi-totalité du texte se compose d'heptasyllabes. Seuls deux vers sont plus courts et constitués d'un tétrasyllabe et

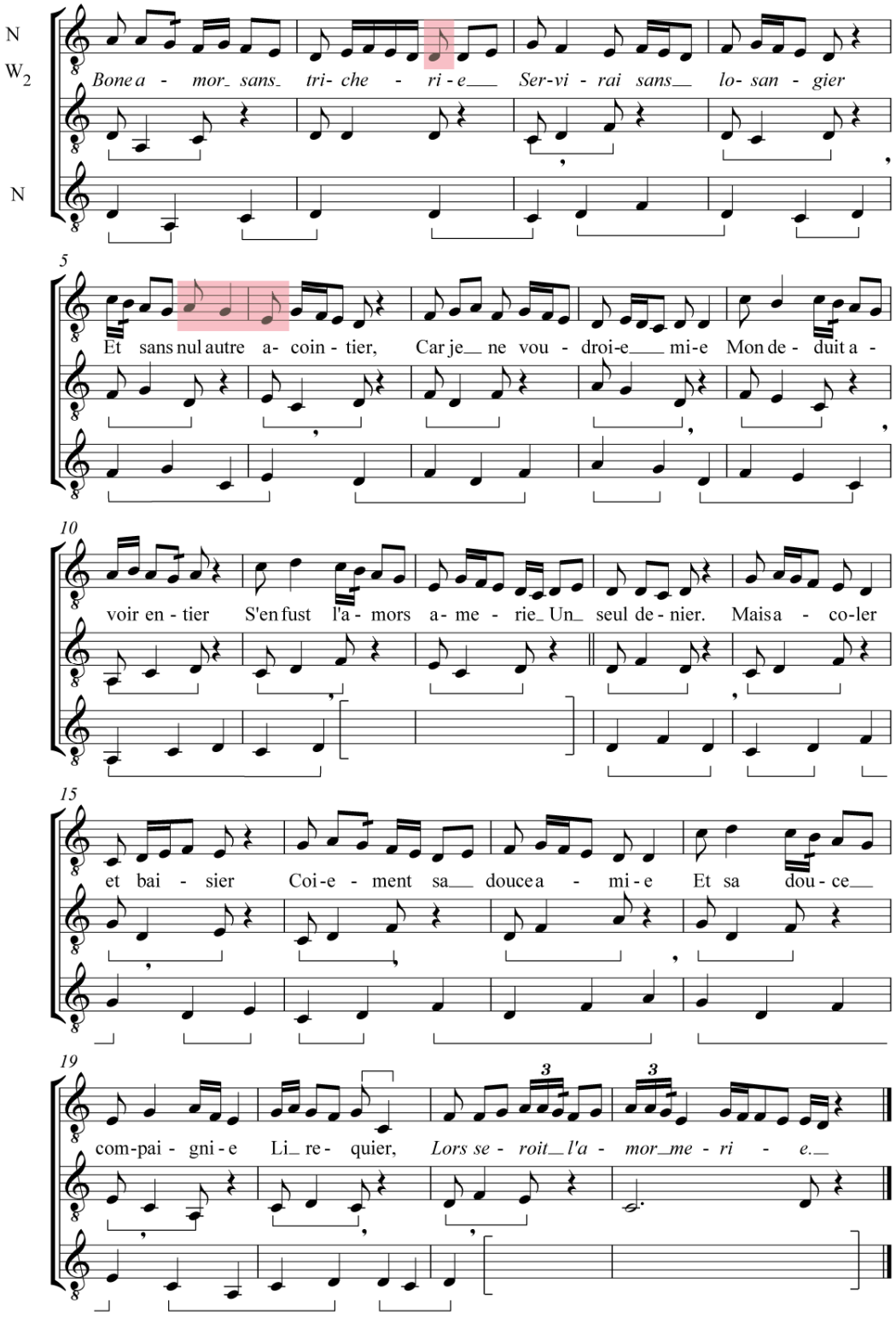
d'un trisyllabe. La correspondance rythmique est donc sans doute de deux *ordines* pour un heptasyllabe, un *ordo* pour le tétrasyllabe et un autre pour le trisyllabe.

Malgré ces suppositions et les amendements d'H. Tischler, la coïncidence précise entre les voix demeure hypothétique. Sa proposition entraîne plusieurs dissonances de seconde majeure et mineure sur les notes impaires. Par exemple, à la mesure 2, le *do* à la troisième syllabe est chanté contre un *ré*. H. Tischler a donc corrigé la voix supérieure pour qu'elle soit consonante avec la teneur. À la troisième mesure, la troisième syllabe est chantée sur un *mi* extrêmement dissonant avec le *fa* de la teneur. Dans ce cas, il a conservé la dissonance.

Or, ces dissonances appuyées peuvent peut-être s'expliquer grâce aux règles de consonances. Selon Walter Odington, une dissonance sur une note impaire peut être acceptée si la voix supérieure emploie un *color*, c'est-à-dire une répétition[10]. Effectivement, les deux premiers vers de *Bone amor* sont un emprunt, c'est-à-dire une mélodie connue et reprise. La répétition ne se produit donc pas dans les mêmes pièces mais elle reste une réitération. Nous avons donc conservé les deux dissonances contrairement à H. Tischler. Dans la transcription qui suit, le musicologue s'est fondé sur le motet de W_2. Nous avons simplement enlevé les variations supplémentaires de N écrites en petites notes et les appels de note indiqués dans son édition[11]. Les corrections à la voix de W_2 apportées par le musicologue sont encadrées en rouge :

[10] Cf. le premier chapitre de la première partie.
[11] TISCHLER, Hans (éd.), *The Earliest Motets*, *op. cit.,* n° 204.

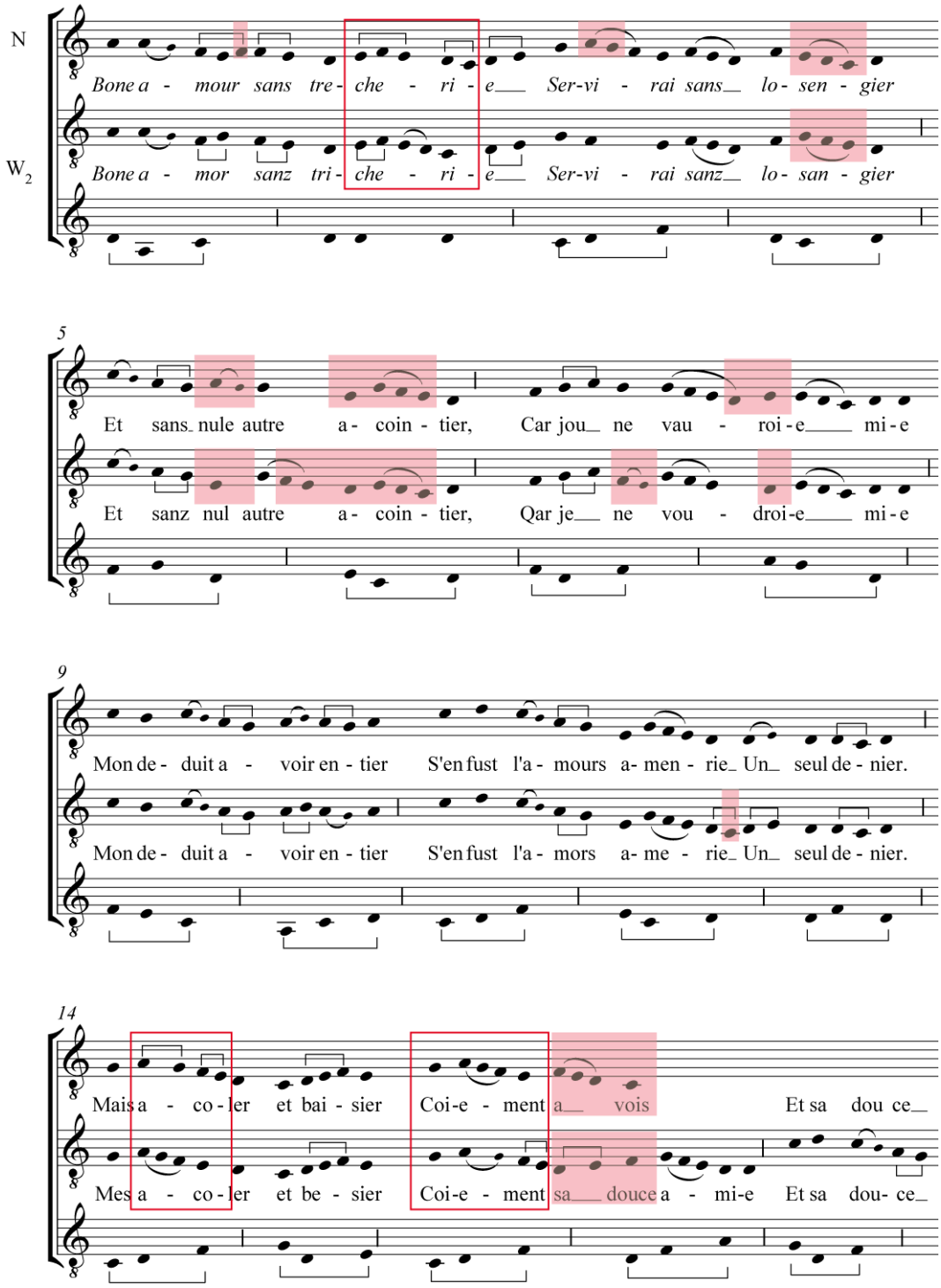
Exemple musical 2

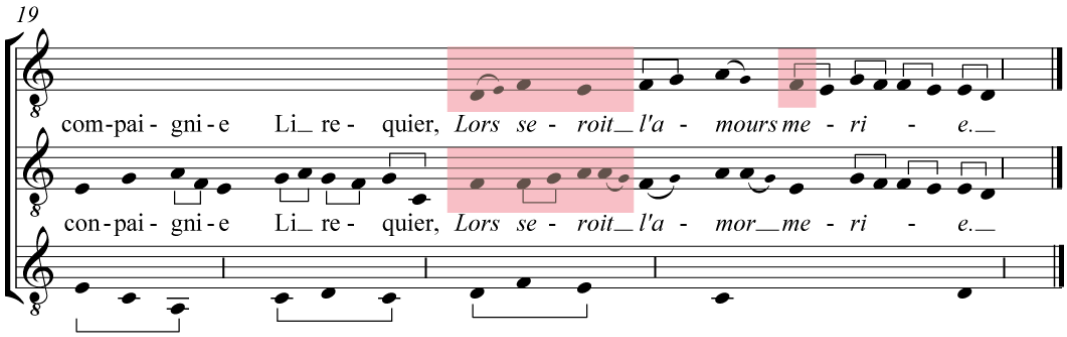


Dans la transcription suivante, nous avons associé les deux voix supérieures de N et de W_2 et les divergences sont en rouge. Les cadres indiquent

une différence dans le placement du texte et les rectangles pleins de la même couleur, des divergences de notes :

Exemple musical 3





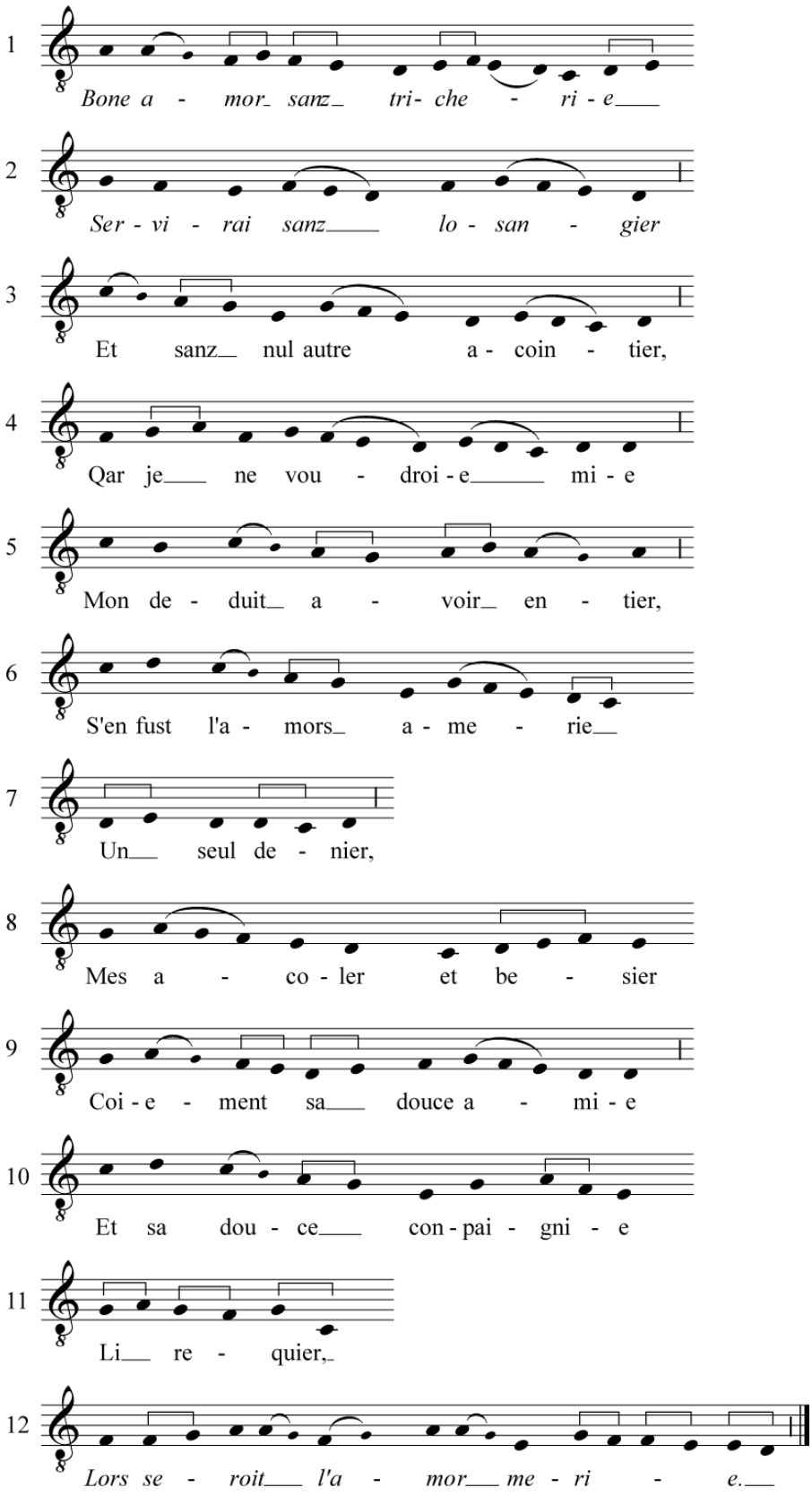
Les mélodies des voix supérieures des deux motets divergent donc profondément y compris sur les cadences. Néanmoins, pour notre étude, nous avons pris en compte la seule version de W_2 notée, semble-t-il, de manière plus rigoureuse.

Présentation du motet et de la chanson

Le motet

Au contraire des mélodies, les différentes versions du texte de la voix supérieure dans les manuscrits N et W_2 sont plus proches. Seule la façon d'orthographier les mots est divergente. Voici une transcription de la voix supérieure du motet de W_2 :

Exemple musical 4



Bone amor sanz tricherie [1]
Servirai sanz losangier
Et sanz nul autre acointier,
Qar je ne voudroie mie
Mon deduit avoir entier, [5]
S'en fust l'amors amerie
Un seul denier,
Mes acoler et besier
Coiement sa douce amie
Et sa douce conpaignie [10]
Li reqier,
Lors seroit l'amor merie.

Je servirai Bon Amour
En toute sincérité
Et sans aucune réserve
Car je ne pourrais goûter
Un plaisir pur et entier
Si l'amour était terni
Prendre en mes bras, embrasser
Tendrement ma douce amie,
Jouir de sa douce compagnie,
C'est tout ce que je demande :
Mon amour aurait là sa récompense.

Ce poème se compose principalement d'heptasyllabes. Il y a un seul trisyllabe et un tétrasyllabe. Ce dernier divise le poème en deux parties égales de six vers. Deux rimes se succèdent : la première féminine en [ie], la deuxième masculine en [ier]. Le tableau suivant récapitule les schémas de la prosodie :

Tableau 1

	MÉTRIQUE	RIMES		
Vers	Nombre de syllabes	Disposition des rimes	Alternance des rimes[12]	Qualité des rimes
1	7	a'	féminine	riche
2	7	b	masculine	pauvre
3	7	b'		suffisante
4	7	a''		suffisante
5	7	b'		
6	7	a'		
7	4	b		
8	7	b		
9	7	a''		
10	7	a		pauvre
11	3	b		
12	7	a'		

Les refrains

Les rimes du poème ainsi que la longueur des vers en heptasyllabes sont la conséquence d'un emprunt. Deux refrains encadrent le texte du motet aux vers 1-2 et 12. *Bone amor sanz tricherie Servirai sanz losangier* et *Lors seroit l'amor merie* sont une reprise partielle de la chanson éponyme de Moniot d'Arras (RS 1216)[13]. Les deux entes sont donc issues de la même monodie. C'est le seul cas de notre corpus.

Les manuscrits qui ont conservé la mélodie de ce trouvère sont nombreux et datés, pour la plupart, de la deuxième moitié du XIIIe siècle. La source la plus ancienne qui a préservé cette chanson - malheureusement sans notation musicale -

[12] Nous ne renseignons pas l'ensemble des qualités des rimes et de leur alternance dans un souci de simplicité et de clarté. Bien évidemment, chaque rime *a* est toujours féminine dans ce texte et la rime *b* est toujours masculine. De même, les rimes *a'* sont toutes riches et les *b* pauvres, etc.

[13] La chanson est conservée dans les manuscrits suivants : K, Paris, Arsenal, 5198, f° 134 ; R, Paris, BnF, fr. 844, f° 120 r°-v° ; Paris, BnF, fr. 845, f° 78 v°-79 ; P, Paris, BnF, fr. 847, f° 58 r°-v° ; N, Paris, BnF, fr. 12615, f° 119 v° ; U, Paris, BnF, fr. 20050, f° 102 r°-v° ; V, Paris, BnF, fr. 24406, f° 82 ; X, Paris, BnF, n.a.f. 1050, f° 92 v°-93 ; C, Suisse, Bern, Stadtbibliothek, 389, f° 28 ; [a], Vatican, Biblioteca apostolica Vaticana, Reg. lat. 1490, f° 44a. Néanmoins, N. van den Boogaard n'a pas répertorié ces trois vers comme des emprunts.

est le codex U daté de 1240 environ[14]. Cette période correspond approximativement à la datation de W_2 (1240-1260). Déterminer une chronologie de la composition à partir des sources est donc difficile. Pourtant, certains éléments peuvent servir d'arguments pour prouver l'antériorité de la monodie de trouvère. Plusieurs pièces ont été composées à partir de la même mélodie notamment *De la Virge nette et pure* (RS 2114) attribuée à Gautier de Coincy, ou *Por ce que verite die* (RS 1136) ou encore *C'est en mai quant reverdie* (RS 1203)[15]. Au contraire, le motet n'a eu aucune descendance et n'est conservé que dans deux manuscrits.

On peut également supposer l'antériorité de la monodie grâce à la notation de la voix supérieure du motet. Le scribe a utilisé un grand nombre de ligatures dont certaines sont assez inhabituelles pour le manuscrit W_2. Par exemple, le mot *tricherie* est chanté sur une *binaria* suivie de deux *currentes* comme dans les chansonniers K, fr. 845 et X. Dans les autres motets de notre corpus, les *currentes* sont toujours groupées par trois. Cette association (entourée en rouge ci-après) ne correspond donc pas aux habitudes du scribe dans W_2 :

---

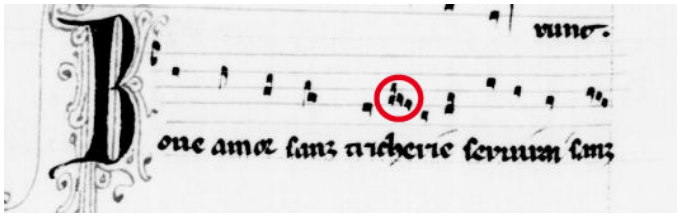
[14] U, Paris, BnF, fr. 20050, f° 102 r°-v°. MEYER, Paul et RAYNAUD, Gaston, *Le chansonnier français de Saint-Germain-des-Prés (Bibl. Nat. fr. 20050)*, Paris, Librairie de Firmin Didot et Cie, 1892, vol. 1, f° 102 r°-v°. Les musicologues ne sont pas tout à fait d'accord sur la datation du manuscrit : 1240 pour LUG, Robert, « Das « Vormodale » Eichensystem des Chansonnier de Saint-Germain-des-Prés », *Archiv für Musikwissenschaft,* 51 (1995), p. 19-65 ; entre 1220 et 1250 pour EVERIST, Mark, *Polyphonic Music in Thirteenth-Century France. Aspects of Sources and Distribution,* New York and London, Garland Publishing, 1989, p. 200 ; 1240-1250 pour AUBREY, Élisabeth, « Sources », *Grove Music on line*, base de données en ligne consultée le 5 juin 2012, <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/50158pg4>.
Dans sa thèse, M. Everist positionne ce manuscrit assez tôt dans le siècle en se fondant sur des observations paléographiques. Néanmoins, certaines compositions contenues dans cette source ne peuvent avoir être créées si tôt selon É. AUBREY.

[15] *De la Virge nette et pure* (RS 2114) : Paris, BnF, fr. 12483, f° 14 v°-15 et 71 v°-72 ; *Por ce que verite die* (RS 1136) : Paris, BnF, n.a.f. 1050, f° 259 ; *C'est en mai quant reverdie* (RS 1203) : Paris, BnF, fr. 845, f° 160. IBOS-AUGÉ, Anne, « *Noter biaus chans por ramenbrance de chançons*, Les auteurs narratifs font-ils œuvre de témoins de leur temps musical ? », *Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes*, 13 (2006), p. 257-270.

Exemple musical 5 : La chanson *Bone amor* de Moniot K, f° 134 r°



Exemple musical 6 : La voix supérieure du motet W_2, f° 250 v°-251



Pour finir, les vers de la chanson sont très réguliers contrairement à ceux du motet. Cette constatation est un autre indice de la préséance de la monodie. L'ensemble de ces éléments semble, par conséquent, indiquer que le motet a emprunté les refrains à la chanson. En effet, les deux premiers et le dernier vers de la polyphonie sont une citation musicale et textuelle issue de la chanson de trouvère.

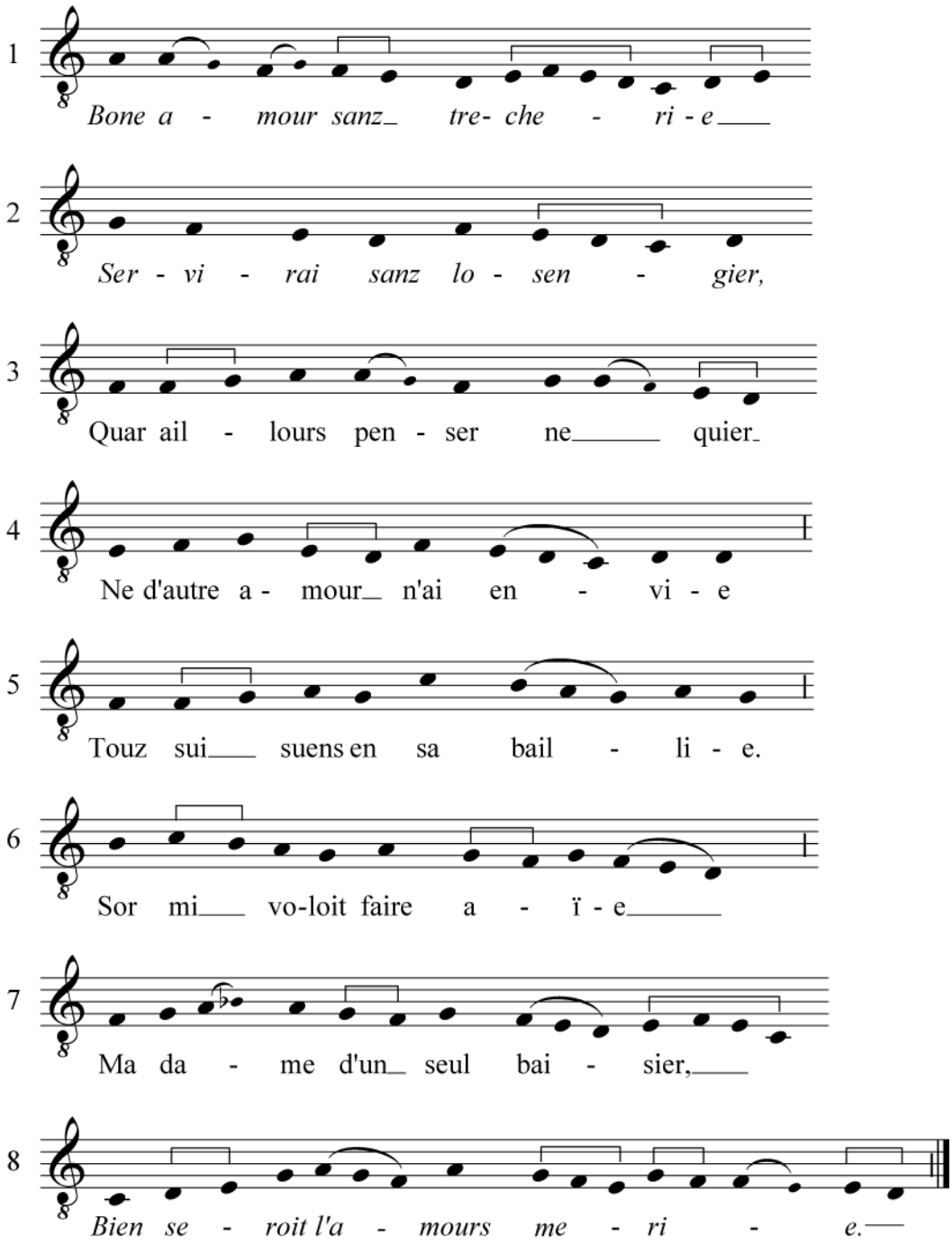
La chanson

Pour la transcription de la monodie, nous nous sommes fondée sur le codex R[16]. Il est l'un des plus anciens manuscrits qui a conservé cette mélodie et serait daté d'après 1253. Certes, le chansonnier de Noailles a préservé le motet ainsi que la chanson de trouvère. Néanmoins, la notation du motet y est lacunaire. De plus, la mélodie de R est plus proche de celle de W_2 et ce manuscrit contient également des motets sur *FLOS FILIUS EJUS*. Voici la chanson de Moniot d'Arras suivi du texte des différents couplets[17] :

[16] Paris, BnF, fr. 844, f° 120 r°-v°. *RISM*, B, IV, 1, p. 374 et suiv. ; « Sources », *Grove Music on line*, base de données en ligne consultée le 12 août 2011, <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/50158pg4>.

[17] La transcription suit le manuscrit R, elle est donc de mon fait mais il existe également des éditions musicales et textuelles de cette pièce : DYGGVE, Holger Petersen (éd.), *Moniot d'Arras et Moniot de Paris, trouvères du XIIIe siècle, édition des chansons et étude historique*, Helsinki, s.n., 1938, 252 p. ; LAVIS, Georges et STASSE, M. (éd.), *Les Chansons de Moniot d'Arras : concordances et index établis d'après l'édition de H. Petersen Dyggve*, Liège, [Université de Liège], 1985, 241 p. ; TISCHLER, Hans (éd.), *Trouvère lyrics with melodies, Chansons 651-740*, Neuhausen, Hänssler-Verl., 1997, vol. 8.

Exemple musical 7



Bone amour sanz trecherie
Servirai sanz losengier,
Quar aillours penser ne quier
Ne d'autre amour n'ai envie,
Touz sui suens en sa baillie.
S'or m'i voloit faire aïe
Ma dame d'un seul baisier,
Bien seroit l'amours merie.

Mout ai pou trouvé d'aïe
En li qui je n'os proier,
Si m'en ont fait eslongier
Mesdisant par lor envie.
Maiz trop fera vilenie
S'ele croit par trecherie
Rienz c'on li puist enseignier
D'eschiver ma compaignie.

Douce dame debonaire,
N'aiez cure d'acointier
Ceus qui servent de trichier.
S'il ne vous devoit desplaire :
Dame qui s'ounour veut faire
Ne doit entour li atraire
Rienz con li puist acointier
Pour son ami anvi faire.

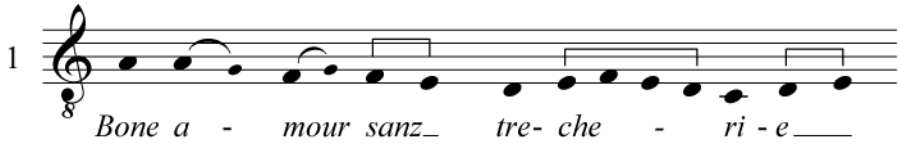
Dame, en cui croist et esclaire
Biauté sanz amenuisier,
Mout me fait esleecier
Li bien qu'oi de vous retraire,
Et Dex qui tant vous vout faire
D'ounours qu'a touz vous fait plaire,
Vous doint voloir d'alegier
Les maus que mi faites traire.

Chançon va t'en a ma dame
Et si li di sanz boisier
Mes cuers a mon mes laissié ;
Si nel puis de li retraire ;
De ce ne li chaut il guaire,
Se je muir pour tel afaire
Dont nus ne me puet aidier
Fors li qui bien le puet faire.

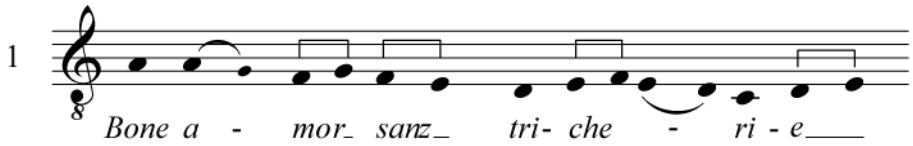
Comparaison des deux pièces

Les refrains présents dans le motet ont été empruntés à la première strophe de la chanson *Bone amour* (vers 1-2 et 8). La mélodie des vers 1 et 2 est quasiment identique dans les deux pièces. Au vers 1, seule la notation n'est pas totalement semblable. Une plique est remplacée par une ligature sur la troisième syllabe du texte du motet et la *quaternaria* du manuscrit R est substituée par une *binaria* suivie de deux *currentes* :

Exemple musical 8 : Chanson de Moniot d'Arras dans R

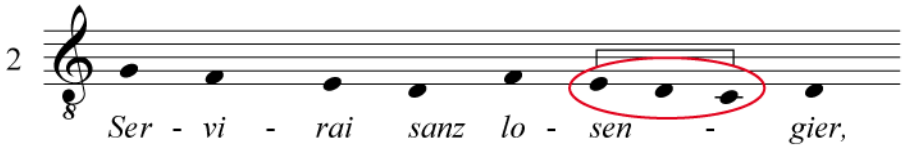


Exemple musical 9 : Voix supérieure du motet dans W_2

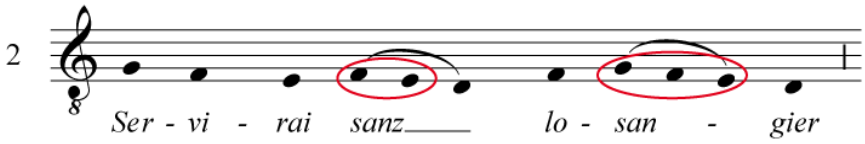


La mélodie du vers 2 est quelque peu différente. Dans le motet, une ornementation composée de trois *currentes* est utilisée sur le mot *sanz*. Ce trait est absent dans le manuscrit R ainsi que dans toutes les autres sources de la chanson à l'exception du chansonnier fr. 845. Dans ce vers, une seconde différence apparaît lors de la cadence. L'ornementation sur la deuxième syllabe de *losangier* dans le motet est chantée une tierce au-dessus de celle présente dans la chanson :

Exemple musical 10 : Chanson de Moniot d'Arras dans R

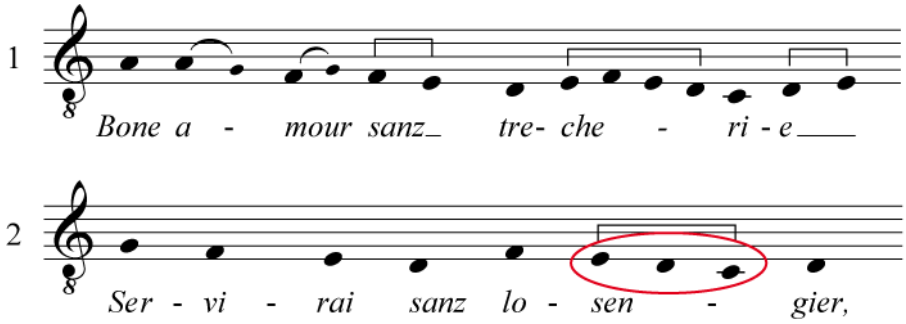


Exemple musical 11 : Voix supérieure du motet dans W_2

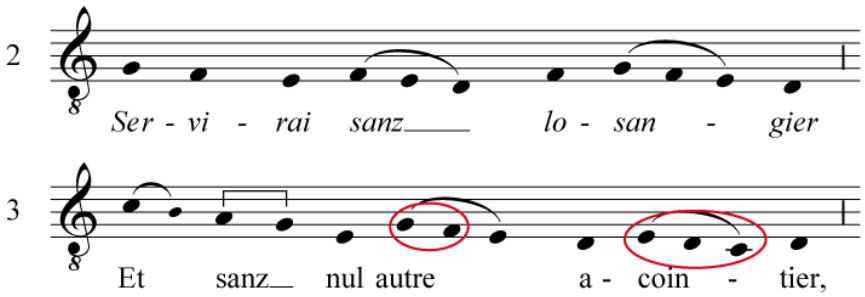


Par conséquent, malgré les quelques modifications existant dans les deux premiers vers de la monodie et de la voix supérieure du motet, l'ensemble des variations est somme toute peu important :

Exemple musical 12 : Chanson de Moniot d'Arras dans R

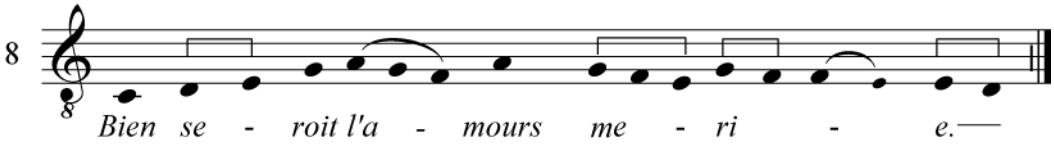


Exemple musical 13 : Voix supérieure du motet dans W_2

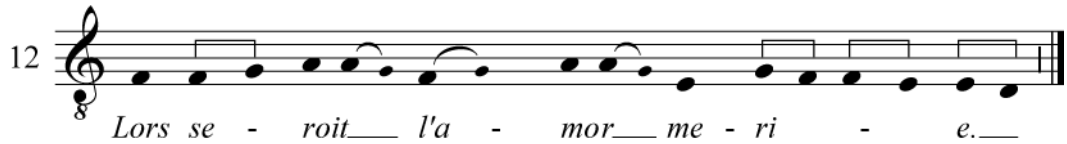


Au contraire, dans le dernier vers, les différences mélodiques sont beaucoup plus nombreuses. Le placement du texte, l'ornementation et même certaines hauteurs varient. Seule la dernière cadence mélodique sur *merie* est reproduite presque à l'identique et permet réellement de rapprocher les deux mélodies :

Exemple musical 14 : Dernier vers de la chanson



Exemple musical 15 : Dernier vers du motet



Or, l'emprunt de ces trois vers à la chanson est fondamental pour la composition de la voix supérieure du motet. Le poème du *motetus* a été fortement marqué par la première strophe de la chanson de trouvère.

Les longueurs de vers dans les deux pièces sont identiques ainsi que les rimes et leurs dispositions. Leurs agencements dans les vers 5 à 8 de la chanson correspondent à ceux des vers 9 à 12 dans le motet. Ainsi, les rimes *a'b* issues du refrain (vers 1-2) sont répétées à la fin de chaque pièce mais inversées pour former les rimes *ba'*. Dans le tableau suivant, les parties en gris clair soulignent la répétition d'une même disposition de rimes et de vers et les parties en gris foncé la répétition du même texte. Les vers supplémentaires présents dans le motet sont en blanc :

Tableau 2

Versification de la chanson de Moniot			Versification du motet	
Vers	Nombre de syllabes	Disposition des rimes	Nombre de syllabes	Disposition des rimes
1	7	a'	7	a'
2	7	b	7	b
3	7	b	7	b'
4	7	a	7	a''
5	7	a	7	b'
6	7	a	7	a'
7	7	b	4	b
8	7	a'	7	b
9			7	a''
10			7	a
11			3	b
12			7	a'

La structure textuelle du motet est donc une augmentation de celle de la monodie. Les quatre vers centraux (vers 5-8) dans la polyphonie sont un ajout par rapport à la mélodie de trouvère :

Vers	La chanson de Moniot dans R	Le motet de W_2
1	Bone amour sanz trecherie	Bone amor sanz tricherie
2	Servirai sanz losengier,	Servirai sanz losangier
3	*Quar aillours penser ne quier*	*Et sanz nul autre acointier,*
4	*Ne d'autre amour n'ai envie,*	*Qar je ne voudroie mie*
5	*Touz sui suens en sa baillie.*	*Mon deduit avoir entier,*
6	*S'or m'i voloit faire aïe*	*S'en fust l'amors amerie*
7	*Ma dame d'un seul baisier,*	*Un seul denier,*
8	Bien seroit l'amours merie.	*Mes acoler et besier*
9		*Coiement sa douce amie*
10		*Et sa douce conpaignie*
11		*Li reqier,*
12		Lors seroit l'amor merie.

De plus, certains mots issus de la première, deuxième et troisième strophe de la chanson sont réutilisés dans le texte du motet aux vers 8, 10 et 11 : *baisier*, *quier, conpaingnie* et *acointier.* Le compositeur du texte de la polyphonie connaissait donc très bien la chanson. Certains vers du motet en sont des reprises presque exactes. Le vers 7 de la monodie, par exemple, s'achève sur *d'un seul baisier* tandis que le texte de la voix supérieure du motet est *un seul denier*.

Au centre du poème du motet, dans les vers ajoutés (vers 5 à 8), les schémas de rimes ont également été influencés par ceux de la chanson. Leur agencement suit la même structure que dans les vers 5 à 8 de la monodie. Cependant, les rimes *a* et *b* ont été inversées : la rime la plus répétée est *b*. La rime isolée est placée non plus en troisième position mais en deuxième. Au lieu de former un *aaba*, les rimes sont ainsi disposées selon le schéma *babb* dans une imitation inversée. Cet ajout central montre également une connaissance approfondie du texte de la chanson.

La composition de la chanson

Disposition sémantique

Le poème de la monodie se divise en deux parties inégales de cinq et trois vers. Dans la première (vers 1 à 5), le locuteur fait part de sa décision d'aimer honnêtement la personnification de *Bone Amour* et en explique les raisons. Puis, à partir du vers 6, le locuteur ne s'adresse plus à Amour mais à sa dame, directement interpellée au vers 7.

Dans la première partie, les vers 1 à 5 peuvent eux-mêmes se diviser en deux propositions inégales de deux et trois vers. Les vers 1 et 2 annoncent la décision d'aimer du locuteur tandis que les vers 3, 4 et 5 évoquent les causes négatives puis positives de ce choix. Dans le vers 3, la première raison se réfère aux facultés intellectuelles du locuteur, la deuxième (vers 4), à ses affects pour justifier le choix d'aimer. Tout l'être est ainsi mobilisé. Le vers 5 conclut sur la troisième cause de cette décision en rappelant le caractère inconditionnel du service d'amour.

Dans la deuxième partie, les vers 6 et 7 sont une requête adressée à la dame pour obtenir une récompense à cet amour : *un seul baisier*. Le vers 8 conclut alors sur la récompense espérée.

Les strophes suivantes enrichissent la situation mise en place dans la première. Dans la deuxième strophe, la dame s'est éloignée. Dans la cinquième, le locuteur s'adresse donc à une allégorie de la chanson. Cette dernière va servir de messager entre le locuteur et la dame. Ainsi, il pourra retrouver son amour.

La disposition du texte de la première strophe est synthétisée dans le tableau ci-après :

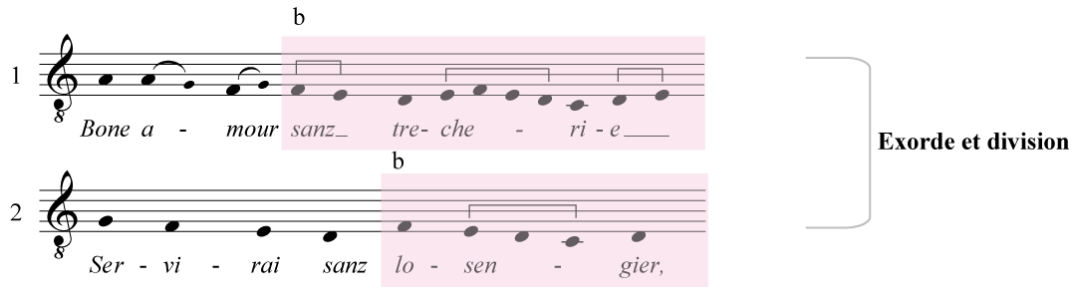
Tableau 3 : Disposition sémantique de la chanson

Vers	Versification	Texte poétique	Analyse succincte		
1 2	7a' 7b	Bone amour sanz trecherie Servirai sanz losengier,	**Introduction et division**		Personnification de l'Amour
3 4	7b 7a	*Quar aillours penser ne quier* *Ne d'autre amour n'ai envie*	Les causes négatives	**Confir-mation**	
5	7a	*Touz sui suens en sa baillie.*	La cause positive		
6 7	7a 7b	*Sor mi voloit faire aïe* *Ma dame d'un seul baisier,*	Requête adressée à la dame		Incarnation de cet amour
8	7a'	Bien seroit l'amor merie.	**Conclusion**		

Disposition poético-musicale

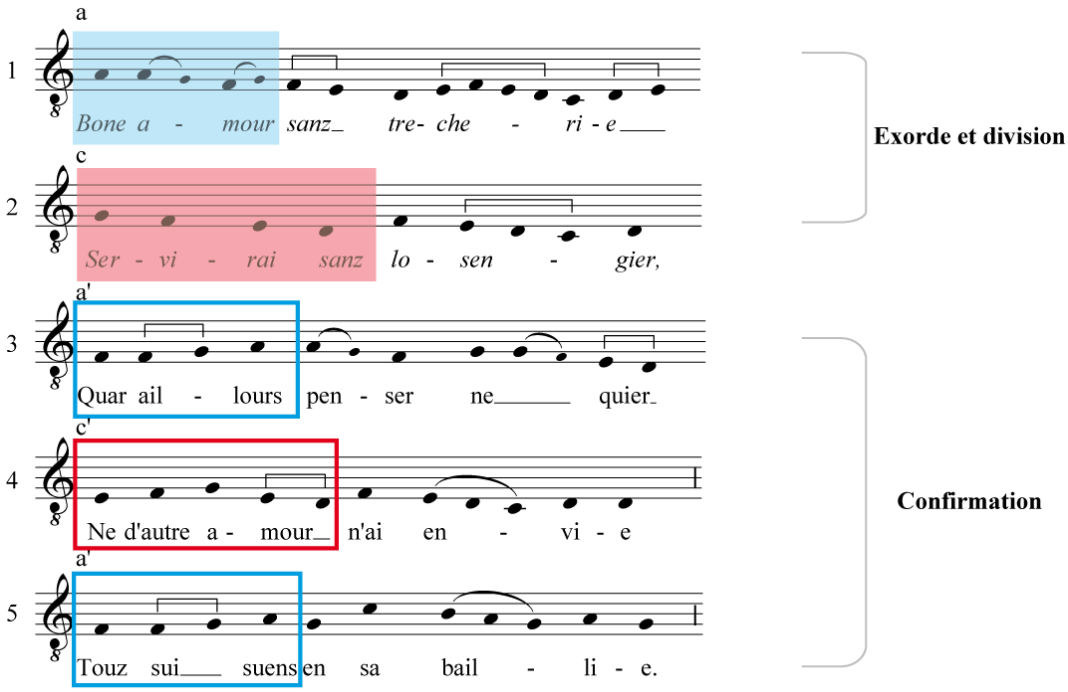
La disposition sémantique de la chanson rejoint sa structure mélodique. L'introduction du texte (vers 1 et 2) est marquée par la répétition à la fin de chaque vers du motif cadentiel *b* fondé sur une ornementation autour du *ré* : *fa mi ré do ré*. Certes, la présence d'une syllabe supplémentaire au vers 1 entraîne une ornementation et un placement du texte différent par rapport au vers 2. Néanmoins, ces deux motifs sont bien liés. Ils emploient les mêmes notes mais l'ornementation sur la syllabe [che] de *trecherie* dissimule cette parenté. Ainsi, le vers 1 s'achève sur le motif *b* ouvert puis le vers 2 le répète de manière conclusive. Cette *conversio* crée un parallélisme entre les deux premiers vers de l'introduction :

Exemple musical 16



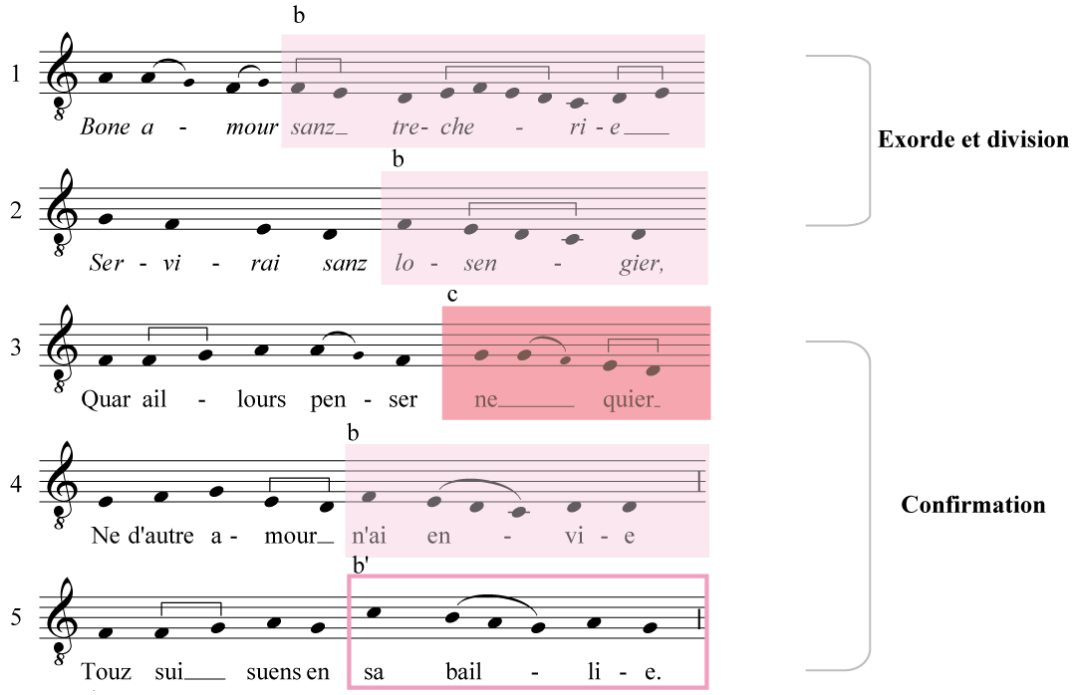
Ces deux mêmes vers débutent par deux motifs descendants. Le vers 1 commence par le motif *a* qui s'inscrit dans la tierce majeure *la fa,* le vers 2 par le motif *c*, une quarte descendante *sol ré*. Les vers 3, 4 et 5, sur l'explication de la décision du locuteur, débutent au contraire par ces deux motifs mais repris de manière ascendante. Ainsi, la disposition sémantique par deux puis trois vers de la première partie est soulignée par celle des motifs. Les vers 1 et 2 sont chantés sur deux motifs descendants qui deviennent ascendants aux vers 3, 4 et 5. Ce sont bien les mêmes motifs inversés. Ils emploient tous les deux des notes identiques, le même nombre de syllabes placées de la même façon dans les deux cas et selon une même notation. Ces vers forment ainsi une double *repetitio* alliée à une *epanodos* :

Exemple musical 17



L'homogénéité de cette première partie est renforcée par l'utilisation des motifs cadentiels *b* et *c*. Ces derniers sont extrêmement proches. Le motif *c* s'inscrit dans une quarte descendante *sol ré* alors que le motif *b* est une ornementation autour du *ré* et s'inscrit dans la quarte *fa do*. Nous avons simplement décidé de les différencier à cause de l'absence du *do* dans le motif *c* :

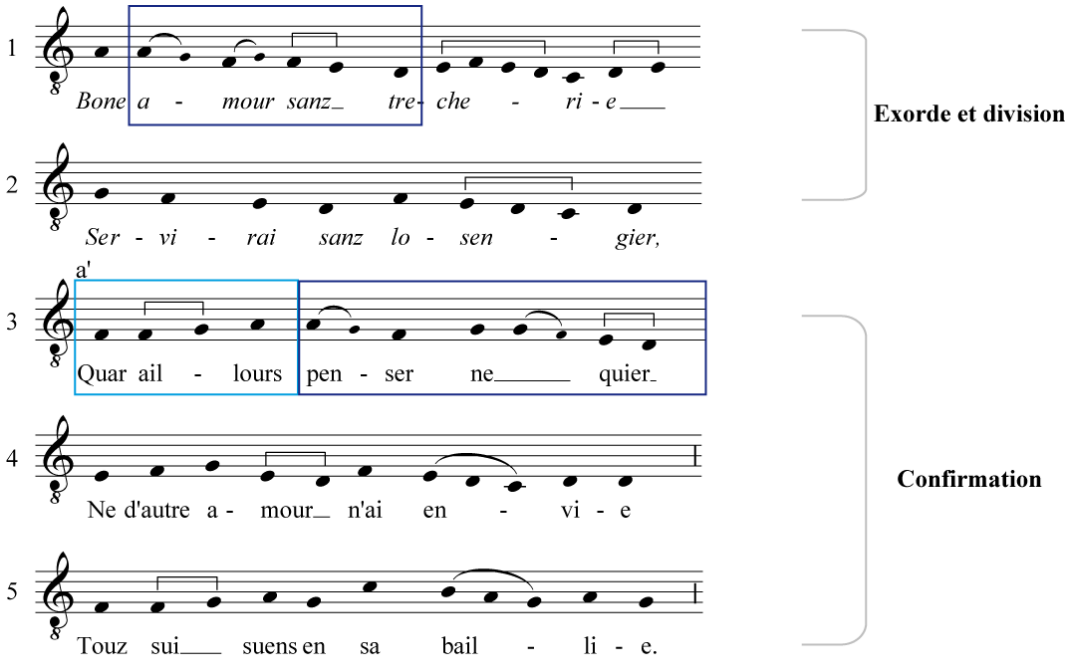
Exemple musical 18



Le motif *b* est répété trois fois sur *ré*. Ce qui permet de renforcer l'idée conclusive de ce motif. Il est également repris et transposé à la quinte supérieure au vers 5 pour évoquer la dernière cause du choix du locuteur : l'exclusivité du service d'amour. Ainsi, les deux phrases musicales coïncident avec l'organisation du texte. En apparaissant une seule fois au vers 3, le motif *c* permet de différencier les deux propositions de cette première partie. Le vers 1 ouvert se clôt au vers 2 et correspond à l'énoncé de l'exorde et de la proposition. Dans la deuxième proposition, le vers 3 s'achève sur *c* et permet d'énoncer la première raison du choix d'amour. Les vers 4 et 5 évoquent les deux autres causes et s'achèvent à nouveau sur le motif *b* et *b'*.

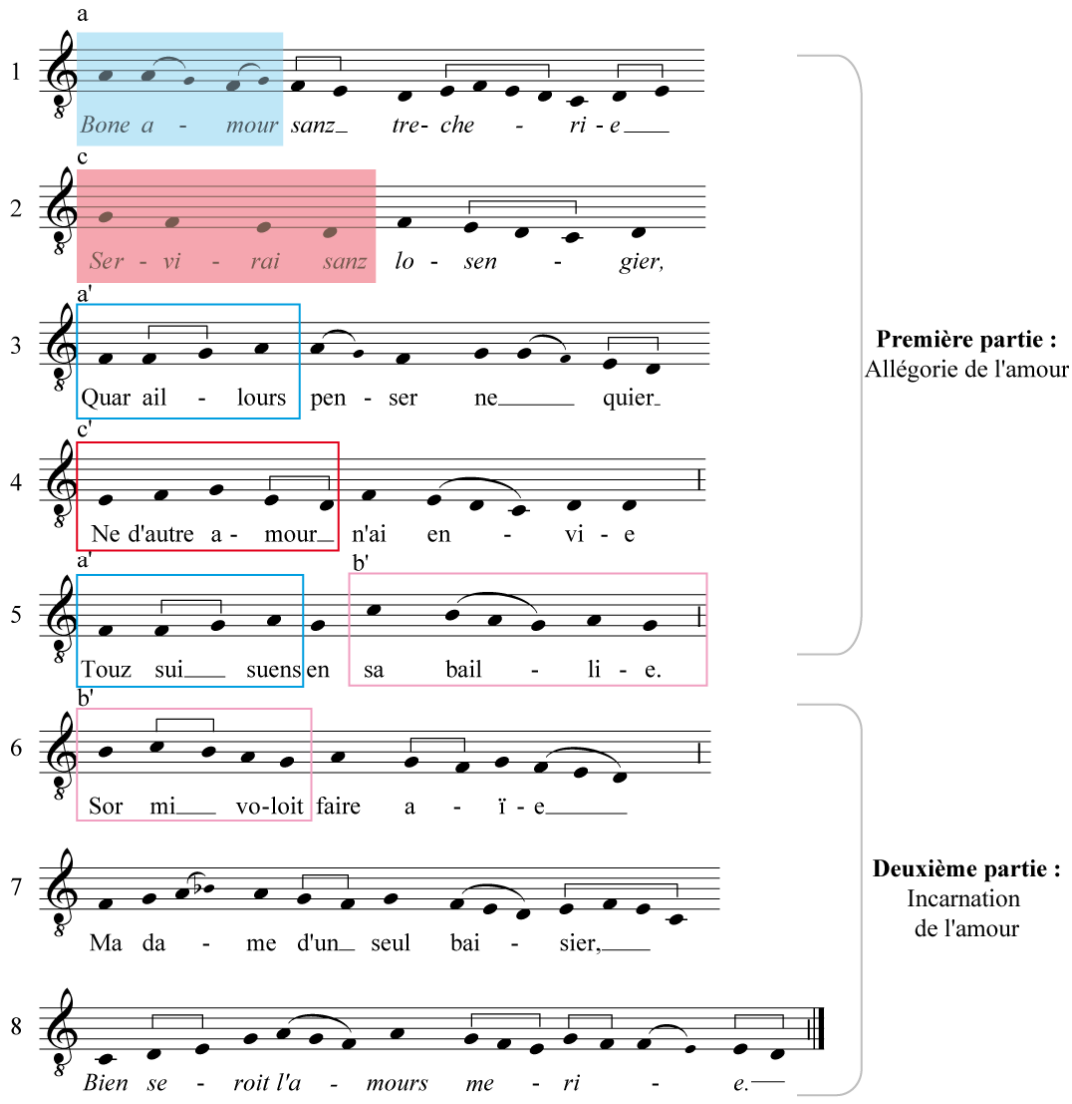
La division du texte en deux propositions est également soulignée par d'autres moyens musicaux. La mélodie du vers 3 est en effet une reprise proche de la mélodie du vers 1 sans l'ornementation finale autour du *ré*. Le compositeur a simplement ajouté le motif *a'* au début du vers 3 :

Exemple musical 19



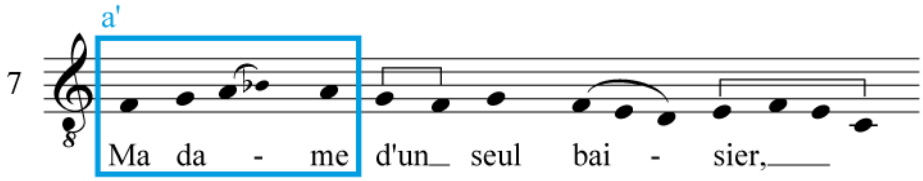
Dans la deuxième partie du poème, l'organisation motivique est moins évidente. Le début de la seconde partie (vers 6 à 8) est marqué par la reprise du motif *b'* sur *do* qui casse l'alternance des motifs *a* et *c* en début de vers. Les motifs *b'* forment ainsi une anadiplose : *b'* chanté à la fin du vers 5 et repris au début du vers 6. Le placement du texte est différent mais le squelette mélodique est très proche :

Exemple musical 20



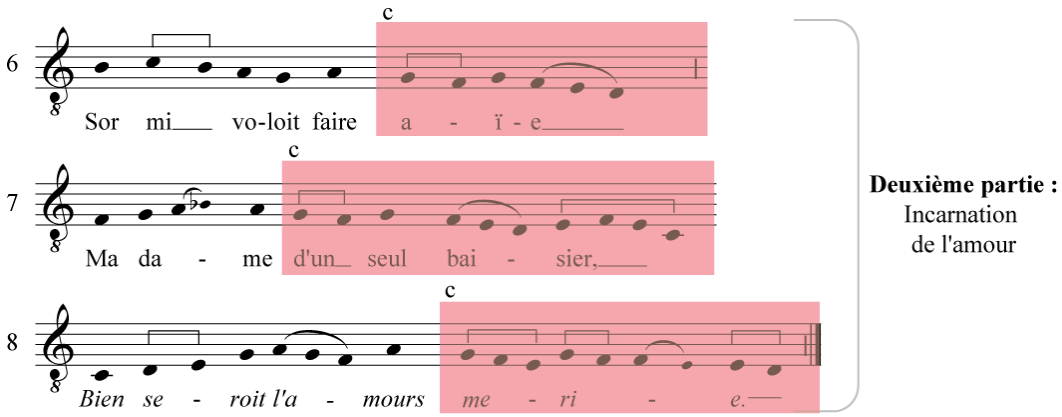
Puis, le motif *a'* revient très rapidement. Il est repris au début du vers 7 :

Exemple musical 21



C'est surtout la répétition du motif *c* à la fin des vers 6, 7 et 8 qui est déterminante. Elle permet de renforcer l'idée conclusive de cette formule, d'homogénéiser la deuxième partie et de circonscrire la demande du locuteur adressée à la dame dans ces trois derniers vers. Aux vers 6 et 7, la répétition est exacte mais le vers 7 chante une cadence supplémentaire *mi fa mi do*. Le motif *c* du vers 8 est plus éloigné, l'ornementation est différente ainsi que la notation et le placement du texte. Néanmoins, le squelette mélodique est très proche :

Exemple musical 22

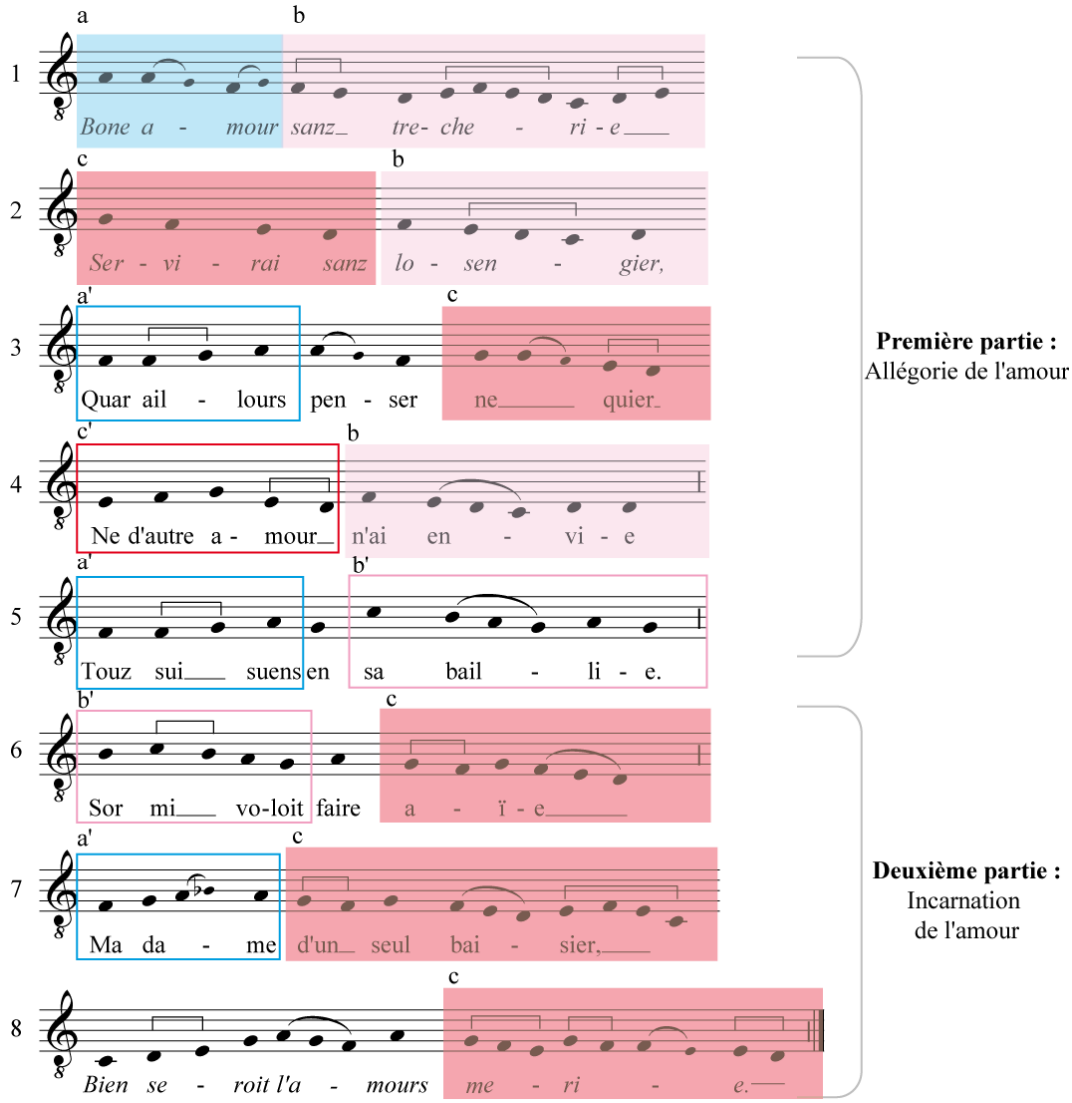


Ainsi, la deuxième partie ne développe aucune nouvelle idée motivique. En revanche, elle est marquée par le motif *c* comme la première partie l'était par le *b*.

Pour résumer, le texte de cette chanson se divise en deux grandes parties. La première est constituée par deux phrases inégales (vers 1-2 et 3-5) comme la deuxième (vers 6-7 et 8). Le compositeur aurait pu se servir de la réitération du motif *a* et *a'* au début de chaque vers impair pour assembler les propositions du poème par deux mais il n'en a rien fait. Au lieu de cela, il s'est servi des mouvements ascendants ou descendants des premiers motifs pour mettre en

évidence les différentes propositions du texte. Seuls les motifs finaux *b* et *c* sont réellement utilisés pour leurs caractéristiques mélodiques, déterminantes par leurs places et leurs réitérations.

Exemple musical 23



La composition du motet

Disposition sémantique

Le jeu entre les deux pièces est plus riche qu'une simple imitation formelle. Le texte du motet est une augmentation de celui de la monodie. Mise à part la longueur de chaque proposition textuelle, le déroulement narratif du poème du motet est identique à celui de la chanson.

Comme dans la première partie de la monodie, le locuteur annonce sa décision d'aimer de manière sincère. La triple répétition du terme *sanz* aux vers 1, 2 et 3 renforce cette conception de l'idéal amoureux. Puis, les vers 4 à 7 expliquent cette décision. De même que dans la chanson, la dame du locuteur est évoquée uniquement dans la deuxième partie du texte du motet (vers 8 à 12). Le locuteur lui demande simplement sa compagnie et un baiser. S'il accepte de recevoir cela et rien d'autre, alors l'amour sera mérité. La division du texte en deux parties est soulignée par une antithèse ou *contentio* additionnée d'une paronomase : *l'amors amerie* au vers 6 devient *l'amor merie* au vers 12. Cette figure souligne l'opposition entre les deux parties. La première évoque la sincérité de l'allégeance du locuteur à la dame tandis que la deuxième traite de la jouissance du désir non consommé. Le tableau ci-après fait la synthèse de la structure du texte du motet :

Tableau 4

<table>
<tr><th>Vers</th><th>Versifi-
cation</th><th>Texte poétique</th><th colspan="2">Analyse succincte du texte</th></tr>
<tr><td>1
2
3</td><td>7a'
7b
7b</td><td>Bone amor sanz tricherie
Servirai sanz losangier
Et sanz nul autre acointier,</td><td>Introduction-
Division : Décision d'aimer loyalement</td><td rowspan="3">Allégorie de l'amour</td></tr>
<tr><td>4
5</td><td>7a''
7b'</td><td>Qar je ne voudroie mie
Mon deduit avoir entier,</td><td rowspan="2">Confirmation la réalisation du désir affaiblit l'amour</td></tr>
<tr><td>6
7</td><td>7a'
4b</td><td>S'en fust l'amors amerie
Un seul denier,</td></tr>
<tr><td>8
9
10
11</td><td>7b
7a''
7a
3b</td><td>Mes acoler et besier
Coiement sa douce amie
Et sa douce conpaignie
Li reqier,</td><td>Demande adressée à la dame</td><td rowspan="2">Incarnation de l'amour</td></tr>
<tr><td>12</td><td>7a'</td><td>Lors seroit l'amor merie.</td><td>Conclusion :</td></tr>
</table>

Le texte de la voix supérieure du motet ne s'écarte donc pas du registre courtois. Dans ces conditions, pourquoi chanter cette mélodie sur la teneur *FLOS FILIUS EJUS* ? Le texte d'un des *contrafacta* de la chanson *Bone amour* rend plus explicite les liens entre la teneur et le texte de la voix supérieure : *De la Virge*

nete et pure (RS 2114) de Gautier de Coincy[18]. Cette monodie reprend exactement la disposition des rimes, certaines répétitions sonores et même des vers de la chanson de Moniot d'Arras. Dans cette dernière, la requête destinée à la dame est dans un registre profane. Dans le *contrafactum* de Gautier de Coinci, le locuteur, vieillissant, s'adresse à la Vierge. Il décide non plus d'aimer une dame mais Marie en s'adressant à elle dans un registre courtois. Il la supplie d'intercéder auprès de son Fils pour ses amours passés. Voici le texte du folio 71 v° complété par celui du f° 14 v° :

De la virge nete et pure
Voudrai chançon comencier,
Qar des or més veil lessier
Du siecle l'envoiseüre ;
Mon cuer veil metre et ma cure
En amor qui tous jors dure,
Car trop fait a mes[*proisier*]
Arbres [ou fr]ut ne meüre.

Se j'ai usé ma jouvente
[*En cha*]*nçons et en biaus dis*
Pour avoir d'amour le pris,
Bien est drois que m'en desmente,
Quar mes cors fenist et seche
Et bien voy que sans perece
Vient la mort qui m'a souspris,
Quar toujours vers moy s'adresce.

[18] Paris, BnF, fr. 12483, f° 14 v°-15 et 71 v°-72.

Dame, qui es m'esperance,
Mes desirs, ma voulenté[*s*]*,*
A vous vieng, desconfortés
Des maus qu'ay fait en m'enfance.
Liés sui quant ai repentance,
Mes trop redout la venjance
De vo fil, se ne metés
Conseil en ma racordance.

Dame du ciel et royne
Esmeré et fleur de lis,
Mere au roy de paradis,
A cui tous li mons encline,
Esglantine iés sans espine,
Qui portes la medecine
Pour alegier tes amis
De l'infernal decipline.

Douce dame debonnaire
Fontaine de grant douçour,
A vous servir nuit et jour
Mon cuer vous doins et otrie
Et a jointes mains vous prie.
Merci je vous cri, Marie,
Moi gardés de la doulor,
Ou mainte ame bret et crie. Amen.

Cette chanson est donc elle-même un enrichissement de la situation fictive de la monodie originelle. Le locuteur pourrait être le même personnage qui en vieillissant, s'élèverait vers un amour qui dure toujours, celui pour la Vierge. Cette chanson rend donc explicite le commentaire allégorique du motet suggéré par l'association des textes de la teneur et de la voix supérieure. La Vierge est la

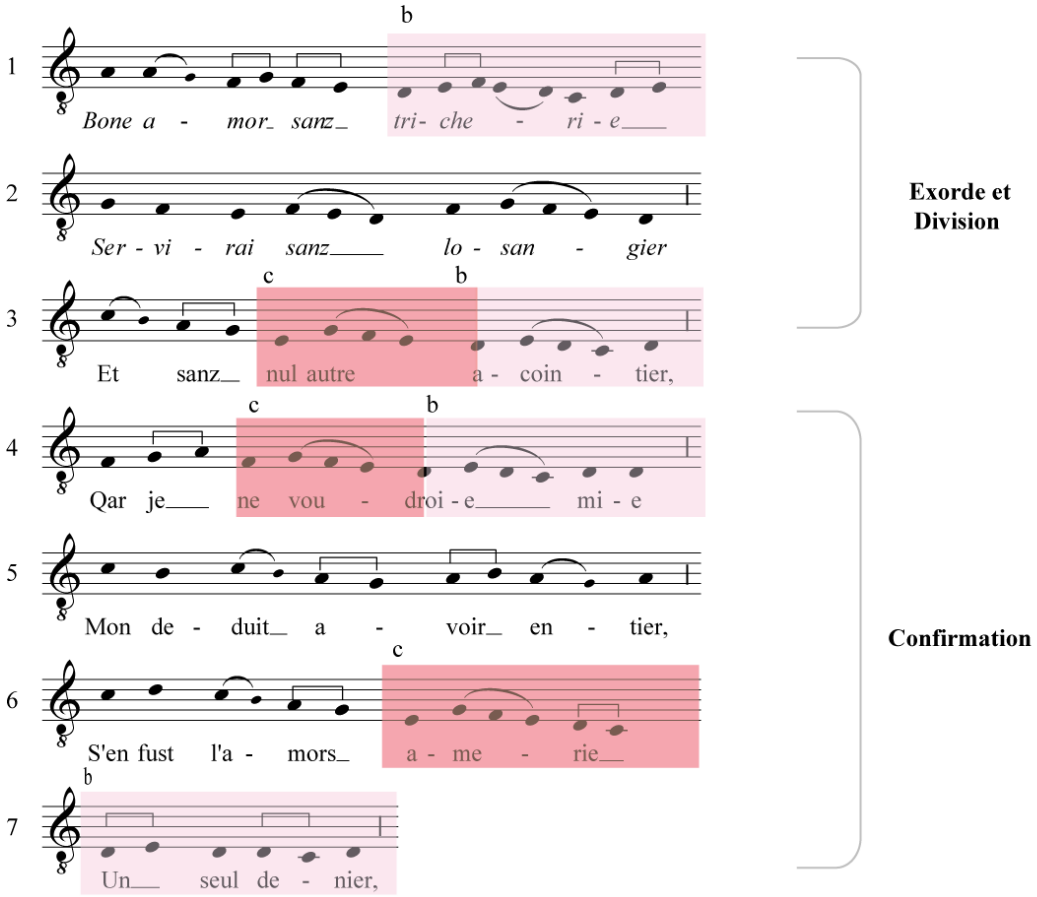
dame de toutes les dames. Son amour permet de s'élever vers un sentiment plus spirituel car elle seule peut être la médiatrice entre les hommes et son Fils[19].

Disposition poético-musicale

Le motet ne se nourrit pas simplement du texte de la chanson. Il utilise également trois motifs *a*, *b* et *c* issus de la mélodie des deux premiers vers du refrain. Leur agencement est adapté à la composition du nouveau texte. Cependant, dans le motet, la distinction entre les motifs *b* et *c* est plus floue que dans la monodie. À plusieurs occasions, le compositeur utilise les deux en même temps. Ainsi, l'association de ces motifs achève l'introduction et encadre la confirmation. Dans l'exemple ci-après, le motif *b* est en rose et le *c*, en rouge. Ils apparaissent aux vers 1 et 3 ainsi qu'aux vers 4 et 6-7 répétés à la fin des vers, c'est une *conversio.* Les motifs *c* des vers 3 et 6 sont très proches : ils emploient les mêmes notes et le placement du texte est identique comme la notation. La répétition du vers 3 a une disposition du texte un peu différente. De même, les motifs *b* des vers 3 et 4 sont très proches voire presque identiques. Le texte est placé de la même manière et les mêmes notes sont employées. En revanche, les motifs des vers 1 et 7 sont plus éloignés : le placement du texte est différent comme la notation. De plus, la cadence est beaucoup moins ornée. Néanmoins, le squelette mélodique fondé sur une broderie autour du *ré* demeure :

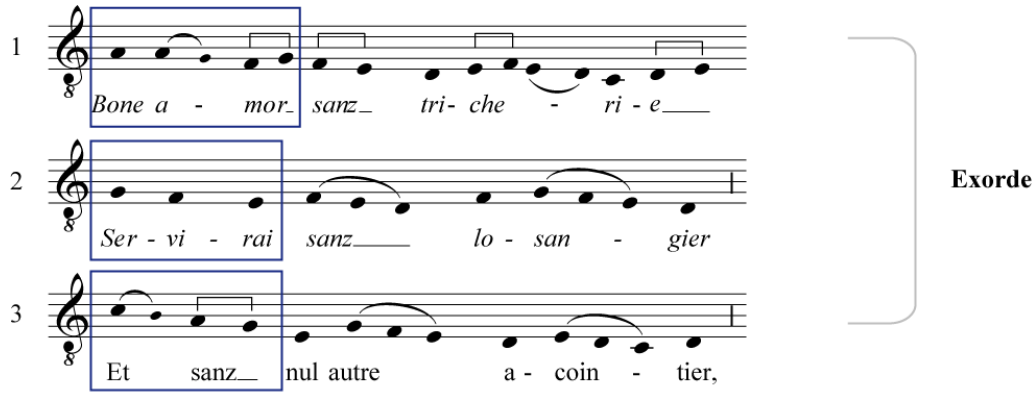
[19] Sur les liens allégoriques entre les différentes voix des motets : HUOT, Sylvia, *Allegorical Play in the Old French Motet. The Sacred and the Profane in Thirteenth-Century Polyphony*, Stanford, Stanford University Press, 1997, 236 p.

Exemple musical 24 : Voix supérieure du motet *Bone Amor / FLOS*



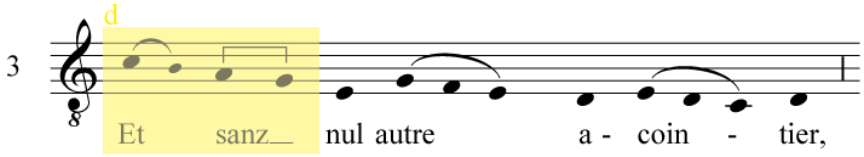
L'exorde est également circonscrit d'une autre manière. Chacun des trois premiers vers débute par un mouvement descendant :

Exemple musical 25



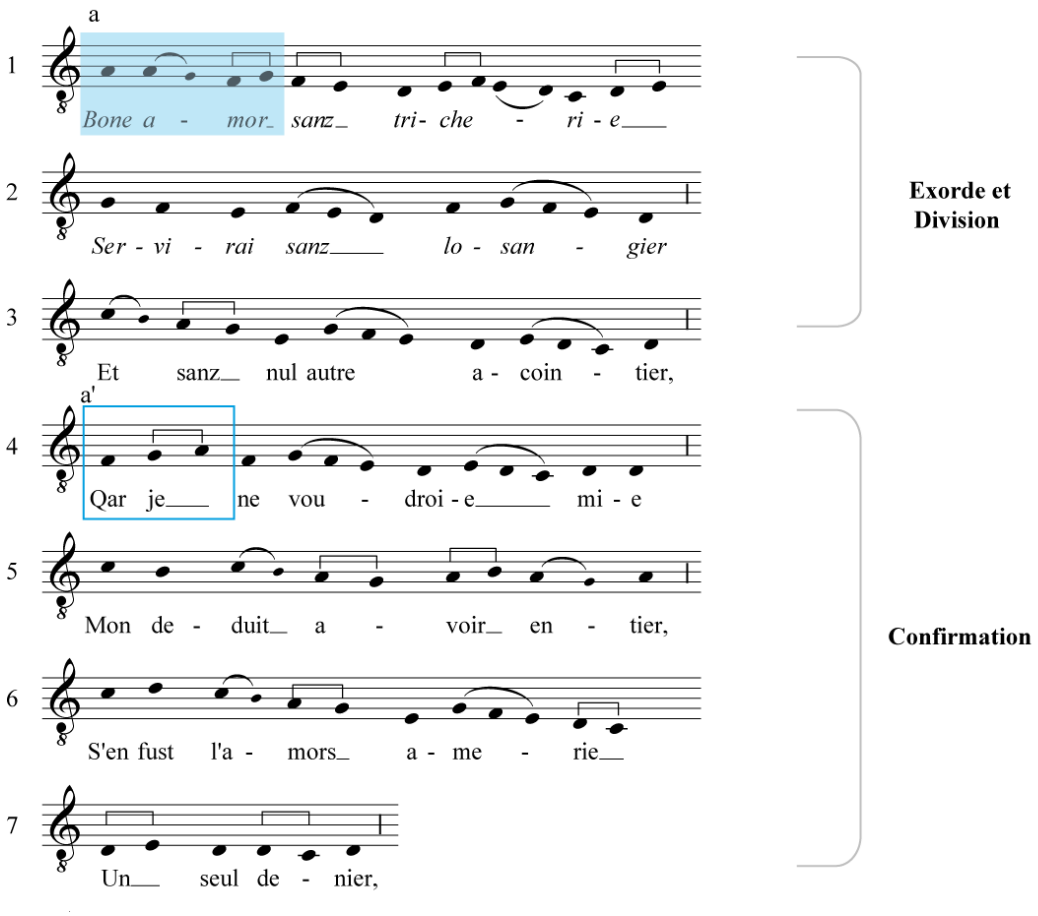
Au vers 3, la dernière réitération du mouvement descendant est variée en utilisant le tétracorde supérieur du mode (en jaune ci-après). Nous l'appellerons ici motif *d* pour faciliter l'analyse mais ce motif ressemble au *b'* de la chanson :

Exemple musical 26



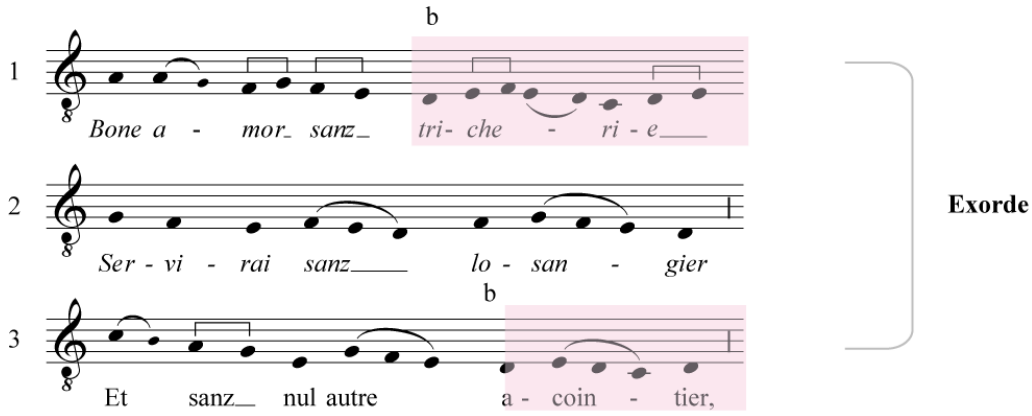
Cette utilisation des motifs n'est pas due au hasard. Le motif *a'* au vers 3 dans la chanson est décalé au vers 4 dans le motet. Ce changement n'est pas la conséquence d'une nécessité contrapuntique avec la teneur. Le motif *d* est à la quarte supérieure de *a'*. L'utilisation d'un motif ou de l'autre ne provoquerait pas de dissonances avec la teneur. La fonction de *a'* est donc d'introduire le début de l'explication de la décision de la locutrice par un mouvement ascendant comme dans la monodie :

Exemple musical 27



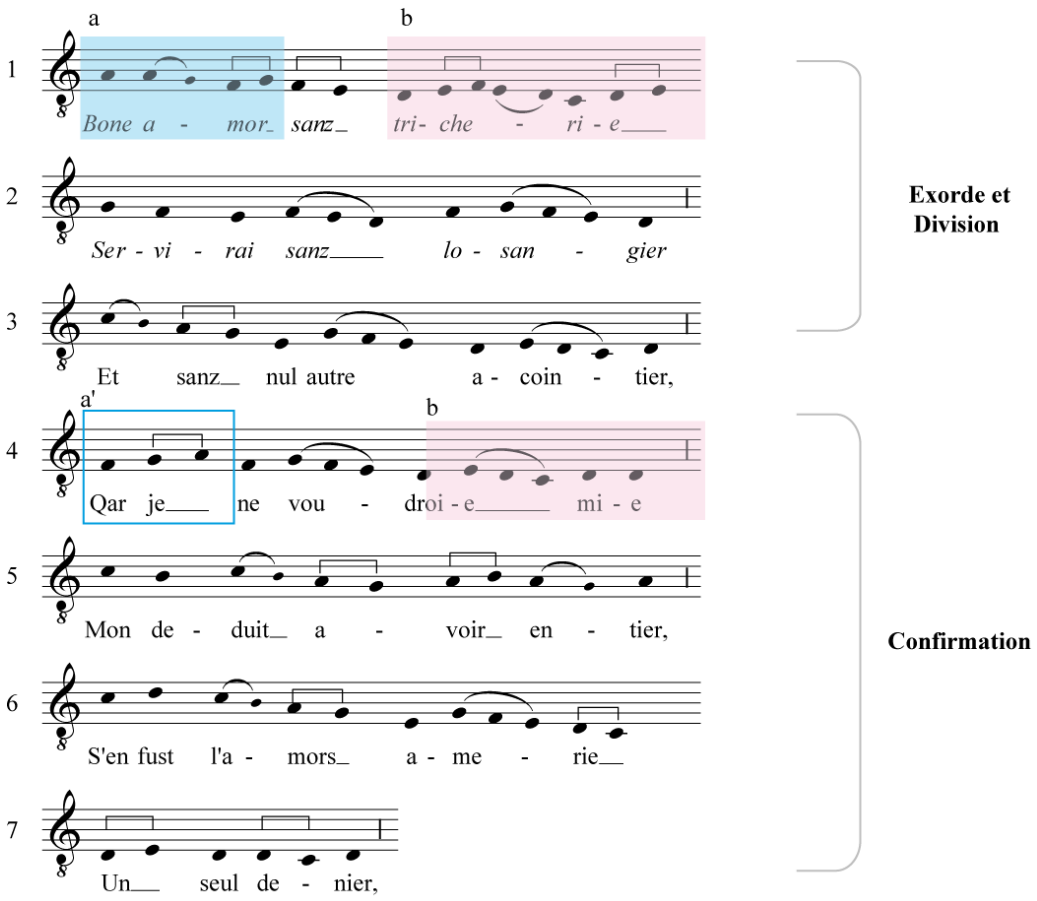
De même, le motif *b* n'est pas répété au vers 2 comme dans la chanson. Il a été déplacé par le compositeur et est chanté au vers 3. Cette modification correspond au changement dans la disposition sémantique du texte. Alors que dans la monodie, seuls les deux premiers vers servaient à formuler la décision d'aimer *bone amour*, dans le motet, l'exorde est exposé dans les vers 1 à 3. Ainsi, les cadences issues du motif *b* encadrent les vers de l'introduction comme dans la monodie par une *conversio* :

Exemple musical 28



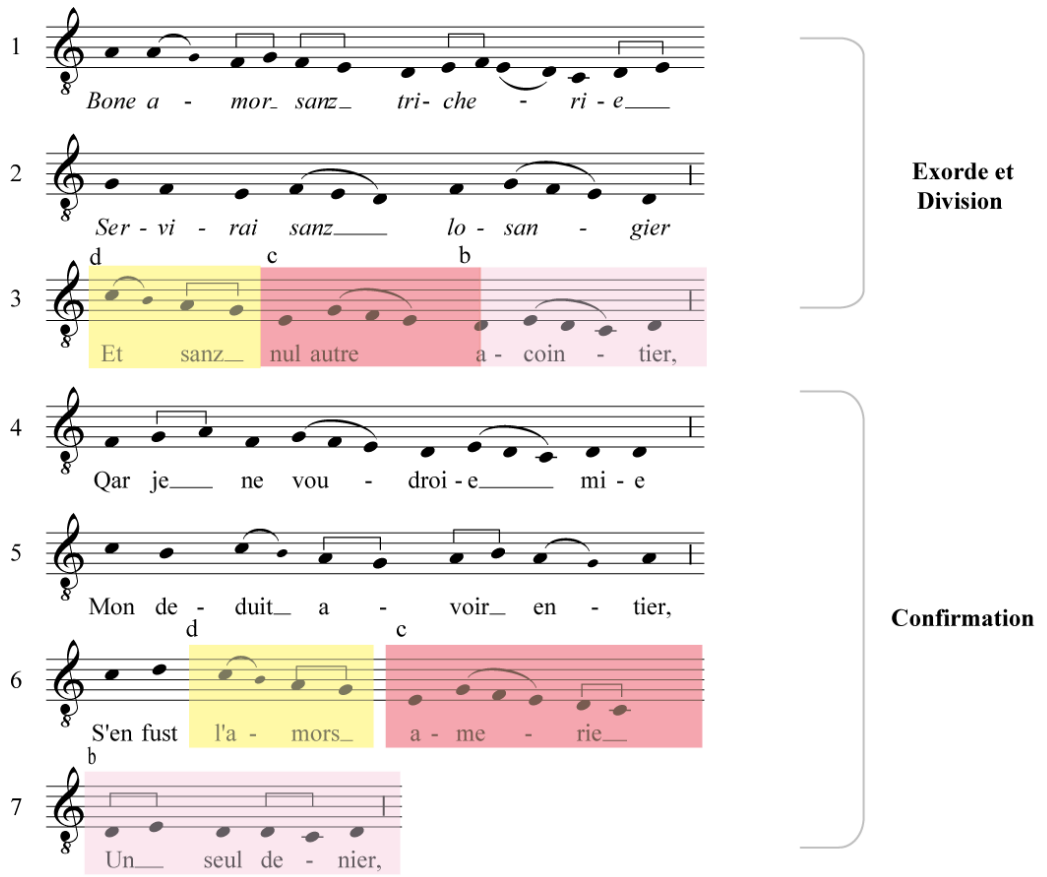
Pour résumer, au vers 1, les motifs *a* et *b* qui débutent l'introduction sont répétés au vers 4. Ils marquent alors le commencement de la confirmation. Dans le vers 1, le motif *a* est suivi par le *b* ouvert. Lors de la répétition, le vers débute par le motif *a'* (*a* inversé) et s'achève sur *b* fermé :

Exemple musical 29



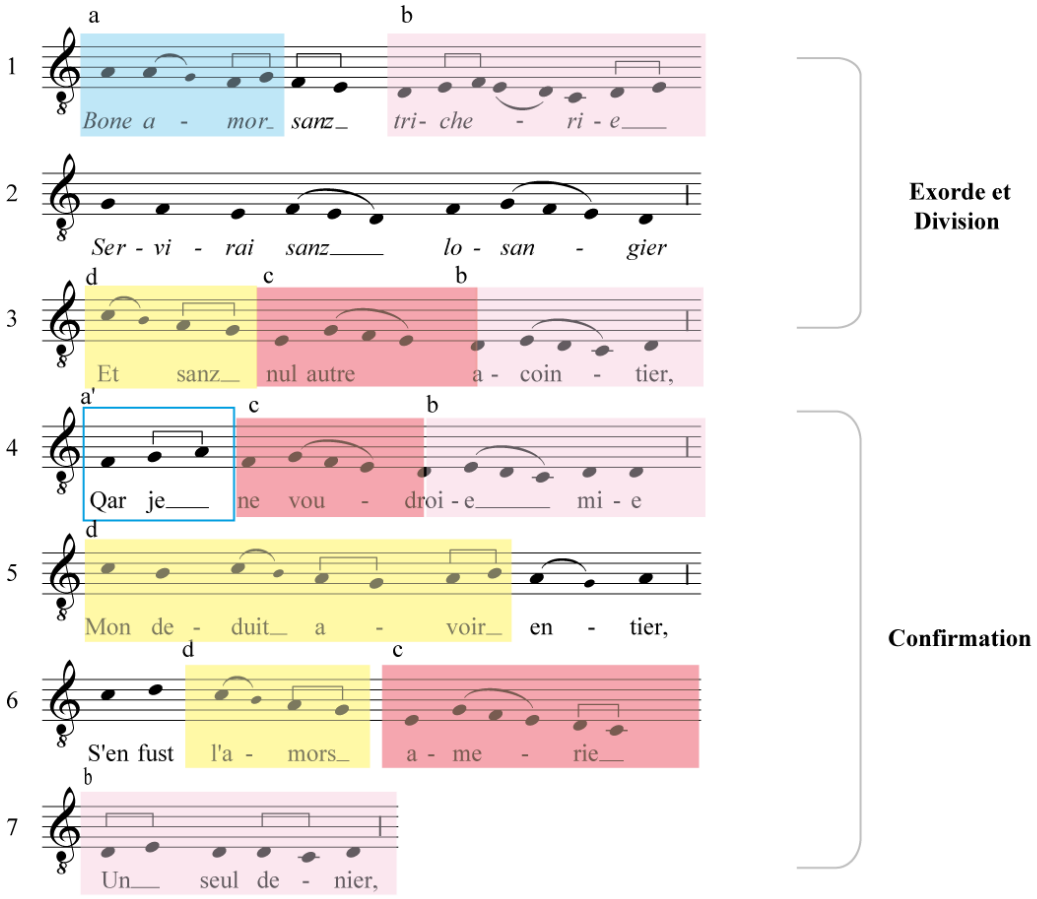
Dans un même souci de circonscription, le compositeur a également marqué la fin de l'introduction et de la confirmation. Elles sont soulignées par une triple répétition des motifs *d*, *c*-*b*. C'est une *repetitio* associée à une *conversio* :

Exemple musical 30



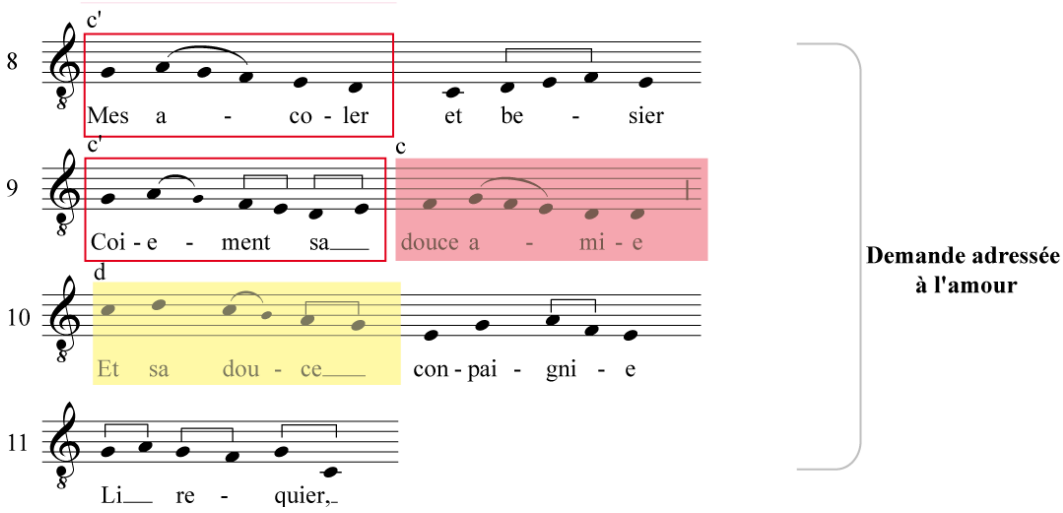
Ainsi, chaque partie est encadrée par les mêmes motifs. Les vers 1 et 4 emploient *a* et *b* et marquent le début des deux propositions tandis que les vers 3 et 6-7 les ponctuent par la répétition finale des motifs *d, c* et *b*. Le motif *d*, central dans chaque partie, sert à varier la mélodie. C'est une *conduplicatio*, la répétition d'un ou plus motifs dans un même membre de phrase :

Exemple musical 31



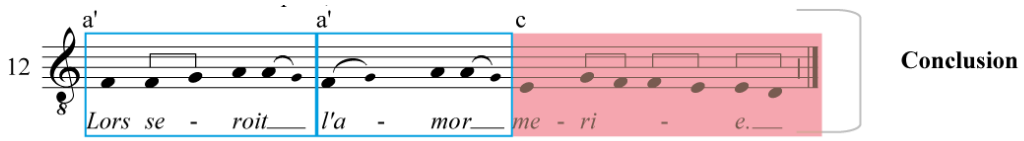
L'organisation de la deuxième partie n'est pas aussi limpide. Le motif *c'*, orné, est répété au début des vers 8 et 9 suivi du *c*. Le compositeur emploie encore la *conduplicatio* pour augmenter la mélodie. Dans ces réitérations de *c*', une ornementation différente fait entendre la tierce majeure *la fa* qui rappelle également le motif *a*. Ensuite le motif *d* est repris au vers 10 pour varier la mélodie :

Exemple musical 32



Ces phrases musicales sont donc une variation fondée essentiellement sur le motif *c*. Elles sont utilisées pour chanter la demande adressée à l'Amour mais, contrairement aux vers 3 et 6, la mélodie reste ouverte. Enfin, la conclusion au vers 12 joue sur le motif *a'* et s'achève sur la formule cadentielle *c* pour achever la pièce :

Exemple musical 33



Les liens entre le motet et la chanson sont donc extrêmement prégnants. Les deux emprunts mélodiques et textuels ont très fortement marqué la composition de la voix supérieure du motet d'un point de vue formel, poétique, mélodique et rhétorique. Plus que l'utilisation de refrains ici, le motet reprend la mélodie et le texte de l'incipit et de l'*explicit* de la chanson pour créer une nouvelle pièce. Les rimes et leur organisation, la longueur des vers sont la conséquence directe de la présence de ces deux entes.

Le compositeur du motet s'est ainsi appuyé sur la mélodie et les motifs présents dans la chanson pour créer une nouvelle disposition musico-poétique propre à souligner la substance musicale et textuelle du motet. Le compositeur de la nouvelle pièce n'a pas créé de nouveaux motifs. Il s'est appuyé sur l'invention de son prédécesseur. Malgré la polyphonie, nous pouvons donc réellement parler de l'existence de motifs. Les répétitions sonores forment une cohérence rhétorique dans le motet. Les motifs n'ont pas simplement été agencés à cause d'une nécessité contrapuntique mais pour mettre en valeur le texte et le nouveau commentaire grâce aux liens entre la teneur et la voix supérieure. Le compositeur n'a pas simplement repris et adapté la substance musicale de la chanson. Il a permis un enrichissement de la situation rhétorique de la pièce originelle.

Par une subtile réécriture, le motet prolonge ainsi la monodie. Moniot d'Arras a créé une mélodie où le locuteur compose une chanson qui lui sert de messager pour retrouver l'amour de sa dame. En d'autres termes, le compositeur crée une mise en abyme : la monodie est elle-même composée dans la chanson. La voix supérieure du motet enrichit cette situation et le rapprochement avec la teneur *FLOS FILIUS EJUS* permet de donner une autre dimension à ce texte. Dans la voix supérieure, le locuteur souhaite respecter les préceptes de la *fin'amor*. La teneur évoque ici un degré encore plus haut de l'amour et rapproche la dame de la Vierge. Alors que le motet suggère ce lien, le *contrafactum De la Virge nete et pure* revendique directement les relations entre amour profane et sacré. Ces derniers sont également évoqués dans le motet *Ave rosa novella / FLOS*.

AVE ROSA NOVELLA (669) / *FLOS FILIUS EJUS*

Présentation des pièces

Difficulté de transcription

Le motet *Ave Rosa Novella* (669) / *FLOS FILIUS EJUS* est un cas extrêmement particulier dans l'étude des motets. Même si aucune correspondance n'a été répertoriée à ce jour dans les catalogues, l'origine monodique de la voix supérieure est communément acceptée[20]. Ce consensus des musicologues est en partie le résultat de grandes difficultés de transcription. La voix supérieure est écrite sans indication rythmique comme dans l'ensemble des motets du manuscrit W_2 et la restitution polyphonique en est impossible sans modifications.

[20] ANDERSON, Gordon A. (éd.), *The Latin Compositions in Fascicules VII and VIII of the Notre Dame Manuscript Wolfenbüttel Helmstedt 1099 (1206)*, New York, Institute of Mediaeval Music, 1968-76, vol. 1, p. 280. SAINT-CRICQ, Gaël, *Formes types*, *op. cit.,* vol. 1, p. 120-121. Thèse non éditée soutenue en décembre 2009 à l'Université de Southampton.

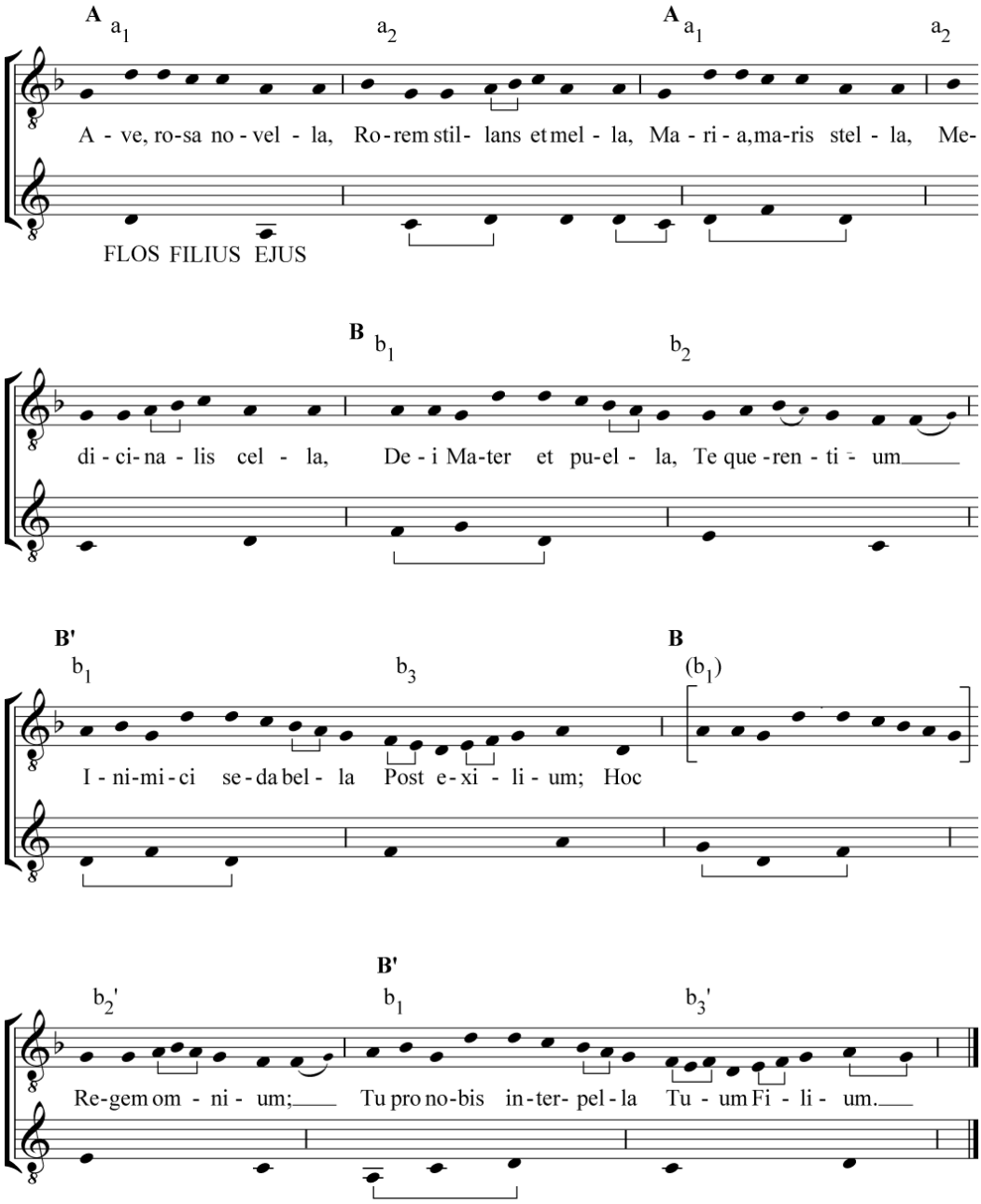
G. Saint-Cricq doute donc de l'existence même d'une polyphonie. Il suppose que ces deux écrits ont été rassemblés pour des raisons purement textuelles mais que cette mélodie n'est que « putativement présentée en motet »[21]. Avant la soutenance de sa thèse, deux reconstitutions avaient déjà été proposées[22]. La plus récente est celle d'H. Tischler. Ce dernier présente deux solutions : l'une en premier mode, avec *FLOS FILIUS EJUS* et l'autre dans le même mode mais avec une levée et un changement de teneur (*EJUS* au lieu de *FLOS FILIUS EJUS*). Ces deux choix l'obligent à modifier considérablement les mélodies. Les teneurs en deviennent difficilement reconnaissables. Étant donné la permanence et la quasi inaltérabilité de la ligne mélodique du *Flos filius ejus* dans les autres motets, il semble peu probable que ces solutions soient envisageables. Dans toutes les occurrences connues de cette teneur, il n'y a pas de modification notable de la mélodie à une exception près. Dans le motet *Canticum exercuit* (746) / *BENEDICAMUS DOMINO* (BD I), la teneur est transposée à la quarte supérieure mais sans aucune autre variation[23].

Avant celle d'H. Tischler, une première transcription du motet *Ave rosa novella / FLOS* avait été proposée par G. Anderson. Ce dernier utilise le premier mode avec une levée pour la voix supérieure et conserve la teneur *FLOS FILIUS EJUS*. Même si la transcription de G. Anderson demeure plus proche du manuscrit, les deux musicologues ont dû ajouter une section entière à la voix supérieure pour réaliser la polyphonie du motet. La mélodie *la la sol ré ré do si la sol* à la troisième portée de la voix supérieure est une addition[24]. Voici une proposition de transcription :

---

[21] SAINT-CRICQ, Gaël, *Formes types*, *op. cit.,* vol. 1, p. 120-121.
[22] ANDERSON, Gordon A. (éd.), *The Latin Compositions, op. cit.,* vol. 1, p. 280 et TISCHLER, Hans (éd.), *The Earliest Motets*, *op. cit.*, vol. 1, p. 818-820.
[23] W_2, Allemagne, Wolfenbüttel, Herzog-August Bibliothek, 1099 (olim Helmst. 1206), f° 179 r°-v°.
[24] G. Anderson a également donné à cette section un texte qu'il pensait être plausible. Dans son édition, il n'explique pas sa démarche en s'appuyant sur d'autres sources. La section musicale équivaut à deux mesures dans leurs transcriptions, c'est-à-dire à quatre longues.

Exemple musical 34



Cette section musicale a été ajoutée pour que la voix supérieure corresponde à la teneur et pour rétablir une forme hypothétique AA'BB'[B]B'. Même si une telle démarche de reconstruction peut être critiquable, notre découverte de la chanson de trouvère *Quant voi la flor novele* (599) semble finalement leur donner raison[25]. Ce chant utilise la même mélodie que la voix

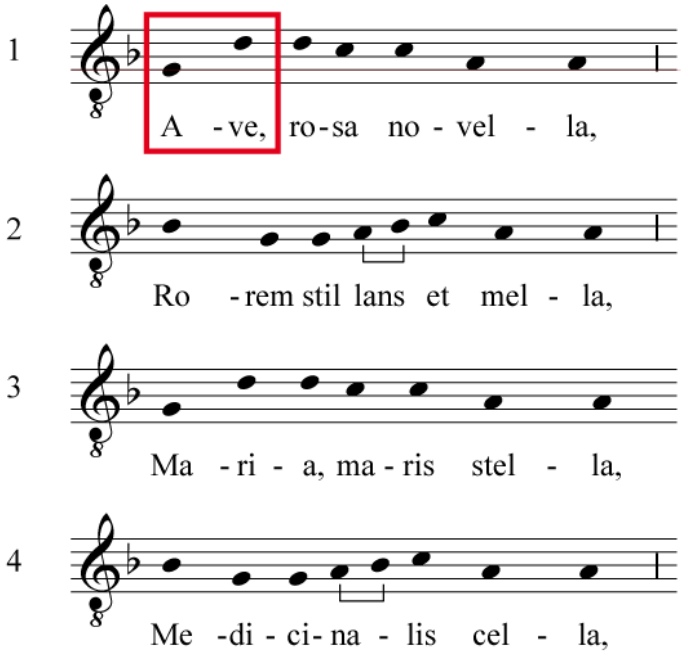
[25] Les chansons de trouvères sont identifiées grâce au nombre que leur a assigné H. Spanke dans sa révision du catalogue général de G. Raynaud. SPANKE, Hans, *Raynauds Bibliographie des altfranzösischen Liedes,*

supérieure du motet *Ave rosa novella / FLOS* mais avec une section supplémentaire.

Chronologie des différentes compositions

La question se pose alors de l'antériorité du motet ou de la monodie de trouvère. L'étude de la modalité éclaire rapidement la chronologie de ces pièces. La voix supérieure du motet a été transposée sans qu'il y ait réellement d'équivoque. Alors que la teneur est en deuxième mode, les quatre premiers vers de la voix supérieure s'inscrivent dans la quinte *sol ré* :

Exemple musical 35



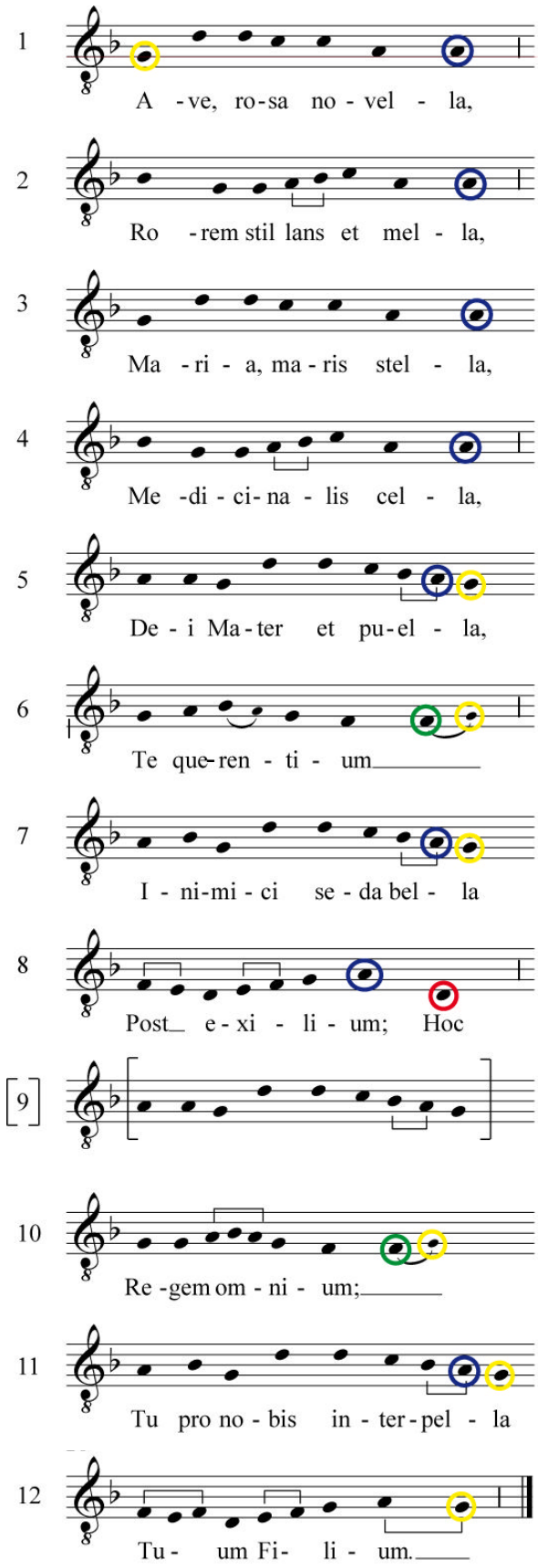
Dans cette mélodie, les finales sont le plus souvent le *la* et le *fa* (entourés respectivement en bleu et en vert). Néanmoins, le *sol* est presque toujours chanté à la fin de chacune des sections des quatre derniers vers[26]. De plus, la mélodie débute et se conclut sur un *sol* (entouré en jaune). La polyphonie commence et

neu bearbeitet und ergänzt, Leiden, E. J. Brill, 1955, 286 p. Nous parlons ici de « découverte » puisqu'aucun catalogue scientifique ne répertorie ce lien y compris l'édition monumentale de H. Tischler, *The Earliest Motets*, *op. cit.*, vol. 1, p. 818-820.

[26] Même si le *ré* est chanté une seule fois à la fin d'une période, il semble que ce soit une erreur du scribe. L'étude de la versification tend à démontrer que le terme *hoc* chanté sur le *ré* appartient au vers suivant. La finale reste donc le *la*.

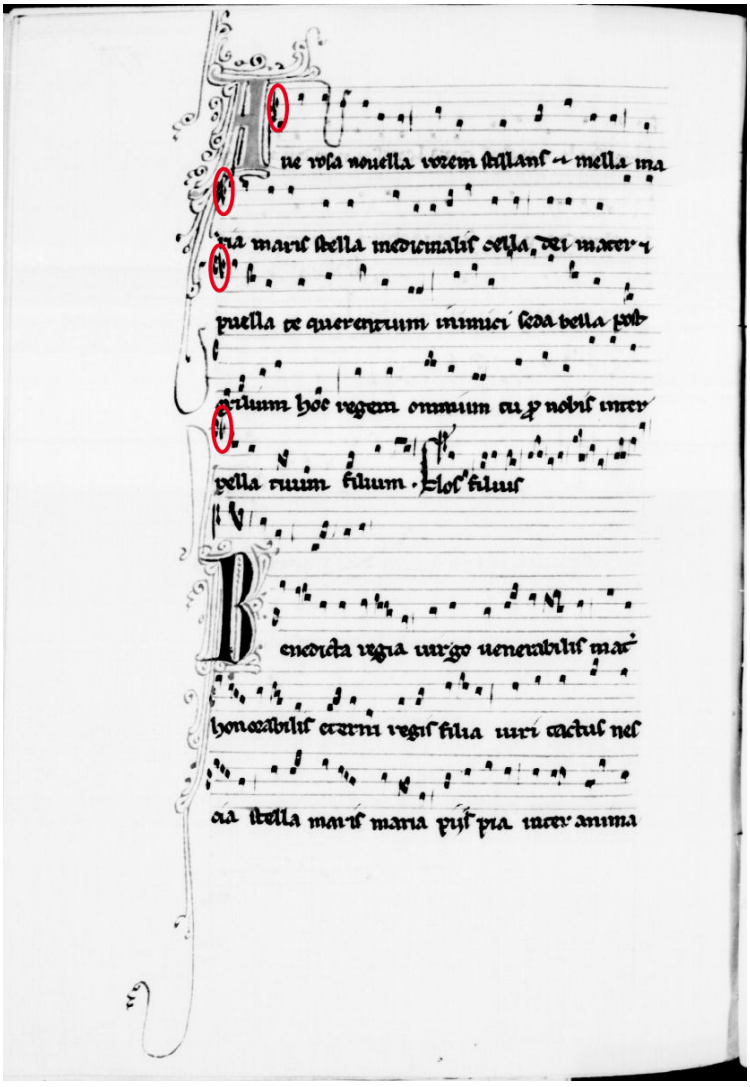
s’achève donc sur une quarte. Ce qui est très inhabituel puisque cet intervalle n’est pas une consonance parfaite selon les traités du XIIIe siècle :

Exemple musical 36



Pour finir, dans le manuscrit, un *si* bémol est inscrit à chaque début de portée. Assurément, une altération peut apparaître devant une note *si* lorsqu'il y a une ornementation autour du *la*. Cependant, la systématisation du bémol au début de la portée est rare. Dans notre corpus, il n'en existe qu'un seul autre cas *Canticum exercuit* (746) / *BENEDICAMUS DOMINO*. Le *si* bémol situé au début de chaque portée dans le motet *Ave rosa novella* / *FLOS* est entouré en rouge ci-après :

Exemple musical 37



Toutes ces caractéristiques sont la preuve d'une transposition de la mélodie d'*Ave rosa novella* ainsi que la marque d'un emprunt. Notre découverte

de la chanson de trouvère *Quant voi la flor novele* (599) a permis de constater la transposition[27]. La voix supérieure du motet a été réécrite une quarte au-dessus. Sans ce changement, la mélodie ne pouvait être chantée avec la teneur *FLOS*. Cette transposition écrite plaide donc pour l'existence réelle d'une polyphonie même si les consonances qui en résultent sont inhabituelles.

La chanson est conservée dans plusieurs manuscrits du XIIIe siècle. En d'autres termes, les sources qui ont préservé la mélodie profane sont plus ou moins contemporaines de W_2 où a été écrit le motet latin[28]. À cause de la transposition de la voix supérieure, la chanson a sans doute été créée en premier. Le compositeur a ensuite transposé cette mélodie et inventé un nouveau texte en latin *Ave rosa novella* sur cette chanson préexistante : il a créé un *contrafactum* polyphonique à partir de deux monodies. Le scribe n'a pas simplement rapproché deux textes qui évoquent le même sujet. Il a composé une nouvelle pièce musicale et littéraire à partir de deux emprunts : la mélodie de la voix supérieure et la teneur.

La composition de la chanson

Analyse musico-poétique

La chanson originelle *Quant voi la flor novele* est une pastourelle qui narre le viol d'une bergère par le narrateur. Elle se compose de six strophes dans le manuscrit Paris, BnF, n. a. fr. 1050. Les ajouts encadrés et notamment l'avant-dernière strophe proviennent du manuscrit fr. 845[29] :

---

[27] Nous avons découvert ce lien en chantant des pièces des trouvères. H. Tischler ne le mentionne pas dans son ouvrage, *The Earliest Motets, op. cit.,* vol. 1, p. 818-820. Il ne transcrit pas non plus la chanson. Néanmoins, cette découverte avait déjà été faite par l'ensemble *Diabolus in Musica*. Les liens entre le motet et la chanson de trouvère sont présentés dans le livret du CD : GUERBER, Antoine (dir.), *Rosarius, Chansons religieuses en langue d'oïl (XIIIe et XIVe siècles)*, Paris, Studio SM, 2000. Néanmoins, la chronologie entre les deux pièces est à l'opposé de nos conclusions. Selon Antoine Guerber, le motet aurait été créé en premier et la chanson aurait été composée à partir de la polyphonie. Ces liens ont également été remarqués par l'ensemble *Discantus* : LESNE, Brigitte (dir.), *Dame de flors, Motets, conduits, organa de l'École Notre-Dame de Paris aux 12e-13e siècles, chants à la Vierge,* 1996, *Opus 111*.

[28] *Quant voi la flor novele* (599) apparaît dans les chansonniers trouvères : N, Paris, BnF, fr. 845, f° 146 v°-147 ; K, Paris, Arsenal, 5198, f° 308 ; P, Paris, BnF, fr. 847, f° 160 v°-161 et X, Paris, BnF, n. a. fr. 1050, f° 195 r°-v°. Nous voudrions remercier Mlle Anna Mauri Graells à titre posthume qui nous a été d'une aide précieuse dans cette découverte.

[29] La dernière strophe n'apparaît pas dans tous les manuscrits. Nous reproduisons ici la version du manuscrit X, Paris, BnF, n. a. fr. 1050. De plus, une strophe supplémentaire *Bele tres douce amie* située en avant-

Quant voi la flor novele
Paroir en la praele
Et j'oi la fontenele
Bruire sor la gravele,
Lors mi tient amors novele,
Dont ja ne garrai.
Se cist maus ne m'assoage,
Bien sai que morrai.

« *Je suis sade et brunete*
Et joene pucelete,
S'ai coleur vermeillete,
Euz vers, bele bouchete ;
Si mi point la mamelete
Que n'i puis durer.
Raisons est que m'entremete
Des douz maus d'amer.

Certes, se je trouvoie
Qui m'en meïst en voie,
[*Volontiers ameroie ;*]
Ja por nul nel leroie
Car bien ai oï retraire
Et por voir reconter
Que nus n'a parfaite joie
S'el ne vient d'amer. »

---

dernière position est absente de ce manuscrit. Elle est conservée dans le manuscrit Paris, BnF, fr. 845, f° 146 v°-147.

Vers la touse m'avance
Por oïr s'acointance ;
Je la vi bele et blanche,
De simple contenance.
Ne mist pas en oubliance
Ce que je li dis.
Maintenant sans demorance
S'amor li requis.

Pris la par la main nue,
Mis la seur l'erbe drue ;
Ele s'escrie et jure
Que de mon gieu n'a cure :
« *Ostés vostre lecheüre !*
Dex la puist honir !
Car tant m'est asprete et dure
Ne la puis soufrir. »

[« *Bele, tres douce amie,*
Ne vos esmaiez mie ;
Oncor ne savez mie
Con ce est bone vie.
Vo mere n'en morut mie,
Ce savez vos bien.
Non fera, certes, la fille,
N'en doutez de rient. »]

Quant l'oi despucelee,
Si s'est en pies levee ;
En haut s'est escrïee :
« *Bien vos sui eschapee.*
Treze ans a que je ne fui nee,
Par mien esciant ;
Onques mes n'oi matinee
Que je amasse tant. »

Voici la traduction de la première strophe par S. N. Rosenberg[30] :

Quant voi la flor novele
Paroir en la praele
Et j'oi la fontenele
Bruire sor la gravele,
Lors mi tient amors novele,
Dont ja ne garrai.
Se cist maus ne m'assoage,
Bien sai que morrai.

Quant je vois la fleur nouvelle
Éclore au milieu des prés.
Et que j'entends la source
Bruire sur le gravier.
Alors un amour nouveau s'empare de moi
Dont je ne guérirai jamais.
Si ce mal n'est soulagé,
Je sais bien que j'en mourrai.

Les quatre premiers vers de ce texte sont des hexasyllabes. Puis, les vers 5 à 8 alternent des pentasyllabes avec des heptasyllabes. Ces changements de longueurs coïncident avec une modification des rimes. Les quatre premiers vers ont des rimes féminines suivies en [ele] alors que les quatre derniers vers sont ordonnés selon des rimes croisées en [ele] et [ai]. Il y a pourtant une exception dans cette première strophe. Le vers 7 s'achève sur le terme *assoage*. Cette rime isolée, issue du refrain, est bien attestée dans tous les manuscrits. Cependant, dans les autres strophes, la versification n'utilisent plus que deux rimes *a* et *b*. La première est donc bien structurée par quatre vers.

[30] TISCHLER, Hans, ROSENBERG, Samuel N. et GROSSEL, Marie-Geneviève (éd.), *Chansons des trouvères. Chanter m'estuet*, Paris, Librairie générale française, 1995, p. 146-149.

Cette disposition est également encadrée par la présence de rimes riches en [vele] aux vers 1 et 4 (en caractères gras) et par la répétition du mot rimé *novele* chanté aux vers 1 et 5 (souligné ci-après) :

Quant voi la flor ***novele***	6a
Paroir en la praele	6a
Et j'oi la fontenele	6a
*Bruire sor la gra**vele**,*	6a
Lors mi tient amors ***novele**,*	7a
Dont ja ne garrai.	5b
Se cist maus ne m'assoage,	7c
Bien sai que morrai.	5b

Cette homogénéité des quatre premiers vers est renforcée par de nombreuses assonances en [oi] et en [a] :

*Qu**a**nt v**oi** l**a** flor novele*
*P**a**r**oi**r en l**a** pr**a**ele*
*Et j'**oi** l**a** fontenele*
*Bruire sor l**a** gr**a**vele,*

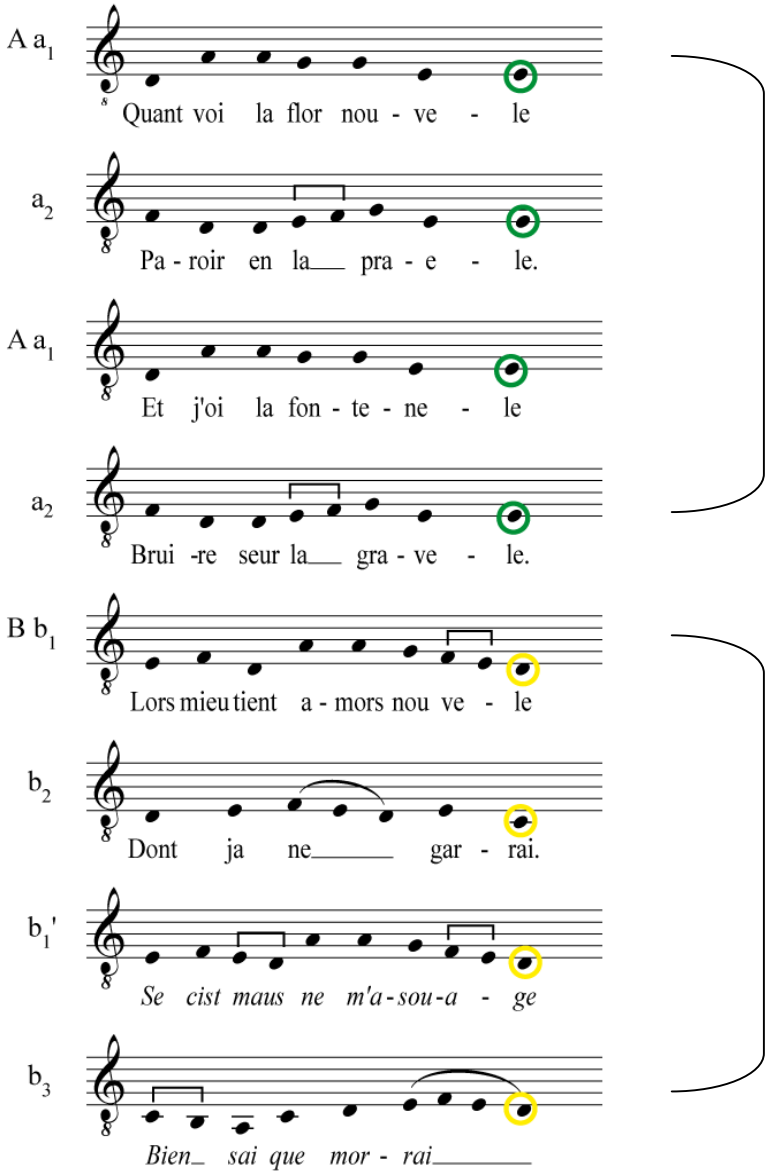
D'autre part, les modifications de rimes et de longueurs de vers correspondent également à la structuration sémantique générale du texte. En effet, les quatre premiers vers forment un exorde printanier qui évoque deux des cinq sens : la vue et l'ouïe. Le narrateur observe et entend les signes d'un renouveau. Cette description de la nature lui sert à évoquer son nouvel amour déjà malheureux dans les quatre derniers vers (vers 5-8). Aussi, le raccourci entre l'apparition du sentiment et la mort imminente du locuteur n'est sans doute pas dépourvu d'ironie et dénonce l'artifice du procédé lyrique ici. Voici un tableau récapitulatif de la structure bipartite du texte :

Tableau 5

Vers	Nombre de syllabes	Rimes	Texte de la chanson	Analyse succincte	
1	6	a	*Quant voi la flor novele*	La vue	Exorde printanière
2	6	a	*Paroir en la praele*		
3	6	a	*Et j'oi la fontenele*	L'ouïe	
4	6	a	*Bruire sor la gravele,*		
5	7	a	*Lors mi tient amors novele,*	L'état amoureux	Intériorisation du narrateur
6	5	b	*Dont ja ne garrai.*		
7	7	c	Se cist maus ne m'assoage,	Conséquence la mort	
8	5	b	Bien sai que morrai.		

Cette dichotomie sémantique et grammaticale fait écho à la disposition musicale de la pièce. La division du texte en deux parties égales correspond à un changement de mode. La mélodie commence par un saut de quinte *ré la* et s'achève sur un *ré*. Ce trait pourrait se référer au mode de *ré* authente mais chacun des quatre premiers vers s'achève sur un *mi* (entouré en vert ci-après). La mélodie de cette première partie appartient donc plutôt au mode de *mi* plagal. Au contraire, les quatre derniers vers sont en mode de *ré* authente puis plagal. Ainsi, la mélodie en mode de *mi* plagal correspond à l'exorde tandis que celle en *ré* coïncide avec l'évocation du nouvel amour malheureux :

Exemple musical 38



Dans cette structure duale, chacune des parties peut elle-même se subdiviser en deux sections. En effet, les vers fonctionnent par paire au niveau structurel, grammatical et sémantique. Dans la première partie, les vers 1 et 2 évoquent le printemps et la vue grâce aux termes *voi* et *flor*. Les vers 3 et 4 sollicitent l'ouïe grâce à l'évocation de la fontaine et à l'utilisation du verbe *bruire*. La construction grammaticale des vers 1-2 et 3-4 est identique. Dans ces subordonnées de temps, le groupe verbal avec sujet au début des vers 1 et 3 (*Quant voi* et *Et j'oi* en caractères gras ci-après) est suivi d'un complément d'objet direct (*la flor novele* et *la fontenele*). Ce dernier introduit aux vers 2 et 4 un verbe à l'infinitif (*Paroir* et *Bruire* en caractères gras ci-après) suivi d'un complément de lieu (*en la praele* et *sor la gravele* souligné ci-après) :

[1] ***Quant voi*** */ la flor novele*
[2] ***Paroir*** */* *en la praele*
[3] ***Et j'oi*** */ la fontenele*
[4] ***Bruire*** */* *sor la gravele*

Ce parallélisme grammatical est renforcé par l'utilisation d'une même assonance interne en [oi] dans les vers 1 à 3. De plus, ces derniers utilisent les mêmes allitérations en [l], [f] et [n] :

[1] *Qu**a**n**t** **voi** / l**a** **f**l**or** **n**ov**e**l**e***
[…]
[3] *Et j'**oi** / l**a** **f**o**n**t**e**n**e**l**e**.*

Au vers 2, le son [p] est prononcé sur toutes les syllabes placées avant l'accent. Cette réitération se double d'une allitération en [r] et en [b] qui permet de renforcer le parallélisme grammatical et structurel entre les vers 2 et 4 :

[2] ***P**a**r**oi**r*** */ en l**a** **pr**a**e**le.*
[…]
[4] ***Br**ui**r**e / so**r** la g**r**a**v**ele.*

La deuxième partie (vers 5 à 8) est la conséquence directe de la première. Cependant, dans les vers 5 et 6, le narrateur n'est plus acteur. Le sujet grammatical est l'amour qui le tient et le désespère. Les vers 7 et 8 annoncent les conséquences de cet état amoureux : la mort. La structure grammaticale et sémantique de la seconde partie (vers 5-8) se divise également en deux paires de

deux vers. Cependant, son étude est plus complexe à cause de la présence d'un emprunt.

Selon N. van den Boogaard, chacune des strophes de la chanson profane s'achève sur un refrain[1]. La première se terminerait donc sur l'ente *Se cist maus ne m'assoage, Bien sai que morrai* aux vers 7 et 8. Pourtant, la strophe ne semble pas être marquée par cette citation. En effet, la terminaison en [age] du vers 7 est isolée. Seule la rime du refrain au vers 8 qui se termine par [rai] est reprise au vers 6. Ces observations sont confirmées par les autres occurrences de cette sentence. Dans ces dernières, le texte n'est pas chanté sur la même mélodie et le deuxième vers est de longueur variable. Par exemple, le refrain contenu dans la voix de triple du motet *Amours qui vient par message* (845) */ Toute soule passerai le bois* (846) */ NOTUM* est différent de celui de *Quant voi la flor novele*[2]. Le premier vers et la signification générale sont conservés mais les longueurs de vers et la mélodie ont été modifiés ainsi que les termes du deuxième vers :

Hé ! se cil mals ne m'assoage,	8c
Je sui a la mort livrés.	7c

Les rimes en [age] et en [rai] sont donc la seule constante formelle entre les différentes occurrences de ce refrain. Il semble que, dans la monodie *Quant voi la flor novele*, les vers aient été adaptés pour former un heptasyllabe et un pentasyllabe afin de correspondre à la structure formelle de la chanson. Pour autant, la présence d'une rime isolée plaide pour la présence d'un refrain même si le deuxième vers semble plus proche d'une citation libre.

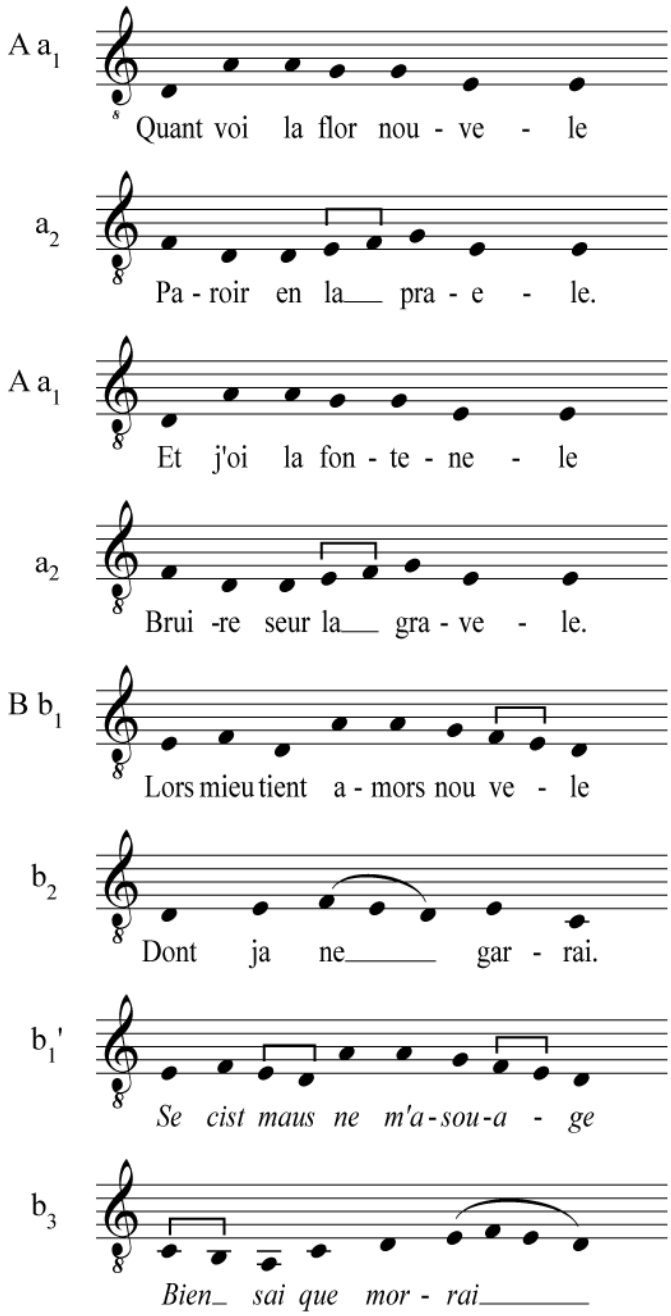
L'emploi de cette ente permet d'établir une subdivision claire dans la seconde partie : les vers 5 et 6 évoquent l'amour puis les vers 7 et 8, la mort. Ainsi, le texte se divise en deux parties égales elles-mêmes subdivisées en deux propositions. La structure mélodique de la pièce répond à cette disposition à

---

[1] VAN DEN BOOGAARD, Nico H. J., *Rondeaux et Refrains du XIIe siècle au début du XIVe : collationnement, introduction et notes*, Paris, Klincksieck, 1969, p. 240 et p. 275.
[2] Ba, f° 58 r°-v°. GORDON, Anderson (éd.), *Compositions of the Bamberg Manuscript : Bamberg, Staatsbibliothek, Lit. 115 (olim Ed. IV. 6.)*, [Rome], American Institute of Musicology, 1977, p. 126, motet n° 93.

plusieurs niveaux. La monodie *Quant voi la flor novele* a été répertoriée comme une forme AAB[3] :

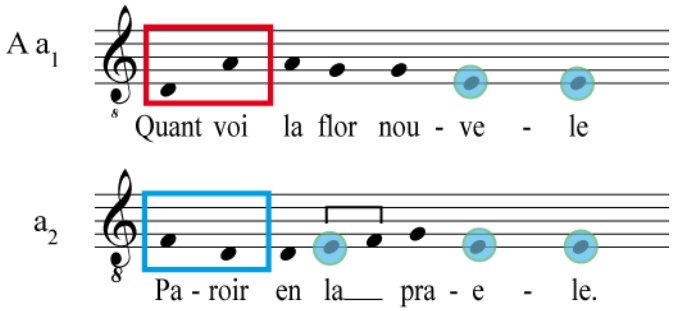
Exemple musical 39



[3] Notamment par TISCHLER, Hans, ROSENBERG, Samuel N. et GROSSEL, Marie-Geneviève (éd.), *Chansons des trouvères*, *op. cit.,* p. 921-922. L'édition de cette chanson a été réalisée à partir du manuscrit X, Paris, BnF, n. a. fr. 1050, folios 195 r°-v°.

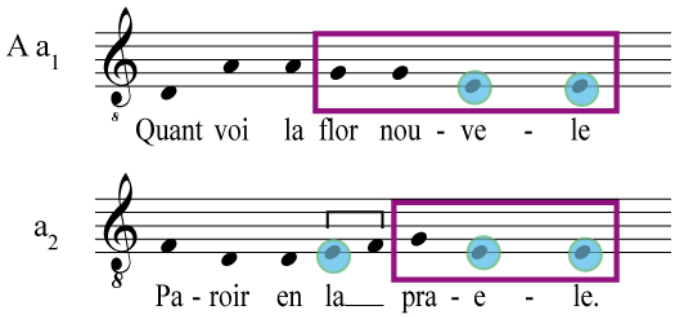
Dans la section a_1, la quinte ascendante qui débute sur *ré* (encadrée en rouge ci-après) revient ensuite sur le *mi*. Elle semble se résoudre sur la tierce descendante *fa ré* (encadrée en bleu) au début de la section a_2 qui retourne également sur le *mi* final, lui-même répété. Ces deux sections forment ainsi une phrase en deux membres parallèles qui correspond à la première phrase de l'exorde sur le sens de la vue :

Exemple musical 40



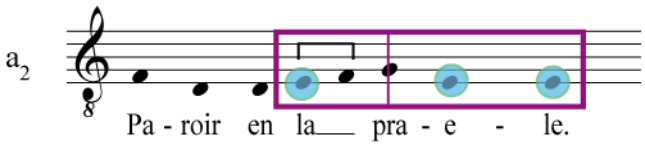
L'homogénéité de ces deux sections est renforcée par la réitération finale de la tierce *sol mi* (encadrée en violet ci-après). Cette dernière permet encore de souligner le sentiment conclusif :

Exemple musical 41



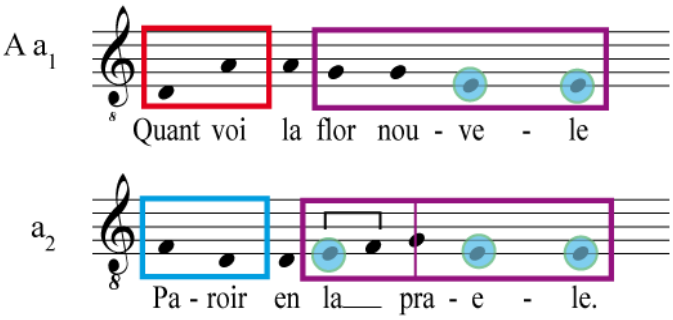
Dans le deuxième vers, cette répétition s'accompagne d'une ornementation plus riche fondée sur une inversion. La tierce mineure descendante *sol mi* est aussi chantée de manière ascendante. Ainsi, le motif *mi sol* permet encore de renforcer l'idée conclusive de la section a_2 par une insistance plus marquée sur le *mi* :

Exemple musical 42



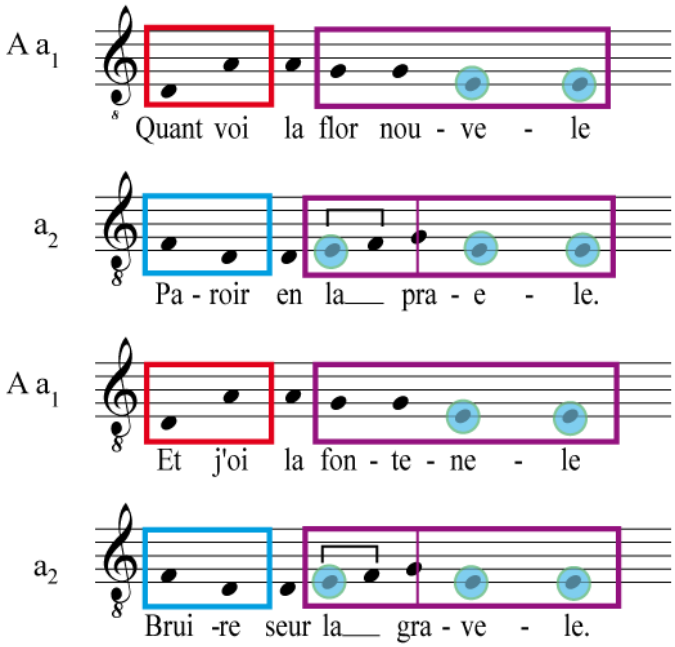
Cette construction mélodique en deux sections fait écho à la structuration du texte qui forme une unité sémantique et grammaticale dans ces deux premiers vers :

Exemple musical 43



Les vers 3 et 4 sont chantés sur la même mélodie que les vers 1 et 2. La structuration mélodique répétitive des quatre premiers vers renforce ainsi l'unité des deux parties AA. Elle permet également de mettre en évidence la division du texte en deux phrases vers 1-2 et vers 3-4 :

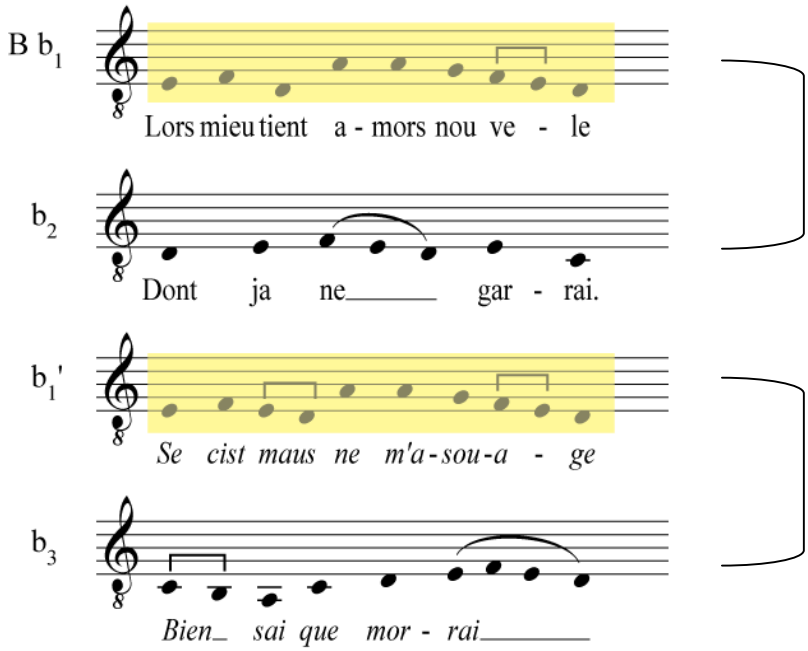
Exemple musical 44



Le parallélisme sonore, grammatical et sémantique des vers 1-2 et 3-4 correspond donc à une même mise en forme musicale.

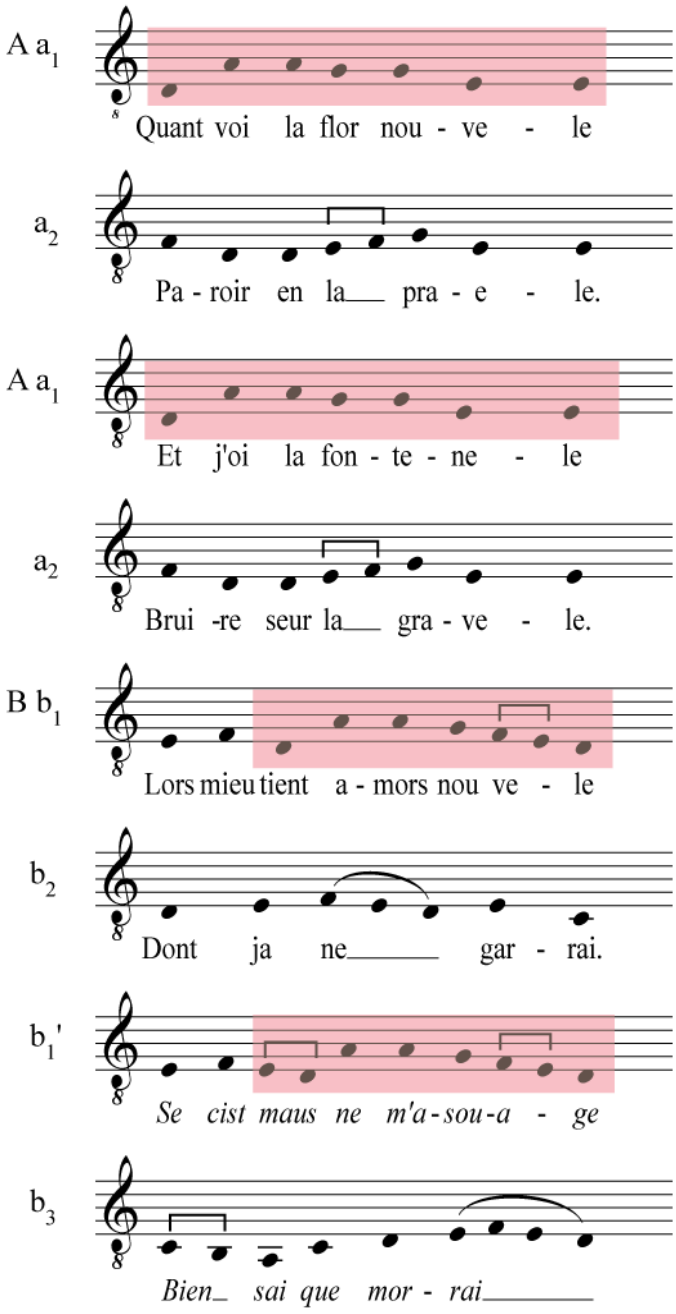
De même, la disposition textuelle en deux phrases de la partie B est également soulignée par la répétition de b_1 et b_1'. Les vers sur l'apparition du nouvel amour correspondent à b_1 et b_2 puis le refrain est chanté sur b_1' et b_3. Le début de chaque phrase du poème est ainsi mis en évidence par la répétition mélodique de la section b_1 :

Exemple musical 45



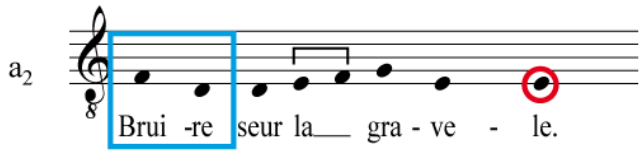
Quant à la partie B, même si elle semble très différente de A à cause du changement de mode, elle se compose en réalité des mêmes éléments mélodiques. Elle est fondée sur un motif identique *ré la sol mi* présent dans les sections a_1, b_1 et b_1' (dans un rectangle rouge ci-après) :

Exemple musical 46

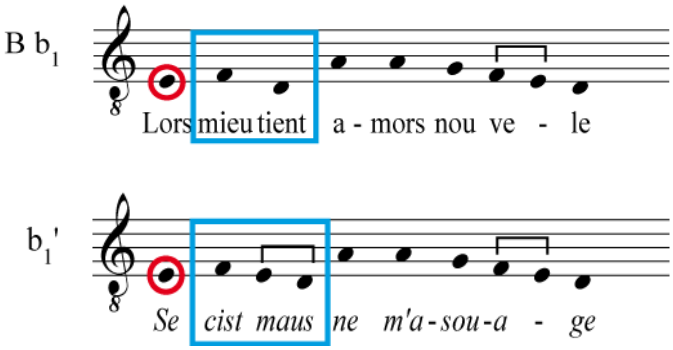


Plusieurs éléments masquent la similarité des deux parties A et B. Le motif de tierce descendante *fa ré* suivi du *mi* dans a_2 est inversé dans b_1 et b_1'. Le *mi* est chanté en premier puis il est suivi de la tierce :

Exemple musical 47

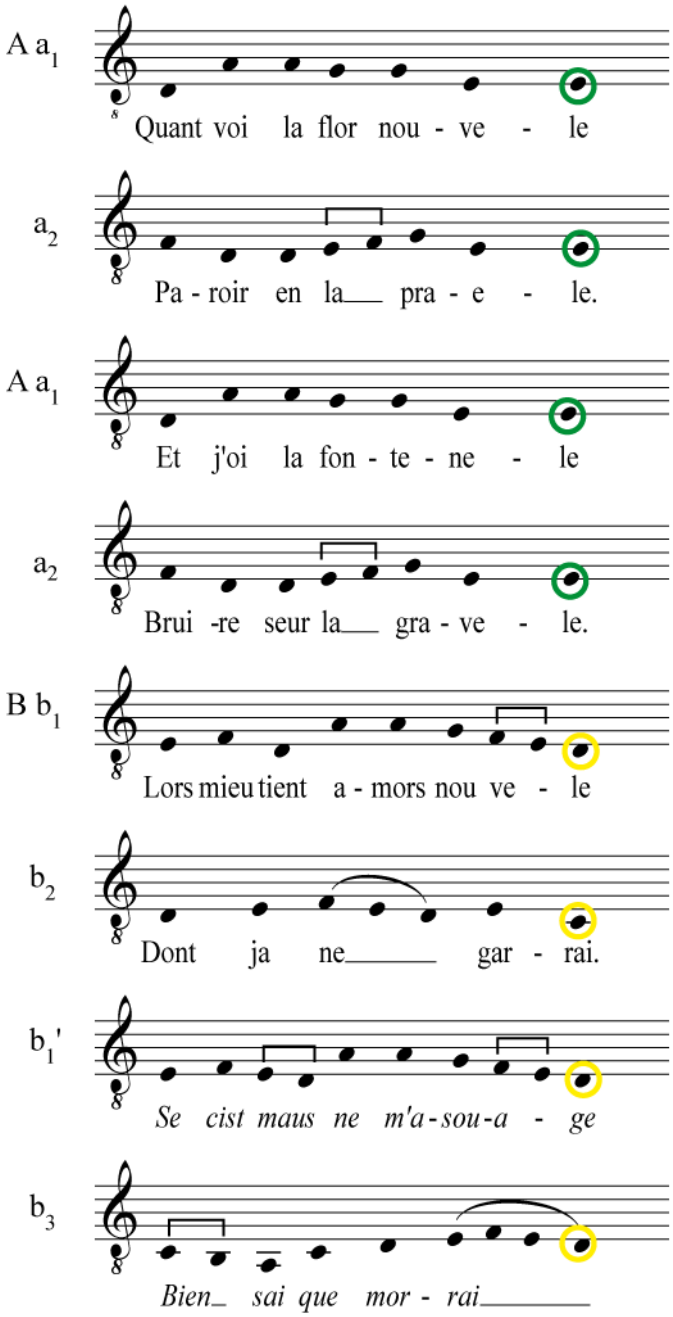


Exemple musical 48



En outre, les notes finales *mi* dans A sont abandonnées dans B au profit de *ré* (une seule fois *do*). Ce qui renforce encore l'impression d'altérité du B :

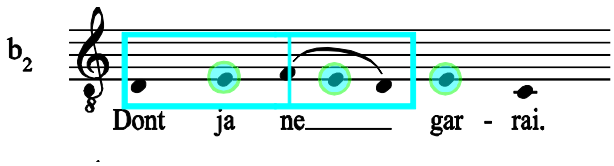
Exemple musical 49



Les sections b_1 et b_1' de la partie B sont donc constituées par l'association de deux motifs issus de A (a_1 et a_2). Par conséquent, il n'y a pas réellement de nouveaux éléments motiviques dans cette partie.

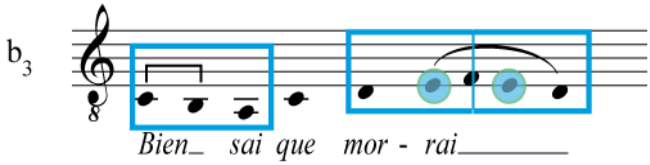
De même, b_2 est une simple ornementation autour de la corde *mi* également constituée par la tierce mineure ascendante puis descendante *fa ré*.

Exemple musical 50



Le b_3 est constitué par cette même tierce mineure descendante transposée sur *do*. Puis, pour conclure le motet, comme dans la section a_2, la tierce *fa ré* est d'abord ascendante *ré fa* puis descendante *fa ré* afin de renforcer l'idée conclusive.

Exemple musical 51



La forme est en effet plus complexe qu'un simple AAB. Ces lettres dissimulent l'une des répétitions motiviques qui constitue l'essence de cette mélodie. Considérer cette pièce comme une forme AAB occulte les étapes de sa composition et la nature même de cette création fondée sur les motifs.

Retrowange novelle

Quant voi la flor novelle a été souvent associé au chant *Retrowange novelle* attribué à Jacques de Cambrai[4]. Les chercheurs ont rapproché ces deux pièces à cause de la grande proximité de la disposition de leurs vers[5]. Malheureusement, *Retrowange novelle* est la seule chanson pieuse de ce compositeur dont le manuscrit n'identifie pas la mélodie profane. Par conséquent, il n'y a pas de certitudes quant à la parenté mélodique de ces pièces. La mise en musique de ce poème par H. Tischler est une reconstitution fondée uniquement sur la similarité des structures textuelles de ces deux poèmes. Voici le texte de *Retrowange novelle* qui se compose de trois strophes[6] :

Retrowange novelle
Dirai et bone et belle
De la virge pucelle,
Ke meire est et ancelle
Celui ki de sa chair belle
Nos ait raicheteit
Et ki trestous nos apelle
A sa grant clairteit.

Ce nos dist Isaïe
En une profesie :
D'une verge delgie,
De Jessé espanie,
Istroit [*flors*] *per signorie*
De tres grant biaulteit.
Or est bien la profesie
Torneie a verteit.

---

[4] La rotrouenge est un genre difficilement définissable et dont peu d'exemples ont été conservés. Cette monodie est l'une des rares à s'identifier comme telle. Pour des discussions sur le genre de la rotrouenge BEC, Pierre, *La lyrique française au Moyen Âge (XIIe et XIIIe siècles). Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux*, Paris, Picard, 1977-1978, vol. 1, p. 183-189 ; GENNRICH, Friedrich, *Die altfranzösische Rotrouenge*, s.l., Niemeyer, 1925, 84 p. et « Zu den altfranzösischen Rotrouengen », *Zeitschrift für romanische Philologie*, 46 (1926), p. 335-341 ; SPANKE, Hans, *Beziehungen zwischen romanischer und mittellateinischer Lyrik*, *op. cit.,* Berlin, Weidmann, 1936, p. 67-69.
[5] TISCHLER, Hans et ROSENBERG, Samuel N. (éd.), *Chansons des trouvères*, *op. cit.*, p. 1080-1081.
[6] *Ibid.*, p. 880-883.

Celle verge delgie
Est la virge Marie ;
La flor nos senefie,
De ceu ne douteis mie,
Jhesu Crist, ki la haichie
En la croix sousfri ;
Fut por randre ceaus en vie
Ki ierent peri.

Cette reconstitution mélodique est pourtant probante puisque ces textes présentent exactement les mêmes longueurs de vers et des rimes identiques selon un schéma métrique analogue[7] :

[1]	*Quant voi la flor novele*	6a	6a	*Retrowange novelle*
	Paroir en la praele	6a	6a	*Dirai et bone et belle*
	Et j'oi la fontenele	6a	6a	*De la virge pucelle,*
	Bruire sor la gravele,	6a	6a	*Ke meire est et ancelle*
[5]	*Lors mi tient amors novele,*	7a	7a	*Celui ki de sa chair belle*
	Dont ja ne garrai.	5b	5b	*Nos ait raicheteit*
	Se cist maus ne m'assoage,	7c	7a	*Et ki trestous nos apelle*
	Bien sai que morrai.	5b	5b	*A sa grant clairteit.*

Les deux chants partagent également des rimes communes. Les deuxième et troisième strophes de la rotrouenge ainsi que la sixième de *Quant voi la flor* « *Bele, tres douce amie* » (absente du manuscrit [X]) se terminent par des rimes en [ie][8]. Les deux textes utilisent les termes *Isaïe, Marie* et *amie*.

De plus, ces deux chansons ont un nombre relativement important de termes en commun comme *novele, pucelete / pucelle, bele, flor, mere, doutez*, etc. mais dans un contexte différent. Dans la monodie *Quant voi la flor novele,* le nom

[7] Les lettres a et b désignent une même sonorité rimée pour les deux poèmes.
[8] Paris, BnF, fr. 845, f° 146 v°-147. *Bele, tres douce amie, / Ne vos esmaiez mie ; / Oncor ne savez mie / Con ce est bone vie. / Vo mere n'en morut mie, / Ce savez vos bien. / Non fera, certes, la fille, / N'en doutez de rien*.

flor se réfère à l'un des cinq sens et désigne l'arrivée du printemps. Dans la chanson attribuée à Jacques de Cambrai, ce terme est interprété dans un contexte marial dévotionnel et christique. Il représente la Vierge Marie qui a donné naissance au Christ selon l'interprétation de la prophétie de Jessé.

La structure bipartite de la pastourelle est moins marquée. L'ensemble de la strophe contient une seule phrase. Les vers 1 et 2 sont une introduction, une annonce du narrateur. Les vers 3-4 sont consacrés à la Vierge tandis que les vers 5 à 8 utilisent des périphrases pour désigner le Christ. D'un point de vue grammatical et sémantique, les vers fonctionnent toujours par deux.

Tableau 6

Vers	Versification et disposition des rimes	Texte de la monodie	Analyse Succincte
1 2	6a 6a	*Retrowange novelle* *Dirai et bone et belle*	Le narrateur
3 4	6a 6a	*De la virge pucelle,* *Ke meire est et ancelle*	La Vierge
5 6	7a 5b	*Celui ki de sa chair belle* *Nos ait raicheteit*	Le Christ
7 8	7a 5b	*Et ki trestous nos apelle* *A sa grant clairteit*	

Il existe donc de nombreuses ressemblances entre ces deux textes. De plus, la glose sur la prophétie de Jessé dans *Retrowange novelle* est particulièrement intéressante pour lier le motet à ces deux monodies[9]. Il est donc possible que la chanson *Quant voi la flor novele* ait été composée en premier. Puis, la monodie *Retrowange novele* aurait été créée à partir de cette pièce. Cette glose de la Bible en ancien français aurait ensuite poussé le compositeur du motet

[9] SPANKE, Hans, *Raynauds Bibliographie*, *op. cit.,* n° 600 et 603. CHAILLEY, Jacques (éd.), *Les chansons à la Vierge de Gautier de Coinci*, Paris, Heugel et Cie, 1959, 192 p. Une double allusion de Gautier de Coinci peut pourtant donner un argument supplémentaire en faveur de cette association. Dans *Les Miracles de Notre Dame*, deux chansons dédiées à la Vierge évoquent ces deux pièces : *Qui de face rotruenge novele* et *Puisque voi la flour novele*. La mélodie ainsi que le reste du texte sont différents. Seul l'incipit de ces deux monodies est similaire mais leur proximité dans cette œuvre est significative.

à créer la polyphonie *Ave rosa novella / FLOS*. Néanmoins, il n'est pas exclu que d'autres pièces, aujourd'hui perdues, aient servi de liens entre le motet et la rotrouenge.

La composition du motet

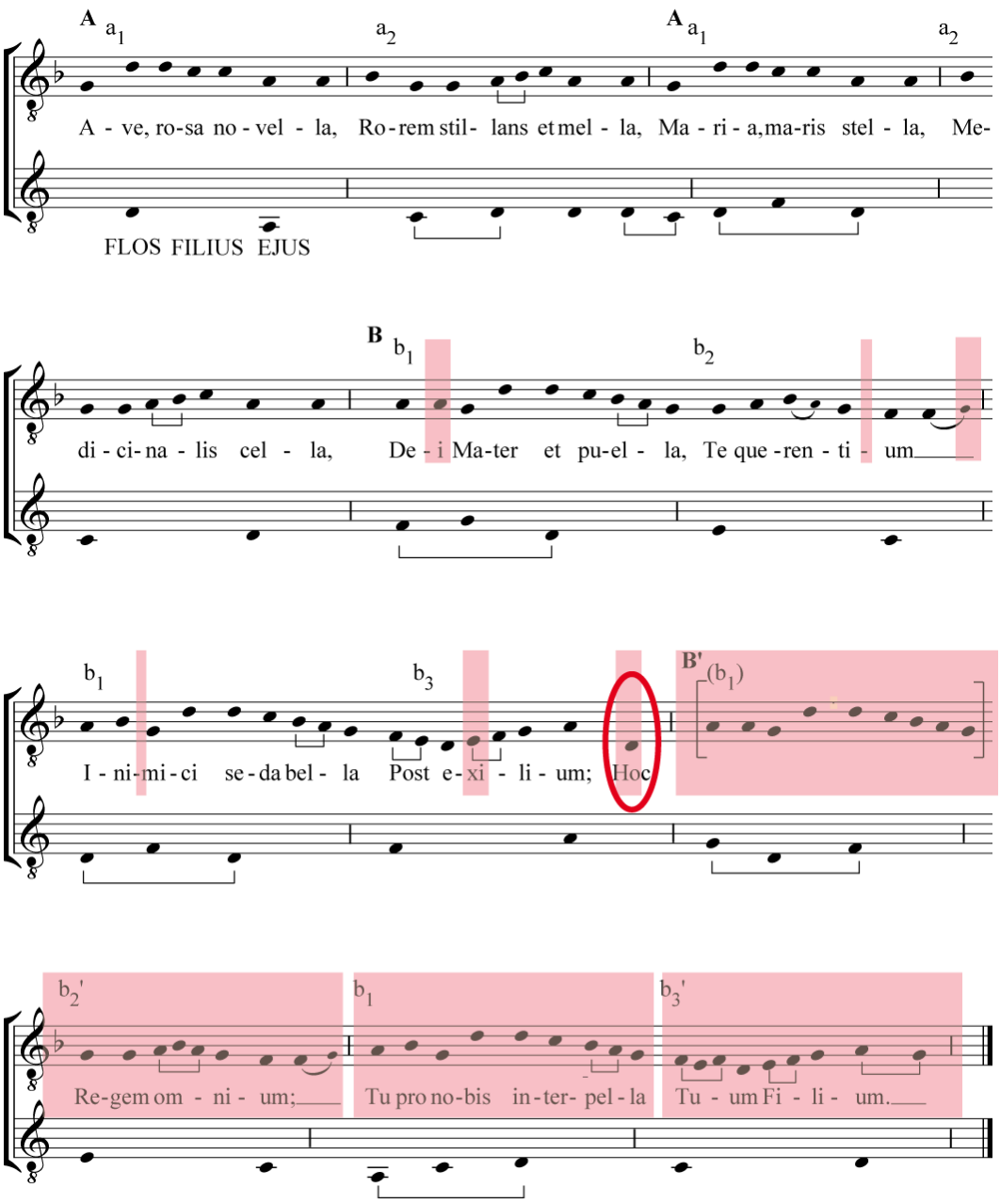
[1]	*Ave, rosa novella,*	7a	p
	Rorem stillans et mella,	7a	p
	Maria, maris stella,	7a	p
	Medicinalis cella,	7a	p
[5]	*Dei Mater et puella,*	8a	p
	Te querentium	5b	pp
	Inimici seda bella,	8a	p
	Post exilium	5b	pp
	Hoc […]	[8a	p]
[10]	*Regem omnium*	5b	pp
	Tu pro nobis interpella	8a	p
	Tuum Filium.	5b	pp

Salut, rose nouvelle / Distillant miel et rosée / Marie, étoile de la mer / Cellier bienfaisant / Mère et fille de Dieu / Préserve ceux qui te prient / De l'Ennemi hostile / Après cet exil […], / implore pour nous / le roi de tous, / ton Fils.

La mise en polyphonie

Pour créer le motet *Ave rosa novella / FLOS* à partir de la mélodie préexistante, le compositeur a donc fait deux modifications importantes de la monodie originelle. Il l'a transposée à la quarte supérieure sans modifier la teneur et a répété l'ensemble de la partie B. Dans l'exemple musical ci-après, ces modifications sont encadrées par des rectangles rouges :

Exemple musical 52



À l'exception de ces deux transformations, la plupart des variations de la voix supérieure du motet sont ornementales et n'apportent pas de réels changements[10]. Cependant, dans la section b_3, à la troisième portée, une des modifications (entourée en rouge ci-avant) est remarquable puisqu'elle crée un mouvement disjoint de quinte descendante. Elle intervient juste avant l'ajout et la réitération de la section B. Or, l'étude de la versification démontre que le vers *Post exilium* n'inclut pas le mot *Hoc*. Ce dernier appartiendrait donc au vers et à la période suivante.

Si l'on observe le début de la partie B, la section b_1 commence par une dissonance de seconde majeure dans la transcription. Ce qui est normalement impossible selon les règles courantes du contrepoint dans les traités contemporains. Le terme *Hoc* sur *ré* était peut-être alors une modification de la mélodie pour faire coïncider harmoniquement les deux voix.

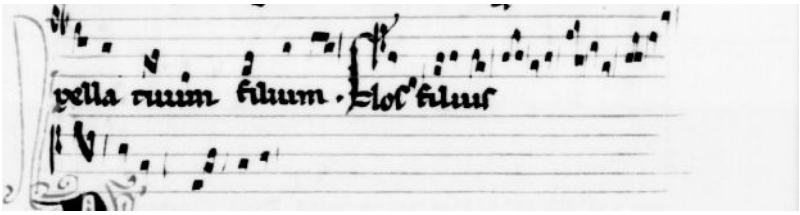
Même si l'exemple précédent est une reconstitution, certains éléments peuvent être considérés avec certitude. La voix supérieure débute et finit sur un *sol*. Elle forme donc une quarte avec le ténor. Certes, cet intervalle est reconnu comme une consonance médiane dans tous les traités du XIIIe siècle. Cependant, le plus souvent, les motets de notre corpus finissent sur une consonance parfaite, c'est-à-dire une octave ou un unisson ou bien au moins une quinte. Il semblerait donc que les intervalles particuliers de ce motet soient le résultat des difficultés du compositeur à concilier les deux emprunts.

Si la reconstitution de G. Anderson n'est pas certaine, la correspondance entre les voix y est extrêmement probable. Certes, le rythme écrit à la teneur peut être ambigu. Une *ternaria* seule peut indiquer un premier ou un cinquième mode. Néanmoins, d'un point de vue purement pratique, il faut pouvoir chanter le texte de chaque vers. Le cinquième mode est donc beaucoup plus probable. Seul le rythme du deuxième *ordo* est alors irrégulier et il indique sans hésitation un

[10] Dans la section b_1 de la mesure 8, le *la* encadré aurait dû être un *si*. La section b_2 voit successivement le retrait d'un *la* puis l'ajout d'un *sol* en fin de phrase. Dans la section b_1 de la mesure 8, il manque un *la*. Dans la section b_3, le compositeur du motet a ajouté le *mi* en note de passage.

premier mode grâce aux ligatures par trois puis deux notes[11]. Cette irrégularité du rythme de la teneur est aussi inhabituelle dans les teneurs issues du *Stirps Jesse* :

Exemple musical 53

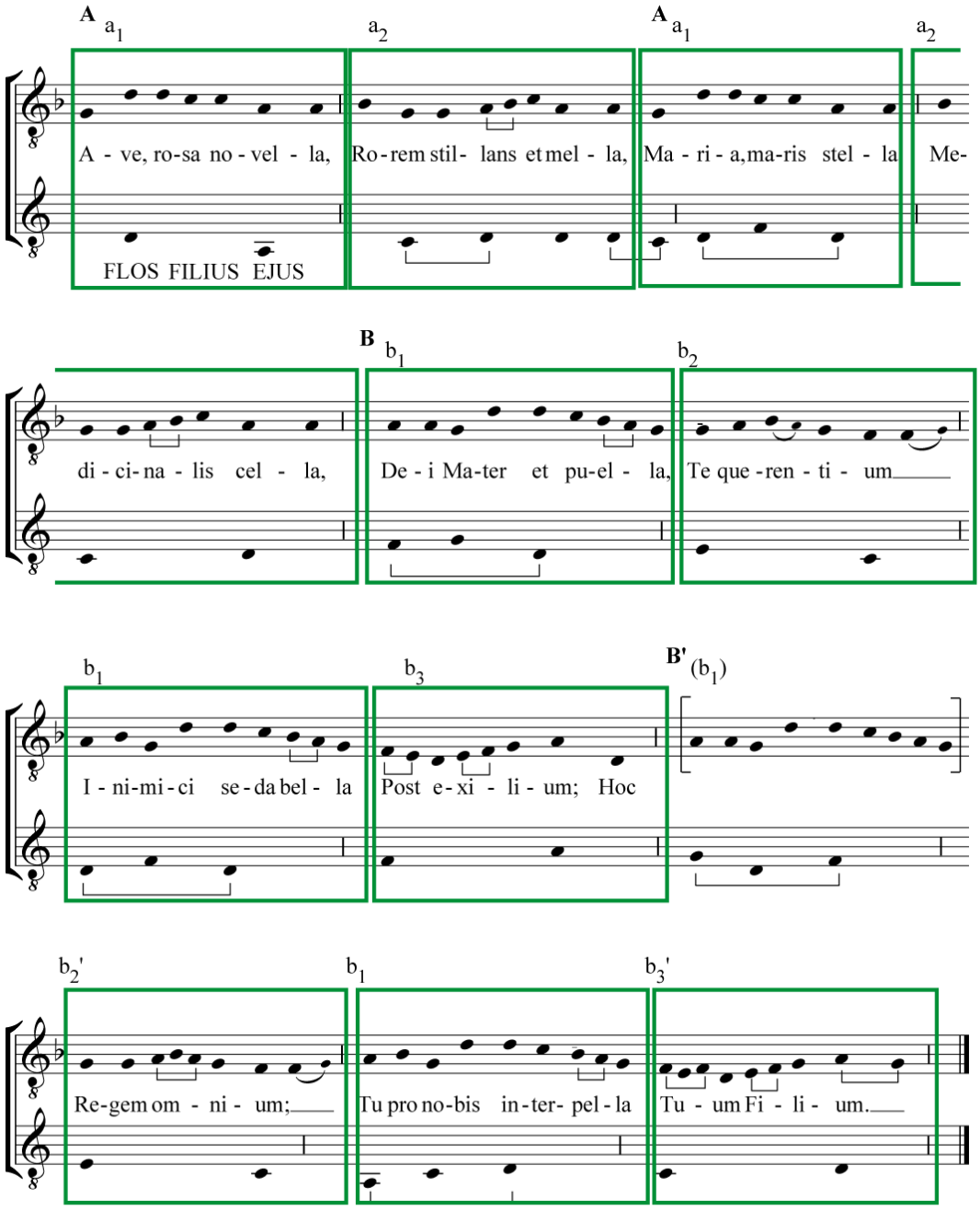


Il y a douze *ordines* à la teneur pour douze vers à la voix supérieure. Par conséquent, le compositeur de ce motet a dû utiliser la correspondance rythmique la plus courante dans ces premiers motets pour concilier les deux voix. Un vers musical doit correspondre ici à un *ordo* de la teneur (cette concordance entre la voix supérieure et la teneur est symbolisée ci-après par des rectangles verts). Il y a donc une collusion entre chaque section poétique, mélodique et rythmique de la voix supérieure avec celle de la teneur.

[11] La première ligature se compose d'une *binaria* suivie d'une note seule à cause de la répétition d'une même note. Néanmoins, il est clair ici que ces notes sont groupées par trois.

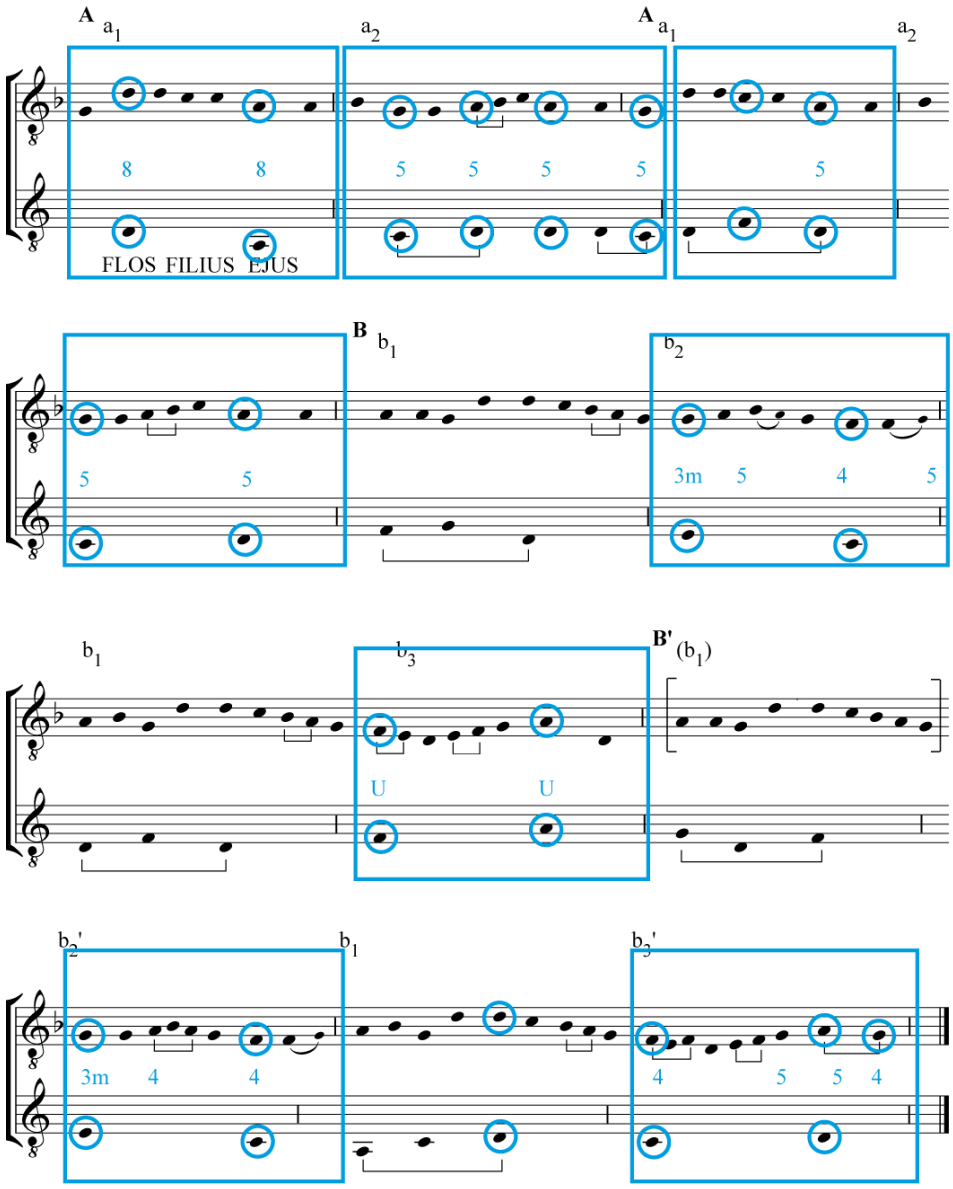
Il fallait donc quatre vers musicaux supplémentaires par rapport à la monodie *Quant voi la flor novele* pour correspondre aux quatre derniers *ordines* de la teneur. La répétition du B permet d'obtenir la longueur requise :

Exemple musical 54



La polyphonie ainsi obtenue est extrêmement simple. Les voix chantent principalement des mouvements parallèles en fonction des changements de notes de la teneur[12]. Les cadres bleus matérialisent les *ordines* rythmiques de la teneur et de la voix supérieure où les voix chantent en mouvements parallèles :

Exemple musical 55



[12] Si l'on se réfère au traité *De mensuris et discantu* édité par RECKOW, Fritz (éd.), *Der Musiktraktat des Anonymus 4*, Wiesbaden, Steiner, 1967, vol. 1, p. 43, les notes impaires du premier mode doivent être consonantes et concorder avec le ténor. *Unde regula : omnia puncta imparia primi modi sunt longa et cum tenore concordare debent.* Base de données en ligne consultée le 2 septembre 2012, <http://www.chmtl.indiana.edu/tml/13th/ANO4MUS_TEXT.html>. Ici, nous avons mis en évidence les mouvements parallèles lors des changements de notes de la teneur.

Il n'y a en effet que trois *ordines* qui utilisent de véritables mouvements contraires. Même si la voix supérieure est un emprunt, le compositeur a bien pensé la construction de ce motet par sections rythmiques, poétiques et musicales.

La réécriture du texte de la voix supérieure

Le texte de la pastourelle a donc été réécrit en latin pour le motet. Comme dans la monodie, de très nombreuses assonances sont également présentes dans le poème. Elles sont même beaucoup plus riches dans ce dernier. Elles ne participent pas au parallélisme entre les vers mais renforcent plutôt l'homogénéité des strophes. Dans le texte ci-après, toutes les répétitions y compris les rimes sont en gras et les assonances sont soulignées :

[1] ***A**v**e**, r**o**s**a** n**o**vella,*
*R**o**r**e**m st**i**ll**a**ns **e**t m**ella**,*
*M**a**r**ia**, m**a**r**i**s st**ella**,*
*M**e**d**i**c**i**n**a**l**i**s c**ella**,*

[5] *D**ei** M**a**t**e**r et p**uella**,*
*T**e** qu**e**r**e**nt**ium***
***I**n**i**m**i**c**i** s**e**d**a** b**ella**,*
*P**o**st **e**x**i**l**ium***

*H**o**c* […]
[10] *R**e**g**e**m **o**mn**ium***
*T**u** pr**o** n**o**b**i**s **i**nt**e**rp**ella***
*T**uu**m F**i**l**ium**.*

La recherche d'assonances est poussée à un tel degré dans ce poème qu'il nous paraît nécessaire de souligner d'une manière particulière ces répétitions. Dans le tableau suivant, les syllabes répétées ainsi que leur fréquence sont inscrites en face du vers correspondant :

Tableau 7

Vers	Texte du motet	Nombres de répétitions vocaliques par lettre					Rimes
		a	e	i	o	u	
1	***Ave, rosa novella,***	2	1		2		ella
2	***Rorem stillans et mella,***	2	2	1	1		ella
3	***Maria, maris stella,***	4	1	2			ella
4	***Medicinalis cella,***	2	2	3			ella
5	***Dei Mater et puella,***	2	2	1		1	ella
6	***Te querentium***		3	1		1	ium
7	***Inimici seda bella,***	2	2	4			ella
8	***Post exilium***			2	1	1	ilium
9	*Hoc* […]				1		[ella]
10	***Regem omnium***		2	1	1	1	ium
11	***Tu pro nobis interpella***		2	2	2	1	ella
12	***Tuum Filium.***			2		3	ilium

Ainsi, la première strophe (vers 1 à 4) se compose essentiellement de répétitions des voyelles a, e, i. La deuxième (vers 5 à 8) introduit une assonance supplémentaire en [u]. Enfin, dans la quatrième, il n'y a plus de réitération de [a] : les assonances sont fondées sur les voyelles e, i, o et u. Chaque strophe est donc caractérisée par la répétition de certaines sonorités.

L'organisation de ce texte suit celle de la monodie. Les quatre premiers vers sont des heptasyllabes paroxytons tandis que les huit suivants alternent les octosyllabes paroxytons et pentasyllabes proparoxytons. Ce changement dans la versification correspond respectivement aux parties A et B de la chanson. Néanmoins, à cause de la réitération du B, l'équilibre de la pièce est modifié. Le texte devrait donc se découper en trois parties de quatre vers chacune.

Comme dans la pastourelle, les changements de longueurs de vers correspondent aux changements de rimes. Les quatre premiers heptasyllabes sont des rimes plates en [ella], latinisation de la rime [ele] des quatre premiers vers de *Quant voi la flor novele*. Les paroxytons latins conservent ainsi la même syllabe accentuée que dans la monodie. Puis, dans les vers 5 à 12, c'est-à-dire dans la partie BB', les rimes sont croisées. Les octosyllabes se terminant par la rime riche [ella] alternent avec les heptasyllabes qui s'achèvent sur la rime suffisante en [ium].

La seconde rime en [ium] utilisée dans les heptasyllabes se différencie nettement de celle de la pastourelle en [rai]. Toutefois, le compositeur a, d'une autre manière, respecté l'alternance des rimes féminines en [ele] et masculines en [rai]. Les rimes latines des heptasyllabes et octosyllabes s'achèvent sur des sons vocaliques tandis que les pentasyllabes se terminent par une consonne :

Exemple musical 56

Versification de *Quant voi flor novele*			Versification d'*Ave rosa novella*	
Vers	Nombre de syllabes	Disposition des rimes	Nombre de syllabes	Disposition des rimes
1	6	a	7	a
2	6	a	7	a
3	6	a	7	a
4	6	a	7	a
5	7	a	8	a
6	5	b	5	b
7	7	c	8	a
8	5	b	5	b
9			8	a
10			5	b
11			8	a
12			5	b

Dans la pastourelle, deux rimes riches en [vele] encadraient les quatre premiers vers. La deuxième partie de la strophe, c'est-à-dire les vers 5 à 8, était

marquée par la répétition du terme *novele*. Dans le texte du motet, ces schémas et répétitions ne sont pas respectés. Toutefois, les vers 8 et 12 se terminent par une rime [ilium] (soulignée en gras ci-après). Cette dernière marque la fin de la partie B la première et seconde fois. Le texte du motet est donc bien structuré en trois parties :

[1]	*Ave, rosa nov**ella**,*	7a	p[13]
	*Rorem stillans et me**lla** ,*	7a	p
	*Maria, maris st**ella**,*	7a	p
	*Medicinalis c**ella**,*	7a	p
[5]	*Dei Mater et pu**ella**,*	8a	p
	*Te querent**ium***	5b	pp
	*Inimici seda b**ella**,*	8a	p
	*Post ex**ilium***	5b	pp
	Hoc […]	[8a	p]
[10]	*Regem omn**ium***	5b	pp
	*Tu pro nobis interp**ella***	8a	p
	*Tuum F**ilium**.*	5b	pp

[13] Les abréviations p et pp signifient respectivement paroxyton et proparoxyton.

En outre, la parenté avec la monodie *Quant voi la flor novele* est flagrante dans le premier vers du texte du motet. Le vers latin est une adaptation très proche de celui en ancien français. La fleur devient la rose. Le mot *novele* est utilisé dans les deux textes. D'autre part, la similarité sonore des mots *voi* et *Ave* contribue également au rapprochement de ces deux incipit. La réécriture latine respecte même le nombre de syllabes de chaque mot ou groupe grammatical présent dans la monodie :

*Quant **voi la flor novele***
2 2 2

*A**ve**, **rosa novella**,*
2 2 2+1

Dans le texte latin, les quatre premiers vers fonctionnent par paires comme dans la chanson. Les deux interpellations directes de la Vierge (en gras ci-après) permettent la création d'une articulation par deux vers. Elles font ainsi référence à la salutation de Marie par l'ange Gabriel lors de l'Annonciation (Luc, I, 28-29). Puis, chacune de ces interpellations est suivie de qualificatifs ou d'épithètes mariaux. De même que dans la monodie, la construction grammaticale des vers 1 et 3 est semblable. Le texte se compose d'une énumération de groupes nominaux parallèles renvoyant à différents attributs topiques de Marie. La disposition grammaticale permet ainsi d'établir un lien entre ces deux vers :

[1] ***Ave**, rosa novella,*
Rorem stillans et mella,
[3] ***Maria**, maris stella,*
Medicinalis cella,

Cette structuration sémantique par paires est également renforcée par la présence *d'adnominatio* ou paronomase. Dans le premier vers, *rosa* devient *rorem* au deuxième (en gras). Dans les vers 2, 3 et 4, *stillans* se change en *stella* et *cella* (souligné ci-après). Dans le vers 3, *Maria* se transforme en *maris* renvoyant ainsi

à l'étymologie d'Isidore de Séville (en gras souligné)[14]. De plus, l'emploi du terme *Medicinalis* au vers 4 permet la création d'une allitération en [m] doublée d'une assonance interne en [a] et d'une rime en [is] au sein des vers 3 et 4 :

[1] *Ave,* ***rosa*** *novella,*
Rorem *stillans et mella,*
[3] ***Maria****,* ***maris*** *stella,*
M*edicin****a****l****is*** *cella,*

Dans le vers 5, le locuteur interpelle encore une fois la Vierge par une périphrase commune : *Dei Mater et puella*. Puis, il lui adresse deux requêtes. D'abord, dans les vers 5 à 8, il lui demande de préserver ses fidèles contre le Diable. Puis, dans les vers 9 à 12, le locuteur lui demande d'intercéder auprès de Dieu, son Fils. La construction grammaticale des requêtes des vers 5 à 8 et 9 à 12 adressées à la Vierge sont semblables. Elles sont exprimées au troisième vers de chacun des paragraphes par les deux verbes *seda* et *interpella*. Il y a donc une gradation. La première requête met en avant la puissance de Marie capable de s'opposer au Malin et de lui disputer les âmes de ses fidèles. La seconde renvoie à son rôle de médiatrice entre Dieu et les hommes dans l'économie du Salut.

[14] Isidore de Séville, *Etymologiae*, Livre VII, chapitre X, *PL* 82, 289. *Maria, illuminatrix, sive stella maris ; genuit enim Lumen mundi. Sermone autem Syro Maria Domina nuncupatur, et pulchre, quia Dominum genuit.*

Cette structuration sémantique correspond à la versification. La forme et le sens du texte permettent ainsi de définir trois unités ou trois paragraphes regroupant chacun quatre vers :

Tableau 8

Vers	Versification et rythme	Texte	Analyse succincte	
1 2	7a p 7a p	*Ave, rosa novella,* *Rorem stillans et mella,*	Énumération des épithètes de la Vierge et de ses vertus	1ère interpellation
3 4	7a p 7a p	*Maria, maris stella,* *Medicinalis cella,*		2e interpellation
5 6 7 8	8a p 5b pp 8a p 5a pp	*Dei Mater et puella,* *Te querentium* *Inimici seda bella,* *Post exilium*	Première requête adressée à la Vierge	
9 10 11 12	8a p 5b pp 8a p 5b pp	*Hoc* […] *Regem omnium* *Tu pro nobis* *interpella* *Tuum Filium.*	Deuxième requête adressée à la Vierge	

La réécriture latine est également particulièrement intéressante d'un point de vue sémantique et exégétique. Même si le terme *Flos* n'apparaît pas dans le texte de la voix supérieure. Les liens avec la teneur sont évidents ici puisque le double commence par évoquer une rose, une des fleurs mariales par excellence. Ainsi, la fleur de la teneur qui se réfère au Fils de la Vierge, c'est-à-dire au Christ, est évoquée dans la voix supérieure pour désigner Marie à l'instar de la pièce *Retrowange novelle*. La fleur nouvelle n'est plus interprétée alors au sens littéral comme dans la pastourelle.

Le double développe ainsi la thématique de la filiation de Dieu avec la Vierge. La métaphore végétale de la teneur qui évoque le mystère de la conception Virginale est ici paraphrasée et explicitée par le vers 5. Marie est mère

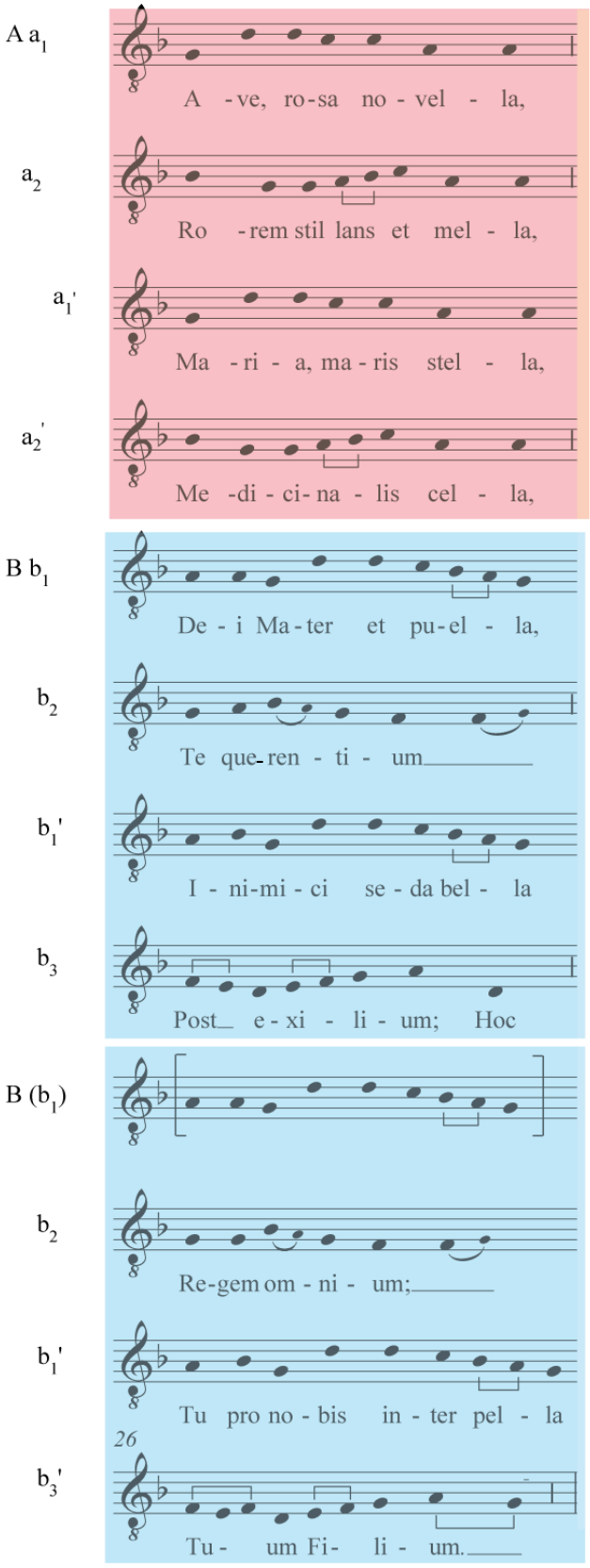
de Dieu puisqu'elle a donné naissance au Christ mais elle est également sa fille puisque tous les hommes sont les enfants de Dieu. L'auteur développe le rôle d'intercession de Marie par son Fils.

Le texte de la voix supérieure est une augmentation de la voix de teneur. En effet, le texte poétique du double débute par l'évocation d'une fleur *rosa* et se termine sur la réaffirmation du lien de la Vierge et de son Fils, le Christ *Tuum Filium*. La voix supérieure glose la teneur *FLOS FILIUS EJUS* en débutant et s'achevant sur les mêmes termes. Elle relie ainsi la prophétie de Jessé par Isaïe avec le Nouveau Testament et l'Annonciation.

Disposition musico-poétique

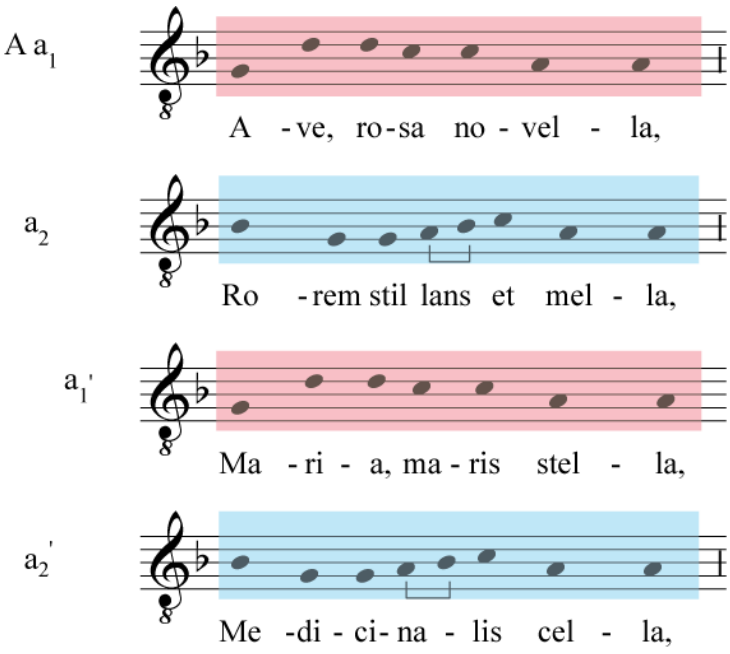
Le poème disposé en trois parties coïncide avec la forme mélodique ABB. La partie A est une introduction, une louange où le compositeur énumère des qualificatifs mariaux. La mélodie de la partie B correspond à la première requête adressée à la Vierge et la réitération de cette dernière partie coïncide avec la seconde demande. La forme mélodique globale a donc été respectée pour composer le texte latin :

Exemple musical 57



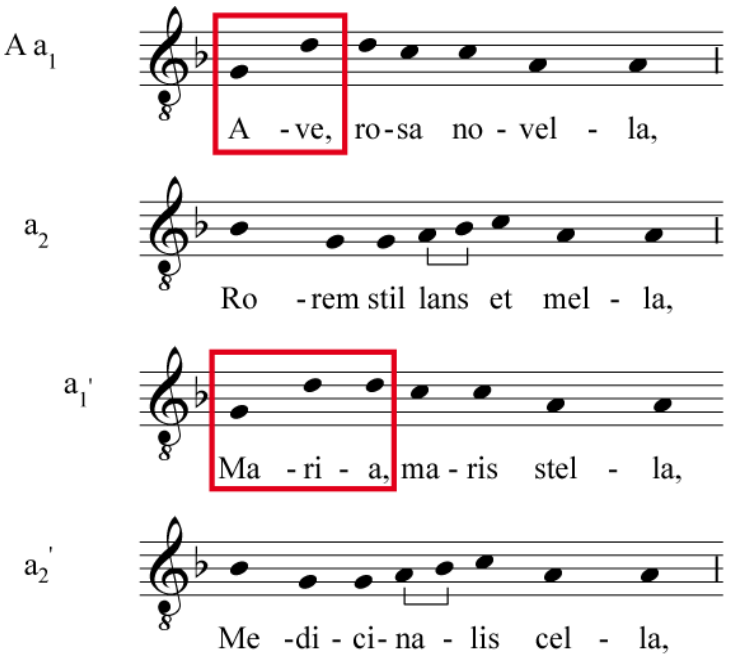
Dans la partie A, le compositeur a respecté la structure textuelle par paire pour que cette dernière corresponde à la mélodie en deux membres parallèles répétés :

Exemple musical 58



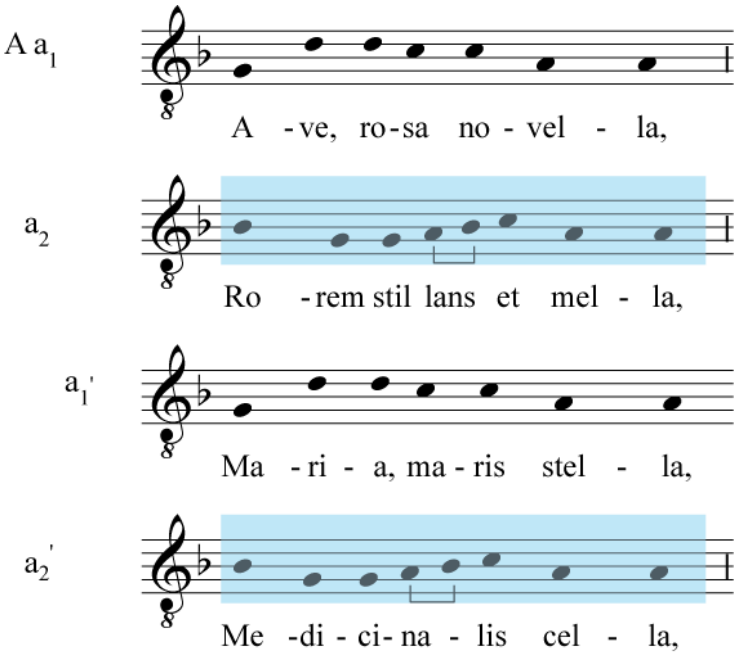
Les deux interpellations *Ave* et *Maria* sont ainsi liées par leur placement au début des vers 1 et 3 et surtout par la réitération du saut de quinte *sol ré* :

Exemple musical 59



De même, les métaphores mariales sur l'abondance et la maternité sont chantées sur les mêmes mélodies a_2 :

Exemple musical 60

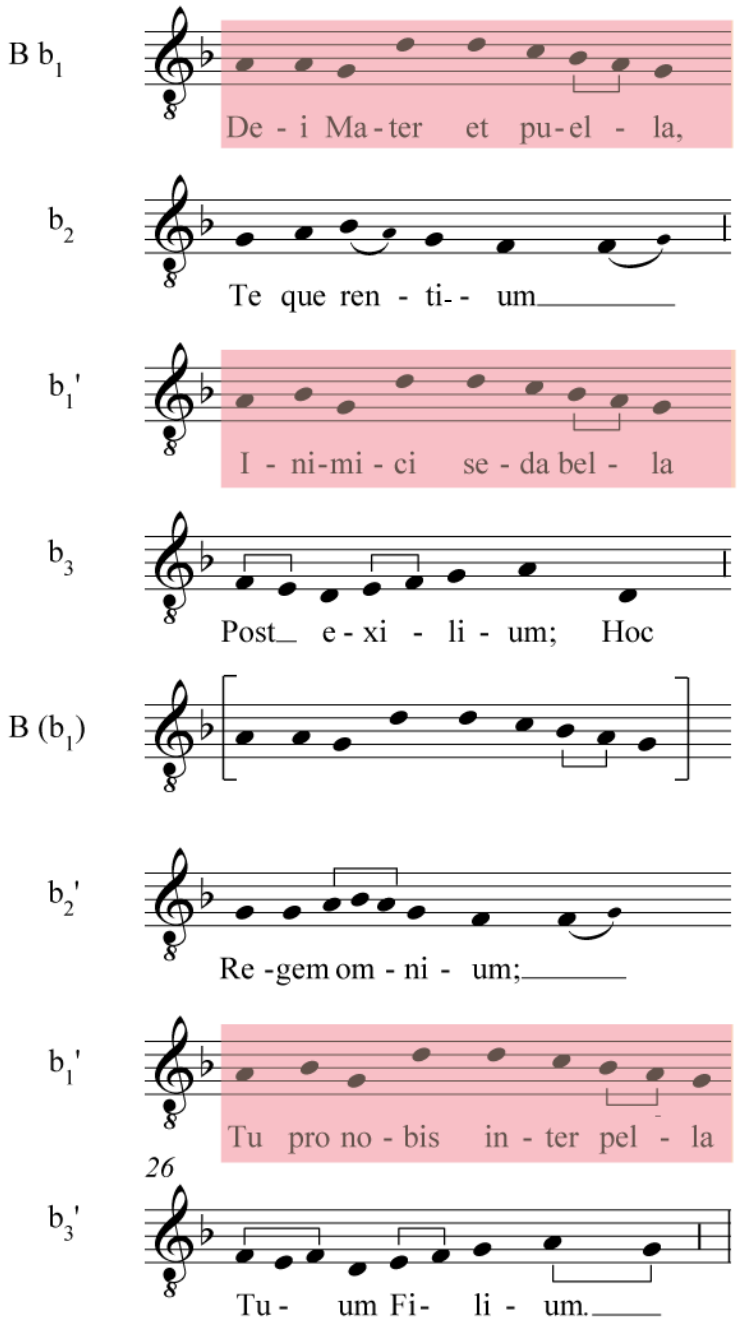


Le compositeur a donc utilisé scrupuleusement l'organisation mélodique des parties AA pour composer son texte latin.

En revanche, la partie B s'éloigne de la chanson en ancien français. Le compositeur a considéré la forme initiale de la pastourelle comme étant AAB. Ainsi, même si dans la monodie, la partie B se compose en réalité de deux paires de deux vers, le compositeur du motet a privilégié une organisation textuelle par quatre pour chacune des parties B. Il a donc pris plus de libertés dans la structure du texte. C'est encore un élément qui soulignerait les liens existants entre la rotrouenge et le motet.

La réitération mélodique des sections b_1 a alors servi au compositeur du poème latin pour relier certains vers entre eux. Dans les deux parties B, la répétition de b_1 et b_1' permet de relier les expressions ou groupes grammaticaux liés à Marie. Dans les vers *Inimici seda bella* et *Tu pro nobis interpella*, la Vierge est le sujet des verbes. Le vers 5 *Dei Mater et puella* également chanté sur la section b_1 lui est aussi dédié :

Exemple musical 61



Pour conclure, il semble donc que ce motet soit bien une polyphonie et non une juxtaposition de textes. La transposition de la mélodie de la voix supérieure ainsi que l'irrégularité du rythme de la teneur sont des indices de cette adaptation. Même si les consonances qui en résultent sont assez inhabituelles, le motet *Ave rosa novella / FLOS* a certainement existé dans une version polyphonique chantée.

La pièce ainsi composée est alors une véritable recréation à partir de la monodie. La forme mais aussi les répétitions de motifs et de périodes de la monodie en ancien français ont été utilisées par le compositeur pour créer ce nouveau texte. Certes, le poème initial a été modifié. Néanmoins, cette transformation n'entraîne pas une absence de relation entre le texte et la mélodie. Elle sert à fonder un nouveau lien entre deux aspects fondamentaux du motet : la mélodie et le texte. Ainsi, certains motifs caractéristiques de la mélodie comme la quinte ascendante chantée sur *Ave* et *Maria* sont utilisés dans le motet pour mettre en évidence des mots essentiels dans la polyphonie. Ces motifs ne possédaient pas cette fonction rhétorique dans la chanson profane. Ici, ils servent à mettre en évidence les aspects fondamentaux du commentaire exégétique sur la teneur. Cette dernière est une glose à partir de la prophétie de Jessé : Isaïe a prédit la venue du Sauveur. Ainsi, comme dans le sermon de Fulbert *Approbatae consuetudinis*, la prophétie est liée au Nouveau Testament et à l'Annonciation grâce à la voix supérieure du motet[15]. L'Ancien Testament a donc prophétisé les révélations du Nouveau. Grâce à sa forme et à son organisation, le motet *Ave rosa novella / FLOS* travaille donc à démontrer la véracité des croyances chrétiennes.

Dans cette pièce, la mélodie de la voix supérieure n'a donc pas été choisie au hasard. Malgré les consonances inhabituelles, le compositeur devait connaître la chanson *Retrowange novele* et son commentaire sur la prophétie d'Isaïe. La mélodie de la voix supérieure a donc été choisie pour le sens qui lui était attaché et sa signification a pris le pas sur des considérations purement musicales.

[15] DAHAN, Gilbert (éd. et trad.), « Fulbert de Chartres, Sermon IV, sur la Nativité de la Vierge Marie, Vierge et Génitrice de Dieu. Étude et traduction », *Société Archéologique d'Eure-et-Loir*, 94 (2007), p. 23-46 et *PL*, vol. 141, p. 320-331.

CONCLUSION :

Ces motets soulignent les liens existants entre clercs et trouvères, trop souvent considérés comme des groupes distincts. La réalité est beaucoup plus complexe. Ces pièces mettent en évidence la souplesse des concepts de profane et sacré à cette période. Le compositeur d'*Ave rosa novella* / *FLOS FILIUS EJUS* n'a pas hésité à reprendre une mélodie associée au viol d'une bergère pour chanter des louanges à la Vierge. Ces textes ne semblent donc pas s'opposer mais simplement revêtir différents degrés de ce qui est considéré par les compositeurs comme de l'amour.

Les chansons profanes originelles ont ainsi profondément influencé les deux motets. Le premier, *Bone amor / FLOS FILIUS EJUS,* reprend l'incipit et l'*explicit* poético-musical de la mélodie éponyme de Moniot d'Arras. Le compositeur du motet crée ainsi une nouvelle pièce en ancien français dans le registre de l'amour courtois. La voix supérieure forme un prolongement et une augmentation de la monodie. Le motet *Ave rosa novella* / *FLOS FILIUS EJUS*

composé à partir de *Quant voi la flor nouvele* reprend intégralement la mélodie de la composition préexistante. Transposée et augmentée, cette dernière est associée à la teneur *FLOS FILIUS EJUS* pour créer un *contrafactum* latin dédié à la Vierge.

Dans ces deux cas, la superposition des voix est difficile à cause des nombreuses contraintes qu'entraîne l'utilisation d'un double emprunt : la mélodie de la teneur et celle de la voix supérieure. Même si la réalisation de ces motets est parfois inégale, les compositeurs ont accompli un véritable tour de force. Leurs créations supposent une grande connaissance des chansons originelles, des textes, de leurs déroulements rhétoriques, de leurs poétiques et de la disposition des motifs.

Ces deux pièces ont été profondément influencées dans leur substance musicale et poétique par les pièces originelles. Dans *Bone amor / FLOS FILIUS EJUS*, la disposition des motifs est aménagée. Ce changement permet de chanter un texte plus long adapté à la longueur de la teneur tout en respectant l'organisation motivique de la pièce originelle. Le compositeur crée ainsi une nouvelle mise en forme rhétorique. Dans le motet *Ave rosa novella* / *FLOS FILIUS EJUS*, le compositeur se sert des contraintes motiviques données par la mélodie originelle pour souligner les idées liturgiques fondamentales du texte de la voix supérieure. Cette organisation mélodico-poétique n'est pas seulement la conséquence d'une contrainte contrapuntique. Elle sert le texte et crée un jeu formel musical et littéraire au service de l'exégèse.

Certes, dans ces deux cas, la teneur a été également choisie pour ses possibilités de consonances mélodiques. Néanmoins, étant donné les difficultés pour rendre compatibles ces voix, le rapprochement des monodies et de la teneur n'est pas la raison fondamentale de ces réunions. Le *cantus firmus* a été délibérément choisi pour son évocation de la Vierge et des liens avec son Fils. Dans *Bone amour*, l'amour courtois non consommé pour la dame et celui de la Vierge sont associés. Dans *Ave rosa novella*, la voix supérieure devient commentaire exégétique de la teneur.

Dans ces deux cas, la chanson à l'origine des motets est attachée à un *contrafactum* marial : pour *Ave rosa novella / FLOS*, *Retrowange novele*, pour *Bone amour / FLOS*, *De la Virge nete et pure*. Ces deux chansons sont liées aux *Miracles de Notre Dame* de Gautier de Coincy. Pour *De la Virge nete et pure*, la relation est sans équivoque puisque cette pièce a été composée par le clerc. Les relations entre *Quant voi la flor nouvele* et Gautier de Coincy sont plus subtiles. Dans ses *Miracles*, ce dernier fait référence aux textes des chansons *Quant voi la flor nouvele* et *Retrowange novelle* grâce aux pièces *Puis que voi la flor novele* suivi de *Qui que face rotrowenge novele*. Même si la première composition utilise un vocabulaire très courant, sa proximité avec *Qui que face rotrowenge novele* n'est sans doute pas due au hasard. Le terme rotrouenge est rarement utilisé dans les chansons. Aussi, même si les liens entre ces *contrafacta* mariaux et les motets ne sont qu'indirects, la réutilisation ou l'évocation de ces monodies dans *Les Miracles de Notre Dame* est peut-être la raison fondamentale du rapprochement de ces mélodies avec la teneur *FLOS FILIUS EJUS*.

Chapitre II :

MOTETS ET CLAUSULES

Les motets du présent chapitre sont tous liés à une clausule. Selon l'idée la plus couramment acceptée, ces polyphonies auraient été composées avant les motets. Pourtant, les trois pièces analysées ici donnent une image beaucoup plus complexe des liens existants entre ces deux types de compositions. Le premier motet *Fidelis gratuletur / DOMINO* possède plusieurs concordances avec des clausules issues d'*organa* sur le répons *Stirps Jesse* ou sur *Benedicamus Domino*. Le deuxième, *Hier mein / DOMINO,* est lié à une clausule indépendante conservée dans le manuscrit F. Enfin, le troisième motet *L'en dit que j'ai amé / FLOS* possède une concordance avec une clausule dans le codex St-V et cette source ne possède pas un contenu liturgique comme le manuscrit F.

Pourtant, malgré la diversité de leur provenance, ces clausules sont toutes fondées sur la répétition de motifs. Pour *Fidelis gratuletur / DOMINO* et *Hier mein / DOMINO*, ces réitérations résultent sans doute des principes de composition des *organa* parisiens. Néanmoins, les liens sont beaucoup moins évidents pour *L'en dit que j'ai amé / FLOS*. Aussi, que la polyphonie de ces pièces aient été composées avant ou pas, la question qui nous importe alors est de savoir si le compositeur du motet emploie ces répétitions pour créer son texte.

FIDELIS GRATULETUR (697) / *DOMINO*

Présentation des pièces

Concordances

Le motet *Fidelis gratuletur / DOMINO* au folio 162 de W_2 est un cas particulier dans cette étude. En effet, la notation de cette pièce est très lacunaire : la mélodie de la teneur n'est même pas notée. Il existe néanmoins plusieurs concordances qui permettent d'affirmer avec certitude l'appartenance de cette composition à notre corpus. En effet, une clausule sur *EJUS*, conservée dans le codex W_2, appartient à la même mouture polyphonique. Elle est issue d'un *organum* à deux voix fondé sur le dernier verset du répons *Stirps Jesse* : *Virgo Dei genitrix virga est, flos filius ejus*[1]. Cette composition apparaît également à trois reprises dans le manuscrit F sous la forme d'un motet et de deux

[1] W_2, f° 51 v°.

clausules[2]. Ces dernières sont chantées sur *EJUS* et *DOMINO* et sont conservées dans deux *organa* à deux voix : *Virgo Dei genitrix virga est flos filius ejus* et *Benedicamus Domino*.

Dans le codex W_2, ce motet est l'unique cas de notre corpus où la voix supérieure n'a pas été complètement notée : seule la mélodie du premier vers est écrite. De plus, le texte de la voix supérieure est inachevé : il se termine au vers 6 de la version du manuscrit F. D'autre part, au vers 5, le poème diffère : *Per quem mors dampnatur<u>* dans W_2 se transforme en *Per quem ordinatur* dans le codex F. Pour finir, la teneur des motets porte deux textes différents. Dans le manuscrit W_2, la syllabe *DO* pour *DOMINO* est indiquée. Dans le codex F, le texte de la teneur est *SANCTO*. Néanmoins, la mélodie issue du répons *Stirps Jesse* y est tout à fait reconnaissable. La teneur des clausules et des motets porte donc tous les textes rencontrés sur cette mélodie au cours de notre étude.

Cette pièce est également l'unique cas de notre corpus où la mélodie du *Stirps Jesse* porte le texte *SANCTO*[3]. Pour autant, ce n'est pas une erreur du scribe. En effet, la petite doxologie *Gloria Patri et Filii et Spiritui Sancto* pouvait être chantée à la suite du répons les jours de fêtes. Le terme *SANCTO* était alors prononcé sur la mélodie de *DOMINO* ou *EJUS*. C'est le cas au folio 75 du manuscrit F : le scribe a noté la clausule de *Fidelis gratuletur* au sein de l'*organum* à deux voix *Stirps Jesse* pour l'office sur la teneur *SANCTO*[4]. Néanmoins, il ne semble pas que ce *contrafactum* soit très répandu.

Ce changement de texte ne contrevient pas aux relations entre le texte de la teneur et celui de la voix supérieure. En effet, le terme *SANCTO* fait référence à l'Esprit Saint et *DOMINO* au Seigneur. Ces mots évoquent sans doute les relations complexes entre Marie et Dieu, la trinité qui a permis le miracle de la naissance du Fils né d'une vierge. De plus, dans les versets d'Isaïe (XI, 1-2), l'esprit divin, *spiritus almus,* est évoqué de manière littérale : il repose sur la fleur. Les termes *DOMINO* et *SANCTO* renvoient ainsi à la

[2] F, Italie, Florence, Biblioteca Laurenziana, pluteus 29.1. Pour les clausules : f° 76 et 87 v° ; pour le motet f° 408 v°.
[3] Il existe également une autre adaptation du répons *Stirps Jesse* sur *Comedetis* pour l'office de la Fête-Dieu mais plus maladroit, cette réécriture n'a pas engendré une descendance importante comme celle du *Benedicamus Domino.* BERNARD, Philippe, « Les *répons* chartrains pour la fête de la Nativité de la Vierge Marie à l'époque de Fulbert » dans *Monde Médiéval et Société Chartraine*, Paris, Picard, 1997, p. 146.
[4] F, f° 75 ; EVERIST, Mark (éd.), *Le Magnus Liber Organi. Les organa à deux voix pour l'office du manuscrit de Florence, Biblioteca Medicea-Laurenziana, Plut. 29.1*, vol. II, p. 100-106 et surtout p. 106 pour la clausule sur *SANCTO*.

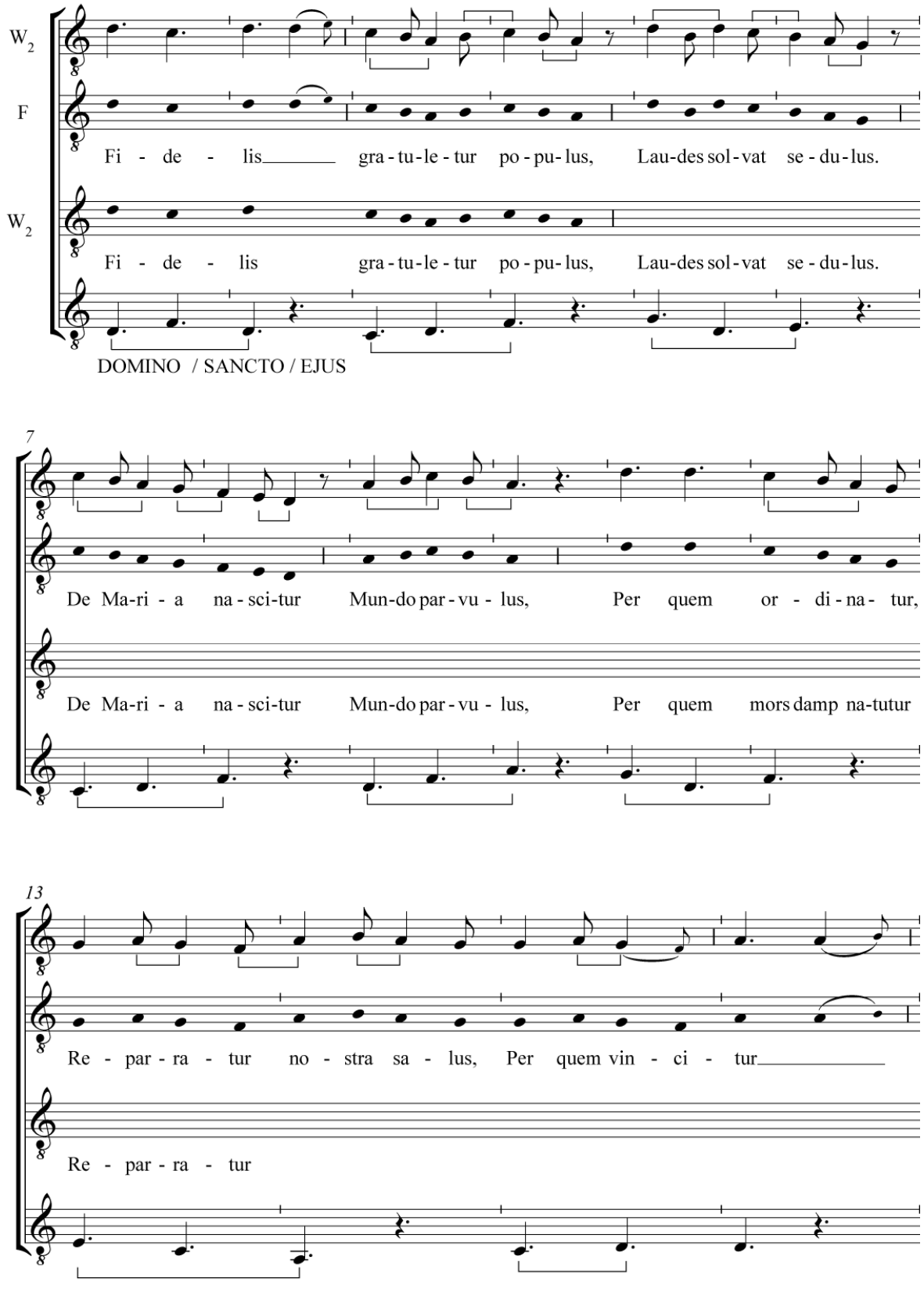
position particulière de Marie, à la fois mère et fille de Dieu et choisie parmi toutes les femmes.

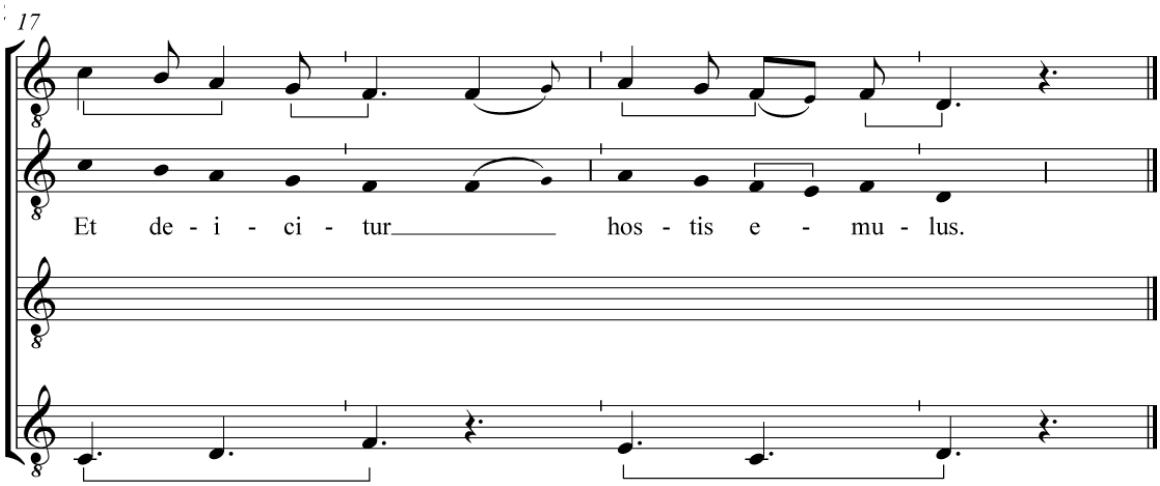
Comparaison des polyphonies

Malgré les variations du texte de la teneur et de la voix supérieure, la polyphonie reste identique dans toutes ces occurrences. En effet, dans le manuscrit W_2, le début de la mélodie de la clausule est extrêmement proche de celui de la voix supérieure du motet. Il n'y a qu'une seule différence : dans ce dernier, il n'y a pas de note pliquée sur la dernière syllabe de *fidelis*.

Pour autant, il est impossible de fonder notre étude sur le motet de W_2. Afin de pouvoir étudier cette pièce, nous utiliserons donc celui du manuscrit F associé à la clausule de W_2. La transcription ci-après regroupe les motets contenus dans W_2 et F ainsi que la clausule de W_2 :

Exemple musical 1





La clausule du manuscrit W_2 et le motet du codex F sont extrêmement proches. Les mêmes hauteurs sont conservées sans aucune variation ni ornement. Il existe pourtant deux modifications tout à fait minimes. Sur *emulus* à la dernière mesure, la plique dans le codex W_2 est écrite à la place d'une ligature dans le manuscrit F. De plus, sur *vincitur* à la mesure 15 de la transcription, la plique de la clausule est devenue une note à part entière pour pouvoir prononcer deux syllabes différentes dans le motet. La notation des teneurs est elle aussi strictement identique. Étant donné le peu de différences entre les deux polyphonies et l'origine liturgique de l'*organum*, il est plus probable que le motet soit une textualisation de la clausule. Le compositeur aurait donc ajouté un texte à une polyphonie préexistante en respectant scrupuleusement cette dernière.

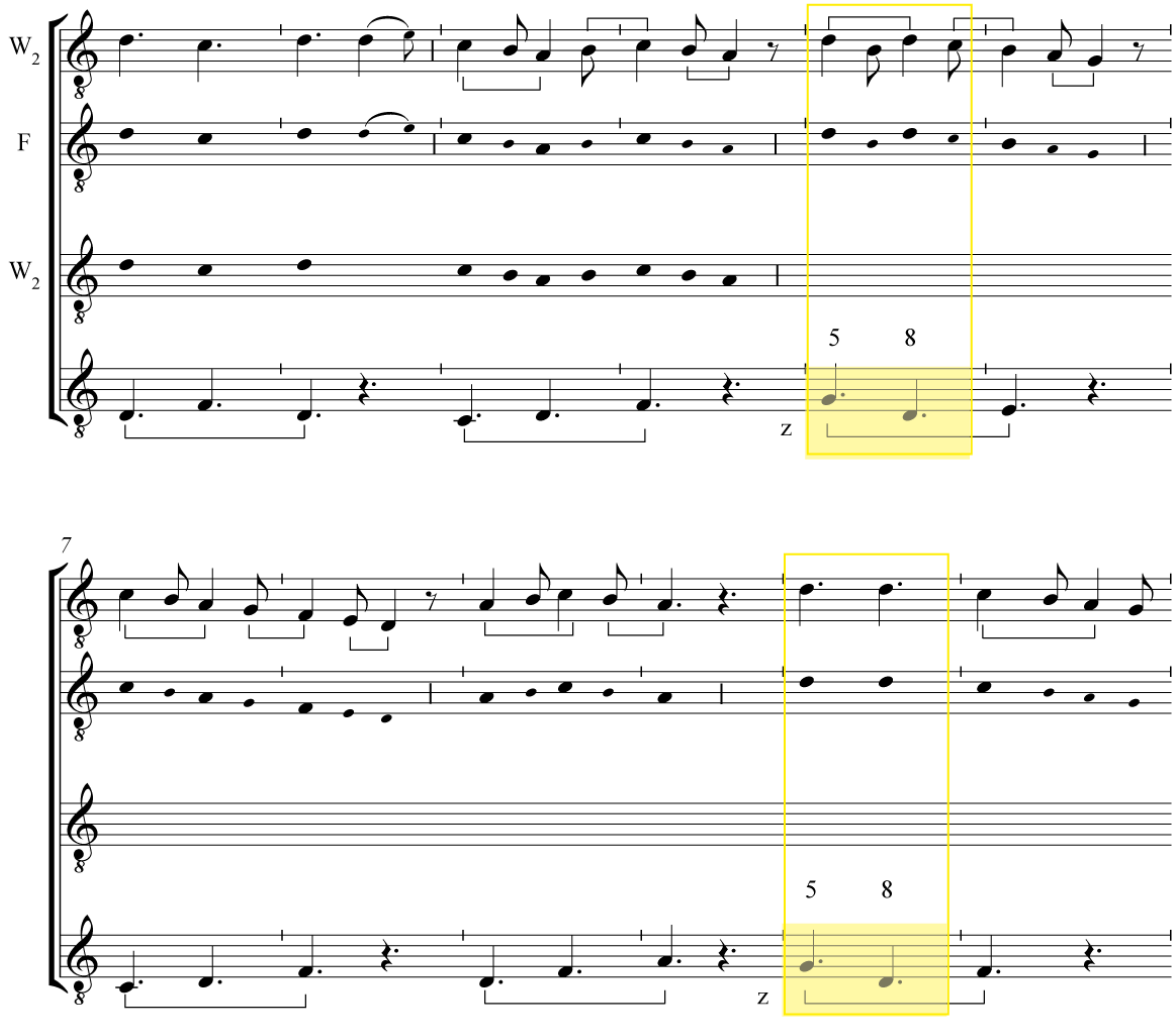
Étude de la polyphonie

Seule la partie de la clausule sur *EJUS* ou *SANCTO* a été reprise. En effet, la clausule de W_2 s'achève par une *copula* qui n'a pas été conservée dans le motet et cette polyphonie est extrêmement simple. Un vers correspond à un ou deux *ordines* : il n'y a pas de décalage entre la teneur et la voix supérieure. Les intervalles du déchant sont fondés sur l'unisson, l'octave, la quinte, la quarte. Une seule fois, une tierce mineure est chantée sur une note paire à la mesure 13.

Le déchant est même assez systématique. La formule *z* de la teneur (*sol ré*) provoque par deux fois la même solution aux mesures 5 et 11 : une quinte suivie d'une octave, c'est-à-dire *ré ré*. Certes, les formules du double provoquées par *z* ne sont pas

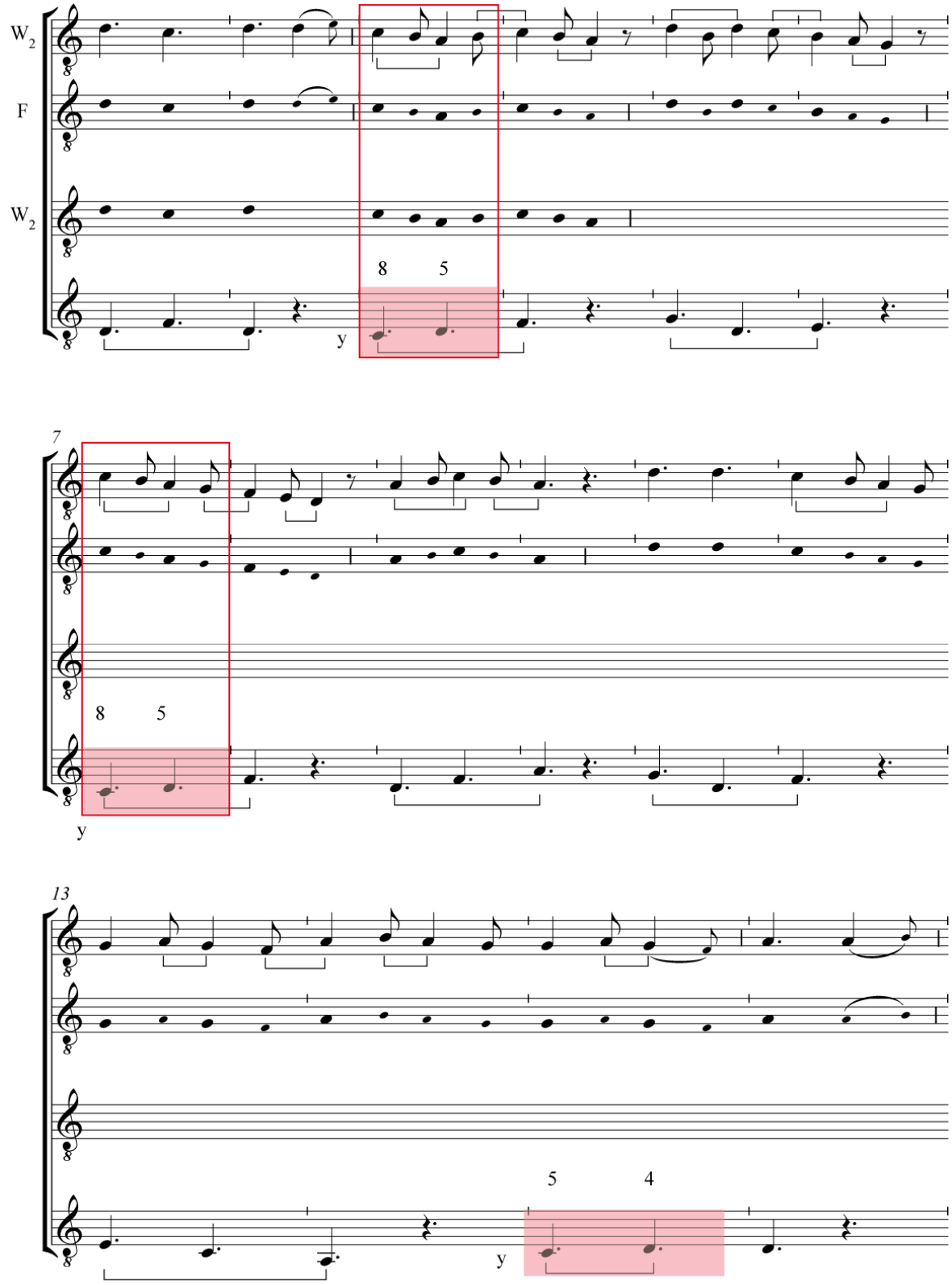
identiques puisqu'elles n'emploient pas exactement les mêmes notes. Néanmoins, la répétition des *ré* aigus est caractéristique et la formule de la teneur est liée dans ces deux cas à une unité sémantique au double. Dans les transcriptions polyphoniques ci-après, les notes impaires de la voix de F, consonantes avec la teneur, sont d'une taille plus importante que celles qui sont paires :

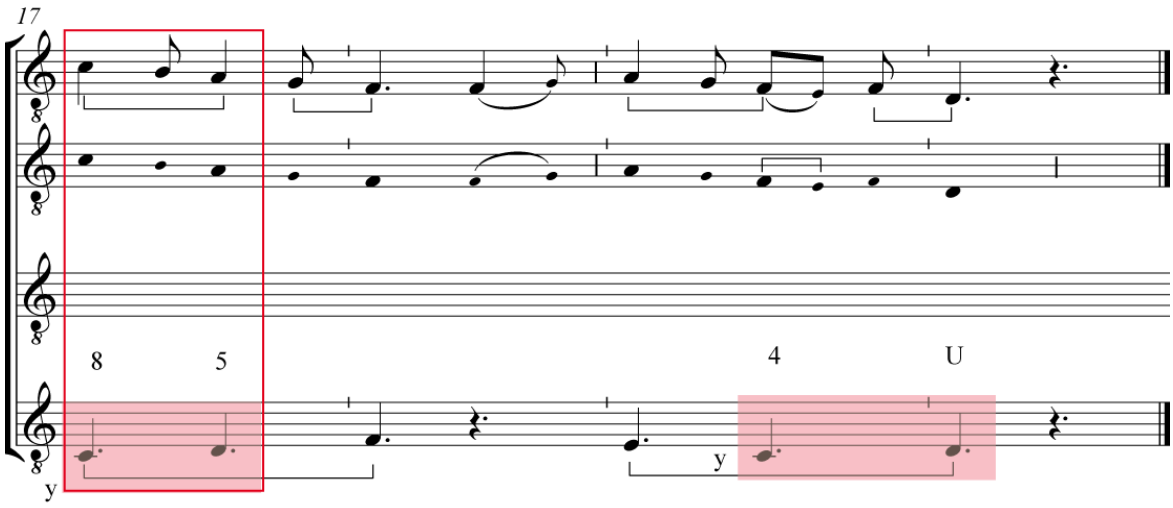
Exemple musical 2



De même, la formule *y* (*do ré*) est chantée cinq fois à la teneur. Dans trois cas, aux mesures 3, 7 et 17, le double forme une octave suivie d'une quinte pour chanter la formule *do si la*. Lors des deux autres occurrences de la formule *y* aux mesures 15 et 19-20, le compositeur a choisi des solutions différentes : une quinte suivie d'une quarte, puis une quarte suivie d'un unisson. L'exemple ci-après permet de visualiser ces mouvements contraires systématiques :

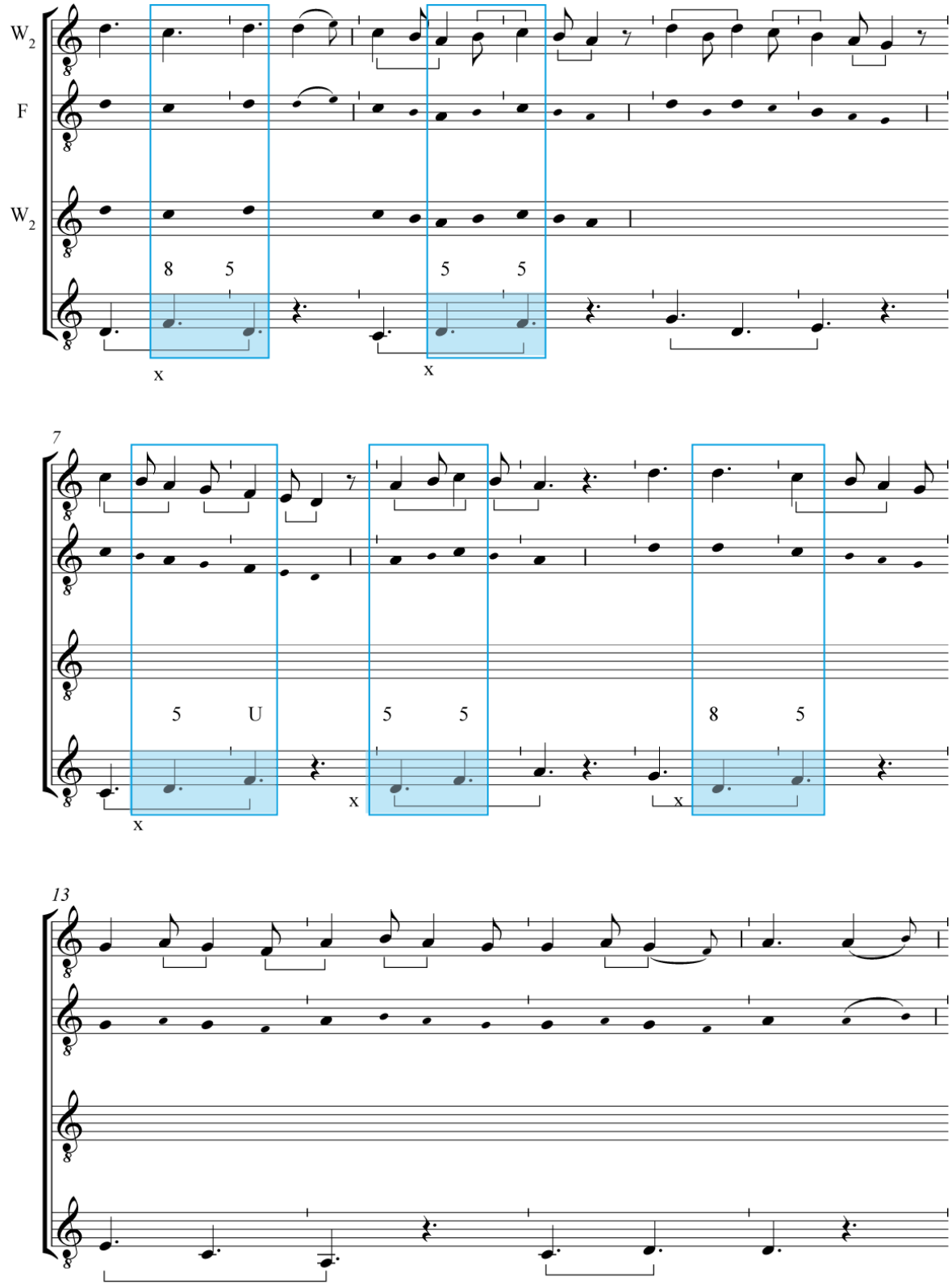
Exemple musical 3

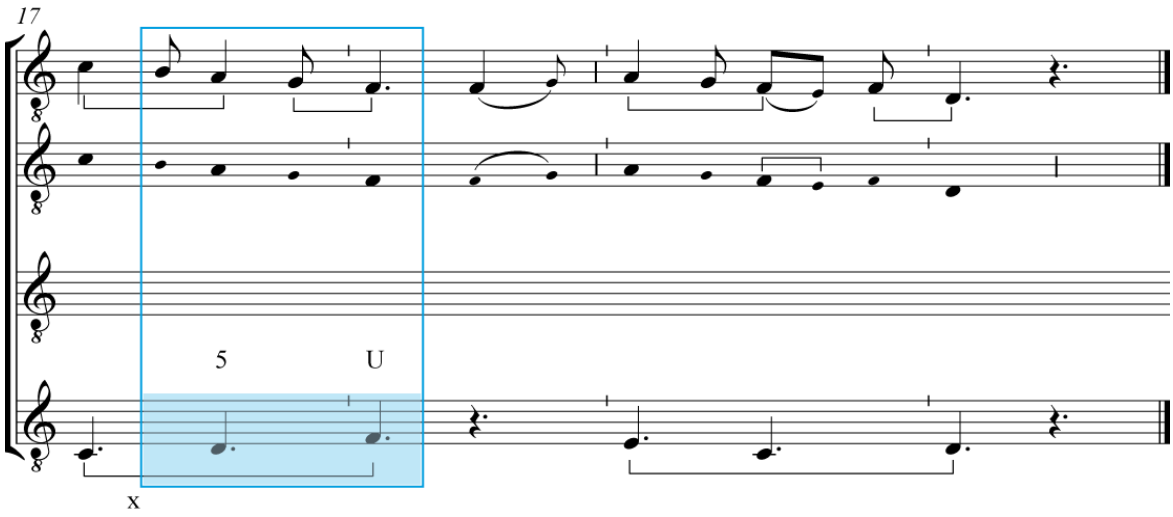




Pour finir, l'emploi de la formule *x* (*do ré*) entraîne trois solutions différentes employées deux fois chacune. Aux mesures 1 et 11-12, le double forme une octave suivie d'une quinte et chante *ré do*. Aux mesures 7-8 et 17-18, le *motetus* chante *la sol fa* et forme une quinte suivie d'un unisson. Enfin, aux mesures 3-4 et 9, le double emploie un mouvement parallèle de quintes pour créer la formule *la si do*, inversion de la mélodie *do si la* produit par l'*ordo y*. Aussi, les très nombreuses réitérations de la voix supérieure résultent de la teneur mais sont aussi la conséquence de la volonté du compositeur de la polyphonie de créer une mélodie très répétitive. Pour autant, ces formules ne correspondent pas nécessairement à un motif. En effet, sur l'ensemble des réitérations relevées ci-après, une seule formule coïncide avec une unité sémantique aux mesures 17 et 18 :

Exemple musical 4





Étude du texte

Sur cette polyphonie, le compositeur a créé un texte latin. Voici le poème contenu dans W_2 suivi de celui de F :

Fidelis gratuletur populus
Laudes solvat sedulus
De Maria nascitur
Mundo parvulus
Per quem mors
[dampnatur<u>
Reparatur

Fidelis gratuletur populus
Laudes solvat sedulus
De Maria nascitur
Mundo parvulus
Per quem ordinatur
Reparatur
Nostra salus,
Per quem vincitur
Et deicitur
Hostis emulus.

> W_2 : Que le peuple fidèle se réjouisse, qu'avec zèle il s'acquitte des louanges : de Marie est né pour le monde un petit enfant, par lequel la mort est condamnée, [notre salut] est restauré.
>
> F : Que le peuple fidèle se réjouisse, qu'avec zèle il s'acquitte des louanges : de Marie est né pour le monde un petit enfant, par lequel est disposé et restauré notre salut, par lequel est vaincu et abattu l'Ennemi jaloux [de l'humanité].

Les nombreuses répétitions sonores nous empêchent de donner avec certitude une disposition définitive de ce texte qui se rapproche peut-être plus de la prose rimée que de vers irréguliers[5]. Nous présentons ici le poème en considérant presque chaque répétition sonore comme une rime finale puisque que cette organisation est la plus couramment utilisée[6]. Néanmoins, nous sommes tout à fait consciente que d'autres dispositions sont possibles. En effet, le premier vers pourrait tout à fait être disposé en deux lignes : *Fidelis gratuletur Populus*. De même, les vers 6 et 7 pourraient être regroupés *Reparatur nostra salus* : il n'y a aucun *tractus* qui sépare ces deux groupes grammaticaux. Les vers 9 et 10 pourraient également former un décasyllabe comme au vers 1. Le tableau suivant permet de faire la synthèse de la versification selon la disposition retenue :

---

[5] BOURGAIN, Pascale et HUBERT, Marie-Clothilde, *Le latin médiéval*, Turnhout, Brepols, 2005, p. 418-419.
[6] ANDERSON, Gordon A. (éd.), *The Latin Compositions in Fascicules VII and VIII of the Notre Dame Manuscript Wolfenbüttel Helmstedt 1099 (1206)*, New York, Institute of Mediaeval Music, 1968-76, vol. II, p. 94-95 ; TISCHLER, Hans (éd.), *The Earliest Motets (to circa 1270). A Complete Comparative Edition,* New Haven and London, Yale University Press, 1982, motet n° 61.

Tableau 1

	MÉTRIQUE	RIMES	
Vers	Nombre de syllabes	Disposition des rimes	Qualité des rimes
1	10	a	riche
2	7	a	
3	7	b’	riche
4	5	a	
5	6	b’	riche
6	4	b	
7	4	a’	suffisante
8	5	b’’	riche
9	5	b’’	
10	5	a	

Ce texte peut se diviser d’un point de vue sémantique et grammatical en deux parties égales (v. 1-4 et 5-10), elle-même subdivisée en deux propositions. L’introduction incite les croyants à se réjouir aux vers 1 et 2, la narration explique la raison de cette joie : un enfant est né de la Vierge (vers 3 et 4). Les vers 5 à 10 énoncent deux conséquences liées à cet événement : l’économie du salut pour les Hommes (vers 5 à 7) et la défaite du Diable (vers 8 à 10). La *repetitio* de *per quem* aux vers 5 et 8 permet de souligner la division en deux propositions de la seconde partie. Le tableau suivant synthétise cette disposition :

Tableau 2

Vers	Versification	Texte poétique	Analyse succincte	
1 2	10a 7a	*Fidelis gratuletur populus* *Laudes solvat sedulus*	Introduction : le peuple se réjouit	Proclamation de la naissance
3 4	7b 5a	*De Maria nascitur* *Mundo parvulus*	Cause : un enfant est né	
5 6	6b' 8a'	*Per quem ordinatur* *Reparatur nostra salus,*	Première conséquence : le salut de l'Homme	Les conséquences de cet événement
7 8	5b 10a	*Per quem vincitur* *Et deicitur Hostis emulus*	Seconde conséquence : Le Diable est vaincu	

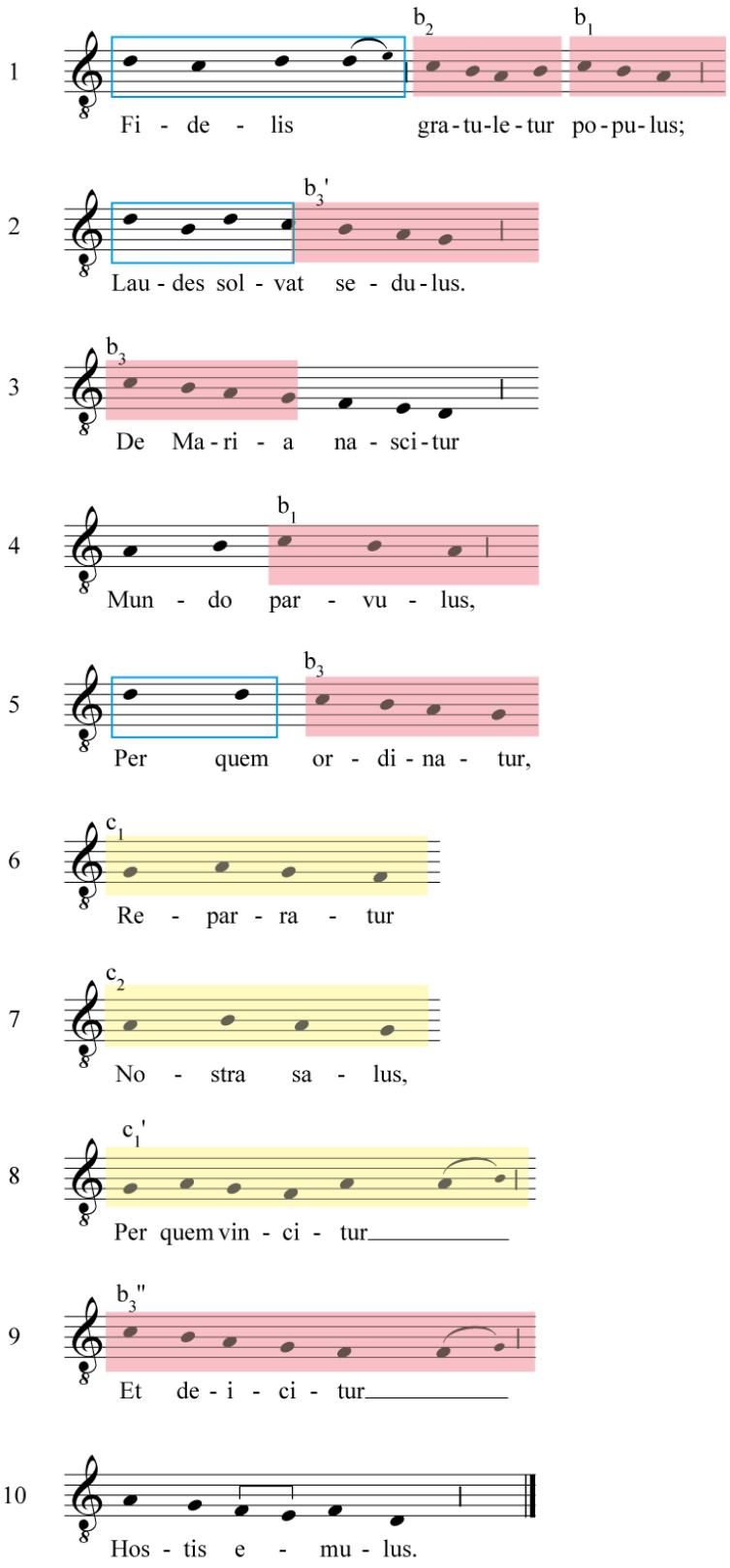
La question est donc ici de savoir si la disposition sémantique du texte a été créée en fonction de l'organisation mélodique de la voix supérieure.

Étude poético-mélodique

En effet, l'ensemble du *motetus* est fortement marqué par les répétitions de la teneur. La quasi-totalité de la mélodie est fondée sur une systématisation des mêmes procédés contrapuntiques. La voix supérieure est donc extrêmement répétitive. Néanmoins, toutes les réitérations de la voix supérieure ne résultent pas directement des répétitions de la teneur. L'exemple ci-après montre que le compositeur n'a en réalité utilisé que deux motifs à la voix supérieure et une formule cadentielle aux vers 3 et 10. Le premier motif que nous appellerons *b* (en rouge ci-après) réitère une tierce mineure descendante *do si la.* En fonction des occurrences et de la longueur du texte, la note finale diffère mais l'ornementation ainsi que le placement du texte est identique ou très proche. Le second motif, *c*, est une ornementation autour du *sol*. Il est transposé au vers 7 une seconde majeure au dessus (c_2).

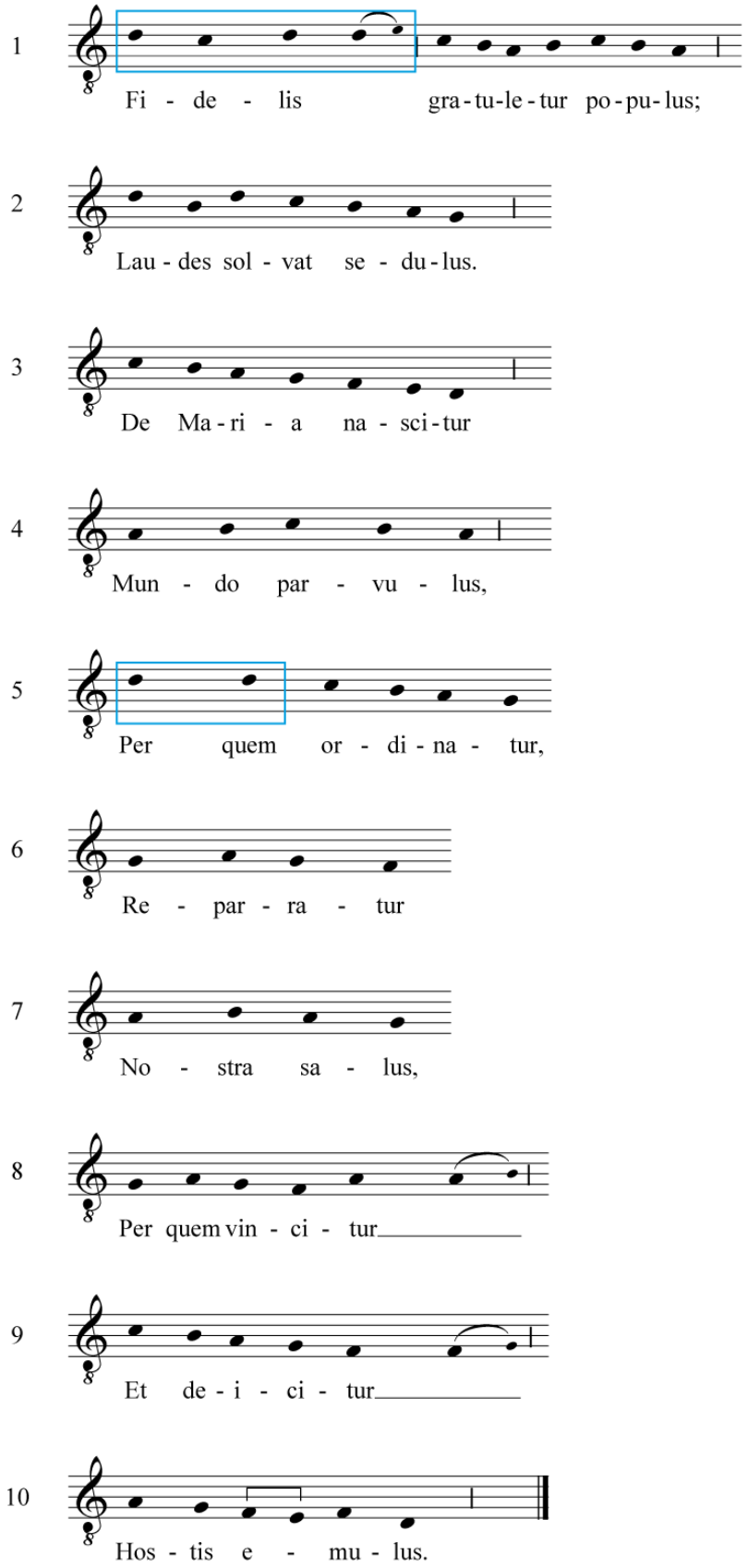
Les cadres bleus ne se réfèrent pas à des motifs au sens propre du terme. Nous avons mis en évidence ces différentes cellules parce qu'elles sont caractérisées par la répétition du *ré* aigu en longues. En effet, les notes ne sont pas identiques tout comme le placement du texte. Néanmoins, notre rapprochement de ces trois cellules est fondé sur la répétition du *ré* aigu, absent dans tout le reste du motet, et sur le rythme particulier attaché à ces réitérations. En effet, aux vers 1 et 5, les *ré* sont des longues parfaites alors que le reste du motet est en premier mode. Au vers 2, les longues sont imparfaites. Ces répétitions sont ainsi mises en évidence par le changement de rythme et par leur position en début de vers :

Exemple musical 5



L'organisation des registres dans la voix supérieure met en évidence la division en deux parties de la mélodie marquée par la répétition du *ré* aigu au vers 1 et 5. Cette réitération est d'autant plus audible que le rythme spécifique en longues qui lui est attaché n'intervient que deux fois. De plus, cette répétition est également précédée par un silence de longue dans la clausule. Ainsi, le compositeur du texte de la voix supérieure s'est appuyé sur cette réitération pour créer son texte et le structurer plus fermement. La division mélodique et rythmique correspond à la division du texte en deux parties et marque ainsi la principale articulation logique du poème. La proclamation de la nouvelle d'une naissance aux vers 1 à 4 est suivie de l'annonce des conséquences de cet événement aux vers 5 à 10 :

Exemple musical 6

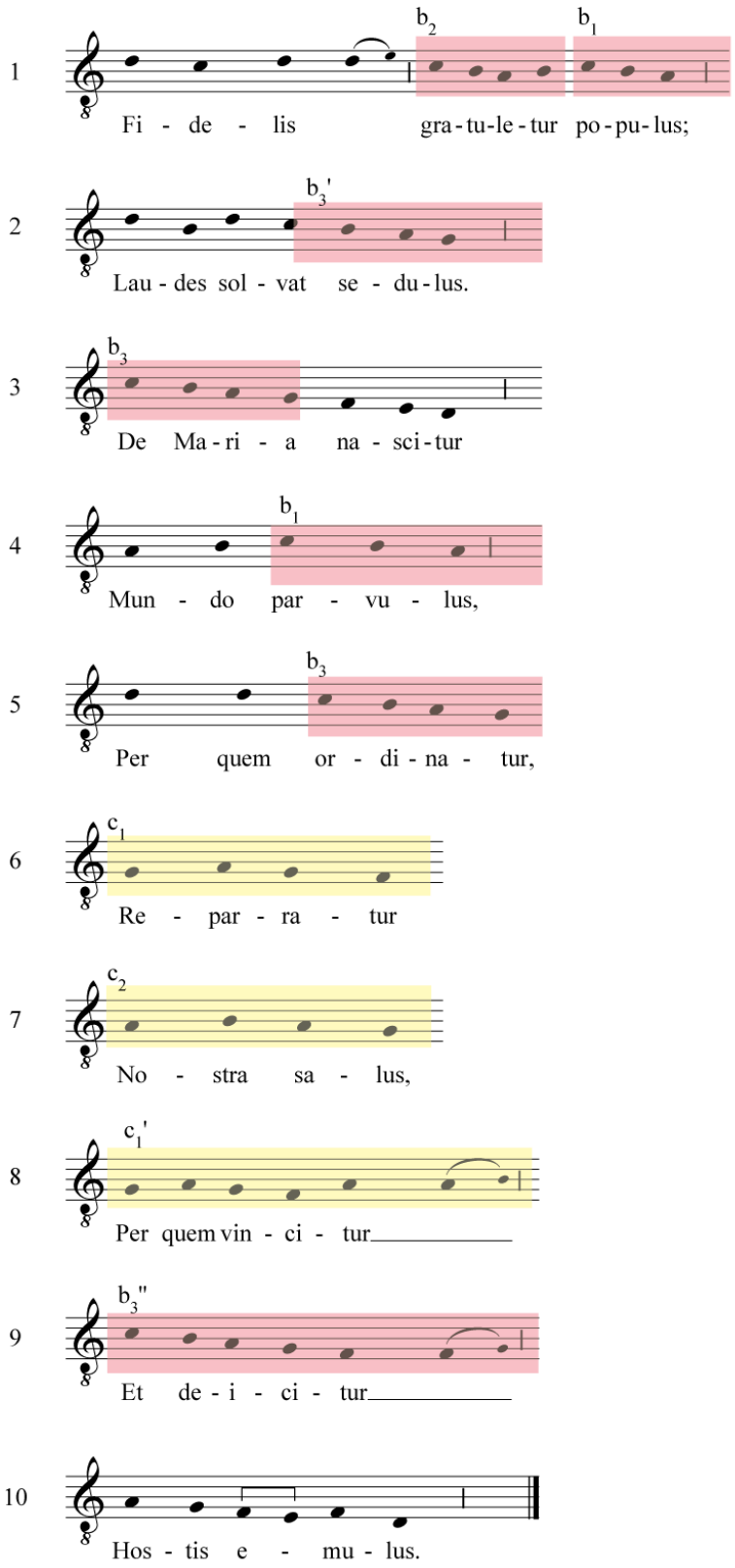


Première partie :
Proclamation d'un heureux évènement

Deuxième partie :
Les conséquences de ce évènement

Les deux parties mélodiques et poétiques sont également marquées d'une autre manière. En effet, la première partie (v. 1 à 4) repose essentiellement sur le motif *b.* Dans la seconde (v. 5 à 10), ce dernier n'est utilisé que deux fois et le *c* apparaît uniquement dans cette partie. Il est transposé une seconde majeure au-dessus au vers 7. L'utilisation des motifs participe donc également de la caractérisation de ces deux parties :

Exemple musical 7

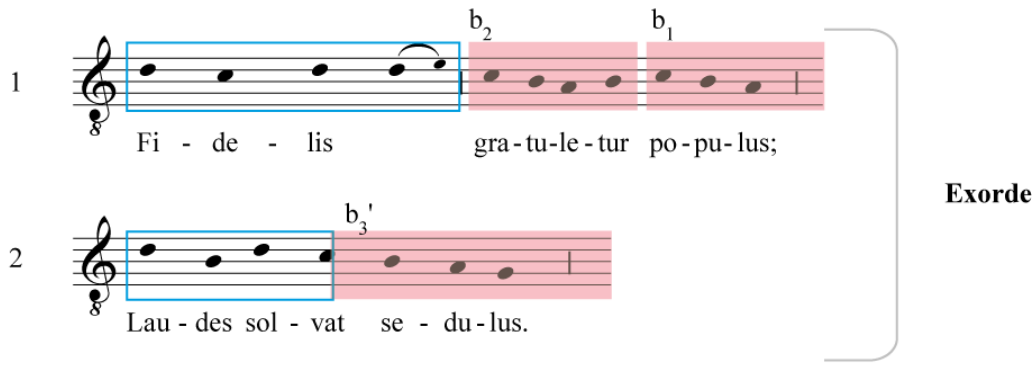


Première partie:
Proclamation d'un heureux évènement

Deuxième partie:
Les conséquences de ce évènement

Dans la première partie, l'écriture des deux premiers vers a été plus particulièrement soignée. En effet, la répétition du *ré* aigu est suivie de deux occurrences de *b* puis, au vers suivant, à nouveau d'une réitération du *ré* suivie de *b.* La ligne mélodique est ainsi constituée d'une *repetitio* imparfaite associée à une *conversio*. Ces différentes réitérations motiviques créent un parallélisme mélodique dont chaque membre débute par le registre aigu. Cette disposition a servi à l'auteur du texte. Il a ainsi composé deux unités sémantiques au sens similaire qui forme l'introduction. De plus, il a employé le *ré* aigu au vers 2 pour souligner le parallélisme accentuel des mots :

Exemple musical 8

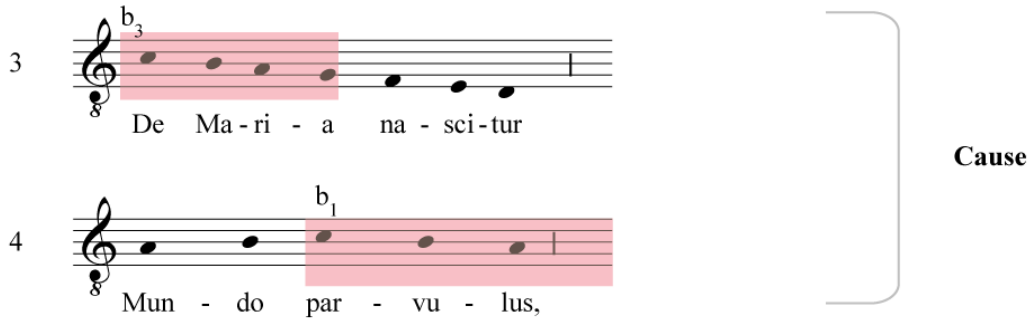


L'unité des premiers vers est également renforcée par plusieurs allitérations de dentales, de [l] et de [s] :

*Fi**del**is gra**tule**tur popu**lus***
Laudes solvat sedulus

Le compositeur a peut-être également utilisé la répétition du motif *b* pour encadrer la deuxième proposition de la première partie, en d'autres termes, l'annonce de la naissance. En effet, au vers 3, la mélodie *do si la* est répétée pour la première fois au début d'un vers (b_3) puis à nouveau à la fin au vers 4 (b_1). Le compositeur du motet s'est donc servi de cette *complexio* pour créer son texte :

Exemple musical 9



Néanmoins, les liens entre musique et texte dans cette pièce ne sont pas plus recherchés d'un point de vue motivique. Le soin du compositeur s'est surtout porté sur la coïncidence des grandes parties du texte avec la disposition des *ré* aigus ainsi que sur l'agencement des deux premiers vers.

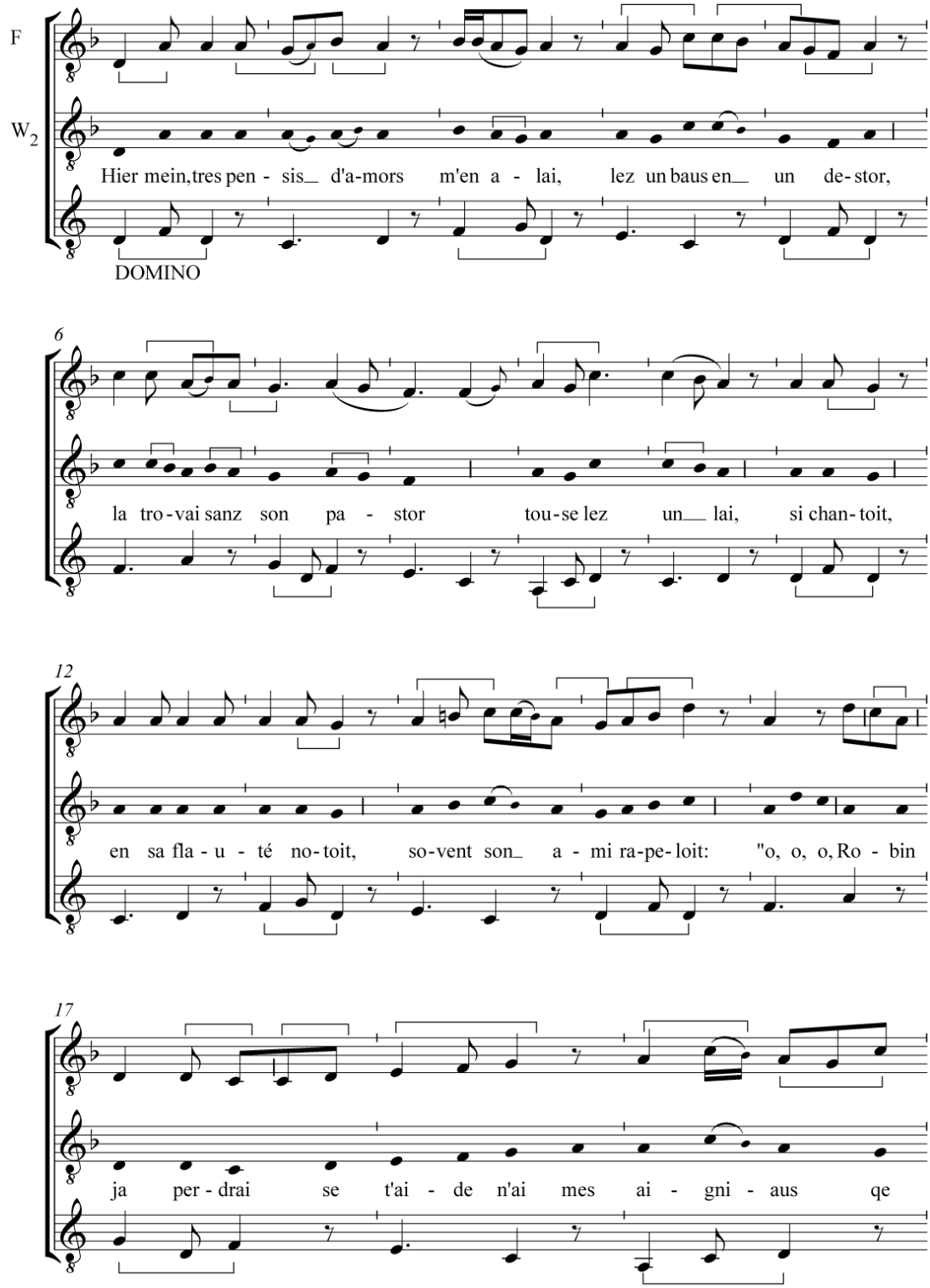
En effet, la teneur a fortement marqué la voix supérieure mais toutes les réitérations motiviques ne peuvent être justifiées par ce biais. D'autre part, certaines caractéristiques typiques de la mélodie de la voix supérieure échappent à la contrainte de la teneur : le rythme et le registre. Ces traits de la clausule étaient pourtant une contrainte pour le poète qui s'est appuyé sur ces traits pour composer le texte du motet. La pièce suivante est également liée à une clausule dans le manuscrit F.

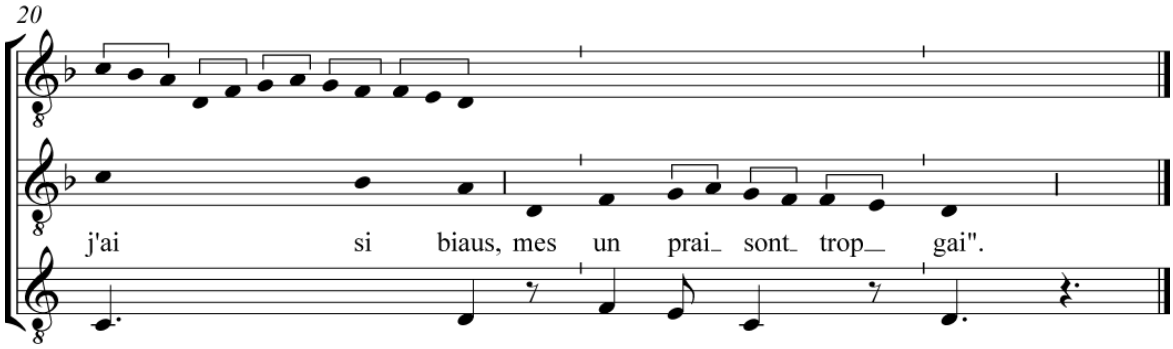
HIER MEIN (750) */ DOMINO*

Présentation des pièces

Le motet *Hier mein / DOMINO* est conservé au folio 218 v° du dixième fascicule de W_2. Il possède une unique correspondance avec une clausule contenue dans F au folio 89. Cette dernière est entourée d'autres pièces similaires sur la même teneur. Voici la transcription du motet associée à celle de la clausule :

Exemple musical 10





Difficultés de transcription

Cette transcription nécessite quelques commentaires. Nous suivons ici l'édition de la clausule proposée par R. Baltzer mais il existe également une autre transcription réalisée par H. Tischler[7]. Dans son travail, ce dernier s'est fondé sur le motet. Il a ajouté les variations de la clausule et s'est appuyé sur les règles de consonances théoriques pour tenter de discerner une correspondance entre les voix. Au contraire, R. Baltzer a privilégié les correspondances rythmiques entre le double et la teneur notées dans l'écriture de la clausule. La transcription des *currentes*, à la valeur rythmique imprécise, est choisie en fonction de ces correspondances. De notre point de vue, l'édition de R. Baltzer est donc moins hypothétique. Pourtant, de fortes dissonances sont alors chantées sur des notes impaires.

Liens entre la clausule et le motet

Le motet ne reprend pas l'ensemble de la clausule. Par conséquent, dans l'exemple ci-avant, nous ne reproduisons pas toute la polyphonie issue de l'*organum*. En effet, la création du motet *Hier mein / DOMINO* n'a pas été un simple ajout de texte. Certes, dans ces deux pièces, la teneur *DOMINO* est ordonnée selon un même rythme : une *ternaria* suivie de deux longues. La teneur est reprise deux fois et la première occurrence ne chante pas la cadence supplémentaire *fa mi ré do ré*. Néanmoins, une divergence importante existe entre la teneur du motet et celle de la clausule. Dans cette

[7] BALTZER, Rebecca A. (éd.), *Le « Magnus liber organi » de Notre-Dame de Paris : les clausules à deux voix du Manuscrit de Florence Biblioteca Medicea-Laurenziana, Plut. 29.1*, ROESNER, Edward H. (dir.), Monaco, Éd. de l'Oiseau-lyre, 1995, vol. 5, n° 44, p. 228.

dernière, une *copula*, c'est-à-dire un passage entre le déchant rigide et l'*organum*, est chantée sur l'antépénultième *ordo*[8]. Le double chante alors une formule cadentielle reproduite ci-avant à la mesure 20. Puis, la teneur de la clausule chante la cadence redoublée en longues et le double les notes *fa mi ré fa fa sol la*. La fin de la clausule est donc suspensive.

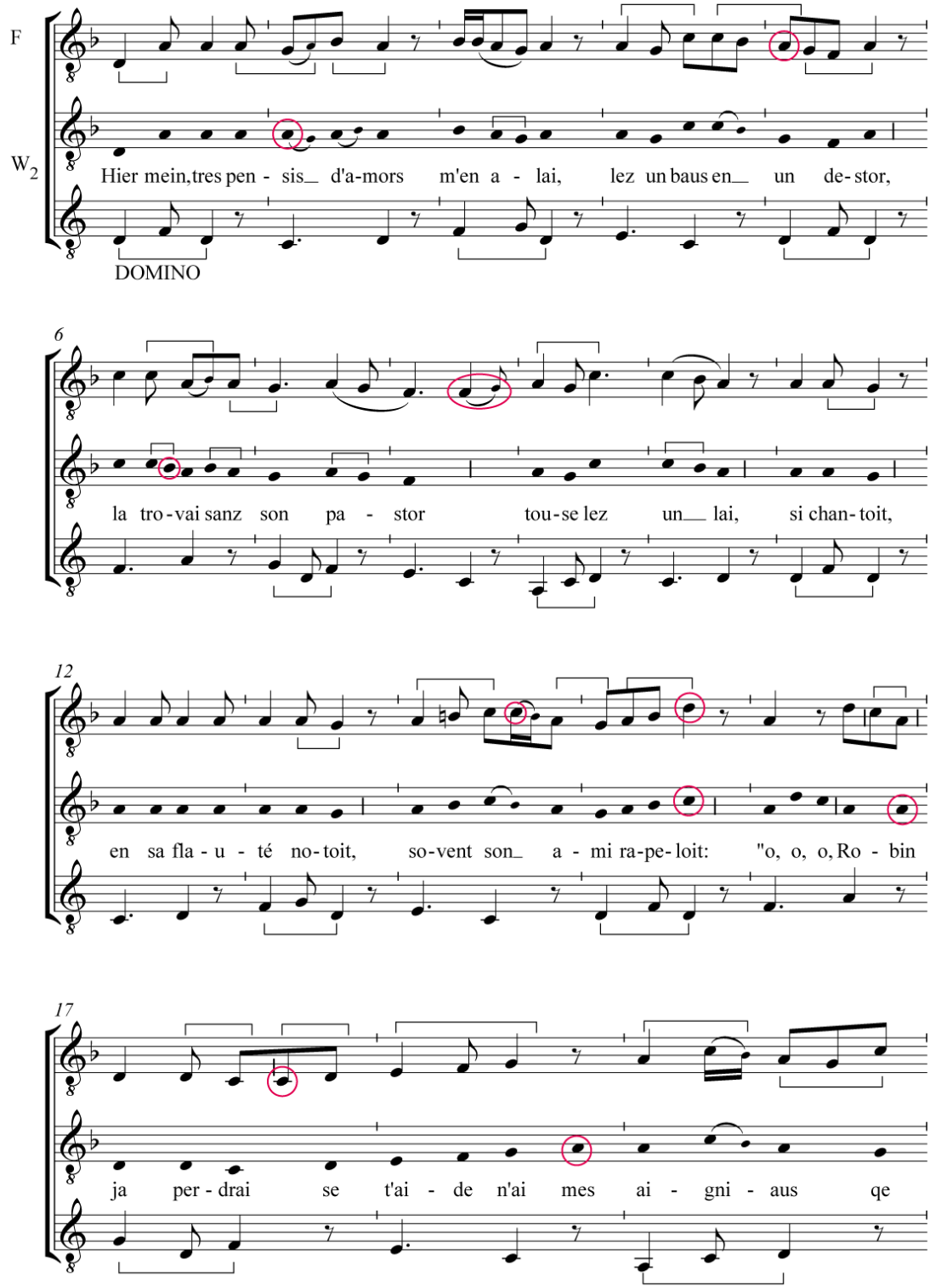
Le compositeur du motet a choisi de ne pas utiliser cette dernière section du double. De plus, dans le manuscrit W_2, la teneur est écrite avec la cadence redoublée *fa mi ré do ré* mais toujours selon les mêmes ligatures : une *ternaria* suivie d'une note seule. Le plus probable ici est que le scribe a voulu indiquer la continuation du rythme modal. Or, grâce à la clausule, nous savons avec certitude que la teneur est fondée sur un premier mode. Il semble donc que le motet n'emploie pas un rythme plus lent sur la dernière cadence comme dans la clausule. Le scribe aurait changé la notation pour écrire des notes séparées s'il avait voulu indiquer une modification du rythme.

Par conséquent, la concordance entre les voix n'est pas la même dans les trois derniers *ordines* de la clausule et du motet. Il existe deux possibilités. Soit les modifications de concordances n'affectent que le dernier vers *Mes un prai sont trop gai* et les trois derniers *ordines* de la teneur. Soit, les modifications de concordances sont plus importantes et affectent l'ensemble du motet. La première hypothèse nous semble la plus plausible. En effet, il y a peu de différences dans les doubles de la clausule et du motet. Les variations les plus importantes se situent à la mesure 8 avec la disparition d'une longue et sa plique dans le double du motet. Un *la* a été ajouté à la mesure 16 pour chanter *Robin*. Les concordances dans cette mesure du motet sont donc très hypothétiques. L'ajout de cette note nous a forcée à décaler la voix du motet par rapport à celle de la clausule dans cette mesure uniquement. Pour finir, il existe une divergence à la mesure 15. La transcription de R. Baltzer indique un *ré* qui serait confirmé par les consonances. Néanmoins, dans le manuscrit F, la *ternaria* est écrite en dehors de la portée. Il existe donc un doute sur cette note qui pourrait également être un *do.* En effet, dans le motet, le scribe a bien indiqué *ut*. Dans la transcription ci-après, les variations entre la clausule et le motet

[8] RECKOW, Fritz et ROESNER, Edward H., « Copula, copulatio » dans *The New Grove*, vol. 6, p. 417-418 ; REIMER, Erich (éd.), *Johannes de Garlandia : De mensurabili musica, kritische Edition mit Kommentar und Interpretation der Notationslehre*, Wiesbaden, Steiner, 1972, vol. 1, p. 88.

sont entourées en rouge. Les notes absentes d'une des pièces que ce soit dans le motet ou la clausule ont également été entourées comme par exemple à la mesure 15 :

Exemple musical 11



Dans les trois derniers *ordines* du motet, seule la concordance entre les voix est différente mais la ligne mélodique est identique à celle de la clausule. Il y a donc extrêmement peu de variations entre les deux compositions. De plus, il n'y a aucune

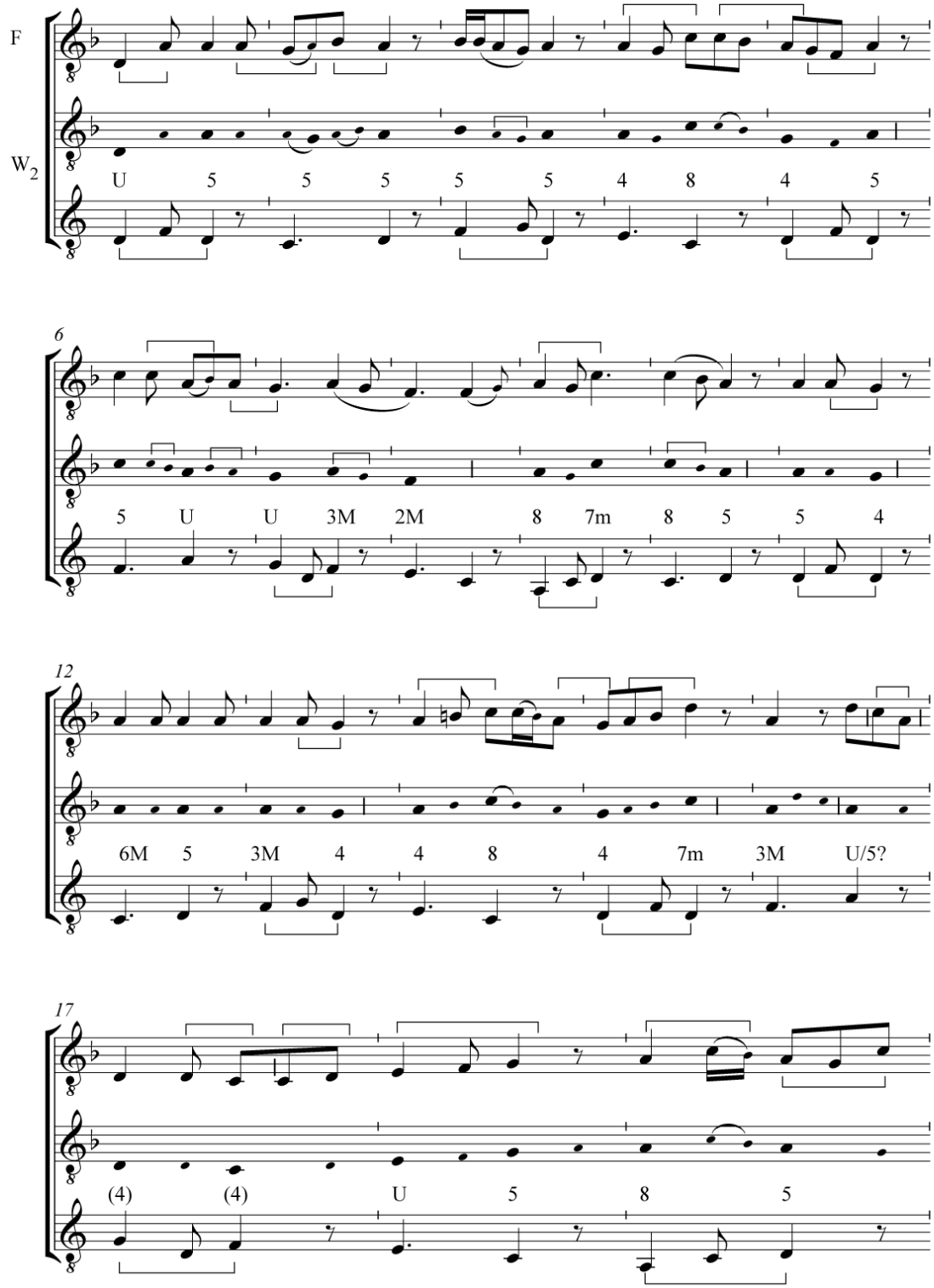
citation ou refrain dans le motet. Enfin, l'adaptation de la *copula* en déchant strict incite à penser que la clausule a été composée en premier.

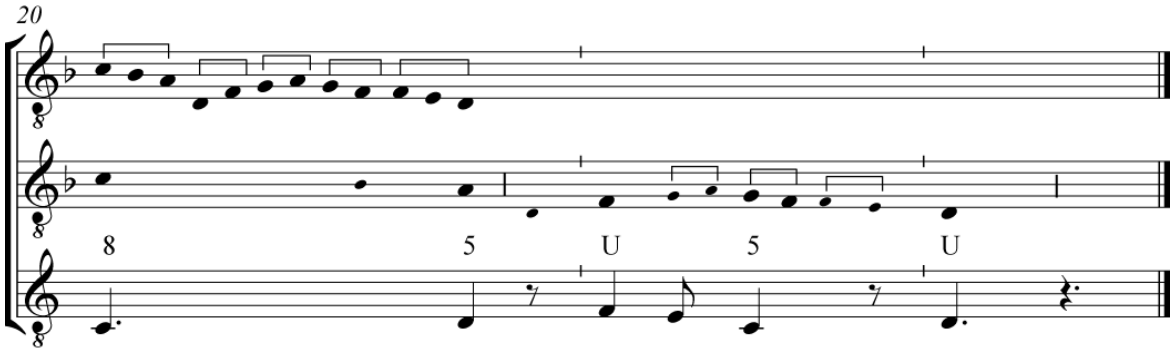
Étude de la polyphonie

Les consonances

Selon la transcription de R. Baltzer, de nombreuses dissonances telles des secondes majeures ou septièmes mineures sont chantées sur les notes impaires. L'exemple ci-après énumère tous les intervalles chantés sur ces notes :

Exemple musical 12

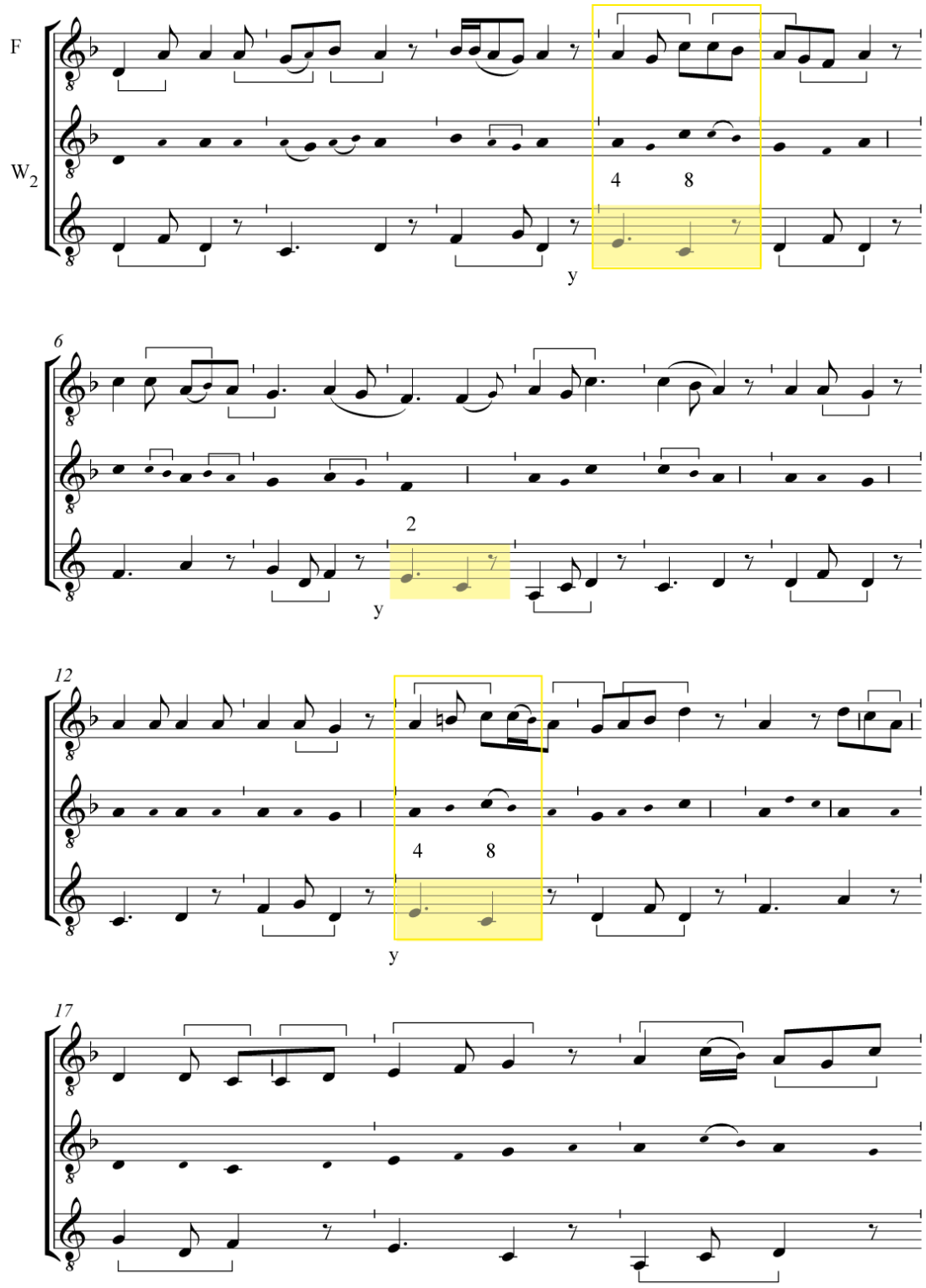




Les répétitions motivées par la teneur

Dans cette polyphonie, il n'y aurait donc presque aucune répétition directement issue de la teneur à part deux exceptions. La formule *y* (*mi do*) est répétée quatre fois aux mesures 4, 8, 14 et 18. Aux mesures 4 et 14, la voix supérieure forme une quarte suivie d'une octave avec la teneur et chante une formule semblable au double *la sol do do si la* la première fois et *la si do do si la* la seconde :

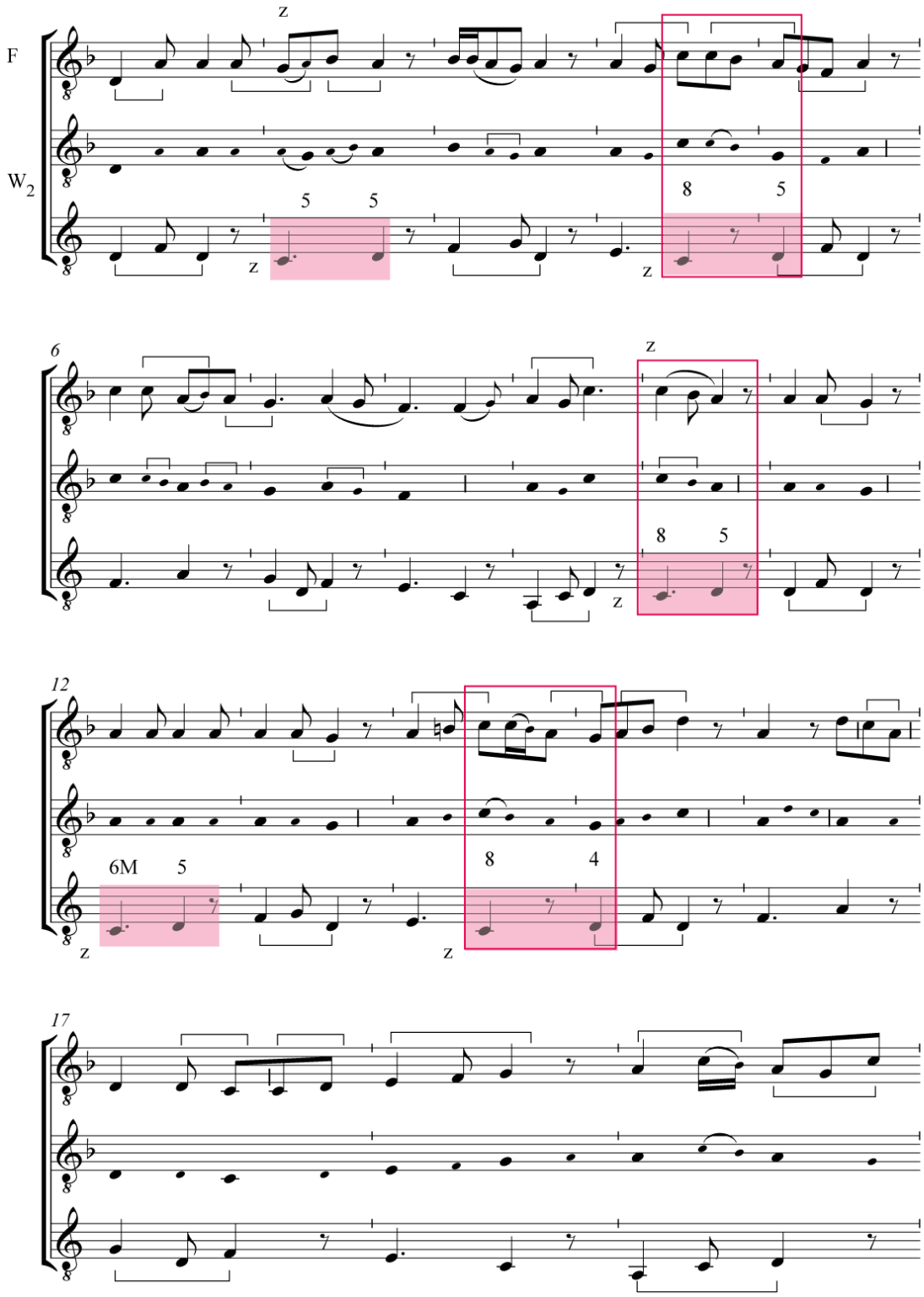
Exemple musical 13

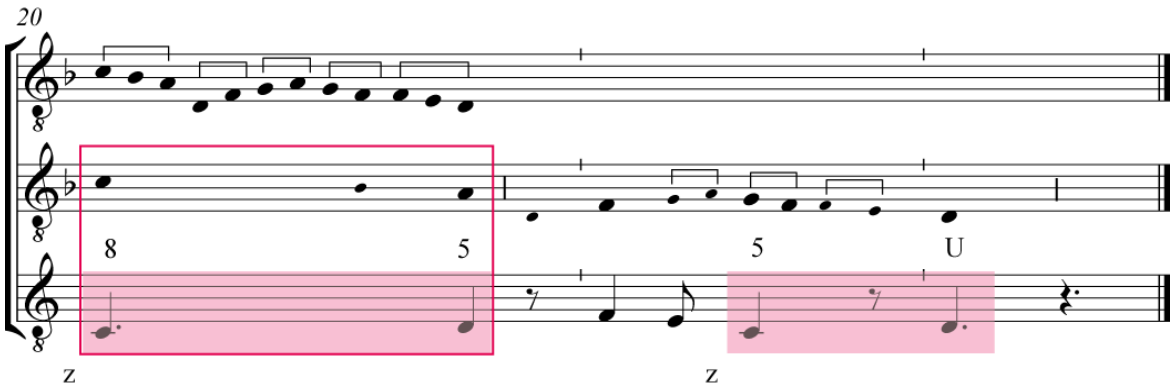


De même, l'*ordo z* (*do ré*) est chanté quatre fois aux mesures 2, 10, 12 et 20. Cette même formule est également employée aux mesures 5-4, 14-15 et 21-22. Lors de ces

répétitions, le compositeur a utilisé cinq fois les consonances d'octave puis de quinte pour créer une formule semblable à la voix supérieure *do si la* :

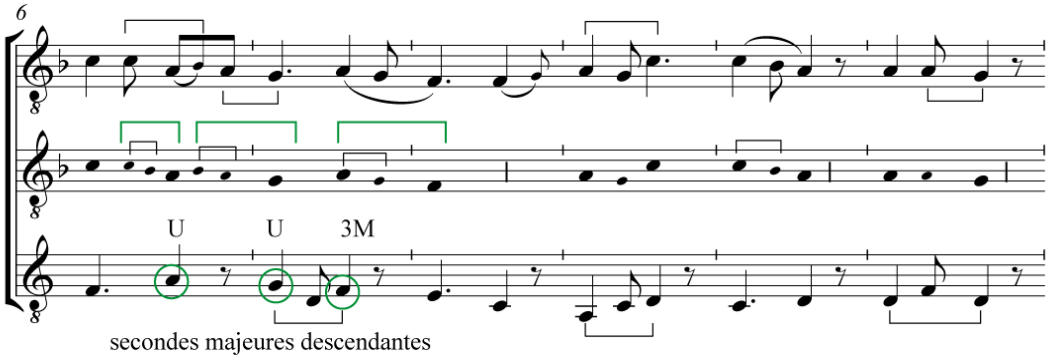
Exemple musical 14





Le compositeur a également utilisé une *gradatio* imparfaite pour créer une partie de la voix supérieure aux mesures 6, 7 et 8. Cette figure est plus évidente dans le motet que dans la clausule. À partir du deuxième temps de la mesure, chaque longue de la teneur descend d'une seconde majeure. Dans le motet, la voix supérieure chante une ornementation dans une tierce descendante, c'est-à-dire *do si la*, puis *si la sol* et enfin *la sol fa*. La notation comme le placement du texte est identique dans ces trois réitérations :

Exemple musical 15



Selon la transcription de H. Tischler, les répétitions déterminées par la teneur seraient plus fréquentes et les dissonances moins nombreuses. Néanmoins, même dans ce cas, les consonances de quarte sont abondantes alors que dans les autres motets sur *Stirps Jesse*, ces intervalles sont plus rares.

Selon la transcription de R. Baltzer, les correspondances rythmiques entre les voix sont simples. Le plus souvent, un vers correspond à deux *ordines*. Sinon, les vers 2, 4 et 7, plus courts, sont chantés sur un seul *ordo*. Par conséquent, il n'y a pas de décalage rythmique entre les voix : la fin des *ordines* du double coïncide toujours avec un *ordo* de la teneur. Les vers se sont adaptés sur les périodes données par la teneur.

Étude du texte

Voici le texte qui en résulte :

Hier mein, tres pensis d'amors [1]
M'en alai,
Lez un baus en un destor,
La trovai
Sanz son pastor [5]
Touse lez un lai,
Si chantoit,
En sa flaute notoit,
Sovent son ami rapeloit :
« *O, o, o, Robin ja perdrai,* [10]
Se t'aide n'ai, mes aigniaus
Qe j'ai si biaus,
Mes un prai sont trop gai »[9].

DOMINO

Hier matin, je m'en allai très préoccupé d'amour, près d'un bois dans un lieu écarté, là, je trouvai sans son berger, une jeune fille près d'un lac, elle chantait, jouait de sa flûte, appelait souvent son ami : « ho, ho, ho, Robin, maintenant, si tu ne m'aides pas je perdrai mes agneaux qui sont si beaux mais qui sont trop fougueux dans la prairie ».

Dans cette pièce, la disposition des vers est incertaine. En effet, les vers 1 à 6 pourraient très bien être regroupés en trois vers, c'est-à-dire en deux décasyllabes suivis d'un ennéasyllabe avec des rimes suivies comme suit :

Hier mein, tres pensis d'amors m'en alai, b'
Lez un baus en un destor, la trovai b
Sanz son pastor touse lez un lai, b'

[9] La leçon n'est pas sûre. Peut-être faudrait-il lire *mes un po ai* par référence à l'aide – incertaine au moment de l'énonciation – que Robin pourrait procurer à sa bergère. Il est même plus vraisemblable qu'il faille corriger par *mes ou prai.* Néanmoins, nous préférons ne pas intervenir sur le texte comme indiqué dans la note sur les transcriptions.

Pourtant, nous avons choisi de les disposer en six vers pour plusieurs raisons. Le premier *tractus* écrit à la voix supérieure se trouve après le terme *destor* et le deuxième après *pastor*. Ces deux rimes en [or] sont donc soulignées par un silence alors qu'elles deviendraient des rimes internes selon la disposition en trois vers. En effet, selon la première disposition, les six premiers vers alternent régulièrement deux sonorités distinctes. Cette organisation permet une alternance de rimes plus ou moins riches *a* en [or] et *b* en [ai]. Ainsi, dans les quatre premiers vers, les deux heptasyllabes s'achèvent sur des rimes *a* tandis que les vers plus courts, les trisyllabes emploient la rime *b*. Les vers 7 à 9 introduisent une nouvelle rime *c* en [oi] selon une disposition suivie. Dans les vers 7 et 8, cette rime est suffisante et s'achève sur [toit]. Puis, les vers 10 à 14 emploient à nouveau la rime *b* associée à une nouvelle rime *d* en [iaus]. De même, les vers 11 à 14 pourraient être disposés autrement. En effet, le vers 11, *Se t'aide n'ai mes aigniaus*, pourrait être constitué de deux tétrasyllabes. L'organisation des rimes serait alors comme suit :

« *O, o, o, Robin ja perdrai,*	8b'	[10]
Se t'aide n'ai,	4b	
Mes aigniaus	4d	
Qe j'ai si biaus,	4d	
Mes un prai sont trop gai ».	6b'	

Le dernier vers 13 pourrait également former deux trisyllabes selon cette disposition :

« *O, o, o, Robin ja perdrai,*	8b'	[10]
Se t'aide n'ai, mes aigniaus	*8*d	
Qe j'ai si biaus,	4d	
Mes un prai	*3b''*	
Sont trop gai ».	3b	

Dans ce cas, le vers 13 serait lié au vers 10 par une rime suffisante. Nous avons choisi la disposition plus longue des vers pour qu'elle coïncide avec deux *ordines* de la teneur. Ainsi, le dernier vers *Mes un prai sont trop gai* n'est pas divisé. Voici un tableau récapitulatif de la versification retenue :

Tableau 3

	MÉTRIQUE	RIMES		
Vers	Nombre de syllabes	Disposition des rimes	Alternance des rimes	Qualité des rimes
1	7	a	masculine	pauvre
2	3	b	masculine	suffisante
3	7	a’		riche
4	3	b’		pauvre
5	4	a’		
6	5	b		
7	3	c	masculine	suffisante
8	6	c		
9	8	c’		pauvre
10	8	b’		
11	7	d	masculine	suffisante
12	4	d		
13	6	b’		

Par conséquent, l’organisation des rimes coïncide avec la disposition sémantique du texte. La première partie, vers 1 à 6, emploie les rimes croisées *a* et *b* et correspond à la présentation de la situation par le locuteur. Cette partie se compose elle-même d’un exorde aux vers 1 à 3 puis de la narration sur la rencontre d’une bergère aux vers 4 à 6. La place du vers 3 est équivoque dans ces propositions. Il pourrait être associé à la deuxième sur la rencontre de la bergère. Néanmoins, il n’y a pas de *punctus* dans le texte et le premier *tractus* est inscrit après *Les un baus en un destor*. Ce dernier indique un silence et peut-être aussi la fin de la proposition. Pour finir, la deuxième proposition qui évoque la rencontre possède déjà un complément circonstanciel de lieu : *lez un lai*.

La deuxième partie du texte, aux vers 7 à 13, évoque exclusivement la bergère. Dans celle-ci, la première proposition (vers 7 à 9) est une description par le locuteur des actions de la bergère. Celle-ci correspond à l’apparition des rimes *c*, utilisées exclusivement dans cette proposition. Puis, la deuxième proposition (vers 10 à 13) coïncide avec le discours direct de la bergère : elle appelle son ami Robin pour l’aider à

rassembler ses agneaux. Cette dernière proposition correspond au retour de la rime *b* croisée avec la nouvelle rime *d*. Celle-ci peut elle-même se diviser en deux sections. Dans les vers 10 à 12, la bergère appelle Robin pour obtenir son aide. Au dernier vers, elle évoque la raison de cet appel : les agneaux sont trop fougueux. Voici un tableau récapitulatif de l'organisation sémantique du texte :

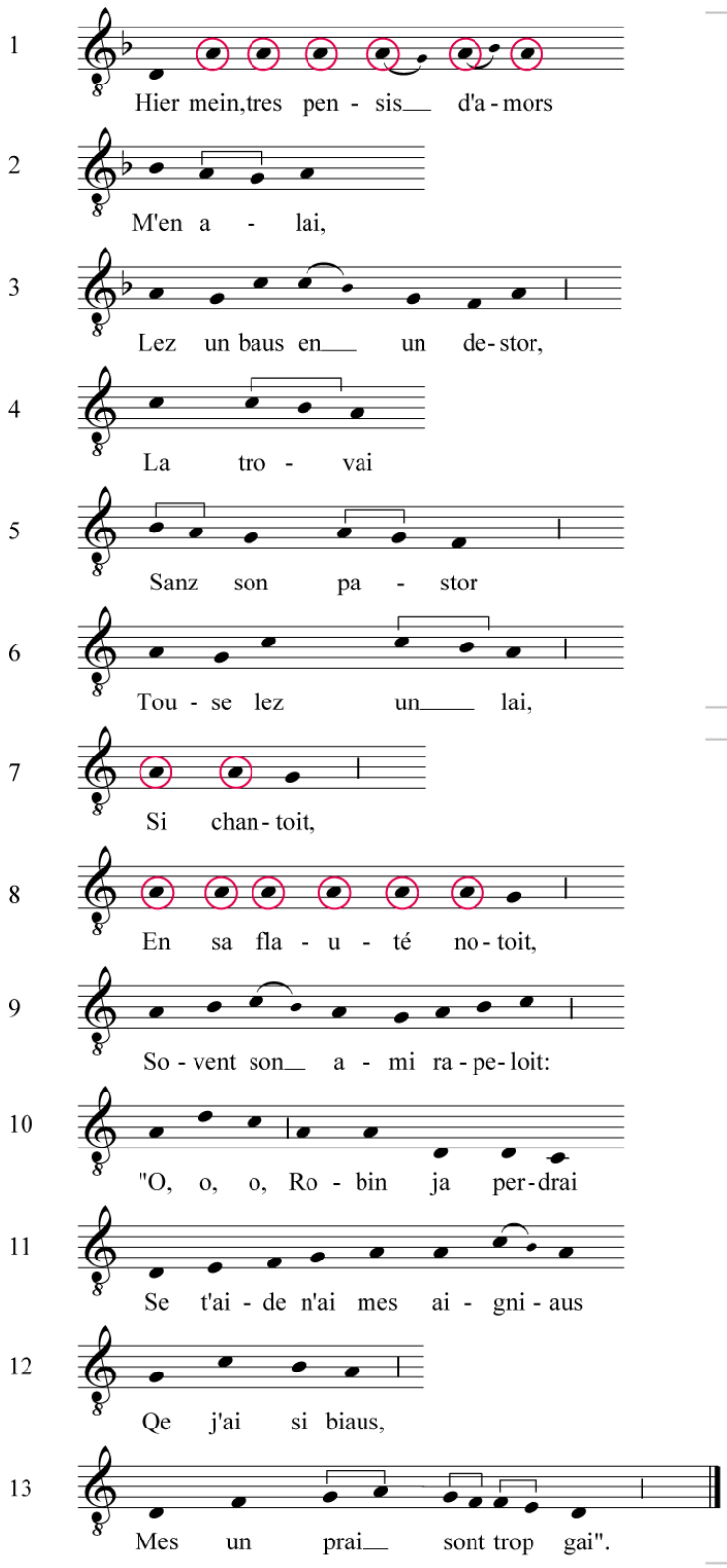
Tableau 4

Vers	Versification	Texte poétique	Analyse succincte		
1 2 3	7a 3b 7a'	*Hier mein, tres pensis* *d'amors* *M'en alai* *Lez un baus en un destor,*	Exorde-narration		Le locuteur
4 5 6	3b' 4a' 5b	*La trovai* *Sanz son pastor* *Touse lez un lai,*	Narration sur la rencontre de la bergère		
7 8 9	3c 7c 8c'	*Si chantoit,* *En sa flaute notoit,* *Sovent son ami rapeloit :*	Description des actions de la bergère		La bergère
10 11 12	8b' 8d 4d	« *O, o , o, Robin ja perdrai* *Se t'aide n'ai mes aigniaus* *Qe j'ai si biaus,*	Appel de Robin	Discours direct	
13	6b'	*Mes un prai sont trop gai.* »	Cause : les agneaux		

Disposition poético-mélodique

Le début de chaque partie sur le locuteur puis sur la bergère est marqué par une *florificatio vocis* plus ou moins ornée sur *la* aux vers 1 et 7-8. Une différence essentielle réside dans ces deux figures. Dans la première partie, elle s'achève sur un *la* et dans la seconde, sur un *sol*. Ce procédé permet de signaler le début d'une partie en soulignant en même temps l'altérité de cette dernière. Dans la clausule, la figure de la *florificatio vocis* indiquait déjà la reprise de la teneur :

Exemple musical 16

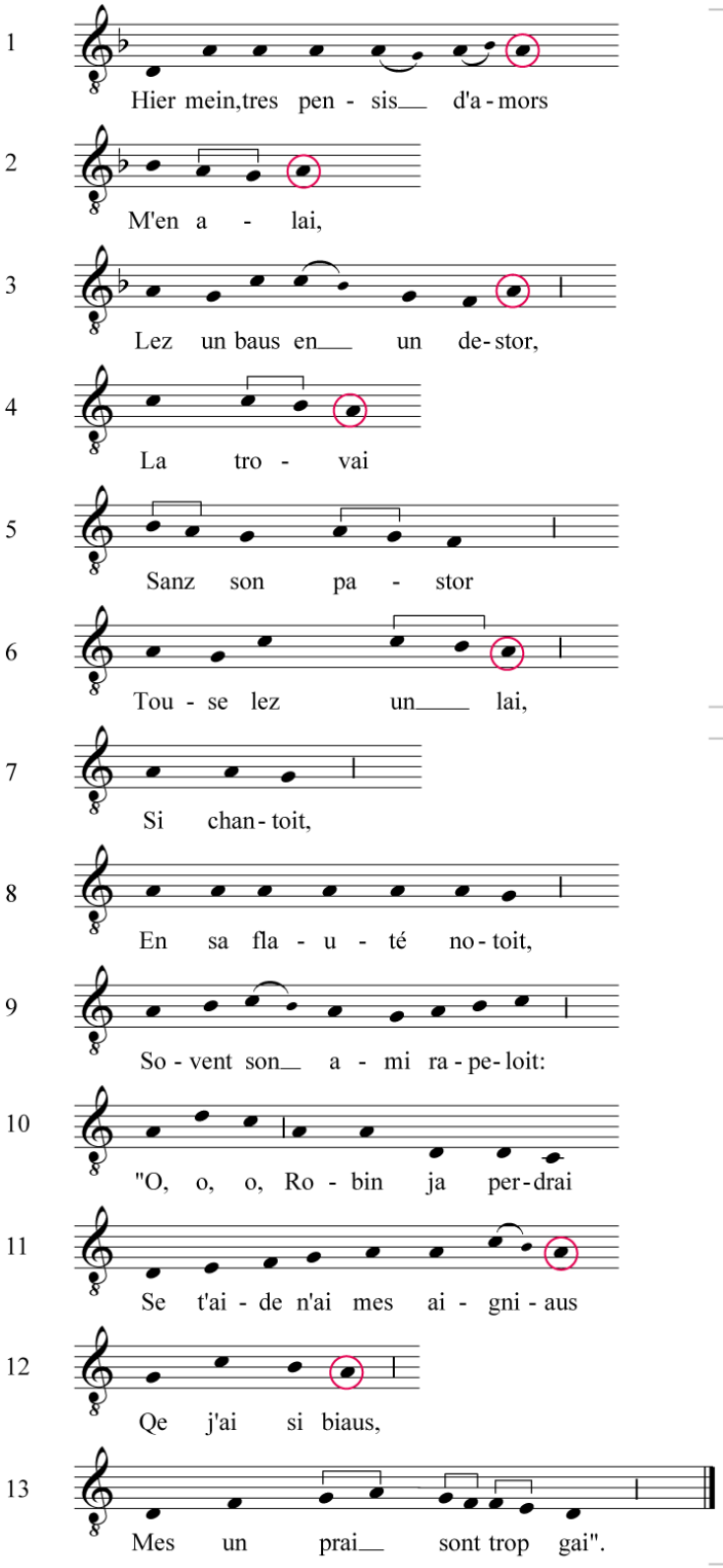


Première partie
Le locuteur

Deuxième partie
La bergère

L’ensemble des vers de la première partie sur le locuteur (vers 1 à 6) s’achève sur un *la* à une exception près. Ces répétitions sont d’autant plus remarquables que la note finale *la* est pratiquement absente à la fin des vers de la seconde partie. Cette particularité donne un caractère très répétitif aux six premiers vers et contribue à lui donner une cohérence structurelle :

Exemple musical 17

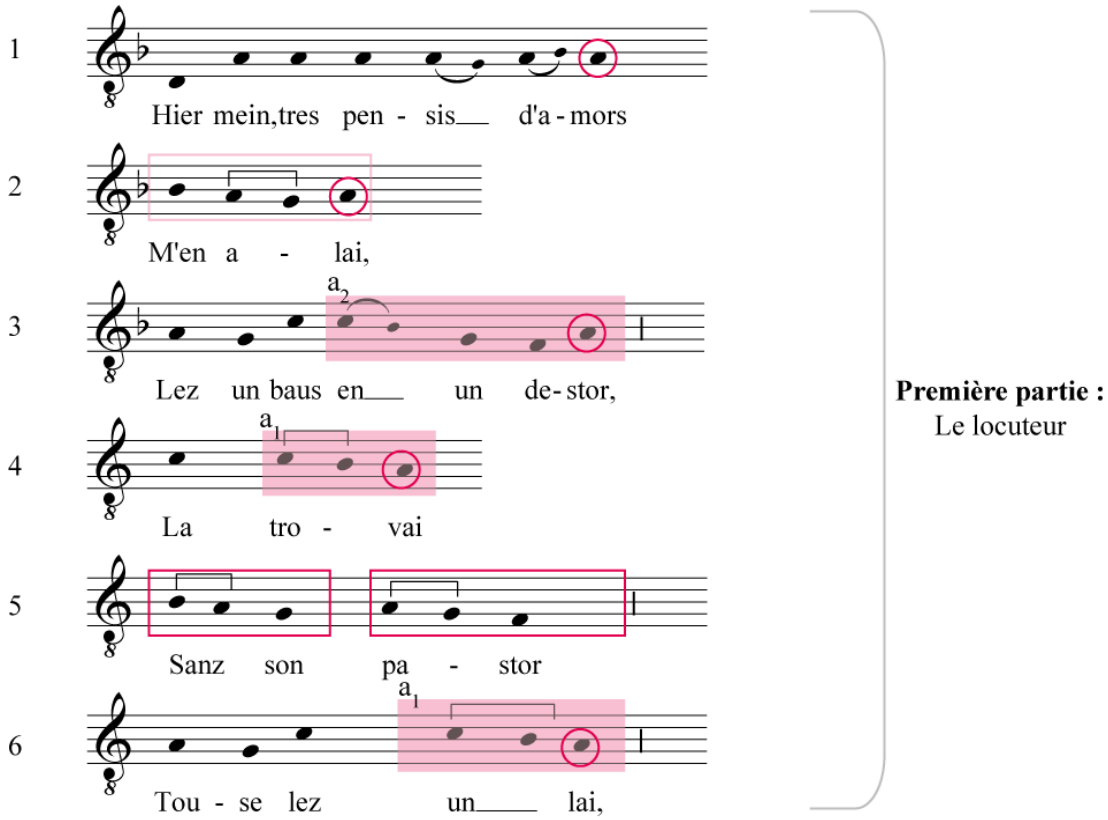


Première partie
Le locuteur

Deuxième partie
La bergère

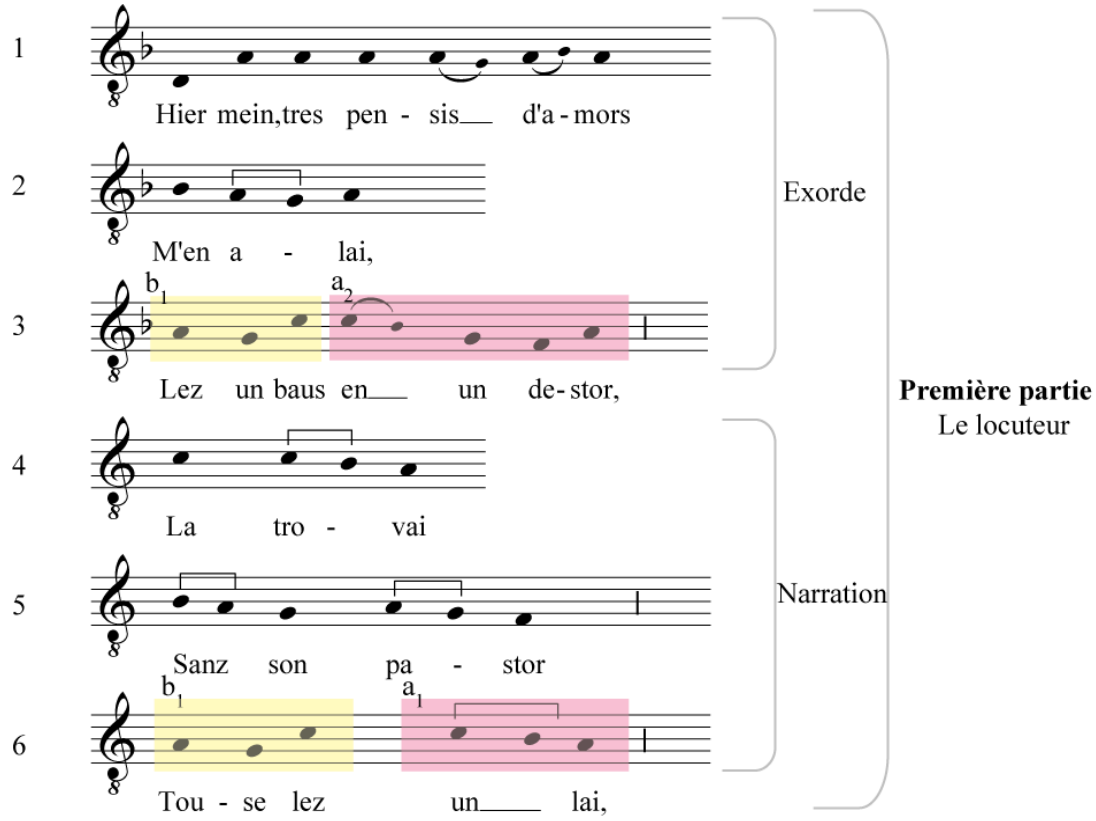
De plus, la première partie est essentiellement fondée sur la répétition de la tierce mineure *do la*. En effet, la moitié des vers s'achève sur le motif *a* (*do si la*). Le motif a_2 est un peu plus éloigné. Par rapport aux autres occurrences, il emploie plus de notes à cause des deux syllabes supplémentaires. Néanmoins, il s'inscrit quand même dans la tierce mineure descendante *do la* plus ornée. De même, la *gradatio* imparfaite au vers 5 directement issue de la teneur repose sur la transposition de cette tierce. Cette figure participe encore d'une autre manière au caractère répétitif de la première partie et à son homogénéisation :

Exemple musical 18



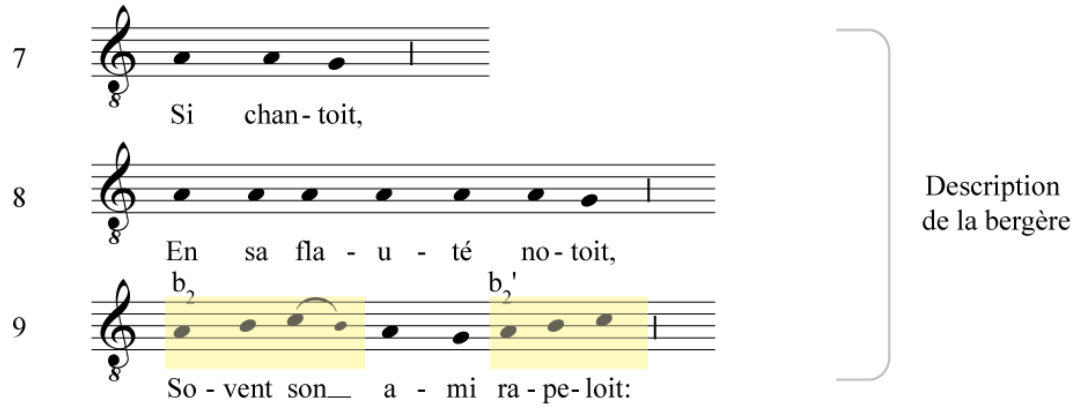
Dans cette même partie, la fin de la première et de la seconde proposition est ponctuée par la répétition du motif *b* suivi du *a* aux vers 3 et 6. Ainsi, la répétition du motif *b* directement issue des réitérations de la teneur a été employée par le compositeur pour composer et organiser son texte. De même, le motif *b* s'inscrit dans la tierce mineure descendante (*do la*) :

Exemple musical 19



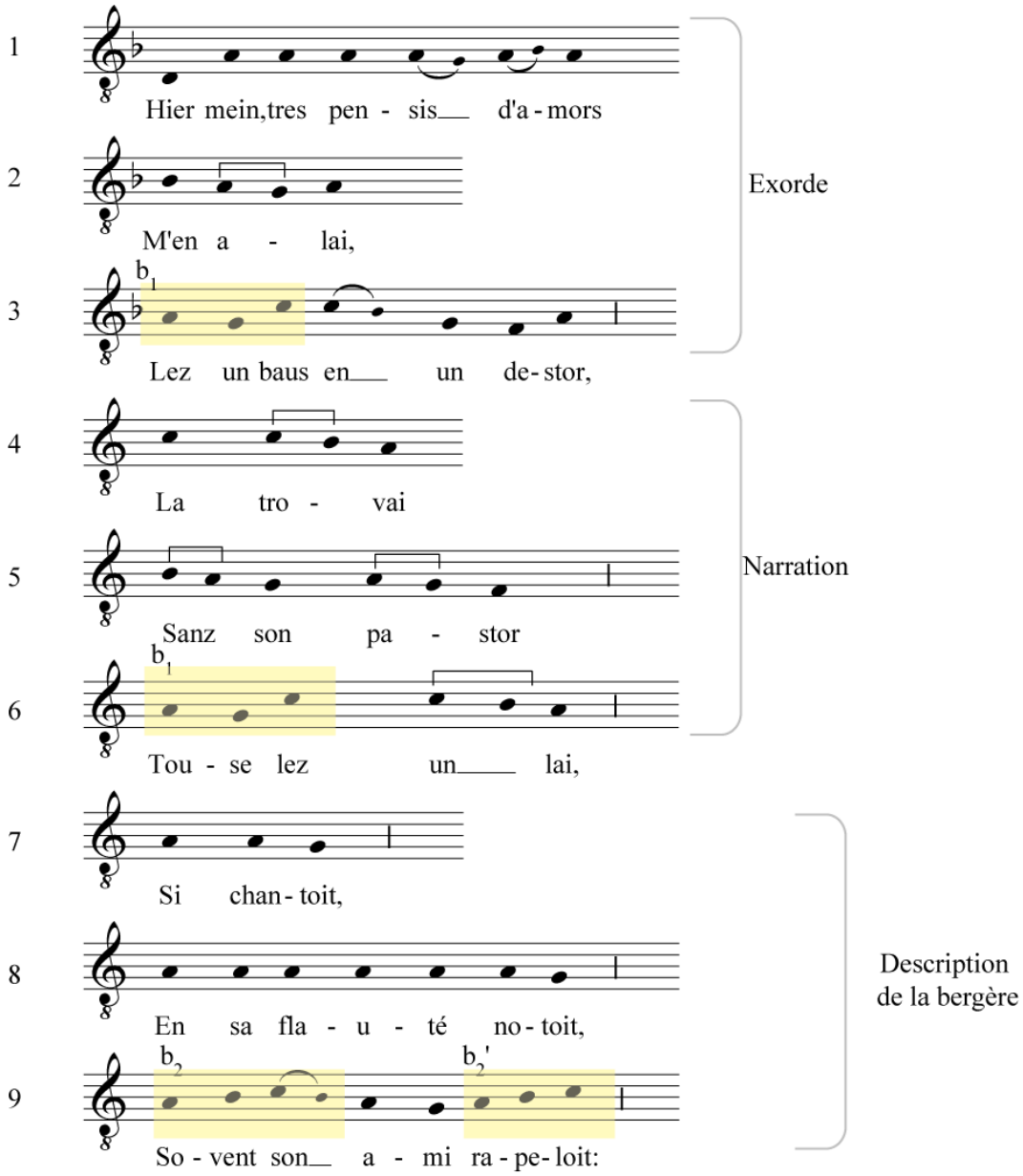
Dans la deuxième partie, la première proposition sur la description des actions de la bergère (vers 7 à 9) s'achève également sur le motif *b* répété deux fois. Le motif n'est plus *la sol do* (b_1) mais *la si do* (b_2). Pour autant, c'est toujours la même formule directement issue de la répétition de l'*ordo y* de la teneur (*mi do*) :

Exemple musical 20



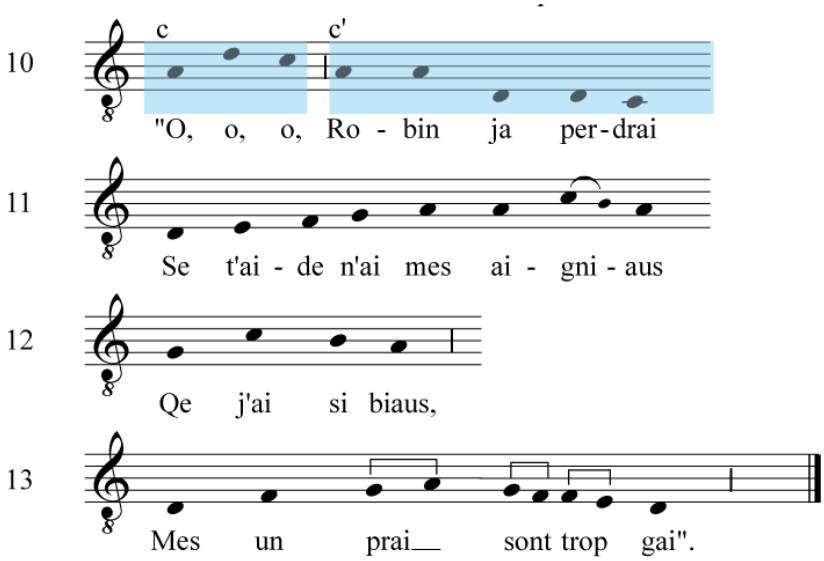
Ainsi, les trois premières propositions sont ponctuées par le motif *b* :

Exemple musical 21



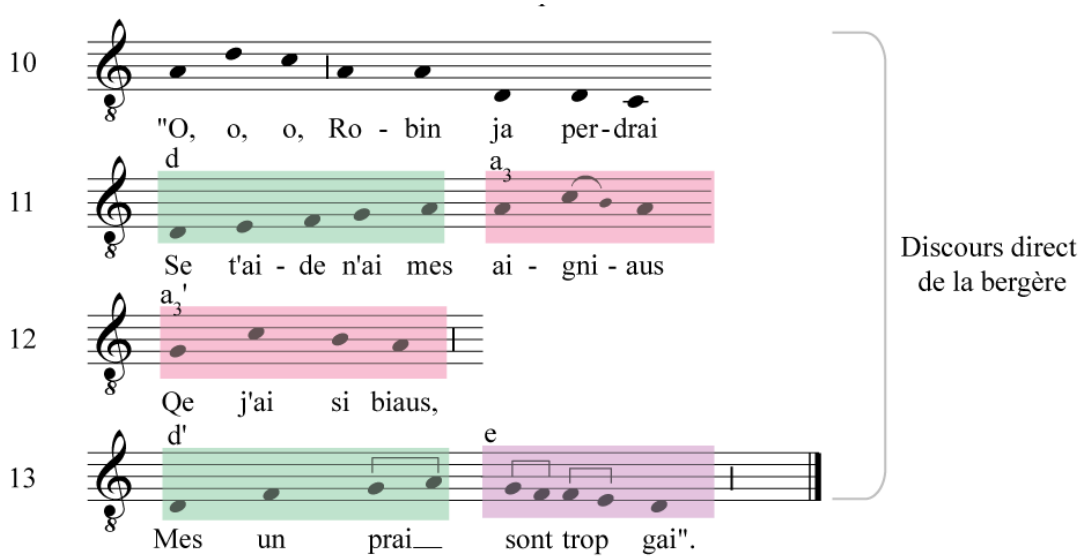
Deux nouveaux motifs apparaissent dans la deuxième proposition de la seconde partie qui évoque le discours direct de la bergère et son appel. Le vers 10 est fondé sur la réitération du motif *c* (*la ré do*) avec un changement d'octave :

Exemple musical 22



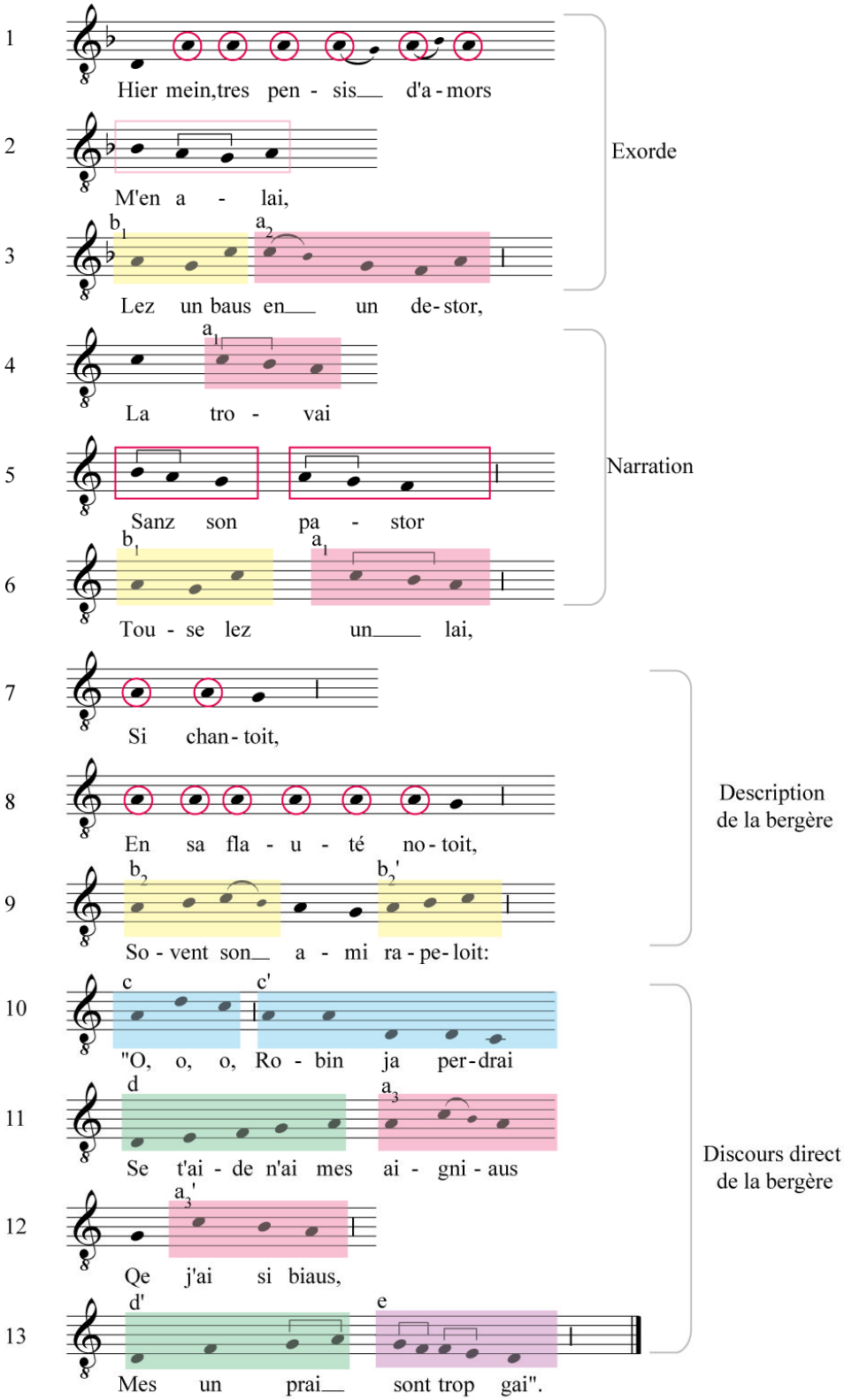
Pour finir, la fin du motet, aux vers 11 à 13, est marquée par une disposition mélodique parallèle grâce à un nouveau motif *d*, *ré mi fa sol la*. Les deux occurrences emploient les mêmes notes mais les syllabes sont plus nombreuses au vers 11. La première fois, le motif *d* est suivi de deux occurrences de *a*, puis la seconde, par une cadence conclusive (motif *e*). Ces quatre vers sont ainsi composés de deux membres inégaux mais créent un parallélisme articulé entre les vers 11-12 et 13. La préexistence de la *copula* ne peut totalement expliquer ce procédé puisque seule la seconde section au vers 13 est issue du déchant plus libre :

Exemple musical 23



Ainsi, l'organisation répétitive de la clausule a servi au compositeur du motet pour créer son texte en lien avec les répétitions motiviques engendrées ou non par la teneur :

Exemple musical 24 :



Par conséquent, l'ensemble de ce motet est fondé sur des motifs et des figures de répétitions cohérentes. Leur réitération a servi à la création du texte dont l'organisation est fondée sur les répétitions motiviques et les parallélismes mélodiques. Le motet va même plus loin que la clausule dans l'utilisation des figures de style ici puisqu'il accentue et prolonge la *gradatio* déjà présente en pointillé dans la polyphonie sans texte. Pour autant, le lien entre la teneur *DOMINO* et le texte de la voix supérieure n'est pas évident ici contrairement au motet suivant.

L'EN DIT QUE J'AI AMÉ (666) / *FLOS FILIUS EJUS*

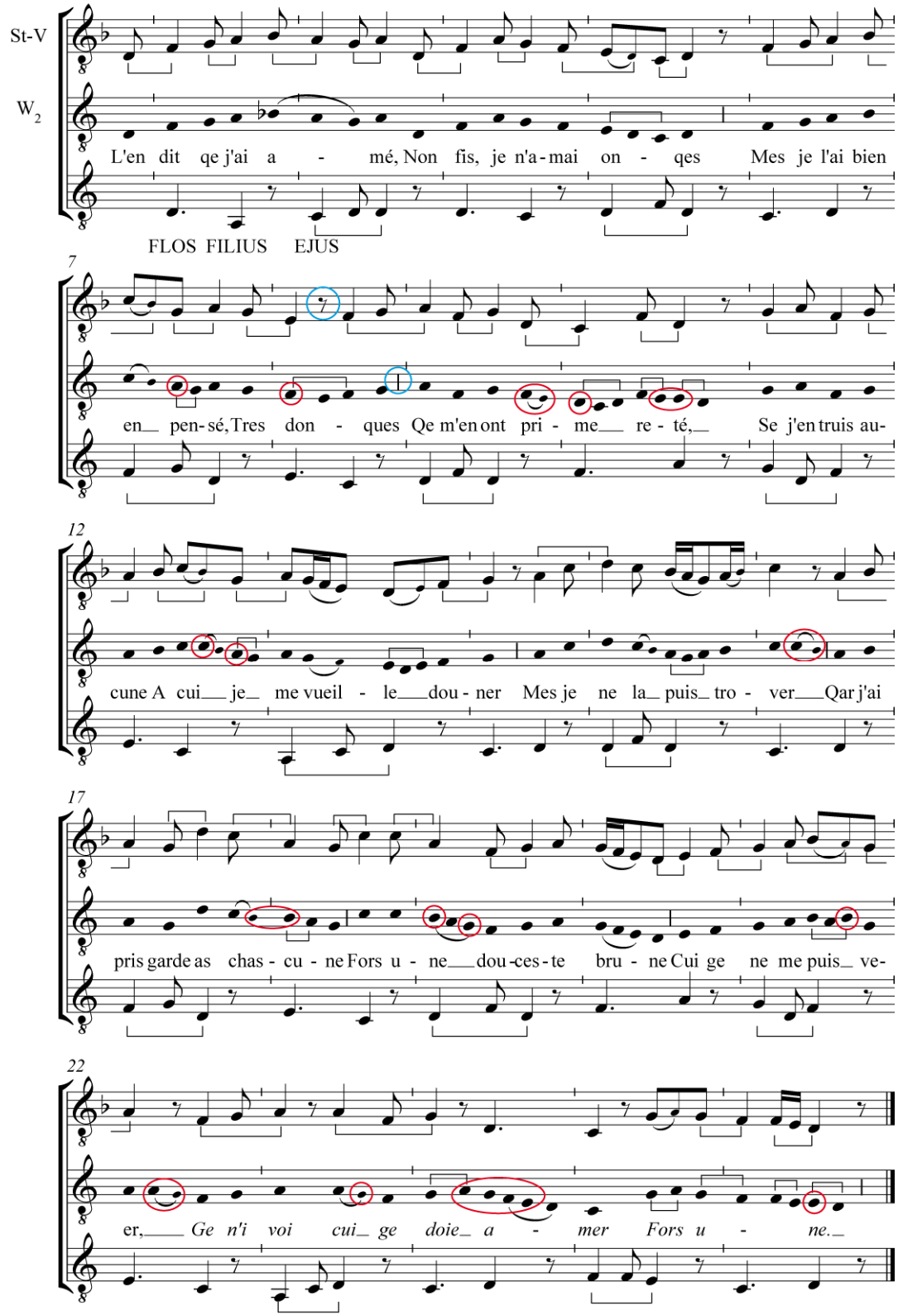
Présentation des pièces

Chronologie

Le motet *L'en dit que j'ai amé / FLOS* est conservé au folio 237 v° du dixième fascicule du manuscrit W_2. Il possède une correspondance avec une clausule du codex St-V. Ces deux pièces sont extrêmement proches. Il est donc difficile de proposer une chronologie pour ces compositions.

En effet, la voix supérieure du motet est plus ornementée que celle de la clausule mais uniquement à cause de broderies ou de notes de passage. Cette ornementation est le plus souvent mélismatique : elle ne résulte donc pas d'un ajout de texte. Il y a pourtant une exception à ce constat. À la mesure 8, la *divisio modi* de la clausule n'est pas placée au même endroit que le *tractus* du motet. Contrairement aux mesures 18 ou 20 où un trait vertical supplémentaire est ajouté, la variation de la mesure 8 est importante. Ce n'est pas une erreur du scribe ici puisque, dans ce cas, le terme *donques* du motet serait coupé. Ce changement résulte hypothétiquement de l'addition d'un texte à une mélodie préexistante. La clausule aurait peut-être alors été composée en premier. Dans l'exemple ci-après, les variations ornementales sont entourées en rouge et celle de la mesure 8 en bleu :

Exemple musical 25



Refrain

Pourtant, la présence du refrain final VdB 1111 *Ge n'i voi cui ge doie amer Fors une* peut contredire cette hypothèse. Cette ente apparaît à la neuvième strophe du salut d'amour, *Bele, salus vous mande, mès ne dirai pas qui*[10]. Dans ce dernier, chaque paragraphe s'achève sur une citation mais aucune mélodie n'est conservée dans le manuscrit.

Le refrain VdB 1111 est également employé à la fin de la troisième strophe de la chanson *A la virge qui digne est de s'amour* (RS 1963), elle-même conservée dans le manuscrit Paris, BnF, fr. 12483[11]. Cette dernière est un dialogue entre Dieu et Marie par l'intermédiaire de Gabriel dans le registre de l'amour courtois. Voici la transcription du texte de la chanson suivie de la mélodie de la troisième strophe. Chacune s'achève sur un refrain dont la mélodie est conservée sur une portée différente dans le manuscrit. Pourtant, les lignes mélodiques de ces citations résultent toujours des motifs de la chanson. Il existe donc une proximité certaine entre les différentes mélodies de tous les refrains. Voici la transcription du texte de la chanson suivie de celle musicale de la troisième strophe :

A la virge qui digne est de s'amour,
Envoia diex son angre Gabriel.
« *di li* »*, fait il,* « *un salu de douçour*
Et qu'envoier li vuel un don nouvel,
Moy meïsmes : je n'ay plus bel jouel.
Or soit joian, si lait toute tristour,
Car de lui chant une chançon sans plour
Que je ne chant de nule autre pucele :
Se j'ai amé, j'ai choisi du mont la plus bele ».

[10] Paris, BNF, fr. 837, f° 269b-271a, neuvième strophe ; JUBINAL, Achille (éd.), *Nouveau recueil de contes, dits, fabliaux et autres pièces inédites des XIIIe, XIVe et XVe siècles*, Paris, Edouard Pannier, 1839, vol. 2, p. 235-241 et surtout p. 237.
[11] f° 31 r°-v°.

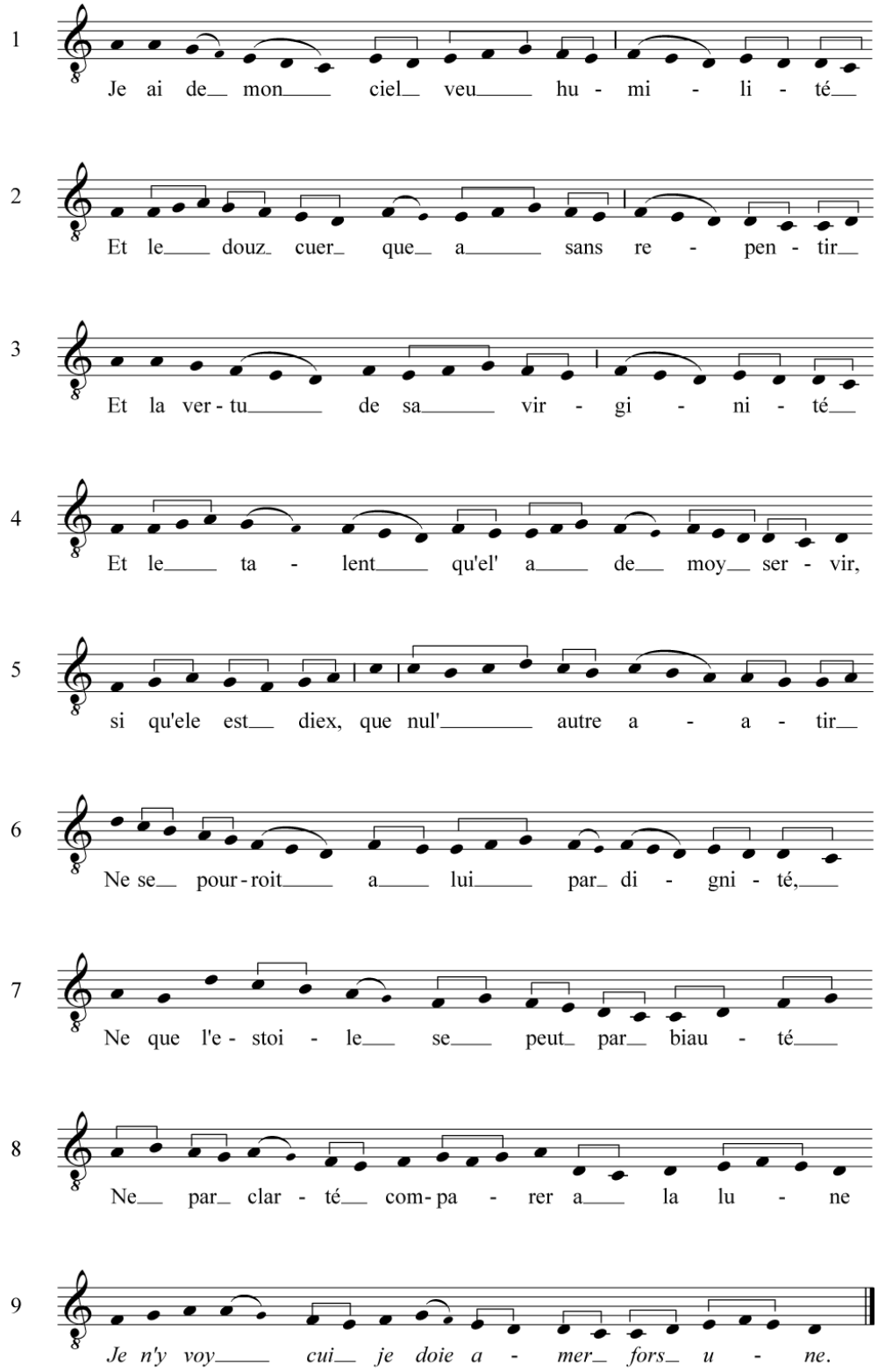
Cele doit bien de cuer joie mener
Qui puet dire « j'ai eslut le melliour
Et le plus bel c'om puist jamez trouver,
Cui j'ai donné et mon cuer et m'amour ;
Et se je l'aim, il m'a fet tel honnour
Qu'il me daigne par amour saluer
Et dit qu'il veut en mon cors reposer :
Si sui joians du salut qu'il me mande.
Puis que diex fait de mon cuer fin sa chambre,
Joie en ai grant, que reson le commande. »

Je ai de mon ciel veü humilite
Et le douz cuer que a sans repentir
Et la vertu de sa virginité
Et le talent qu'el'a de moy servir,
Si qu'ele est diex, que nul'autre aatir
Ne se pourroit a lui par dignité,
Ne que l'estoile se peut par biauté
Ne par clarté comparer a la lune
Je n'i voy cui je doie amer fors une. »

Hainc n'oi talent d'autre amour acointier
Ne volenté de cestui deguerpir,
Hainz l'aim et serf tousjors de cuer entier,
Qu'a lui doit bien tous li mons obeïr,
Et se je l'aim, je le doi bien servir,
Qu'il m'a donné plus de mon desirrier.
En lui doit l'en son amour emploier,
Car autre amour ne fet [que ?] *fors devoir.*
Se de lui ne me vient joie,
D'autrui ne la quier avoir. »

« *Sa genz pour cui ai soufert grief tourment,*
Painne de mort pour vostre mort tourner,
Se vous m'amez », fet il, « ne tant ne quant,
Donc vous pri je de ma mere honourer,
Qu'ele vous puet si bien guerredonner
Comme cele qui puet tout son talent
Faire de moi comme de son enfant.
Se vous voulez en moy merci trouver,
Ne vous repentez mie
De ceste dame amer. »

Exemple musical 26



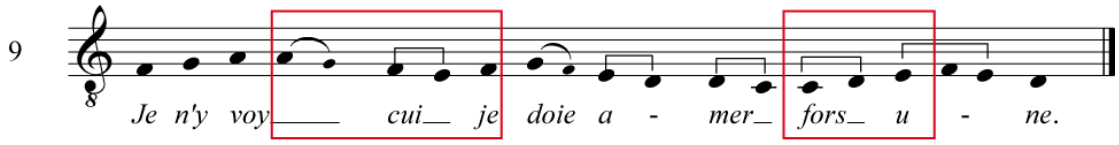
La chanson est conservée dans un recueil dédié à la Vierge appelé *Rosarius* qui occupe lui-même l'ensemble du manuscrit fr. 12483[12]. Selon A. Långfors, ce dernier proviendrait d'un couvent de Dominicains de Poissy près de Paris[13]. De son point de vue, la datation de ce recueil ne peut être antérieure à 1328. Le compilateur et auteur, un dominicain du soissonnais, a notamment inséré, dans son recueil, *le Dit du Roi* dédié par Watriquet de Couvin à Philippe de Valois, roi de France. Ainsi, la compilation serait de très peu postérieure à cette date, ce que confirme l'écriture. Elle aurait donc été composée dans le deuxième quart du XIVe siècle.

Pourtant, la chanson *A la virge qui digne est de s'amour* est signalée dans cet ouvrage comme une citation. A. Långfors note en effet la présence du mot *quid'*, abréviation de *quidam* avant la chanson. Ce terme apparaît lorsque l'auteur insère des vers ou chants qui ne sont pas de sa composition[14]. La pièce est donc sans aucun doute antérieure au recueil. Pour autant, sans autre source, il est difficile de déterminer la chronologie de la composition de la chanson et du motet conservé dans le manuscrit W_2. La monodie pourrait très bien être antérieure à la polyphonie malgré la chronologie des sources. De même, il est impossible d'affirmer avec certitude que le compositeur du motet a inséré une mélodie et un texte préexistant à la pièce. La citation dans le motet est peut-être la première occurrence du refrain, emprunté par la suite dans la chanson.

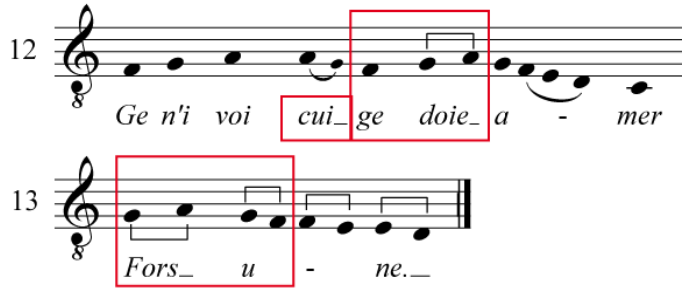
[12] Paris, BnF, fr. 12483, f° 3 r°-v°.
[13] LÅNGFORS, Arthur, « Notice du manuscrit français 12483 de la BnF », *Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque Nationale et autres bibliothèques*, Paris, C. Klincksieck, 1916, vol. 39, 2e partie, p. 5. Il s'appuie sur une indication de provenance donnée au f° 3 du manuscrit. Selon C. Maître, ce couvent aurait accueilli des dominicaines.
[14] LÅNGFORS, Arthur, « Notice du manuscrit français 12483 de la BnF », *op. cit.*, p. 7.

L'étude des variations des différentes occurrences du refrain semble toutefois prouver le contraire. Rappelons que la mélodie de *Ge n'i voi cui ge doie amer Fors une* présente dans *A la Virge qui digne est* emploie des motifs tirés de la chanson. Il est par conséquent, plus vraisemblable que le refrain tire son origine de la monodie. Néanmoins, la ligne mélodique présente dans le motet n'est pas identique même si elle est extrêmement proche de celle de la monodie. Dans les exemples ci-après, les variations sont encadrées en rouge :

Exemple musical 27 : Refrain issu de la chanson

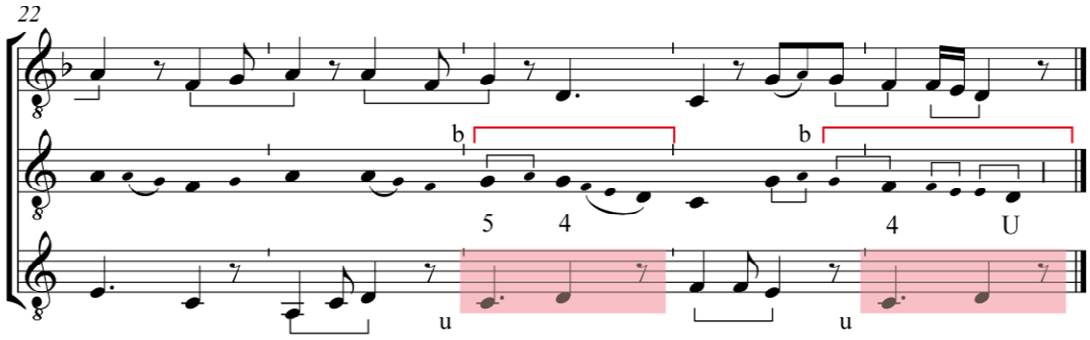


Exemple musical 28 : Refrain issu du motet



Ainsi, le début et la fin de la mélodie du refrain sont similaires mais il existe des variations assez importantes sur quelques termes. En effet, sur *cui ge doie*, la mélodie est différente comme le placement du texte. De même, sur *fors une*, la ligne mélodique n'est pas identique dans les deux pièces. Dans le motet, cette variation crée une répétition motivique. Cette dernière engendre alors un parallélisme grâce à la réitération du motif *b sol la sol fa mi ré*. Cette répétition résulte sans doute d'une adaptation de la mélodie à la teneur qui chante, simultanément et par deux fois, la formule *do ré*. La mélodie du refrain aurait donc été modifiée pour s'accorder avec celle de la teneur :

Exemple musical 29



Teneur

La teneur semble également avoir été adaptée à l'emprunt. Dans le motet, cette voix est chantée deux fois. Lors de la première occurrence, la mélodie de *FLOS (ré la do ré ré)* occupe deux *ordines* suivie de celle sur *EJUS*. Lors de la seconde réitération, la mélodie attachée au mot *FLOS* n'est pas répétée. Par contre, la teneur s'achève sur la cadence redoublée absente lors de la première occurrence. C'est la mélodie de cette dernière qui a été légèrement modifiée. À la mesure 25 ci-avant, au lieu de chanter *ré fa mi do ré*, la teneur utilise les notes *fa fa mi do ré.* Cette variation particulière, exceptionnelle dans les motets fondés sur cette teneur, sert sans doute à éviter une dissonance de seconde majeure avec la mélodie de la voix supérieure. La modification est attestée par la clausule et par le motet. Or, cette adaptation prouve l'insertion d'un emprunt mélodique pour le refrain VdB 1111. La teneur aurait été ajustée en fonction de la mélodie préexistante. Ces éléments viennent s'ajouter au fait que les mélodies des différents refrains employés dans la chanson sont fondées sur les mêmes motifs. Il est donc plus que probable que la mélodie du refrain dans le motet soit un emprunt. Comme nous le verrons plus tard, il semble également plus plausible que la chanson soit antérieure au motet : la constitution motivique de la voix supérieure paraît confirmer cette hypothèse. La clausule du codex St-V aurait alors été écrite à partir du motet.

Étude de la Polyphonie

Pour transcrire la clausule et proposer une mise en polyphonie du motet, nous ne nous sommes pas totalement appuyée sur les coïncidences entre les voix écrites par le scribe du manuscrit St-V. Certes, dans la pièce qui suit immédiatement *L'en dit que j'ai*

amé / FLOS, c'est-à-dire dans la clausule de *E bergier / EJUS*, la correspondance entre les voix est respectée. Néanmoins, la transcription de *L'en dit que j'ai amé / FLOS* n'est pas aussi simple. Dans cette clausule, l'organisation des ligatures de la voix supérieure sort des schémas établis. De plus, la coïncidence entre la fin des deux premières portées obligerait à chanter les six premières *binaria* du double sur les deux premiers *ordines* de la teneur.

Or, comme dans la clausule de *E bergier / EJUS*, la teneur est organisée selon deux *ordines* : le premier indique deux longues, le deuxième une *ternaria*. Si le scribe avait voulu écrire un rythme différent de celui de *E bergier*, la teneur n'aurait sans doute pas été notée de façon identique. En effet, le scribe utilise des notes séparées pour signaler des longues. Par conséquent, si la teneur est bien en premier mode, les *binaria* du double auraient nécessairement la valeur de brèves. Or, le scribe n'aurait pas écrit de telles ligatures pour indiquer un rythme composé exclusivement de ces valeurs courtes. La coïncidence des voix indiquée dans le manuscrit n'est donc pas possible ici. À la fin de cette ligne, le scribe a peut-être privilégié le placement du texte de la teneur par rapport à la visibilité des concordances entre les voix.

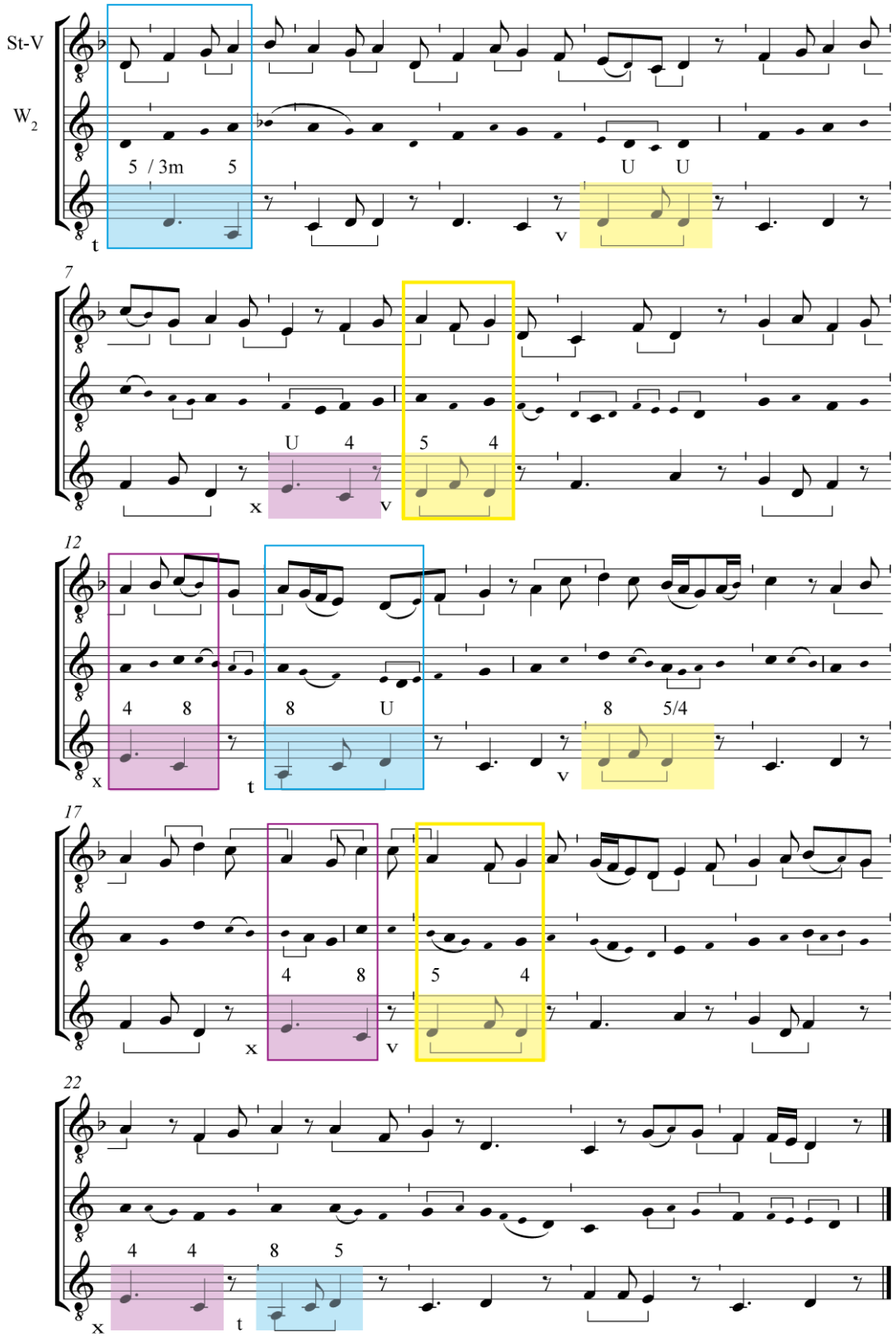
Notre mise en polyphonie de cette clausule a donc été réalisée sous réserve. Les consonances qui en découlent sont assez inhabituelles : il y a notamment des tierces majeures, mineures et une sixte majeure.

Quatre formules de la teneur entraînent des répétitions à la voix supérieure de manière plutôt systématique. En effet, la répétition de l'*ordo* que nous appellerons *t* à la teneur (*ré la* ou *la ré*) entraîne par deux fois sur trois une même réponse au double : un unisson suivi d'une octave aux mesures 1 et 13. La voix supérieure chante donc *ré la*[15]. À la mesure 23, la troisième occurrence de la formule *t* provoque une solution différente : la voix supérieure chante une quinte suivie d'une octave, c'est-à-dire *la la*. De même, la formule *v* (*ré ré*), apparaît quatre fois à la teneur. Par deux fois, aux mesures 9 et 19, le *motetus* chante une quinte suivie d'un unisson, c'est-à-dire *la ré* à la voix supérieure.

[15] Dans la transcription, le rythme du début de la clausule n'étant pas totalement certain, nous avons considéré le *ré* comme la consonance.

Quant à la formule *x* (*mi do*)*,* elle est également chantée quatre fois à la teneur et entraîne, aux mesures 12 et 18, l'utilisation d'une quarte suivie d'une octave, c'est-à-dire *la do* :

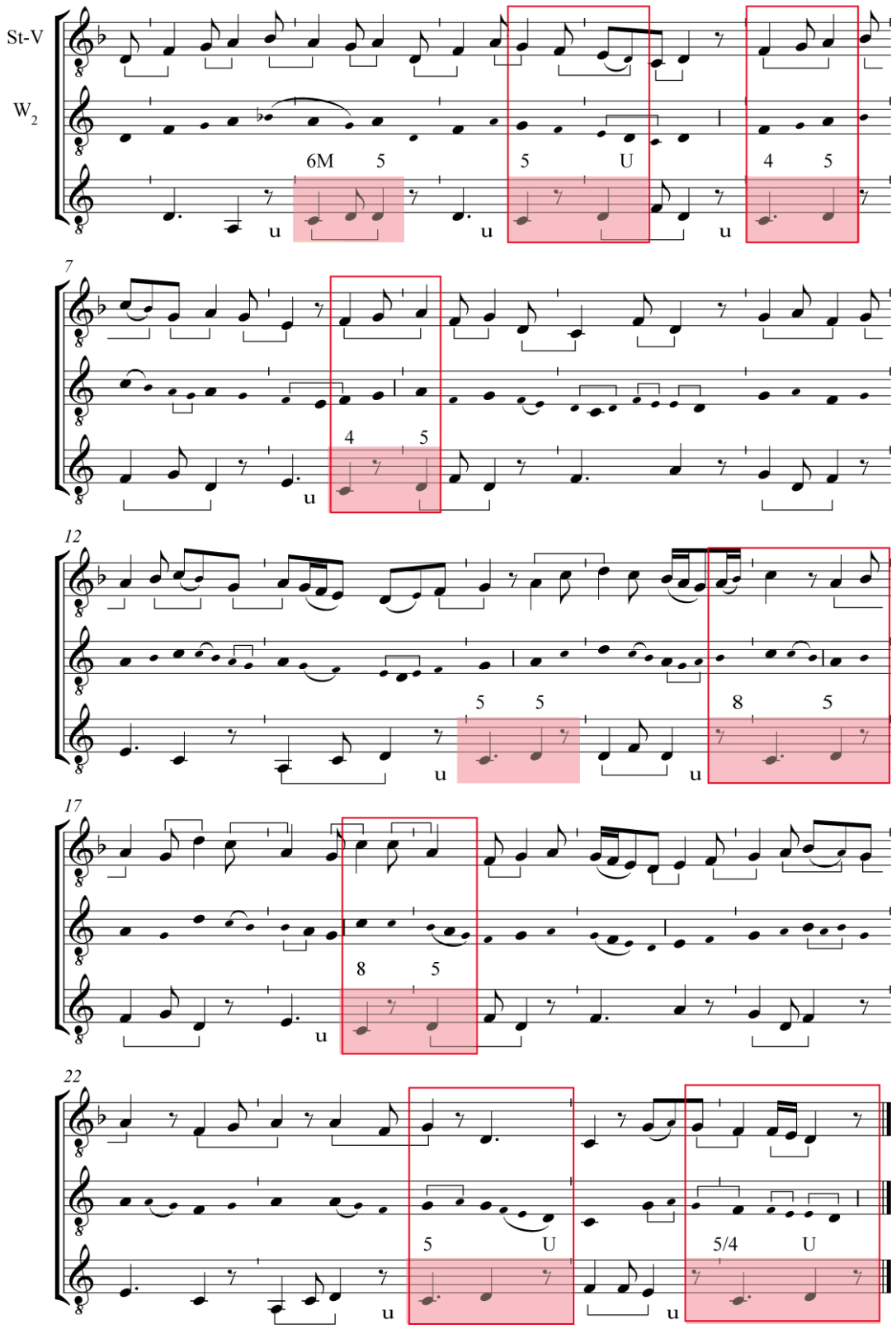
Exemple musical 30



Les répétitions du double provoquées directement par les réitérations de la teneur ne sont donc pas très nombreuses. En effet, l'utilisation des mêmes consonances n'entraîne que deux fois la répétition d'une formule semblable au double aux mesures 9 et 19 (*la fa sol*). Et même dans ce cas, les formules issues de *v* ne coïncident pas nécessairement avec une unité sémantique. Par conséquent, ces répétitions ne permettent pas la création de motifs au *motetus*, dans le sens d'une unité mélodique et sémantique.

Une dernière formule a plus fortement contraint la voix supérieure : la formule *u* de la teneur (*do ré*). Elle est la plus fréquente et est utilisée neuf fois. La voix supérieure suit alors quatre solutions différentes. La première occurrence de cette formule, mesure 1, entraîne une sixte majeure suivie d'une quinte (*la la*). À la mesure 14, une autre occurrence chante des quintes parallèles (*sol la*). À part ces deux cas, chaque autre solution est employée plusieurs fois. La voix supérieure chante *sol ré* à la mesure 3 et 24, c'est-à-dire une quinte suivie d'un unisson par rapport à la teneur. La dernière occurrence de la formule *u* à la mesure 26 peut être associée à cette solution : le double chante une quarte puis un unisson (*fa ré*). Aux mesures 6 et 8-9, le compositeur a choisi deux fois à la suite une quarte suivie d'une quinte (*fa la*). Enfin, aux mesures 16 et 18, l'octave est suivie d'une quinte, c'est-à-dire *do la* à la voix supérieure :

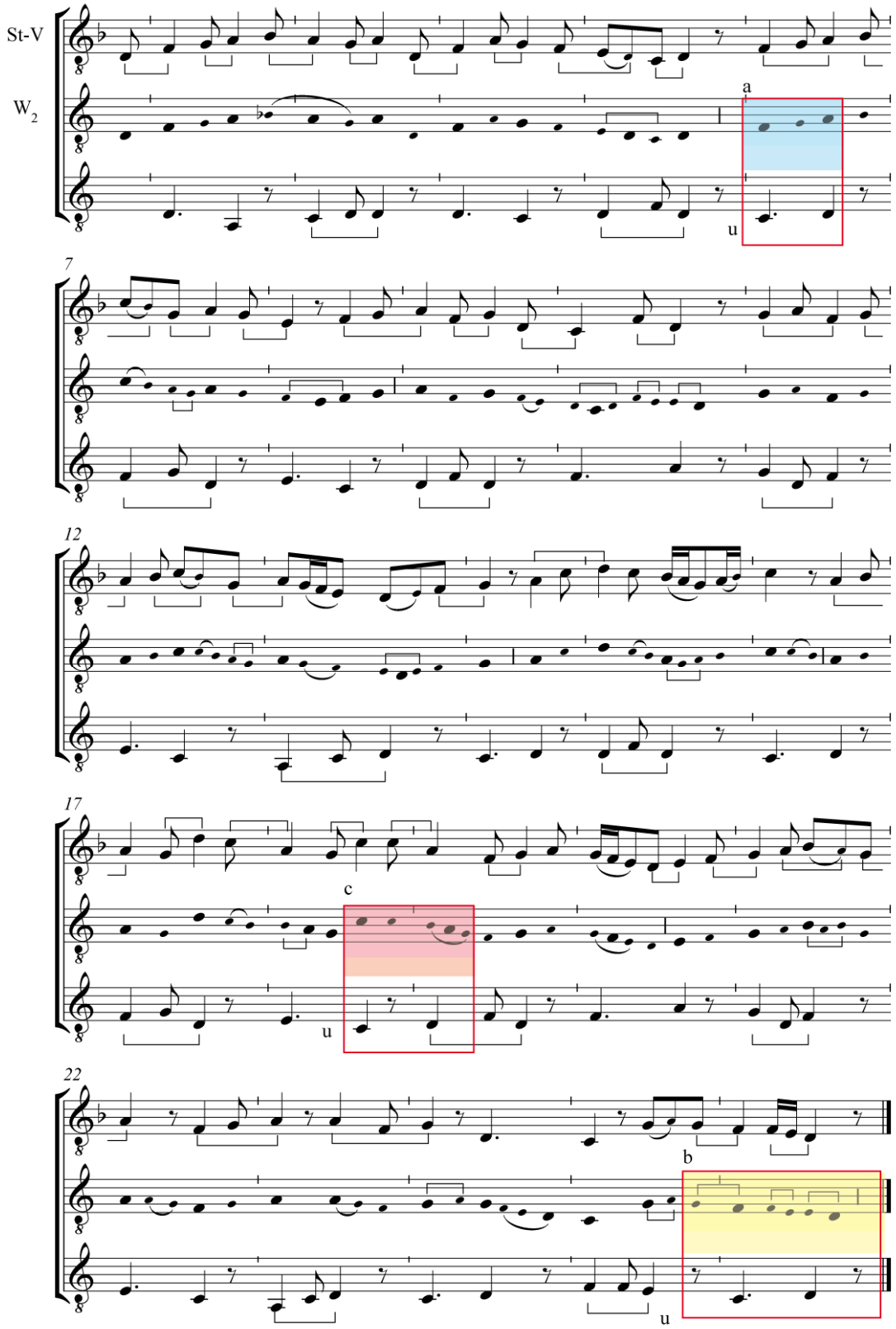
Exemple musical 31



Pourtant, la réitération d'une même formule à la voix supérieure n'entraîne pas nécessairement la création d'un motif. Par exemple, le double répète aux mesures 6 et 8-9 la formule *fa sol la*. Or, lors de la deuxième occurrence, celle-ci ne coïncide pas avec les mots de la voix supérieure et ne peut donc être considérée comme un motif.

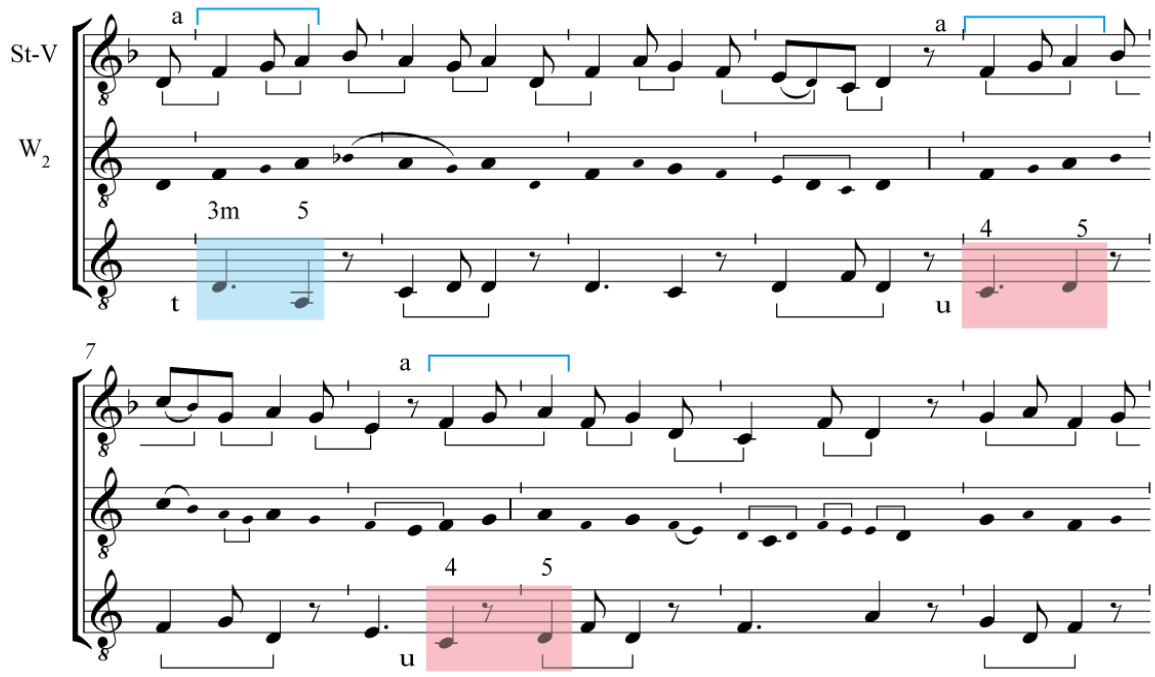
En effet, seules trois occurrences de *u*, aux mesures 6, 18-19 et 26, coïncident avec un motif à la voix supérieure. Elles permettent d'identifier trois motifs différents au *motetus* que nous appellerons *a* (*fa sol la*) à la mesure 6, *b* (*sol fa mi ré*) à la mesure 26 et *c* (*do si la sol*) aux mesures 18-19. L'exemple suivant met en évidence la coïncidence des formules de la teneur avec les motifs de la voix supérieure :

Exemple musical 32



Ainsi, les répétitions d'une même formule à la teneur n'entraînent pas nécessairement l'utilisation de solution identique à la voix supérieure. Par exemple, la formule *fa sol la* au double aux mesures 1, 5 et 8-9 est provoquée par deux formules différentes de la teneur : *t* et *u*. Le compositeur s'est donc employé a créé une mélodie répétitive en s'appuyant sur les réitérations de la teneur mais pas uniquement. Ces occurrences sont le fruit d'une volonté mélodique de répétition. Le compositeur a employé sciemment ces répétitions pour composer son texte :

Exemple musical 33



Étude du texte

Le poème de la voix supérieure du motet traite de la décision d'aimer dans le registre de l'amour courtois. Le texte du double ci-après est suivi de sa traduction :

L'en dit qe j'ai amé,
Non fis, je n'amai onqes
Mes je l'ai bien enpensé
Tres donques
Qe m'en ont prime reté,
Se j'en truis aucune
A cui je me vueille douner
Mes je ne la puis trover
Qar j'ai pris garde as chascune
Fors une douceste brune
Cui ge ne me puis veer,
Ge n'i voi cui ge doie amer
Fors une.

FLOS FILIUS EJUS

On dit que j'ai aimé, non, je n'ai jamais aimé, mais j'y suis bien décidé, depuis qu'on m'en a blâmé, si je peux trouver une [dame] à qui je voudrais me donner, mais je ne peux la trouver, car je les ai toutes observées, à part une douce [jeune fille] brune à qui je ne peux résister, je ne vois pas qui je devrais aimer à part elle.

Ce texte est principalement constitué d'heptasyllabes associés parfois à des vers plus courts (un trisyllabe, un pentasyllabe et un dissyllabe issu du refrain). Ce poème est donc d'une grande régularité : il y a neuf heptasyllabes sur treize vers et l'un d'entre eux est un octosyllabe également issu du refrain.

La voix supérieure du motet utilise trois rimes différentes : la première rime *a* en [é] est pauvre, la deuxième *b* en [onques] est riche mais n'apparaît que deux fois. La troisième en [une] issue du refrain est suffisante. Le texte du motet possède donc deux rimes communes avec la troisième strophe de la chanson : *a* et *c*.

Dans les vers 1 à 5 du *motetus*, les rimes sont croisées puis embrassées. Le refrain VdB 1111 est donc parfaitement intégré grâce à ses rimes même si les longueurs de vers sont différentes de celles du poème.

Les vers 1 et 2 sont également assez remarquables : leur disposition grammaticale est presque identique. Ces similitudes sont associées à une assonance en [i] à la deuxième syllabe de chaque vers et à la répétition du verbe « aimer » accompagnée du pronom de la première personne du singulier. Les termes de la négation *Non* et *onqes* sont disposés de part et d'autre, au début et à la fin du vers. Les deux vers présentent ainsi des structures syntaxiques parallèles et des reprises sonores qui contribuent à renforcer l'antithèse :

*L'en d**i**t qe **j'**ai **amé**,*
*Non f**i**s, **j**e n'**amai** onqes*

Le tableau suivant permet de récapituler la mise en forme du poème :

Tableau 5

	MÉTRIQUE	RIMES		
Vers	Nombre de syllabes	Disposition des rimes	Alternance des rimes	Qualité des rimes
1	7	a’	masculine	pauvre
2	7	b	féminine	riche
3	7	a		
4	3	b		
5	7	a		
6	5	c’	féminine	riche
7	7	a		
8	7	a		
9	7	c’		
10	7	c		suffisante
11	7	a		
12	8	a’		
13	2	c		

Dans ce motet, la disposition formelle du texte rejoint le sens du poème : les schémas de rimes correspondent à trois parties sémantiques. Les vers 1 à 5, composés de rimes croisées, présente la situation du locuteur. Il a été accusé d’aimer alors qu’il n’a aucune expérience. Cette situation le pousse à réfléchir à ce sujet. Les vers 6 à 9, aux rimes embrassées, sont une explication sur les raisons de cette absence d’expérience amoureuse. Le locuteur présente les arguments contre la décision d’aimer. Cette deuxième partie est encadrée par la rime riche *c’* en [cune] aux vers 6 et 9. Les vers 10 à 13, également constitués de rimes embrassées, forment la dernière partie encadrée par une *repetitio* du terme *fors* aux vers 10 et 13. Malgré ses affirmations, le locuteur avoue qu’il pourrait aimer une femme en particulier. L’ensemble du texte sert donc à introduire le refrain qui est la conséquence nécessaire de l’ensemble des vers. En résumé, dans ce texte, le locuteur présente les arguments *pro* et *contra* vis-à-vis de l’amour : il oscille entre deux positions et la décision d’aimer finit par l’emporter.

La progression du texte et du locuteur vers l'amour est mise en évidence par l'utilisation des pronoms personnels. Dans la première partie, le pronom indéfini de la troisième personne du singulier *on* est utilisé au vers 1 et le verbe conjugué du vers 3 y fait également référence. Le pronom personnel de la première personne du singulier est donc encadré aux vers 2 et 3 par ces personnes indéfinies. Dans la deuxième partie, un autre personnage apparaît mais cette personne de sexe féminin demeure indéfinie. Elle est désignée par *aucune, la* ou *chascune*. Dans la dernière partie, les vers 10 et 13 permettent son incarnation. Ce n'est plus le pronom indéfini qui entoure les pronoms personnels du locuteur mais des périphrases comme *une douceste brune*. Le tableau suivant fait la synthèse de la disposition textuelle du motet :

Tableau 6

Vers	Versifi-cation	Texte poétique	Analyse succincte du texte	
1 2	7a' 7b	*L'en dit qe j'ai amé,* *Non fis, je n'amai onqes*	Introduction : le locuteur a été accusé à tort d'avoir aimé	Présentation de la situation du locuteur
3 4 5	7a 3b 7a	*Mes je l'ai bien enpensé* *Tres donques,* *Qe m'en ont prime reté,*	Division : il se pose la question pour l'avenir	
6 7	5c' 7a	*Se j'en truis aucune* *A cui je me vueille douner*	Première condition	Arguments contre la décision d'aimer
8 9	7a 7c'	*Mes je ne la puis trover* *Qar j'ai pris garde as chascune*	Confirmation	
10 11	7c 7a	*Fors une douceste brune* *Cui ge ne me puis veer,*	Réfutation des vers précédents	Arguments en faveur de l'amour
12 13	8a 2c	Ge n'i voi cui ge doie amer Fors une.	Conclusion	

Dans un tel contexte, la teneur *FLOS FILIUS EJUS* permet de réinterpréter le discours courtois du *motetus*. Dans ce dernier, le locuteur arrivait à la conclusion qu'une seule femme pouvait lui donner envie d'aimer. La mise en relation avec la teneur permet

au poème de prendre une nouvelle dimension. Le double peut ainsi être interprété de façon plus spirituelle. La seule femme qui pourrait faire changer d'avis le locuteur est Marie. La chanson en ancien français *A la Virge qui digne est*, dialogue amoureux entre Dieu et la Vierge, permet de confirmer cette interprétation.

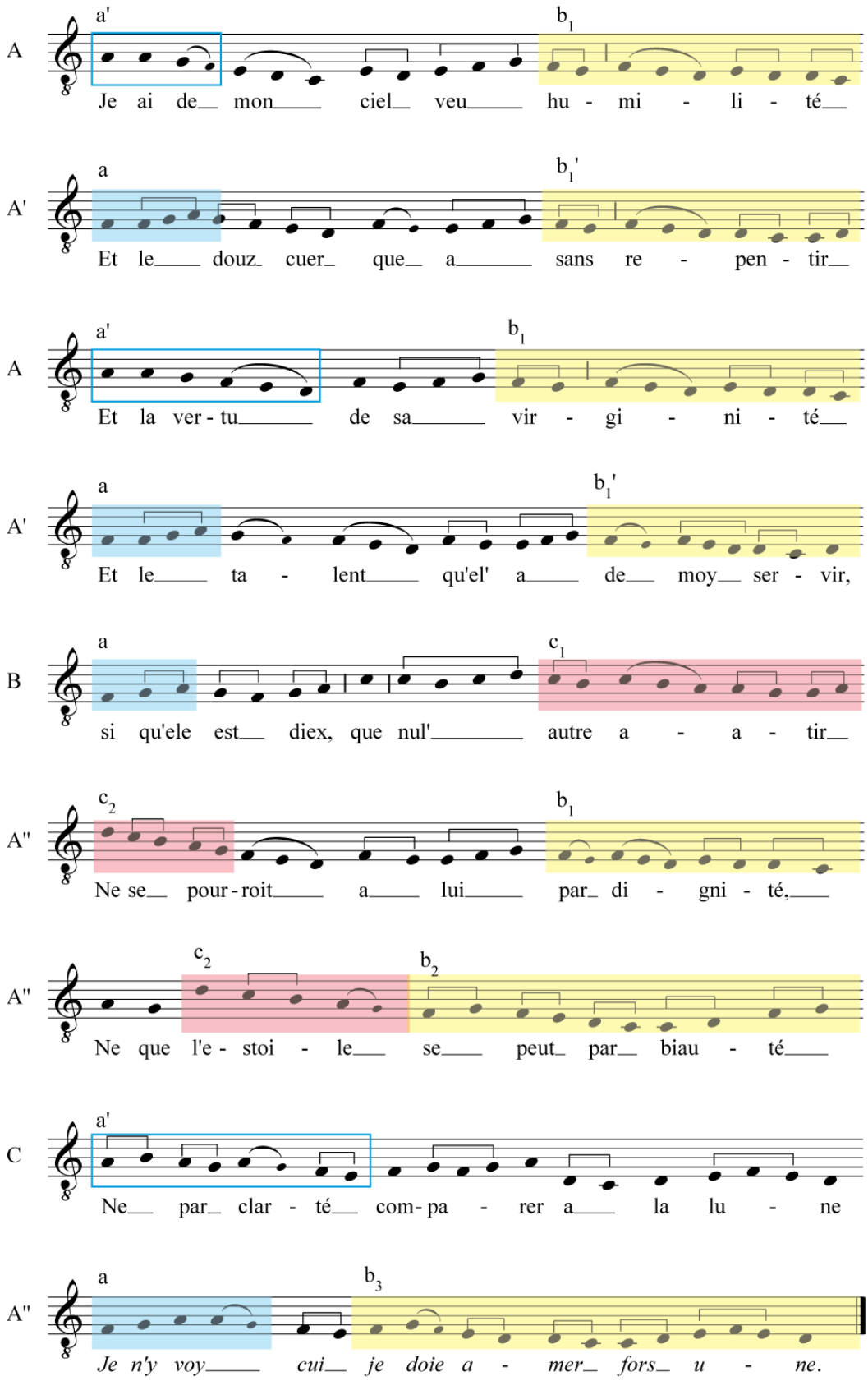
Étude de la disposition poético-musicale

Les liens entre la monodie et le motet sont plus prégnants encore. Comme dans la chanson, la mélodie de la voix supérieure est très répétitive. Elle est fondée essentiellement sur le motif *a* (*fa sol la*) dont la réitération n'est pas une conséquence directe de la teneur. Ce type de formule n'est pas très fréquent dans les motets sur le *Stirps Jesse* à cause du mode de la teneur, *ré* plagal. Il provoque de nombreuses consonances de tierces mineures et crée une ligne mélodique particulière.

Cette caractéristique nous a poussée à comparer plus largement la mélodie de la chanson avec celle du motet. Dans la troisième strophe, la mélodie forme la construction AA'AA'BA''A''CA''[16]. La monodie est en effet très répétitive et fondée sur trois motifs : *a* (*fa sol la*), *b* (*fa mi ré do ré*) et *c* (*do si la sol*). La plupart des vers débute par la formule *a'* (*la sol fa*) ou *a* (*fa sol la*) et se termine sur le même motif *b* plus ou moins orné (*fa mi ré ré do*). Ainsi, le premier motif *a'*, en d'autres termes la tierce majeure *la sol fa* se transforme en *fa sol la* au vers 2 : c'est la seule différence mélodique entre A et A'. Un troisième motif *c* (*do si la sol*) apparaît dans B comme le montre l'exemple ci-après :

[16] Pour d'autres considérations sur la forme strophique de cette mélodie : IBOS-AUGÉ, Anne, *Chanter et lire dans le récit médiéval : la fonction des insertions,* Bern, Peter Lang, 2010, vol. 1, p. 430-431.

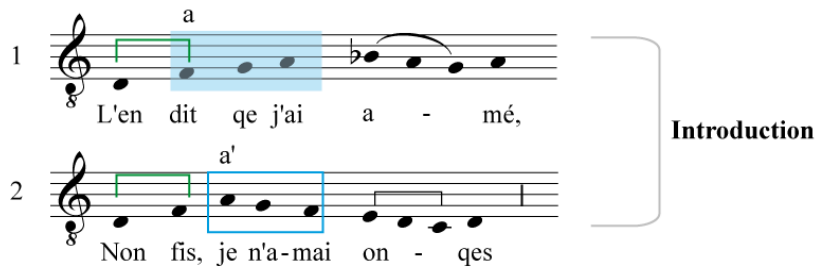
Exemple musical 34



Dans le motet, l'ensemble de la voix supérieure repose sur ces trois motifs semblables et sur les mêmes principes de création.

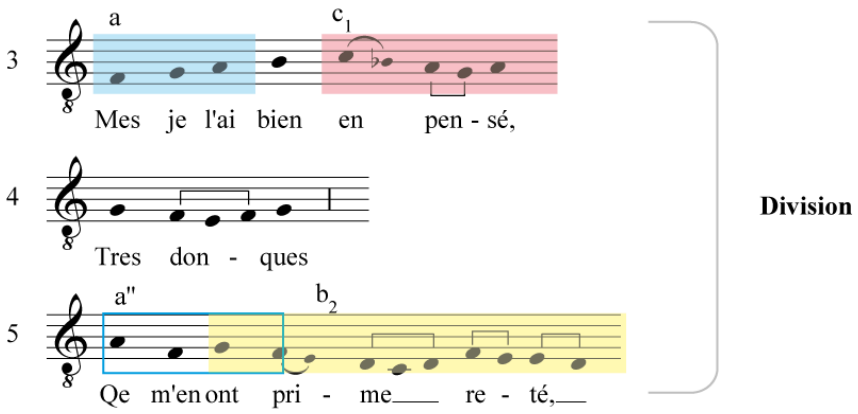
Le compositeur utilise le motif *a* de la même façon que dans la chanson en l'inversant en fonction des vers. En effet, *a* est chanté de façon ascendante au vers 1 et descendante au vers 2. De plus, chaque vers débute par une même tierce mineure *ré fa*. Ainsi, l'introduction (vers 1 et 2) est chantée sur deux membres de phrases parallèles grâce à une *repetitio* doublée d'une *epanodos*. Les liens entre structure musicale et textuelle sont même plus profonds ici. Les répétitions de la tierce *ré fa* et du motif *a* sont suivies de formules cadentielles similaires. La première cadence fondée sur une broderie autour du *la* est donc suspensive tandis que la deuxième, autour du *ré*, est conclusive. L'organisation motivique de la mélodie fait écho à la construction grammaticale affirmative puis négative du texte :

Exemple musical 35



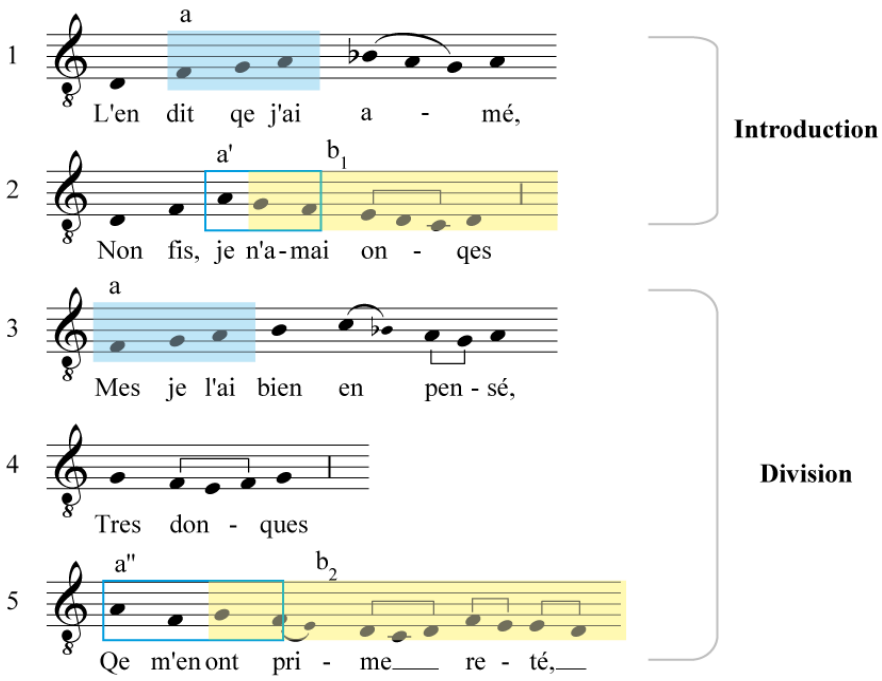
La deuxième proposition de la deuxième partie, c'est-à-dire la division sur le problème du locuteur, joue sur le même motif *a*. Le vers 3 chante *a* suivie du *b* ouvert. Puis, le vers 5 chante le motif *a''* (*la fa sol fa*) descendant suivi de la cadence conclusive *b* :

Exemple musical 36



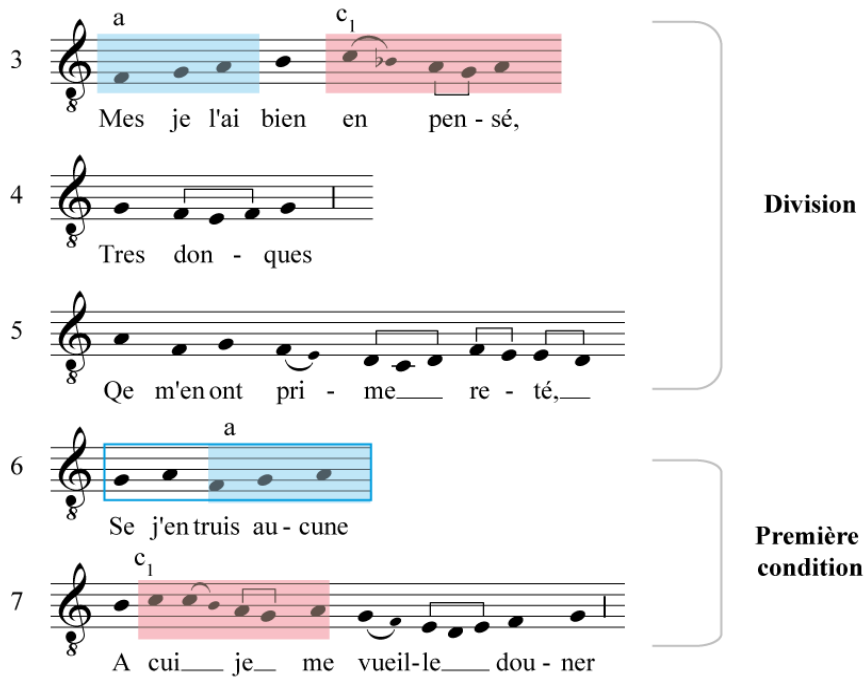
Ainsi, la première partie fondée sur l'exposition des problèmes passés et présents du locuteur emploie les mêmes motifs *a* et *a'* selon les figures de la *repetitio* et de l'*epanodos*. Le motif *b*, répété à la fin des vers 2 et 5, forment une *conversio* qui ponctuent chaque proposition. Chaque unité sémantique débute par le motif *a* et s'achève sur *a'* et *b* :

Exemple musical 37



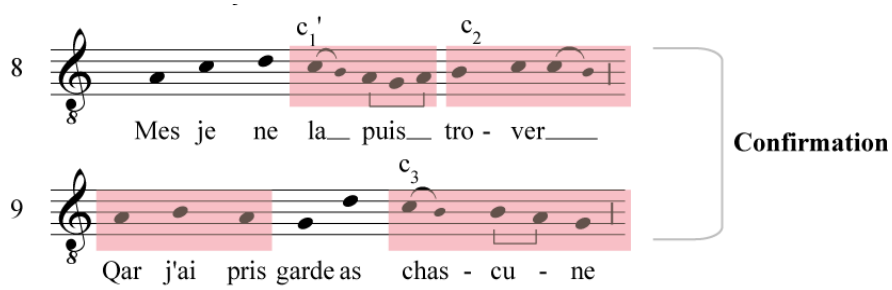
Dans la deuxième partie, le locuteur envisage d'aimer mais évoque les arguments contre cette décision. Comme pour la division, le début de la première proposition commence au vers 6 par un jeu sur les notes *fa sol la* encore suivi du motif *a* lui-même. Puis, le vers 7 chante le motif *c*. Ainsi, les mêmes motifs *a* et *c* sont employés dans un ordre identique pour ponctuer les vers 6 et 7 comme le vers 3 :

Exemple musical 38



La seconde proposition de la deuxième partie évoque la raison de l'absence d'expérience amoureuse du locuteur, en d'autres termes ses propres considérations sur les femmes. Cette proposition est exclusivement fondée sur la *conduplicatio* du motif *c* :

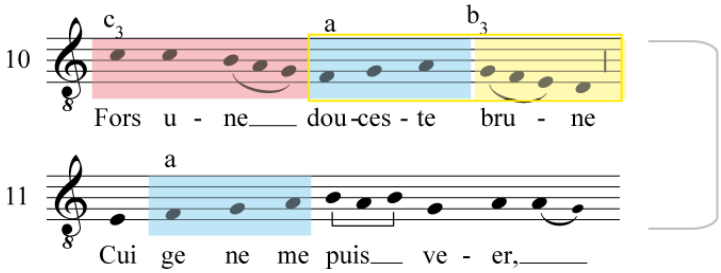
Exemple musical 39



Ceci ne fait que souligner avec plus d'acuité le retour de l'ensemble des motifs dans la troisième et dernière partie. La première proposition est encadrée par le motif *c* qui

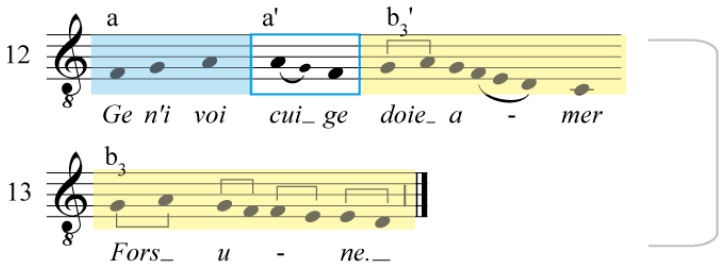
forme une *anadiplose* avec le vers précédent associée à la *conduplicatio* de *a.* De plus, cette figure est renforcée sur le plan syntaxique par la particule exceptive *fors* suivi de l'article à valeur anaphorique *une.* La musique souligne encore ici la cohésion du discours :

Exemple musical 40



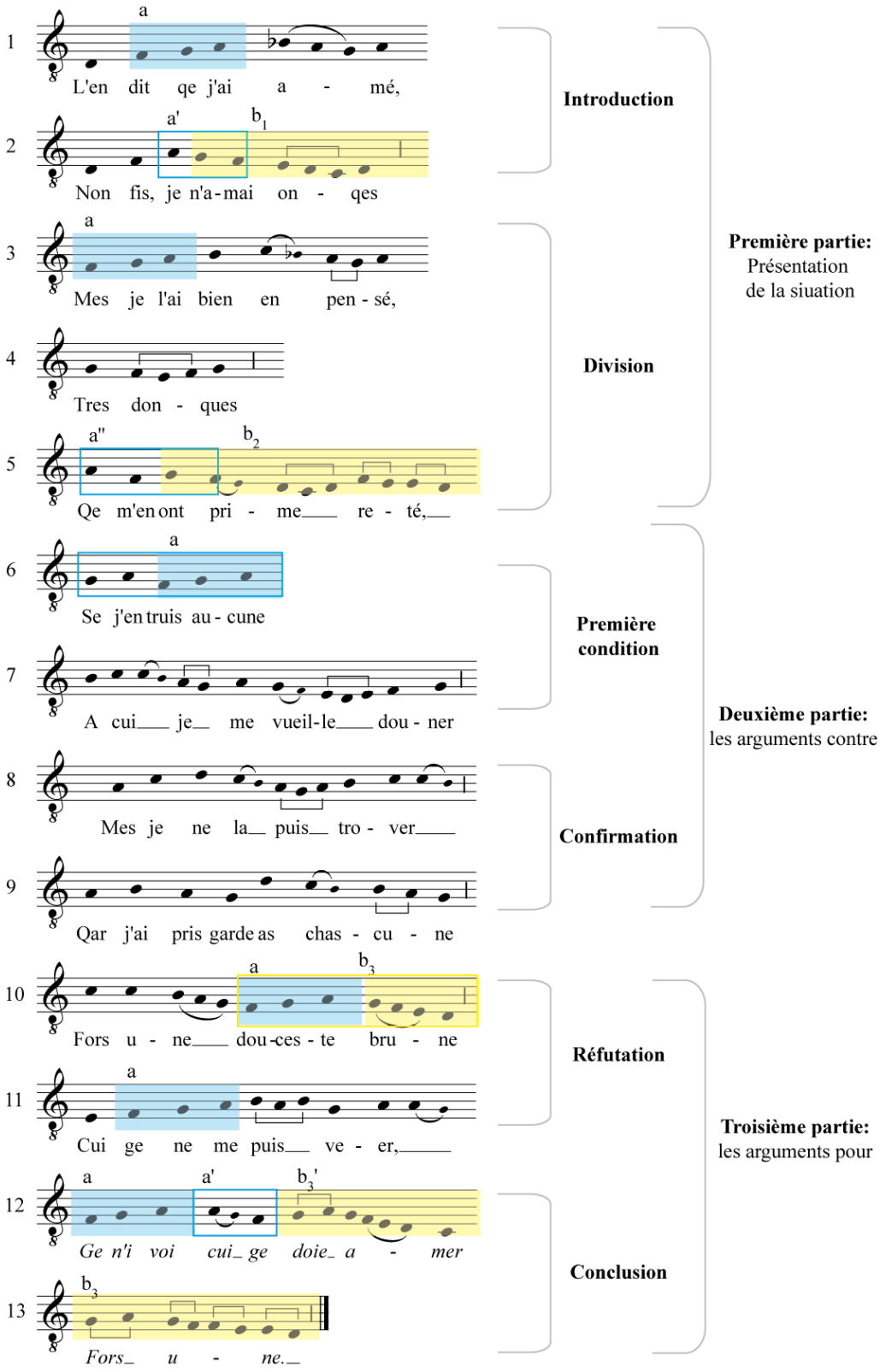
Enfin, la conclusion utilise une *conversio* fondée sur le motif *b* pour ponctuer la dernière proposition :

Exemple musical 41



L'exemple suivant récapitule l'ensemble des répétitions de *a* et de *b*. Chaque proposition est encadrée par ces deux mêmes motifs. Nous n'avons pas ajouté le motif *c* pour plus de clarté et de lisibilité :

Exemple musical 42



Ainsi, bien plus que la reprise d'un refrain, l'auteur du motet a employé les principes de composition de la chanson pour créer une nouvelle pièce polyphonique. Les trois principaux motifs issus de la monodie sont utilisés pour encadrer et délimiter chaque proposition ou partie. Certes, *a* et *b* sont issus du refrain mais la similarité du motif *c* de la chanson et du motet nous incite à conclure à l'appropriation par le compositeur de la polyphonie du principe d'organisation de la monodie plutôt que de la simple citation d'un refrain. Le compositeur du motet devait donc particulièrement bien connaître la chanson et l'essence de sa composition. La teneur permet alors une interprétation plus spirituelle de ce débat sur l'amour puisqu'une seule femme est digne d'être aimée, la Vierge.

CONCLUSION :

De ces trois motets, seules deux pièces ont été composées à partir d'une polyphonie préexistante : *Fidelis gratuletur / DOMINO* et *Hier mein / DOMINO*. Dans ces deux motets, les compositeurs se sont appuyés sur les caractéristiques spécifiques des mélodies de chaque double pour créer un texte. Ainsi, la structure du poème coïncide avec les répétitions motiviques de la mélodie. Dans *Fidelis gratuletur*, le compositeur emploie même les caractéristiques rythmiques de la composition originelle.

La démarche du compositeur de *L'en dit que j'ai amé / FLOS* est différente. Les contraintes mélodiques spécifiques de cette composition ne sont pas tant contrapuntiques que dans les autres pièces. En revanche, l'intégration d'un refrain est prétexte à l'assimilation d'un procédé de composition issu de la chanson et fondé sur trois motifs. Ainsi, dans ce motet, la disposition du texte coïncide également avec les répétitions motiviques de la mélodie. Certes, la polyphonie n'est pas préexistante. Néanmoins, le

compositeur de *L'en dit que j'ai amé / FLOS*, intègre ces trois motifs sur une teneur empruntée qui détermine en partie la voix supérieure.

Ainsi, la teneur occupe toujours une place centrale dans la composition des motets. Certes, les relations entre le double et la voix empruntée dans *Hier mein / DOMINO* semblent inexistantes. En revanche, dans *Fidelis gratuletur / DOMINO* et *L'en dit que j'ai amé / FLOS*, les liens entre la teneur et le *motetus* sont extrêmement prégnants. Dans le motet latin, le double commente la teneur. Dans *L'en dit que j'ai amé / FLOS*, cette dernière permet une mise en perspective d'un débat courtois sur l'amour et rappelle qu'une seule femme compte, la Vierge.

Chapitre III :

MOTETS, CLAUSULES ET *CONTRAFACTA*

Les motets de ce chapitre sont tous liés à une clausule. Les transcriptions et les correspondances entre les voix de ces pièces sont donc certaines et, comme au chapitre précédent, la question de l'antériorité de la clausule ou du motet demeure.

Cette interrogation nécessaire reste néanmoins subordonnée à notre problématique principale : existe-t-il une relation entre texte et musique dans la voix supérieure du motet malgré les contraintes inhérentes à ces pièces ? En d'autres termes, si la polyphonie a été composée avant, l'auteur du motet s'est-il appuyé sur les répétitions et caractéristiques de la mélodie préexistante de la voix supérieure ? Inversement, si le motet était antérieur, le compositeur a-t-il eu à cœur de créer un lien entre texte et musique ?

Cette question devient alors d'autant plus complexe que chacun des motets de ce chapitre possède également un *contrafactum* dans le manuscrit W_2. L'interrogation sur les relations entre texte et musique est plus délicate encore lors de la réécriture. Le compositeur s'appuie-t-il sur les mêmes motifs pour créer le *contrafactum* ? Les liens entre la teneur et la voix supérieure, s'ils existaient, sont-ils conservés et réinventés ?

Pour y répondre, ce chapitre analyse quatre familles de pièces composées chacune d'une clausule indépendante et de deux motets, l'un en ancien français et l'autre en latin. La pièce *Candida virginitas / FLOS* est ainsi liée à *Quant revient / L'autrier jouer / FLOS* et à une clausule à trois voix dans le codex F. Le motet *En mai / FLOS* possède un *contrafactum* latin *Flos ascendit* / *FLOS* ainsi qu'une clausule à deux voix dans le manuscrit F. *E bergier / EJUS* conserve également une réécriture latine *O vere lucis / EJUS* ainsi qu'une clausule dans le manuscrit St-V. Pour finir, les pièces *Domino fidelium / DOMINO* et *Por alegier / DOMINO* achèvent ce chapitre. Nous avons découvert une correspondance inédite de ces motets avec une clausule à trois voix de F.

CANDIDA VIRGINITAS (649) / *FLOS*
L'AUTRIER JOUER (651) / *FLOS*

Présentation des pièces

La pièce *Candida virginitas / FLOS* est un *contrafactum* latin conservé aux folios 145 v°-146 dans le huitième fascicule du codex W_2. Ce motet est l'une des compositions d'une des plus importantes familles sur le répons *Stirps Jesse*[1]. Dans les manuscrits F et W_2, quatre pièces différentes fondées sur cette mouture polyphonique ont été notées. Une clausule indépendante à trois voix et une composition latine *Stirps Jesse /*

[1] *Stirps Jesse / Virga cultus / FLOS* est conservé dans F, f° 409 v° et la clausule à trois voix, f° 11 ; *Quant revient / L'autrier jouer / FLOS* dans W_2, f° 206 v°, R, f° 206 v° et N, f° 185 v° ; *Candida virginitas / FLOS* est conservé dans W2, f° 145 v° et dans LoC, f° 1 ; *L'autrier jour / FLOS* dans Ca, f° 131 v° ; *Plus bele que flor / Quant revient / L'autrier joer / FLO*S dans Mo, f° 26 v° et Cl, f° 377 v° ; *Virgo viget / FLOS* dans Bol, f° 8 (sans teneur écrite) et dans Ca, f° 131 v° ; *Castrum pudicicie / Virgo viget / FLOS* dans Ba, f° 60 v° et Hu, f° 116 v°.

Virga cultus / FLOS apparaissent dans le codex F. Deux motets *Candida virginitas / FLOS* et *Quant revient / L'autrier jouer / FLOS* sont conservés dans le manuscrit W_2.

Différents travaux particulièrement éclairants ont déjà été proposés sur ces pièces notamment sur la chronologie de leur composition[2]. Ainsi, selon A. E. Planchart, la clausule à trois voix et le motet latin *Stirps Jesse / Virga cultus / FLOS*, conservés dans le manuscrit F, seraient les plus anciennes pièces de cette famille[3]. Le musicologue s'appuie sur une comparaison des polyphonies et sur l'étude du texte du motet latin pour affirmer que la pièce *Stirps Jesse / Virga cultus / FLOS* aurait été composée à partir de la clausule. Quant au motet à trois voix en ancien français *Quant revient / L'autrier jouer / FLOS*, A. E. Planchart exclut l'idée qu'il soit un ajout de texte sur une polyphonie préexistante. En effet, le musicologue suppose un intermédiaire perdu : un *contrafactum* de *Stirps Jesse / Virga cultus / FLOS* ou un autre motet créé par un compositeur qui connaissait le motet latin à trois voix. Son étude a pour but de créer un stemma retraçant les différentes branches de la composition de cette famille de motets. De notre point de vue, il est incertain de s'appuyer sur des pièces supposément perdues pour instaurer une chronologie. De plus, A. E. Planchart fonde son argumentation essentiellement sur la notation de ces pièces et ne prend pas en compte l'existence de refrains dans le motet en ancien français.

M. Everist est beaucoup plus prudent dans ses hypothèses. Selon ce dernier, la composition latine conservée dans le manuscrit F, *Stirps Jesse / Virga cultus / FLOS,* est bien une textualisation de la clausule[4]. Néanmoins, de son point de vue, les relations entre les motets à trois voix en latin et en ancien français sont loin d'être évidentes. Certes, il remarque des similitudes dans leur schéma de rimes mais il concède que ce n'est peut-être qu'une coïncidence[5]. De plus, la présence d'un refrain, emprunt à la fois textuel et musical, rend la situation encore plus complexe[6]. M. Everist propose donc une hypothèse tout à fait probable. Le refrain dans le motet en ancien français serait le résultat d'une

---

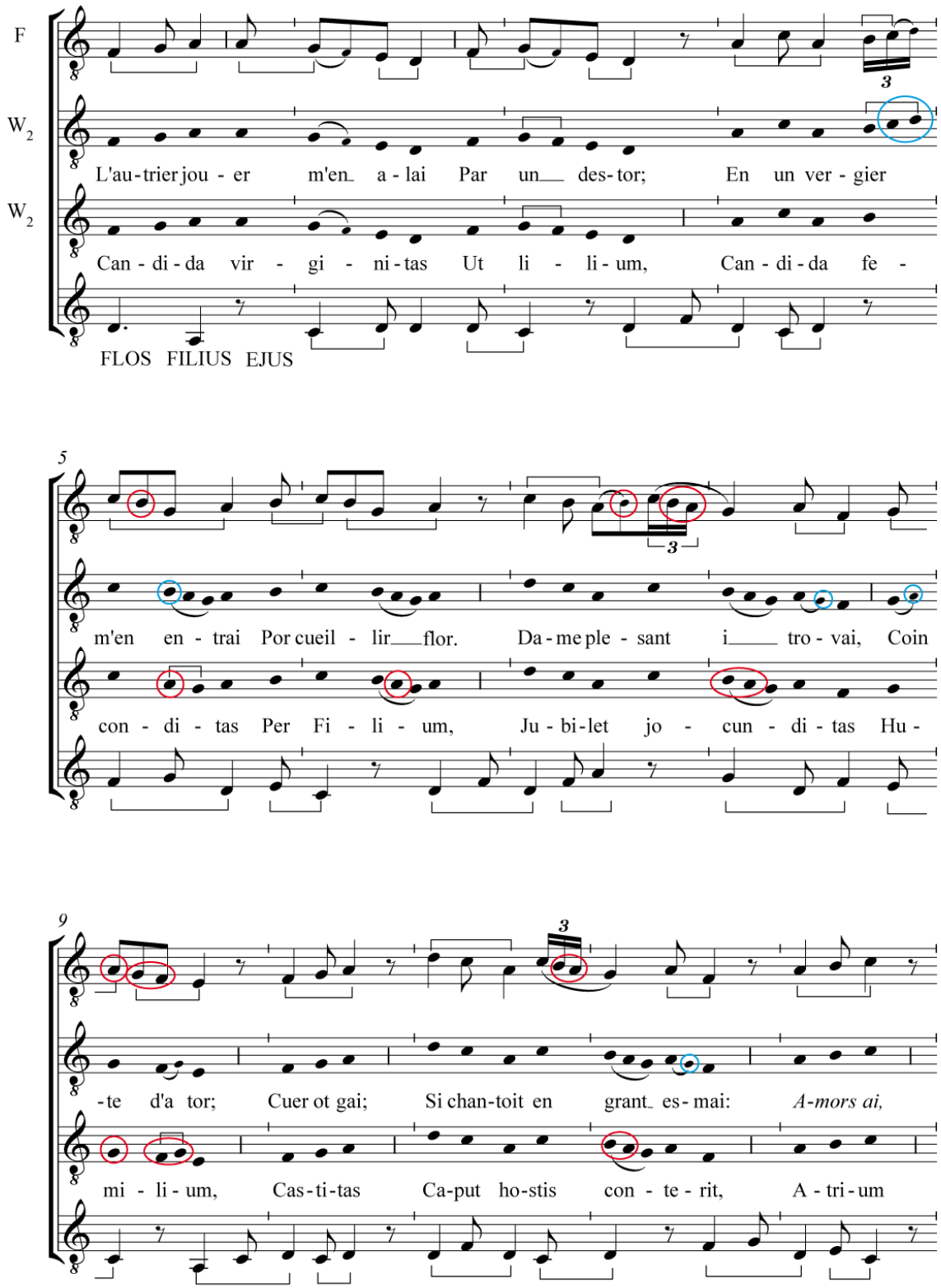
[2] EVERIST, Mark, *French Motets in the Thirteenth Century : Music, Poetry and Genre*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 43 et suiv. et p. 66 ; HUOT, Sylvia, *Allegorical Play in the Old French Motet. The Sacred and the Profane in Thirteenth-Century Polyphony*, Stanford, Stanford University Press, 1997, p. 91 et suiv. ; PLANCHART, Alejandro E., « The Flower's Children », *Journal of Musicological Research*, 22 (2003), p. 303-348.
[3] PLANCHART, Alejandro E., « The Flower's Children », *op. cit.,* p. 321 et suiv., notamment p. 324.
[4] EVERIST, Mark, *French Motets, op. cit.,* p. 47.
[5] *Ibid.*, p. 50-51.
[6] *Ibid.*, p. 66-67 et p. 71.

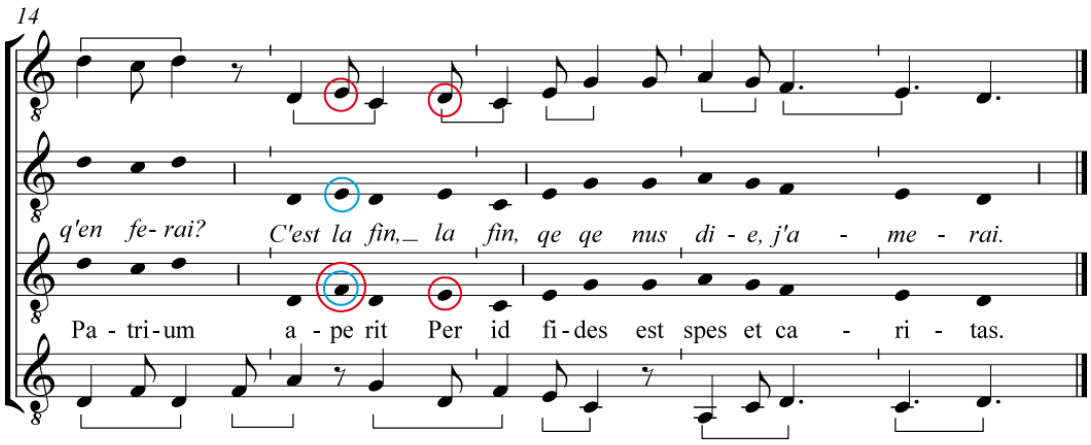
textualisation d'une mélodie préexistante issue de la clausule. Celle-ci aurait ensuite voyagé avec le texte en ancien français. Ainsi, il suppose que la clausule aurait servi à la composition du motet latin à trois voix à partir duquel la pièce en ancien français *Quant revient / L'autrier jouer / FLOS* aurait été créée.

Selon A. E. Planchart, la quatrième composition, *Candida virginitas / FLOS*, serait une réduction et une réécriture du motet à trois voix en ancien français[7]. Cette hypothèse nous semble tout à fait probable. Les variations mélodiques entre les deux motets sont peu nombreuses et presque toujours ornementales[8]. Dans l'exemple ci-après, afin de faciliter la comparaison, nous avons regroupé les doubles des deux motets conservés dans le manuscrit W_2 : *Candida virginitas / FLOS* et *Quant revient / L'autrier jouer / FLOS*. Les variations entre ces deux pièces sont entourées en bleu. Nous avons également associé à ces compositions la teneur et le double de la clausule du codex F. Les variations entre *Candida virginitas* et la clausule sont indiquées en rouge :

[7] PLANCHART, Alejandro E., « The Flower's Children », *op. cit.,* p. 330.
[8] TISCHLER, Hans (éd.), *The Earliest Motets (to circa 1270). A Complete Comparative Edition,* New Haven and London, Yale University Press, 1982, 3 vol.

Exemple musical 1





Aussi, pour la suite de cette étude et nos transcriptions polyphoniques, nous avons décidé de nous appuyer sur le motet en ancien français du manuscrit de Mo[9], les mélodies de la clausule et du motet étant un peu plus éloignées.

Étude du texte

Étude de la Versification

Candida virginitas / *FLOS*

La disposition des rimes ci-après est une proposition. En effet, les nombreuses répétitions sonores de ce texte ne permettent pas toujours de déterminer avec certitude la fin des vers. Le choix de cette disposition a été motivé par deux principes. D'une part, nous souhaitions éviter les rimes isolées. D'autre part, nous voulions démontrer la proximité des textes des motets de *L'autrier jouer* et de *Candida virginitas.* En effet, les similarités entre l'organisation des rimes des pièces en ancien français et en latin sont incontestables. Ces similitudes semblent confirmer la réécriture de la pièce latine à partir de la composition en ancien français. Les deux textes sont très proches d'un point de vue formel. Cependant, la disposition des rimes du motet latin ne semble pas toujours correspondre aux phrases mélodiques, surtout dans les derniers vers :

[9] Montpellier, Bibliothèque universitaire, H 196.

Candida virginitas [1]
Ut lilium,
Candida feconditas
Per Filium,
Jubilet jocunditas [5]
Humilium
Castitas
Caput hostis conterit,
Atrium Patrium aperit
Per id fide[*s*] *e<s>t spes et caritas*[10]. [10]

FLOS FILIUS EJUS

Virginité d'une blancheur éclatante comme le lys, fécondité d'une blancheur éclatante par le Fils, que triomphe la joie des humbles, la chasteté écrase la tête de l'Ennemi, par ce moyen, foi, espérance et charité ouvrent la maison du Père.

Selon la disposition retenue, les vers 1 à 6 sont formés d'heptasyllabes alternant avec des tétrasyllabes. Ils s'achèvent par une rime *a*, riche, en [itas] pour les heptasyllabes et une rime riche *b* en [ilium] pour les tétrasyllabes. Dans le premier motet latin *Stirps Jesse / Virga cultus / FLOS*, les rimes du double ne permettaient pas une telle organisation. Néanmoins, dans *Candida virginitas,* nous avons retenu cette disposition à cause de l'organisation similaire des rimes de *L'autrier jouer*.

Dans *Candida virginitas,* l'organisation des vers 7 à 10 est beaucoup plus équivoque à cause des nombreuses répétitions sonores du texte latin. Une nouvelle rime riche *c* en [erit] apparaît à la fin des vers 8 et 9 et forme des rimes embrassées avec la rime *a*. Il serait pourtant tout à fait possible par exemple de diviser la ligne 9 *Atrium Patrium aperit* en trois vers au lieu d'un seul qui s'achèveraient ainsi sur les rimes *b'* et *c*. Nous avons choisi de considérer ces dernières comme des rimes internes à cause de la disposition du texte en ancien français.

[10] Le scribe a semble-t-il oublié un [s] à *fides*. Suivant les corrections suggérées par F. Dolbeau, cette lettre aurait été intervertie avec le [e] suivant. Ainsi, dans le manuscrit, il est écrit : *aperit per id fide est spes et caritas*. F. Dolbeau l'a corrigé ainsi : *aperit per id fide*[s] *e<s>t spes et caritas.*

Le tableau suivant fait la synthèse de la versification de *Candida virginitas* selon la disposition retenue :

Tableau 1 : Versification de *Candida virginitas*

	MÉTRIQUE		RIMES	
Vers	Nombre de syllabes	Rythme	Disposition des rimes	Qualité des rimes
1	7	pp	a	riche
2	4	pp	b	riche
3	7	pp	a’	riche
4	4	pp	b	
5	7	pp	a’	
6	4	pp	b	
7	3		a	
8	7		c	riche
9	9		c	
10	10		a	

L'autrier jouer / FLOS

De part son statut de *contrafactum*, la versification du motet latin imite en grande partie celle de l'ancien français. Voici le texte du *motetus* présent dans W_2 suivi d'un tableau synthétique de sa versification :

L'autrier jouer m'en alai [1]
Par un destor ;
En un vergier m'en entrai
Por cueillir flor.
Dame plesant i trovai, [5]
Cointe d'ator ;
Cuer ot gai ;
Si chantoit en grant esmai :
« Amors ai, q'en ferai ?
C'est la fin, la fin qe qe nus die, j'amerai ». [10]

L'autre jour, j'allais m'ébattre par un lieu écarté ; j'entrai dans un verger pour cueillir une fleur. J'y trouvai une dame charmante, gracieuse dans sa parure ; elle avait le cœur gai ; elle chantait avec un grand trouble : « J'aime – et puis quoi ? C'est la fin, la fin ; quoi qu'on en dise, j'aimerai ».

Tableau 2 : Versification de *L'autrier jouer m'en alai*

	MÉTRIQUE	RIMES	
Vers	Nombre de syllabes	Disposition des rimes	Qualité des rimes
1	7	a	pauvre
2	4	b	pauvre
3	7	a	
4	4	b	
5	7	a	
6	4	b	
7	4	a	
8	7	a	
9	6	a	
10	12	a	

Dans la première partie du motet en ancien français, les longueurs de vers sont régulières et changent au même endroit que dans le *contrafactum* (v. 7). De la même façon, les rimes sont croisées. Ensuite, comme dans le motet latin, les longueurs des vers 7 à 10 sont plus hiératiques et hypothétiques. Le vers 9 *Amors ai, qu'en ferai ?* pourrait être divisé en deux mais nous avons préféré suivre l'organisation antérieure du motet *Stirps Jesse / Virga cultus / FLOS* dont le motet en ancien français serait issu. Le tableau suivant permet de comparer les deux versifications :

Tableau 3

Versification de *L'autrier jouer*			Versification de *Candida virginitas*	
Vers	Nombre de syllabes	Disposition des rimes	Nombre de syllabes	Disposition des rimes
1	7	a	7	a
2	4	b	4	b
3	7	a	7	a
4	4	b	4	b
5	7	a	7	a
6	4	b	4	b
7	4	a	3	a
8	7	a	7	c
9	6	a	9	c
10	12	a	10	a

Contrairement au texte *Candida,* le poème *L'autrier jouer* n'utilise que la rime *a* de manière suivie à partir du vers 7. Cette rime provient des refrains VdB 338 *C'est la fin, la fin qe qe nus die, j'amerai* et VdB 148 *Amor ai, q'en ferai ?*[11] Ce dernier est également présent dans un motet de Mo, *Hé ! marotele, alons au bois / En la praerie, Robin et s'amie / APTATUR* (f° 98 v°). Dans ce refrain, seul le texte a été conservé. La deuxième ente *C'est la fin, la fin qe qe nus die, j'amerai* (VdB 338) est employée notamment dans le dernier vers du rondeau 92 de Guillaume d'Amiens[12]. La mélodie chantée est identique dans la pièce du trouvère mais, selon l'hypothèse de M. Everist, elle serait originaire de la clausule à trois voix de F.

La proximité du texte latin avec le poème en ancien français est d'autant plus grande que certaines rimes internes ont été conservées. Dans *L'autrier jouer*, le terme *l'autrier* fait écho au mot *vergier* grâce à la répétition de la sonorité [ier] aux vers 1 et 3. De la même façon, dans le poème latin, le mot *Candida* est répété aux vers 1 et 3, ce qui permet la création d'une assonance en [a] :

[11] EVERIST, Mark, *French Motets*, *op. cit.,* p. 66-68. VdB 148 : Montpellier, Bibliothèque universitaire, H 196, f° 98 v°.
[12] Rondeau 92 : Vatican, Biblioteca apostolica Vaticana, Reg. lat. 1490, f° 119 v° ; Refrain VdB 338 : I, Royaume-Uni, Oxford, Bodleian Library, Douce 308 ; C, Suisse, Bern, Burgerbibliothek, cod. 389.

*L'autr**ier** jouer m'en alai* [1]
Par un destor ;
*En un verg**ier** m'en entrai*
Por cueillir flor.

*Candid**a** virginitas* [1]
Ut lilium,
*Candid**a** feconditas*
Per Filium,

De même, l'allitération en [c] aux vers 6 et 7 dans le texte original est conservée et s'enrichit dans le texte latin. La sonorité [ca] est répétée au début des vers 7 et 8 :

***C**ointe d'ator ;* [6]
***C**uer ot gai ;*

***Ca**stitas* [6]
***Ca**put hostis conterit,*

Figures de style dans Candida virginitas / FLOS

La disposition des rimes dans les six premiers vers du texte *Candida virginitas* est beaucoup plus recherchée que dans le poème en ancien français. En effet, les rimes croisées n'ont pas été disposées au hasard. Elles permettent de souligner la construction sémantique par deux vers et de relier certains mots. Ainsi, dans les vers 1 à 4, *virginitas* est associé à *feconditas*. La disposition des rimes souligne donc ici le paradoxe de la virginité féconde. D'autre part, *lilium*, le lys, fleur mariale par excellence, est associé à *Filium*. Plus qu'une rime riche, c'est une rime interne ici : seule une lettre est modifiée. Cette disposition permet d'évoquer directement la teneur. La fleur dans la voix supérieure désigne Marie associée à son Fils alors qu'à la teneur, elle est une métaphore du Christ et de son lien avec la Vierge.

Aussi, les quatre premiers vers du texte latin sont extrêmement homogènes. En plus des rimes riches et *annominatio*, le mot *Candida* est répété au début des vers 1 et 3. Toutes ces réitérations concourent encore à souligner la construction grammaticale

parallèle des quatre premiers vers. Les termes utilisés ici sont identiques, possèdent un nombre similaire de syllabes ou ont des sonorités extrêmement proches :

Candida virginitas	3+4
Ut lilium,	1+3
Candida feconditas	3+4
Per Filium,	1+3

Cette disposition forme encore un écho aux vers 5 et 6. La rime *a* permet de lier la virginité féconde des vers 1 et 3 à la joie, *jocunditas* au vers 5 tandis que le lys et le Fils sont associés à *Humilium* au vers 6. Ainsi, la disposition des six premiers vers est extrêmement soignée.

D'autre part, la disposition des rimes (v. 1 à 6 puis 7 à 10) est soulignée et encadrée par une *annominatio*. *Castitas* au vers 7 peut être considéré comme un terme dérivé de *Candida*. En effet, dans ces deux mots, toutes les voyelles sont répétées dans le même ordre. D'autre part, en plus de l'allitération en [c], la répétition de dentales ([t] au vers 1 et [d] au vers 7) contribuent encore à rapprocher ces deux termes. Pour finir, *castitas* forme aussi une *annominatio* avec le dernier mot *caritas* au vers 10. La chasteté est ainsi liée à la charité. L'ensemble du poème est donc ponctué par cette figure de style :

Candida *virginitas*	[1]
Ut lilium,	
Candida feconditas	
Per Filium,	
Jubilet jocunditas	[5]
Humilium	
Castitas	
Caput hostis conterit,	
Atrium patrium aperit,	
Per id fide est spes et ***caritas****.*	[10]

Enfin, plus qu'une rime interne, une dernière *annominatio* se trouve au vers 9 : *atrium* devient *patrium*.

Étude de la disposition sémantique

Candida virginitas

Dans le poème latin, la disposition sémantique des vers est quelque peu différente de la versification. La première partie, du vers 1 à 4, est une énumération de groupes nominaux parallèles qui rappelle les qualités de la Vierge. La deuxième, du vers 5 à 10, évoque les conséquences de cette élection de Marie. Les résultats des qualités de la Vierge sont énumérés dans la deuxième partie. La première conséquence est une injonction sur le triomphe des humbles : Dieu a choisi une femme pour naître parmi les hommes. Une deuxième conséquence est évoquée au vers 8. Elle résulte de la chasteté de Marie, qualité elle-même rappelée au vers 7. L'absence de concupiscence de Marie permet de vaincre l'Ennemi, c'est-à-dire le Diable. L'utilisation des termes *Caput hostis conterit* n'est pas fortuite. Cette expression fait directement référence à la Genèse. Ève a été séduite par le serpent et a mangé le fruit défendu. Pour cela, Dieu a dit :

[15]Inicicitias ponam inter te et mulierem
et semen tuum et semen illius
ipsa conteret caput tuum
et tu insidiaberis calcaneo eius[13]

La chasteté de Marie vainc ainsi le serpent. La chute de l'humanité provoquée par la faute d'Ève est rachetée par la Vierge. Cette interprétation mariale des versets de la Genèse associée au répons *Stirps Jesse* de Fulbert de Chartres est particulièrement intéressante. G. Dahan souligne que l'évêque est le premier à avoir fait un véritable travail d'exégèse sur ce verset[14]. Pour Fulbert, dans son sermon IV *approbatae consuetunis*, fracasser la tête du serpent signifie vaincre la concupiscence, la tentation majeure du diable. Or, Marie est la première à vaincre cette dernière en conservant sa virginité. Ainsi, l'auteur du *contrafactum* connaissait sans doute le sermon de Fulbert attaché au répons *Stirps Jesse* dans la liturgie chartraine.

---

[13] *Biblia sacra,* Genèse, III, 15-16. [15]Je mettrai des inimitiés entre toi et la femme, entre ta postérité et sa postérité : celle-ci t'écrasera la tête, et tu lui blesseras le talon.
[14] DAHAN, Gilbert, « Éléments d'exégèse biblique dans l'œuvre de Fulbert de Chartres » dans ROUCHE, Michel (dir.), *Fulbert de Chartres. Précurseur de l'Europe médiévale ?*, Paris, PUPS, p. 137-150 et surtout p. 149. Sermon IV, *PL,* 141, p. 320.

Enfin, la défaite de l'Ennemi provoque une dernière conséquence : les vertus théologales, c'est-à-dire celles concernant Dieu (1, Corinthiens, XIII, 13), permettent l'ouverture de la maison du Père. L'Homme peut à nouveau prétendre à la vie éternelle. Le jardin d'Éden peut s'ouvrir à nouveau. Le tableau ci-après permet de récapituler la disposition sémantique du texte :

Tableau 4

Vers	Versification	Texte	Analyse succincte	
1 2	7 4	*Candida virginitas* *Ut lilium,*	Première qualité : la virginité	Énumération des qualités de la Vierge
3 4	7 4	*Candida feconditas* *Per Filium,*	Deuxième qualité : la fécondité	
5 6	7 4	*Jubilet jocunditas* *Humilium*	Première conséquence : la joie des humbles	Ces qualités amènent trois conséquences
7 8	3 7	*Castitas* *Caput hostis conterit,*	La troisième qualité, la chasteté, entraîne la deuxième conséquence	
9 10	9 10	*Atrium Patrium aperit,* *Per id fide*[*s*] *et spes et caritas.*	Troisième conséquence : les vertus théologales permettent l'accès au paradis	

Comme dans le motet en ancien français, la première partie peut également se diviser en deux paires de deux vers. Cette disposition est soulignée par la répétition du mot *Candida* au début des vers 1 et 3, par la construction grammaticale parallèle et par un même nombre de syllabes dans chaque mot :

***Candida** virginitas*	3+4
ut lilium	1+3
***Candida** feconditas*	3+4
per Filium	1+3

Dans la deuxième partie, les vers sont également organisés par deux. La première conséquence est chantée aux vers 5 et 6, la deuxième, au vers 8 et enfin la troisième aux vers 9 et 10.

L'autrier jouer

La disposition sémantique du motet *L'autrier jouer m'en alai / FLOS* ne correspond pas exactement à celle du motet latin. Alors que ce dernier est composé de deux grandes parties, la composition en ancien français peut se diviser en trois. Néanmoins, dans le texte latin comme celui en ancien français, pour chaque proposition sémantique, les vers fonctionnent par paire.

En effet, les deux textes sont particulièrement proches dans les quatre premiers vers. Dans le motet latin, chaque groupe nominal (v. 1-2 puis 3-4) évoque une qualité. De même, dans la pièce en ancien français, chaque proposition traite d'une action du locuteur (v. 1-2 puis 3-4). Ainsi, dans les deux textes, la première partie de quatre vers se divise elle-même en deux sections égales de deux vers.

La description physique de la dame aux vers 5 et 6 correspond à la première conséquence dans le motet, la description des sentiments du personnage à la deuxième. Pour finir, le discours direct de la dame dans le motet en ancien français coïncide avec la dernière conséquence de la pièce latine. Le tableau suivant récapitule la disposition sémantique de *L'autrier jouer* :

Tableau 5

Vers	Versification	Texte	Analyse succincte	
1 2	7 4	*L'autrier jouer m'en alai* *Par un destor ;*	Exorde	Le locuteur
3 4	7 4	*En un vergier m'en entrai* *Por cueillir flor.*	Narration	
5 6	7 4	*Dame plesant i trovai,* *Cointe d'ator ;*	Description physique	Portrait de la Dame
7 8	3 7	*Cuer ot gai ;* *Si chantoit en grant esmai :*	Description morale	
9	6	*« Amors ai, q'en ferai ?*	Division	Discours direct de la Dame
10	12	*C'est la fin, la fin qe qe nus die, j'amerai ».*	Conclusion	

Étude de la polyphonie

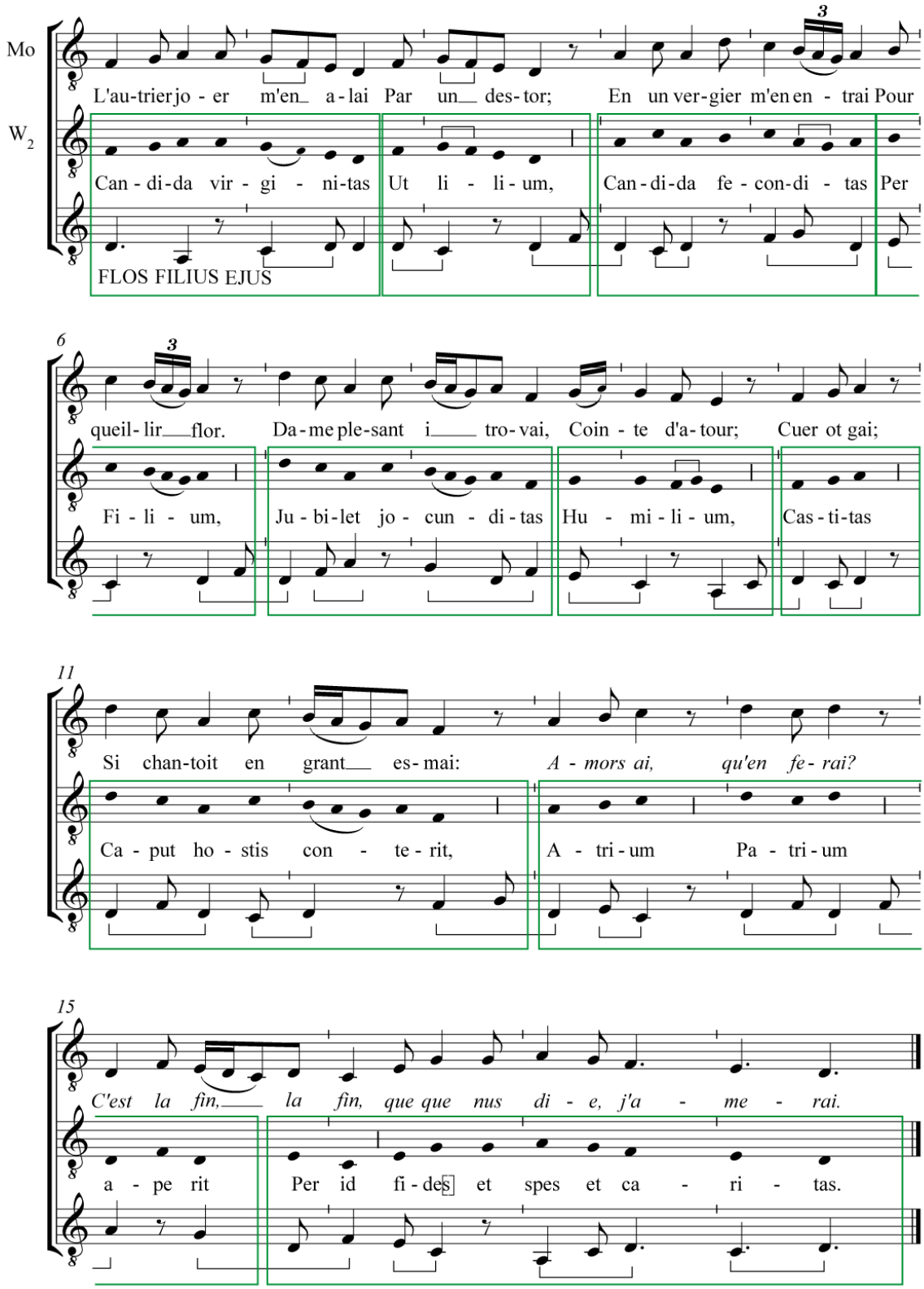
Même si le motet *Candida virginitas / FLOS* est une réécriture de *L'autrier jouer / FLOS*, cette pièce tire elle-même son origine d'une clausule. C'est peut-être pour cette raison que la voix supérieure du motet est presque sans exception toujours en mouvement contraire. Le compositeur a voulu créer une polyphonie plus riche par rapport à certains autres motets de notre corpus.

D'un point de vue rythmique, la teneur et la voix supérieure sont toujours décalées sauf à la reprise de la teneur à la mesure 11. La superposition des voix semble ainsi beaucoup plus complexe que dans les autres motets de notre corpus. Or, pour créer son texte, le compositeur a utilisé non pas la période de base la plus utilisée dans ce motet - longue brève longue brève longue - mais une unité de deux longues. En d'autres termes, les créateurs des poèmes des motets ont pensé la polyphonie en fonction d'une période de deux perfections. Cette dernière correspond au premier *ordo* de la teneur chanté sur *FLOS*.

Dans la transcription, chaque vers coïncide ainsi avec une période de deux ou quatre temps de la teneur en fonction de la longueur du vers. Les périodes du texte en ancien français correspondent toujours avec celles du poème latin. Seuls les vers 9 et 10,

plus longs, coïncident avec six longues dans le motet latin et sont de longueurs différentes dans les deux pièces :

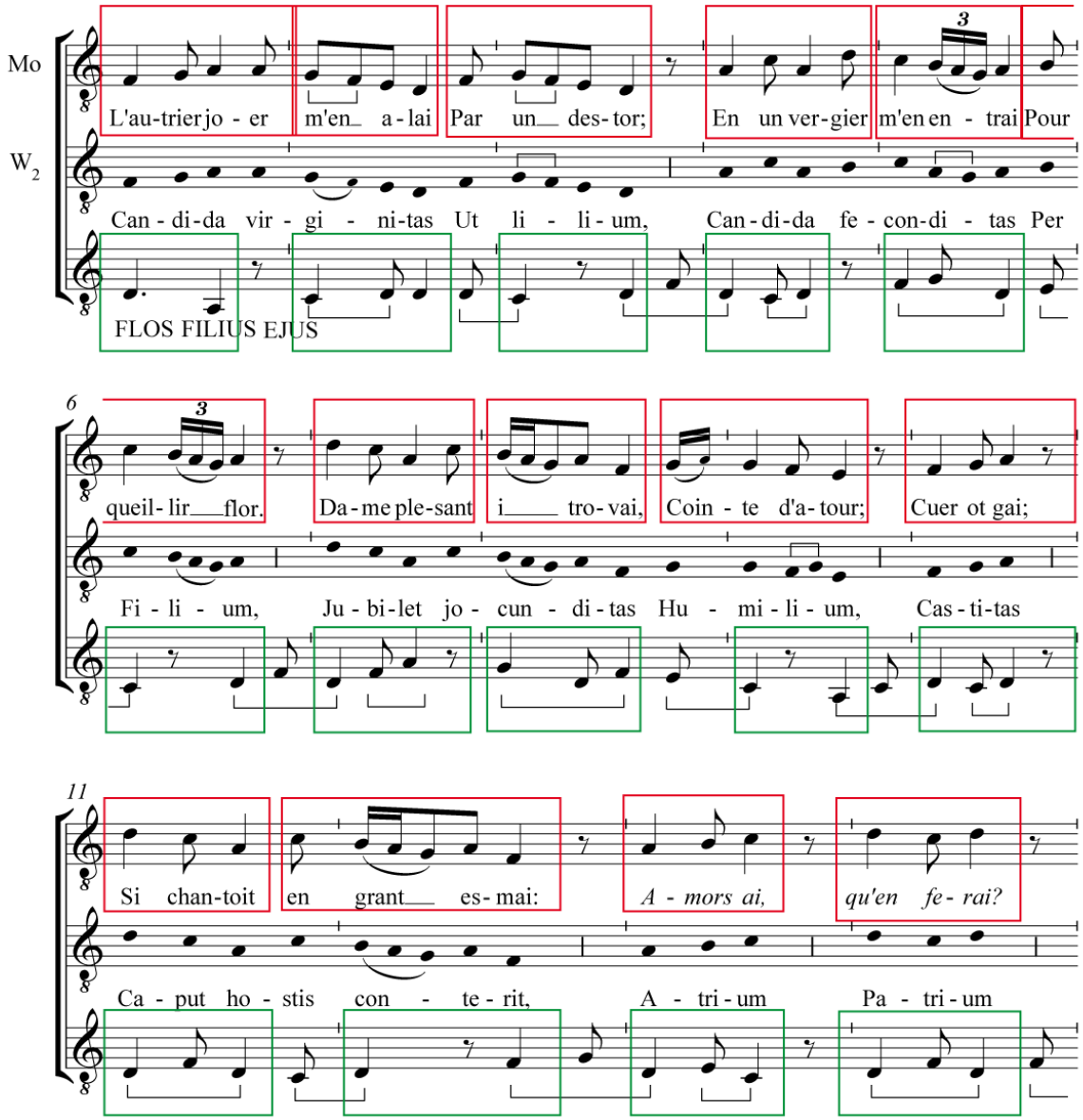
Exemple musical 2



Ainsi, les poèmes en latin et en ancien français sont disposés d'une manière assez particulière. À l'exception du vers 9 ou 10, chaque groupe grammatical ou mot se

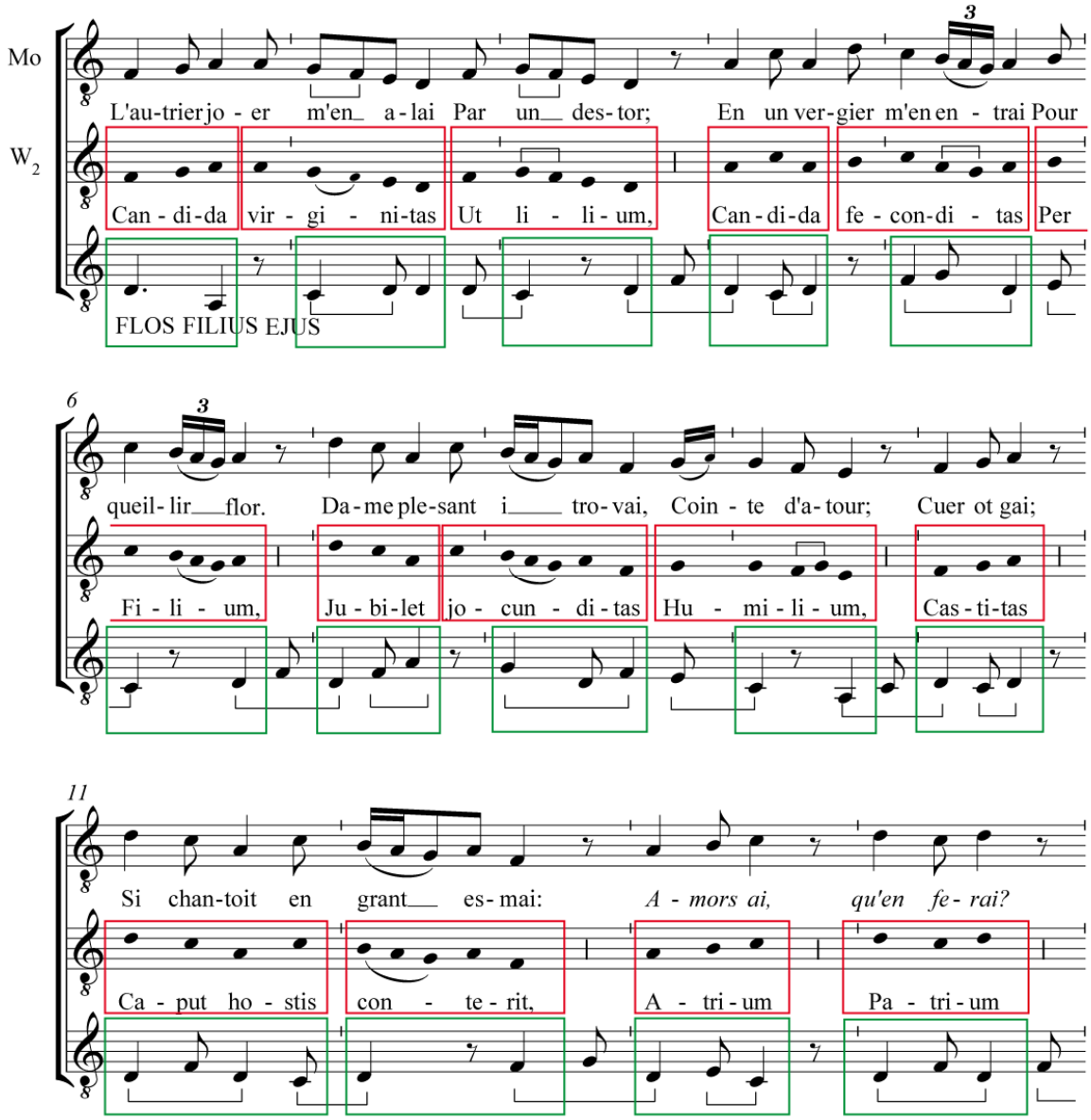
compose de trois ou quatre syllabes mais jamais plus. Ces ensembles coïncident toujours avec deux longues de la teneur. Cette disposition est flagrante dans le motet en ancien français :

Exemple musical 3



Le compositeur du texte latin a employé le même principe. Dans la transcription, chaque fin de mot ou groupe grammatical coïncide avec la fin d'une période de deux temps à la teneur :

Exemple musical 4



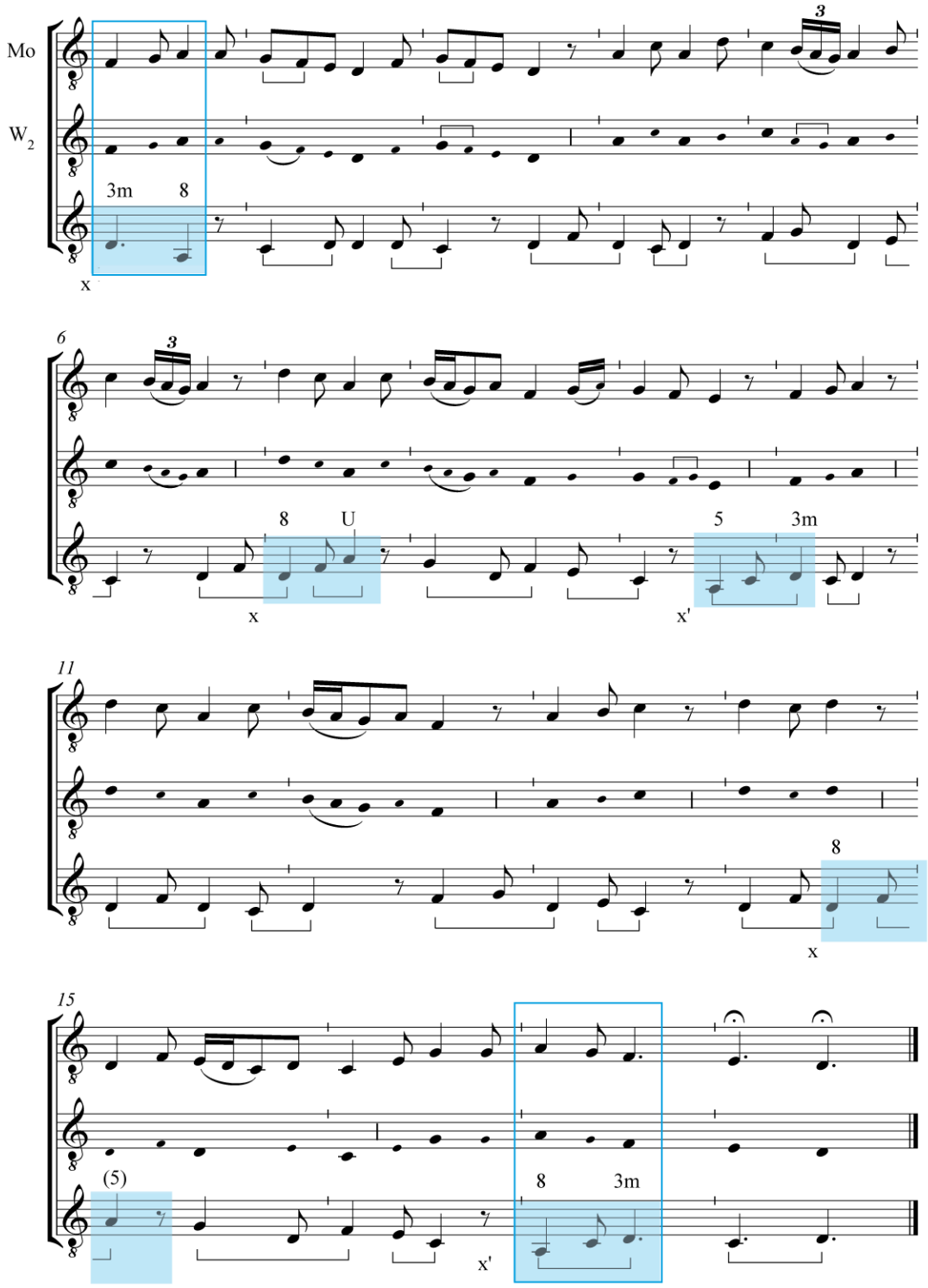
La disposition grammaticale des poèmes des deux motets permet de mettre en évidence l'unité rythmique de base qui a présidé à la composition des deux textes et donc sans doute de la polyphonie. Cette disposition résulte d'un processus de composition. Le texte a été pensé et créé en fonction de la mélodie de la teneur quantifiée en dix-huit

périodes de deux longues. Chaque mot ou groupe grammatical correspond toujours à deux perfections de la teneur.

La division de la teneur selon le rythme - longue brève longue brève longue - est assez peu courante dans les polyphonies mesurées sur le *Stirps Jesse*. C'est peut-être la raison qui a poussé le compositeur à s'appuyer sur une période de deux longues uniquement. Cette concordance particulière des deux voix permet de mettre en lumière non pas une organisation purement numérique mais une structuration de la pensée du compositeur en fonction d'une période.

Ce procédé a donc fortement influencé la mélodie de la voix supérieure. Certaines formules entraînent ainsi l'utilisation de mêmes consonances au *motetus* mais le compositeur n'utilise pas plus de deux fois la même solution au double. Par exemple, la teneur chante cinq fois la formule *x* (*ré la* ou *la ré*). Par deux fois seulement, le *motetus* forme une tierce mineure et une octave aux mesures 1 et 17. Ce procédé entraîne la création d'une formule similaire à la voix supérieure (*fa sol la* ou *la sol fa*) : il n'y a pas d'ornement, les notes sont identiques mais inversées et chacune porte une syllabe. Néanmoins, la seconde occurrence ne forme pas une unité sémantique. Dans les trois autres cas, aux mesures 7, 9-10 et 14-15, la solution est toujours différente :

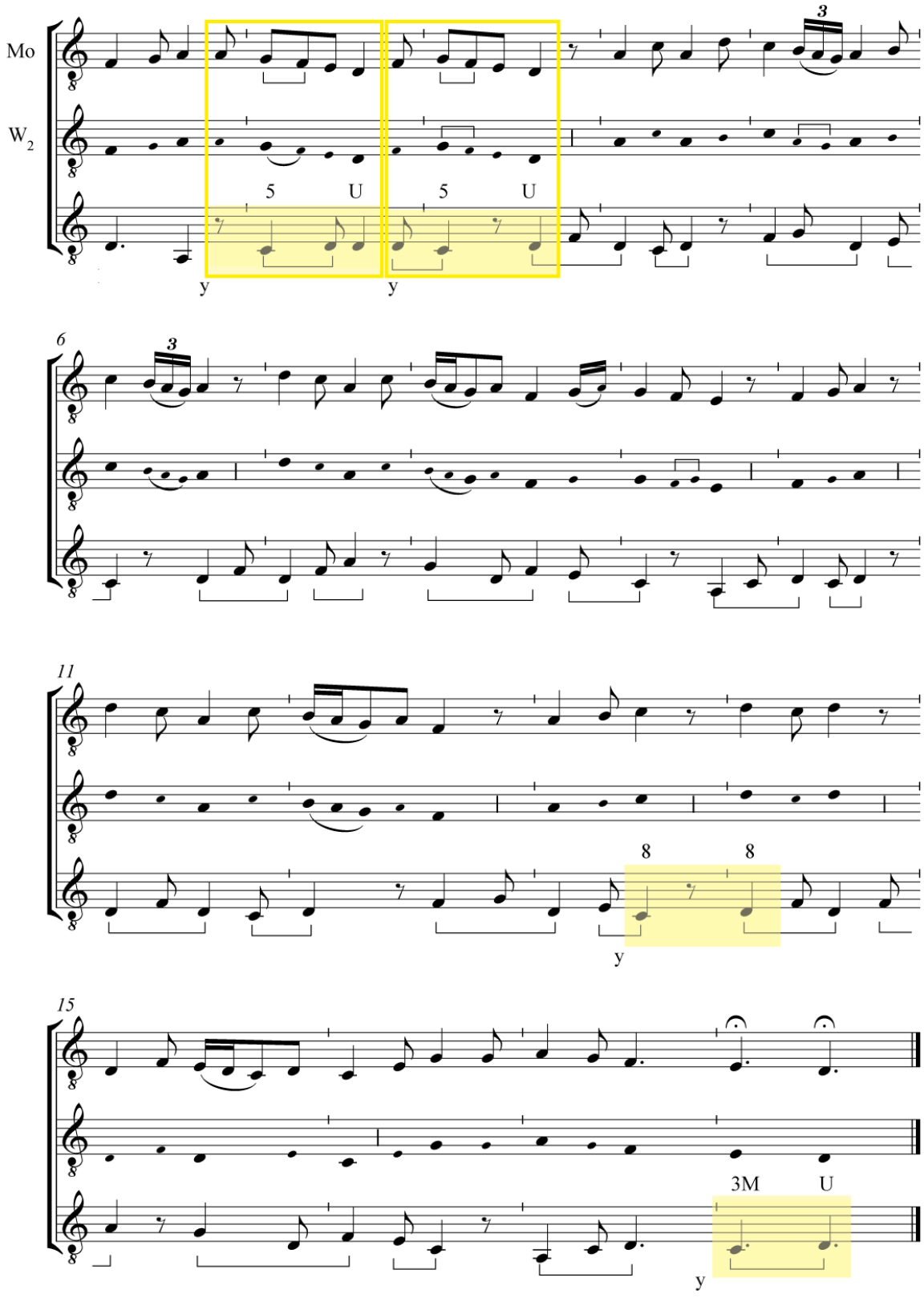
Exemple musical 5



La formule *y* (*ré do*) est employée quatre fois à la teneur. Dans deux cas, elle entraîne le même motif à la voix supérieure aux mesures 2 et 3 grâce à des consonances de quintes et d'unissons. Aux mesures 13-14 et 18, le compositeur utilise des solutions différentes. Dans le premier cas, le compositeur a employé un mouvement parallèle

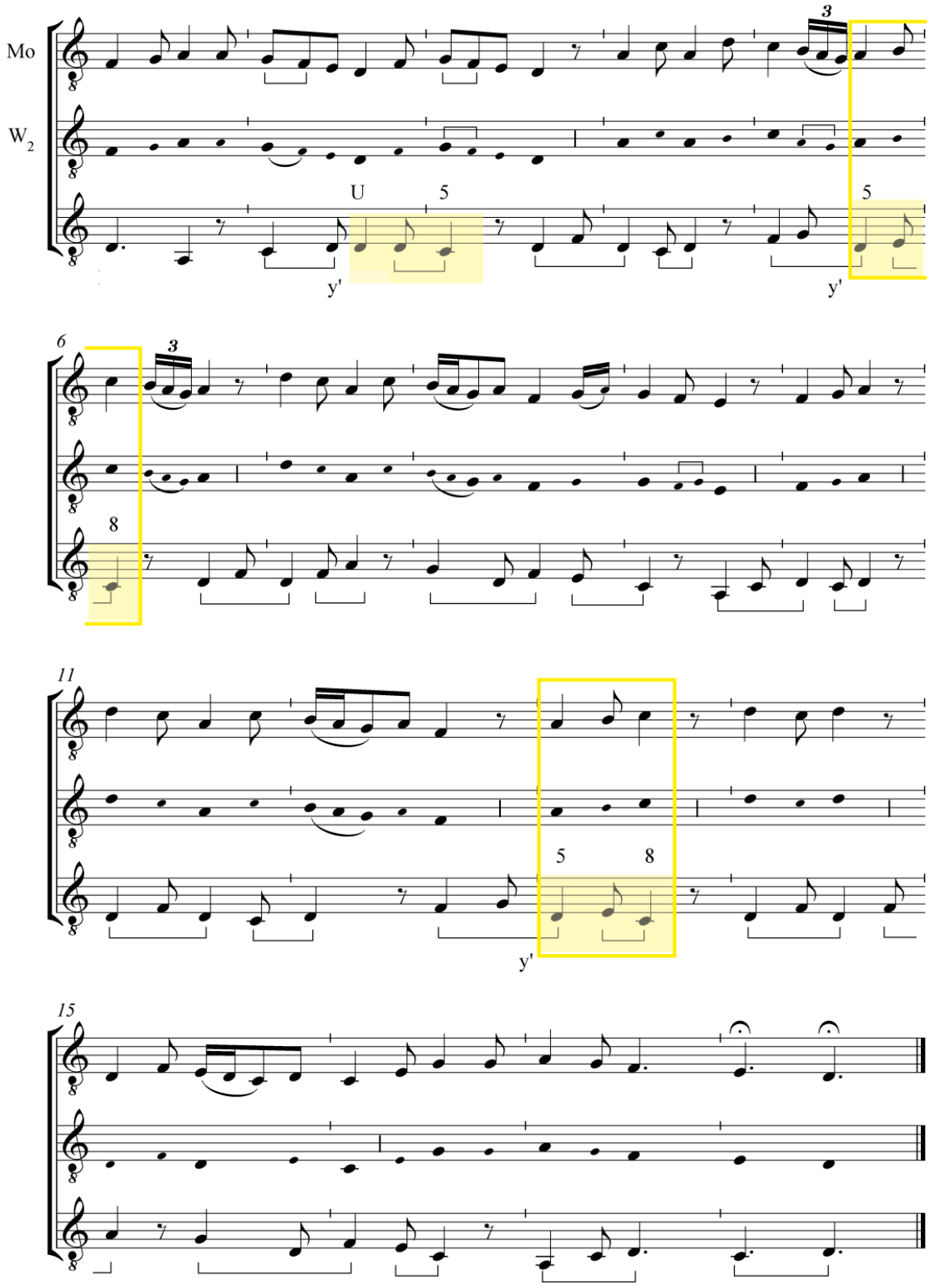
d’octaves, dans le deuxième, une tierce majeure suivie d’un unisson pour la cadence finale :

Exemple musical 6



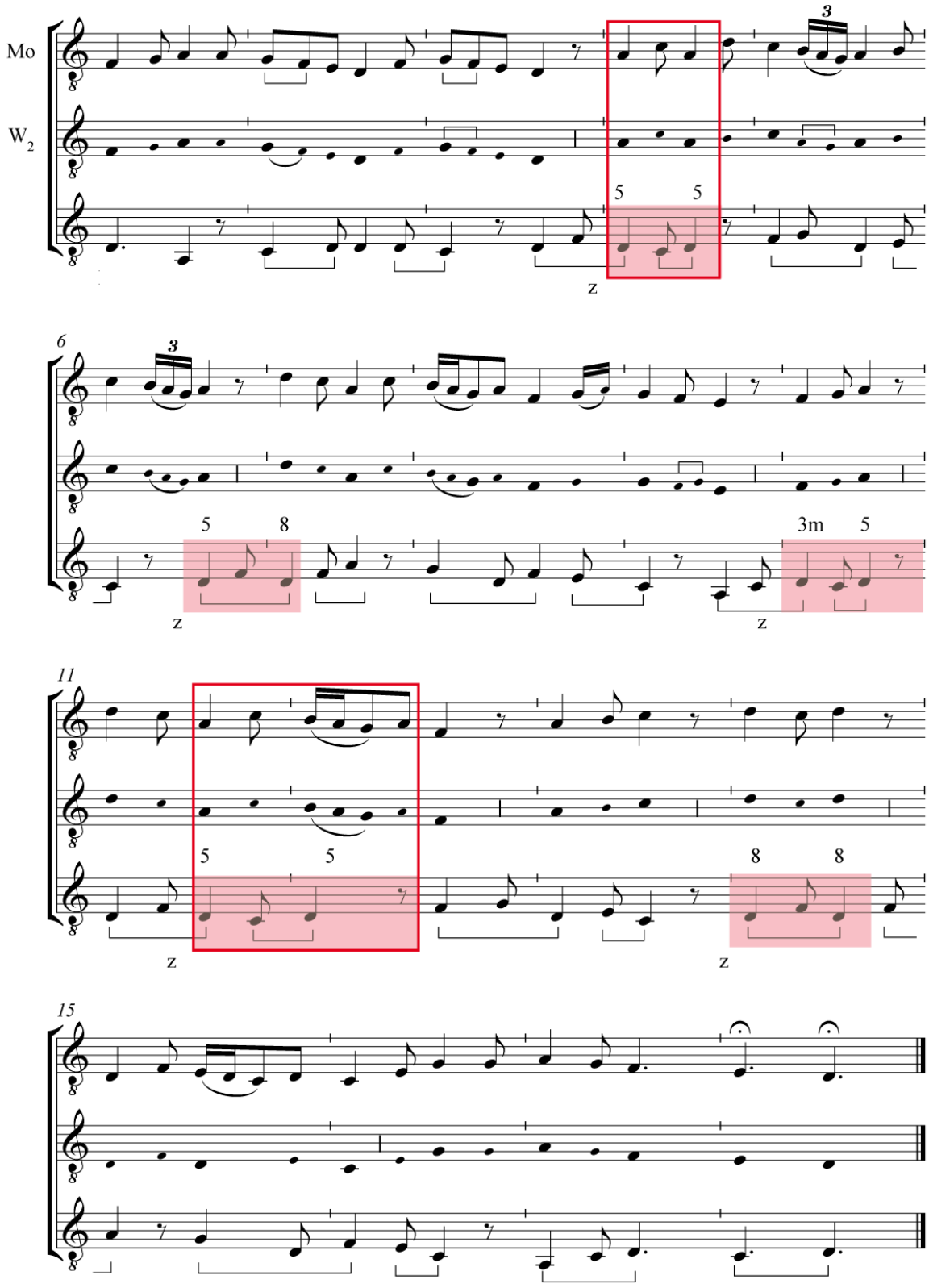
De même, la formule *y'* (*ré do*), inversion de *y*, est employée deux fois avec les mêmes solutions, une octave suivie d'une quinte aux mesures 5-6 et 13-14. Néanmoins, seule la seconde occurrence forme une unité sémantique. Pour finir, aux mesures 2 et 3, la solution employée est différente. Le double chante un unisson suivi d'une quinte :

Exemple musical 7



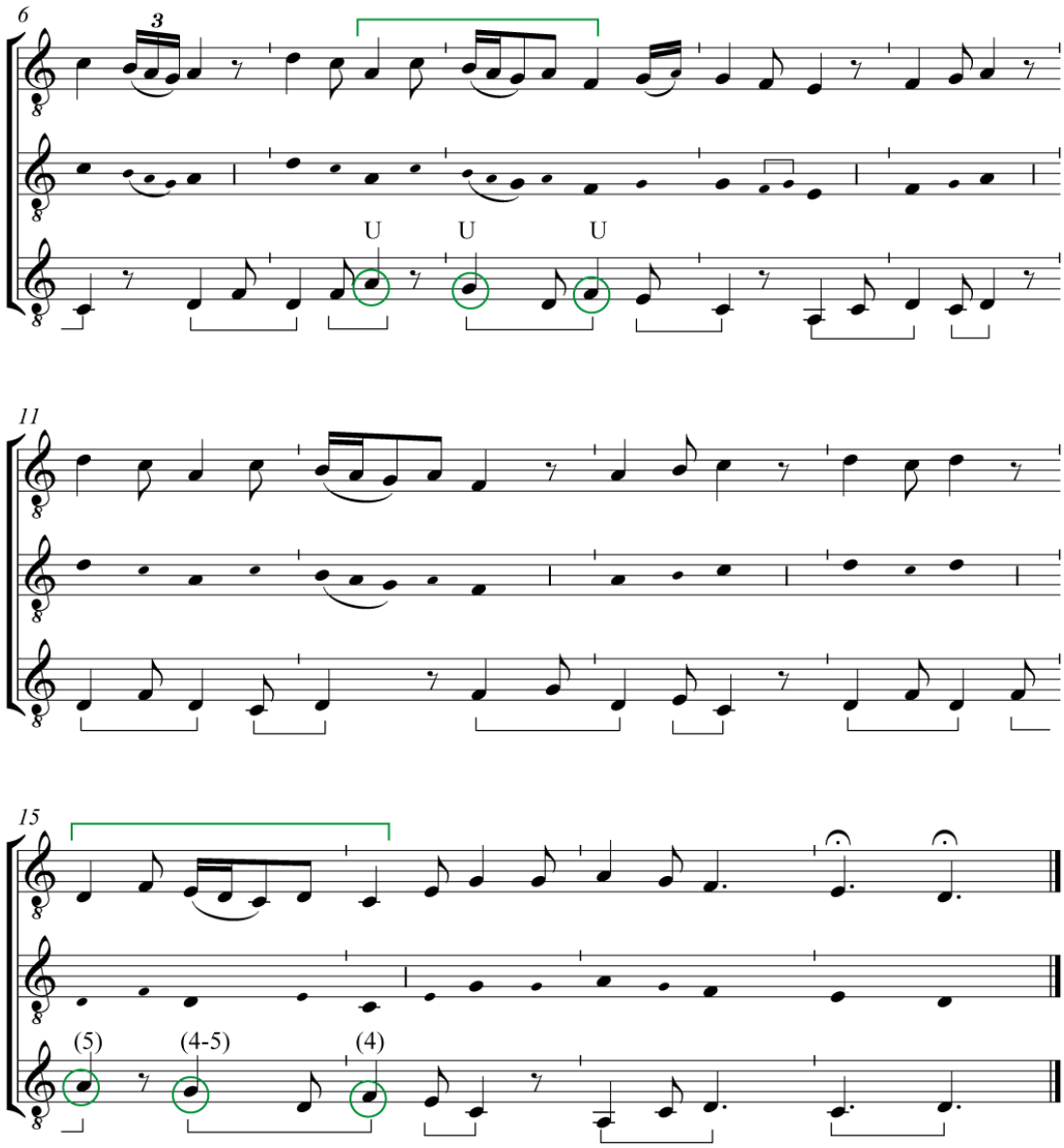
Enfin, la formule *z* (*ré ré*) provoque deux fois les mêmes consonances de quintes parallèles aux mesures 4 et 12-13. En revanche, elle n'entraîne pas l'utilisation d'un même motif à la voix supérieure. Dans les autres cas, le compositeur emploie toujours des solutions différentes, c'est-à-dire une quinte et une octave aux mesures 6-7, une tierce mineure suivie d'une quinte à la mesure 10, deux octaves, à la mesure 14 :

Exemple musical 8



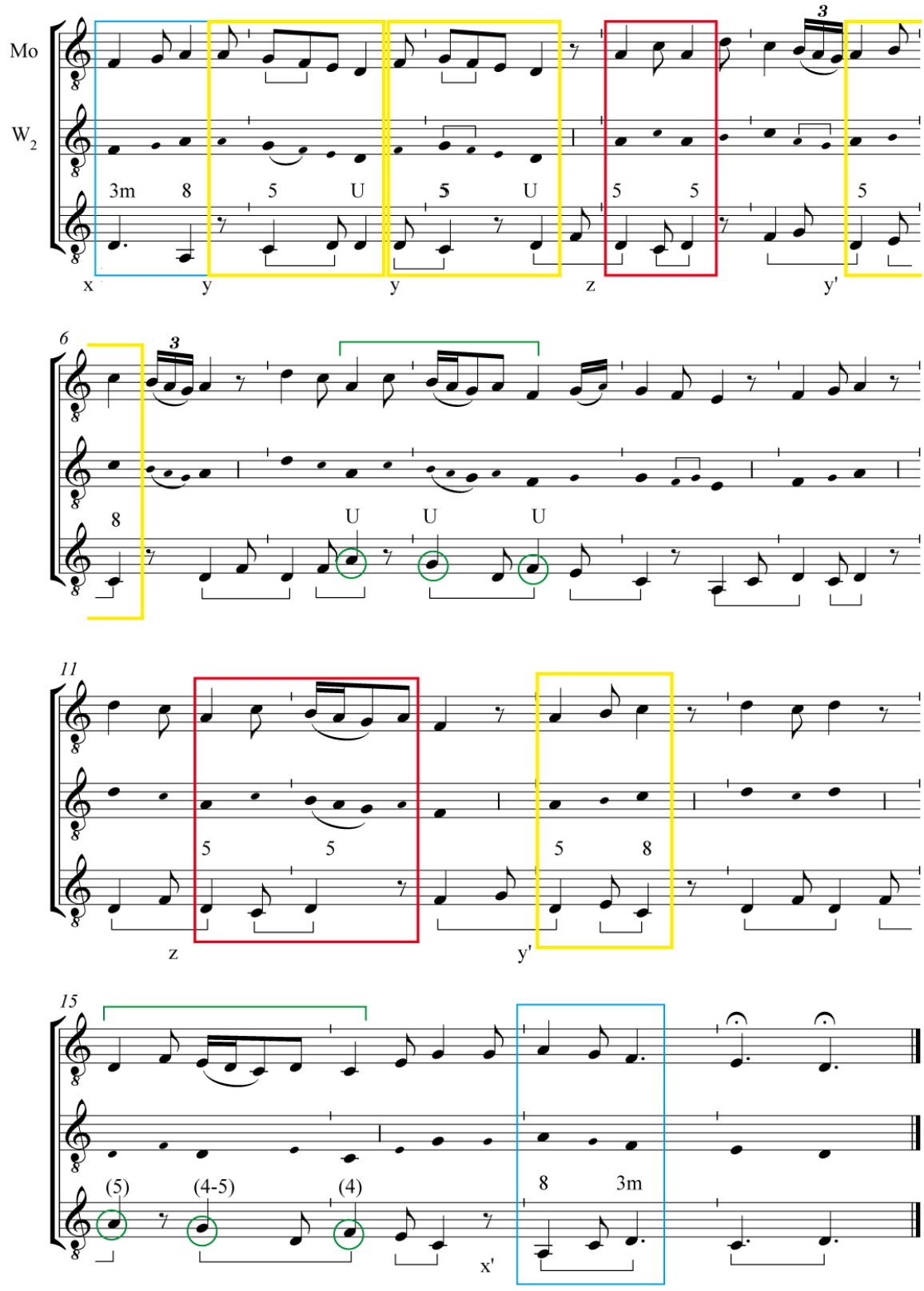
Un autre procédé de composition provoque des répétitions à la voix supérieure aux mesures 7-8 et 15. En effet, dans ces mesures, le compositeur de la polyphonie a employé des mouvements parallèles, assez singuliers dans cette polyphonie en mouvement contraire. La teneur chante un mouvement conjoint descendant *la sol fa* dans les deux cas. La première fois, aux mesures 7-8, le compositeur emploie une octave suivie de trois unissons. Dans la seconde, à la mesure 15, il utilise également un mouvement parallèle mais en croisant les voix. Ainsi, le double forme une octave suivie de quintes avec la teneur. Ce procédé provoque l'utilisation d'une même formule ornementale à la voix supérieure mais transposée :

Exemple musical 9



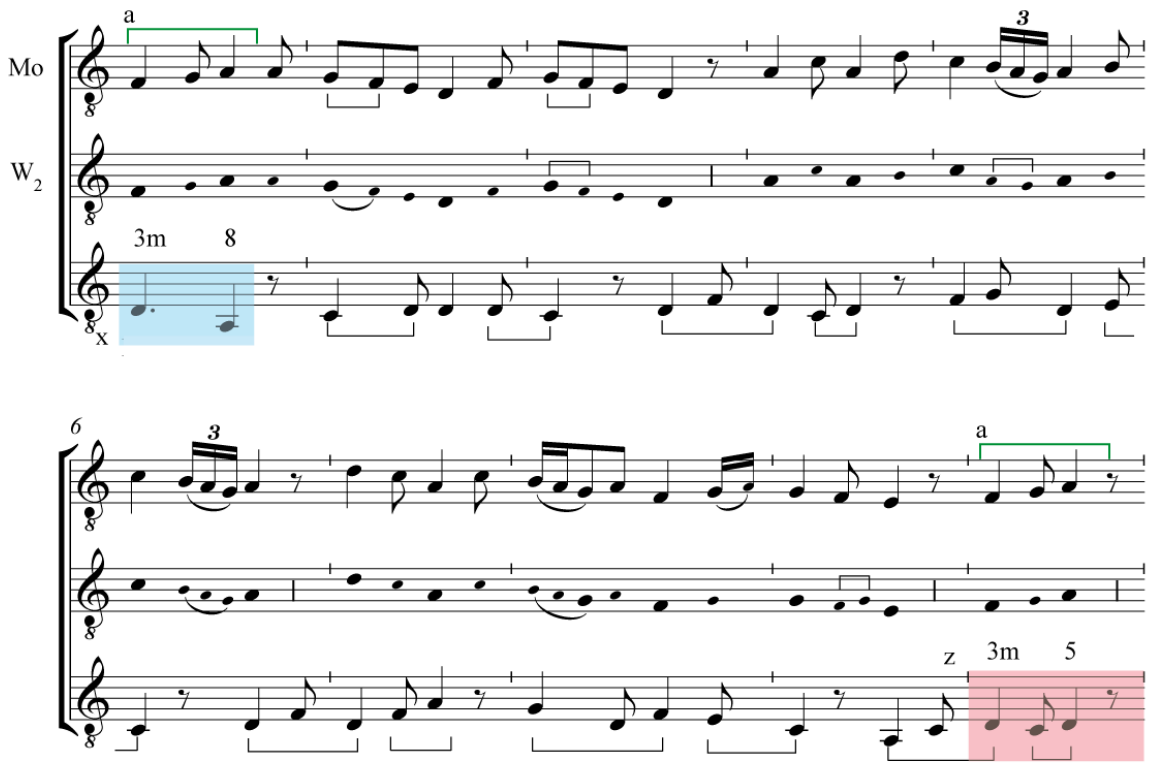
L'utilisation d'un même procédé dans la polyphonie du motet y compris dans la partie qui contient le refrain VdB 338 est peut-être une preuve supplémentaire de la création première de la clausule. Elle témoigne également de l'influence des répétitions de la teneur sur celles des voix supérieures. La transcription suivante rassemble l'ensemble des réitérations provoquées par la teneur :

Exemple musical 10



Néanmoins, la teneur ne provoque pas toutes les répétitions de la voix supérieure. Par exemple, l'emploi du motif *a* (*fa sol la*) au double aux mesures 1 et 10 ne résulte pas directement d'une réitération de la teneur. En effet, lors de la première occurrence de ce motif, à la mesure 1, la voix supérieure emploie les consonances de tierce mineure suivie d'une octave à partir de la formule *x* (*ré la*). Puis, lors de la seconde réitération de *a* au double à la mesure 10, la teneur chante la formule *z* (*ré ré*). Le *motetus* forme alors une tierce suivie d'une quinte avec la voix la plus grave. La seconde occurrence de la formule *a* résulte peut-être de la volonté du compositeur de mettre en évidence la fin de la première énonciation de la mélodie de la teneur. Elle est peut-être également le fruit d'une décision mélodique horizontale :

Exemple musical 11

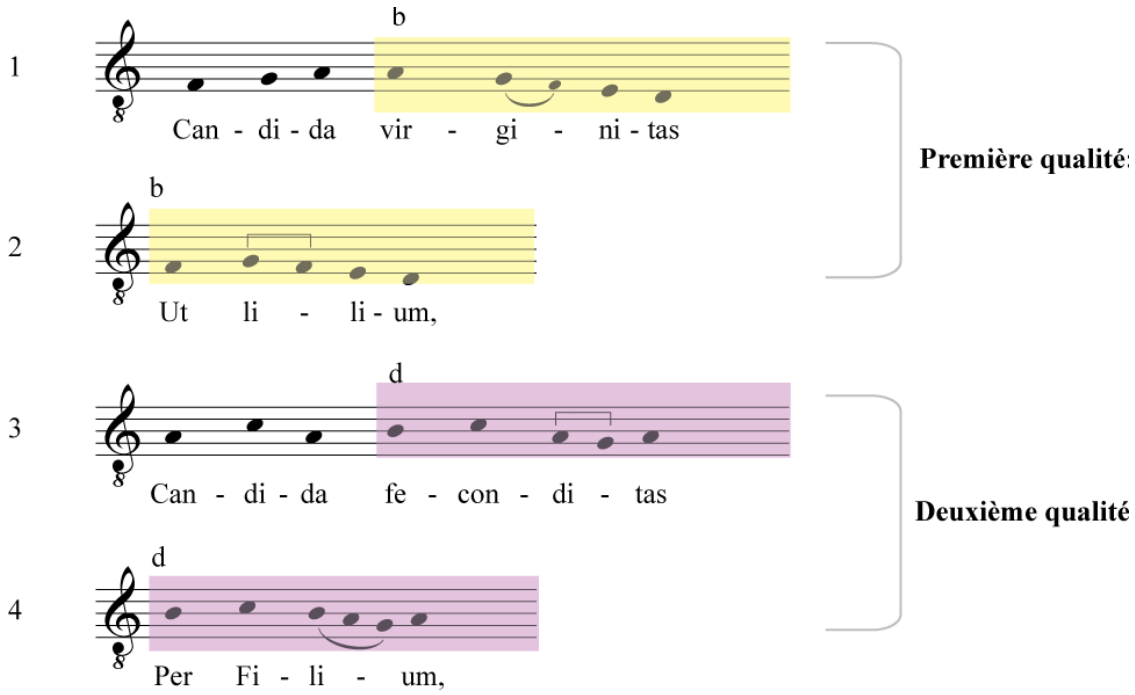


Disposition poético-musicale

La plupart des répétitions motiviques du double qu'elles soient provoquées ou non par la teneur ont été utilisées par les compositeurs des motets *L'autrier jouer / FLOS* et *Candida virginitas / FLOS* pour créer leur texte. Par exemple, la coïncidence entre les répétitions mélodiques des mesures 1 à 6 et la première partie du texte est très soignée. La

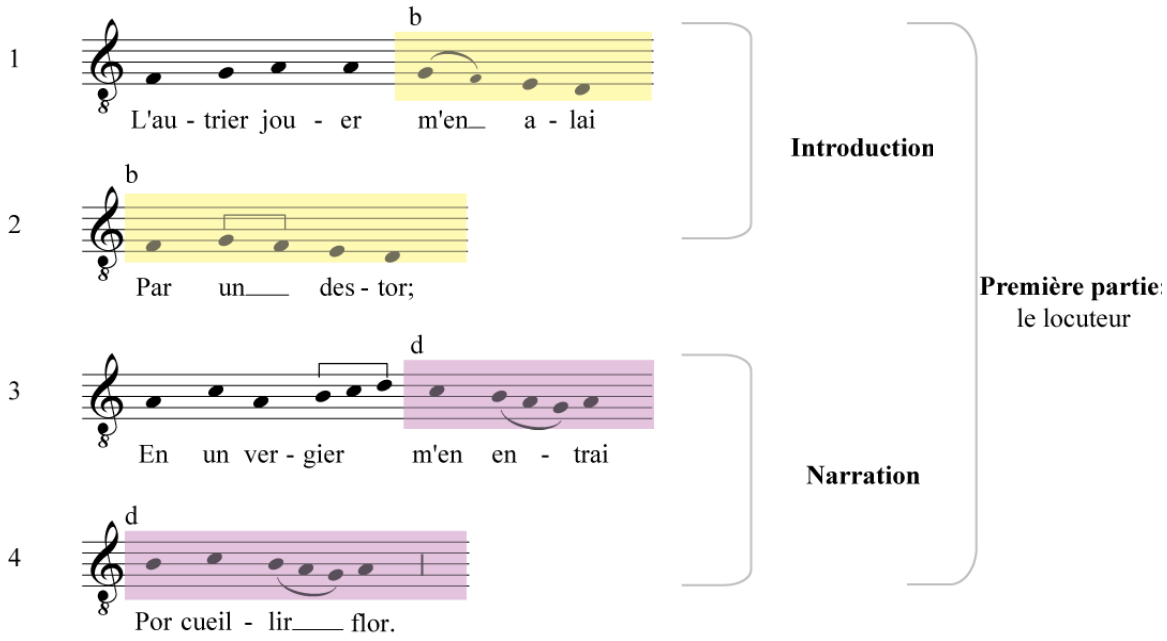
fin des vers 1 et 2 est marquée par une *conversio*, c'est-à-dire par la répétition d'un motif *b*, *sol fa mi ré*. Cette répétition est directement issue de la réitération de la formule *y* de la teneur (*do ré*). Elle permet de créer un parallélisme musical qui correspond au groupe nominal sur la première qualité de Marie : sa virginité. De même, les deux vers suivants, c'est-à-dire les vers 3 et 4, s'achèvent sur la réitération d'un motif *d* (*do si la sol la*). Ces répétitions ne résultent pas cette fois de la teneur mais d'une volonté mélodique. Ainsi, les vers fonctionnent par paire comme les phrases musicales. D'autre part, le motif *d* peut être rapproché de *b*. Malgré les différences de hauteurs, les deux formules s'inscrivent dans une quarte descendante *sol ré* puis *do sol*. Ainsi, la première partie est marquée par la répétition de motifs semblables qui concoure en même temps à mettre en évidence la division du texte par deux vers :

Exemple musical 12



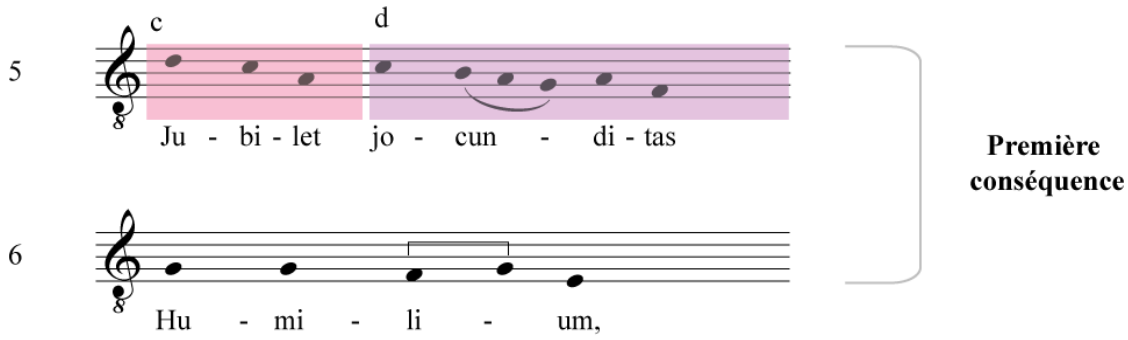
Ces répétitions étaient déjà utilisées dans le motet en ancien français et soulignent, dans la première partie sur le locuteur, la construction grammaticale des vers par paire :

Exemple musical 13



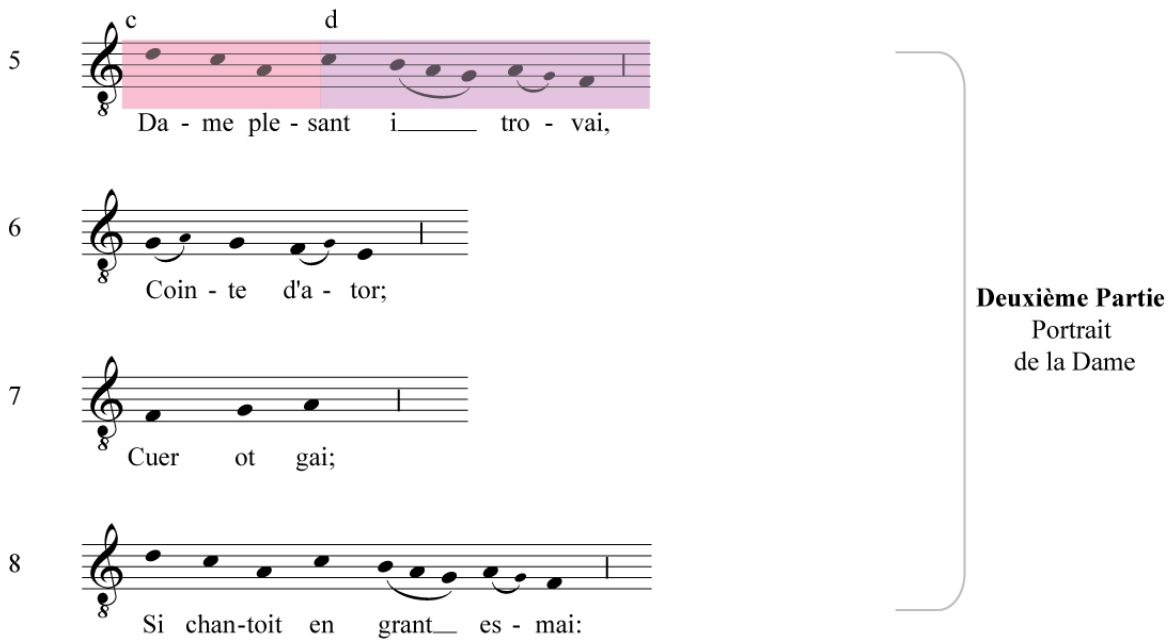
À la mesure 7 du double, un nouveau motif *c* suivi de *d* apparaît au vers 5. L'emploi de cette mélodie correspond au début de la seconde partie dans *Candida virginitas* sur les conséquences engendrées par les qualités de Marie. En d'autres termes, l'emploi de ces deux motifs coïncident avec la première conséquence de l'élection de Marie, l'incitation à la joie des humbles :

Exemple musical 14



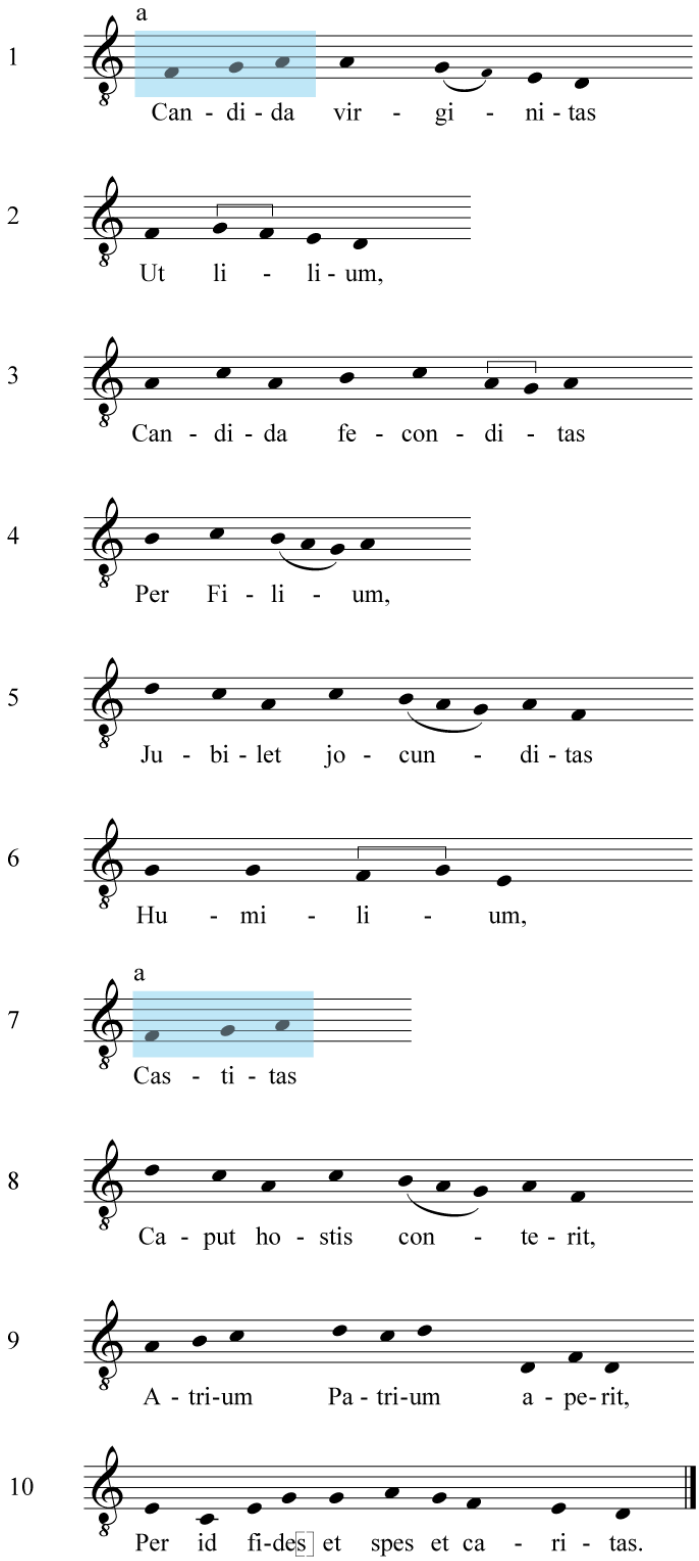
De même, dans *L'autrier jouer*, l'apparition du motif *c* correspond au début de la deuxième partie sur la description de la dame :

Exemple musical 15



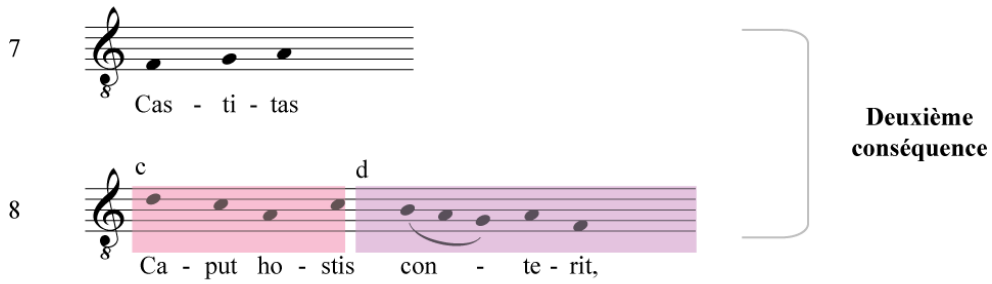
Enfin, au vers 7, une qualité de Marie est rappelée : *castitas*, la chasteté. Nous avons déjà vu les liens littéraires et sonores avec le terme *candida* qui correspond à l'énonciation de la première qualité de la Vierge. Or, d'un point de vue mélodique, ces deux termes sont chantés sur le même motif *a*. Cette réitération ne résulte pas de la teneur mais elle lie ici la figure de style et les termes se rapportant à la Vierge. Cette répétition n'était pas utilisée dans le motet en ancien français :

Exemple musical 16



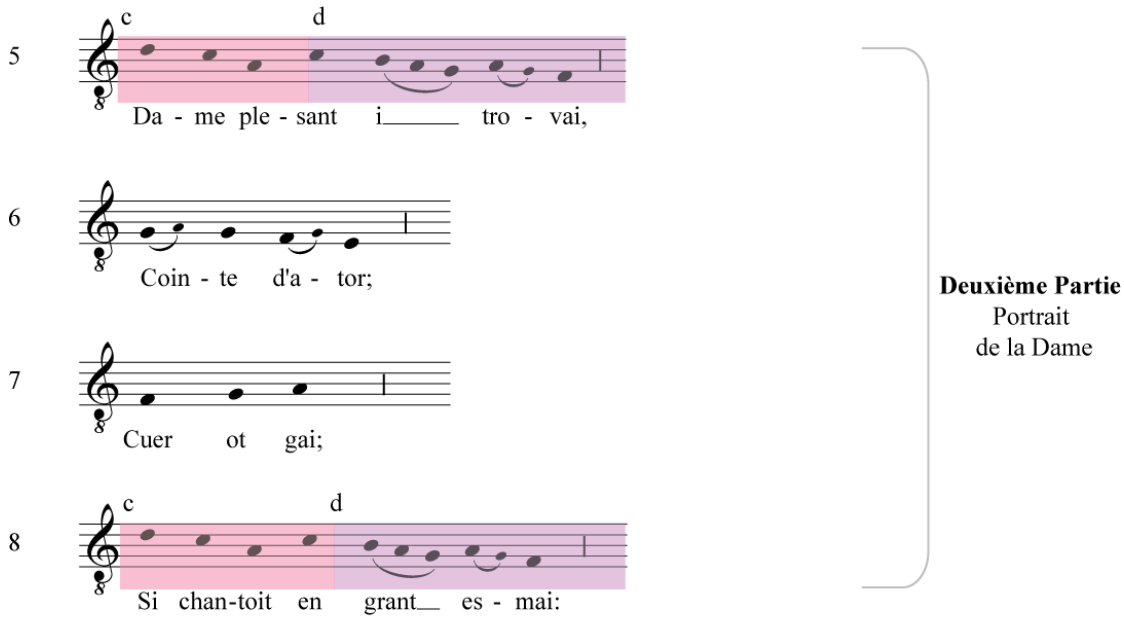
Puis, dans le motet latin, l'énonciation de la deuxième conséquence est à nouveau marquée par la reprise du motif *c* suivi de *d* :

Exemple musical 17



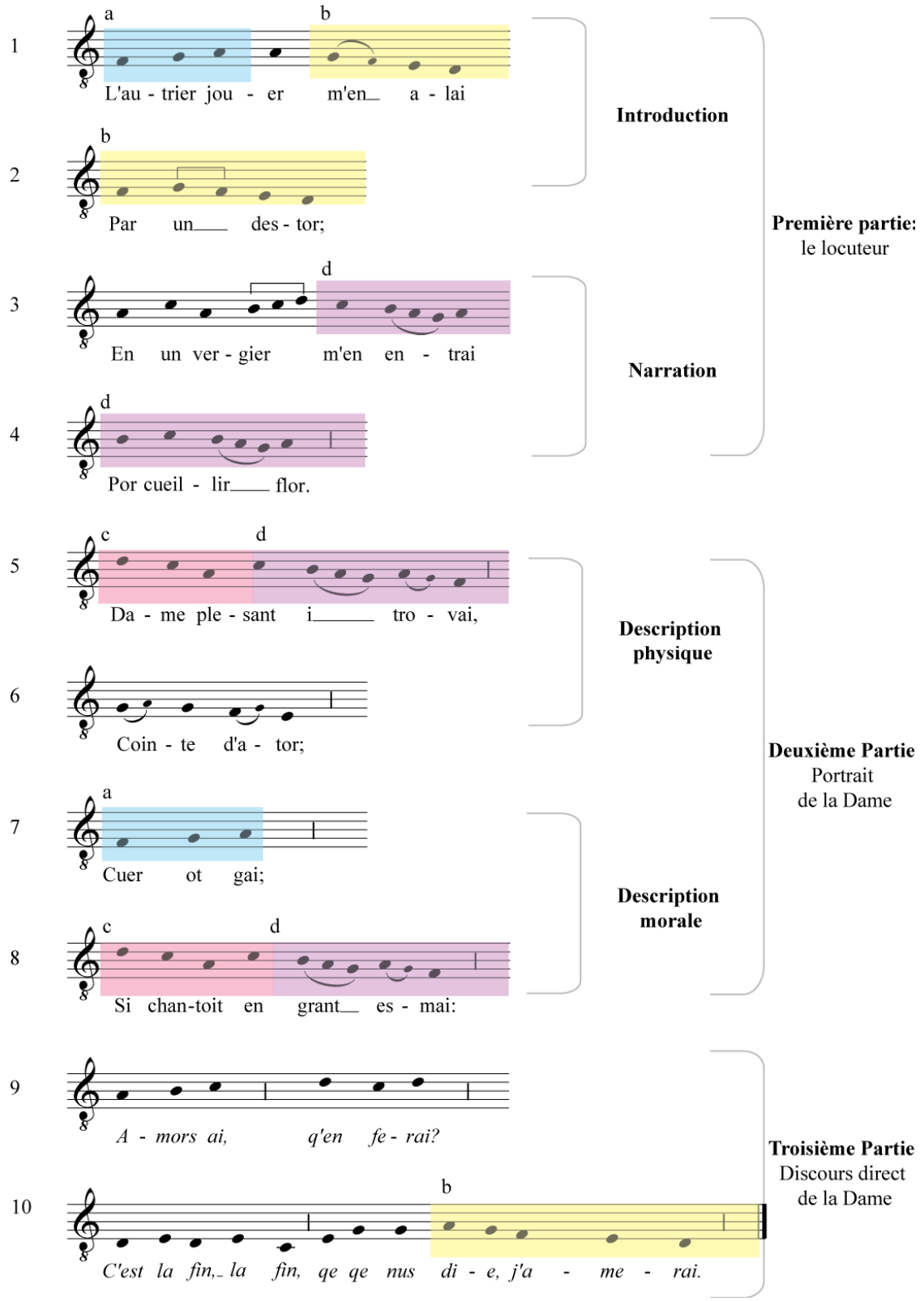
Dans *L'autrier jouer*, la répétition des motifs *c* et *d* permet d'encadrer le portrait de la dame et clôt la description morale du personnage :

Exemple musical 18

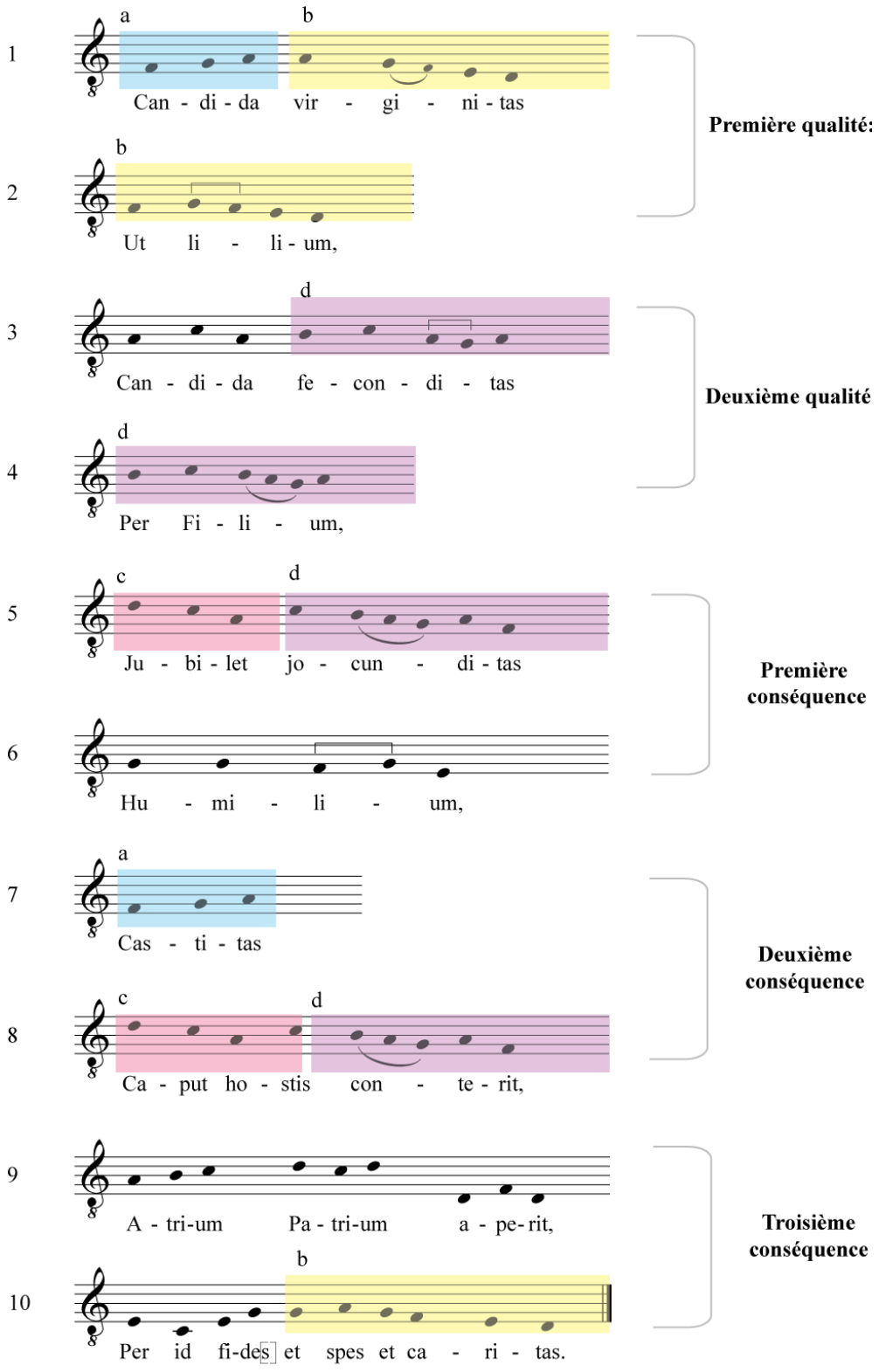


Les deux derniers vers ne reprennent pas les motifs *a* et *c* mais s'achève pour la dernière fois sur le motif *b*. Dans *L'autrier jouer*, cette partie de la mélodie correspondait aux refrains et au discours direct de la dame. Dans le motet latin, ce n'est plus les qualités de la Vierge qui provoquent de grandes conséquences mais les vertus théologales. En effet, dans les vers 9 et 10, la défaite de l'Ennemi, permet aux vertus théologales d'exister qui elles-mêmes autorisent l'ouverture de la patrie du Père. Les exemples ci-après récapitulent la disposition des répétitions dans les deux motets :

Exemple musical 19



Exemple musical 20



Ainsi, comme dans de nombreux autres motets et *contrafacta*, nous observons une dégradation des relations entre texte et musique au fil du motet. Les liens dans les quatre premiers vers sont évidents et recherchés puis se relâchent progressivement. L'emploi des répétitions n'est pas totalement rationnel puisque seulement certaines sont utilisées pour créer les textes en ancien français ou en latin. Néanmoins, il est certain que l'existence de répétitions a servi à la conception grammaticale et sémantique des vers de la voix supérieure ainsi que de leur contenu. Le texte *Candida Virginitas* est un commentaire exégétique sur le rôle de la Vierge. L'auteur du *contrafactum* s'est appuyé sur les répétitions d'une polyphonie et d'un motet en ancien français préexistant pour composer un nouveau texte. Seule la pièce *Quant revient / L'autrier jouer / FLOS* parmi les compositions étudiées de ce réseau a été reprise dans d'autres sources. Néanmoins, sa descendance a été particulièrement importante.

EN MAI (663) / *FLOS*
FLOS ASCENDIT (665) / *FLOS*

Présentation des pièces

Le motet *En mai, qant rose est florie / FLOS* est également conservé dans un nombre assez conséquent de sources[15]. Il apparaît dans quatre manuscrits différents parfois associé au triple *Amours mi font souffrir*. Deux autres pièces sont liées à ce motet : *Flos ascendit / FLOS*, un *unicum* du codex W_2 (f° 161 r°-v°) et une clausule à deux voix conservée dans le manuscrit F[16].

Selon G. Anderson, l'hypothèse la plus probable est que la clausule soit antérieure aux autres compositions[17]. Le motet *En mai, qant rose est florie / FLOS* résulterait de cette dernière. Puis, la pièce en ancien français aurait servi à la composition du motet latin *Flos ascendit / FLOS* contenu dans W_2 et des pièces à trois voix *Amours mi font souffrir / En mai / FLOS*.

---

[15] À deux voix : W_2, f° 226 r°-v° et LoC, Royaume-Uni, Londres, British Library, Additional 30091, f° 1 v° ; à trois voix : Mo, Montpellier, Bibliothèque universitaire, H 196, f° 153 v° et Cl, Paris, BnF, n.a.fr. 13521, f° 387 v°.
[16] W_2, f° 161 r°-v° ; F, Italie, Florence, Biblioteca Laurenziana, plut. 29.1, f° 166 v°.
[17] ANDERSON, Gordon A. (éd.), *The Latin Compositions in Fascicules VII and VIII of the Notre Dame Manuscript Wolfenbüttel Helmstedt 1099 (1206)*, New York, Institute of Mediaeval Music, 1968-76, vol. 1, p. 187-191.

Le motet à trois voix

De notre point de vue, le motet avec triple *Amours mi font souffrir / En mai / FLOS* conservé dans Mo et Cl est sans doute postérieur à la version avec teneur et double. Ces manuscrits sont en effet ultérieurs à W_2 et F. De plus, la clausule issue de la même famille est à deux voix. Il est donc plus probable que le triple *Amours mi font souffrir* soit un ajout postérieur. En effet, dans le codex Mo, cette voix forme une septième avec la teneur lors de la première cadence finale de la mélodie de *FLOS*. Pour remédier à cette dissonance, le scribe du manuscrit Cl a changé le *mi* de la teneur en *ré.* Au contraire, dans la version à deux voix, cette dernière n'est pas amendée et il n'existe pas de forte dissonance irrésolue sur une note impaire. Le motet à trois voix aurait donc été composé après les pièces à deux. Il reste maintenant à déterminer la chronologie de ces compositions.

Les motets à deux voix

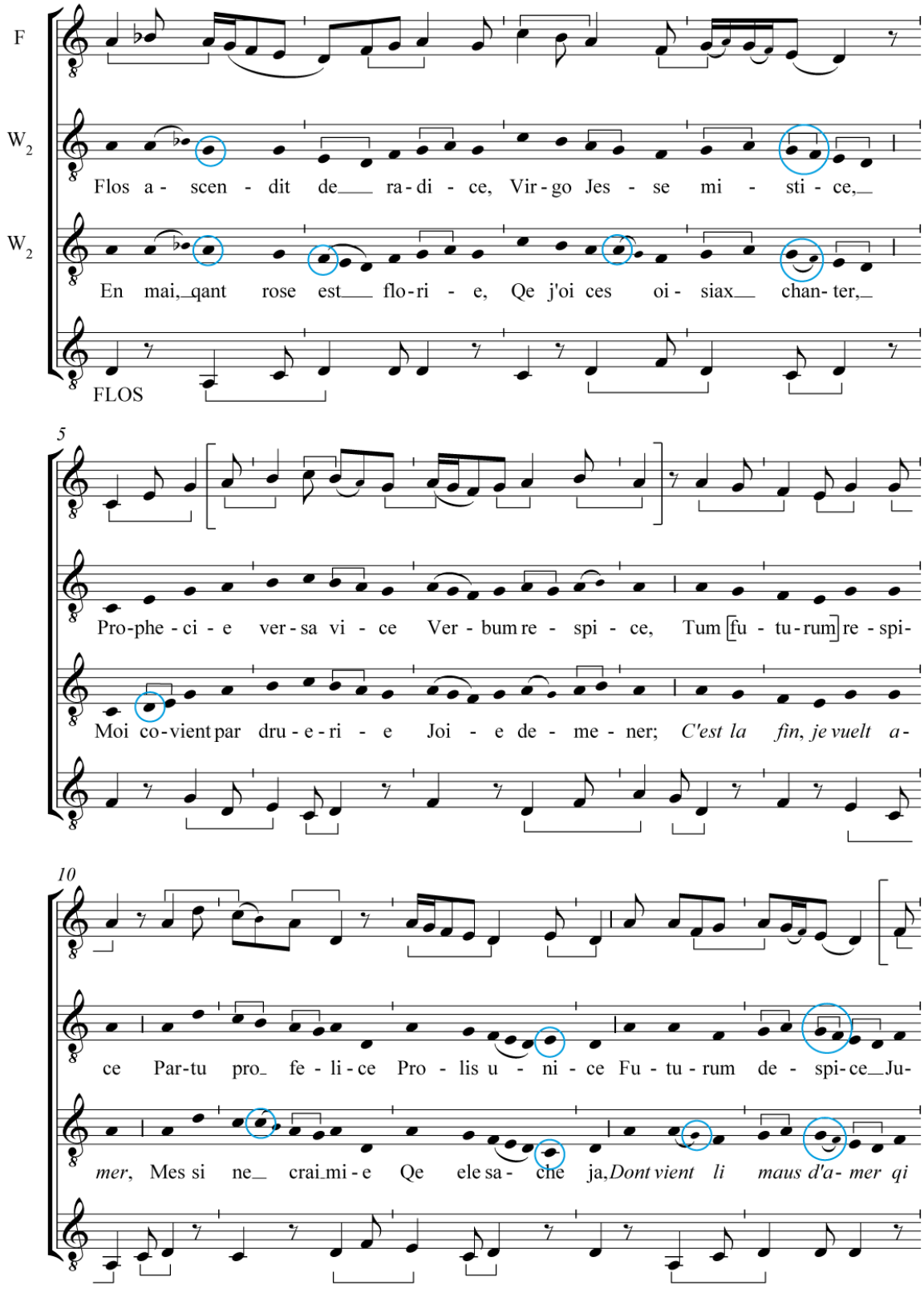
Les deux motets de W_2 sont très proches. Il existe toutefois quelques divergences minimes notamment dans l'écriture : une plique est employée à la place de *binaria* aux mesures 4, 7 et 11. De même, à la mesure 1, un *sol* est écrit dans la version latine à la place d'un *la* mais cette différence est sans aucun doute une erreur du scribe.

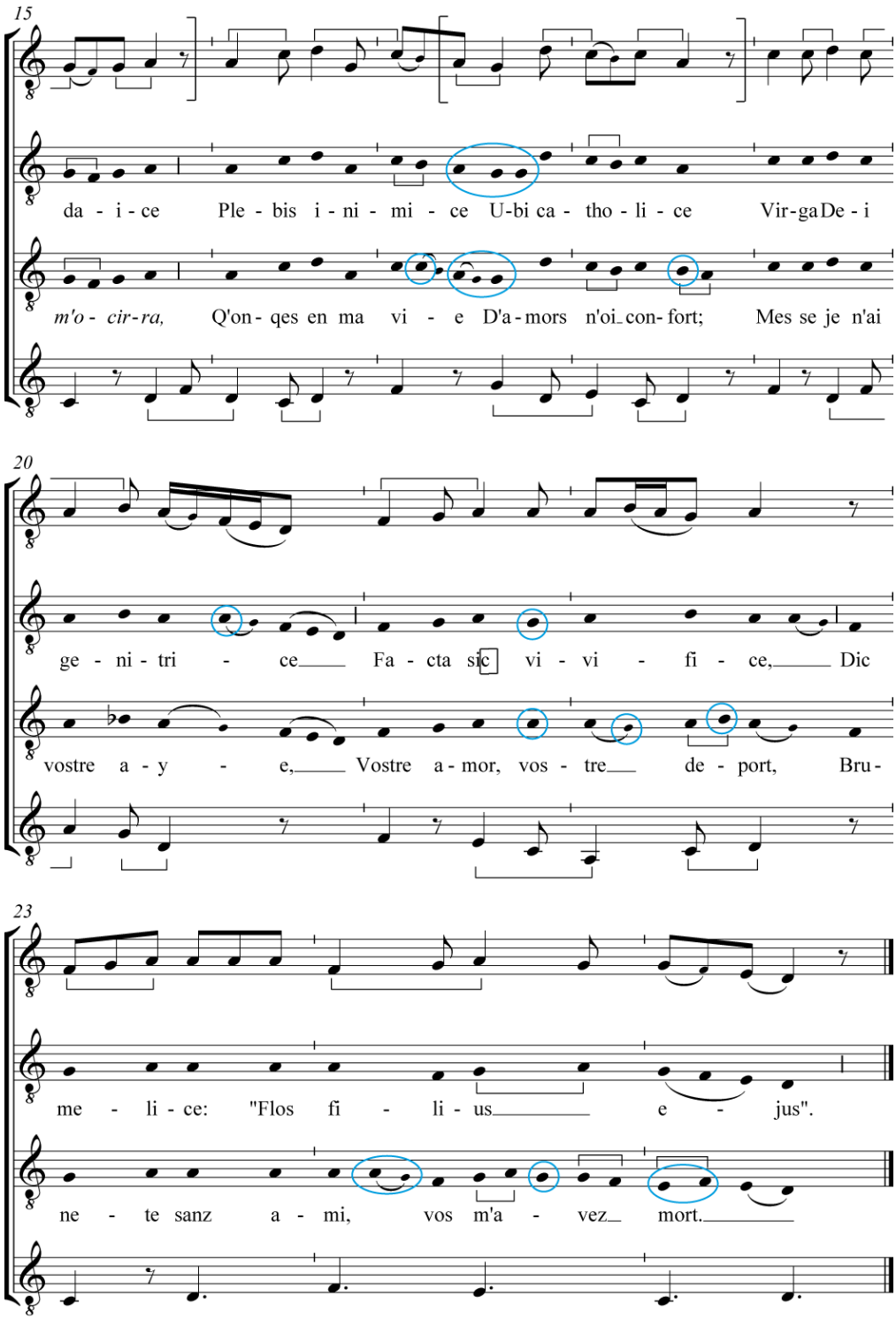
De manière générale, la voix supérieure du motet en ancien français est plus ornée. La différence est flagrante aux vers 14 et 15 du motet *Flos ascendit / FLOS*. La citation de la deuxième partie du verset *Flos filius ejus* est ainsi chantée presque sans ornement. Ce changement est sans doute la conséquence de la volonté du compositeur de favoriser la compréhension de ce texte en soulignant ce vers fondamental par la simplicité de l'ornementation. Cette transformation forme en effet un net contraste avec le reste de la pièce.

Il existe également une variation significative entre les deux motets à la mesure 17. Une plique dans la pièce en ancien français est divisée en deux notes dans la composition latine pour placer l'hexasyllabe, *Ubi catholice*, au lieu du pentasyllabe *D'amors n'oi confort*. Dans la clausule, il n'y a pas d'ornementation et de redoublement du *sol* comme dans les deux motets. Cette variation résulte peut-être ainsi de l'adaptation

du texte latin à la mélodie de la voix supérieure du motet en ancien français. Mises à part ces quelques divergences, les voix supérieures des deux compositions sont très proches. Les vers correspondent aux phrases musicales dans les deux pièces :

Exemple musical 21



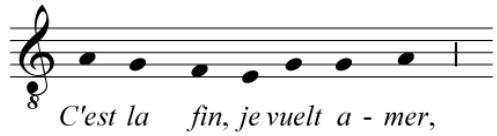


Par conséquent, malgré le peu de variations entre les deux pièces, il nous semble plus probable que le motet en ancien français ait été composé avant celui en latin. Cette hypothèse semble confirmée par l'organisation plus fluide du texte en ancien français mais surtout à cause de la présence de refrains.

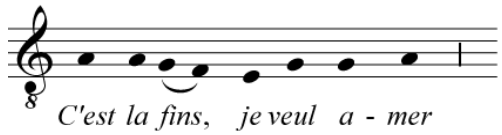
Refrain

En effet, le motet *En mai / FLOS* emploie deux refrains. Le premier *C'est la fin, je vuelt amer* est issu du refrain VdB 338 *C'est la fins, koi que nus die, j'amerai* dans le rondeau 92 de Guillaume d'Amiens[18]. Or, ce manuscrit conserve une mélodie similaire à celle du motet de W_2 et de la clausule sur le vers *C'est la fin, je vuelt amer*. L'unique différence se produit sur les termes *la fins* où la mélodie, l'ornementation et le placement du texte sont différents :

Exemple musical 22 : Refrain du motet



Exemple musical 23 : Refrain du rondeau



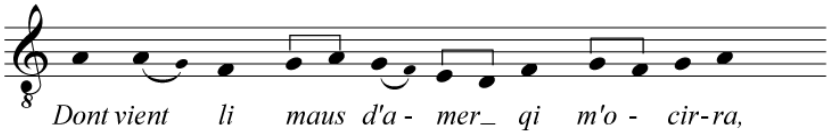
De même, le refrain 595 *Dont vient li maus d'amer qi m'ocirra* est employé au vers 8 du poème en ancien français. Il apparaît dans de très nombreuses sources notamment dans deux motets qui débutent et se terminent tous les deux par le refrain : *Dont vient li malz d'aimer* (1105) et (1108)[19]. Malheureusement, la mélodie de ces pièces n'a pas été conservée.

Ce refrain est également utilisé comme insertion lyrique dans deux romans : *Le Tournoi de Chauvency* et *Renart le Nouvel*[20]. Dans le premier, il a été modifié pour former un octosyllabe : *Dont vient li maus qi m'ocirra.* Dans le deuxième, le refrain forme un décasyllabe. La musique associée à ce vers est conservée notamment dans deux

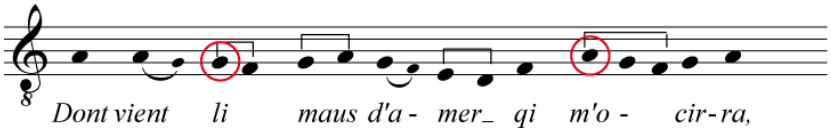
[18] VdB, 338 et la note de bas de page ; V, Vatican, *Biblioteca Vaticana*, Reg. 1490, f° 119 v°. Pour une étude du rondeau et l'emploi de ces refrains : EVERIST, Mark, *French Motets*, *op. cit.,* p. 66-67.
[19] D, Royaume-Uni, Oxford, Bodleian Library, Douce 308, f° 245 r°-v° ; RAYNAUD, Gaston, *Recueil de motets français des XIIe et XIIIe siècles*, Paris, F. Viewig, 1881-1883, vol. 2, p. 8 et p. 10.
[20] DELBOUILLE, Maurice (éd.), *Jacques Bretel, Le Tournoi de Chauvency*, Paris, Librairie E. Droz, 1932, p. 45, v. 1362 et ROUSSEL, Henri (éd.), *Renart le Nouvel par Jacquemart Gielée*, Paris, éd. Picard, 1961, p. 275, v. 6790.

manuscrits[21]. Dans le codex fr. 1593, il n'est pas certain que la notation de la mélodie du refrain soit contemporaine du texte. De plus, la musique n'est pas tout à fait identique à celle du motet. Au contraire, le manuscrit fr. 372 conserve la même ligne mélodique que celle de *En mai.* Les deux seules variations entourées en rouge ci-après sont ornementales :

Exemple musical 24 : Refrain du motet



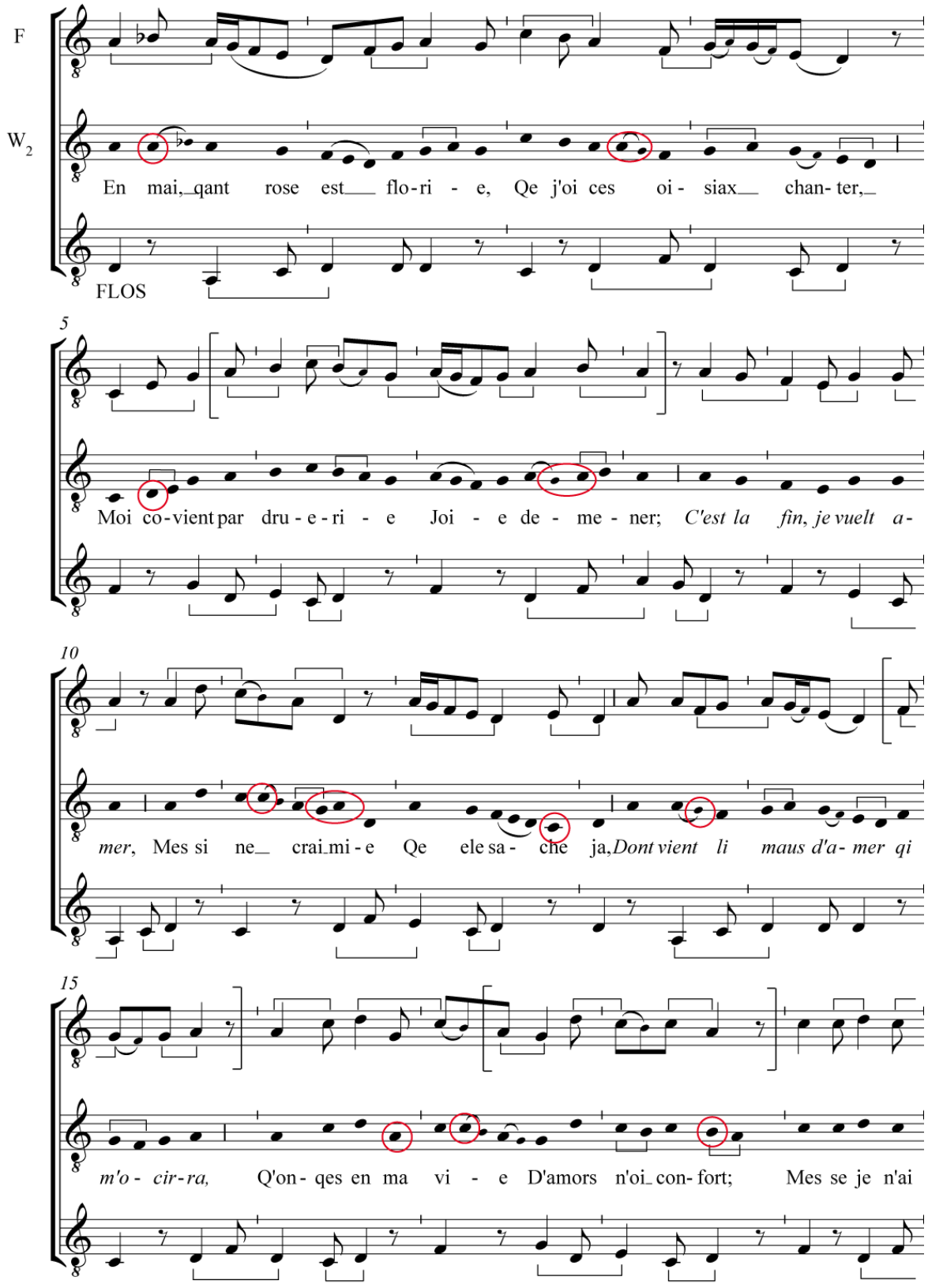
Exemple musical 25 : Insertion lyrique dans le manuscrit fr. 372

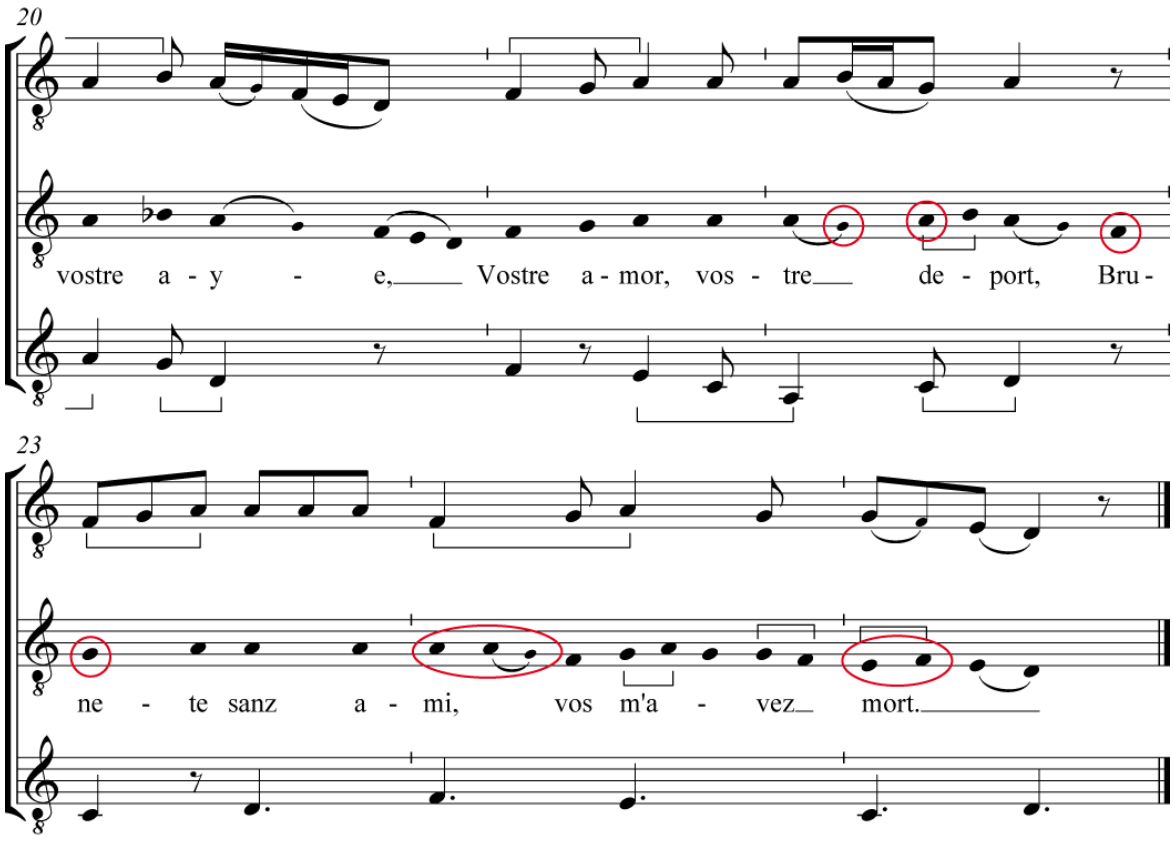


Il existe donc deux hypothèses plausibles. Le refrain et la mélodie qui l'accompagne, déjà créés, auraient été réemployés dans le motet en ancien français. Dans ce cas, *En mai / FLOS* aurait été composé avant le motet latin et surtout avant la clausule. La deuxième hypothèse est peut-être plus probable. Les deux refrains auraient pris leur origine dans la clausule et auraient été créés dans le motet. Ils auraient ensuite été réutilisés dans le rondeau et comme insertion lyrique. En effet, même si le motet en ancien français est plus orné que la polyphonie sans texte, ce dernier semble assez proche de la clausule. Les variations sont pour la plupart ornementales et ne résultent pas d'un placement du texte. Il en va de même pour la pièce latine. La seule exception à ce constat se situe aux mesures 23 à 25. Les variations y sont beaucoup plus nombreuses à tel point qu'il peut paraître hasardeux de reconnaître une identité dans ces deux mélodies :

[21] Paris, BnF, fr. 25566, fr. 1581. Pour les mélodies : fr. 372, f° 51 v°, fr. 1593, f° 50 v°.

Exemple musical 26





Il est donc difficile d'avoir des certitudes chronologiques sur cette famille. Pourtant, étant donné la présence d'une *copula* à la fin de la clausule de F, il est peut-être plus probable que la polyphonie sans texte soit antérieure au motet en ancien français. La pièce *Flos ascendit / FLOS* aurait alors été créée à partir de la pièce *En mai / FLOS*.

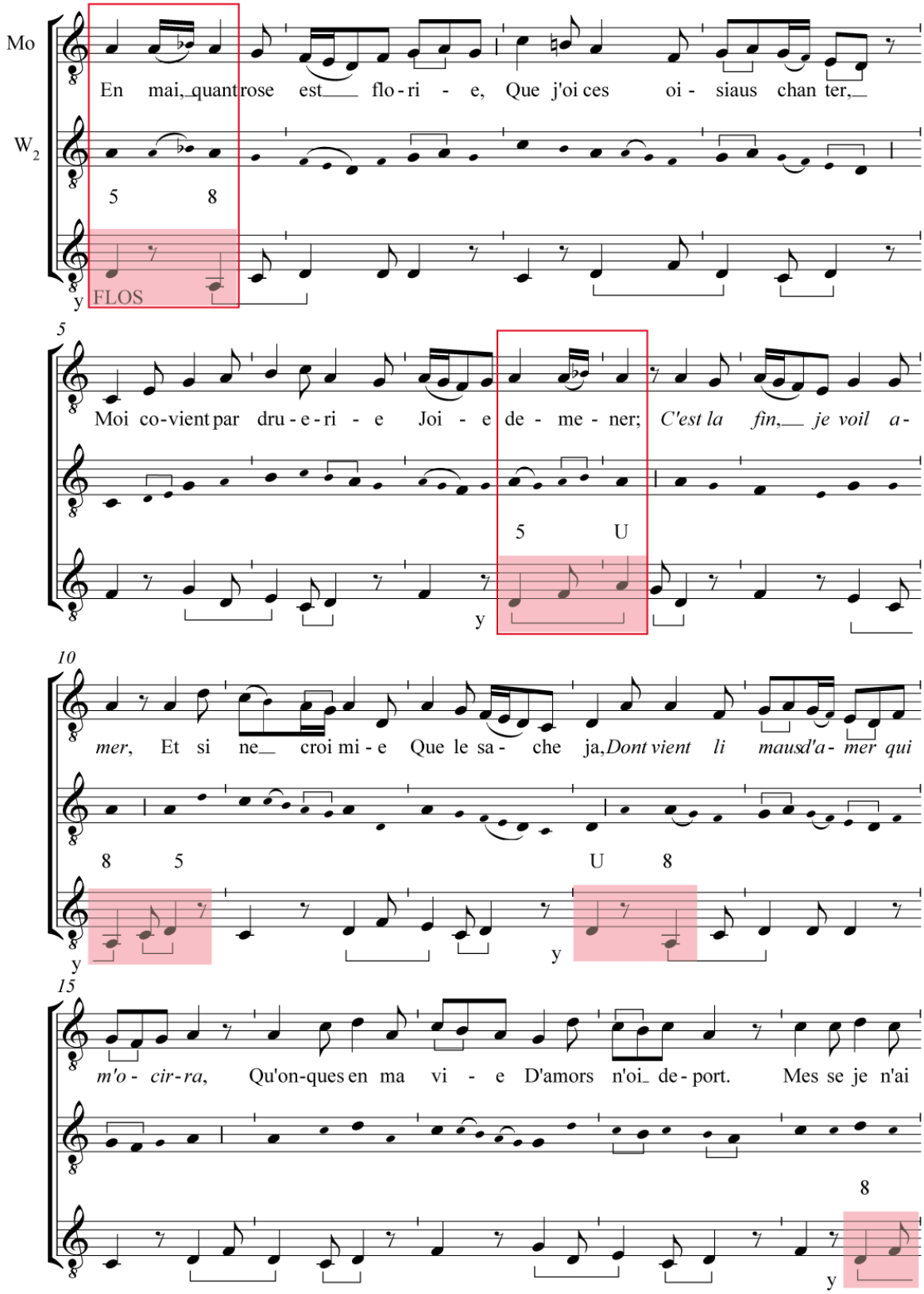
Étude de la polyphonie

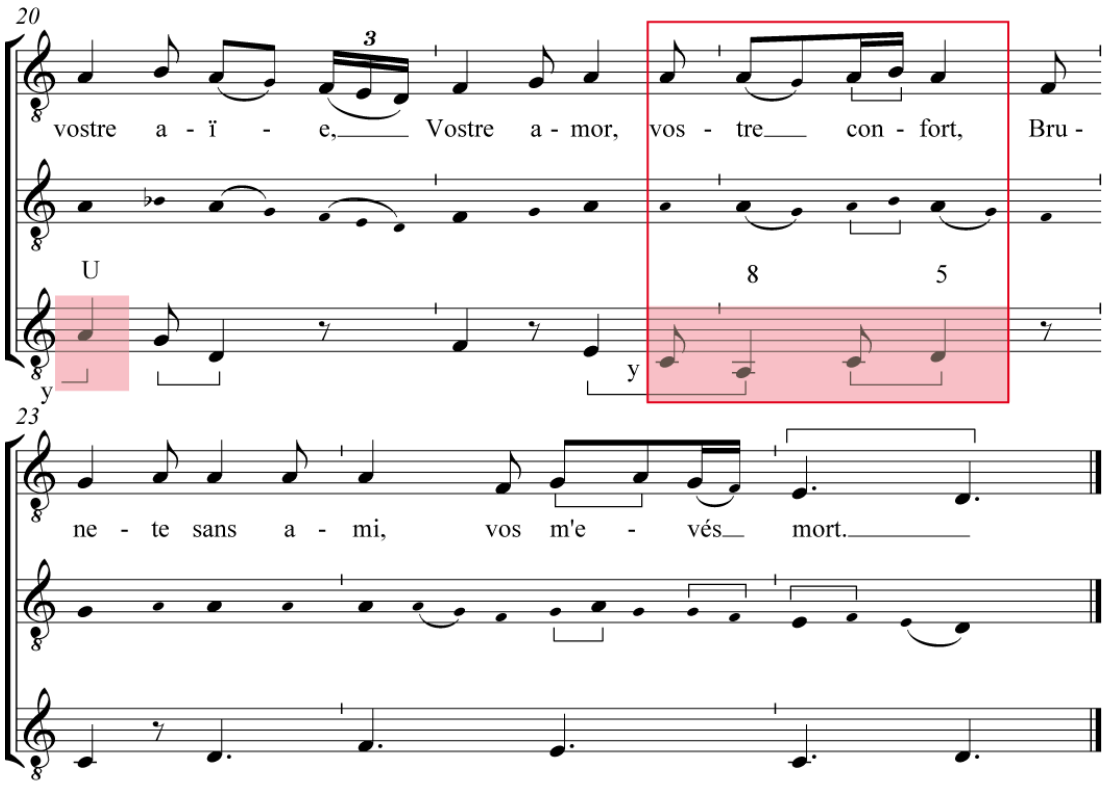
Étude du contrepoint

Comme la plupart des pièces de notre corpus issues d'une clausule, la quasi-totalité de la polyphonie est en mouvements contraires. Le compositeur a sans doute voulu varier le plus possible la voix supérieure. Ainsi, les répétitions de la teneur n'entraînent que peu de réitérations au double. Il existe deux exceptions à ce constat : les formules *y* (*ré la*) et *z* (*ré ré*). La première est employée aux mesures 1 et 7-8 de la teneur. Dans ces deux cas, un même motif est utilisé au double qui chante des consonances de quinte et d'octave ou d'unisson. Leur rapprochement est évident dans le motet en ancien français. En effet, bien que leur ornementation soit différente dans le manuscrit W_2, la notation et le

placement du texte sont identiques. Pour finir, un motif similaire est employé à la mesure 22 lors de la répétition de la formule *y*. L'ornementation est quelque peu différente et le double chante une syllabe supplémentaire mais le placement du texte demeure le même. Ce sont les seules réitérations provoquées directement par la répétition de la formule *y* à la teneur. Aux mesures 10, 12-13 et 19-20, le double ne réemploie pas cette solution :

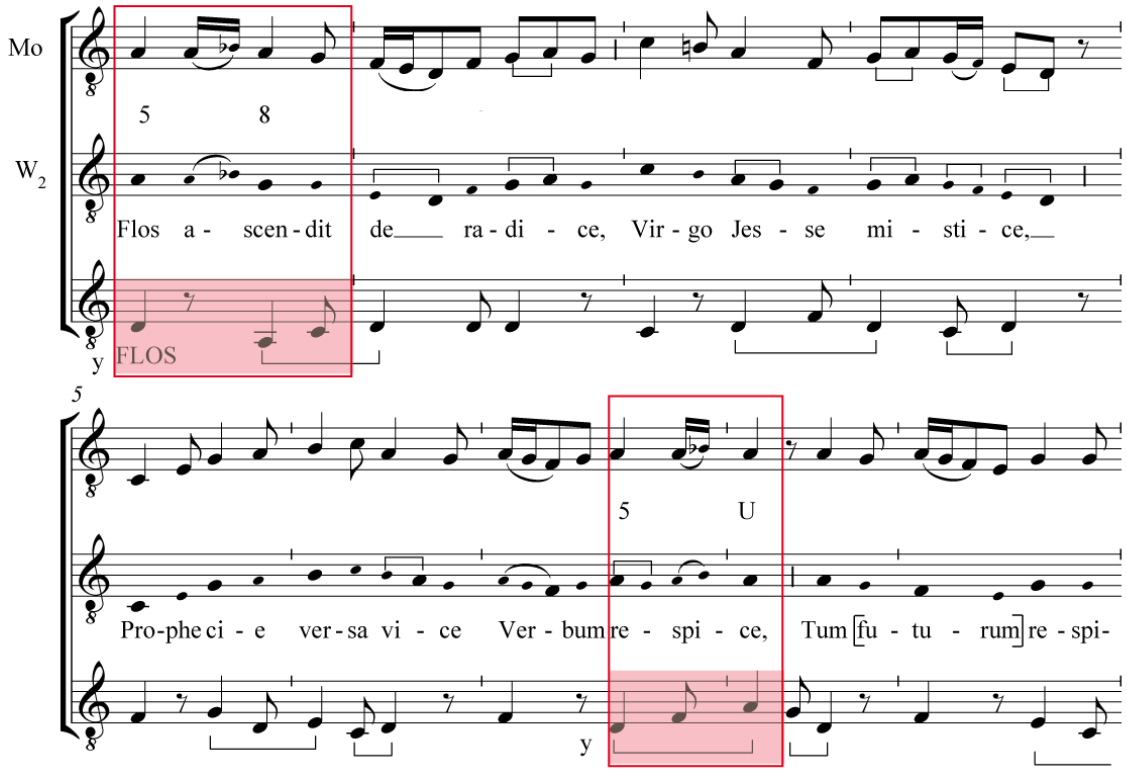
Exemple musical 27



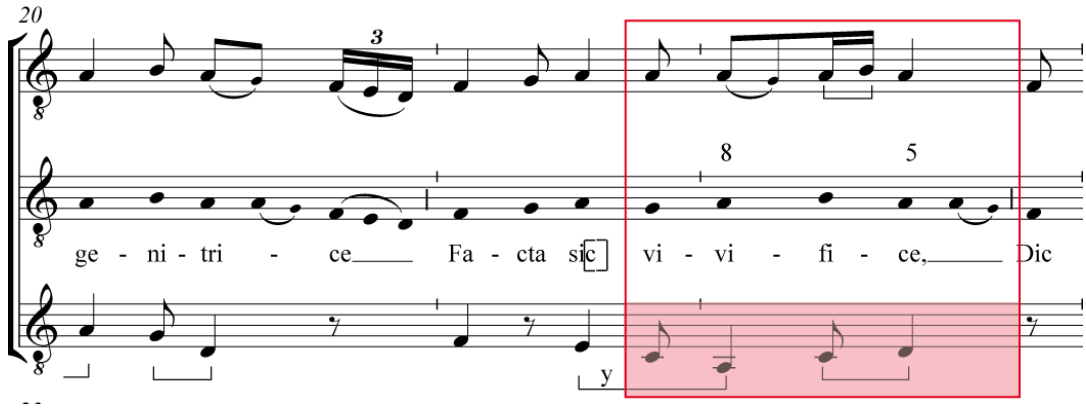


En revanche, dans *Flos ascendit / FLOS*, la formule issue de *y* est beaucoup plus difficilement identifiable. Par exemple, même si on écarte l'erreur du scribe sur *ascendit*, le motif du double à la mesure 1 semble plus éloigné. L'ornementation comme le nombre de syllabes n'est pas identique au motif de *En mai*. Le placement du texte est analogue mais nécessite une syllabe supplémentaire. Lors de la deuxième répétition de la formule *z* aux mesures 7-8, le motif de la voix supérieure est plus orné que dans la première occurrence. Enfin, à la mesure 22, la formule est méconnaissable. Seul le squelette mélodique subsiste *la si la* :

Exemple musical 28

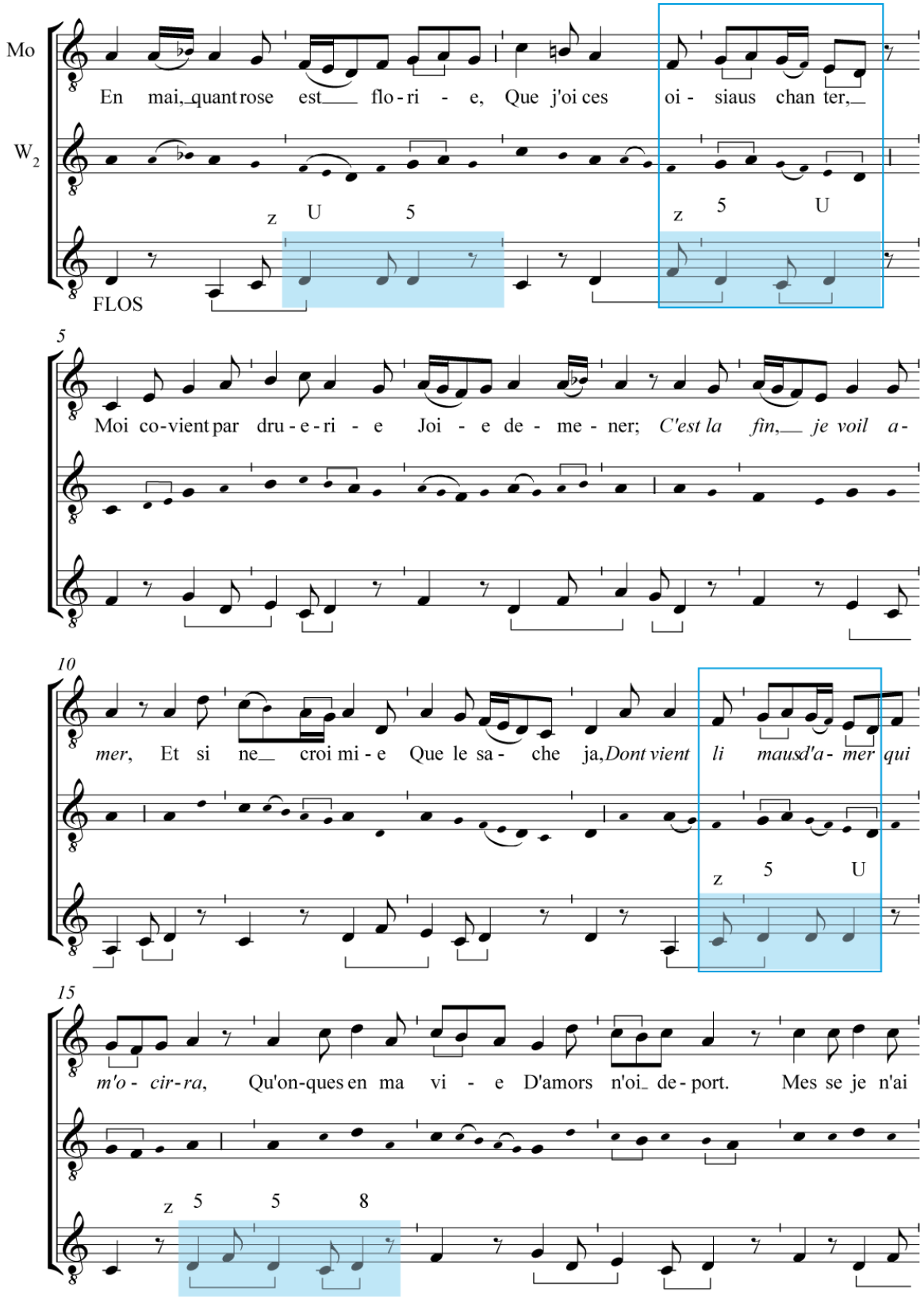


Exemple musical 29



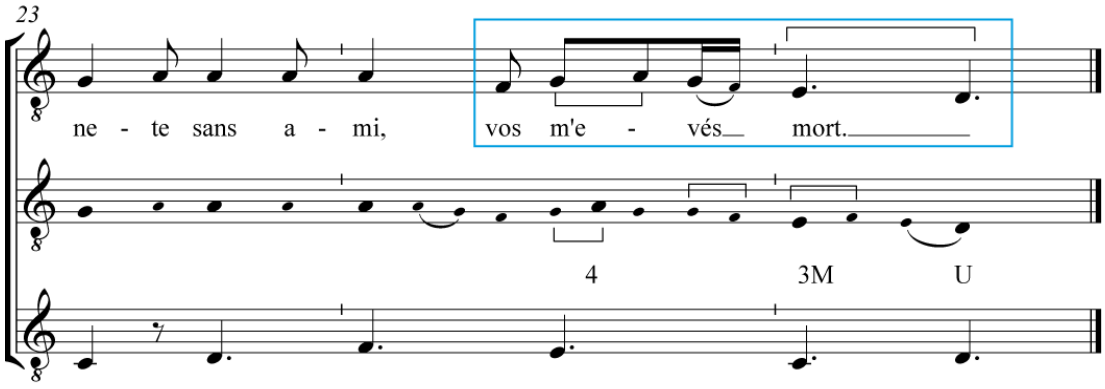
Une seconde formule *z* (*ré ré*) affecte la voix supérieure aux mesures 4 et 14. Dans ces deux cas, le double chante le motif *fa sol la sol fa mi ré* formant ainsi une quinte suivie d'un unisson avec la teneur. Dans ces deux occurrences, la mélodie, le placement du texte et la notation sont identiques. Néanmoins, cette solution n'est pas employée aux mesures 2 et 15-16 où la teneur chante la formule *z* :

Exemple musical 30



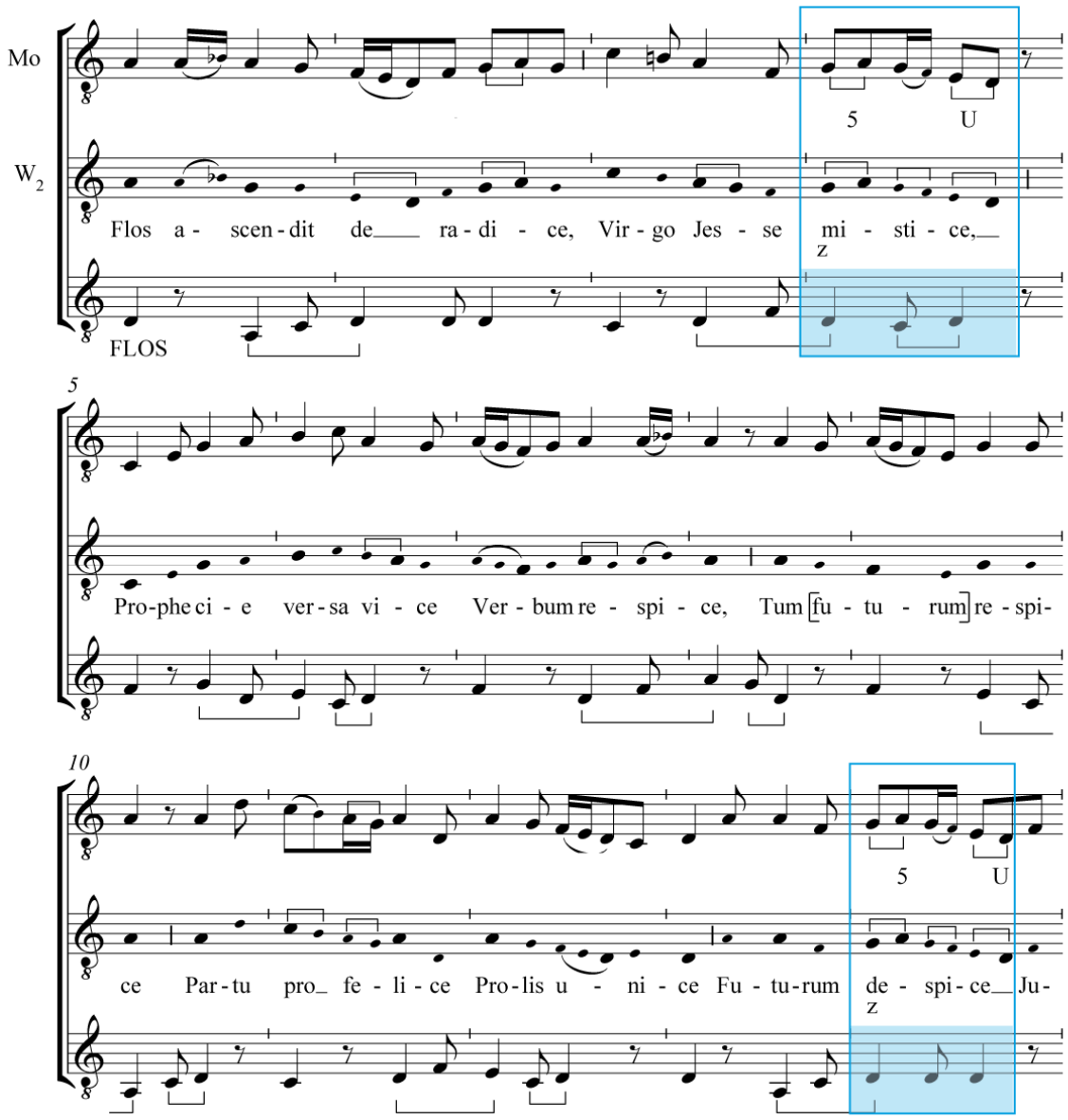
Pour finir, le même motif apparaît également à la voix supérieure aux mesures 24-25 alors qu'il n'existe pas de contraintes contrapuntiques dues à une répétition de la teneur :

Exemple musical 31



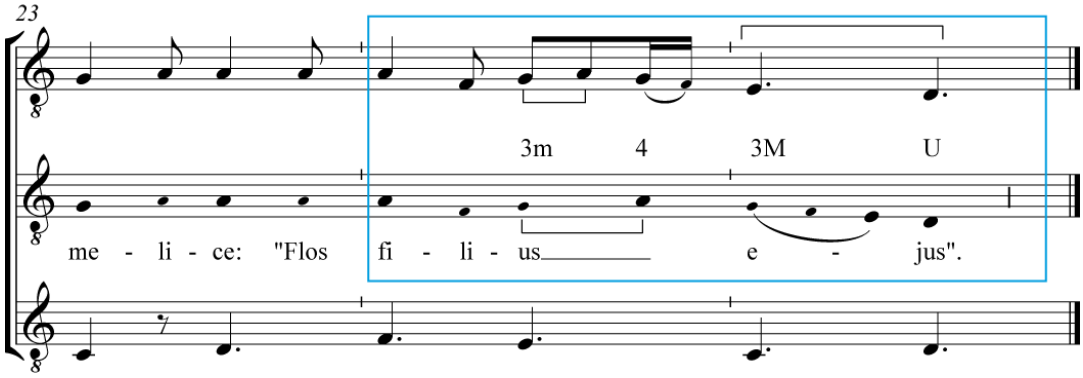
Dans le cas du motet latin, le compositeur a réinterprété les répétitions de la voix supérieure. La formule *z* provoque l'emploi d'un même motif au double, identifiable dans les deux cas mais sur trois syllabes :

Exemple musical 32



Par contre, le motif de la voix supérieure à la mesure 24-25 doit prendre en compte un nombre plus important de syllabes. De plus, le placement du texte ainsi que la notation est différente. Il est donc plus difficile d'y reconnaître le même motif :

Exemple musical 33



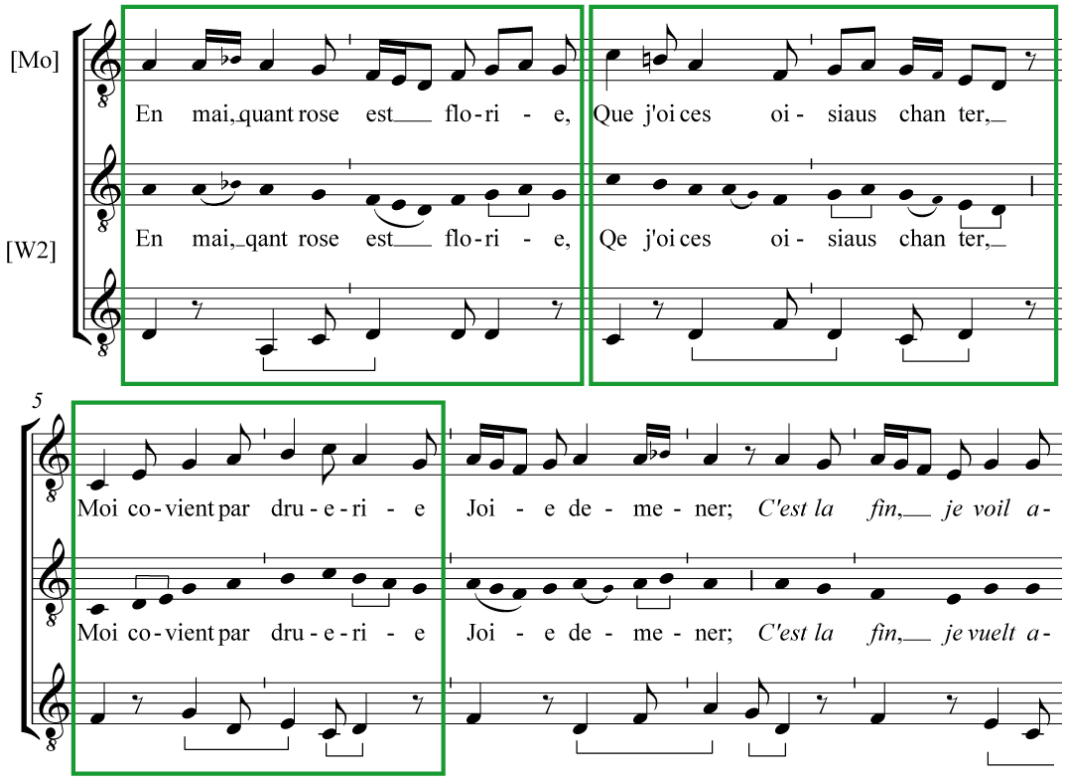
Ainsi, la teneur influence peu la voix supérieure. Les répétitions de cette dernière dépendent d'une volonté mélodique répétitive mais pas nécessairement de contraintes contrapuntiques. D'autre part, les motifs présents dans le motet en ancien français sont réinterprétés dans la pièce latine. Les répétitions ne sont donc pas toujours placées de la même façon.

Correspondance entre *ordines* et vers

D'un point de vue rythmique, la correspondance entre les vers musicaux de la voix supérieure et l'organisation de la teneur est plus complexe que dans certaines pièces de notre corpus. Cette disposition résulte sans doute de l'organisation atypique de la teneur. Cette dernière est chantée deux fois avec la mélodie de *FLOS* et la cadence finale *ré fa mi do ré* selon le rythme longue / longue brève longue brève longue. Ainsi, la voix empruntée est disposée selon onze périodes de quatre longues. Le rythme de base est modifié seulement pour la dernière cadence *ré fa mi do ré* chantée sur des longues. La fin de la teneur de *En mai / FLOS* dans W_2 diffère de celle des autres pièces. Toutefois, cette variation résulte d'une erreur du scribe qui n'a pas noté correctement la fin de mélodie.

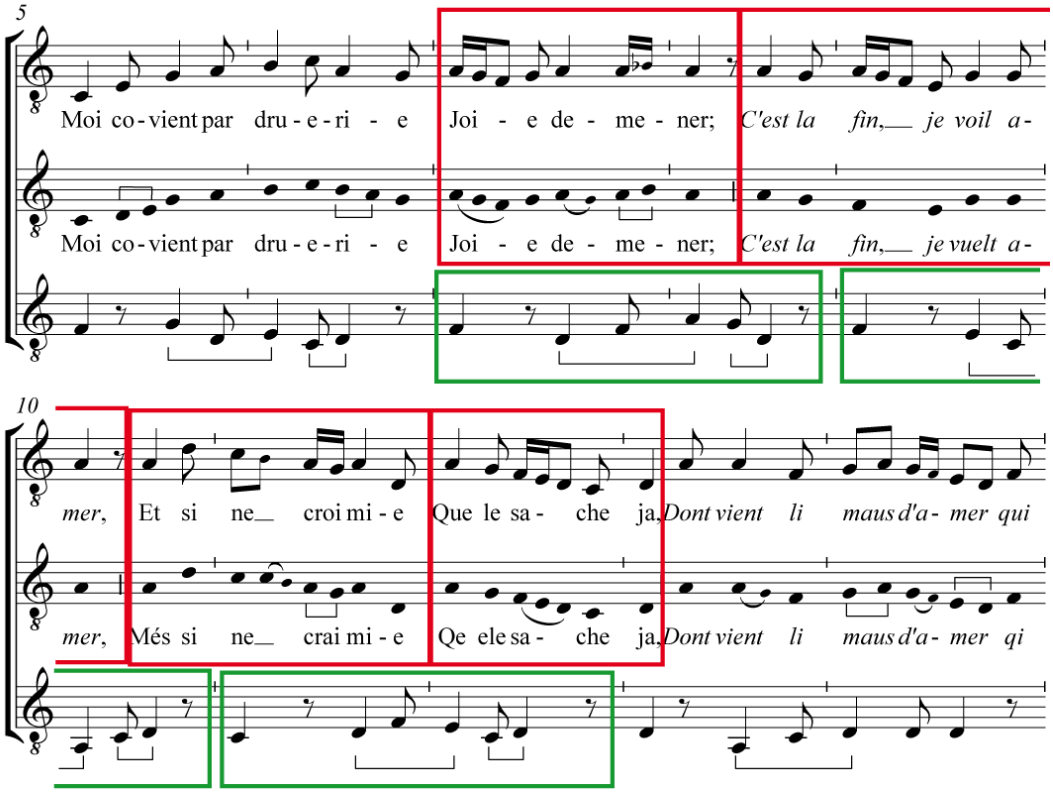
Dans les mesures 1 à 6, chaque section rythmique de la teneur (quatre temps dans la transcription) correspond à un vers de la voix supérieure, c'est-à-dire à un heptasyllabe :

Exemple musical 34



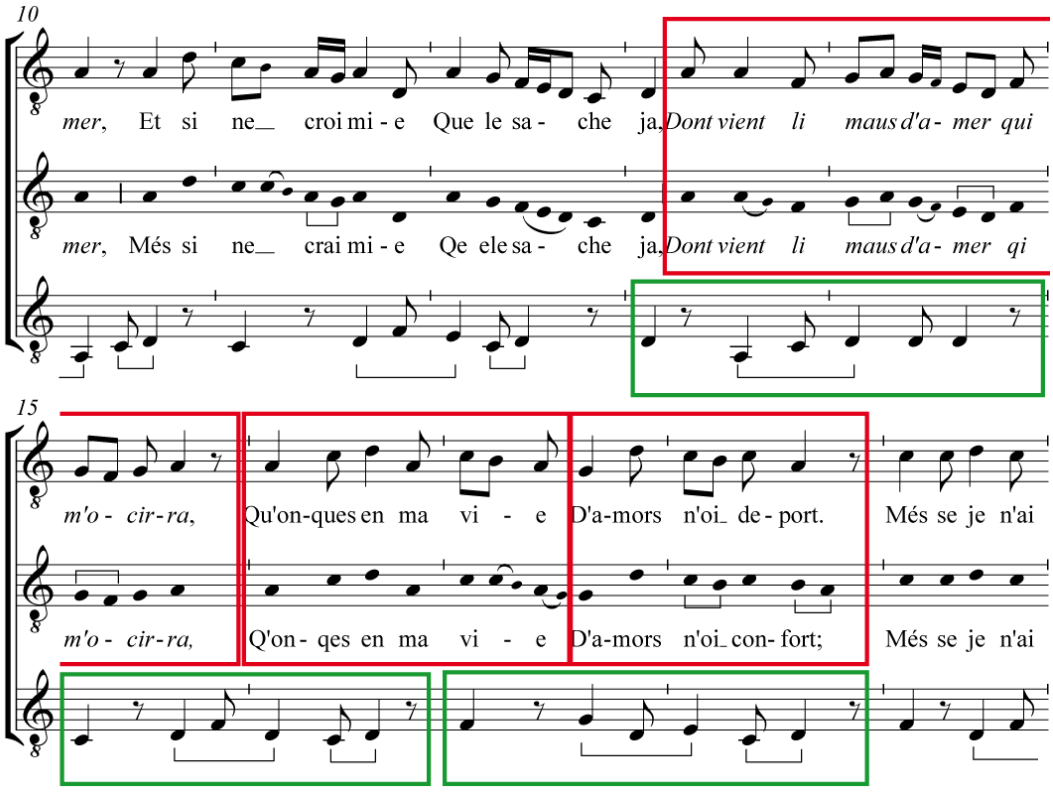
Puis, à partir de la mesure 7, le vers 4, un tétrasyllabe est chanté pendant trois temps ou trois longues parfaites. Il se produit donc un décalage d'un temps qui se maintient lors de l'heptasyllabe suivant au vers 5. Ensuite, les vers 6 et 7, respectivement hexasyllabe et pentasyllabe, occupe également trois temps ou trois longues parfaites. Chacun de ces vers est chanté sur une carrure plus courte d'un temps que la teneur. Le vers 6 se termine donc sur le deuxième temps de la carrure de la teneur et le vers 7 sur le premier temps de la carrure suivante :

Exemple musical 35



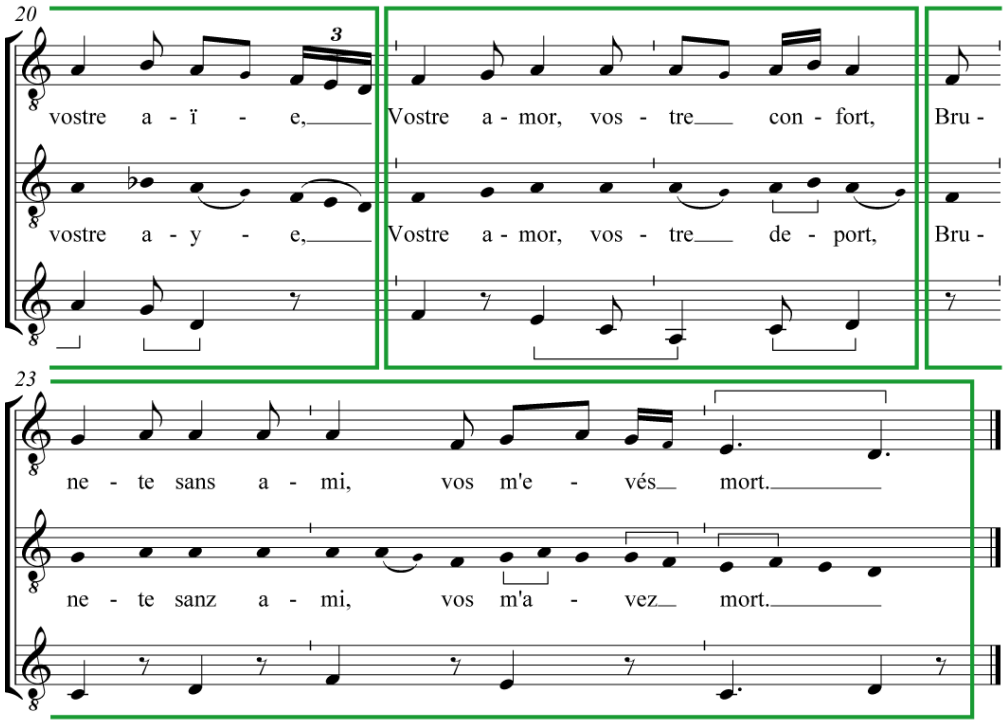
Ce moment correspond donc au début de la répétition de la teneur. Le compositeur en profite pour introduire à cet instant le refrain *Dont vient li maus d'amer qi m'ocirra* dans la voix supérieure du motet en ancien français qui débute sur le premier temps de la répétition de la teneur. Le jeu de décalage peut alors s'ancrer sur ce nouveau point de repère. Pour trois sections rythmiques de la teneur, la voix de double chante trois vers mais irréguliers : un décasyllabe (composé de deux hémistiches de six et quatre syllabes) et deux pentasyllabes. Ce qui est tout à fait remarquable ici, c'est que la première partie du vers 8 *Dont vient li maus d'amer* se termine en même temps que la première section rythmique de la teneur. Le vers entier est chanté ainsi pendant cinq temps et une brève. Il s'achève ainsi sur le deuxième temps de la deuxième section rythmique de la teneur. Les vers 9 et 10 chantés pendant trois temps chacun permettent donc à la teneur et à la voix supérieure de finir leur *ordo* en même temps :

Exemple musical 36



Puis, chaque vers correspond à nouveau à une section rythmique de la teneur. Le dernier vers est un décasyllabe : il occupe six temps environ. L'allongement de la formule rythmique de la teneur permet ainsi la coïncidence de la fin de chaque période :

Exemple musical 37



Étude des textes

Le motet *En mai, qant rose est florie* / *FLOS*

Sur cette polyphonie, le compositeur du motet a donc créé un texte en ancien français dans un registre courtois :

En mai, qant rose est florie,
Qe j'oi ces oisiaus chanter,
Moi covient par druerie
Joie demener ;
C'est la fin, je vuelt amer,
Més si ne me crai mie
Qe ele sache ja,
Dont vient li maus d'amer qi m'ocirra,
Q'onqes en ma vie
D'amors n'oi confort ;
Més se je n'ai vostre aye,
Vostre amor, vostre deport,
Brunete sanz ami, vos m'avez mort.

FLOS FILIUS EJUS

En mai, quand la rose est fleurie, que j'entends les oiseaux chanter, il me faut être gai par amour ; ce que je veux, c'est aimer, mais je ne crois pas qu'elle sache déjà d'où vient le mal d'aimer qui me tuera, car jamais, dans la vie, je n'ai eu de plaisir d'amour ; si je n'obtiens pas votre aide, votre amour, vos faveurs, dame aux cheveux bruns sans ami, vous me tuerez.

Disposition des vers

Dans ce poème, la disposition des vers peut être sujette à caution. Le refrain VdB 595 *Dont vient li maus d'amer qi m'ocirra* peut être considéré comme un décasyllabe ou comme un hexasyllabe suivi d'un tétrasyllabe. Dans les autres occurrences,

il apparaît sous ces deux formes[22]. Dans le manuscrit W_2, il n'y a qu'un seul *tractus* marquant la fin du vers après *m'ocirra*. Nous avons donc considéré la rime *amer* comme une rime interne. Néanmoins, il est tout à fait possible de diviser ce vers en deux parties inégales.

Ainsi, il y a quatre rimes différentes dans ce poème et les rimes *b*, *c* et *d* sont directement issues des refrains *C'est la fin, je vuelt amer* et *Dont vient li maus d'amer qui m'ocirra* VdB 595. L'organisation des rimes permet de déceler trois unités. La première du vers 1 à 5 est fondée sur les rimes *a* et *b.* Elle emploie des rimes croisées puis suivies. La deuxième, aux vers 6 à 9, utilise des rimes *a* et *c* de manière embrassée. Enfin, la troisième partie emploie la même disposition que la première mais avec les rimes *a* et *d* aux vers 9 à 13. Le tableau suivant permet de résumer l'organisation de ce texte :

[22] Pour les motets sans musique, le vers est divisé en deux : Royaume-Uni, Oxford, Bodleian Library, Douce 308, n° XXVII et XXXII. RAYNAUD, Gaston, *Recueil de motets français*, *op. cit.,* vol. 2, p. 8 et p. 10. Dans le roman, le refrain forme un décasyllabe : ROUSSEL, Henri (éd.), *Renart le Nouvel*, *op. cit.,* p. 275, v. 6790.

Tableau 6

	MÉTRIQUE	RIMES		
Vers	Nombre de syllabes	Disposition des rimes	Alternance des rimes	Qualité des rimes
1	7	a’	féminine	suffisante
2	7	b	masculine	pauvre
3	7	a’		
4	5	b		
5	7	b		
6	6	a	féminine	pauvre
7	5	c	masculine	pauvre
8	10	c		
9	5	a		
10	5	d	masculine	suffisante
11	7	a		
12	7	d		
13	10	d		

Disposition sémantique

D’un point de vue sémantique, la première partie (v. 1 à 5) correspond à la disposition croisées puis suivies des rimes *a* et *b*. Elle permet de présenter la situation et se divise en deux propositions : l’introduction aux vers 1 et 2 puis la position du locuteur aux vers 3 et 4. Ainsi, la reverdie (v. 1-2) permet un retour conventionnel vers le locuteur qui prend la décision d’aimer. Le refrain *C’est la fin, je vuelt amer* résume et conclut cette première partie.

De plus, celle-ci est ponctuée par des assonances en [oi]. Le verbe et son sujet *J’oi* au début du vers 2 est répété et réinterprété pour devenir *Joie* au début vers 4 :

En mai, qant rose est florie,
*Qe **j'oi** ces oisiaus chanter,*
Moi covient par druerie
***Joie** demener ;*
C'est la fin, je vuelt amer,

La deuxième partie des vers 6 à 10 évoque les obstacles à l'amour : d'abord l'ignorance de la dame dont la fin est marquée par l'utilisation du deuxième refrain puis l'absence d'expérience du locuteur pour les plaisirs de l'amour. Le vers *Dont vient li maus d'amer qi m'ocirra* occupe donc une place centrale qui coïncide avec la reprise de la teneur.

Pour conclure, dans la troisième partie (v. 11 à 13), le locuteur s'adresse directement à la dame aimée. Si elle ne répond pas à ses attentes, ce dernier mourra. La disposition des rimes des deuxième et troisième parties ne coïncide pas tout à fait avec le sens du texte. Néanmoins, les 10 et 12 sont construits de manière parallèle grâce à la répétition du mot *amor* et aux rimes finales en [or] :

Q'onqes en ma vie
D'amors n'oi confort ; [10]
Més se je n'ai vostre aye,
*Vostre **amor,** vostre deport,*
*Brunete sanz ami, vos **m'avez mort**.*

De plus, dans les vers 12 et 13, les termes *amor* et *avez mort* forment une paronomase doublée d'une antithèse.

Le tableau suivant récapitule la disposition du texte :

Tableau 7

Vers		Texte poétique	Analyse succincte du texte	
1 2	7a' 7b	*En mai, qant rose est florie,* *Qe j'oi ces oisiaus chanter,*	Exorde : évocation de la flore puis de la faune	Présentation de la situation
3 4 5	7a' 4b 7b	*Moi covient par druerie* *Joie demener ;* C'est la fin, je vuelt amer,	Division : positionnement du locuteur	
6 7 8	6a 5c 10c	*Més si ne me crai mie* *Qe ele sache ja,* Dont vient li maus d'amer qi m'ocirra,	Sa dame ne connaît pas son amour	Évocation des difficultés du locuteur : les obstacles à l'amour
9 10	5a 5d	*Q'onqes en ma vie* *D'amors n'oi confort ;*	Le locuteur ne connaît pas les plaisirs de l'amour	
11 12 13	7a 7d 10d	*Més se je n'ai vostre aye,* *Vostre amor, vostre deport,* *Brunete sanz ami, vos m'avez mort.*	Conclusion : la mort	Adresse directe à la Dame

Dans ce contexte, la teneur *FLOS* est réinterprétée dans le double pour évoquer la floraison de manière plus littérale associée au renouveau et au printemps. Néanmoins, la rose, fleur mariale, rappelle également le sens de la teneur et les liens de la Vierge avec son Fils. Ainsi, la voix supérieure peut sans doute être elle-même réinterprétée dans un sens plus spirituel comme un texte dédié à Marie. La teneur et la voix supérieure entretiennent ainsi une relation dialectique qui permet une réinterprétation réciproque.

Le motet *Flos ascendit / FLOS*

Le *motetus* du *contrafactum* latin est un commentaire exégétique du répons *Stirps Jesse*. La transcription du poème est suivie ici d'une proposition de traduction à considérer comme une hypothèse de travail :

Flos ascendit de radice, [1]
Virgo Jesse mistice,
Prophecie versa vice
Verbum respice
Tum [*futurum*] *respice*[23] [5]
Partu pro felice
Prolis unice
Futurum despice Judaice
Plebis inimice
Ubi catholice [10]
Virga dei genitrice
Facta si[*c*] *vivifice,*
Dic melice : Flos Filius ejus.

FLOS FILIUS EJUS

La fleur pousse de la racine de Jessé, c'est la Vierge au sens mystique, regarde en te retournant la parole de la prophétie, puis regarde [vers le futur] ; au lieu de l'heureux enfantement d'un fils unique, méprise ce qui doit advenir au peuple juif ennemi ; alors, de façon catholique, la verge [de Jessé] étant devenue de façon vivifiante mère de Dieu, dis mélodieusement : la fleur est son Fils.

Disposition des vers

Comme dans le texte en ancien français, une hésitation est possible sur le nombre de vers. Les lignes 8 et 13 pourraient être divisées chacune en deux. Néanmoins, nous avons privilégié une disposition proche du motet en ancien français. Nous avons donc considéré les rimes en [ice] de *Futurum despice Judaice* et *Dic melice : Flos Filius ejus* comme des rimes internes. Ainsi, les différentes longueurs de vers sont quasiment identiques si l'on écarte les divergences dues aux *e* muets du texte en ancien français.

[23] Le terme *futurum* est absent dans le manuscrit. Cet ajout est une proposition de correction par homéotéleute selon la proposition de F. Dolbeau.

Contrairement *En mai*, il n'y a qu'une seule rime en [ice]. Parfois, cette rime s'enrichit encore comme au vers 4 et 5 où le terme *respice* est répété pour former une *conversio*. Ce mot se transforme en *despice* au vers 8 grâce à une paronomase. La rime *a* s'enrichit également aux vers 6, 10 et 13 pour répéter [lice] :

Verbum ***respice***
Tum [*futurum*] ***respice*** [5]
Partu pro fe<u>lice</u>
Prolis unice
*Futurum d**espice** Judaice*
Plebis inimice
Ubi catho<u>lice</u> [10]
Virga Dei genitrice
Facta si[*c*] *vivifice,*
Dic me<u>lice</u> : Flos Filius ejus.

Seule la citation de la deuxième partie du verset du *Stirps Jesse*, *Flos filius ejus* n'est pas intégrée par sa rime. Le tableau suivant récapitule l'organisation des rimes :

Tableau 8

	MÉTRIQUE	RIMES	
Vers	Nombre de syllabes et rythme	Disposition des rimes	Qualité des rimes
1	8 pp	a	riche
2	7	a	
3	8	a	
4	5	a’	riche
5	[7]	[a’]	
6	6	a’’	riche
7	5	a	
8	10	a	
9	6	a	
10	6	a’’	
11	8	a	
12	7	a	
13	10	b	

Disposition sémantique

Le texte de la voix supérieure n’est pas simplement ici une énumération de qualificatifs sur la Vierge. C’est une argumentation structurée, un commentaire exégétique sur la Bible et la teneur issue du répons *Stirps Jesse*.

Dans la première partie, l’introduction débute par une citation biblique au vers 1 suivie par son interprétation chrétienne au vers 2. Seul le verbe *ascendet* a été interverti avec *de radice* par rapport au texte de la Vulgate :

flos de radice eius ascendet[24]

Ce qui est remarquable dans ce premier vers, c’est que la Vierge ne semble pas associée à la branche comme dans le répons *Stirps Jesse* mais plutôt à la fleur.

[24] Livre d’Isaïe, XI, 1. *Biblia sacra*, éd. WEBER, Robert, vol. 2, p. 1108. *La Bible de Jérusalem*, *op. cit.,* p. 1302.

L'explication de cette métaphore permet au locuteur de s'adresser directement à l'auditeur ou au lecteur dans la seconde proposition (v. 3 à 5). Ce dernier peut lui-même considérer l'adéquation entre la prophétie d'Isaïe (v. 3 et 4) et sa réalisation (v. 5).

Ainsi, dans la deuxième partie du vers 6 à 9, devant la réalité de la naissance du Christ (v. 6 et 7), le locuteur incite l'auditeur à mépriser le peuple juif (v. 8 et 9). En effet, la prophétie d'Isaïe a annoncé l'arrivée d'un enfant unique, ce qui s'est effectivement produit. Par conséquent, le peuple juif se trompe : il est l'ennemi de la vraie foi.

Pour finir, dans une troisième partie (v. 10 à 13), le locuteur réaffirme la véracité de l'interprétation chrétienne des versets de la Bible en citant le début du verset du répons *Stirps Jesse* : *Virga Dei genixtrix Virgo est*. L'interprétation de la métaphore évolue pour associer non plus la fleur à la Vierge mais la branche. Cette interprétation permet ainsi d'amener à la conclusion du vers 13, citation exacte de la teneur. Le locuteur incite l'auditeur à chanter la deuxième partie du verset du répons, c'est-à-dire *Flos Filius ejus,* la fleur est son Fils. Ces trois mots résument à eux seuls les croyances chrétiennes.

L'organisation de la première partie du poème latin coïncide avec celle en ancien français. Néanmoins, à partir du vers 6, la disposition du texte du *contrafactum* diverge de celle de *En mai*. Le tableau suivant fait la synthèse de l'organisation sémantique du motet latin :

Tableau 9

Vers	Versification	Texte poétique	Analyse succincte du texte	
1 2	8 a 7a	*Flos ascendit de radice,* *Virgo Jesse mistice,*	Exorde : Citation biblique et son interprétation chrétienne	Présentation de la situation
3 4 5	8 a 5 a' [7a']	*Prophecie versa vice* *Verbum respice* *Tum* [...] *respice*	Narration : Présentation des « faits »	
6 7	6a'' 5a	*Partu pro felice* *Prolis unice*	la naissance de Jésus annoncée par Isaïe s'est réalisée (IX, 5-6)	Première conséquence : le peuple juif a tort
8 9	10 a 6 a	*Futurum despice* *Judaice* *Plebis inimice*	Incitation à mépriser les Juifs	
10 11 12	6 a'' 8 a 7 a	*Ubi catholice* *Virga Dei genitrice* *Facta si*[*c*] *vivifice,*	Confirmation de l'interprétation de la métaphore, citation du verset du répons	Seconde conséquence : Renouvellement de la profession de foi catholique
13	10 b	*Dic melice : Flos* *Filius ejus.*	Conclusion : citation de la teneur	

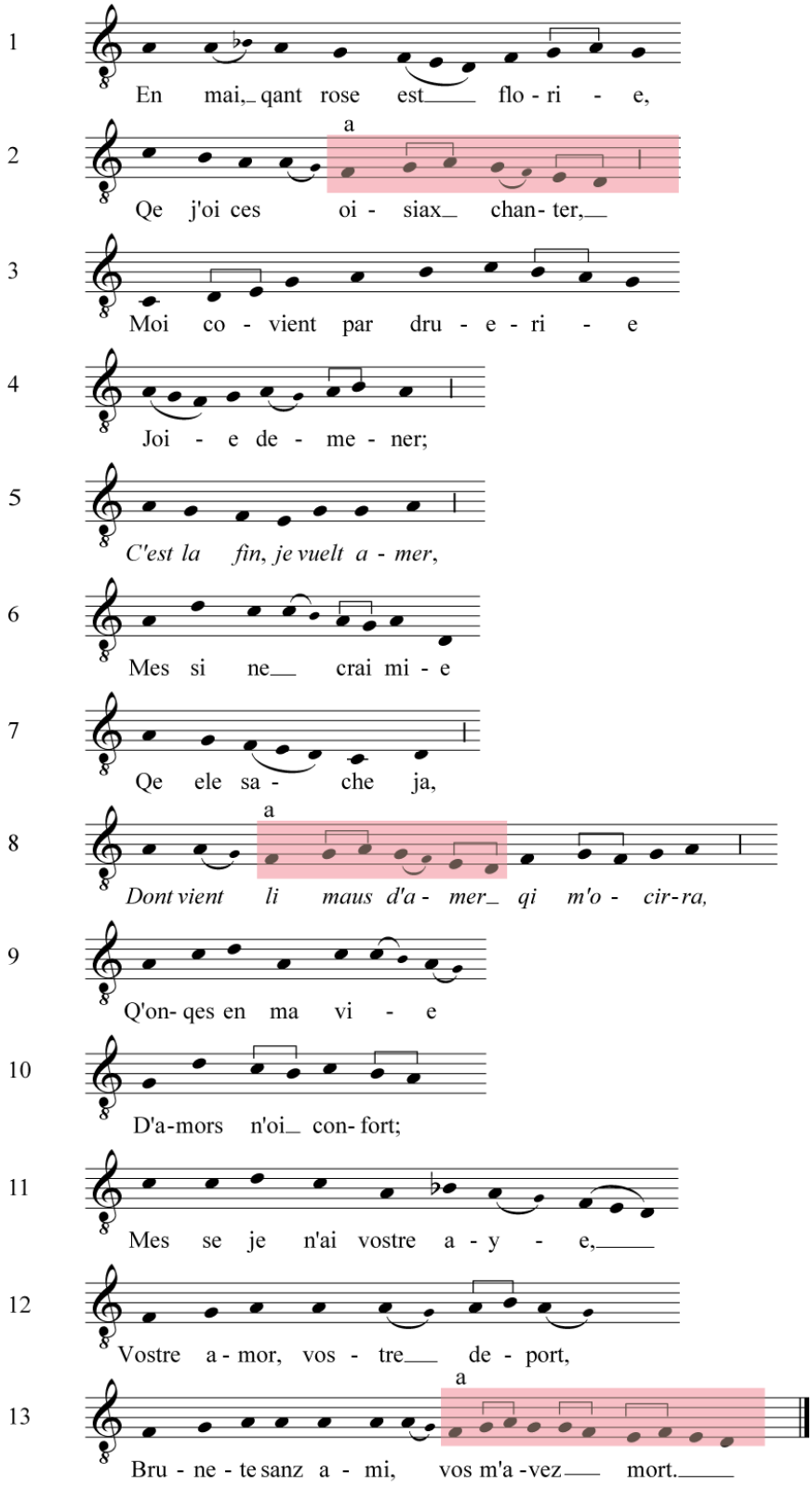
Ce texte suit donc la même démarche que le sermon de Fulbert *Approbatae consuetudinis*. Il s'appuie sur l'Ancien Testament, c'est-à-dire sur les prophéties d'Isaïe sur la racine de Jessé et l'enfant miraculeux[25] pour prouver *a posteriori* la véracité de la révélation du Nouveau. Le répons, réactualisation de la parole du prophète, résume ainsi un des piliers du dogme chrétien.

[25] IX, 5-6.

Étude de la disposition poético-mélodique

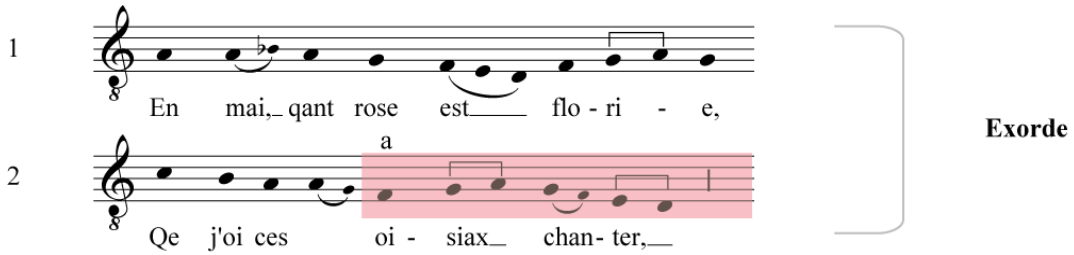
La place fondamentale de la teneur dans ce motet est également soulignée par la mélodie de la voix supérieure. En effet, la teneur est chantée deux fois et cette réitération est marquée par la reprise d'une même formule à la voix supérieure. Ainsi, le motif *a* directement issu du contrepoint ne sert pas tellement à ponctuer le texte mais plutôt à mettre en évidence la structuration de la teneur et de la polyphonie dans les deux motets. En effet, ce motif est chanté dans l'introduction (v. 2), au refrain (v. 8) et à la cadence finale :

Exemple musical 38



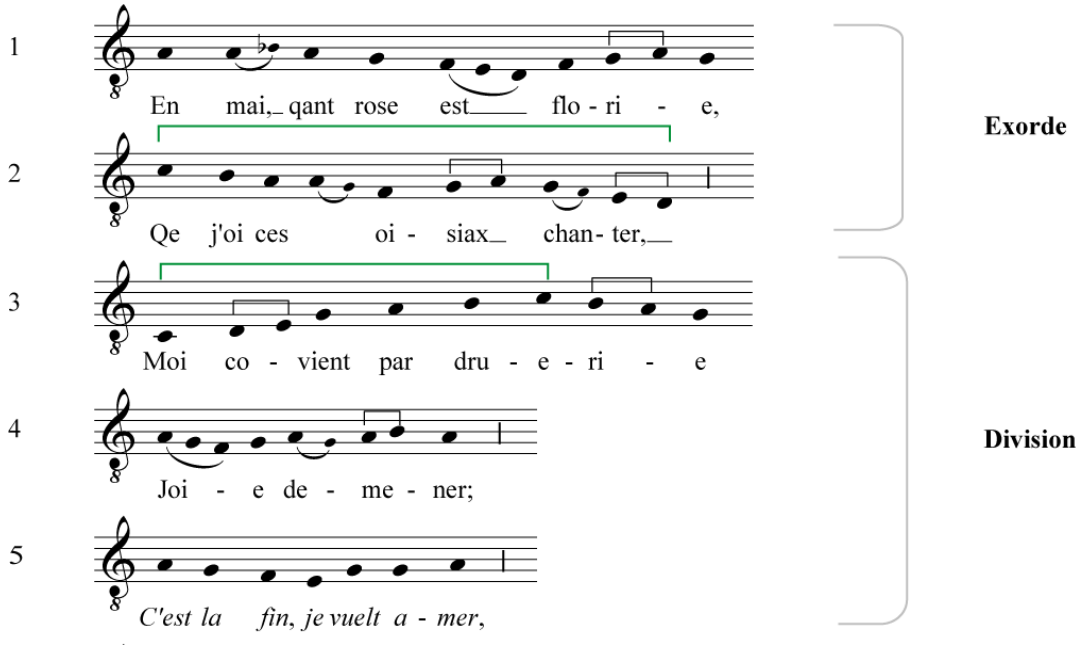
En effet, malgré les nombreuses réitérations de la voix supérieure, il existe somme toute peu de coïncidences entre les répétitions motiviques et l'organisation du texte du double dans ce motet. Seuls quelques éléments sont probants. Par exemple, la fin de l'introduction au vers 2 est soulignée par l'emploi du motif *a* conclusif issu de la formule *z* de la teneur. Ainsi, la fin de la première proposition coïncide avec la première phrase musicale :

Exemple musical 39



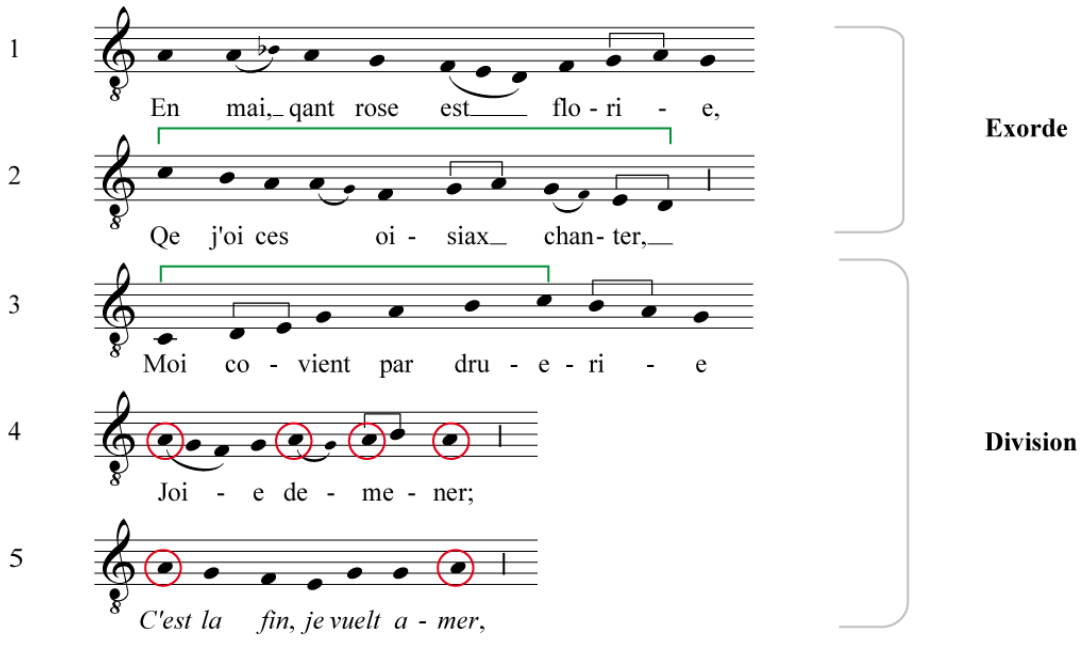
De plus, le vers 2 emploie également l'ensemble de l'échelle mélodique de façon descendante. Ceci ne fait que renforcer l'aspect conclusif de ce deuxième vers. Inversement, le début de la division du locuteur, au vers 3, est marqué par l'emploi ascendant de l'ensemble du mode. Cette reprise permet de créer un parallèle entre les deux propositions tout en les différenciant :

Exemple musical 40



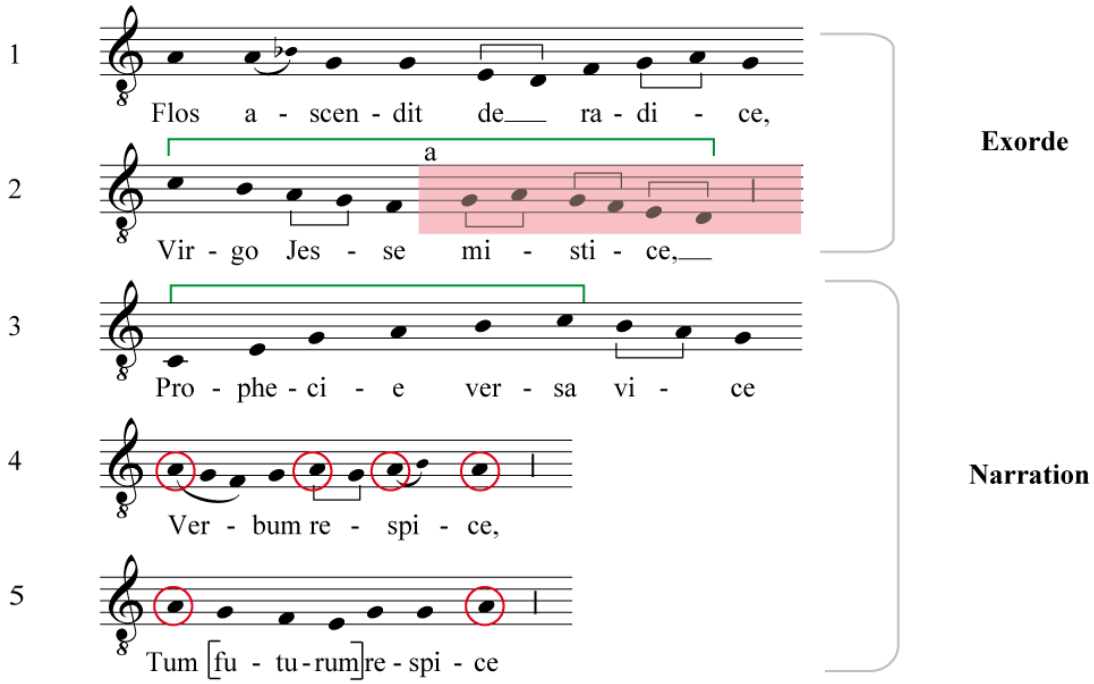
Puis, le vers 4 est une ornementation autour du *la* et le vers 5 débute et s'achève sur cette même note. La division est ainsi marquée par cette réitération :

Exemple musical 41



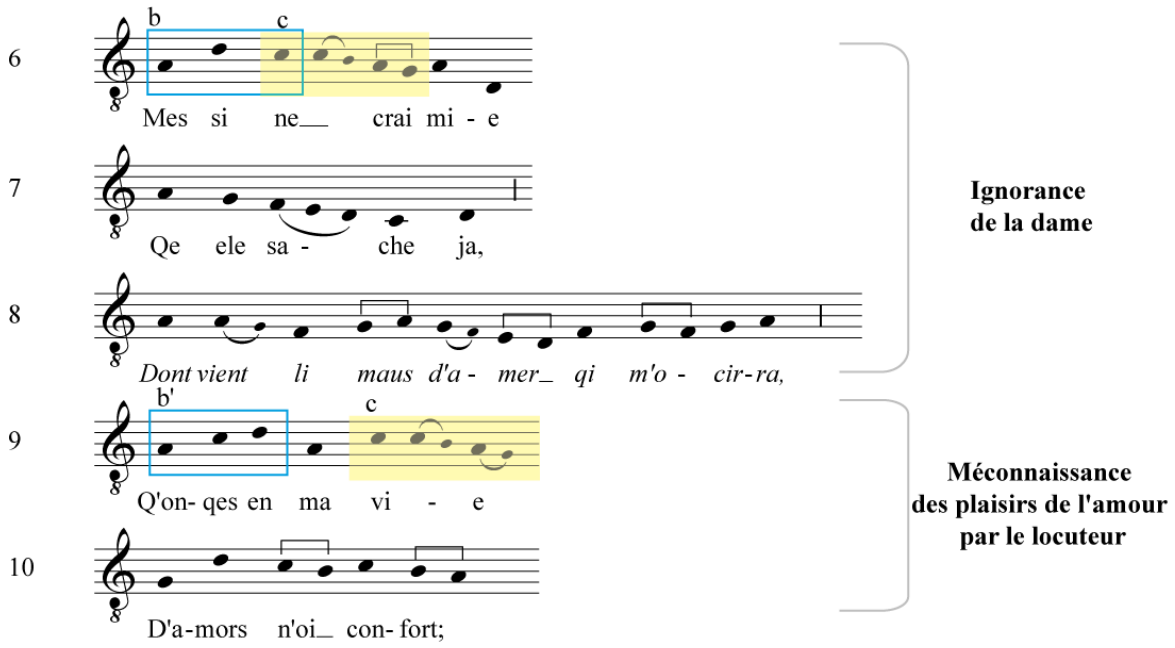
De même, dans le motet latin, la disposition sémantique des vers 1 à 5 coïncide avec celle de *En mai*. Ainsi, dans la première partie, l'organisation mélodique de la voix supérieure correspond également à celle du texte latin :

Exemple musical 42



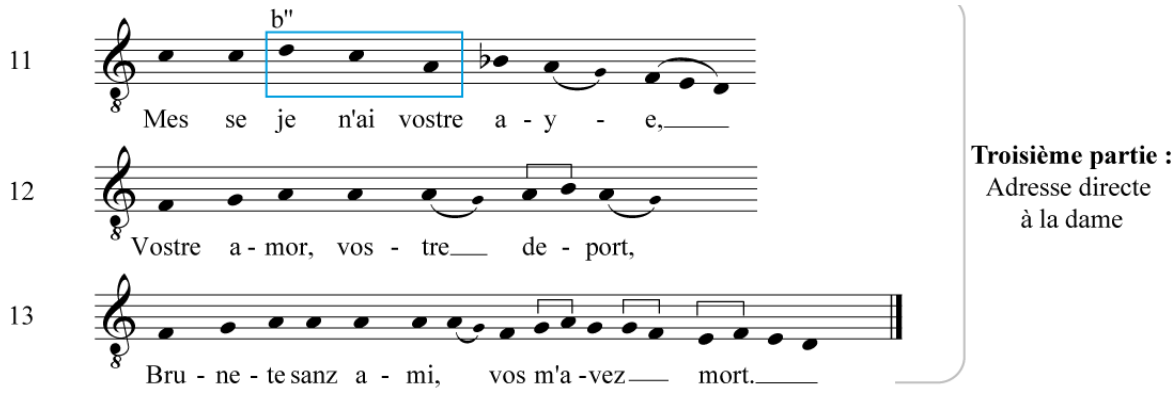
Dans la deuxième partie du motet en ancien français, le début de la proposition sur l'ignorance de la dame puis celui de la méconnaissance des plaisirs de l'amour par le locuteur est marquée par une *conversio* du motif *c* (*do si la sol*). Ce dernier ne résulte pas de la teneur et n'apparaît que deux fois. Il permet ainsi de ponctuer les vers 6 et 9, de créer un parallèle entre ces deux vers et de percevoir le jeu mélodique que nous appellerons motif *b* (*la ré do*). En effet, au vers 6, le double chante *la ré do* sur trois syllabes. Puis au vers 9, ces mêmes notes, chantées sur trois syllabes, sont reprises mais dans un ordre différent : *la do ré*. La *conversio* associée à ce jeu mélodique permet de cerner le début de chaque proposition de la deuxième partie :

Exemple musical 43



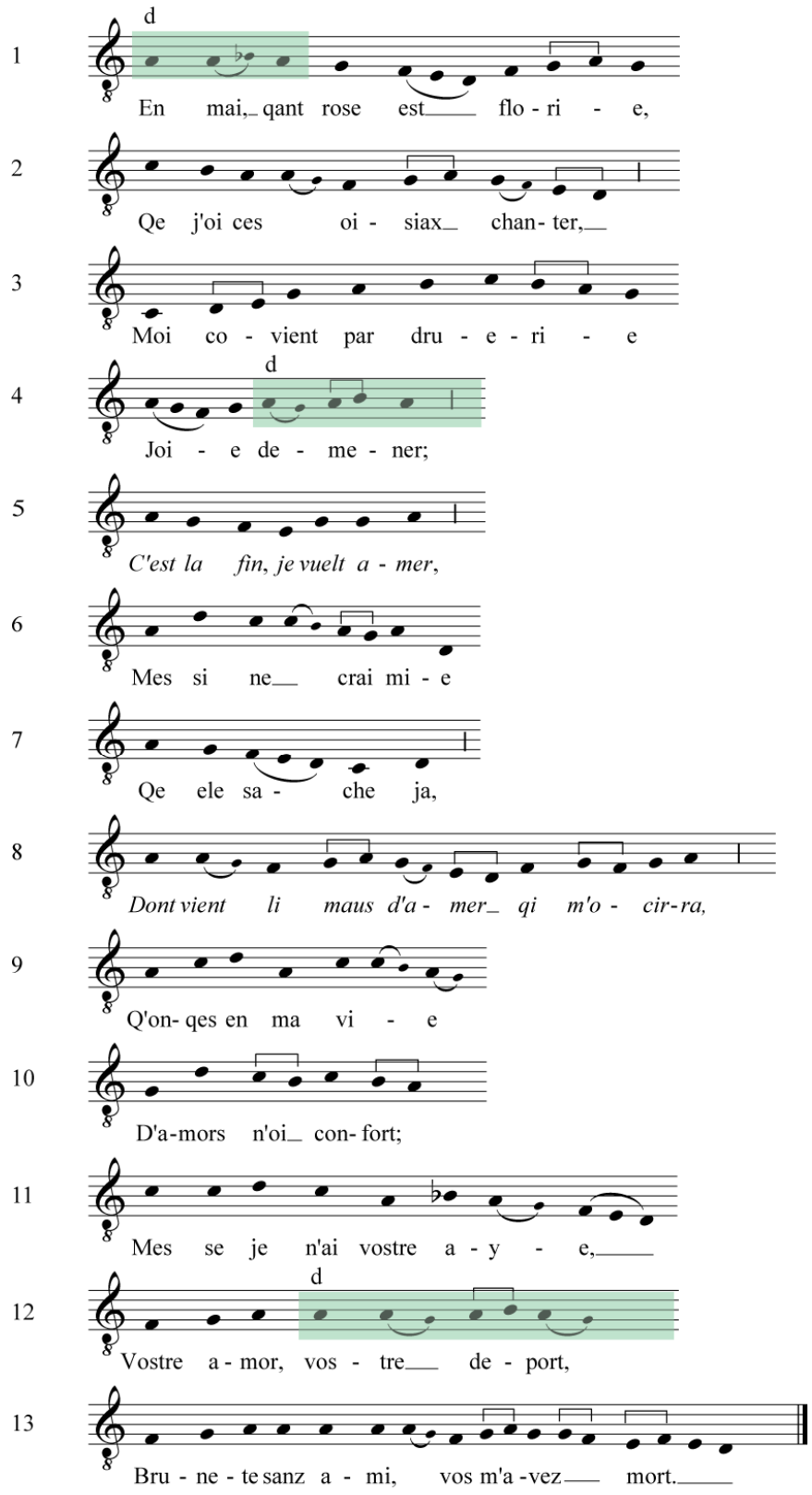
Au vers 11, le motif *b''* réutilise encore ces trois notes de façon inversée. Alors que le vers 9 chantait *la do ré*, le vers 11 chante *ré do la*. Ce réemploi, sorte *d'epanodos*, marque le début de la troisième et dernière partie :

Exemple musical 44



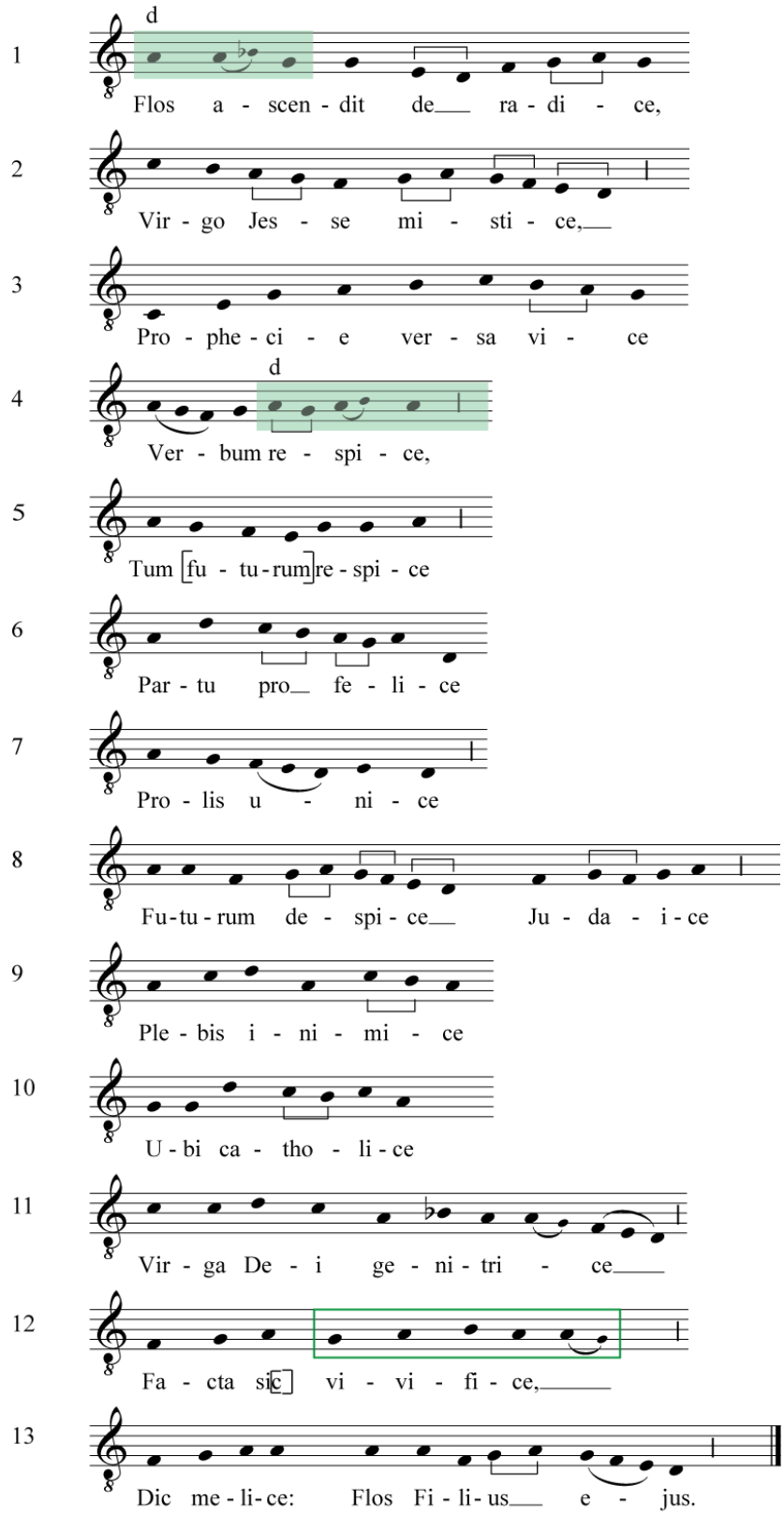
Néanmoins, dans le motet latin, aucune de ces répétitions n'est reconnaissable. L'ornementation, le placement du texte et la notation sont trop différents. Certains motifs ont été modifiés pour former de nouveaux parallélismes. Effet, le motif *d* issu de la répétition de la formule *y* de la teneur n'est pas identique dans les deux motets. Dans la pièce en ancien français, il est employé aux vers 1, 4 et 12 :

Exemple musical 45



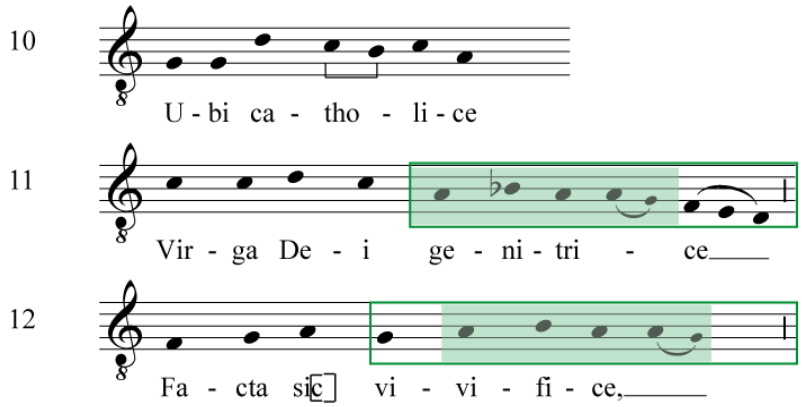
Dans le motet latin, il est uniquement utilisé aux vers 1 et 5 :

Exemple musical 46



En effet, au vers 12, le motif a été transformé pour créer un parallélisme avec le vers précédent. Ainsi, les mots *genitrice* et *vivifice* chantés à la fin des vers 11 et 12 qui constituent la première proposition de la dernière partie sont associés par ce motif :

Exemple musical 47



Malgré de nombreuses autres répétitions, nous n'avons pu déceler d'autres éléments dans cette pièce qui permettraient d'articuler le rapport entre texte et musique. Seule la première partie est plus recherchée de ce point de vue. L'intérêt du compositeur ne s'est pas porté sur cet aspect du motet mais bien plus sur les liens entre les textes de la teneur et des voix supérieures. Au contraire, le motet suivant est beaucoup plus riche d'un point de vue poétique. Les liens entre structure musicale et grammaticale sont évidents.

E BERGIER (657) / *EJUS*
O VERE LUCIS (660) / *EJUS*

Présentation et chronologie

Le motet *E bergier* (657) / *EJUS* apparaît dans plusieurs manuscrits du XIIIe siècle y compris dans le neuvième fascicule de W_2 au folio 208 v°. La pièce *O vere lucis* (660) / *EJUS* qui appartient à la même mouture polyphonique est conservée uniquement dans W_2[26]. Dans le manuscrit Mo, la composition en ancien français est associée à deux autres voix pour constituer l'une des parties des motets *Par un matinet / Hé berchier / Hé sire / EJUS* et *Par un matinet / Hé berchier / EJUS*. Les liens entre ces textes ont donc fait l'objet de plusieurs études notamment par S. Huot[27]. En revanche, peu de travaux se sont pleinement consacrés aux motets à deux voix de W_2. Cette étude est pourtant cruciale puisqu'il semblerait que les pièces à trois et quatre parties de Mo aient été composées en plusieurs étapes. Elles auraient été créées par l'association d'au moins deux motets à deux voix. Plusieurs éléments semblent confirmer cette hypothèse.

En effet, le manuscrit W_2, daté de 1240-1260 environ, serait antérieur à l'ancien corpus de Mo, lui-même approximativement daté de 1270[28]. Les polyphonies *Par un matinet / Hé berchier / Hé sire / EJUS* et *Par un matinet / Hé berchier / EJUS* seraient donc conservés dans une source postérieure à celle des motets à deux voix : *Hé sire / EJUS* et *E bergier / EJUS*. Néanmoins, l'argument le plus solide établissant l'antériorité de la pièce à deux voix repose sur l'étude du contrepoint. En effet, une analyse des consonances de la polyphonie à quatre voix démontre sans ambiguïté que les différentes parties ont été associées *a posteriori*. Le plus souvent, le *quadruplum* double le *triplum* ou le *duplum*[29]. Nous pouvons donc considérer que les pièces à deux voix ont été composées en premier.

En revanche, il est plus difficile de déterminer la chronologie des polyphonies composées d'une teneur et d'un double (la clausule à deux voix, *E bergier / EJUS* et *O*

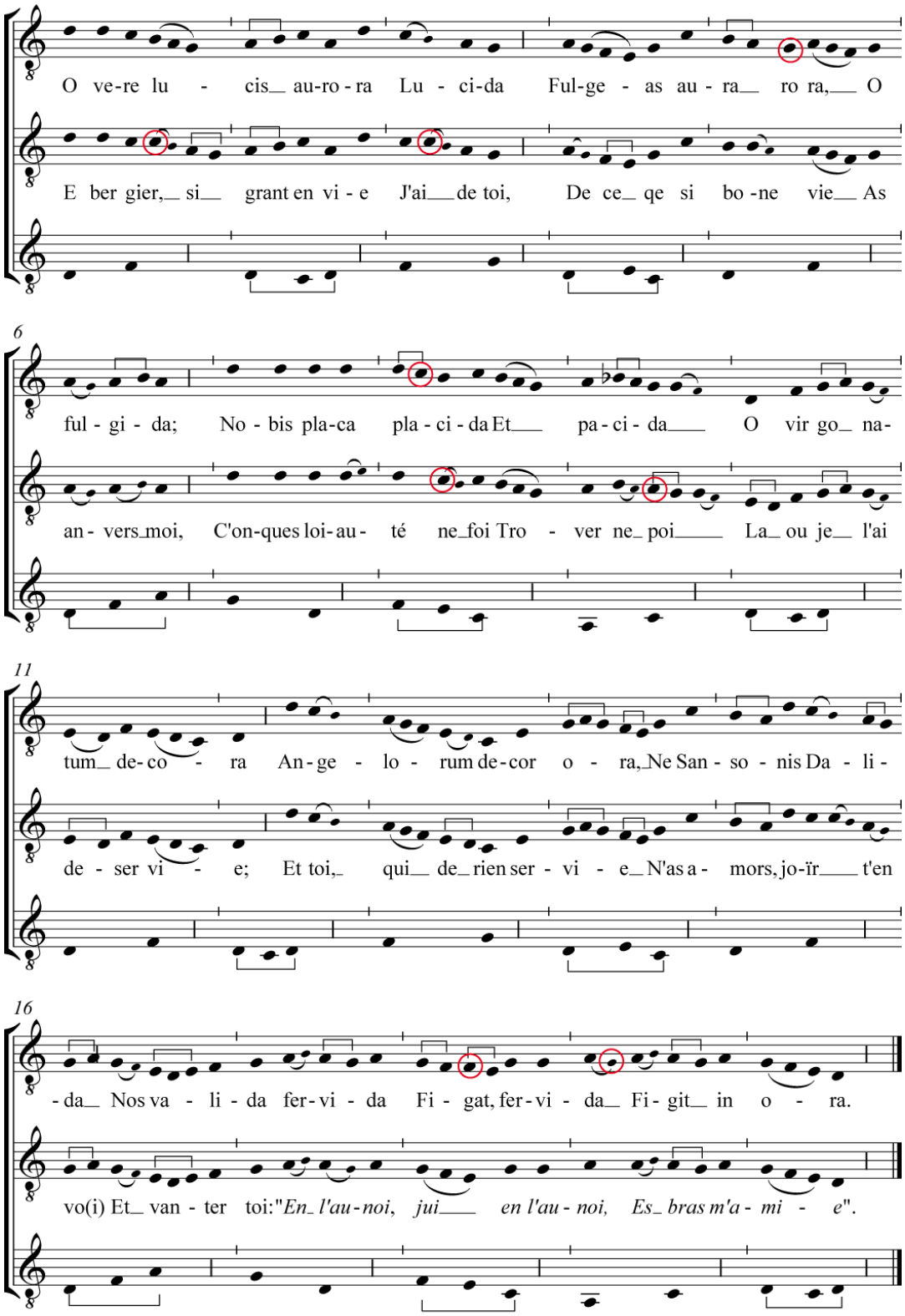
---

[26] Pour la clausule : St-V, Paris, Bibliothèque nationale de France, lat. 15139, f° 291. Pour le motet : Ba, Allemagne, Bamberg, *Staatliche Bibliothek*, Lit. 115, f° 23 ; W_2, Allemagne, Wolfenbüttel, Herzog-August Bibliothek, 1099 (auparavant Helmst. 1206), f° 175 v° (pour *O vere lucis / EJUS*) et 208 v° ; Mo, Montpellier, Bibliothèque universitaire, H 196**,** f° 27 v° et 195 v° ; Cl, Paris, Bibliothèque nationale de France, n. a. fr. 13521, f° 389 ; Citation textuelle : D, Royaume-Uni, Oxford, Bodl. Douce 308.
[27] HUOT, Sylvia, *Allegorical Play*, *op. cit.*, p. 44-46.
[28] ROKSETH, Yvonne (éd.), *Polyphonies du XIIIe siècle : le manuscrit H 196 de la Faculté de Médecine de Montpellier*, Paris, Éditions L'Oiseau-Lyre, 1939, 4 vol.
[29] *Ibid.*, vol. 2, p. 48-49 et p. 270-271.

vere lucis / EJUS). Dans ces compositions, la mélodie et l'écriture de la teneur de ces trois pièces sont strictement identiques. Cette dernière est répétée deux fois sans aucune variation dans les ligatures qui associent toujours une *ternaria* suivie de deux longues isolées. Seule la position du texte *EJUS* change. Dans la clausule, le scribe a réécrit la première syllabe de la teneur sous la répétition musicale. La deuxième syllabe est écrite à la fin du premier et du deuxième mélisme. Dans le motet *O vere lucis / EJUS*, le texte de la teneur est également divisé en deux syllabes et placé au début et à la fin de la mélodie. Dans le motet en ancien français, le texte de la teneur n'est pas écrit. Cette absence est sans doute le résultat d'une erreur du scribe. En effet, ce motet à deux voix se trouve dans un fascicule contenant uniquement des motets à trois parties. Le scribe a écrit deux fois intégralement le même texte *E bergier*. Ainsi, le notateur a inscrit une seule fois la mélodie de la voix supérieure mais n'avait plus de place pour la teneur. Il a donc utilisé un système de renvoi pour pouvoir l'écrire en entier.

De même, dans ces trois pièces, la mélodie des différentes voix supérieures est extrêmement proche. Dans les deux motets, seule l'ornementation et parfois le placement du texte est différent. Le scribe de *E bergier / EJUS* privilégie les *binaria* et pliques pour l'écriture des *fractiones modi* tandis que celui de *O vere lucis / EJUS* préfère les *currentes* groupées par trois. C'est le cas notamment pour les variations des mesures 1, 3, 5 et 15 dans l'exemple ci-après. Dans ces deux pièces, il existe également trois cas d'ornementations différentes dues au placement du texte aux mesures 5 sur *rora*, 8 et 18. Sinon, les divergences entre les deux pièces sont purement ornementales. Dans l'exemple ci-après, les ajouts de notes et différences entre les voix sont entourées en rouge :

Exemple musical 48



Les variations entre les deux voix sont donc mineures et ne permettent pas de déterminer la chronologie de ces compositions. Selon W. Frobenius, le motet en ancien

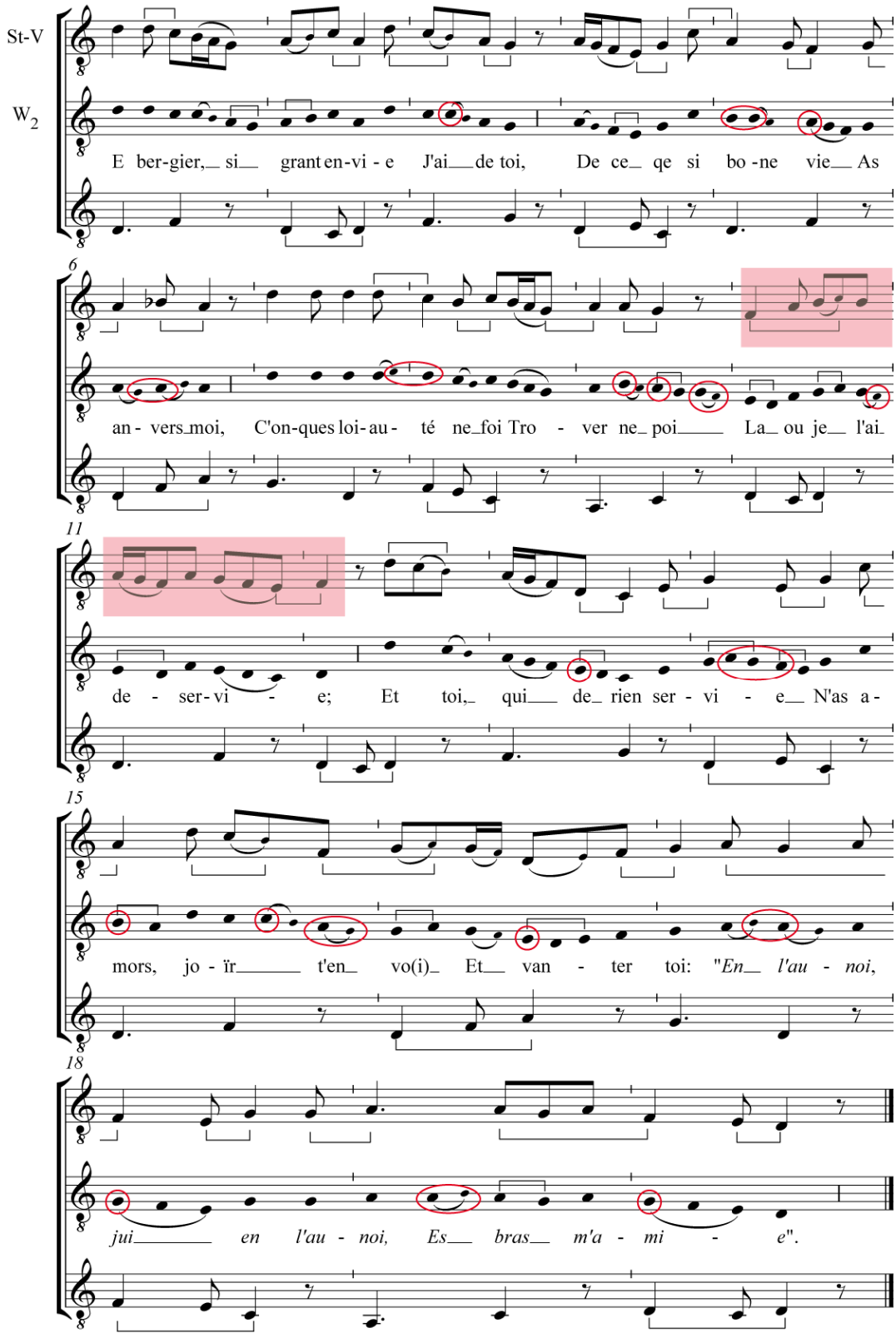
français aurait été créé avant celui en latin[30]. La présence d'un refrain dans *E bergier / EJUS* lui permettrait d'affirmer cette préséance. Or, l'emploi d'un emprunt textuel n'est pas suffisant pour prouver l'antériorité du motet en ancien français puisqu'il n'y a pas de preuve de la présence d'une citation mélodique. Le texte aurait très bien pu être adapté sur la voix supérieure latine. Pourtant, d'autres éléments confirment son hypothèse. D'une part, la mélodie du refrain est différente de celle employée dans l'ensemble du motet. D'autre part, dans la pièce en ancien français, la plupart des silences de la mélodie de la voix supérieure correspondent à la fin des vers et à celle d'une unité sémantique. Ce n'est pas toujours le cas dans *O vere lucis / EJUS*. Enfin, dans le motet en ancien français, les vers et l'alternance d'heptasyllabes suivis de tétrasyllabes sont plus réguliers que dans la composition latine. L'ensemble de ces éléments semblent donc confirmer l'antériorité de *E bergier / EJUS* sur le motet latin.

La chronologie de la clausule et des motets a également fait l'objet de nombreuses discussions. Y. Rokseth considérait déjà la polyphonie sans texte comme postérieure au motet en ancien français[31]. Dans la série de quarante clausules contenue dans le codex St-V, les incipit de chaque motet correspondant sont rédigés dans une écriture contemporaine à celle des textes de la polyphonie. Aussi, l'hypothèse la plus souvent retenue est que le scribe a copié une série de motets sans leurs textes. En effet, la clausule à deux voix sur *EJUS* semble être une simplification des voix supérieures des motets. Les *fractiones modi* y sont bien moins nombreuses : il y a donc beaucoup moins d'ornementations. Pourtant, ces différences ne sont pas dues à l'ajout d'un texte. Tous les ornements supplémentaires dans *E bergier* sont des notes de passages, des répétitions des mêmes hauteurs ou des ornements mélismatiques. La seule et principale divergence entre ces deux pièces résulte sans doute d'une erreur de clé. Dans la clausule, une partie du double est écrite une tierce au-dessus (mesures 10, 11 et le premier temps de la mesure 12 dans la transcription). Étant donné le type de variations, il semblerait donc que la clausule soit postérieure au motet en ancien français comme le montre l'exemple ci-après :

---

[30] FROBENIUS, Wolf, « Zum Genetischen Verhältnis Zwischen Notre-Dame-Klauseln und ihren Motetten », *Archiv für Musikwissenschaft*, vol. 44-1 (1987), p. 1-39.
[31] ROKSETH, Yvonne (éd.), *Polyphonies du XIIIe siècle*, *op. cit.*, vol. 4, p. 70. THURSTON, Ethel (éd.), *The Music in the St. Victor manuscript Paris lat. 15139 : polyphony of the thirteenth century*, Toronto, Pontifical Institute of Medieval Studies, 1959, p. 2.

Exemple musical 49



Étude du texte E bergier

Le motet en ancien français aurait donc été composé en premier. Cela ne signifie pas pour autant que le compositeur ait créé d'abord le texte puis la polyphonie. Cette dernière a pu être conçue en premier. Voici le poème de la voix supérieure en ancien français :

E bergier, si grant envie [1]
J'ai de toi,
De ce qe si bone vie
As anvers moi,
C'onques loiauté ne foi [5]
Trover ne poi
La ou je l'ai deservie ;
Et toi, qui de rien servie
N'as amors, joïr t'en vo[32]
Et vanter toi : [10]
« En l'aunoi, jui en l'aunoi
Es braz m'amie ».

« Hé berger, je t'envie ; tu es bien plus heureux que moi, qui n'ai jamais rencontré ni loyauté ni constance, malgré tous mes mérites. Et toi, qui n'as jamais servi Amour, voilà que tu en jouis et t'en vantes : « Sous les aulnes, sous les aulnes, je me suis étendu dans les bras de mon amie ».

Disposition des vers

Suivant l'organisation la plus probable, les vers de ce poème alternent les heptasyllabes et les tétrasyllabes (une seule fois, un trisyllabe) et utilisent deux rimes différentes. Néanmoins, ces longueurs ne coïncident pas avec l'utilisation d'une même rime. La première en [vie] est féminine tandis que la deuxième en [oi] est masculine. La rime en [servie] des vers 7 et 8 enrichit la rime *a* contrairement au dernier vers qui utilise la rime pauvre [ie].

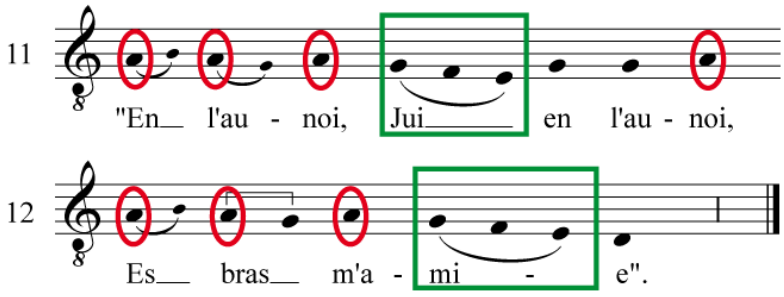
[32] Il manque sans aucun doute un [i] à la fin du vers.

Dans les quatre premiers vers, les rimes sont croisées. Puis, dans le reste du poème, elles sont suivies à l'exception des deux derniers vers.

Le refrain

Les vers 11 et 12 ont été répertoriés comme un refrain par N. van den Boogaard (VdB 659). Si c'est bien le cas, il semblerait donc que cette ente ait influencé le texte d'au moins deux manières. Elle a imprimé ses rimes et la longueur de ses vers au reste du poème. Néanmoins, aucune autre occurrence de cette citation ne peut confirmer cette hypothèse. Il est donc impossible de savoir si la mélodie utilisée dans ces vers est un emprunt. Toutefois, si elle n'est pas une reprise, le compositeur a eu à cœur de caractériser le chant du berger par une plus grande simplicité mélodique. En effet, en plus de la réitération des termes *en l'aunoi*, la ligne mélodique est ici beaucoup plus simple et répétitive que dans l'ensemble du motet. Le chant du berger est principalement constitué par une ornementation autour du *la* (dans les ovales rouges ci-après) suivie d'une terminaison sur la tierce descendante *sol mi* suspensive ou conclusive (dans les cadres verts ci-après). La phrase mélodique se compose donc de deux périodes quasiment identiques à l'exception de leurs finales. Ce sont des cadences différenciées :

Exemple musical 50



Le compositeur a sans doute volontairement conservé un certain isolement pour cette ente. Certes, le refrain est intégré par la réutilisation de ses rimes et longueurs de vers. Néanmoins, son statut de citation dans le texte du locuteur a poussé le compositeur à garder ou à créer des caractéristiques musicales et textuelles spécifiques à ces vers. Le tableau récapitulatif ci-après met bien en évidence l'isolement de la citation dans la versification :

Tableau 10

	MÉTRIQUE	RIMES		
Vers	Nombre de syllabes	Disposition des rimes	Alternance des rimes	Qualité des rimes
1	7	a	féminine	suffisante
2	3	b	masculine	suffisante
3	7	a		
4	4	b		
5	7	b		
6	4	b		riche
7	7	a’		riche
8	7	a’		
9	7	b		
10	4	b		
11	7	b		pauvre
12	4	a’		

Disposition sémantique

D’un point de vue sémantique, ce texte se divise en deux parties. Les vers 1 à 7 évoquent le comportement amoureux du locuteur en comparaison de celui d’un berger. Les vers 8 à 12 décrivent l’attitude de ce berger vis-à-vis de l’amour. Ces deux parties forment chacune une unité marquée dans la transcription par un point-virgule. Elles sont soulignées par l’utilisation de deux exclamations en forme d’interpellation : *E bergier* au vers 1 puis *Et toi* au vers 8.

Chacune de ces parties se subdivise elle-même en deux propositions. Dans les vers 1-2 de la première partie, le locuteur avoue la jalousie qu’il éprouve pour le berger puis la raison de cet état dans les vers 3 et 4. Dans les vers 5 à 7, le locuteur expose sa propre situation : il a servi l’amour loyalement mais sans être récompensé.

En contrepoint, dans la deuxième partie, le locuteur expose sous forme de paradoxe le succès du berger. Ce dernier profite de l’amour alors qu’il ne l’a pas servi et qu’il s’en vante (v. 8 à 10). La réprobation du locuteur est étayée par la citation du chant du berger aux vers 11 et 12. Le texte construit ainsi une mise en abîme. Le refrain

VdB 659 choisi par le compositeur est lui-même introduit dans le poème comme une citation du berger par le locuteur.

Ainsi, comme l'a déjà souligné S. Huot, ce texte oppose deux attitudes face à l'amour qui correspondent à deux statuts[33]. Même si le locuteur est méprisant, il envie la liberté sexuelle du berger. Sa seule consolation est son statut social supérieur qui lui permet de mettre en œuvre les préceptes de l'amour courtois. Ainsi, le texte expose la tension existant entre les idéaux de la *fin'amor* et la conquête sexuelle. De notre point de vue, la dichotomie entre ces deux positions se situe plus particulièrement dans la manière d'évoquer l'amour. En effet, ce texte oppose deux lyriques : le « registre » de la *canso* avec sa vision féodale des relations entre homme et femme et celui de la pastourelle où les personnages prônent un amour plus spontané plus proche d'une jouissance immédiate.

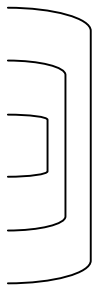
Cette opposition est soulignée dans le texte par la versification. Dans la première partie, les quatre premiers vers constituent un ensemble formel cohérent grâce à la disposition croisée des rimes. Ces dernières permettent de lier pour les opposer l'*envie* du locuteur pour la *bone vie* du berger ainsi que les pronoms *toi* et *moi.* Le sens du texte rejoint donc la forme :

[1]	*E bergier, si grant envie*	a
	J'ai de toi,	b
	De ce qe si bone vie	a
	As anvers moi,	b

Dans les vers 5 à 10, les rimes semblent organisées par paires de deux rimes suivies. Les vers 5 à 7 présentent la situation du locuteur tandis que les vers 8 à 10 évoquent celle du berger. Les rimes peuvent donc être considérées d'un autre point de vue : elles sont embrassées. Ainsi disposées en miroir, elles s'opposent autour des deux rimes riches *a'* en [servie]. Elles forment donc une symétrie inversée. Les vers sur la situation du locuteur qui s'achèvent sur les rimes *bba'* se transforme en *a'bb* pour traiter de celle du berger :

[33] HUOT, Sylvia, *Allegorical Play*, *op. cit.*, p. 45 et suiv.

[5]	*C'onques loiauté ne foi*	b
	Trover ne poi	b
	*La ou je l'ai de**servie** ;*	a'
	*Et toi, qui de rien **servie***	a'
	N'as amors, joïr t'en vo[*i*]	b
[10]	*Et vanter toi :*	b



À cause de cette disposition, les deux derniers vers (11 et 12) qui forment le refrain semblent donc isolés. Ils permettent néanmoins de clore le poème. Les rimes *a* et *b* ouvrent le texte et le concluent par leurs inversions :

[1]	*E bergier, si grant envie*	a
	J'ai de toi,	b
[11]	*« En l'aunoi, jui en l'aunoi*	b
	Es braz m'amie ».	a'

L'organisation formelle des vers rejoint ainsi la disposition rhétorique du discours. La disposition des rimes tend vers un même but : souligner l'opposition entre ces deux approches de l'amour. Ici, la confirmation est chantée après la réfutation puisque, dans ce texte, la conception amoureuse du berger semble triompher sur celle du locuteur. Le tableau ci-après permet de résumer l'organisation sémantique du poème :

Tableau 11

Vers	Versifica-tion	Texte poétique	Analyse succincte du texte	
1 2 3 4	7a 3b 7a 3b	*E bergier, si grant envie* *J'ai de toi,* *De ce qe si bone vie* *As anvers moi,*	Exorde - Narration : Présentation des deux protagonistes	Le locuteur
5 6 7	7b 4b 7a'	*C'onques loiauté ne foi* *Trover ne poi* *La ou je l'ai deservie ;*	Division : Approche courtoise du locuteur non récompensée	
8 9 10	7a' 7b 4b	*Et toi, qui de rien servie* *N'as amors, joïr t'en vo*[*i*] *Et vanter toi :*	Réfutation : Approche triviale du berger récompensée	Le berger
11 12	7b 4a''	« En l'aunoi, jui en l'aunoi Es braz m'amie ».	Confirmation - conclusion	

Dans la voix supérieure, le berger semble donc avoir le dessus puisqu'il a le dernier mot. Néanmoins, le choix de la teneur *EJUS* peut peut-être nuancer ces propos. Dans le motet avec quadruple, S. Huot affirmait que la relation entre la teneur et les voix supérieures était de moindre importance par rapport aux jeux entre les voix supérieures[34]. Au contraire, il semble que les thèmes développés par la polyphonie à quatre voix soient déjà en germe dans la pièce de W_2 grâce à la teneur. Dans le motet de Mo, le *motetus* évoque les amours d'un berger, le *triplum,* l'amour courtois d'un locuteur noble. Le *quadruplum* est un poème dans le registre de la *fin'amor*, dédié à la Vierge, la dame de

[34] HUOT, Sylvia, *Allegorical Play*, *op. cit.*, p. 90.

toutes les dames. Trois degrés de l'amour sont donc mis en relation, du plus charnel au plus spirituel.

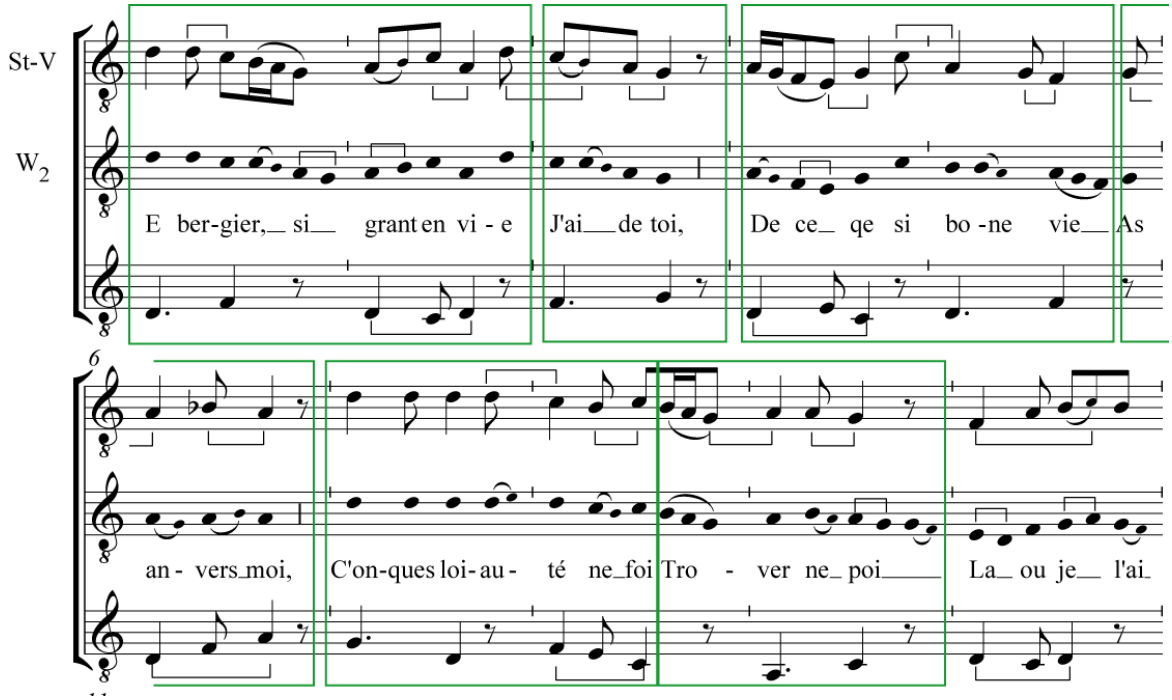
Dans le motet *E bergier / EJUS,* même s'il n'y a que deux voix, ces différents degrés sont déjà esquissés. Le *motetus* évoque l'amour trivial du berger et ce comportement est condamné par le locuteur noble qui prône la *fin'amor*, amour plus idéal. À la teneur, le pronom *EJUS* évoque le Fils, incarnation divine, et ses liens avec Marie. Cette relation particulière est complexe puisque la Vierge est à la fois fille et mère de Dieu. Cette dernière a permis l'incarnation charnelle du Créateur. Par conséquent, la teneur évoque un amour plus élevé encore que ceux présents dans le *motetus*. Elle permet de créer un dialogue entre ces trois degrés de l'amour en conservant l'idée de la supériorité de celui de la teneur.

La mise en polyphonie

Concordance rythmique

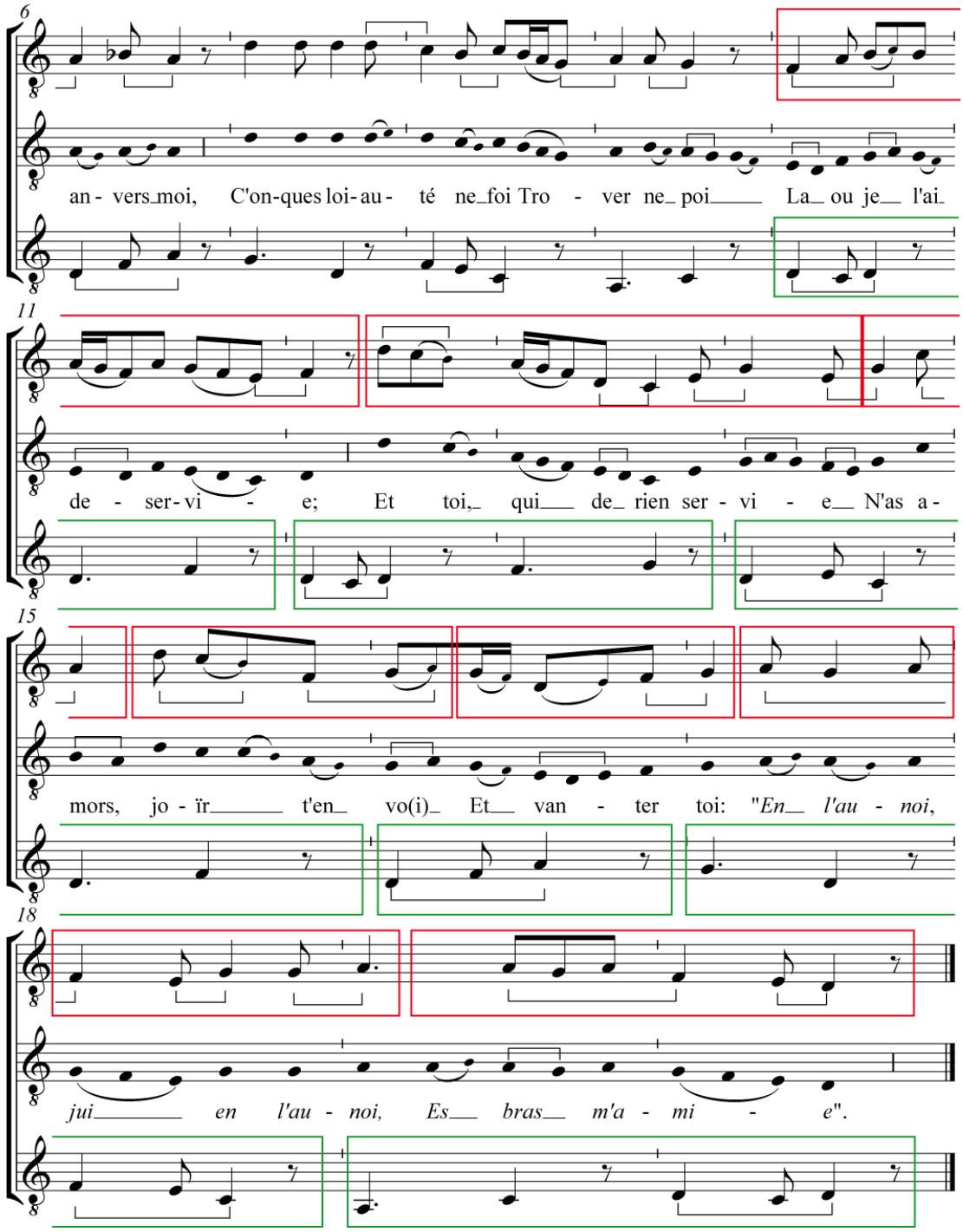
La teneur sert également de fondement à la polyphonie musicale. Néanmoins, si la présence d'une citation est avérée, elle a peut être influencé le choix de la période rythmique de base de la voix empruntée. En effet, les deux vers musicaux du refrain coïncident avec deux périodes de deux *ordines* à la teneur. De même dans le reste du motet, un heptasyllabe équivaut la plupart du temps à deux *ordines* de la teneur, c'est-à-dire à quatre temps dans la transcription (ou deux mesures). Un tétrasyllabe coïncide avec un *ordo* de la teneur. Ainsi, chaque vers débute en même temps qu'un *ordo* de la teneur ou bien sur la brève qui la précède :

Exemple musical 51



À partir de la seconde réitération de la teneur *EJUS*, la correspondance devient plus complexe. La période musicale du vers 7 *La ou je l'ai deservie* se compose d'une longue de plus que les autres périodes des heptasyllabes. Il y a donc, à partir de la mesure 9, un décalage d'une longue entre les périodes de la teneur et de la voix supérieure. Cette dernière conserve alors cet écart en reproduisant les mêmes périodes de quatre longues pour un heptasyllabe ou de deux longues pour un tétrasyllabe. Le repère pour la concordance n'est plus le début d'un *ordo* de la teneur mais la fin de sa première perfection :

Exemple musical 52



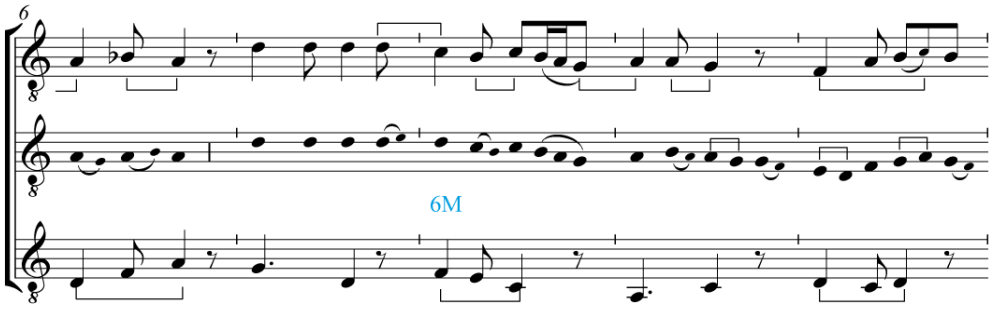
Ce décalage est conservé jusqu'à la fin de la pièce. Seule la dernière période de la voix supérieure constituée par un tétrasyllabe est différente. En effet, si l'on considère le début du motet, un tel vers devrait coïncider avec un *ordo* de la teneur, c'est-à-dire à deux perfections. Or, dans cette dernière période, le compositeur a ajouté une longue à la voix

supérieure pour que les deux voix se concluent ensemble. Le dernier vers occupe donc un peu plus de trois perfections. Ainsi, les *ordines* des deux voix ne forment pas ici une organisation numérique purement abstraite mais plutôt des périodes qui marquent un temps donné équivalent à un vers de la voix supérieure.

La polyphonie musicale

D'un point de vue purement musical, les consonances parfaites et imparfaites utilisées entre les notes impaires des deux voix ne s'écartent pas des règles exposées dans les traités (unisson, octave, quinte, quarte). Seul l'intervalle de sixte majeure à la mesure 8 du motet est plus inhabituel mais certains traités du XIIIe siècle le qualifient de consonance imparfaite[35]. De plus, dans la clausule, l'emploi du *do* sans ornement permet de chanter une quinte sur la note impaire de la teneur :

Exemple musical 53



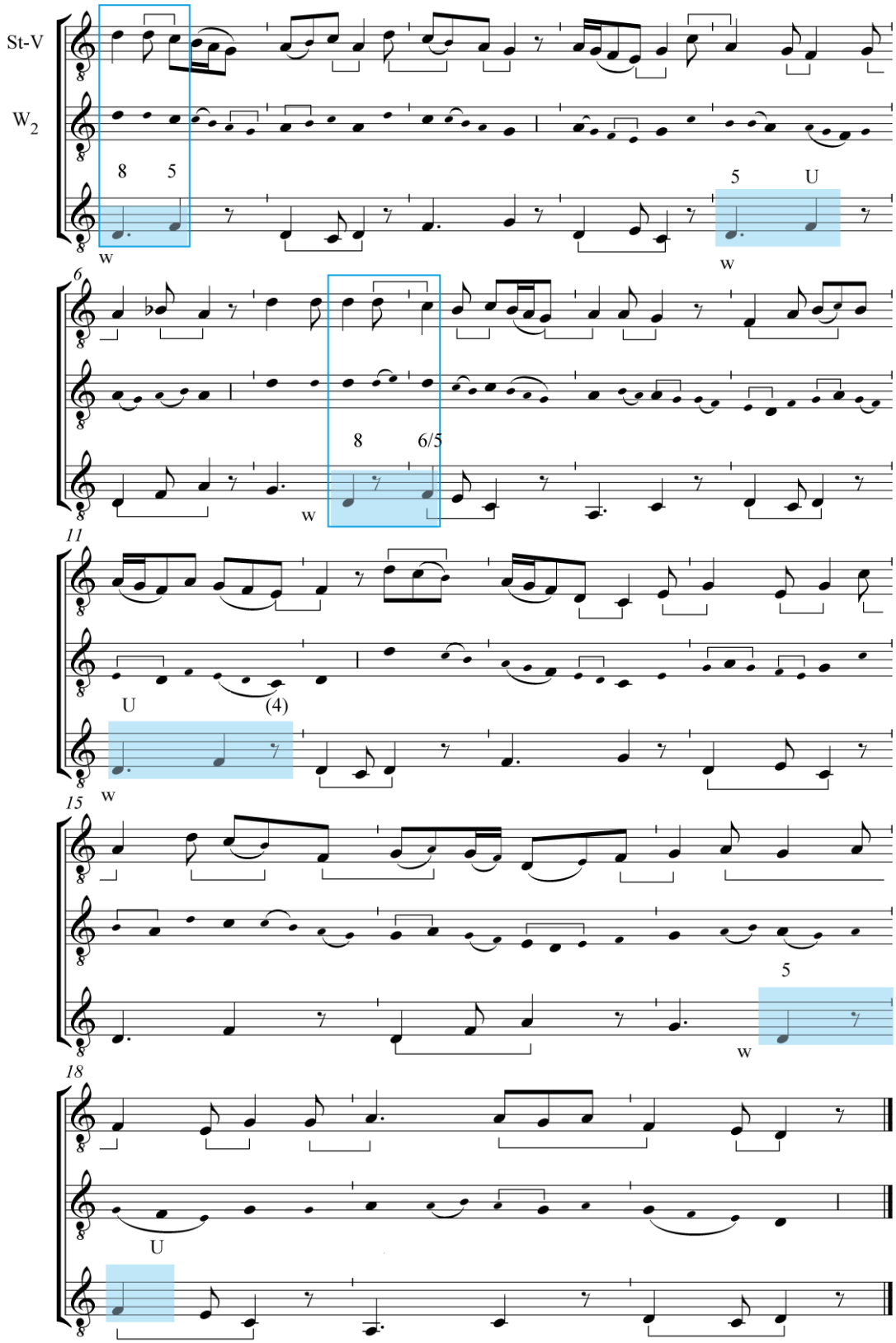
Peut-être par opposition au refrain, le compositeur de la polyphonie s'est efforcé de varier le plus possible la mélodie de la voix supérieure. Un *ordo* identique à la teneur n'entraîne que rarement la reprise d'un même motif au double. Il existe seulement une exception à ce constat.

La formule *w* (*ré fa*) est chantée sept fois à la teneur. Lors de deux de ces occurrences aux mesures 1 et 7-8, le déchant forme une octave puis une quinte. Cette solution entraîne un même mouvement contraire au double. En d'autres termes, le *motetus* chante le motif *a* (*ré do*) par deux fois quand la teneur répète *ré fa.* Pour deux autres répétitions de *w*, aux mesures 5 et 17-18, le compositeur emploie des consonances de

[35] GUT, Serge, « La Notion de Consonance chez les Théoriciens du Moyen Âge », *Acta Musicologica*, vol. 48, 1 (1976), p. 22.

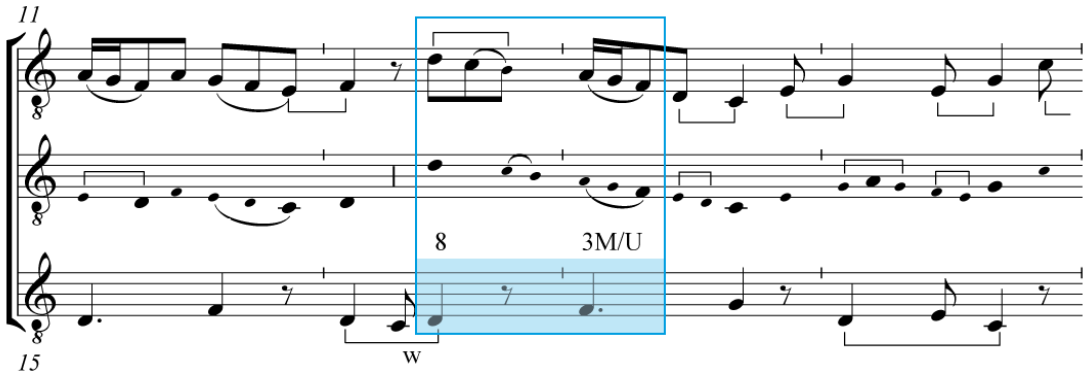
quinte et d'unisson pour que le double chante *la sol fa* de manière plus ou moins ornée. Aucune formule identique n'est alors reconnaissable puisque le placement du texte et les notes sont différentes. À la mesure 11, la voix supérieure chante encore une fois *ré do* mais à l'octave basse. Le motif *a* y est indiscernable :

Exemple musical 54



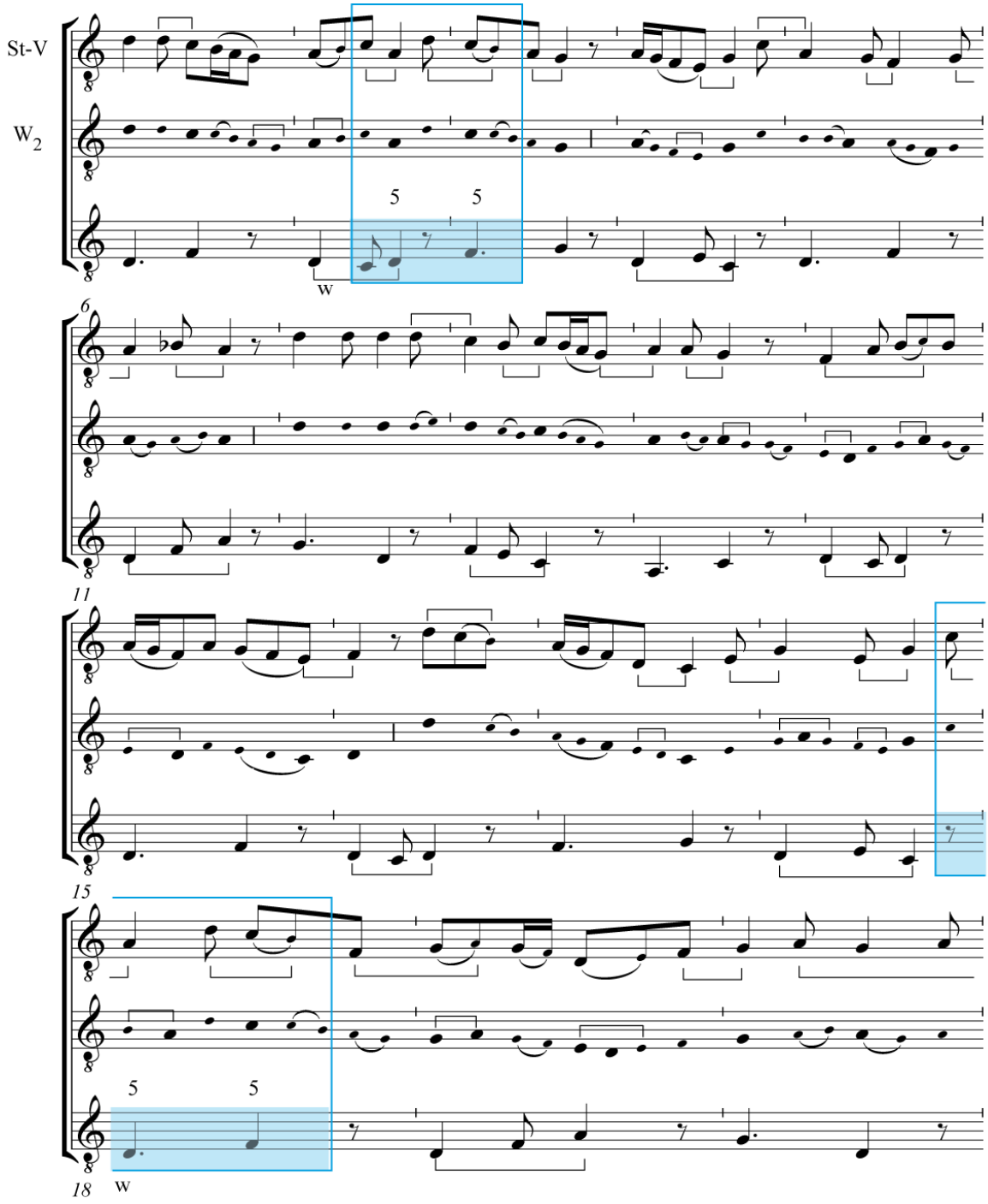
Aux mesures 12-13, le compositeur fait également entendre la formule *a* grâce à des notes de passage. Néanmoins, même si elle est employée en même temps que la formule *w* de la teneur, le motif *a* n'est pas dû ici à une nécessité contrapuntique :

Exemple musical 55



Pour finir, le motif *a* apparaît deux autres fois encore grâce à des sauts mélodiques de quinte. Nous appellerons ce dernier *a'* puisque l'emploi de l'*ordo w* provoque, dans ce cas, l'utilisation d'une formule identique à la voix supérieure mais plus étendue, *do la ré do si* :

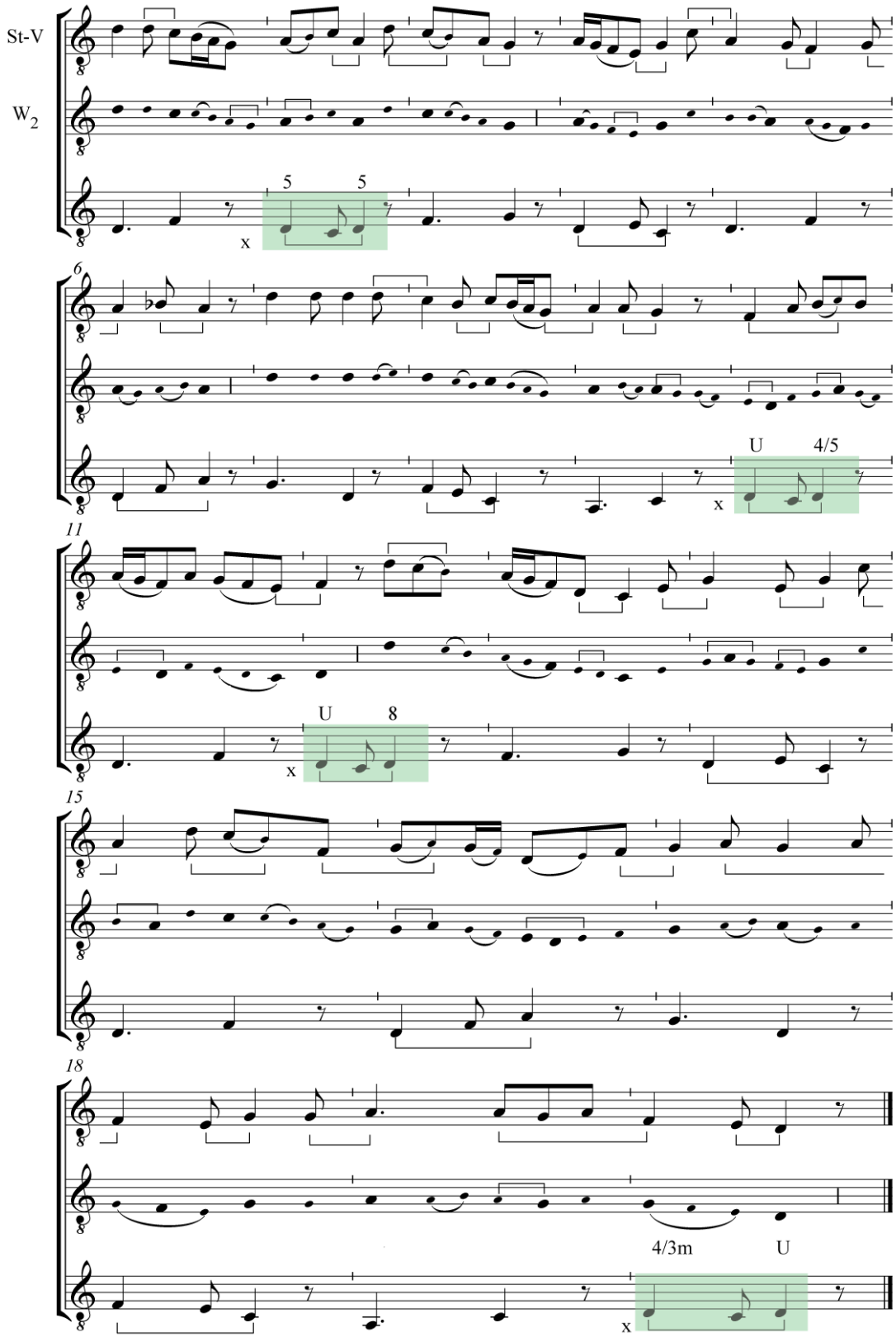
Exemple musical 56



La réitération du motif *a* ne dépend donc pas simplement de présupposés harmoniques : elle est parfois le résultat d'une logique linéaire d'ornementation. Pourtant, cette formule est toujours chantée à proximité de *w*. Les différentes répétitions au double sont donc le fruit d'une contrainte contrapuntique mais également d'une logique mélodique.

À part ces répétitions, les motifs de la voix de double semblent donc finalement peu contraints par les réitérations de la teneur. Le compositeur varie le plus possible les solutions à sa disposition. Il suffit de prendre l'*ordo x* (*ré do ré*) comme exemple. Le compositeur a choisi quatre mouvements différents pour la mélodie de la voix supérieure. Le premier est un mouvement parallèle de quintes, le deuxième commence sur un unisson puis va vers la quinte (*ré la*). Dans la troisième occurrence, la voix supérieure forme un unisson puis une octave et dans la quatrième, une quarte et un unisson. Les lignes mélodiques qui découlent d'un même motif de la teneur sont donc ici à chaque fois totalement différentes :

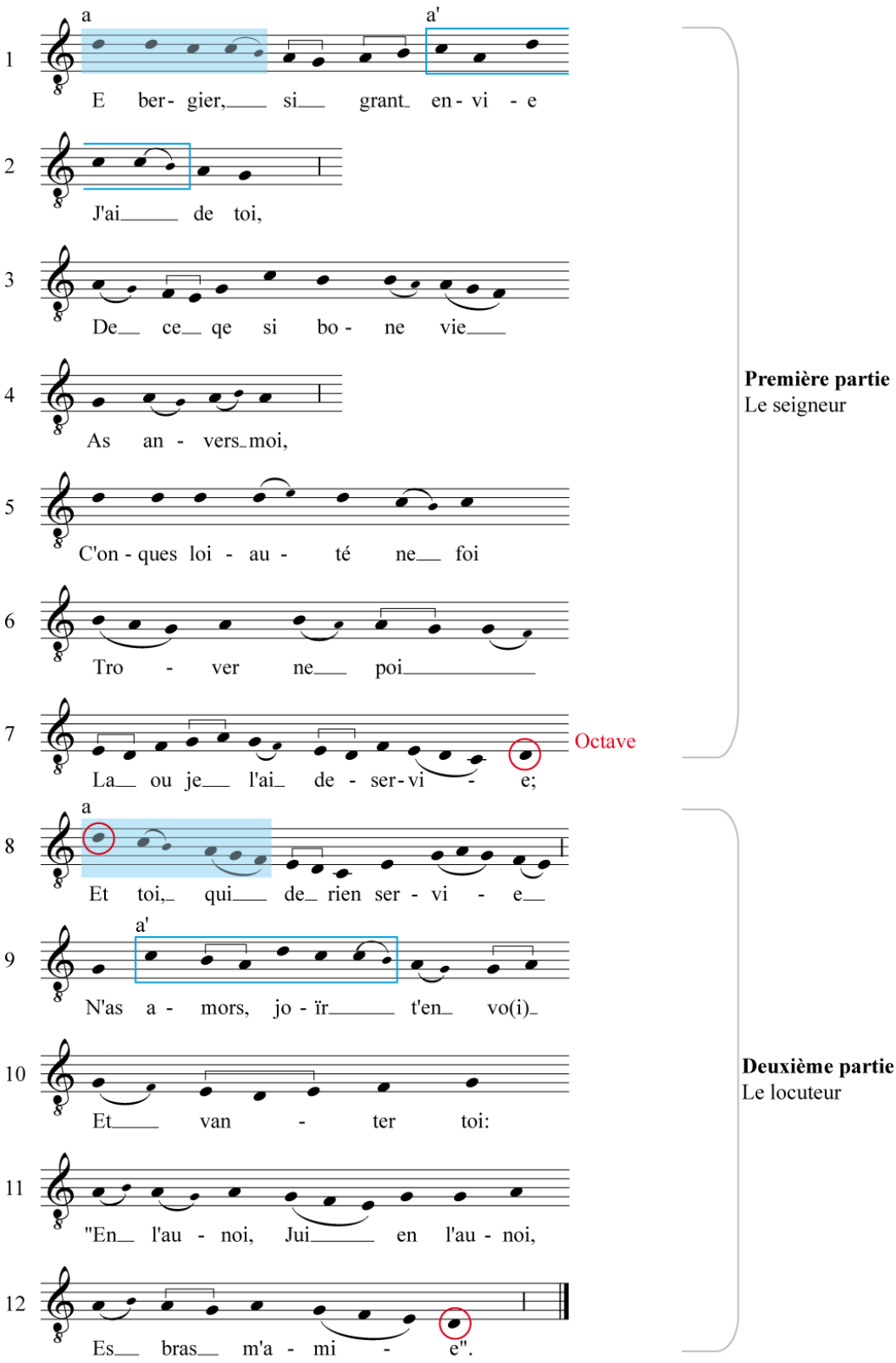
Exemple musical 57



Disposition textuelle et musicale de E bergier

Malgré le peu de répétitions existantes, la mélodie de la voix supérieure rejoint pourtant la structure du texte. L'organisation bipartite du poème est marquée musicalement par des répétitions (les vers 1 à 7 puis 8 à 12). Les exclamations *E bergier* au vers 1 et *Et toi* au vers 8, sont mises en évidence par l'utilisation d'un même motif aigu *a* (*ré do si*) qui résulte en partie de la teneur. Cette répétition est suivie d'une autre réitération du motif *a'* chantée aux vers 1-2 et 9. Ainsi, le début de la première partie sur le locuteur et celui de la deuxième partie sur le berger sont marqués par une double réitération du motif aigu *a* suivi de *a'*. La répétition de *a* est soulignée par sa position en début de vers mais aussi par un saut d'octave entre le vers 7 et 8. De plus, chaque partie du texte s'achève sur la note finale *ré* chantée en unisson avec la teneur. Cet intervalle apparaît uniquement à la fin des vers 7 et 12, c'est-à-dire à la fin des deux parties :

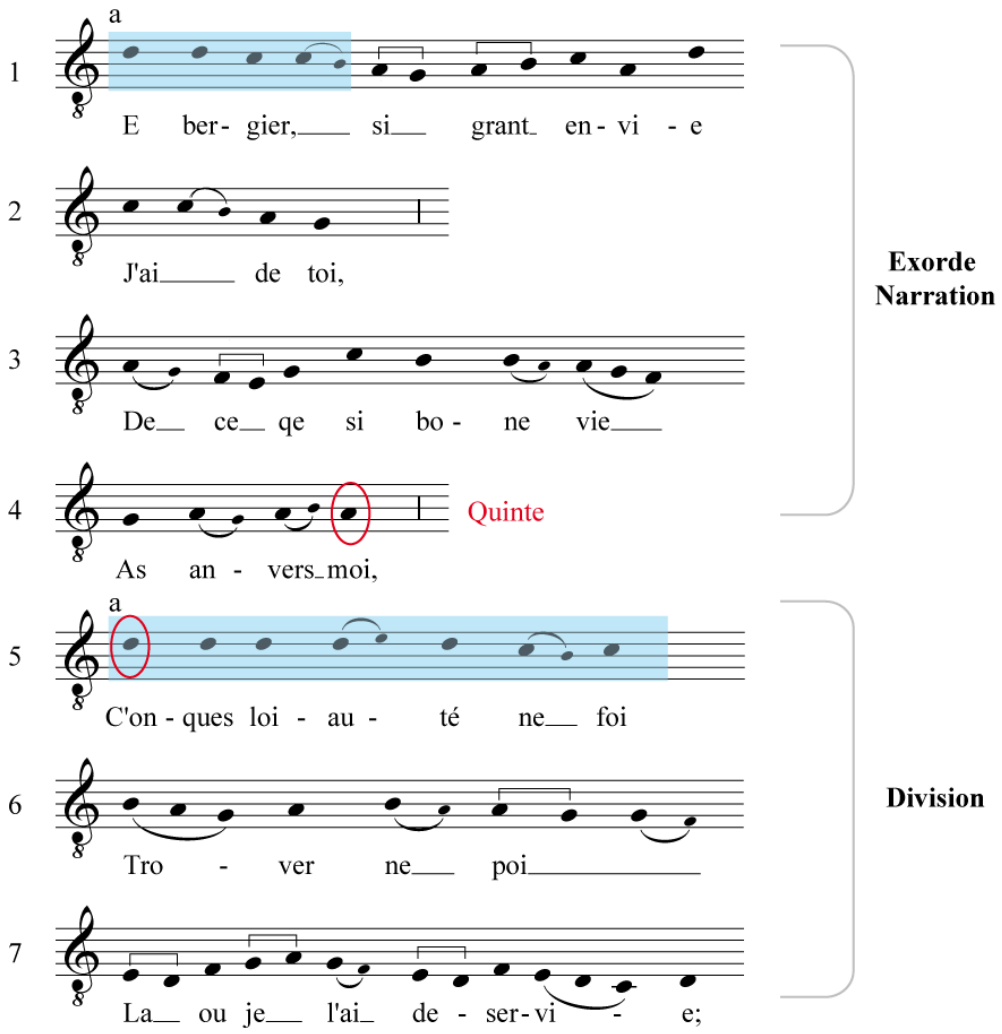
Exemple musical 58



Le motif *a'* présent au début de la première et de la deuxième partie a peut-être également une autre fonction. Il est en effet chanté sur certains termes importants comme *envie J'ai de toi* aux vers 1-2 et sur *amors joïr t'en voi* au vers 9. Le registre aigu du motif permet à l'auditeur d'associer ainsi les mots *E bergier* et *envie J'ai de toi* ainsi que *Et toi* avec *joïr t'en voi*, soulignant ainsi l'essentiel de la position du locuteur et du scandale de la conduite du berger selon ce dernier.

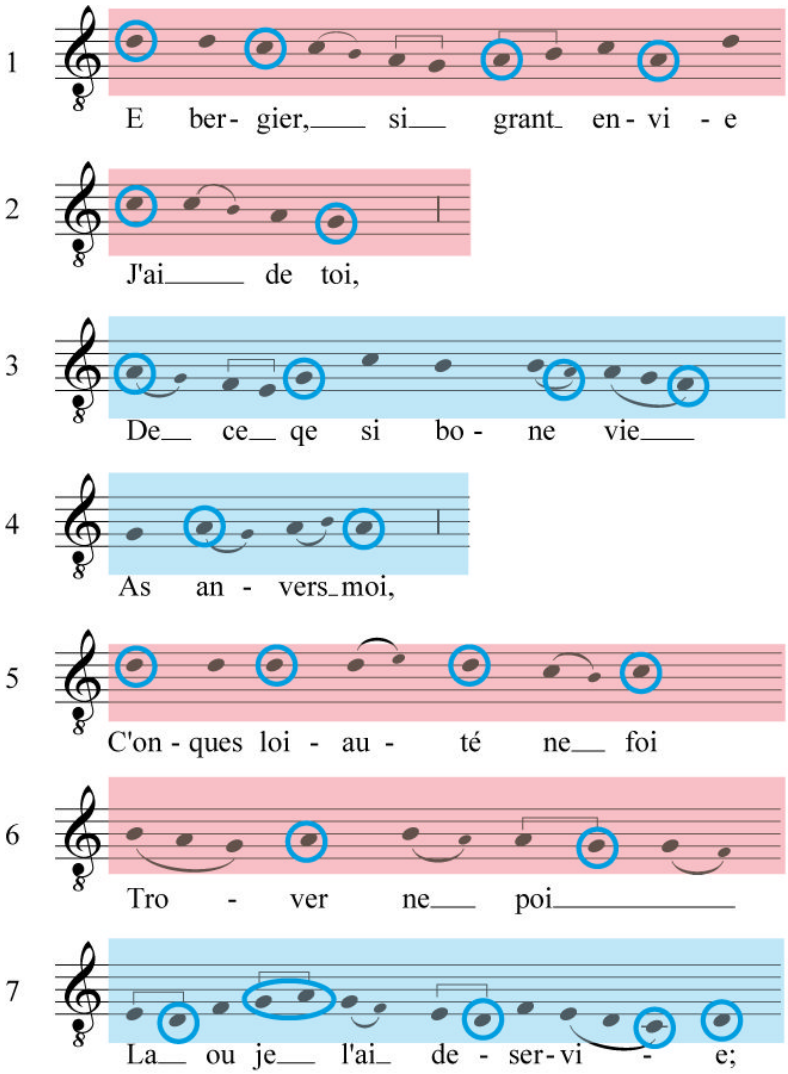
Le motif *a* structure l'ensemble de la voix supérieure du motet. En effet, dans la première partie, il est également présent aux mesures 7 et 8 à proximité de l'*ordo w* mais pas au début du vers. Il marque pourtant le début de la division sur la position du locuteur et son approche courtoise non récompensée. En effet, pour des raisons contrapuntiques, ce motif ne pouvait être chanté exactement au début du vers 5. Le compositeur a donc employé le motif *a* en l'augmentant. Le *ré* aigu est répété plusieurs fois sur le texte *C'onques loiauté* suivi du motif *a* sur *ne foi*. Ainsi, le vers 5 est souligné par le registre aigu, par la répétition du *ré* et par le motif *a* repris encore ici. En outre, le saut de quinte entre les mesures 6 et 7 souligne la réitération du *ré* aigu. La mélodie, par ses répétitions issues de la teneur, participe encore ici de l'articulation du texte :

Exemple musical 59



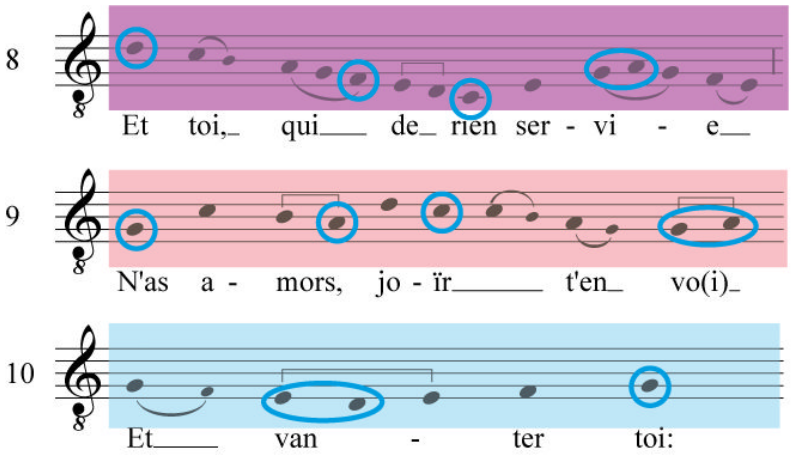
La mélodie s'organise en effet toujours selon un même principe. Dans la première partie, chaque section commence par le tétracorde supérieur *ré la* puis s'achève par le registre inférieur du mode. Les vers 1 et 2 utilisent la partie haute de l'échelle (dans un cadre rouge) puis les vers 3 et 4 l'hexacorde inférieur *la ré* (dans un cadre bleu). Ensuite, le compositeur organise le discours musical de la même manière. La division aux vers 5 et 6 commence par le tétracorde supérieur puis le vers 7 utilise l'hexacorde inférieur. Dans l'exemple ci-après, les notes entourées sont les notes impaires qui forment les consonances avec la teneur :

Exemple musical 60



La deuxième partie du texte est quelque peu différente puisque le vers 8 de la mesure 12 à 13 est marqué par l'emploi peu courant dans les motets de notre corpus de l'ensemble de l'échelle modale dans une phrase (en violet ci-après). Néanmoins, le vers 9 utilise à nouveau le tétracorde supérieur et le vers 10, l'hexacorde inférieur. Par conséquent, chaque section du texte est marquée par l'emploi du registre aigu du mode suivi du grave. Le discours musical s'articule donc vers un même but formel que le texte :

Exemple musical 61



Pour finir, comme nous l'avons déjà vu, le refrain qui forme la confirmation et la conclusion est mis en évidence par une ligne mélodique simple et répétitive fondée sur une cadence différenciée.

Ce motet est donc une mise en forme textuelle et musicale créée pour révéler l'opposition entre deux thèses et deux comportements amoureux. Malgré les contraintes de la polyphonie, la mélodie par l'organisation de ses motifs, de ses répétitions ou des différents registres participe de cette disposition rhétorique pour démontrer et articuler deux positions face à l'amour. La teneur *EJUS* permet de nuancer cette dichotomie et de créer un dialogue entre les différents degrés de ce sentiment.

Présentation de O vere lucis / EJUS

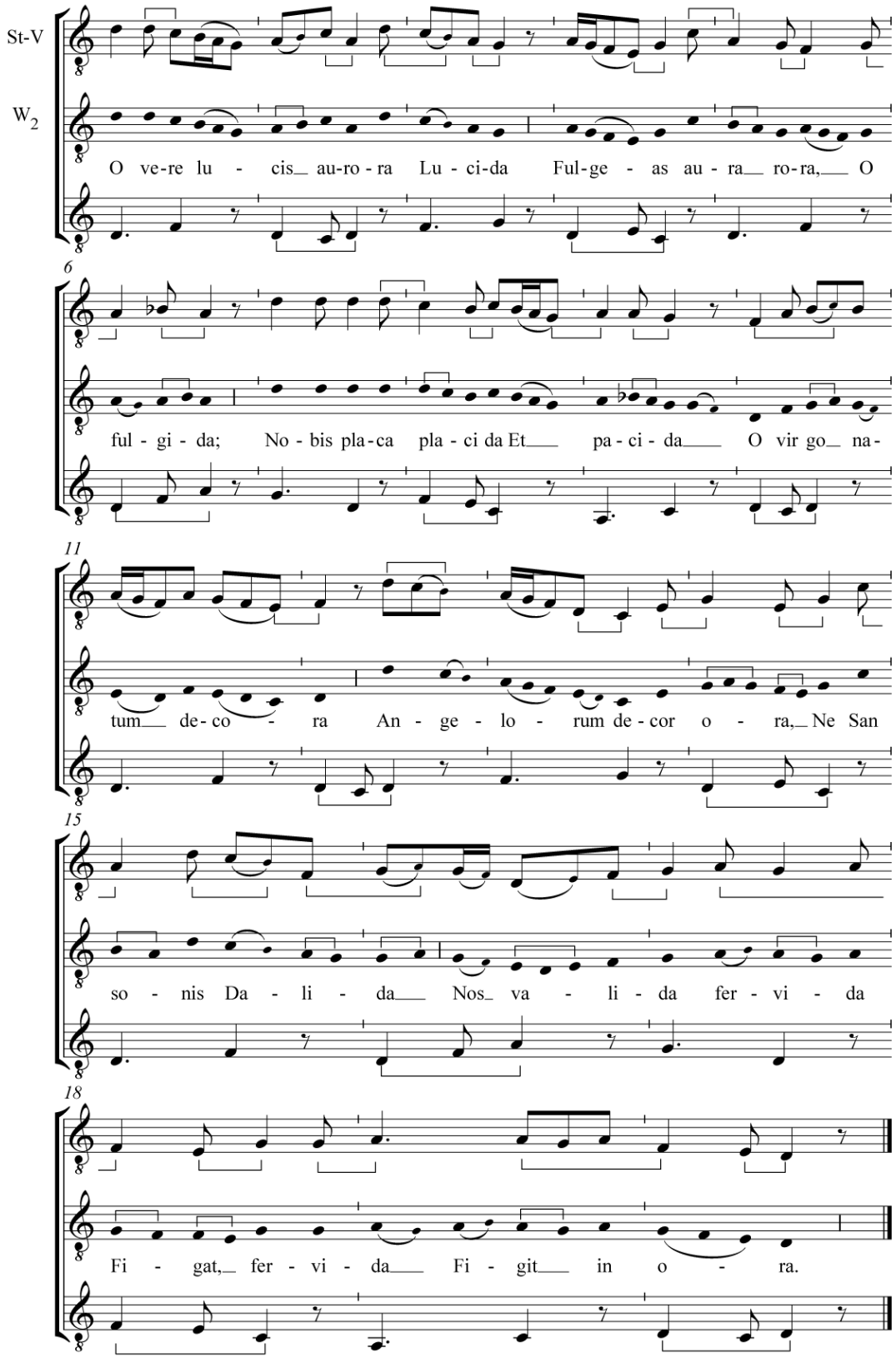
La polyphonie musicale de *E bergier / EJUS* a été réutilisée pour créer un *contrafactum* latin. Dans ce dernier, le texte de la voix supérieure est un poème dédié à la Vierge. La question essentielle réside alors dans la recréation de liens entre la mélodie originelle et le nouveau texte. Le compositeur du *contrafactum* a-t-il utilisé l'organisation mélodique de la voix supérieure pour composer son nouveau poème ? Voici le texte latin suivie d'une hypothèse de traduction et de la transcription de la polyphonie :

O vere lucis aurora [1]
Lucida
Fulgeas aura rora,
O fulgida ;
Nobis placa placida [5]
Et paci da
O virgo natum decora
Angelorum decor ora,
Ne Sansonis Dalida
Nos valida fervida [10]
Figat, fervida
Figit in ora.

Ô brillante aurore de la vraie lumière [le Christ], étincelle ; ô brise étincelante, épands la rosée ; dans ta bienveillance, sois pour nous apaisante et confie-nous à la paix. Ô vierge qu'embellit son fils, beauté des anges, prie pour éviter que la Dalila de Samson, forte et ardente, ne nous attache à son visage [ardent][36].

[36] La traduction proposée ici est celle de F. Dolbeau que nous remercions chaleureusement. Dans sa proposition, il a supposé que les termes *fervida figit* n'étaient qu'un redoublement fautif de *fervida figat*. Sinon, la traduction serait : « pour éviter que la Dalila de Samson forte et ardente ne nous attache, elle s'attache aux visages ardents ».

Exemple musical 62



Disposition des vers

Étant donné le nombre extrêmement important de répétitions sonores, il est difficile de déterminer avec certitude la disposition des vers dans ce texte. Nous avons repris ici la versification du motet en ancien français pour la majeure partie du poème à part pour les trois derniers vers. Dans ces derniers, la répétition de *figat / figit* et *fervida*, nous a incitée à mettre en évidence ces répétitions au début et à la fin des vers. Pourtant, si l'on suit la disposition de *E bergier* jusqu'au bout, les vers pourraient être disposés ainsi :

Nos valida
Fervida figat fervida

Nous sommes pleinement consciente qu'aucune disposition n'est tout à fait satisfaisante. Néanmoins, un choix est ici nécessaire pour les besoins de notre analyse. Le tableau ci-après récapitule la versification de *O vere lucis* selon la proposition donnée ci-avant :

Tableau 12

	MÉTRIQUE	RIMES		
Vers	Nombre de syllabes	Disposition des rimes	Alternance des rimes	Qualité des rimes
1	8	a'	masculine	riche
2	3	b'	masculine	riche
3	7	a'		
4	4	b		
5	7	b'		
6	4	b'		
7	8	a		
8	8	a'		
9	7	b		
10	7	b''		
11	5	b''		
12	5	a		

Comme dans *E bergier*, *O vere lucis* utilise également deux rimes différentes. Elles se terminent toutes les deux en [a]. La première est en [ora], la deuxième en [ida] avec une recherche plus ou moins poussée d'enrichissement sonore. La rime notée a' ici répète les

sons [rora], b', [cida] et b'' réitère le mot complet *fervida*. Dans les vers 1 à 4, les rimes sont croisées puis dans le reste du poème, elles sont associées par deux rimes suivies. Comme dans le texte *E bergier*, les deux derniers vers semblent isolés par l'utilisation des deux rimes b'' et a. En effet, si l'on se fonde sur l'organisation proposée des vers, la disposition des rimes est identique dans les deux motets comme le tableau ci-après le montre :

Tableau 13

E bergier / EJUS			O vere lucis / EJUS	
	MÉTRIQUE	RIMES	MÉTRIQUE	RIMES
Vers	Nombre de syllabes	Disposition des rimes	Nombre de syllabes	Disposition des rimes
1	7	a	8	a'
2	3	b	3	b'
3	7	a	7	a'
4	4	b	4	b
5	7	b	7	b'
6	4	b	4	b'
7	7	a'	8	a
8	7	a'	8	a'
9	7	b	7	b
10	4	b	7	b''
11	7	b	5	b''
12	4	a''	5	a

Cette similarité semble confirmer la disposition des vers retenue pour le motet latin. Ces deux poèmes sont extrêmement proches au niveau formel. En revanche, dans *O vere lucis*, une figure de style domine. Plus que l'utilisation d'assonances, le poète a utilisé la paronomase ou *annominatio* dans l'ensemble du texte[37]. Cette figure permet de

[37] Ces figures ressemblent également parfois à des polyptotes mais nous suivons principalement ici les définitions données dans la *Rhétorique à Herennius* : ACHARD, Guy (éd. et trad.), *Rhetorica ad Herrenium*, Paris, Les Belles Lettres, 1989, 229 p. et l'ouvrage de Jean de Garlande : LAWLER, Traugott (éd. et trad.), *Parisiana Poetria of John of Garland*, New Haven and London, Yale University Press, 1974, p. 116-121.

renforcer le fonctionnement des vers par paire : aux vers 1 et 2, *lucis* devient *lucida* ; aux vers 3 et 4, *fulgeas*, *fulgida*. Les quatre premiers vers sont aussi liés par l'utilisation de la rime [rora] associée à une paronomase. *Aurora* devient *aura rora* :

O vere lucis ***aurora*** [1]
Lucida
Fulgeas aura rora,
O fulgida ;

Ensuite, les vers 5 et 6 répètent *placa, placida, paci da* ; les vers 7 et 8, *decora* et *decor ora* associés à une rime interne en [um] ; les vers 9 et 10, *Dalida* et *valida*. La répétition du même verbe *figat* et *figit* mais dans un mode différent aux vers 11 et 12 est plus proche d'une *traductio* ou translation[38]. Selon cette disposition, les vers 10 et 11 utilisent une *conversio*. Ils réitèrent un même mot *fervida* en fin de vers :

Nobis placa placida [5]
Et paci da,
O virgo natum ***decora,***
Angelorum ***decor ora,***
Ne Sansonis ***Dalida***
Nos valida fervida [10]
Figat, ***fervida***
Figit in ora.

Ce texte est donc un jeu rhétorique et sonore extrêmement riche. Néanmoins, les figures de style qui marquent l'ensemble du poème provoque également des difficultés dans la compréhension de la signification du poème. En effet, l'auteur semble avoir parfois privilégié les jeux sonores au détriment de la clarté. Il est donc difficile d'avoir des certitudes sur ce point.

[38] LAWLER, Traugott (éd. et trad.), *Parisiana Poetria*, *op. cit.,* p. 20-21. Une répétition d'un même mot en début de vers (*conduplicatio*) mais avec des terminaisons différentes.

Disposition sémantique

D'un point de vue sémantique, la disposition bipartite de ce poème ne rejoint pas totalement celle de *E bergier*. Les vers 1 à 3 évoquent la Vierge qui anticipe la venue de la lumière, c'est-à-dire du Christ tandis que les vers 3 et 4 interpellent « la brise étincelante » pour répandre la rosée, *rora*. Enfin, pour finir la première partie, les vers 5 et 6 sont une prière adressée à la Vierge afin d'obtenir la paix.

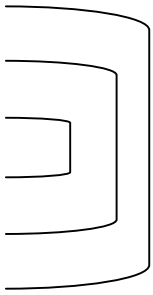
Dans cette première partie, le terme *rora* fait sans doute référence au chant *Rorate caelis desuper*[39]. Dans le manuscrit parisien du XIIIe siècle lat. 15181, cet incipit désigne à la fois un verset, une antienne et un répons. Dans ce codex, ces pièces sont chantées pendant l'Avant et citent Isaïe (XLV, 8). Le texte évoque en effet la rosée récoltée par la Terre qui fait germer le Sauveur. Ainsi, la naissance du Christ grâce à une vierge est évoquée dans la voix supérieure. De la même manière, la teneur fait référence à cette relation particulière et miraculeuse et traite des liens entre la Vierge et son Fils.

Une deuxième partie débute aux vers 7 et 8 par une nouvelle interpellation de la Vierge, embellit par son Fils. Puis, les vers 8 à 12 sont une prière adressée à Marie, rédemptrice. Ces lignes évoquent la chute de Samson grâce à Dalila (Juges, XVI). Cette dernière est convoquée ici comme une personnification des tentations tandis que Samson devient le représentant de tous les hommes. Ainsi, les deux figures féminines de Dalila et de la Vierge s'opposent. La première rend les hommes faibles tandis que la deuxième les sauve. Dans le texte *E bergier*, l'antagonisme des positions était traduit par la disposition des rimes *b'b'a* devenant *a'bb''*. Ici, le procédé fonctionne moins bien puisque le vers 8 appartient à la fois à la proposition sur Marie et à celle sur Dalila :

---

[39] *Cantus database*, base de donnée en ligne consultée le 5 août 2012, cinq apparitions dans le manuscrit, <http://publish.uwo.ca/~cantus/>, <http://cantusdatabase.org/> : CAO 8188, CAO 4668, CAO 7553, CAO 7177a. *Rorate caeli desuper / Et nubes pluant iustum / Aperiatur terra, / Et germinet Salvatorem.* Ciel, répands ta rosée, Nuées, faites pleuvoir le Juste, Terre, ouvre-toi, que germe le Sauveur.

[5]	*Nobis placa placida*	b’
	Et paci da,	b’
	O virgo natum decora,	a
	Angelorum decor ora,	a’
	Ne Sansonis Dalida	b
[10]	*Nos valida fervida*	b’’



Pourtant, il existe bien une opposition dans le texte mais dans la seconde partie. La première proposition évoque Marie (v. 7 et 8) et la deuxième, Dalila (v. 9 à 12).

Comme dans *E bergier*, les deux parties débutent par une interpellation *O vere lucis aurora* au vers 1 et *O virga natum decora, Angelorum decor* aux vers 7 et 8. Celles-ci sont marquées par une double allitération en [v] et en [r]. En revanche, dans le texte latin, la seconde interpellation intervient un vers avant celle de *E bergier,* c’est-à-dire au vers 7. Voici un tableau récapitulatif de la disposition de ce texte :

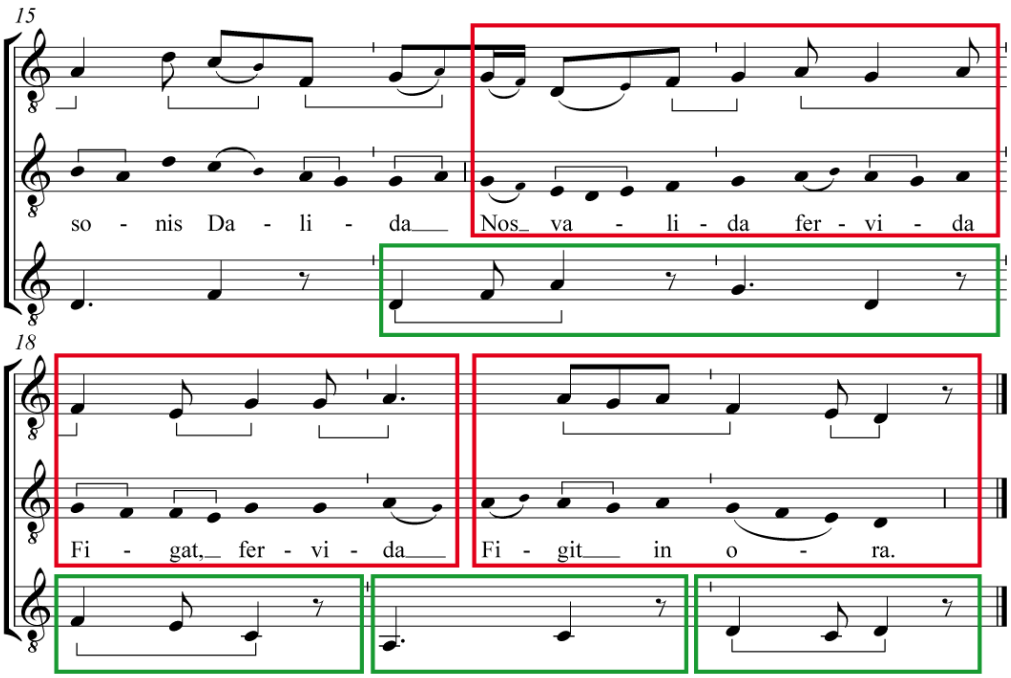
Tableau 14

Vers	Versification	Texte poétique	Analyse succincte du texte
1 2 3 4	8a' 3b' 7a' 4b	*O vere lucis aurora* *Lucida* *Fulgeas aura rora,* *O fulgida ;*	Exorde : La Vierge qui annonce la lumière et la rosée qui se répand
5 6	7b' 4b'	*Nobis placa placida* *Et paci da,*	Première demande adressée à la Vierge
7 8	8a 8a'	*O virgo natum decora,* *Angelorum decor / ora*	Seconde interpellation de la Vierge
9 10 11 12	7b 7b'' 5b'' 5a	*Ne Sansonis Dalida* *Nos valida fervida* *Figat, fervida* *Figit in ora.*	Seconde Prière adressée à la Vierge : Marie salvatrice contre Dalila

Mise en polyphonie

Les deux versions polyphoniques de ces motets sont extrêmement proches. Il existe quelques différences mélodiques mais elles sont simplement ornementales. Les correspondances rythmiques et harmoniques entre la voix supérieure et la teneur ne sont donc pas modifiées. En revanche, la correspondance entre les vers et les *ordines* de la teneur est différente à partir de la mesure 17. En effet, les changements de longueurs de vers ont une conséquence sur les correspondances rythmiques. Le vers 10 de sept syllabes permet de faire coïncider la fin d'un *ordo* de la teneur avec celle d'un vers. Les vers 11 et 12 tous les deux des heptasyllabes achèvent le motet en occupant chacun un peu plus de deux perfections. Ces deux vers correspondent aux trois derniers *ordines* de la teneur :

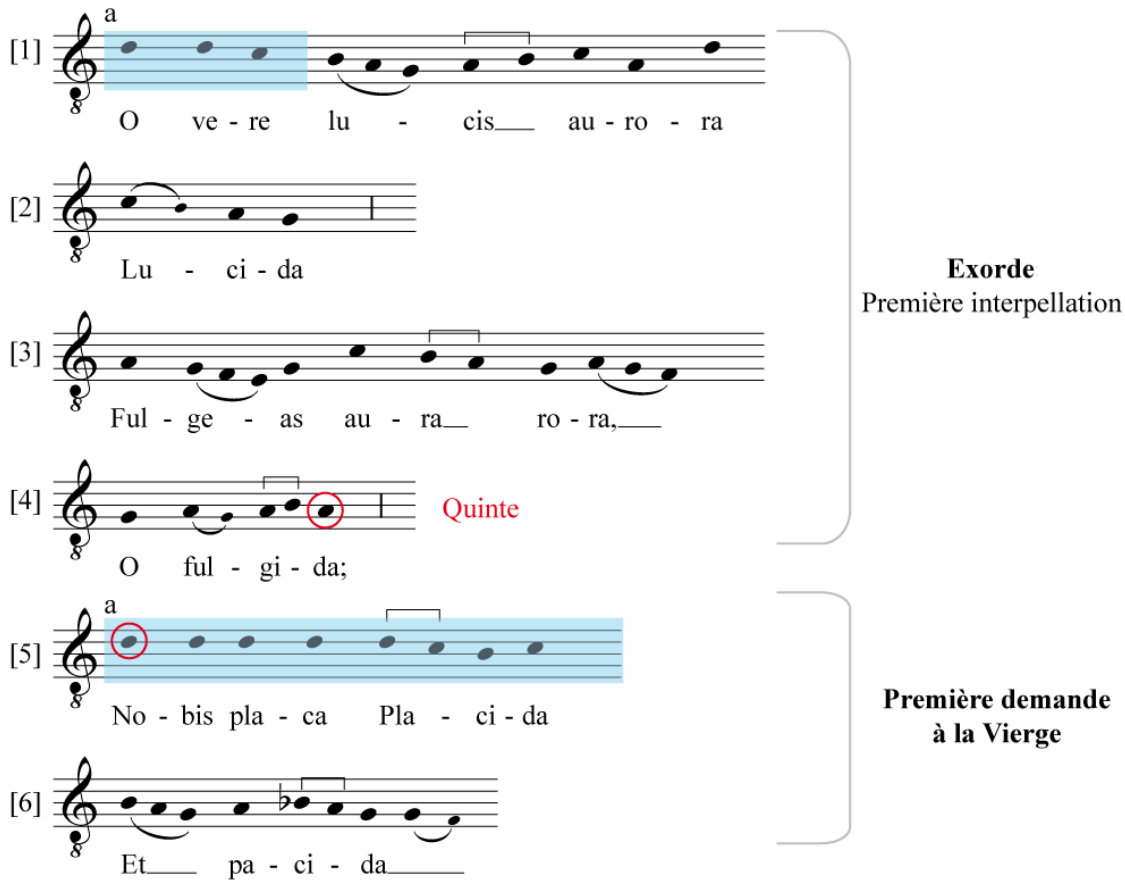
Exemple musical 63



Disposition musicale et textuelle

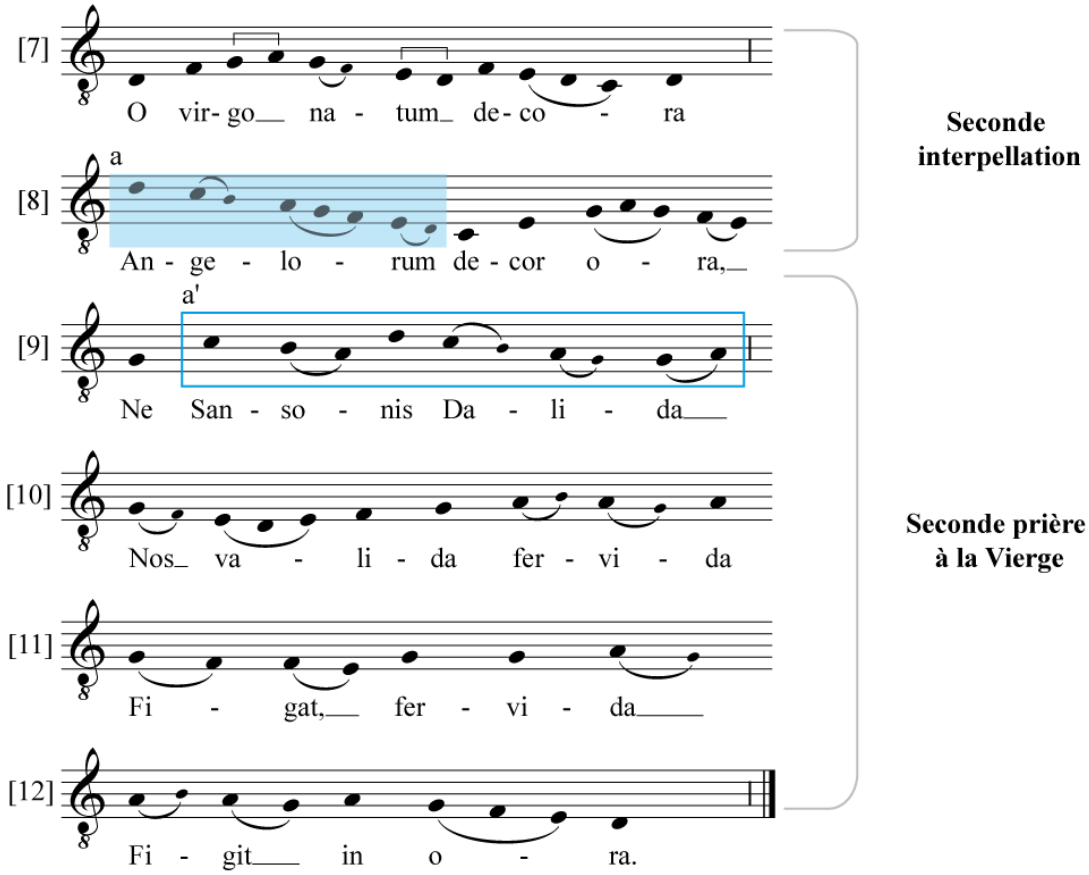
Le compositeur du *contrafactum* n'utilise que partiellement les répétitions motiviques de la voix supérieure. En effet, dans la première partie, le motif *a* au vers 1 et son augmentation au vers 5 marque le début de la première interpellation puis celui de la demande à la Vierge :

Exemple musical 64



Néanmoins, la seconde partie ne débute pas au vers 8 comme dans le motet en ancien français. Par conséquent, le compositeur de la pièce latine ne s'est pas servi de la réitération du motif aigu *a* pour le faire correspondre au début de la seconde partie. À la place, le début de la seconde interpellation coïncide avec la réitération de la teneur *EJUS* au début du vers 7. Ainsi, le vers *O virgo natum decora,* « O vierge qu'embellit son Fils » et surtout le terme *natum* coïncide avec la répétition de la teneur qui désigne elle-même la relation entre Marie et son fils. La seconde prière au vers 9 est marquée par la reprise du motif *a'* :

Exemple musical 65



Ainsi, le compositeur du *contrafactum* n'a repris que partiellement l'organisation motivique de la voix supérieure. Le motif *a* structure la division du texte dans la première partie. Le motif *a'*, similaire à *a* par son registre, marque également la seconde proposition de la deuxième partie. Néanmoins, dans cette dernière, le compositeur a préféré une coïncidence structurelle entre la teneur et l'organisation du texte.

Néanmoins, là encore les répétitions de la teneur ne détermine que partiellement celles de la voix supérieure dans les deux polyphonies. Le compositeur a employé les répétitions en partie provoquées par cette voix pour articuler le texte et créer une mise en forme mélodico-poétique. L'utilisation des registres est particulièrement importante ici. Le *contrafactum* reprend partiellement cette organisation pour créer un nouveau texte.

Dans ces deux pièces, les voix supérieures commentent la teneur et inversement. Le motet latin évoque la relation entre le Christ et la Vierge comme dans la voix

empruntée. La voix supérieure de la pièce en ancien français est un commentaire plus large sur les différents degrés de l'amour.

DOMINO FIDELIUM (753) / *DOMINO POR ALEGIER LA DOULOR* (752) / *DOMINO*

Présentation des pièces

Les motets *Domino fidelium* (753) / *DOMINO* et *Por alegier la doulor* (753) / *DOMINO* sont des *contrafacta* conservés respectivement dans les fascicules 8 et 10 du manuscrit W_2, aux folios 179 v° et 241 v°. Ne connaissant pas d'autres correspondances, G. Anderson et H. Tischler ont respectivement réalisé une transcription en premier et deuxième mode de chaque motet mais toujours selon les mêmes concordances rythmiques. Or, nous avons trouvé une correspondance non répertoriée de ces motets avec une clausule à trois voix sur *EJUS* dans le manuscrit F[40]. Cette dernière est en deuxième mode.

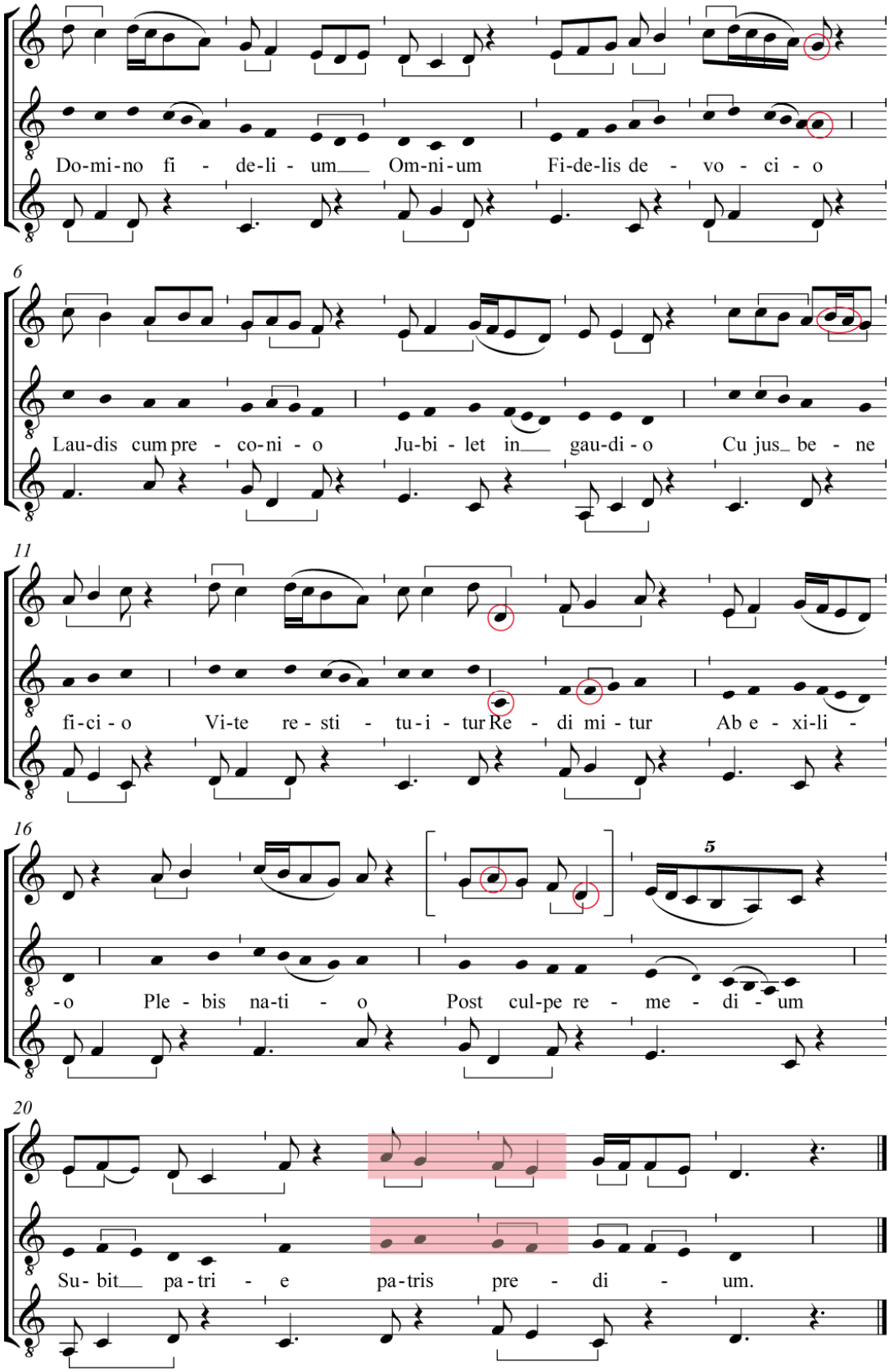
Chronologie

Établir une chronologie de cette famille n'est pas évident. Le motet latin est proche de la clausule. Certes, il y a quelques ornementations supplémentaires le plus souvent dans la polyphonie sans texte aux mesures 6, 10 et 18 ou dans le motet à la mesure 14. En revanche, certaines divergences sont plus significatives. Certaines notes sont différentes aux mesures 5, 13 et 18 et la mélodie avant la dernière cadence finale aux mesures 21 et 22 diverge profondément. Le scribe du motet a peut-être commis une erreur en copiant cette partie.

Ces variations ne donnent donc que peu d'éléments pour tirer des conclusions chronologiques. Il n'y a pas, par exemple, de *fractio modi* supplémentaire dans le motet qui serait le résultat d'une textualisation. Néanmoins, l'existence d'une *copula* à la fin de la clausule plaide en faveur de son antériorité. La polyphonie de F s'achève en effet sur une cadence supplémentaire par rapport au motet. Dans la transcription ci-après, cette dernière n'est pas reportée mais les variations entre les deux pièces sont en rouge :

[40] F, 11 v°.

Exemple musical 66



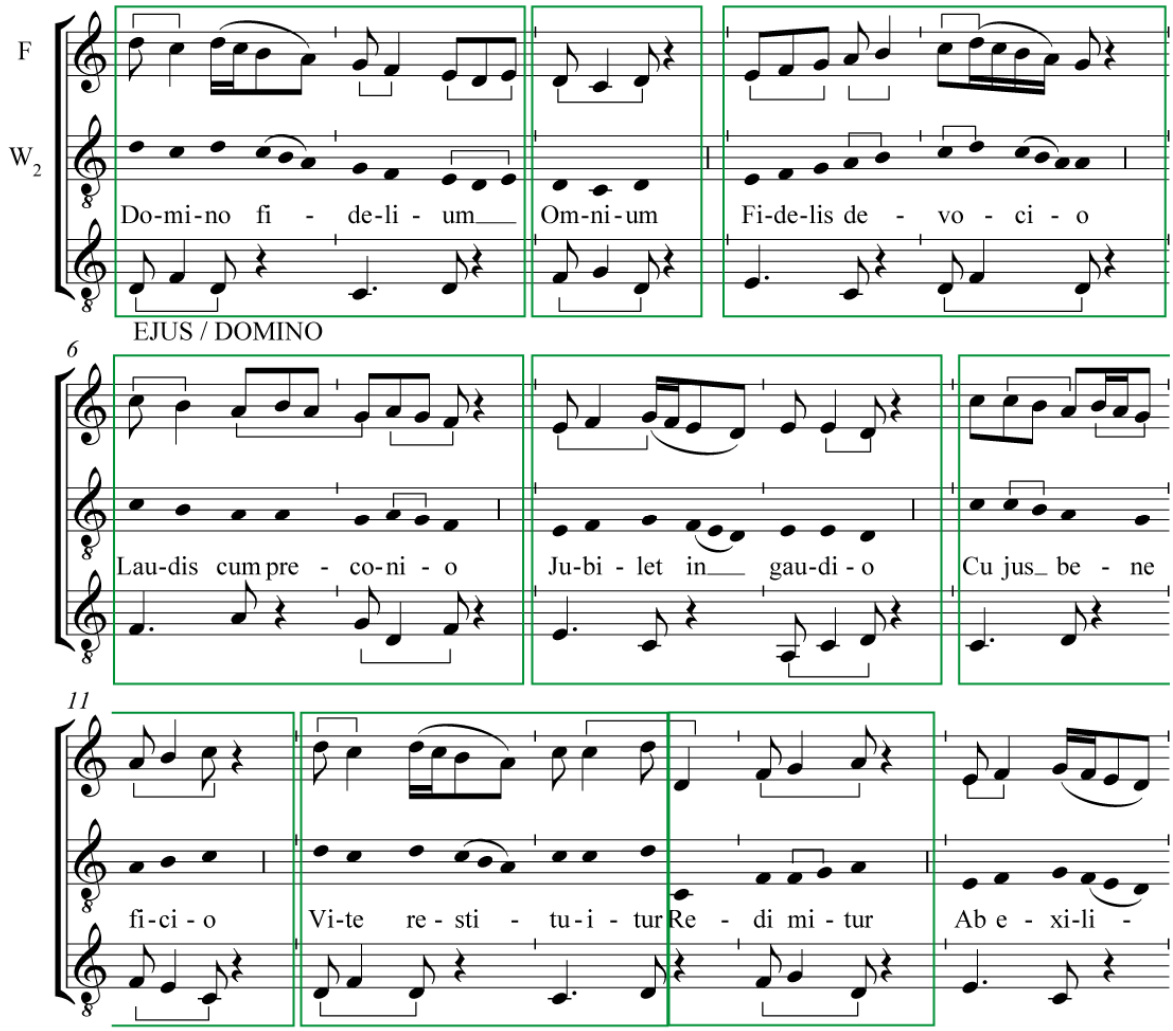
Nous considérerons donc que la clausule à trois voix est antérieure au motet latin, qui semble avoir lui-même précédé la pièce en ancien français. En effet, selon G. Anderson, il est probable que *Domino fidelium / DOMINO* ait été composé avant *Por alegier / DOMINO*.

Mise en polyphonie

Dans ce motet, la teneur est répétée deux fois avec la cadence finale *fa mi do ré*. En revanche, la répétition n'est pas totalement exacte. La dernière note de la première occurrence correspond à la première note de la deuxième. Par conséquent, lors de la première énonciation, la mélodie est ordonnée selon onze *ordines* tandis que la deuxième est disposée selon douze de ces sections.

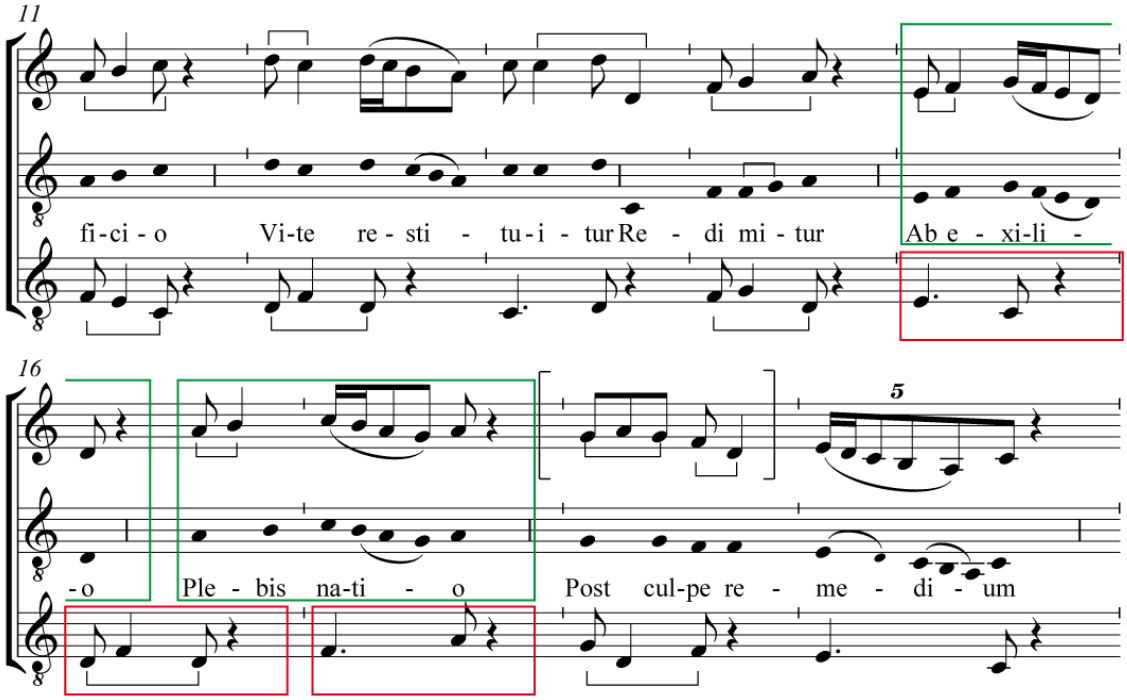
D'un point de vue rythmique, le compositeur a utilisé la plupart du temps deux *ordines* pour une phrase mélodique ou un vers de la voix supérieure. Le vers 2 est la seule exception à ce principe dans les treize premiers *ordines* : le trisyllabe correspond à un seul *ordo*. Ce changement provoque un décalage. Alors que le premier vers était chanté sur une *ternaria* suivie de deux longues, le vers 3 est associé à deux longues suivies d'une *ternaria*. Le vers 8 *Redimitur,* plus court, est chanté à nouveau sur un seul *ordo*. Ceci permet de retrouver la correspondance entre un vers et une période rythmique composée d'une *ternaria* et de deux longues :

Exemple musical 67



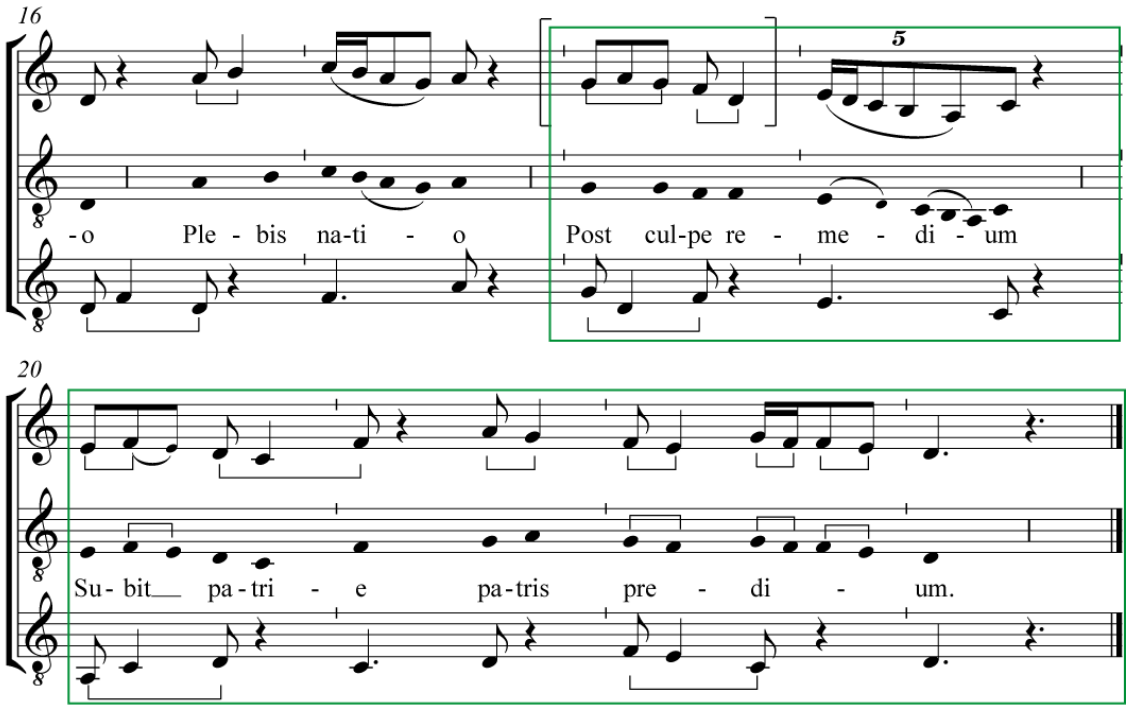
Puis, après la répétition de la mélodie de la teneur, les vers et les *ordines* se décalent. Les deux pentasyllabes aux mesures 15 à 17 sont chantés pendant trois *ordines*. La fin d'un *ordo* à la voix supérieure ne correspond donc plus à celle d'un *ordo* de la teneur :

Exemple musical 68



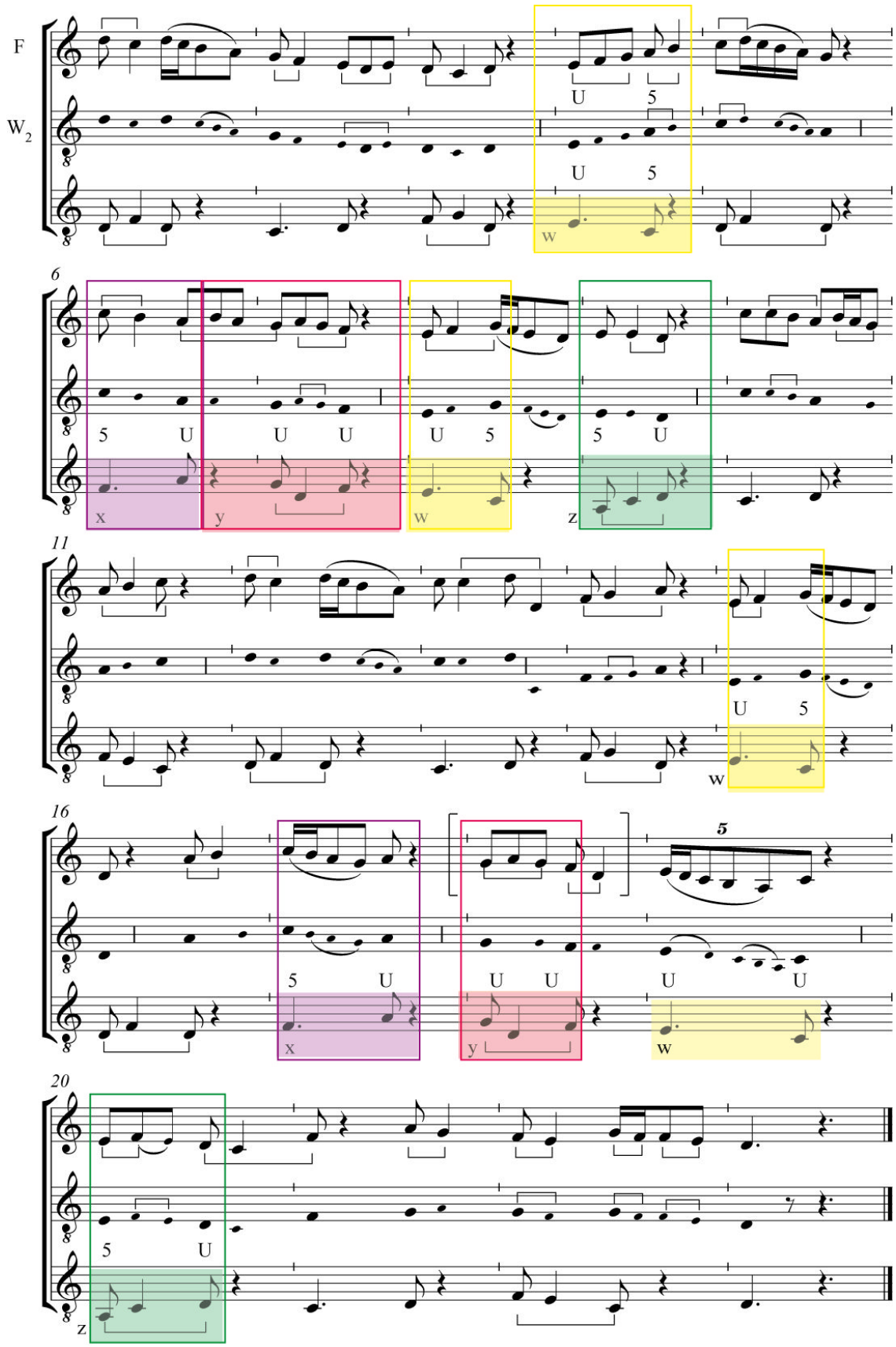
Enfin, aux mesures 18 et 19, un vers du double coïncide à nouveau avec deux *ordines* de la teneur. Le dernier vers, seul décasyllabe, est chanté sur quatre *ordines* :

Exemple musical 69



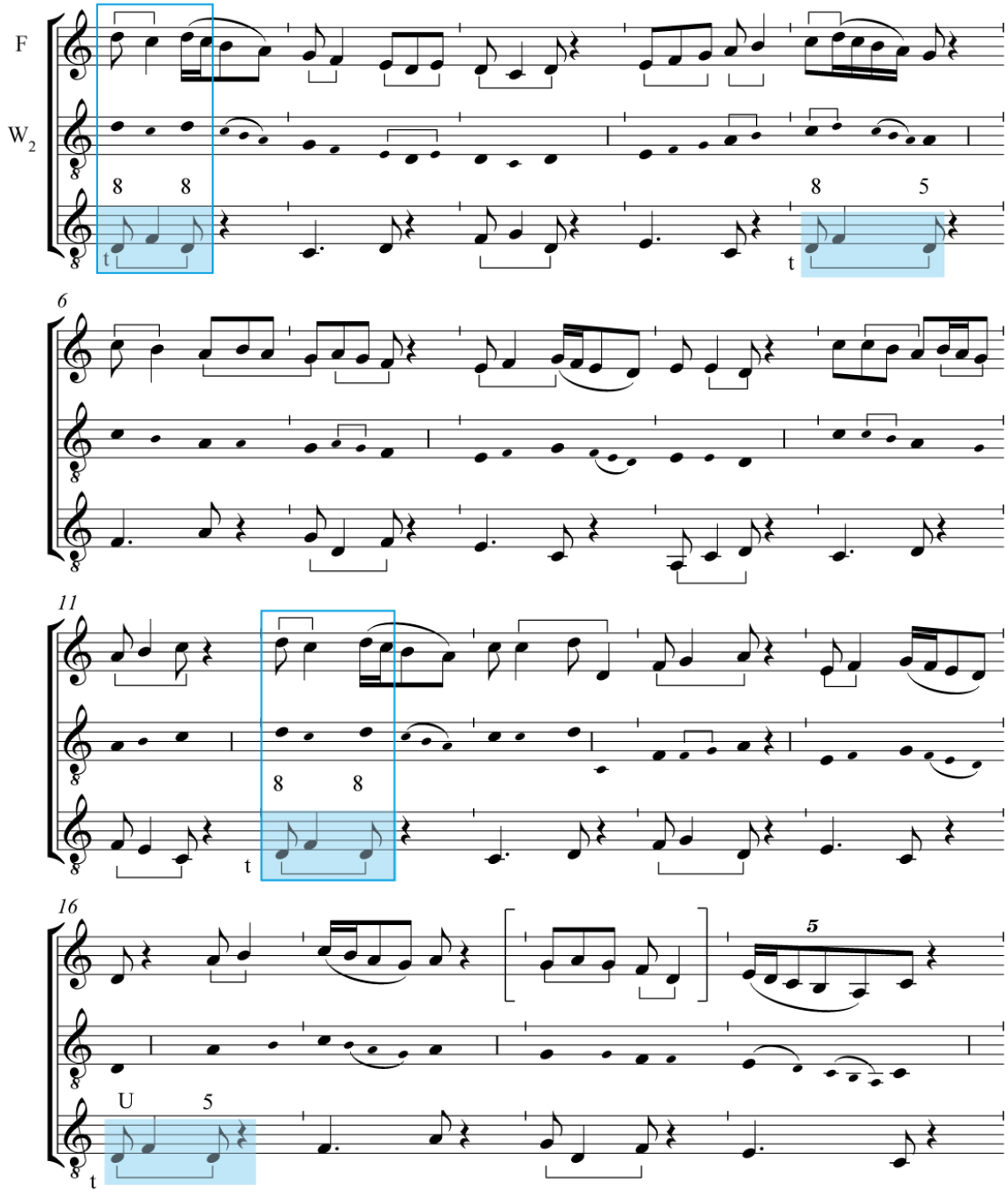
Suivant cette transcription, les correspondances rythmiques entre les voix semblent donc assez simples comme le contrepoint. La teneur a fortement marqué la voix supérieure. Quatre motifs du ténor entraînent ici le même mouvement mélodique à la voix supérieure. L'*ordo w* (*mi do*) amène le double à chanter trois fois sur quatre la tierce mineure *mi sol,* c'est-à-dire un unisson suivi d'une quinte. L'*ordo x* (*fa la*) provoque à chaque fois un mouvement contraire (une quinte suivie d'un unisson) : la tierce mineure *do la* est chantée dans tous les cas à la voix supérieure. L'*ordo y* (*sol fa*) entraîne un même mouvement parallèle par unissons. Enfin, l'*ordo z* (*la ré*) provoque par deux fois un même mouvement contraire à la voix supérieure (une quinte suivie d'un unisson). Le compositeur a utilisé de manière assez systématique les mêmes solutions pour le déchant. La teneur influence donc fortement la voix supérieure. Environ un tiers de la mélodie du double dépend de ces automatismes. Néanmoins, ces formules mélodiques ne correspondent pas nécessairement avec des unités sémantiques dans le motet :

Exemple musical 70



Par conséquent, la voix supérieure n'est pas totalement tributaire de la teneur. Les exemples donnés ci-avant sont les seuls où le compositeur emploie des mêmes solutions de manière systématique. Par exemple, sur les quatre occurrences de l'*ordo t* (*ré fa ré*) le compositeur a choisi par deux fois d'utiliser un mouvement en octaves parallèles. Pour les deux autres occurrences, il utilise un mouvement contraire (un unisson ou une octave suivie d'une quinte) :

Exemple musical 71



La place de ce motif est certes le résultat d'un automatisme de composition. Néanmoins, comme nous le reverrons plus tard, l'emplacement de cette formule aiguë, donnée deux fois seulement, n'est pas anodin. Il coïncide avec l'organisation de la teneur et a été utilisé pour la composition du texte.

Étude du texte

Voici donc une transcription du texte latin suivie d'une hypothèse de traduction :

Domino fidelium [1]
Omnium
Fidelis devocio
Laudis cum preconio
Jubilet in gaudio, [5]
Cujus beneficio
Vite restituitur,
Redimitur
Ab exilio
Plebis natio, [10]
Post culpe remedium
Subit patrie patris predium.

DOMINO

Pour le Seigneur de tous les fidèles, que la dévotion fidèle chante avec joie dans un chant de louange. Lui par le bienfait de qui a été rendue à la vie, rachetée de l'exil, la nation de son peuple. Après le remède apporté à la faute, vient le domaine de la patrie du Père.

Versification

La disposition de ce poème peut être sujette à caution. En effet, les vers 1 et 2 dans le tableau ci-après pourrait très bien former un unique décasyllabe. Celui-ci ferait ainsi écho au vers 12 également composé de dix syllabes. Dans ce cas, la première rime *a* serait isolée. Nous avons donc choisi de présenter l'incipit de *Domino fidelium Omnium* en deux vers : un heptasyllabe et un trisyllabe.

Tableau 15

	MÉTRIQUE		RIMES	
Vers	Nombre de syllabes	Rythme	Disposition des rimes	Qualité des rimes
1	7	pp	a	suffisante
2	3	pp	a	
3	7	pp	b’	riche
4	7	pp	b	suffisante
5	7	pp	b	
6	7	pp	b’	
7	7	pp	c	riche
8	4	pp	c	
9	5	pp	b	
10	5	pp	b’	
11	7	pp	a’	riche
12	10	pp	a’	

Dans la première partie, les vers sont très réguliers et sont formés d’heptasyllabes pour une grande majorité. Les trois rimes suffisantes ou riches utilisées ici sont toujours suivies. Il existe néanmoins quelques subtilités supplémentaires dans leurs dispositions. Aux vers 3, 4 et 5, la rime *b* en [io] est enrichie par une assonance en [o] à la deuxième syllabe. Cette dernière est elle-même soulignée par un rythme proparoxyton. Une autre assonance en [e] est reprise aux vers 3 et 4. En outre, ces derniers possèdent une rime interne en [is] qui renforce encore l’unité sonore de ces trois vers. Comme nous le verrons, ces derniers forment une unité sémantique. Ils sont une injonction donnée à la dévotion fidèle personnifiée :

[3] *Fidel**is** dev**ó**c**io***
*Laud**is** cum prec**ó**n**io***
*Jubilet in g**aú**d**io**,*

Les rimes des vers 3 et 6 sont également enrichies pour répéter [cio] et non plus simplement [io]. Elles forment donc également des rimes embrassées en même temps que suivies :

[3]	*Fidelis devo**cio***	b’
	*Laudis cum precon**io***	b
	*Jubilet in gaud**io**,*	b
	*Cujus benefi**cio***	b’

Pour finir, la rime *b* des vers 6, 9 et 10 se double aussi de deux assonances en [e] et [i] qui encadrent la deuxième partie sur les bienfaits du Seigneur :

[6]	*Cujus bene**fi**cio*	b’
	Vite restituitur,	c
	Redimitur	c
	*Ab **exi**l**io***	b
	*Pl**e**b**i**s na**tio***	b’

Dans ce texte, les jeux sonores sont donc extrêmement riches. En plus des nombreuses allitérations et assonances, l’auteur a également utilisé des paronomases ou *annominacio.* Aux vers 1 et 3, *fidelium* devient *fidelis*[41] ; aux vers 7 et 8, *restituitur, redimitur* ; aux vers 12, *patris, patrie*.

[41] Cette figure ressemble peut-être plus à une polyptote mais nous suivons principalement ici les définitions données dans la *Rhétorique à Herennius* : ACHARD, Guy (éd. et trad.), *Rhetorica ad Herrenium*, *op. cit.,* et l’ouvrage de Jean de Garlande : LAWLER, Traugott (éd. et trad.), *Parisiana Poetria*, *op. cit.,* p. 116-121.

Disposition sémantique

Voici un tableau synthétique sur la disposition sémantique du texte :

Tableau 16

Vers	Versification	Texte	Analyse succincte du texte	
1 2	7a 3a	*Domino fidelium* *Omnium*	Exorde : Dédicace	Première partie : Proclamation jubilatoire
3 4 5	7b' 7b 7b	*Fidelis devocio* *Laudis cum preconio* *Jubilet in gaudio,*	Injonction : Que la dévotion personnifiée chante	
6 7	7b' 7c	*Cujus beneficio* *Vite restituitur,*	Division : Le Seigneur a redonné la vie	Deuxième partie : Le Seigneur a sauvé le peuple
8 9 10	4c 5b 5b	*Redimitur* *Ab exilio* *Plebis natio,*	Confirmation : Il a racheté de l'exil, son peuple	
11 12	7a' 10a'	*Post culpe remedium* *Subit patrie patris predium.*	Conclusion : La patrie du Père est à nouveau ouverte	Troisième partie : Le domaine du Père

La versification ne correspond pas tout à fait à l'organisation sémantique du texte. En effet, même si le poème n'est, à première vue, pas très explicite, trois parties se différencient. La première du vers 1 à 5 est une proclamation de dévotion envers le Seigneur. Elle commence par le terme *Domino*, prononcé en même temps à la teneur. Les vers 1 et 2 ressemblent alors à une dédicace : « Pour le Seigneur de tous les fidèles ». Ils sont associés par une même rime en [ium] et par une allitération en [m] et en [d]. Les vers 3 à 5 sont une injonction donnée à la dévotion personnifiée pour qu'elle chante une louange. Cette proclamation jubilatoire est suivie d'une deuxième partie, c'est-à-dire de la division aux vers 6 à 10. Le locuteur explique les causes de cette joie en proclamant sa profession de foi : le Seigneur a sauvé la vie (v. 6 et 7) et a racheté de l'exil (v. 8-9) la nation de son peuple. Ainsi, la conclusion des vers 11 et 12 expose la conséquence des bienfaits de Dieu : l'accès à la patrie du Seigneur.

Ce texte fait sans doute référence à la prophétie d'Isaïe (XI, 5-12). En effet, après l'annonce de la venue du Sauveur, descendant de Jessé, le prophète proclame que l'Envoyé du Seigneur sera comme une bannière pour les nations et les peuples et qu'il rassemblera et rachètera les exilés d'Israël[42]. Même si les termes utilisés ne sont pas toujours les mêmes, les thèmes évoqués dans la voix supérieure du motet sont similaires. Le rachat doit donc faire ici référence au sacrifice du Christ et la patrie du Père au retour vers cette terre promise et / ou au paradis céleste après la mort.

Aussi, la teneur *DOMINO*, issu du *Benedicamus Domino* convient parfaitement au caractère jubilatoire du texte de la voix supérieure puisqu'il était chanté pour les premières vêpres et la messe des principales fêtes de l'année dans la région parisienne[43]. Le compositeur du motet a en effet changé le texte de la clausule *EJUS* en *DOMINO*. La teneur évoque également par sa mélodie le répons *Stirps Jesse*, lui-même commentaire de la prophétie d'Isaïe. La voix supérieure du motet est donc une glose sur cette prédiction et relie ainsi la prophétie d'Isaïe aux termes *Benedicamus Domino* et au répons *Stirps Jesse*.

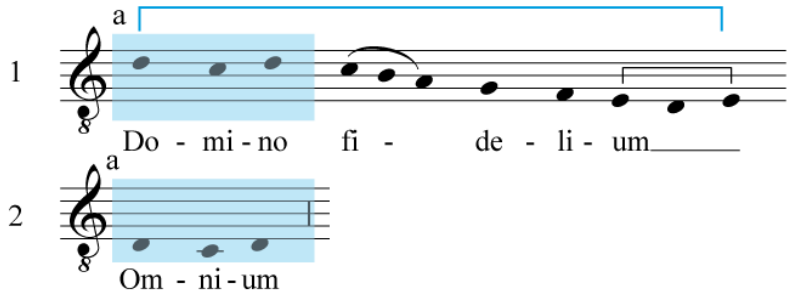
---

[42] *Biblia sacra*, *op. cit.,* vol. 2, p. 1527.
[43] PAYNE, Thomas B. (éd.), *Les organa à deux voix du manuscrit de Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 1099 Helmst* dans ROESNER, Edward (dir.), *Le « Magnus Liber Organi » de Notre-Dame de Paris,* vol. 6a, p. 400.

Disposition poético-musicale de Domino fidelium

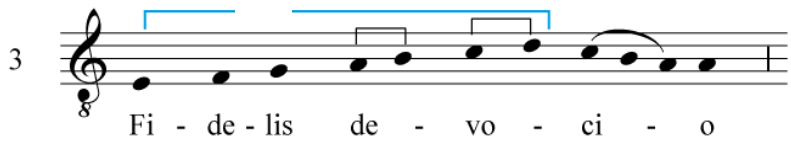
Dans la première partie sur la proclamation jubilatoire, la première section (v. 1 et 2) forme une sorte de dédicace clairement délimitée par la musique. Ces vers sont chantés sur une mélodie qui débute et s'achève sur le même motif *a* (*ré do ré*), la première fois dans l'aigu, la deuxième dans le grave. Ces deux vers emploient également l'ensemble des notes du mode de *ré* en descendant. Tous ces éléments concourent donc à rendre ces deux vers dédiés au Seigneur de tous les fidèles extrêmement conclusifs et clos sur eux-mêmes :

Exemple musical 72



Le début de l'injonction à chanter la louange de Dieu au vers 3 est marqué au contraire par l'emploi ascendant de l'ensemble du mode. Cet emploi de l'échelle modale entière dans deux vers différents est inhabituel. Il permet ici de diviser la première partie jubilatoire en deux sections par le mouvement descendant puis ascendant tout en conservant un parallélisme mélodique par le réemploi complet du mode :

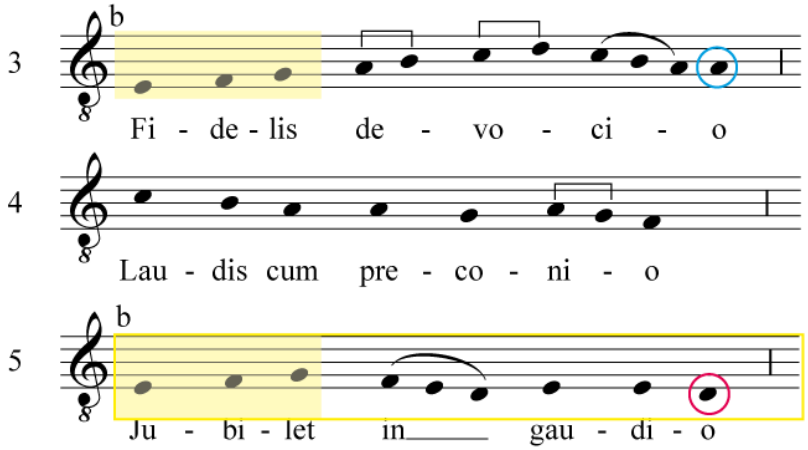
Exemple musical 73



L'injonction aux vers 3 à 5 est également cernée par l'emploi du motif *b* (une tierce mineure ascendante *mi sol*). Certes, ce motif est directement issu de la teneur. Néanmoins, l'emploi après ce motif d'une cadence suspensive au vers 6 puis conclusive au vers 10 n'est en rien une contrainte imposée par le contrepoint. La mélodie de ces deux vers créent ainsi un parallélisme qui encadre l'injonction par des cadences différenciées.

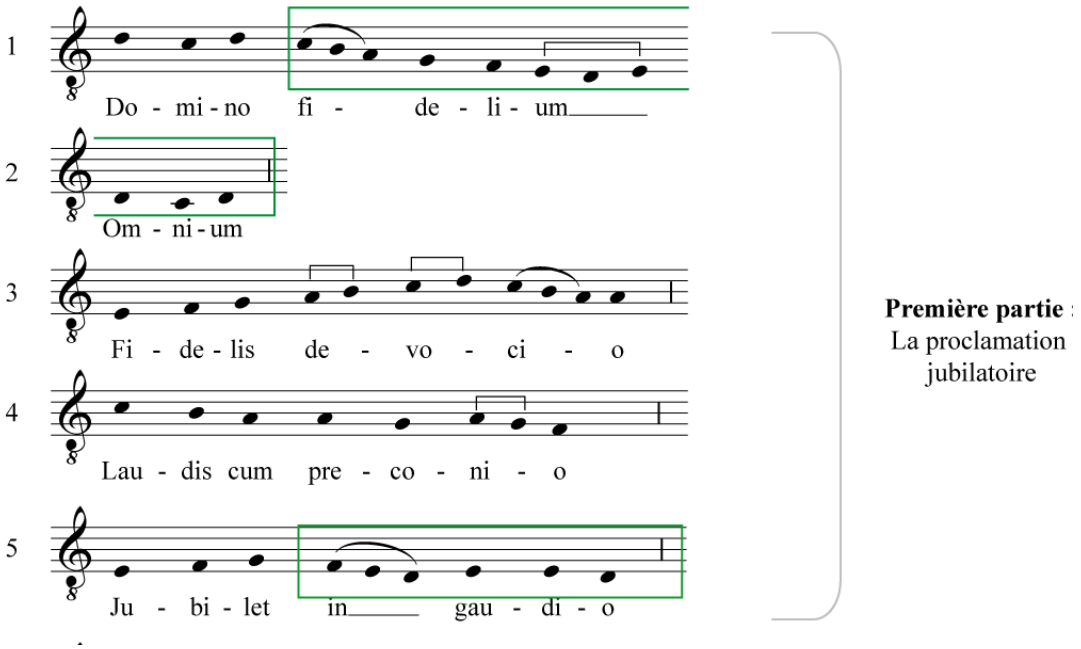
Le compositeur s'est donc servi des répétitions provoquées par la teneur pour créer la structure de son texte en fonction de l'organisation de la mélodie de la voix supérieure :

Exemple musical 74



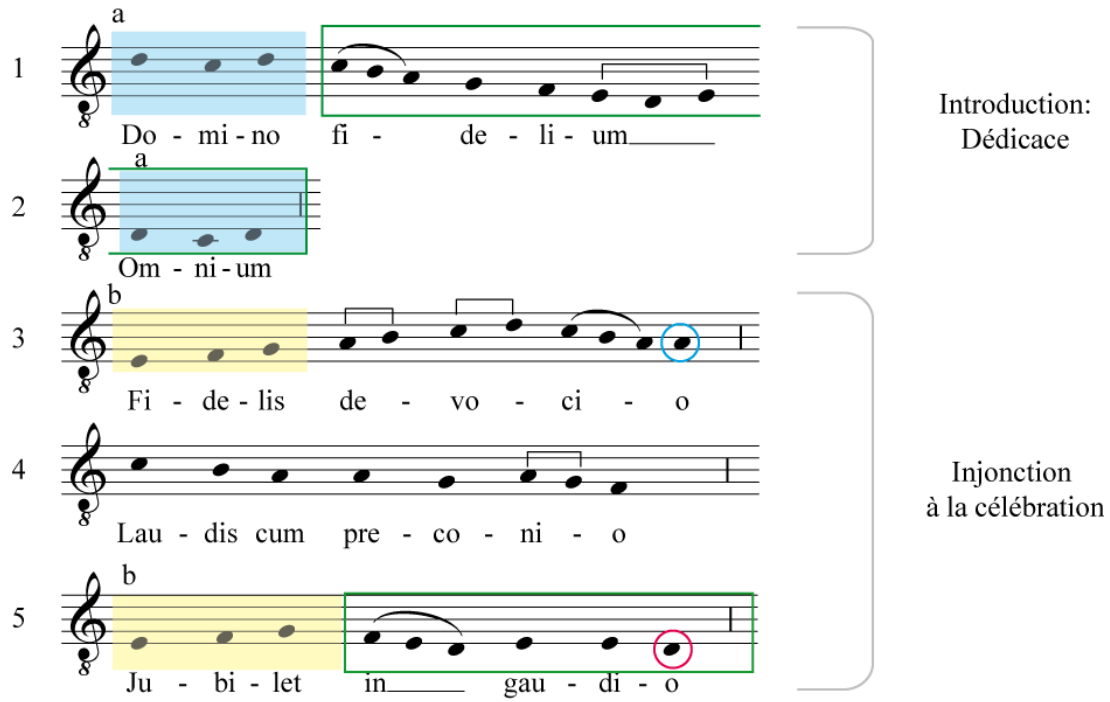
De plus, la proclamation jubilatoire des vers 1 à 5 est encadrée par une cadence conclusive sur *ré* aux vers 1-2 et 5. Ces vers sont les seuls conclusifs dans toute la première partie :

Exemple musical 75



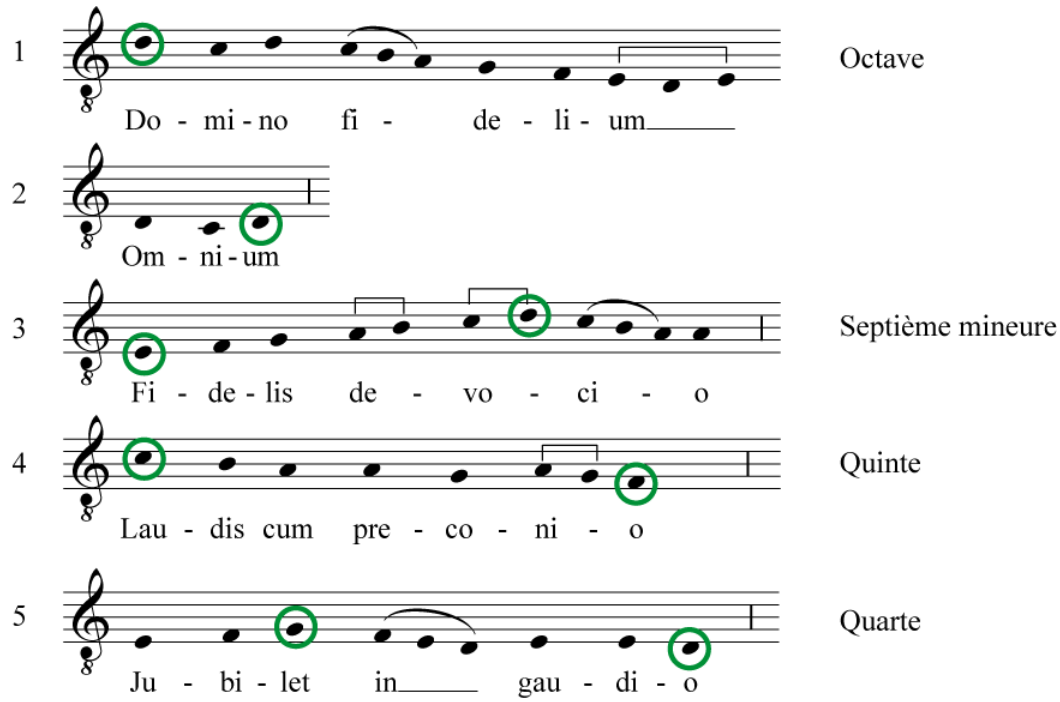
La première partie est ainsi soulignée par une *repetio* du motif *a* pour la dédicace puis *b* pour l'injonction. Ces deux motifs sont associés à deux cadences conclusives sur *ré* qui marquent les deux premiers et le dernier vers de cette première partie :

Exemple musical 76



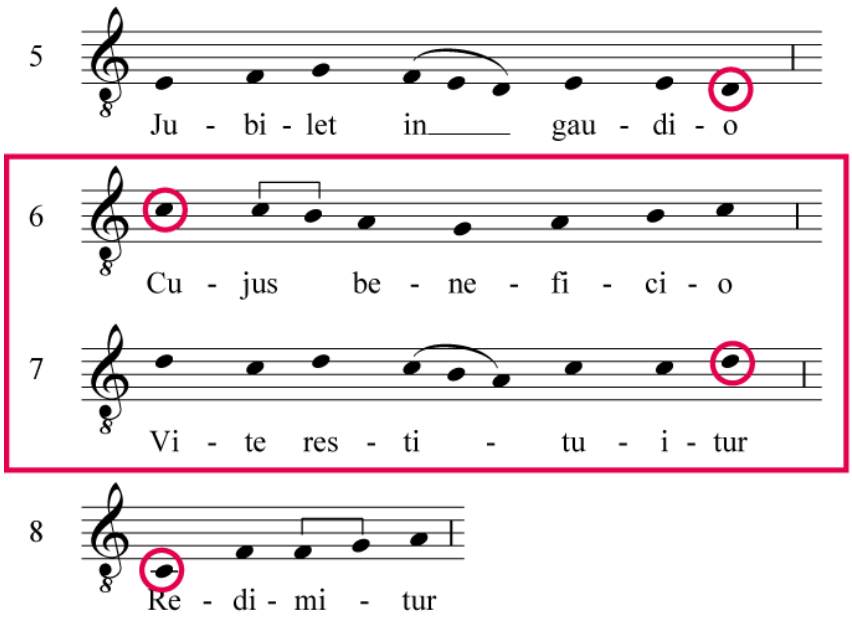
L'utilisation du registre caractérise également la première partie du texte. Dans les vers 1 à 5, l'ambitus se restreint d'un vers à l'autre. Alors que les vers 1 et 2 chantent dans l'octave *ré ré*. Le vers 3 s'inscrit dans une septième mineure, le vers 4, dans une quinte et enfin le vers 5 dans une quarte :

Exemple musical 77



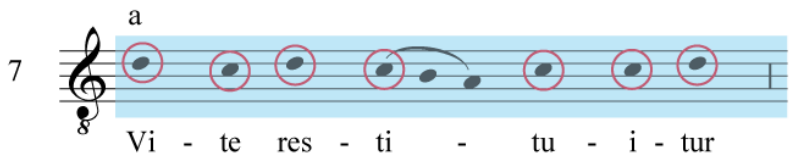
Le début de la seconde partie, dans le registre aigu du mode, ne peut qu'être mis en valeur par cette ligne mélodique. En effet, les vers 6 et 7 sont chantés dans le tétracorde supérieur du mode. Ainsi, la division sur celui qui a redonné la vie dans ces mêmes vers est mise en valeur par un saut de septième mineure entre les vers 5 et 6. Le même procédé est utilisé entre les vers 7 et 8 :

Exemple musical 78



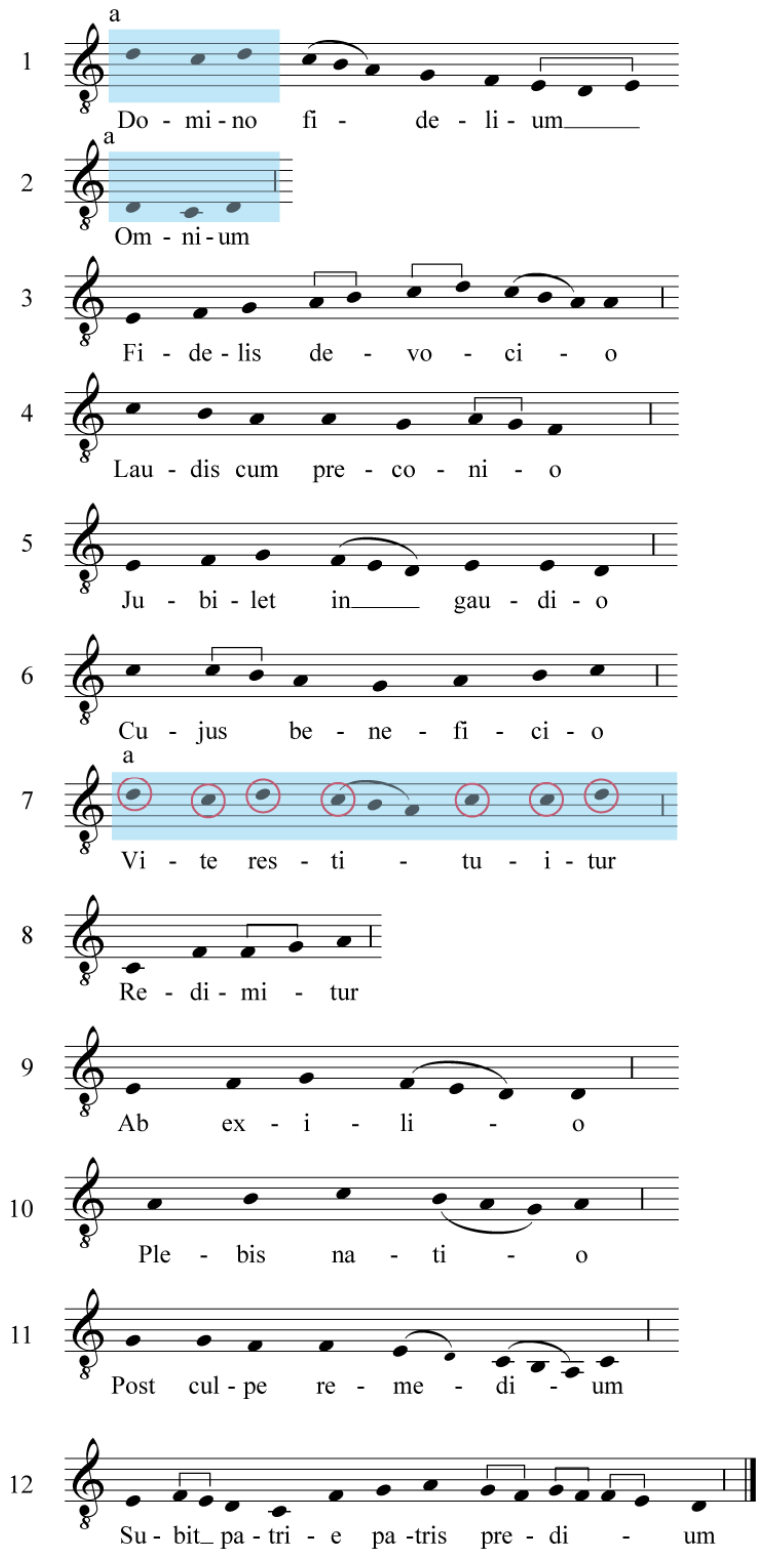
De plus, après les vers 1 et 2, une variation du motif *a* (*ré do ré*) est utilisé uniquement au vers 7. Ce dernier est en réalité une augmentation. Il s'achève donc sur une cadence conclusive qui finit sur un ré aigu :

Exemple musical 79



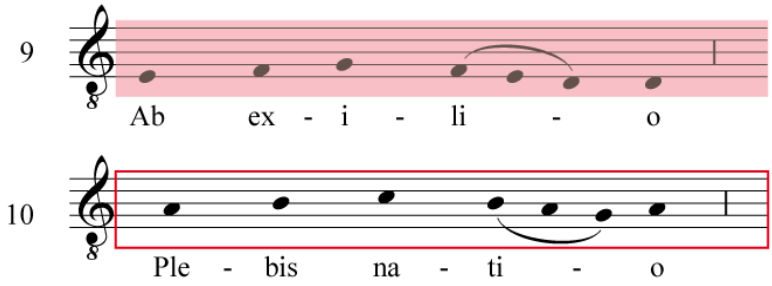
Aussi, la répétition du motif *a* caractérisé par son registre est facilement perceptible. Il est repris exactement au moment de la réitération de la teneur et permet peut-être de lier les idées fondamentales de cette pièce *Domino* et *Vite restituitur*. Cette disposition rhétorique mettrait alors en évidence le sens de ces vers : « Pour le Seigneur de tous les fidèles » « qui a rendu la vie » :

Exemple musical 80



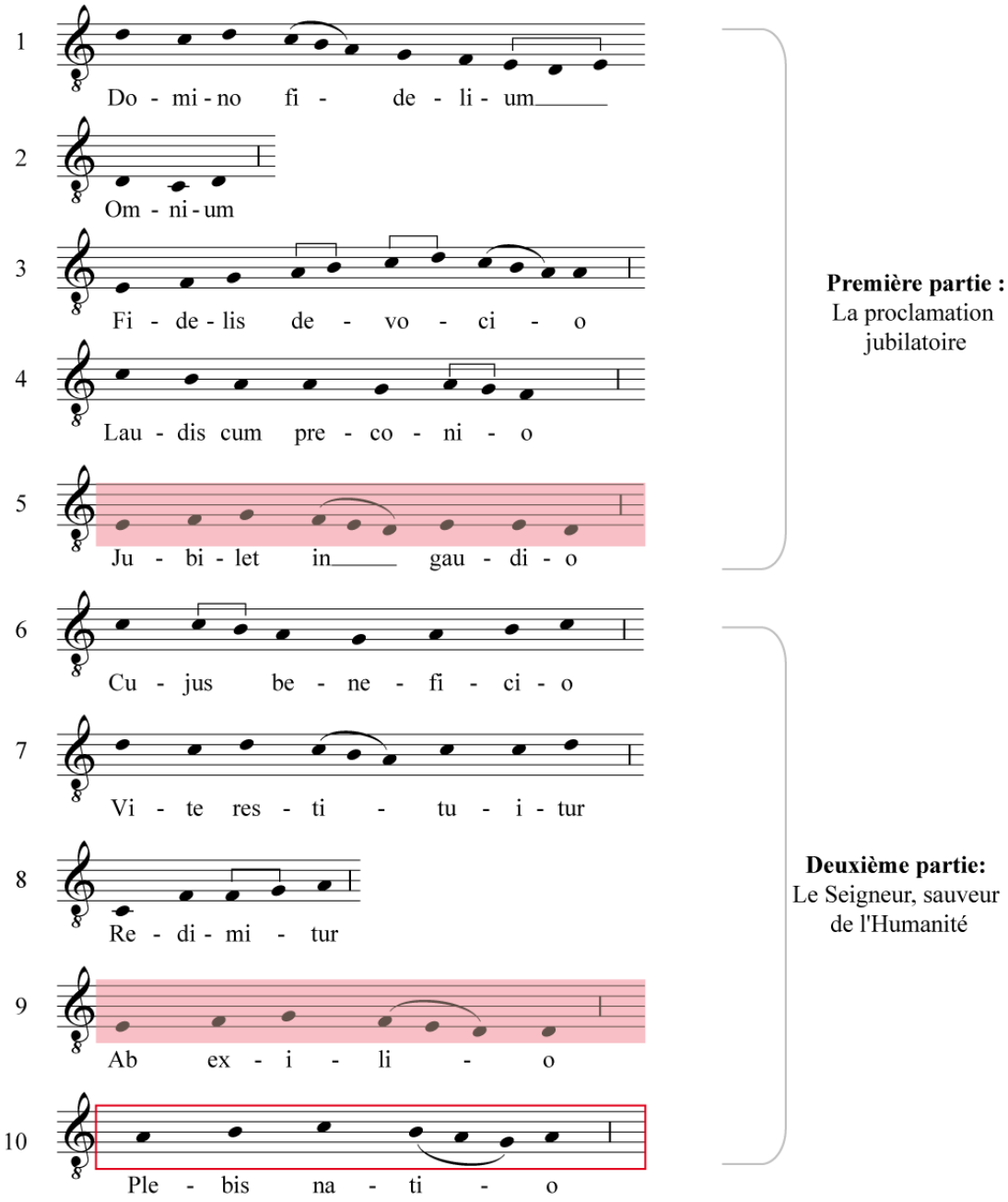
La fin de la deuxième partie est marquée par un parallélisme et une *gradatio* imparfaite. Le motif *b* qui s'inscrit dans une tierce mineure est transposé une quarte au-dessus au vers 10. Certes, le demi-ton n'est pas situé au même endroit mais l'intervalle forme toujours une tierce mineure. De même, la seconde partie du vers 10 est une *gradatio* imparfaite de la cadence conclusive *fa mi ré ré* du vers 9. Le compositeur a employé la descente d'une quarte de la teneur pour répéter une même formule même approximative. Ainsi, malgré cette *gradatio* imparfaite, il existe bien un parallélisme entre les vers 9 et 10 :

Exemple musical 81



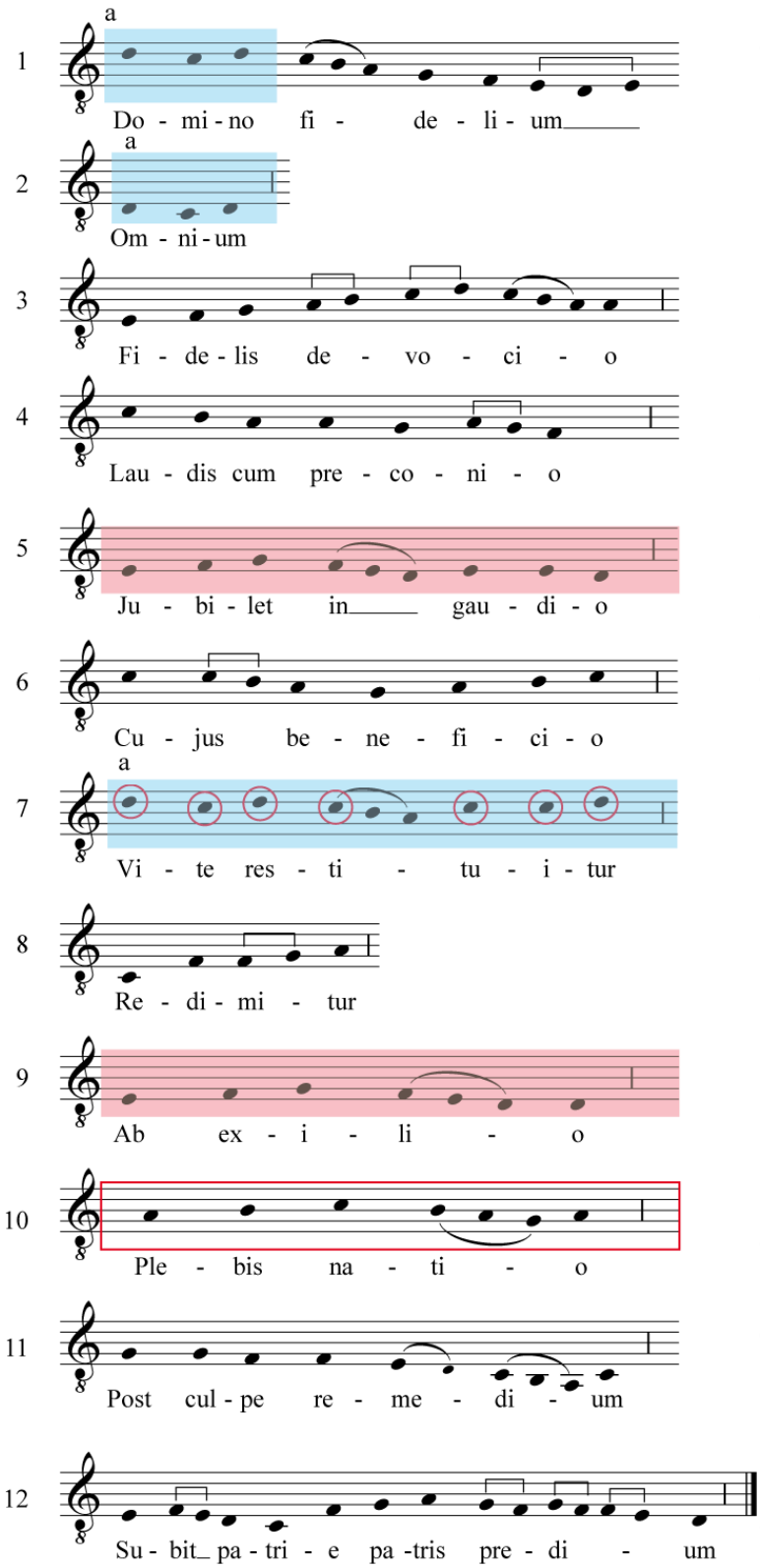
Ce parallélisme marque la fin de la deuxième partie comme le vers 5 ponctue celle de la première. En effet, les vers 5 et 9 chantent la même mélodie mais sur sept et cinq syllabes :

Exemple musical 82



Ainsi, la répétition des motifs et l'utilisation des registres permettent de créer une mise en forme rhétorique du texte fondée à la fois sur la mélodie et le poème. Le compositeur emploie des répétitions de motifs (*repetitio*) pour créer des parallélismes entre les voix, des changements de registre ou encore la disposition des phrases mélodiques pour composer son texte :

Exemple musical 83



Première partie :
La proclamation jubilatoire

Deuxième partie:
Le Seigneur, sauveur de l'Humanité

Troisième partie:
l'ouverture de la patrie du Père

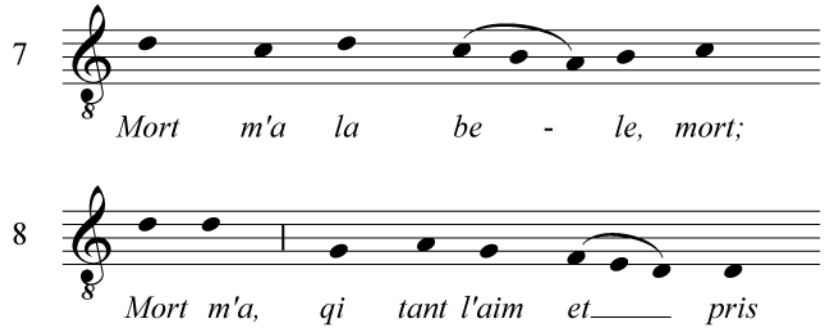
Présentation de Por alegier

Chronologie

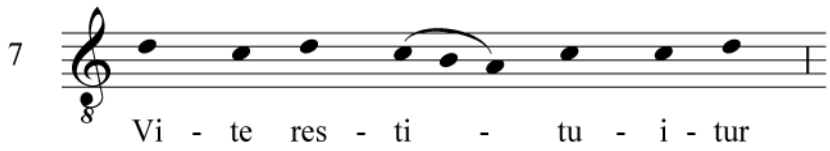
Il y a bien une relation entre texte et musique dans le motet *Domino fidelium / DOMINO* alors même que la polyphonie semble avoir été composée avant. L'auteur du motet en ancien français a recréé d'une autre manière cette relation.

Por alegier / DOMINO aurait été composé après la pièce latine. En effet, dans le motet en ancien français, les *ordines* mélodiques ne concordent pas nécessairement avec la longueur des vers. L'inadéquation des vers et des *ordines* de la voix supérieure peut être une indication sur la chronologie de ces compositions. L'exemple le plus flagrant se trouve aux vers 7 et 8. La place du *tractus* après *Mort m'a la bele, mort ; Mort m'a* correspond à celui présent dans *Domino fidelium / DOMINO*. En revanche, contrairement au motet latin, cette division ne correspond pas à la disposition des vers dans le poème en ancien français. La composition d'un nouveau texte n'a donc pas été forcément très adroite ici :

Exemple musical 84



Exemple musical 85



Par conséquent, ces observations confirment l'antériorité du motet latin et ce, malgré la présence de la citation *Mort m'a la bele, mort ; Mort m'a* (VdB 1340) dans la pièce en ancien français.

Difficultés de transcription

La transcription de *Por alegier / DOMINO* est sujette à quelques difficultés. Il semblerait notamment que les notes chantées sur *Qi tant l'aim* soient dues à une erreur de clé. À la mesure 15, *mi fa sol* dans *Domino fidelium* est devenu *sol la sol*. De plus, une partie mélodique et poétique du vers 8 a dû être oubliée dans le poème en ancien français. Pour finir, le scribe a omis la dernière cadence de la teneur. Beaucoup d'interrogations demeurent donc en suspens pour ce motet aussi bien sur le texte que sur la polyphonie ou la mélodie du double. Voici une proposition de transcription :

Disposition textuelle de Por alegier

Por alegier la doulor [1]
Qe d'amor
En chantant me resbaudis,
Qar point voir ne m'esbaïs,
Se por m'amie lenguis ; [5]
Mes qant si me voi sorpris,
Mort m'a la bele, mort ;
Mort m'a, […] qi tant l'aim et pris
Et qant son cler vis
Mir et sa froiche coulor, [10]
Mon cuer est tout plein de joie d'amor.

DOMINO

Pour soulager la douleur qui vient de mon amour en chantant je me console, car je ne suis pas surpris si je me languis de mon amie, mais quand ainsi je me vois pris, la belle m'a tué, tué ; elle m'a tué, moi qui l'aime tant et l'apprécie ; et quand je regarde son visage clair et son teint frais, mon cœur est tout plein de joie d'amour.

Comme dans le motet latin, la disposition des vers est sujette à caution. Les deux premières lignes pourraient n'en former qu'une. En d'autres termes, ces vers pourraient être un décasyllabe avec une rime interne en [or]. Dans ce cas, comme dans le poème en latin, la première rime du motet serait solitaire. C'est pourquoi la disposition en deux vers,

c'est-à-dire un heptasyllabe et un trisyllabe, a été préférée ici. La similarité de la place des rimes peut donc indiquer que le compositeur du motet en ancien français a interprété comme deux vers avec rimes finales les vers 1 et 2 de *Domino fidelium / DOMINO*.

De même, le vers 8 est peut-être le résultat de l'association de deux vers. Si l'on compare la mélodie de la voix supérieure des deux motets, une section mélodique et poétique manque au sein du vers 8 dans le motet en ancien français (en gris ci-après). Le tableau suivant permet de comparer les deux versifications :

Tableau 17

Versification de *Domino fidelium*			Versification de *Por alegier*		
Vers	Nombre de syllabes	Disposition des rimes	Vers	Nombre de syllabes	Disposition des rimes
1 2	7 3	a a	1 2	7 3	a' a''
3 4 5	7 7 7	b' b b	3 4 5	7 7 7	b b b
6 7	7 7	b' c	6 7	7 6	b' a
8 9 10	4 5 5	c b b	8 9	[7] 5	b' b
11 12	7 10	a' a'	10 11	7 10	a' a''

Dans le poème en ancien français, les vers se composent également pour une grande majorité d'heptasyllabes. Néanmoins, le compositeur a aussi utilisé un hexasyllabe, un pentasyllabe et même un trisyllabe et un décasyllabe. En effet, les vers 7 à 11 sont irréguliers alors que les vers 1 à 6 sont presque exclusivement composés d'heptasyllabes. Voici un tableau récapitulatif de la versification de *Por alegier / DOMINO* :

Tableau 18

	MÉTRIQUE	RIMES		
Vers	Nombre de syllabes	Disposition des rimes	Alternance des rimes	Qualité des rimes
1	7	a’	masculine	riche
2	3	a’’		riche
3	7	b	masculine	pauvre
4	7	b		
5	7	b		
6	7	b’		riche
7	6	a		pauvre
8	[7]	b’		
9	5	b		
10	7	a’		
11	10	a’’		

Les deux rimes *a* et *b* utilisées ici diffèrent totalement de celles du texte latin et sont plus ou moins riches. La rime *a’* du vers 1 en [oulor] a en effet un écho au vers 10 grâce à l’utilisation du mot *coulor*. De même, la rime *a’’* est une répétition du mot *d’amor* aux vers 2 et 11. Les rimes *aab* ouvrent ainsi le poème puis le closent par leur inversion en *baa* dans les trois derniers vers. Cette disposition des vers correspond à l’organisation sémantique, c’est-à-dire à l’introduction aux vers 1-3 et à la confirmation et conclusion aux vers 9-11 :

[1]	*Por alegier la doulor*	7a'
	Qe d’amor	3a''
	En chantant me resbaudis,	7b
	Et qant son cler vis	5b
[10]	*Mir et sa froiche coulor,*	7a’
	Mon cuer est tout plein de joie d’amor.	10a’’

La rime *a* au vers 7 est pauvre. Elle est le résultat de l’intégration de la citation *Mort m’a la bele, mort ; Mort m’a, qi tant l’aim et pris* (VdB 1340). Cette dernière apparaît uniquement dans ce motet. Son caractère formulaire à l’instar d’une sentence

semble confirmer la présence d'un emprunt textuel. La rime *b* est globalement moins riche que *a* mais elle est complétée par d'autres répétitions sonores. Par exemple, les vers 3 et 4 s'achèvent sur des rimes pauvres en [is]. Néanmoins, les assonances et allitérations qui existent entre les deux mots rimés *esbaudis* et *esbaïs* créent une figure de style : une paronomase. Seules trois lettres différencient les deux termes. De même, les répétitions sonores plus riches *b'* en [pris] permettent d'encadrer la citation et de cerner la division :

[6]	*Mes qant si me voi sorpris,*	b'
	Mort m'a la bele, mort ;	a
	Mort m'a, qi tant l'aim et pris	b'

S'il manque bien un vers comme le suggère le *contrafactum* latin et la clausule, l'ente serait alors placée au centre du poème. De plus, la position de ce refrain correspond à la réitération de la teneur. Certes, ce dernier n'a pas pu réellement influencer la longueur des vers puisque le texte latin était le premier. En revanche, les rimes du poème *b'* (riche en [pris]) et *a* (pauvre en [or]) sont directement issues de cette citation et ont été utilisées dans l'ensemble du poème.

Une autre figure de style provient directement de ces vers. *Mort m'a* répété plusieurs fois en début de vers forme un chiasme avec les vers 3 et 11 qui répètent *amor* en fin de vers. L'inversion des syllabes relient ainsi la mort à l'amour :

Por alegier la doulor
*Qe d'**amor***
En chantant me resbaudis,
Qar point voir ne m'esbaïs,
Se por m'amie lenguis ;
Mes qant si me voi sorpris,
***Mort m'a** la bele, mort ;*
***Mort m'a**, qi tant l'aim et pris*
Et qant son cler vis
Mir et sa froiche coulor,
*Mon cuer est tout plein de joie d'**amor**.*

Voici un tableau synthétique qui met en évidence les différentes parties de ce poème :

Tableau 19 : Analyse du texte

Vers	Versification	Texte	Analyse succincte du texte	
1 2 3	7a' 3a'' 7b	*Por alegier la doulor* *Qe d'amor* *En chantant me resbaudis,*	Exorde : justification du chant du locuteur	Présentation de la situation
4 5	7b 7b	*Qar point voir ne m'esbaïs,* *Se por m'amie lenguis ;*	Narration : l'amie du locuteur lui manque	
6 7 8 9	7b' 6a [7] 5b'	*Mes qant si me voi sorpris,* *Mort m'a la bele, mort ;* *Mort m'a,* *Qi tant l'aim et pris*	Division : son amour n'est pas payé de retour	Présentation du problème
10 11	5b 7a'	*Et qant son cler vis* *Mir et sa froiche coulor,*	Confirmation : La beauté de la Dame, preuve du bien-fondé de son amour	Cet amour est donc légitime
12	10a''	*Mon cuer est tout plein de joie d'amor.*	Conclusion : son amour est légitime	

Ainsi, même si la disposition sémantique du poème en ancien français diverge de celui en latin, cette organisation est mise en évidence par les répétitions sonores et dispositions de rimes. L'introduction qui justifie le chant du locuteur occupe les trois premiers vers qui ouvre le poème par les rimes *aab*. Cet exorde est suivi de l'explication de la cause de la douleur du locuteur dans la narration et de l'exposition de son problème dans la division. La légitimité de son amour est assurée dans la confirmation par la

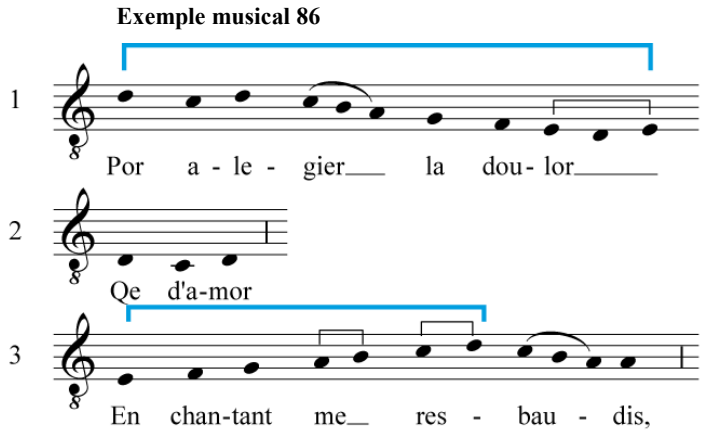
description de la beauté de la Dame. Aussi, la conclusion confirme l'amour du locuteur. Le texte permet un cheminement de la douleur à la joie. Le premier vers insistait sur la *doulor qe d'amor* tandis que le texte s'achève sur la *joie d'amor*.

Disposition poético-mélodique de Por alegier

La disposition sémantique du poème en ancien français n'est pas identique à celle du texte latin. Le compositeur a donc utilisé différemment les motifs, les répétitions de périodes musicales et la ligne mélodique pour réécrire son texte en ancien français.

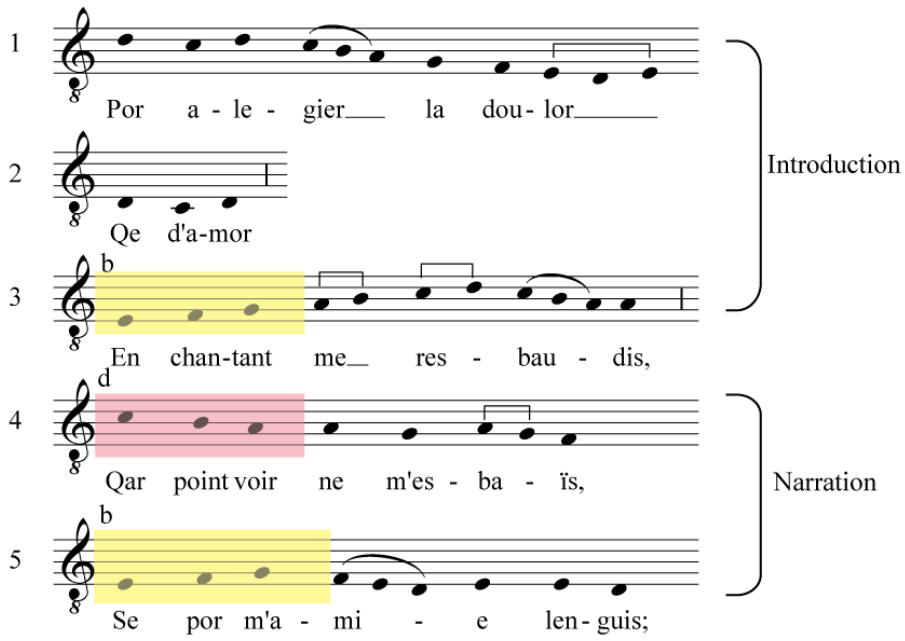
La première partie se compose également de cinq vers comme dans le motet latin. Néanmoins, la première proposition, l'exorde, se compose ici de trois vers contrairement à celle du texte *Domino fidelium*. Le vers 3 s'achève donc sur une cadence ouverte. L'utilisation de l'ensemble du mode descendant dans le vers 1 puis du mode ascendant dans le vers 3 permet quand même d'encadrer et de mettre en évidence les limites de cette partie :

Exemple musical 86



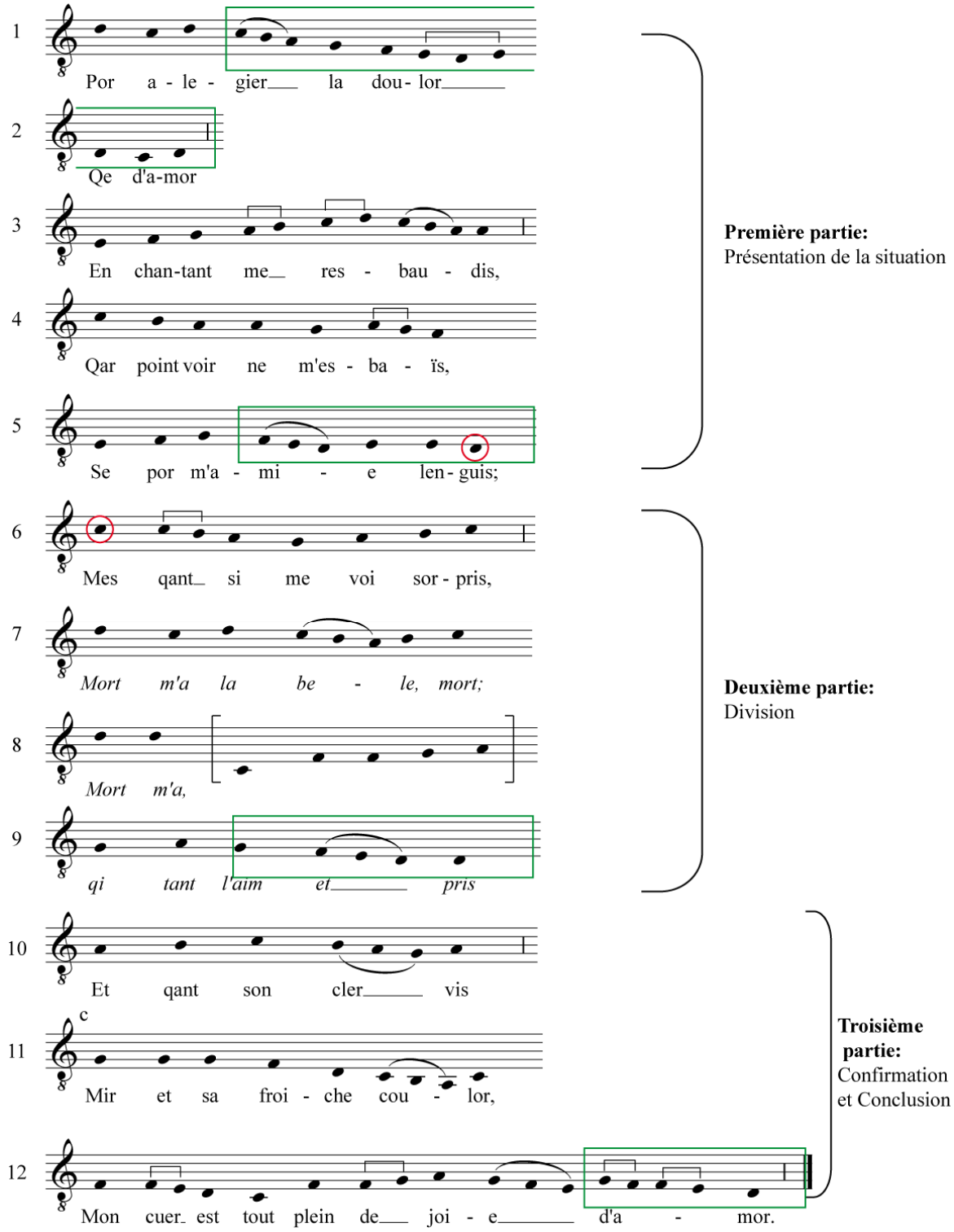
En effet, contrairement au compositeur du motet latin, l'auteur du motet en ancien français semble utiliser l'alternance des lignes mélodiques descendantes puis ascendantes pour cerner les différentes sections de la première partie. Les vers 1-2 et 4 sont descendants tandis que les vers 3 et 5 sont ascendants. Ainsi, les vers qui débutent par le motif *b* closent l'introduction puis la narration. Elles marquent ainsi chaque fin de section du texte :

Exemple musical 87



Pourtant, le lien le plus évident entre texte et musique dans cette pièce reste l'utilisation des cadences conclusives comme dans le motet latin. En effet, chaque répétition finale marque la fin d'une partie :

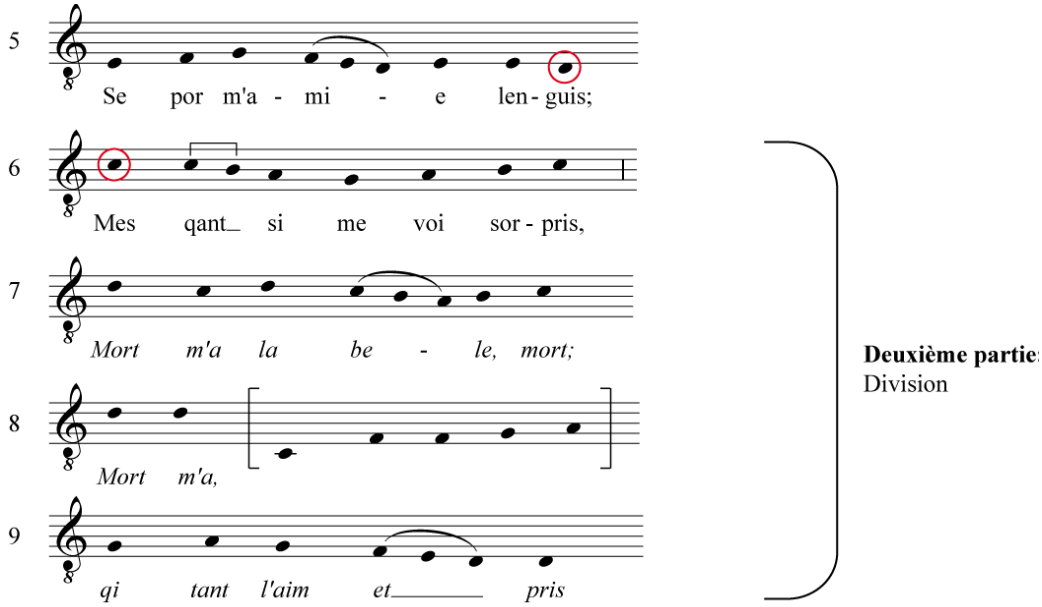
Exemple musical 88



Par conséquent, la réécriture en ancien français emploie les répétitions cadentielles conclusives et les fait correspondre aux divisions des grandes parties comme dans le motet *Domino fidelium / DOMINO*.

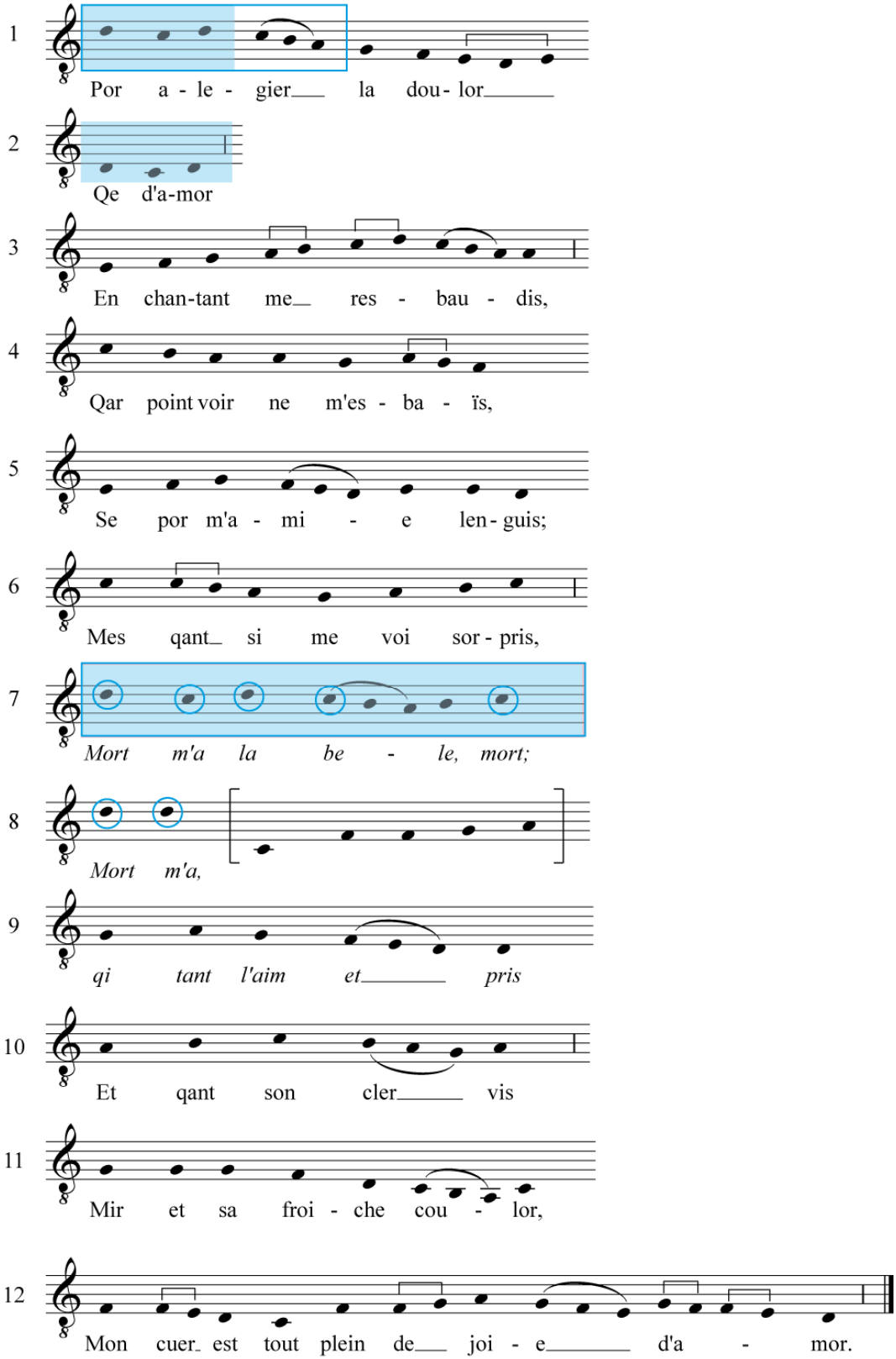
De plus, comme dans la pièce latine, le début de la troisième partie, c'est-à-dire la division, est marquée par un saut de septième mineure entre les vers 5 et 6. Néanmoins, la transcription mélodique et textuelle de la fin de la division étant peu sûre, nous ne pouvons tirer plus de conclusions sur la fin de cette partie comme dans le motet latin :

Exemple musical 89



Enfin, le vers 7, déjà mis en évidence dans le poème latin, sert ici à chanter la citation. La note *si* a été ajoutée pour pouvoir prononcer le texte mais les mêmes procédés servent ici à mettre en valeur l'ente : l'utilisation du registre aigu et du motif *a* augmenté lors de sa répétition. Ainsi, les procédés rhétoriques identiques réunissent les termes du chiasme entre *qe d'amor* et *mort m'a* associés à *Por alegier* :

Exemple musical 90



Par conséquent, la réécriture du texte de la voix supérieure permet une réinterprétation des phrases musicales et des répétitions motiviques : elle ne remet pas en cause ces motifs. La teneur détermine toujours les mêmes périodes données par les *ordines* qui ont influencé la création de formules. Lors de la réécriture, le compositeur s'appuie sur le texte déjà existant et sur ces réitérations mélodiques issues de la teneur pour constituer le nouveau poème. Pourtant, l'articulation entre le texte et la mélodie du double semble moins poussée que dans d'autres motets.

CONCLUSION :

Dans l'ensemble de ces pièces, il existe donc des liens plus ou moins prégnants entre la structure grammaticale et sémantique du texte et les motifs et caractéristiques de la mélodie de la voix supérieure. Cette conclusion est d'autant plus intéressante qu'il semble que la majorité des motets de ce chapitre aient été créées à partir de clausules préexistantes. En effet, les compositeurs se sont appuyés sur les *colores* de ces polyphonies sans texte pour créer des poèmes en adéquation avec la structure mélodique de chaque *motetus*.

Ainsi, dans *Candida virginitas / FLOS* et *L'autrier jouer / FLOS*, il est évident qu'un lien entre texte et musique est recherché par le compositeur. Certains motifs sont même employés dans la réécriture latine alors que dans la version antérieure en ancien français, ils étaient délaissés. De même, dans *Domino fidelium / DOMINO* et *Por alegier / DOMINO*, l'emploi du registre aigu ainsi que la disposition des cadences correspondent à la structure du texte.

Pourtant, dans ces motets, toutes les répétitions ne sont pas cohérentes. De plus, la réécriture du deuxième motet a tendance à rendre les relations entre texte et musique plus lâches. Par exemple, dans *En mai / FLOS*, les liens entre ces deux aspects du motet sont moins évidents. L'intérêt du compositeur s'est porté, semble-t-il, plus particulièrement sur la coïncidence structurelle de la teneur et des répétitions de la voix supérieure. D'autre part, ce motet est un des rares cas, où les motifs de la voix supérieure en ancien français ne sont pas nécessairement conservés dans la réécriture latine *Flos ascendit / FLOS*.

En effet, dans ce chapitre, les compositeurs des motets latins semblent globalement plus intéressés par les relations textuelles entre la teneur et la voix supérieure. Chacune de ces pièces cite explicitement le *Flos Filius ejus* ou le *Benedicamus Domino* mais également l'Ancien Testament et le plus souvent Isaïe. Le bagage liturgique de la teneur et du répons *Stirps Jesse* est donc omniprésent. Les répétitions motiviques sont alors plus souvent un moyen de mettre en évidence la réitération de la teneur.

Les textes des voix supérieures en ancien français possèdent également des liens évidents avec la teneur puisqu'ils évoquent tous les relations entre différents degrés de l'amour. Dans ce domaine, le motet *E bergier / EJUS* semble le plus abouti. En effet, il fait coexister, dans deux voix, trois degrés différents de l'amour, la teneur permettant de nuancer le débat.

Chapitre IV :
MOTETS SANS RÉÉCRITURE NI CLAUSULE

Ce dernier chapitre est fondé sur l'étude de cinq motets sans aucune réécriture ni antécédent connu. Ces pièces ne possèdent donc aucun *contrafactum* polyphonique et ne sont liées à aucune clausule ni à aucune chanson.

La majorité de ces compositions, *Canticum exercuit / BENEDICAMUS DOMINO*, *Virga Virgo regia / FLOS*, *Il a plus en mon cuer / DOMINO* et *Qant yver define / FLOS* sont des *unica* conservés uniquement dans le huitième et dixième fascicule du manuscrit W_2. La transcription de ces motets revêt donc des difficultés particulières. En effet, dans ce codex, la notation des voix supérieures ne contient pas d'indication rythmique. De plus, le système modal utilisé à la teneur est équivoque. Par conséquent, puisque les différentes parties sont écrites séparément, les correspondances polyphoniques entre les voix sont hypothétiques. À cela s'ajoute la présence d'erreurs scripturales assez nombreuses dans ces motets.

Le doute plausible sur la concordance des voix ajoute donc une difficulté supplémentaire à notre étude. En effet, notre but est de démontrer l'existence de liens entre les structures des textes et de la mélodie des voix supérieures de ce corpus. Cette relation passe le plus souvent par la coïncidence entre les répétitions motiviques du *motetus* et l'organisation grammaticale et sémantique du texte. Or, les musicologues justifient le plus souvent l'absence de cohérence motivique dans les voix supérieures du motet en se fondant sur les contraintes contrapuntiques engendrées par la teneur. Cette dernière déterminerait les répétitions de la voix supérieure à tel point qu'une cohérence mélodique interne à la voix supérieure serait impossible. Dans les motets de ce chapitre, aucune certitude absolue ne peut être donnée sur les relations entre les voix de la polyphonie. Nous ne pouvons donc être sûre que les répétitions du *motetus* ne résultent pas directement de la teneur.

La seule exception à ce constat demeure le motet *Et sire / EJUS.* Ce dernier est conservé dans deux autres sources à la notation rythmique plus précise. Dans ces manuscrits, le double *Et sire* devient un triple et est associé à deux autres voix pour constituer une polyphonie avec quadruple. La correspondance entre les différentes parties est donc certaine. Pourtant, nous avons choisi d'associer ce motet aux autres pièces de ce chapitre. En effet, aucune réécriture ni clausule n'a été conservée pour cette voix.

Ce motet rejoint également les autres pièces sur un second point : elle possède des structures apparemment peu complexes. Les motets de ce chapitre ont donc été souvent moins étudiés notamment à cause de cette simplicité. Or, cet aspect permet de souligner avec plus de facilité des procédés de composition propres aux motets qui apparaissent plus évidents dans ces pièces.

CANTICUM EXERCUIT (746) */ BENEDICAMUS DOMINO*

Présentation de la pièce

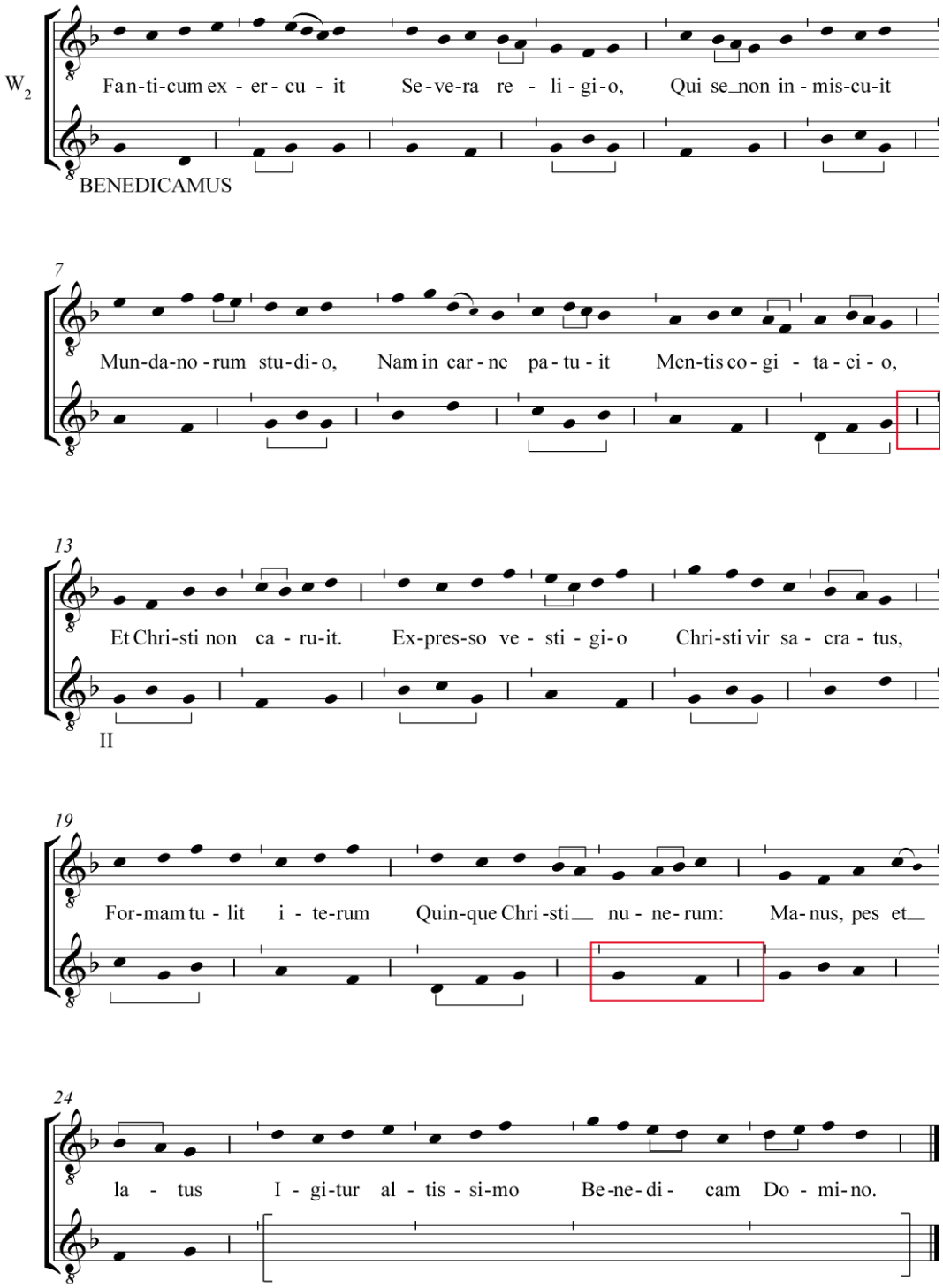
Le motet *Canticum exercuit / BENEDICAMUS DOMINO* est conservé au folio 179 du manuscrit W_2 à proximité de deux autres motets sur la mélodie du *Stirps Jesse : Ave rosa novella / FLOS* et *Domino fidelium / DOMINO*. Il n'existe aucune autre concordance de cette pièce. La transcription de la polyphonie est donc une proposition fortement plausible mais qui doit être considérée comme une hypothèse de travail. En effet, dans ce motet en particulier, la transcription de la polyphonie n'est pas possible sans amendement à la teneur. Cette dernière est écrite deux fois mais sans la mélodie de *FLOS* lors de la seconde occurrence. Néanmoins, le texte de la voix supérieure semble plus long. Dans son édition,

G. Anderson a ainsi répété les quatre derniers *ordines*[1]. H. Tischler a proposé deux solutions[2]. La première est identique à celle de G. Anderson. La deuxième s'appuie sur la notation des deux dernières longues pour proposer une note tenue *sol* pour les deux derniers vers. C'est un choix intéressant puisque le vers 14 fait référence au *Benedicamus Domino* chanté en plain chant et *organa*[3]. Néanmoins, sans autres éléments, nous avons décidé de ne pas intervenir sur cette teneur.

Ce motet est le seul exemple avéré de transposition de la teneur sur l'ensemble des motets du XIIIe siècle fondés sur le *Stirps Jesse*. En effet, alors que la mélodie du répons originel ainsi que son verset *Flos filius ejus* étaient en *ré* plagal sur *ré*, la teneur du motet est en *ré* plagal sur *sol*. En d'autres termes, la mélodie est notée une quarte au-dessus du ton originel. Un bémol est inscrit à partir du quatrième *ordo* de la teneur et au début de la deuxième portée. D'autres modifications affectent cette voix. La fin de la première cadence n'est pas complète, il manque les notes *fa sol* après la mesure 12. À la mesure 22, lors de la réitération de cette cadence, ces mêmes notes ont été inversées en *sol fa*. Ces modifications sont encadrées en rouge dans la transcription ci-après :

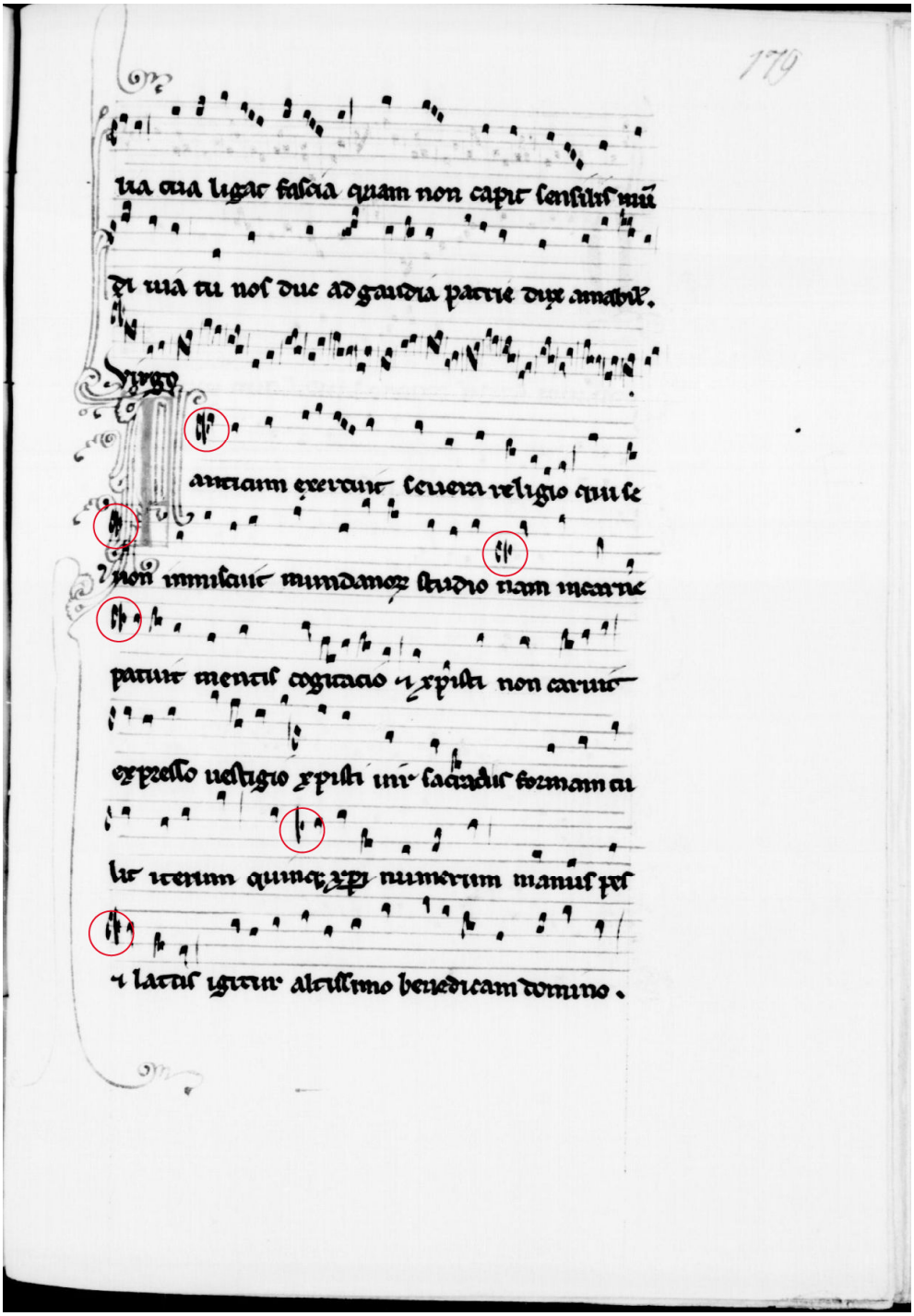
[1] ANDERSON, Gordon A. (éd.), *The Latin Compositions in Fascicules VII and VIII of the Notre Dame Manuscript Wolfenbüttel Helmstedt 1099 (1206)*, New York, Institute of Mediaeval Music, 1968-76, vol. 2, p. 180-181.
[2] TISCHLER, Hans (éd.), *The Earliest Motets (to circa 1270). A Complete Comparative Edition*, New Haven and London, Yale University Press, 1982, motet n° 120.
[3] Cf. ci-après.

Exemple musical 1



La mélodie de la voix supérieure a peut-être également été transposée : six bémols sont notés au début de la portée ou à proximité d'un *si*. De plus, les notes principales du double sont le *sol* et le *ré*, ce qui est plutôt inhabituel dans un mode de *ré*. Les altérations sont entourées en rouge dans l'exemple ci-après :

Exemple musical 2



Étude du texte

Versification

La transcription du texte nécessite également quelques commentaires. Des erreurs manifestes se trouvent dans le poème. Voici le texte du double annoté avec une proposition de traduction :

Fanticum exercuit[4] [1]
Severa religio,
Qui se non inmiscuit
Mundanorum studio,
Nam in carne patuit [5]
Mentis cogitacio,
Et Christi non caruit.
Expresso vestigio
Christi vir sacratus,
Formam tulit iterum [10]
Quinque Christi numerum[5] *:*
Manus, pes et latus,
Igitur altissimo
Benedicam Domino.

BENEDICAMUS

> Un mode de vie religieux austère a éprouvé François qui n'a pas pris part aux occupations des gens du siècle, en effet, la concentration constante de son esprit a été apparente dans sa chair. Et il a été doté de la marque évidente du Christ. L'homme consacré au Christ a porté, une nouvelle fois, l'apparence des cinq blessures : main, pied et côté, que je bénisse donc le Seigneur très haut.[6]

---

[4] L'initiale filigranée de la voix supérieure du motet est un F. C'est une erreur manifeste puisque le terme *Fanticum* n'existe pas en latin. Il y a donc deux solutions. La première est de remplacer le F par un C et ainsi d'obtenir *Canticum*. Néanmoins, F. Dolbeau m'a très aimablement suggéré que ce terme pouvait également être *Franciscum*. Dans ce cas, il n'y aurait pas de traduction possible dans l'état actuel du texte.
[5] Le manuscrit porte *numerum* mais c'est sans doute *vulnerum* qu'il faut lire ici.
[6] Traduction proposée par Pascale Bourgain.

Le vers 1 débute par *Fanticum*. G. Anderson et H. Tischler l'ont corrigé par *Canticum* et tous les répertoires de motets font référence à ce motet sous ce nom. Néanmoins, l'expression *Canticum exercuit* est inhabituelle[7]. De plus, le pronom relatif *qui* au vers 3 se réfère à un nom masculin singulier. Or, le terme *Canticum* est neutre et le second nom, *religio*, est féminin. F. Dolbeau nous a donc suggéré une autre correction. Le terme *Fanticum* serait peut-être *Franciscum* en référence à saint François d'Assise.

Ce texte contient ainsi plusieurs erreurs : *numerum* a sans doute également remplacé *vulnerum* au vers 11. Pourtant, des modifications inappropriées ont été effectuées par G. Anderson et H. Tischler. Dans le dernier vers, il est écrit *Benedicam*. Les deux chercheurs ont ajouté la syllabe [us] pour que ce terme corresponde exactement à la teneur. Nous avons choisi de conserver uniquement les quatre syllabes écrites pour plusieurs raisons. La forme *Benedicam,* à la première personne du singulier du subjonctif présent, n'est pas fautive. Il n'y a aucun signe d'abréviation qui confirmerait la présence de la terminaison [us]. De plus, l'emploi de la première personne permet à l'auteur de conserver un heptasyllabe comme dans la majorité des autres vers de ce motet. Pour finir, la terminaison [am] est chantée sur une *binaria*. Elle ne permet donc pas de chanter les deux syllabes [amus] de la première personne du pluriel.

Selon ces corrections et la disposition retenue, les huit premiers vers de ce texte sont des heptasyllabes proparoxytons avec des rimes croisées *a* en [uit] et *b* en [io]. Les vers 1 et 3 ont une rime plus riche en [cuit] comme les vers 2 et 8 en [igio]. La disposition de ces huit premiers vers est donc très homogène.

Dans les vers 9 à 12, il y a une alternance d'hexasyllabes paroxytons avec une rime *c* en [atus] et d'heptasyllabes proparoxytons avec une rime *d* en [erum]. Les deux longueurs des vers correspondent ainsi aux différentes répétitions sonores finales disposées en rimes embrassées. Enfin, les vers 13 et 14 entraînent le retour de la rime *b*. Cette dernière s'est appauvrie mais se double d'une assonance en [i] aux deux vers. Voici un tableau récapitulatif de la disposition des vers et des rimes :

---

[7] Nous voudrions remercier F. Dolbeau pour nous l'avoir suggéré.

Tableau 1

	MÉTRIQUE		RIMES	
Vers	Nombre de syllabes	Rythme	Disposition des rimes	Qualité des rimes
1	7	pp	a’	riche
2	7	pp	b’	riche
3	7	pp	a’	
4	7	pp	b	suffisante
5	7	pp	a	riche
6	7	pp	b	
7	7	pp	a	
8	7	pp	b’	
9	6	p	c	riche
10	7	pp	d	riche
11	7	pp	d	
12	6	p	c	
13	7	pp	b’’	pauvre + assonance
14	7	pp	b’’	

Disposition sémantique du texte

Ce texte est à première vue assez obscur. Il semble qu’il fasse référence aux franciscains et plus particulièrement à leur fondateur. Cependant, selon J. Dalarun, ce poème ne serait pas une production directe de l’ordre[8].

La première partie présente François d’Assise (vers 1 à 4). Les vers 1 et 2 évoquent son mode de vie austère et les vers 3 et 4 précise qu’il ne s’est pas « mêlé aux affaires du monde ». Ainsi, la première partie se compose d’une proposition principale suivie de sa subordonnée, c’est-à-dire de deux paires de deux vers. Dans la deuxième partie (vers 5-8), il est expliqué que l’esprit de François d’Assise, par sa concentration, a marqué sa chair : il porte ainsi la marque du Christ. Puis, les vers 9 à 12 permettent l’élucidation de ces propos. Cet homme a reçu cinq stigmates comme le Christ. Une triple allitération en [c], [r] et

[8] Nous voudrions le remercier pour son aide orale à ce sujet.

[t] permet d'accentuer le parallèle entre Jésus, *Christi* et saint François, *vir sacratus*. En effet, au XIIIe siècle, le fondateur de l'ordre des franciscains fut le seul à recevoir des stigmates. Enfin, les vers 13 et 14 permettent d'introduire la référence à la teneur *Benedicamus Domino*. Cette citation sert de conclusion. Puisque saint François a reçu, comme le Christ, les stigmates, il faut donc bénir le Seigneur. Ce dernier vers permet de faire explicitement référence au *BENEDICAMUS DOMINO*. Dans le texte de la voix supérieure, la seule différence avec la teneur est un changement de personne. L'ensemble du texte du double sert donc à justifier cette conclusion où la première personne du singulier s'associe à la première personne du pluriel de la teneur. Voici un tableau synthétique qui récapitule la disposition du texte :

Tableau 2

Vers	Versification et rythme	Texte	Analyse succincte	
1 2	7a' pp 7b' pp	*Fanticum exercuit*[9] *Severa religio,*	La religion a éprouvé François	Introduction : Présentation de François d'Assise
3 4	7a' pp 7b pp	*Qui se non inmiscuit* *Mundanorum studio,*	Il ne s'est pas mêlé aux affaires du monde	
5 6	7a pp 7b pp	*Nam in carne patuit* *Mentis cogitacio,*	Son esprit a marqué sa chair	Narration :
7 8	7a pp 7b' pp	*Et Christi non caruit* *Expresso vestigio*	la marque du Christ	
9 10 11 12	6c p 7d pp 7d pp 6c p	*Christi vir sacratus,* *Formam tulit iterum* *Quinque Christi numerum*[10] *:* *Manus, pes et latus,*	Il a reçu les stigmates comme le Christ	Confirmation :
13 14	7b'' pp 7b'' pp	*Igitur altissimo* *Benedicam Domino.*	Conséquence : le locuteur bénit le Seigneur	Conclusion :

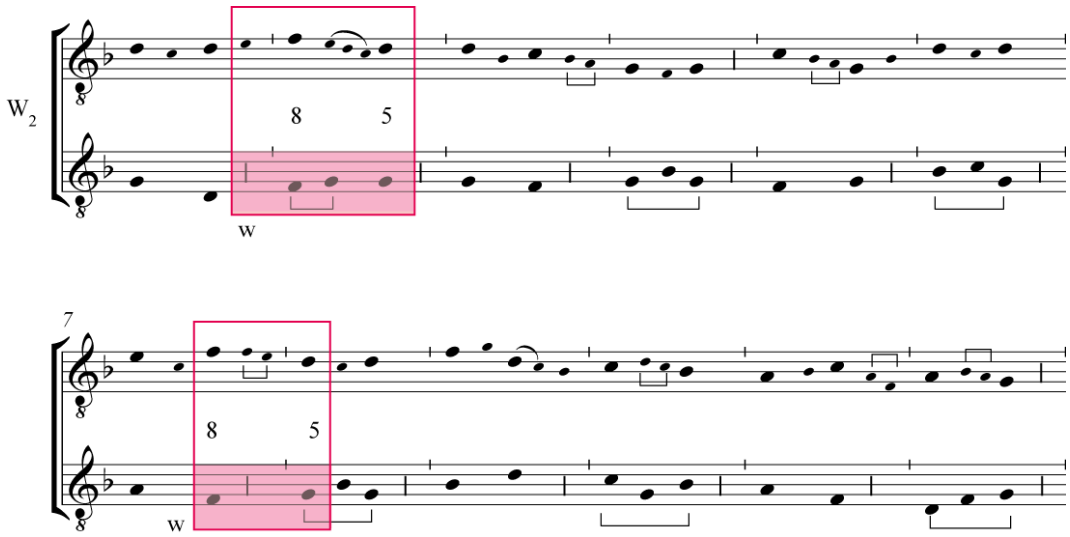
Étude de la Polyphonie

Pour la mise en polyphonie du motet, nous avons suivi la concordance la plus couramment acceptée à savoir un vers pour deux *ordines*. Suivant cette transcription, la teneur influence la mélodie de la voix supérieure. En effet, la répétition d'un *ordo* entraîne à plusieurs reprises l'emploi d'un même motif à la voix supérieure. C'est le cas, par exemple, de la formule *w* (*fa sol*). Cette dernière revient huit fois à la teneur aux mesures 2, 3-4, 5, 7-8, 14, 16-17, 22-23 et 24.

[9] *Fanticum* doit peut-être être remplacé par *Canticum* ou *Franciscum*.
[10] Le manuscrit porte *numerum* mais c'est *vulnerum* qu'il faut lire ici.

Pour deux des répétitions, le compositeur choisit un mouvement contraire : une octave suivie d'une quinte aux mesures 2 et 7-8. Dans ces deux cas, la répétition entraîne la réitération de formules semblables à la voix supérieure mais pas identiques *fa mi ré do ré* ou *fa fa mi ré.* Seule la mesure 2 correspond à une unité sémantique et forme alors un motif :

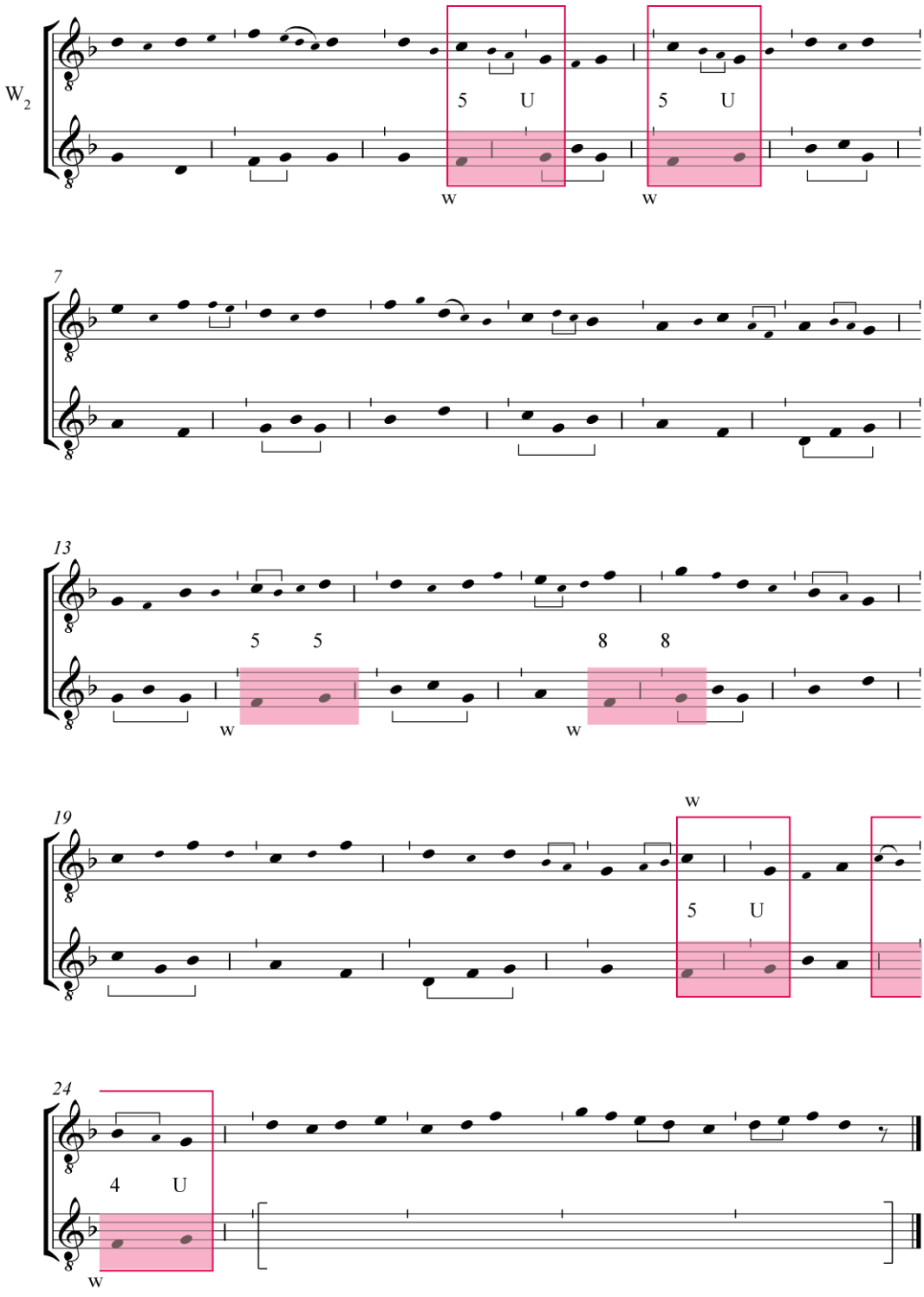
Exemple musical 3



De même, la répétition de la formule *w* de la teneur amène trois fois l'utilisation des mêmes consonances de quintes et d'unissons aux mesures 3-4, 5 et 22-23. Dans les deux premiers cas, ces répétitions entraînent une réitération à la voix supérieure de la formule *do si la sol*. Cette dernière coïncide avec les termes de la voix supérieure à la mesure 5. Dans ce cas uniquement, il est alors possible de parler de motif.

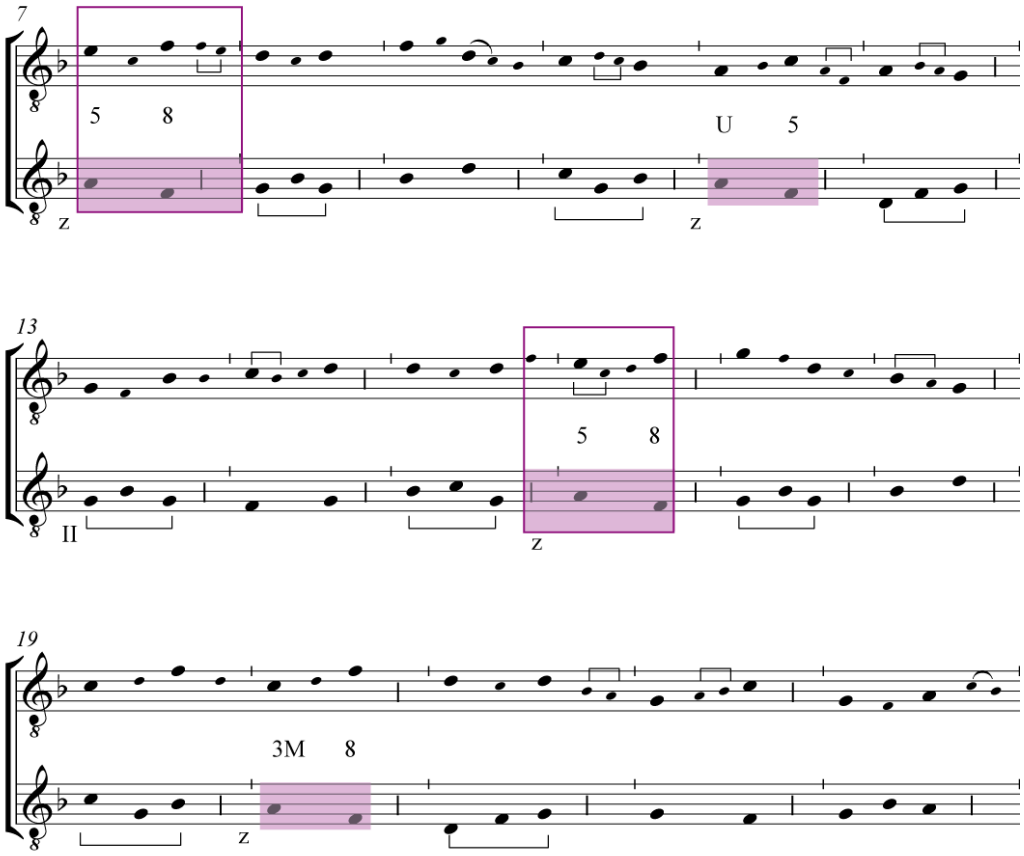
Aux mesures 23-24, les consonances utilisées ne sont pas les mêmes que précédemment : le double chante une quarte suivie d'un unisson. Pourtant, le *motetus* forme un motif extrêmement proche de celui de la mesure 5 *do si si la sol.* Seule l'ornementation est différente. Dans ce cas, la présence de ce motif n'est pas justifiée par la répétition d'une formule à la teneur mais résulte d'une volonté mélodique répétitive :

Exemple musical 4



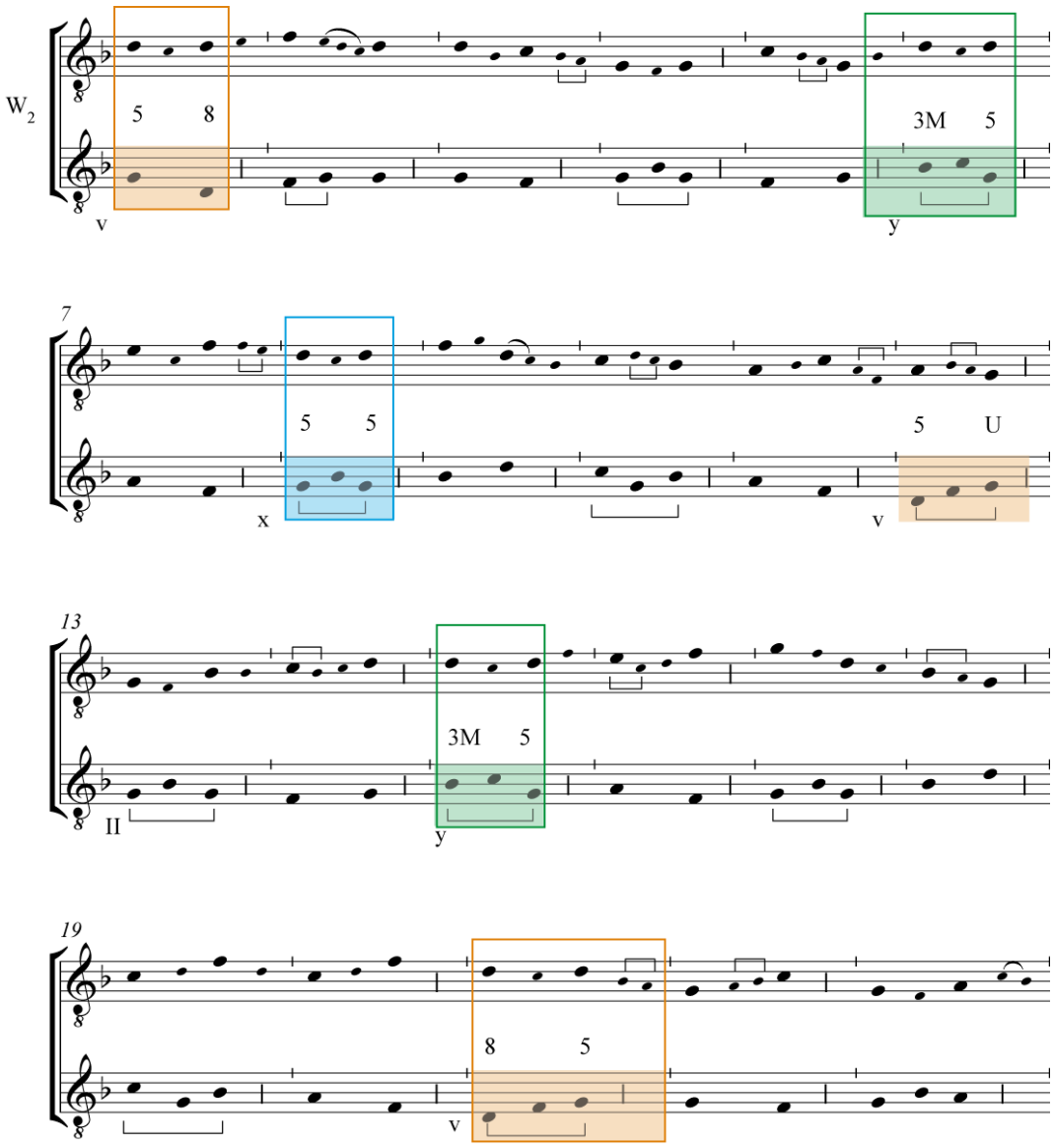
L'*ordo z* (*la fa*) entraîne également des formules mélodiques semblables au double aux mesures 7 et 16. Elles sont provoquées par des consonances de quinte et d'octave. Cependant, le compositeur choisit aussi d'autres solutions polyphoniques. Il emploie l'unisson et la quinte ou la tierce majeure et l'octave pour créer des formules différentes à la voix supérieure :

Exemple musical 5



Les deux exemples évoqués ci-avant recouvrent l'ensemble des répétitions de la voix supérieure qui résultent de réitérations des *ordines* de la teneur. Par conséquent, les répétitions mélodiques de cette dernière entraînent peu de réitérations directes au double. Pourtant, le compositeur utilise un petit nombre de motifs à la voix supérieure et choisit d'en répéter certains en particulier. Le motif *a* (*ré do ré*) est le plus fréquent. Il est chanté sur trois *ordines* différents de la teneur. Par exemple, l'*ordo v* (*sol ré*) ou (*ré fa sol*), aux mesures 1, 12 et 21 entraîne deux fois le motif *a* à la voix supérieure aux mesures 1 et 21. Le compositeur choisit les consonances d'octave et de quinte. De même, l'*ordo y* de la teneur (*si do sol*) répété aux mesures 6 et 15 amène également le motif *a* à la voix supérieure par deux fois. Le compositeur emploie alors des consonances de tierce majeure et de quinte. Il en va de même pour l'*ordo x* (*sol si sol*) à la mesure 8 :

Exemple musical 6



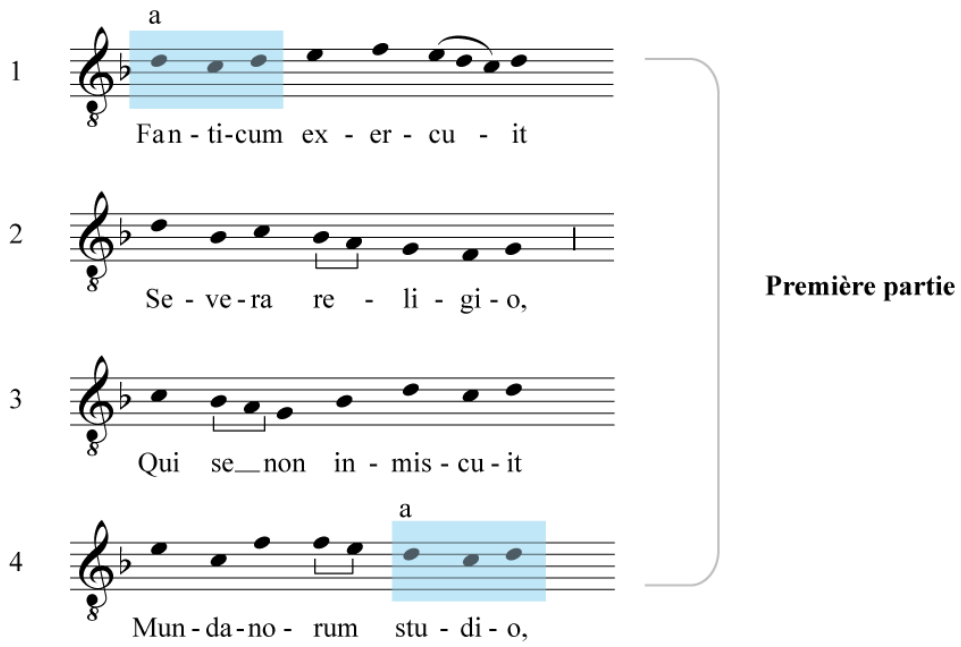
Aussi, la position du motif *a* est la conséquence du choix du compositeur et ne résulte pas uniquement de contraintes contrapuntiques.

Disposition poético-mélodique du double

En effet, ce motif particulier souligne de plusieurs manières l'organisation du texte. La première partie (vers 1-4) présente François d'Assise. Les vers 1 à 4 constituent alors une unité grammaticale : les vers 1 et 2 forment la phrase principale et les vers 3 et 4, la subordonnée débutant par le pronom relatif *qui*. Le vers 5 du poème appartient à la proposition grammaticale suivante puisqu'il commence par une conjonction de coordination *Nam*. Ainsi,

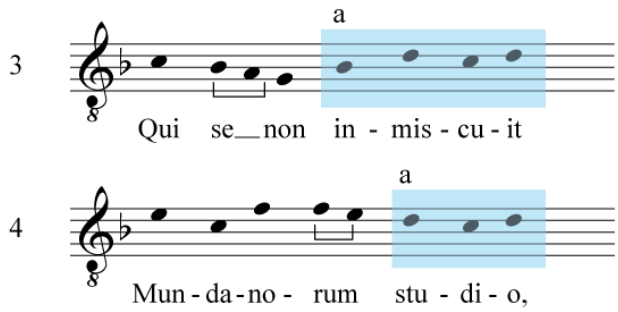
l'organisation grammaticale de la première partie, c'est-à-dire des quatre premiers vers, correspond à celle des motifs. En effet, le motif *a* délimite et encadre ces vers :

Exemple musical 7



Au sein de cette partie, la proposition relative (vers 3 et 4) précise le mode de vie austère de François d'Assise qui ne s'est pas mêlé aux affaires du monde. Ces vers associés d'un point de vue sémantique sont également liés par une *conversio* sur le motif *a* :

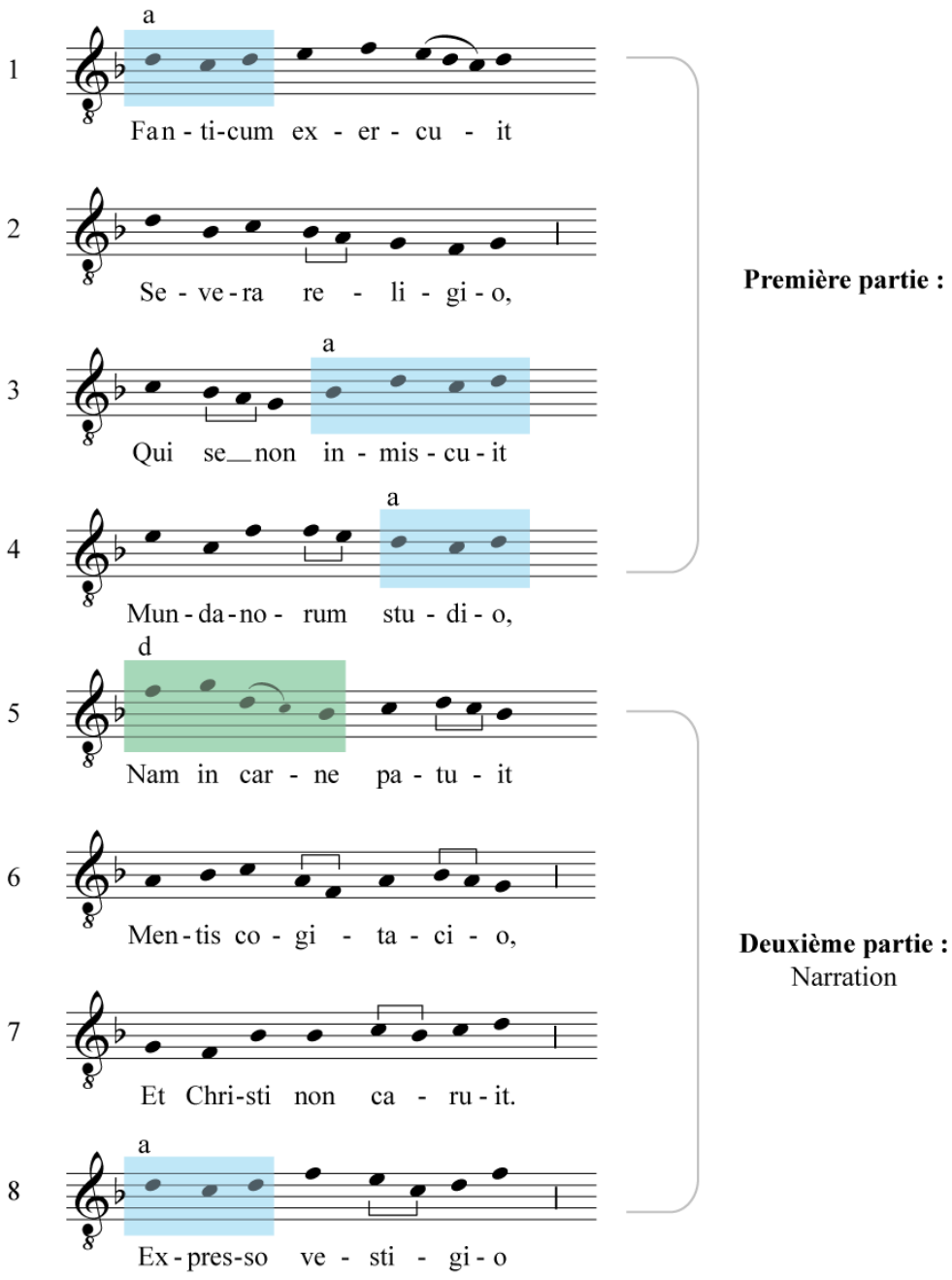
Exemple musical 8



Puis, dans la deuxième partie, le motif *a* disparaît presque totalement bien qu'il soit tout à fait possible de le chanter à plusieurs reprises sur la teneur. Le début de cette deuxième partie est alors marqué au vers 5 par l'apparition d'un

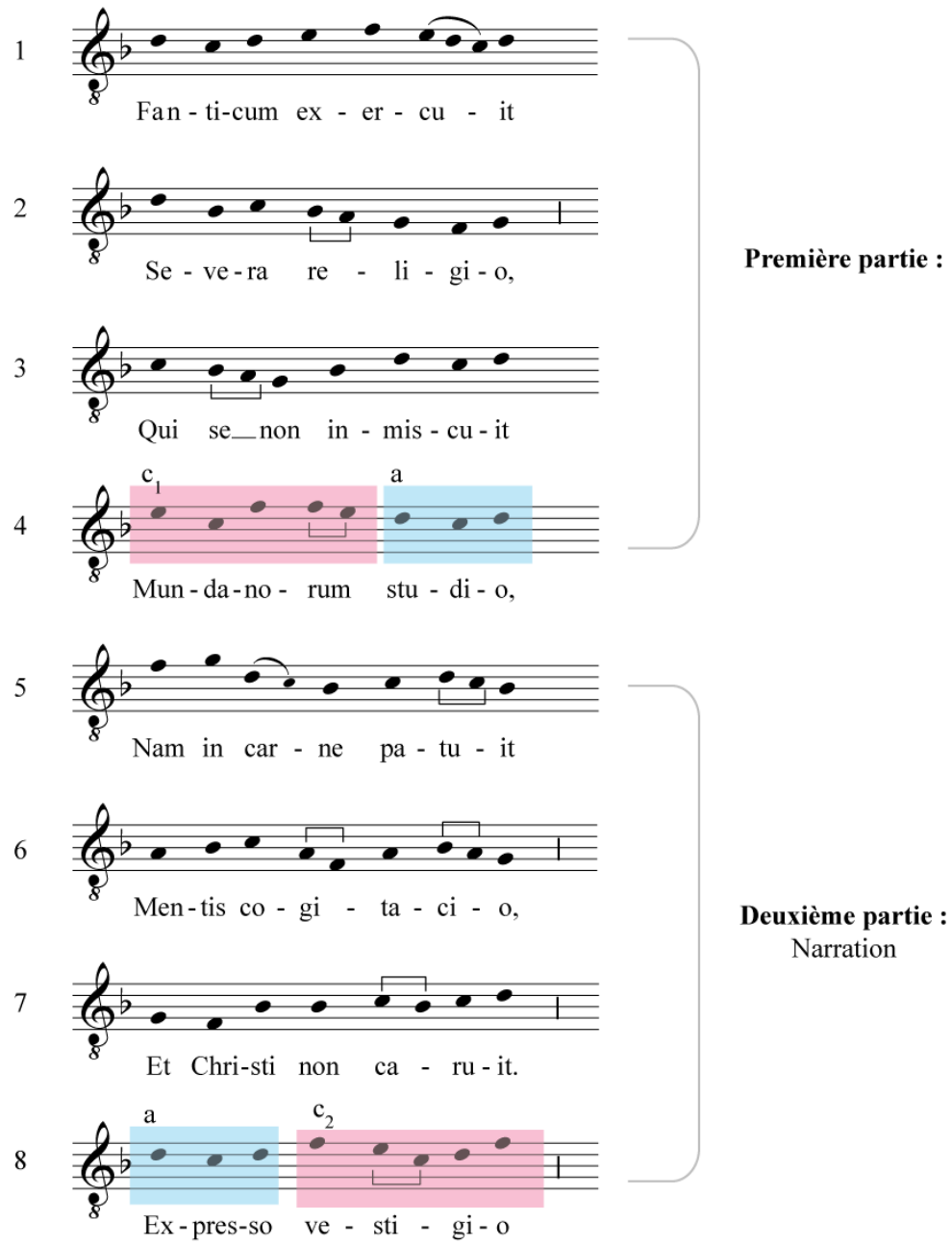
nouveau motif *d* caractérisé par son registre (notamment sol aigu). Ce dernier souligne l'altérité mélodique de la deuxième partie par rapport à la première :

Exemple musical 9



Ces deux parties sont également encadrées d'une autre manière. La fin de la première et de la deuxième partie est marquée par l'emploi des deux mêmes motifs mais repris de façon inversée :

Exemple musical 10

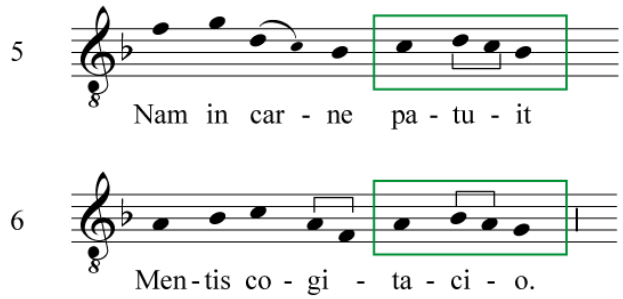


Certes, ces motifs résultent de contraintes contrapuntiques. Ils proviennent de la réitération de deux mêmes *ordines* à la teneur. L'*ordo y* permet de chanter le motif *a* et l'*ordo z*, les motifs c_1 et c_2. Néanmoins, cette répétition est tout à fait remarquable puisque ces motifs avaient disparues des vers 5 à 7. Le

compositeur s'est apparemment appuyé sur les contraintes contrapuntiques pour créer le texte de la voix supérieure et déterminer l'articulation logique de ce poème.

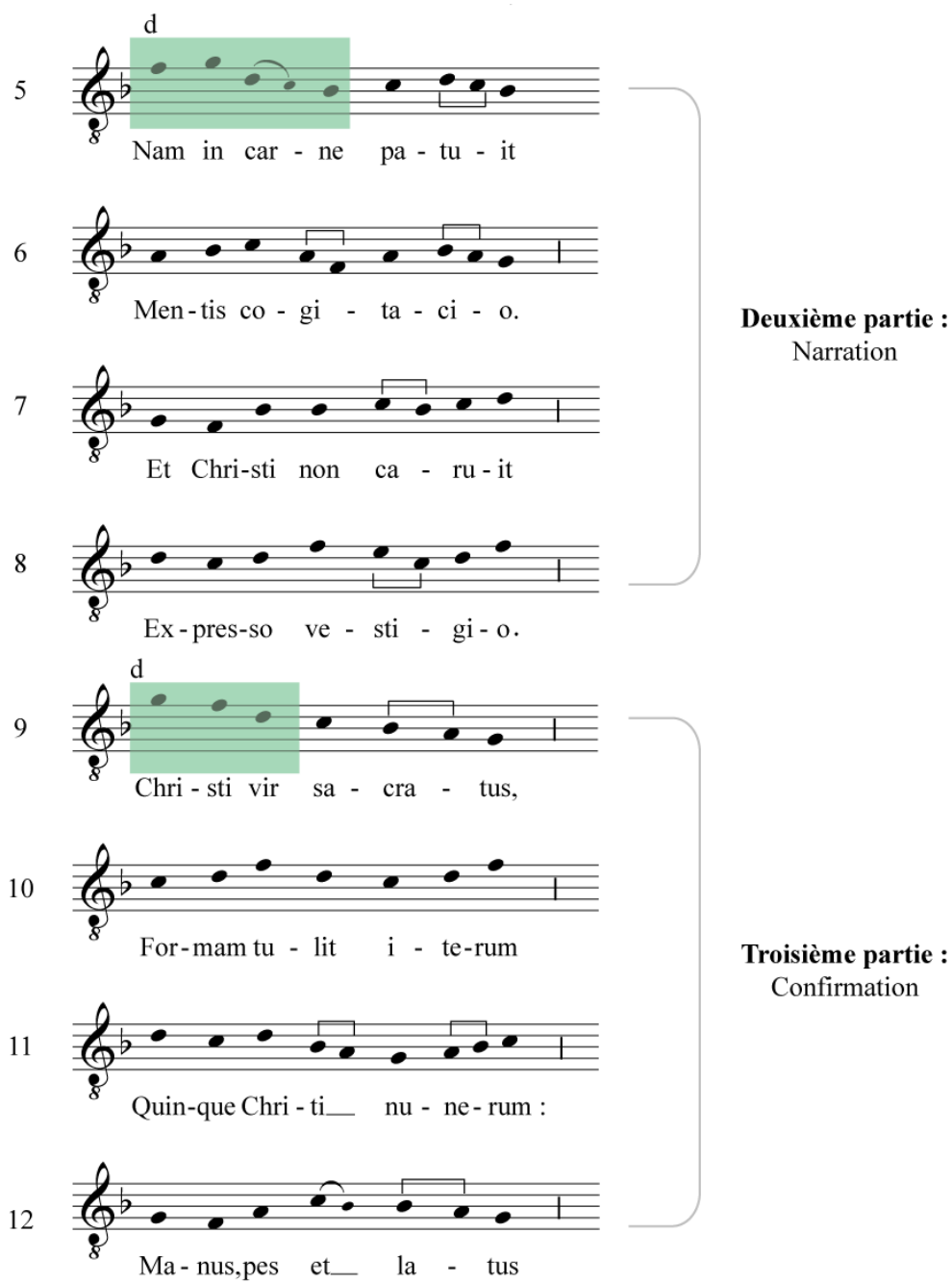
À l'intérieur de cette deuxième partie, la première proposition sur l'esprit marquant la chair (vers 5 et 6) est également marquée par une formule cadentielle semblable. C'est une imitation imparfaite : la mélodie *do ré do si* devient *la si la sol*. Le placement des trois syllabes et la notation sont identiques. Néanmoins, la transposition mélodique ne l'est pas :

Exemple musical 11



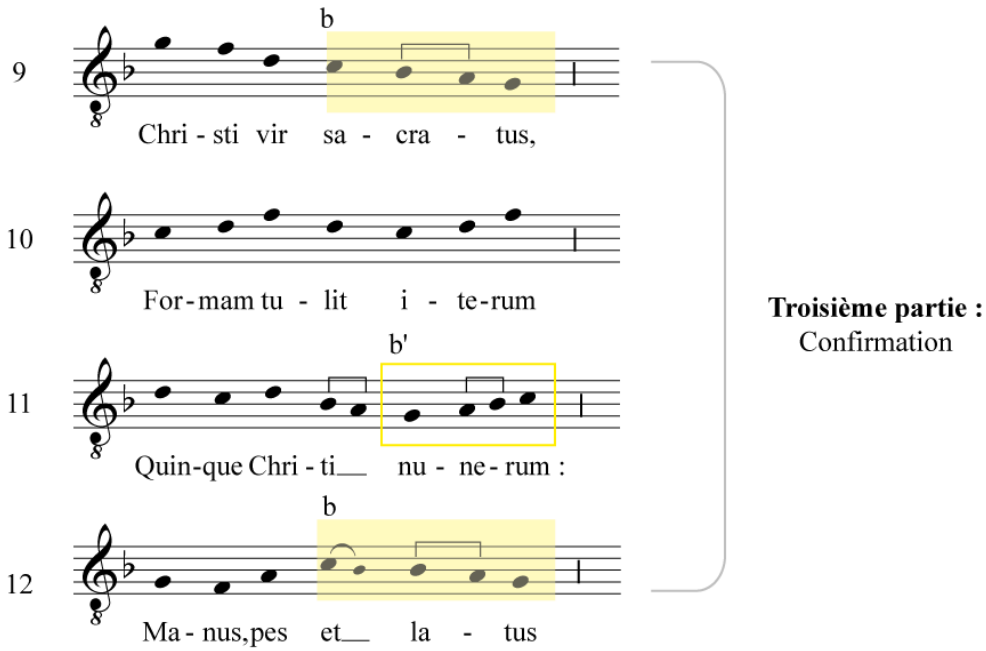
Le début de la troisième partie est délimité par un jeu sur le motif *d* comme au début de la deuxième (vers 5). Certes, le placement du texte n'est pas tout à fait semblable puisqu'il n'y a pas le même nombre de syllabes. Cependant, ces deux formules sont marquées par le même registre aigu et par l'emploi des mêmes notes (notamment *fa sol* inversé la deuxième fois) :

Exemple musical 12



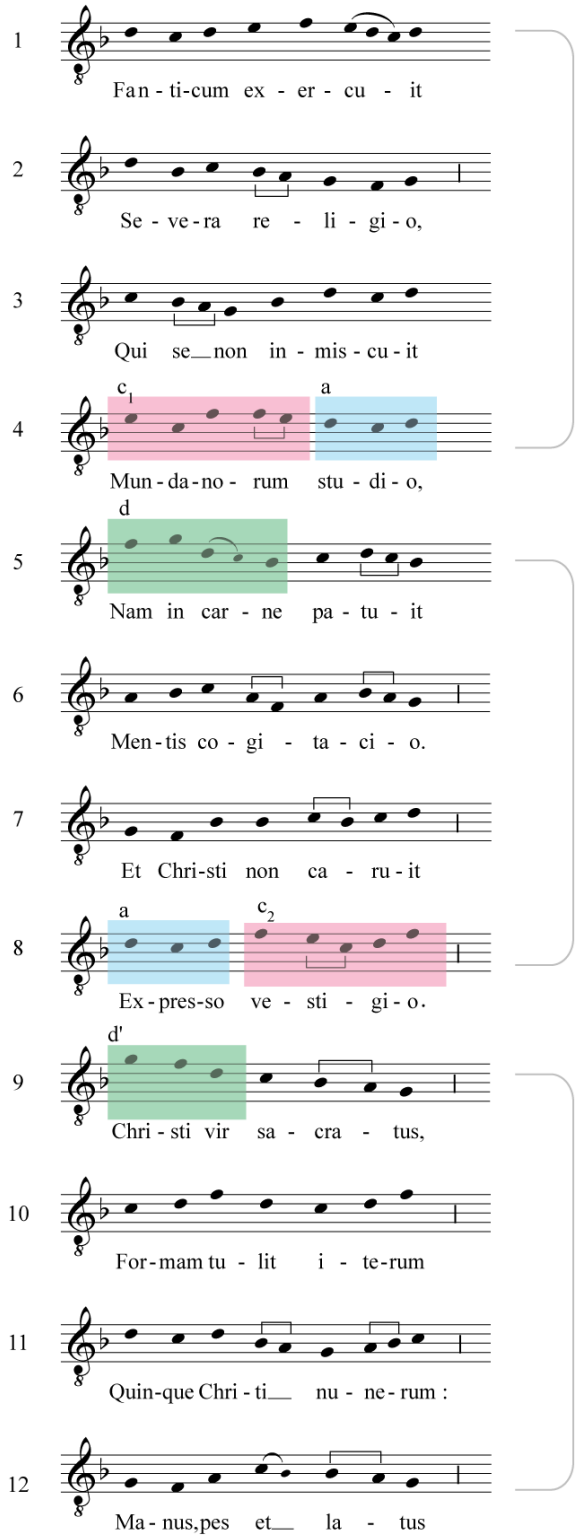
De plus, comme dans la première phrase, la troisième partie se caractérise par la reprise d'un motif en particulier, le *b*. Ce dernier ponctue la fin des vers 9, 11 et 12. Ces répétitions permettent d'insister sur le *sol*. Au vers 11, le motif est simplement repris de façon inversée :

Exemple musical 13



Enfin, la dernière partie conclusive est marquée par la reprise des motifs *a c* et *d*. Ces répétitions ne peuvent être le fruit d'une réitération de la mélodie de la teneur. Le compositeur a donc repris des motifs caractéristiques déjà utilisés pour souligner les principales articulations du texte (entre la première et la deuxième partie et entre la deuxième et la troisième partie) :

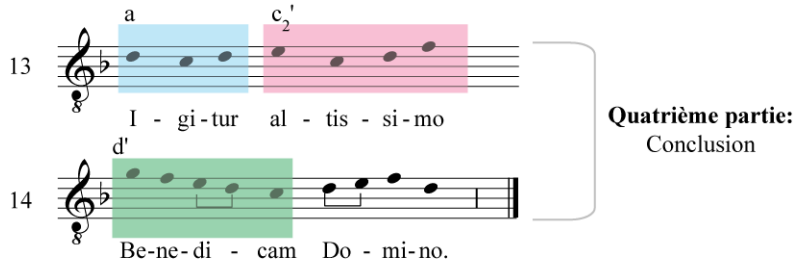
Exemple musical 14



Première partie :

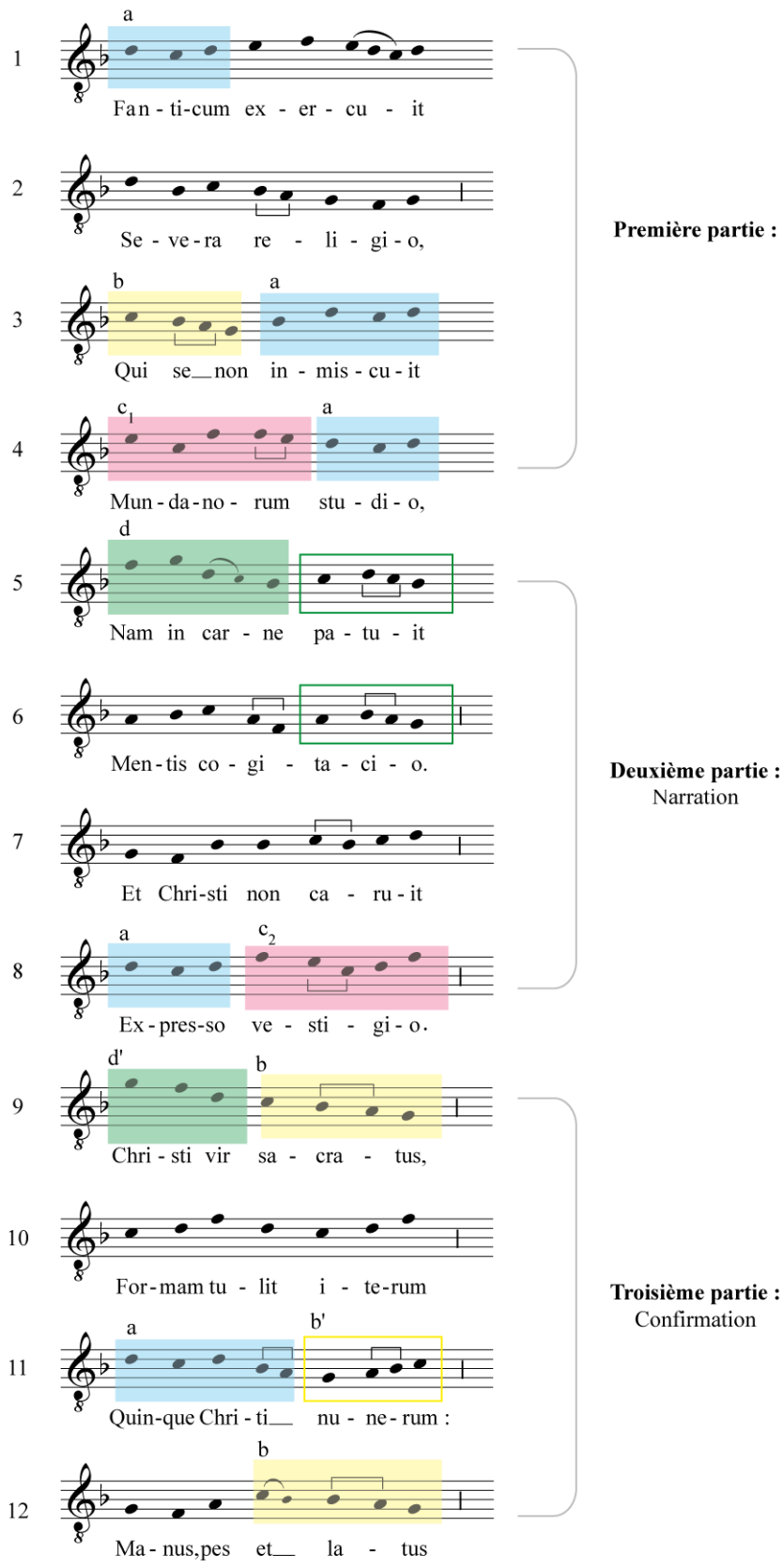
Deuxième partie :
Narration

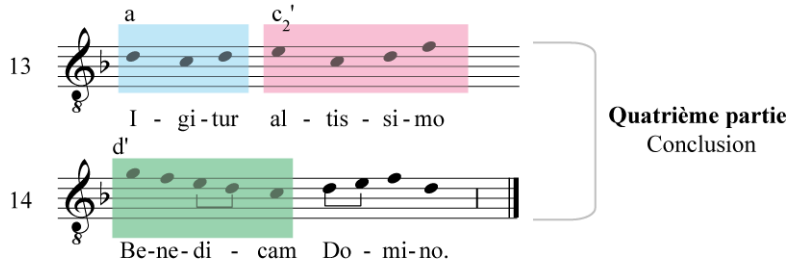
Troisième partie :
Confirmation



Ainsi, les différentes unités grammaticales du texte sont définies musicalement par la répétition particulière d'un ou deux motifs : La première partie par *a* et la troisième par *b*. La quatrième partie est marquée par la reprise des mêmes motifs *a, c* et *b* déjà employés pour souligner les principales articulations grammaticales et sémantiques du poème. La mélodie de la voix supérieure est donc très répétitive mais c'est le choix du compositeur. Ces réitérations ne résultent pas pour la plupart de contraintes de la teneur. Elles coïncident avec la disposition grammaticale et rhétorique du texte. Les répétitions de la mélodie de la voix supérieure s'associent avec le texte pour créer une disposition poétique particulière. L'exemple ci-après permet de récapituler les différentes réitérations mélodiques en fonction de la disposition du texte :

Exemple musical 15





Pour conclure, le caractère répétitif de la mélodie de la voix supérieure n'est pas le résultat exclusif d'une contrainte contrapuntique. Il résulte de la volonté du compositeur d'organiser la ligne mélodique de la voix supérieure en fonction de la disposition grammaticale du texte.

ET SIRE, QI VOS VANTEZ (659) / *EJUS*

Présentation de la pièce

Comme le motet *Canticum exercuit / BENEDICAMUS DOMINO*, le motet *Et sire / EJUS* ne possède pas de réécriture latine et n'est lié à aucune clausule. En revanche, il est conservé dans trois sources différentes : les manuscrits W_2, Mo et Cl. Dans ces deux derniers, la pièce est à quatre voix. *Et sire*, double du motet dans le codex W_2, est alors utilisé comme triple. Il est associé au *motetus Hé bergier* et au quadruple *Par un matinet l'autrier*. Voici le texte de *Et sire* au folio 208 v° du manuscrit W_2 présenté selon la disposition la plus couramment acceptée par les chercheurs[11] :

[11] ROKSETH, Yvonne (éd.), *Polyphonies du XIIIe siècle : le manuscrit H 196 de la Faculté de Médecine de Montpellier*, Paris, Éditions L'Oiseau-Lyre, 1939, motet n° 22 ; ANDERSON, Gordon A. (éd.), *The Latin Compositions, op. cit.,* p. 167 et suiv. ; TISCHLER, Hans (éd.), *The Earliest Motets*, *op. cit.,* n° 141 ;

Et sire, qi vos vantez [1]
Qe vos avez
Deservie
Cortoisie
Et leiautez, [5]
Tel folie
Ne dites mie
Q'en vostre amie
Tel vilenie
Aiez trové, [10]
Et reprové
M'avez fausement,
C'onqes amor
Nul jor
Ne servi leiaument, [15]
Q'onqes mais ne les senti
Les maus d'amors mes or les sent.

FLOS

Eh, seigneur, vous vous vantez d'avoir bien servi Courtoisie et Loyauté ; ne dites donc pas de sottise en affirmant que vous avez trouvé votre amie grossière. Vous m'avez blâmé à tort de n'avoir jamais servi Amour loyalement, mais jusqu'ici j'ignorais les souffrances de l'amour ; désormais, je les éprouve.

Étude du texte

Disposition des vers

Déterminer avec certitude la fin des vers de ce texte est une tâche vouée à l'échec. En effet, le poème comporte un très grand nombre de répétitions sonores et ces réitérations pourraient être des rimes internes ou finales. De plus, contrairement à de nombreux motets, les phrases musicales de cette pièce ne sont

RAYNAUD, Gaston et LAVOIX, Henri, *Recueil de motets français des XIIe et XIIIe siècles*, Paris, F. Vieweg, 1881, vol. I, p. 7.

pas d'une grande aide pour comprendre l'organisation du texte. La disposition proposée ci-avant considère donc pratiquement chaque répétition sonore comme une rime finale. Le texte est ainsi composé des vers courts et irréguliers : du dissyllabe à l'octosyllabe. Néanmoins, le poème pourrait également être disposé de la façon suivante :

Et sire, qi vos vantez [1]
Qe vos avez deservie
Cortoisie et leiautez,
Tel folie ne dites mie
Qu'en vostre amie tel vilenie [5]
Aiez trové, et reprové
M'avez fausement,
C'onqes amor nul jor
Ne servi leiaument,
Q'onques mais ne les senti [10]
Les maus d'amors,
Mes or les sent.

Notre démonstration sera fondée sur la version la plus couramment acceptée de la disposition du poème. Néanmoins, nous présenterons aussi simultanément une analyse des relations entre texte et musique selon la seconde version. Nous souhaiterions ainsi prouver que, malgré ces hésitations formelles, l'analyse musico-poétique fondée ici sur la répétition n'est pas remise en cause par une disposition différente des vers.

Le refrain *Q'onqes mais ne les senti Les maus d'amors mes or les sent*

Le motet *Et sire / EJUS* s'achève sur un refrain. La présence de cet emprunt final *Q'onqes mais ne les senti Les maus d'amors mes or les sent* (VdB 1424) est attestée dans plusieurs sources autres que dans le réseau du motet *Et sire / EJUS*. En effet, ce refrain apparaît sans musique dans le texte *D'amors et de jalousie* conservé dans le codex fr. 19152 de la Bibliothèque nationale de

France[12]. Il est également employé dans la sixième strophe de la pastourelle *L'autrier matinet* (*erroie*) (RS 962). Cette chanson est présente dans cinq manuscrits différents[13]. Cependant, la sixième strophe, dont voici la transcription, apparaît uniquement dans les sources fr. 845 et fr. 847 sans mélodie :

Pucelete l'ai trouvee
Si mi couvint mult luitier
Et quant l'oi despucelee
Demande li sanz tencier :
« bele, sentis onques mes
Les douz gieus que je te fes ? »
Et ele me respondi
Mult bas et seriement :
« Onques mes ne les senti
Les maus d'amer
Mes or les sent ».[14]

La prosodie du motet

Dans le motet, le texte emploie quatre rimes dont trois proviennent du refrain : les rimes *b* en [ie], *c* en [en] et *d* en [or]. La première peut être associée au vers 16 *senti* et la deuxième, au vers 17, *sent.* La rime *b* est également liée au refrain grâce à la rime interne en [or] d'*amors*. Néanmoins, cette dernière est la conséquence d'une variation. Le refrain 1424 utilisé dans la chanson *L'autrier matinet* (*erroie*) (RS 962) n'est pas identique à celui du motet. Le verbe *amer* est employé à la place du nom *amor*. Cette variation est également attestée dans les manuscrits Mo et Cl. C'est peut-être la raison qui a poussé le compositeur du motet a ajouté la rime *d* du vers *Conques amor nul jor*.

[12] FARAL, Edmond (éd.), *Le manuscrit 19152 du fonds français de la Bibliothèque nationale*, Paris Librairie Droz, 1934, 54 p.
[13] La chanson est conservée dans les manuscrits suivants : Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 5198, f° 5198 ; Paris, BNF, fr. 844, f° 100 r°-v° ; fr. 845, f° 119 r°-v° ; fr. 847, f° 93 r°-v° ; fr. 12615, f° 46.
[14] Paris, BNF, fr. 847, f° 93 v°.

Selon la première disposition, les vers 1 à 15 sont organisés selon des rimes suivies ou embrassées. La première rime du refrain au vers 16 est isolée. Voici un tableau récapitulatif de la prosodie du texte du motet :

Tableau 3 : première disposition

	MÉTRIQUE	RIMES		
Vers	Nombre de syllabes	Disposition des rimes	Alternance des rimes	Qualité des rimes
1	7	a	masculine	suffisante
2	4	a’		pauvre
3	3	b	féminine	pauvre
4	3	b		
5	4	a		
6	3	b		pauvre
7	4	b		suffisante
8	4	b		suffisante
9	4	b		pauvre
10	4	a’’		riche
11	4	a’’		riche
12	5	c	masculine	riche
13	4	d	masculine	pauvre
14	2	d		
15	6	c		
16	7	b’	masculine	pauvre
17	8	c		pauvre

Selon la seconde disposition, les vers seraient plus réguliers et conserveraient les mêmes rimes qui seraient tour à tour croisées, suivies et embrassées. La rime *b'* du refrain serait isolée comme dans la première disposition :

Tableau 4 : deuxième disposition

	MÉTRIQUE	RIMES		
Vers	Nombre de syllabes	Disposition des rimes	Alternance des rimes	Qualité des rimes
1	7	a'	masculine	suffisante
2	7	b	féminine	pauvre+assonance
3	7	a'		
4	7	b		
5	9	b		
6	8	a		pauvre
7	5	c	masculine	riche
8	6	d	masculine	pauvre
9	6	c		
10	7	b'	masculine	pauvre
11	4	d		
12	4	d		

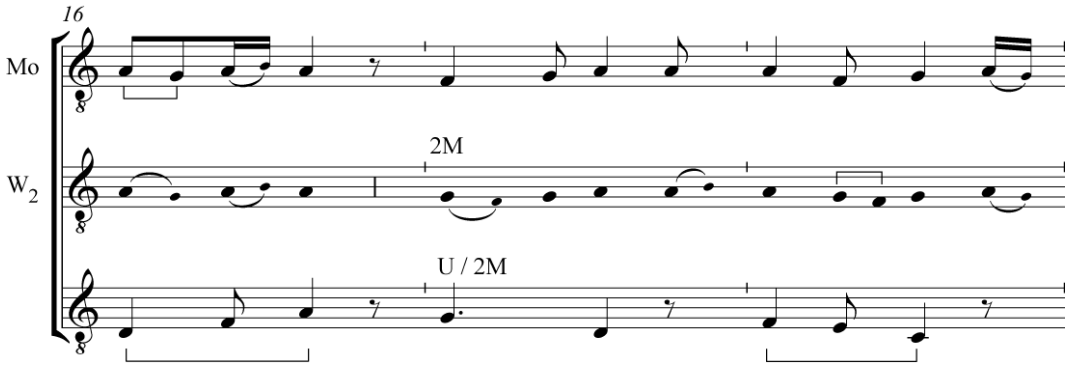
D'un point de vue textuel, l'intégration du refrain n'est donc pas la plus réussie de notre corpus. Pour incorporer l'ente dans le poème du motet, le compositeur introduit deux nouvelles rimes à partir du vers 7 et 8. Il emploie une démarche similaire à l'auteur de la chanson qui intègre deux rimes inédites à partir du vers 7 de la strophe. Par conséquent, dans le motet, quelle que soit la disposition retenue pour les vers, les différentes rimes divisent le texte en deux parties. La rime *a* est absente dans la deuxième partie du motet.

Dans les différentes sources qui conservent la chanson *L'autrier matinet* (*erroie*) (RS 962), la mélodie de la première strophe est notée. En revanche, dans les manuscrits fr. 844 et fr. 12615, une portée supplémentaire avec une musique

différente est écrite à la fin de chaque paragraphe[15]. Celle-ci correspond à la mélodie des divers refrains employés dans la chanson. Néanmoins, les sources fr. 845 et fr. 847 sont les seules à conserver la sixième strophe de la monodie et le refrain 1424. Par conséquent, dans ces manuscrits, aucune mélodie n'est notée pour le refrain[16]. Aussi, grâce aux sources fr. 844 et fr. 12615, on peut supposer, avec une assez grande certitude, que la mélodie du refrain 1424 est différente de celle donnée dans la première strophe de la chanson pour le texte d'un autre refrain.

Le problème reste donc entier. En effet, dans le motet, l'emprunt textuel est avéré mais pas nécessairement celui mélodique. De notre point de vue, plusieurs éléments nous laissent penser à un emprunt musical. D'une part, l'allure générale de la mélodie semble différente de celle du reste du motet. L'ambitus du refrain s'inscrit dans la sixte *do* grave *la* alors que la mélodie du motet reste plutôt dans la quarte supérieure du mode de *ré*. D'autre part, dans la version de Mo, le refrain débute par une forte dissonance de seconde majeure sur une note impaire. Cette exception à la règle des consonances peut s'expliquer par la présence d'un *color* ou timbre préexistant[17]. Dans la version de W_2, cette dissonance est atténuée par une ornementation inférieure du *sol* qui permet de faire d'abord entendre un unisson :

Exemple musical 16

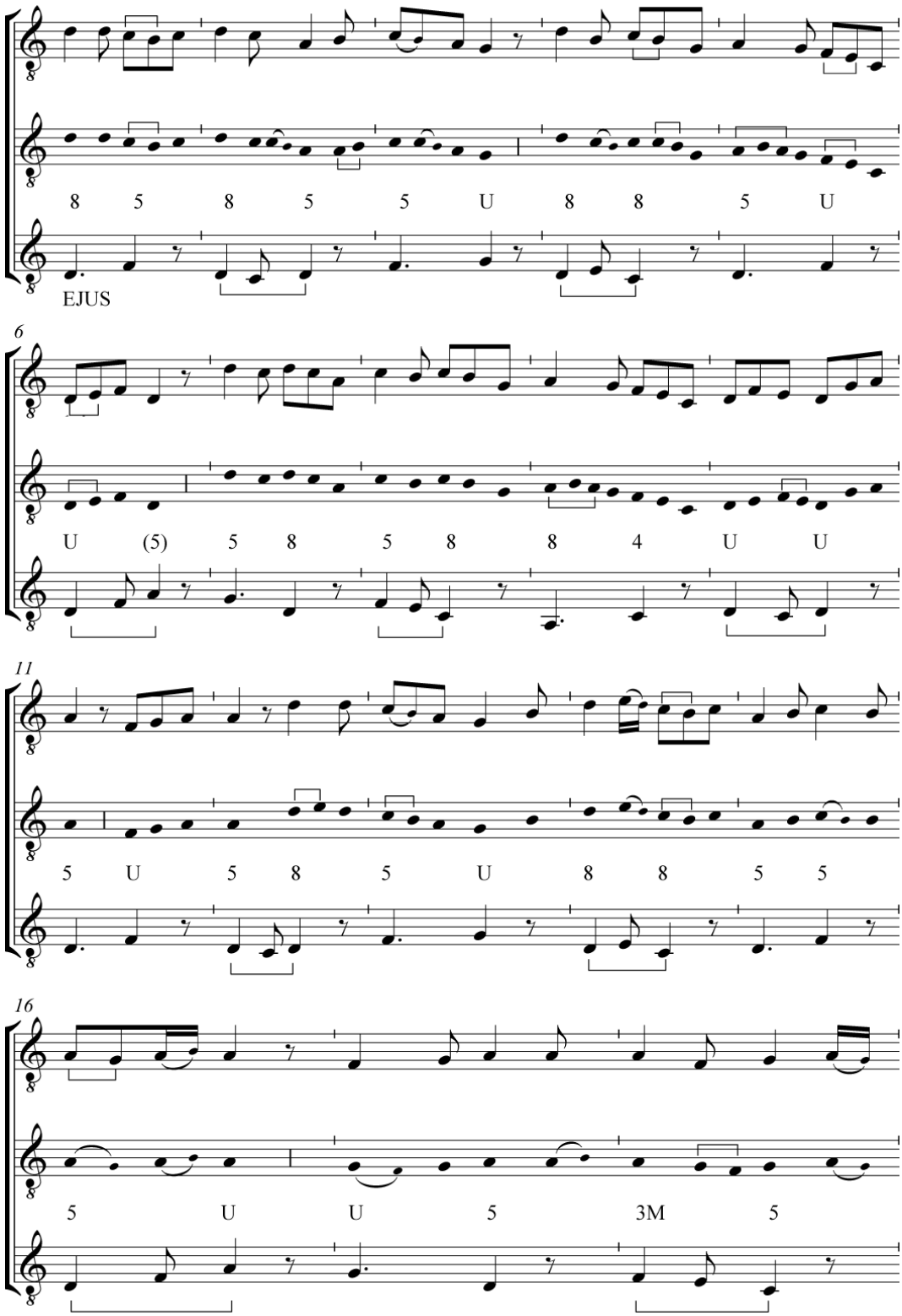


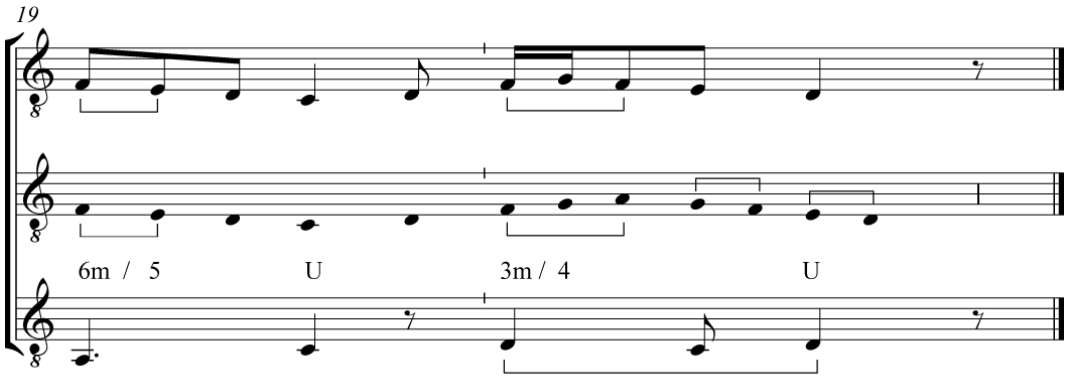
Pour finir, les consonances utilisées dans ces deux vers confirment la présence d'un emprunt mélodique. En effet, dans le motet, l'ensemble des

[15] Paris, BNF, fr. 844, f° 100 r°-v° et fr. 12615, f° 46 v°-47.
[16] Respectivement Paris, BNF, fr. 845, f° 119 r°-v° et fr. 847, f° 93 r°-v°.
[17] Cf. le premier chapitre de la première partie sur les règles de consonances chez Walter Odington.

consonances sur les notes impaires ne s'écartent pas de l'unisson, de la quinte et de l'octave. Une seule fois une quarte est employée comme une consonance. Dans les deux derniers vers, des tierces majeures et mineures sont chantées sur les notes impaires ainsi qu'une sixte mineure :

Exemple musical 17





Il est donc plus que probable que le compositeur du motet ait intégré la mélodie attachée au refrain.

La disposition sémantique du texte

Le poème *Et sire* est un texte polémique argumenté. Son organisation est donc assez claire. Il se divise en deux grandes parties : la première jusqu'à *Aiez trové,* la seconde jusqu'au refrain final inclus. Dans la première partie, le locuteur s'adresse à un seigneur, un *sire*, pour lui parler de son attitude et de celle de son amie. Cette partie se divise elle-même en deux sections : les vers 1 à 5 puis les vers 6 à 10. Dans la première section, le locuteur apostrophe le seigneur et lui reproche sa vantardise sur la soi-disant exemplarité de son comportement amoureux. C'est une introduction et une division qui présentent la position du locuteur dès les premiers vers. Puis, du vers 6 à 10, le locuteur réfute les propos du seigneur. De son point de vue, ce dernier ne peut évoquer de cette façon le comportement de son amie et se considérer lui-même comme exemplaire. C'est la confirmation de la proposition du locuteur sur le comportement déplacé du seigneur. Dans cette première partie, et quelle que soit la disposition retenue, le compositeur n'a employé que deux rimes.

Dans la deuxième partie, du vers 11 à 17, le locuteur revient sur son propre comportement amoureux qui s'oppose à celui du seigneur. L'organisation du texte semble ici plus décousue à cause de l'irrégularité des vers et de l'apparition de deux nouvelles rimes *b* et *c*. La deuxième partie évoque plus particulièrement la position du locuteur. Dans la première section de la deuxième partie (vers 11 à 15), le locuteur revient sur les propos du seigneur qui l'a accusé injustement de n'avoir jamais servi l'amour de façon loyale. Dans les deux

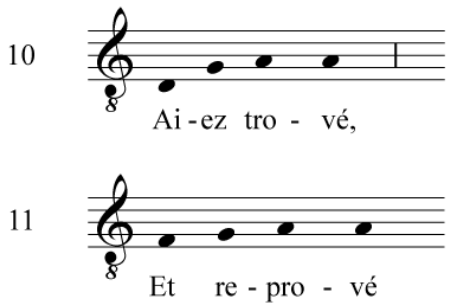
derniers vers, le locuteur réfute ainsi les arguments de son opposant en concluant sur une sentence, le refrain. Il ressent désormais les souffrances de l'amour.

La division du poème en deux parties est marquée par la reprise de la teneur *EJUS*. Elle intervient exactement au moment où la seconde partie sur le locuteur débute. Cette dichotomie est également soulignée par l'utilisation d'une *annominacio* ou paronomase entre les vers 10 et 11. Dans ces derniers, les sonorités utilisées sont extrêmement proches. De plus, selon la première disposition, les vers sont de longueur identique et forment des tétrasyllabes :

Aiez trové	4a''
Et reprové	4a''

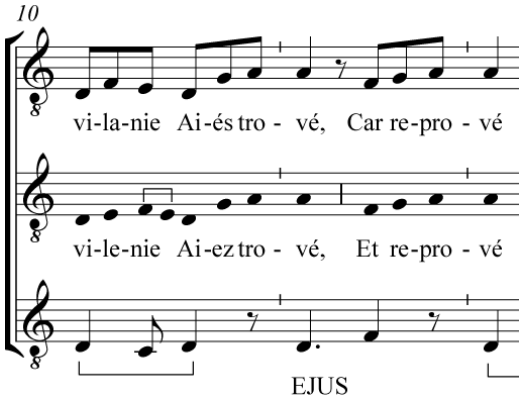
Selon la deuxième disposition, *Aiez trové et reprové* forment un vers unique. Dans ce cas, la division du texte en deux parties serait marquée par une égale longueur des deux membres du même vers. Ce parallélisme formel et sonore du poème est associé à une réitération mélodique. Selon la première disposition, la présence d'une *conversio*, *sol la la*, répétition mélodique à la fin de chaque vers, rapproche encore ces deux membres :

Exemple musical 18



La répétition motivique à l'origine de la *conversio* n'est pas le fruit exclusif de contraintes contrapuntiques. La teneur chante deux *ré* suivis de *fa ré*. Il n'y a pas de répétition exacte à la teneur. Le compositeur aurait donc très bien pu choisir une autre mélodie :

Exemple musical 19



Ainsi, la similarité formelle et sonore souligne l'opposition entre le comportement amoureux des deux protagonistes. La divergence de leurs thèses se cristallise dans ces deux vers pivots. Le tableau suivant récapitule la disposition argumentative du texte :

Tableau 5

Vers	Versification	Texte poétique	Analyse succincte	
1 2 3 4 5		*Et sire, qi vos vantez* *Qe vos avez* *Deservie* *Cortoisie* *Et leiautez,*	Exorde et division **:** apostrophe du locuteur et position du locuteur qui prône l'amour courtois	Le seigneur
6 7 8 9 10		*Tel folie* *Ne dites mie* *Q'en vostre amie* *Tel vilenie* *Aiez trové,*	Confirmation **:** les propos du locuteur sur son amie sont indignes	
11 12 13 14 15		*Et reprové* *M'avez fausement,* *C'onqes amor* *Nul jor* *Ne servi leiaument,*	Réfutation **:** accusation fausse du seigneur contre le locuteur	Le locuteur
16 17		Q'onqes mais ne les senti Les maus d'amors mes or les sent.	Conclusion **:** sentence et refrain	

Analyse de la polyphonie

Liens entre les textes

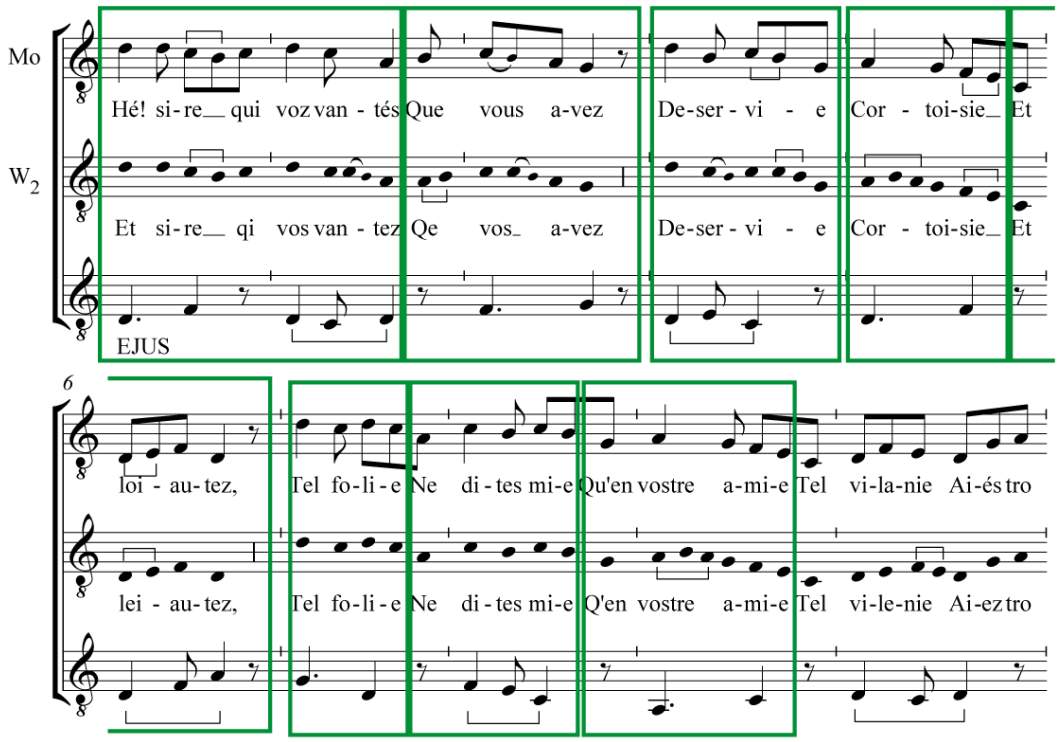
Comme dans d'autres motets dans le registre courtois, la teneur *EJUS* permet de rapprocher l'amour pour la Vierge de l'amour courtois pour la dame. Ce commentaire allégorique dans le motet de W_2 devient plus explicite dans la polyphonie à quatre voix de Mo. La voix de quadruple est un poème dévotionnel dédié à la Vierge dans un registre courtois. Les quatre voix permettent d'évoquer ainsi différents degrés de l'amour, de celui du berger pour son amie à celui pour la Vierge. Les voix de double *Hé bergier* et de triple *Hé sire* permettent d'opposer l'amour charnel à la *fin'amor*. Dans le motet de W_2, la mise en perspective n'est pas si riche. Le refrain *Q'onqes mais ne les senti Les maus d'amor Mes or les sent*

est représentatif de ces différences. Dans la version de W_2, le locuteur se range finalement à l'avis du seigneur : désormais, il connaît les douleurs de l'amour. Cette affirmation sous-entend qu'il ne les éprouvait pas auparavant. Dans le manuscrit Mo, le refrain a été modifié et est noté *N'onques nul ne les senti Les maus d'amor si com je sent*. Dans cette version, le locuteur soutient donc qu'il connaît déjà les douleurs de l'amour et que personne ne les a jamais ressenties comme lui, les endure. Le locuteur, identifié alors au berger du double, renforce ainsi son opposition à celle du seigneur. Dans ce cas, les modifications du texte du refrain permettent d'accentuer les divergences de comportement face à l'amour et d'enrichir l'argumentation de la polyphonie textuelle. Au contraire, dans la version de W_2, le locuteur n'est pas nécessairement assimilé à un berger. Il pourrait très bien être un autre seigneur qui prône l'amour courtois.

Concordance rythmique

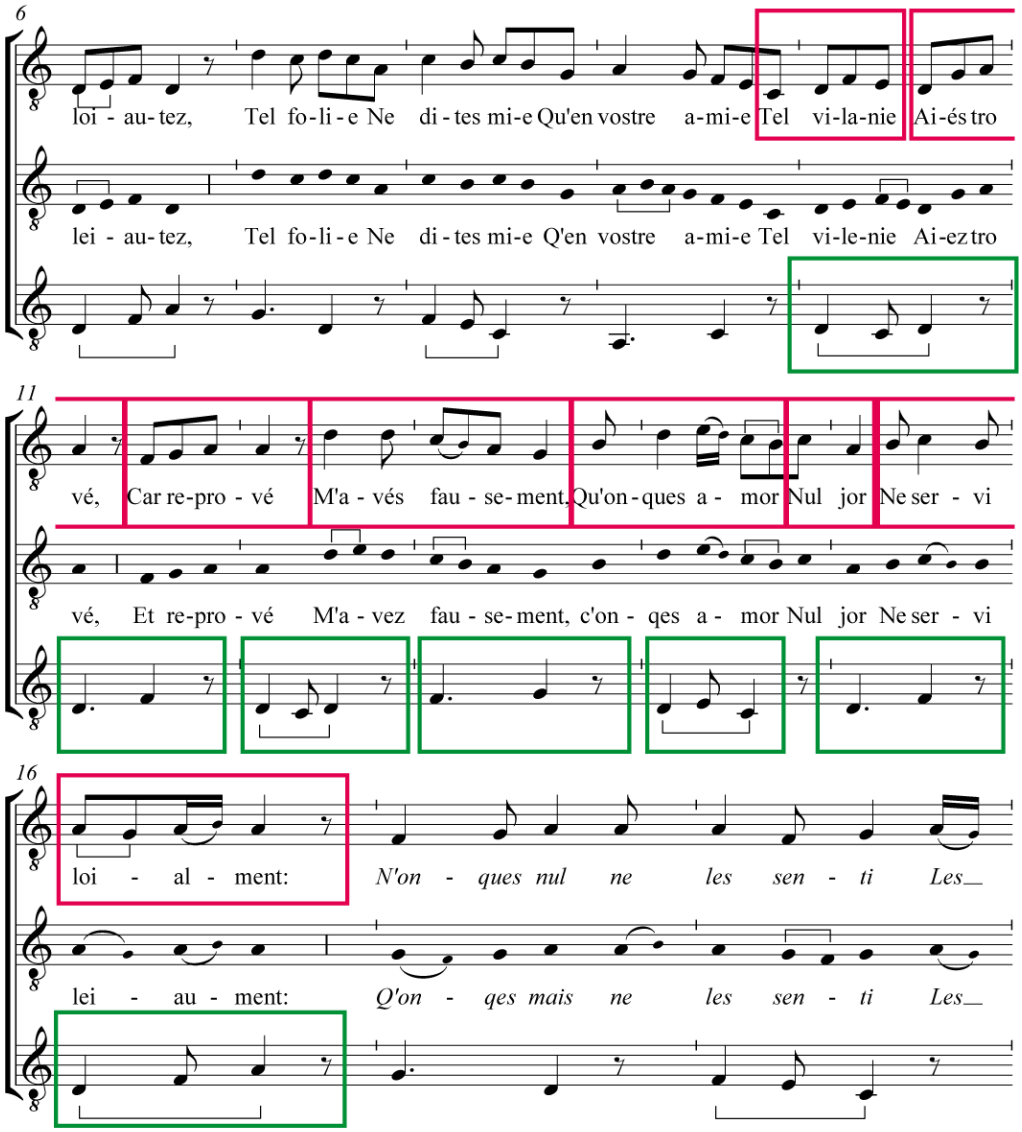
Dans ce motet, la teneur *EJUS* est reprise deux fois sans la cadence terminale. La concordance rythmique entre les voix est simple : un vers correspond à un ou deux *ordines*. Jusqu'au vers 8, cette organisation ne se dément pas :

Exemple musical 20



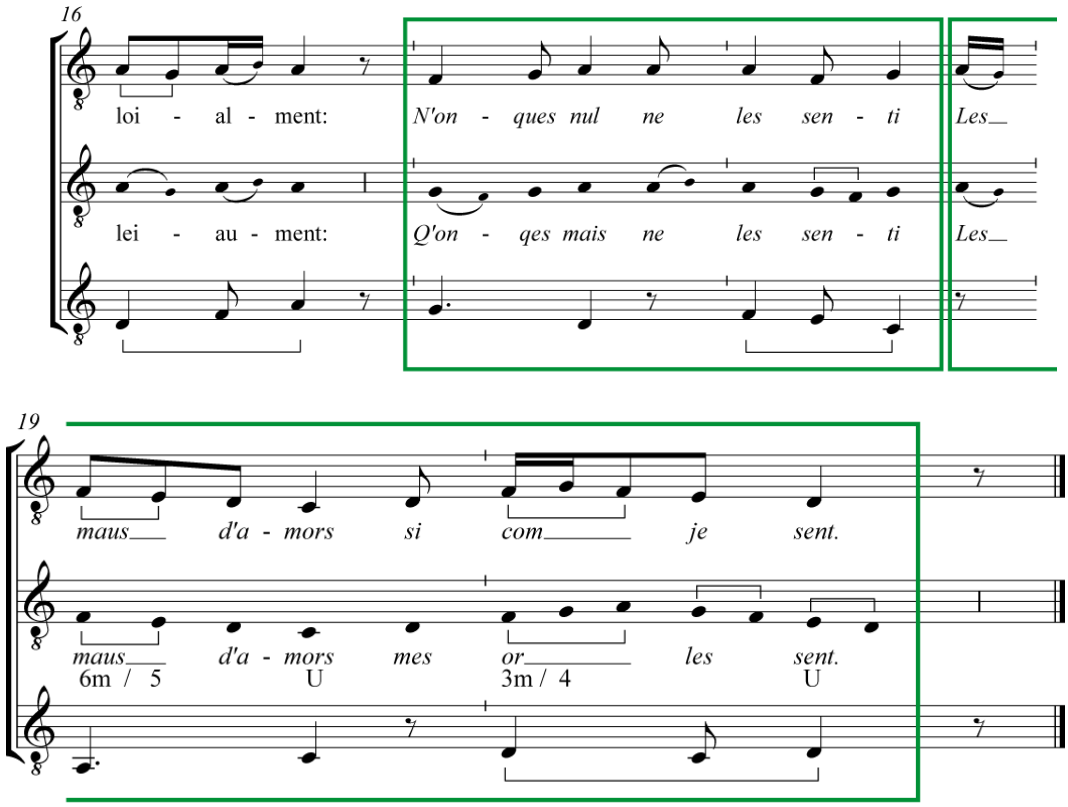
À partir du vers 9 (mesure 10), un changement s'opère qui correspond à la dichotomie sémantique du texte. Un décalage d'une longue s'effectue par rapport aux *ordines* de la teneur. Puis, la phrase musicale du vers 12, plus longue, permet aux deux voix de coïncider à nouveau à la fin du treizième *ordo* de la teneur (mesure 13). Néanmoins, dès le vers 14, un décalage d'une longue s'opère encore. La teneur et le double coïncident à la fin du vers 15 :

Exemple musical 21



Pour finir, les vers musicaux 16 et 17 du refrain coïncident chacun avec deux *ordines* de la teneur :

Exemple musical 22

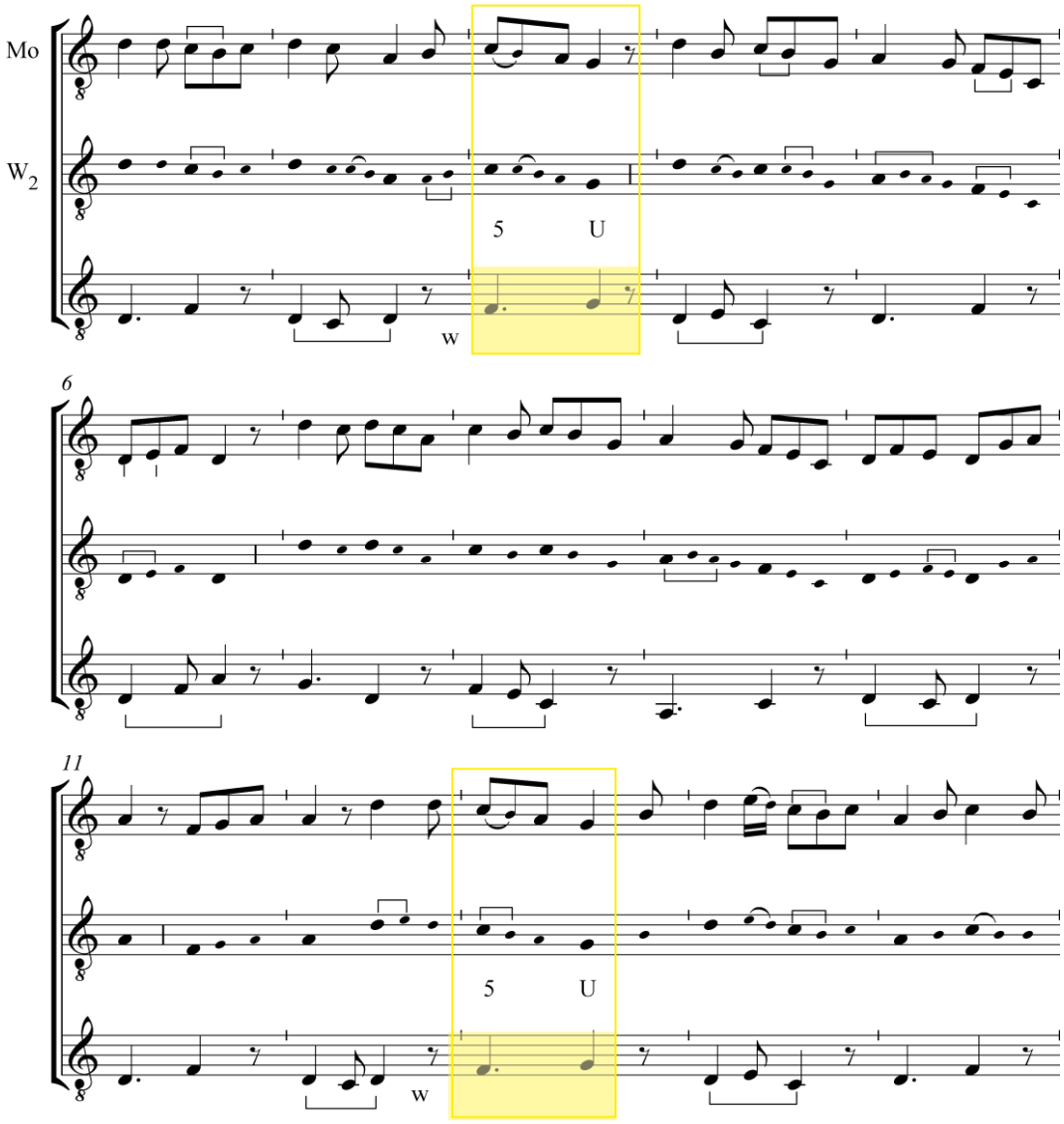


La deuxième disposition des vers évoquée ne remet pas en cause cette concordance rythmique. Dans les quatre premiers, de *Et sire* jusqu'à *leiautez*, un vers correspond à deux *ordines*. Le vers 5, plus long, *Qu'en vostre amie tel vilenie*, produit un décalage d'une longue qui se répercute sur les vers 6 et 7. Aussi, le vers 6, *Aiez trové et reprové* correspond toujours à la même période de deux *ordines* mais décalée. La fin du vers 7, plus court, permet de faire coïncider à nouveau la fin de l'*ordo* 13 avec celle d'un *ordo* impair. Il reste néanmoins un décalage puisqu'un *ordo* impair, composé de deux longues, correspondait avec le début d'un vers et non avec la fin. Aussi, le vers 8, plus court, permet un nouveau décalage des périodes de la voix supérieure par rapport à la teneur. Les vers 8 et 9 occupent chacun une période d'un *ordo* et d'une longue. Ce nouveau décalage permet de revenir à une correspondance rythmique des voix identiques à celle du début pour les trois derniers vers du refrain.

Le Déchant

Ainsi, la coïncidence rythmique des voix reste simple. La constitution du déchant l'est également. La répétition de la teneur entraîne des réitérations mélodiques à la voix supérieure directement issues de contraintes contrapuntiques. C'est le cas notamment de deux *ordines* de la teneur. L'*ordo w* (*fa sol*) à la mesure 3, se répète exactement à la mesure 13. Ce qui entraîne l'emploi d'un motif identique (*do si la sol*) à la voix supérieure :

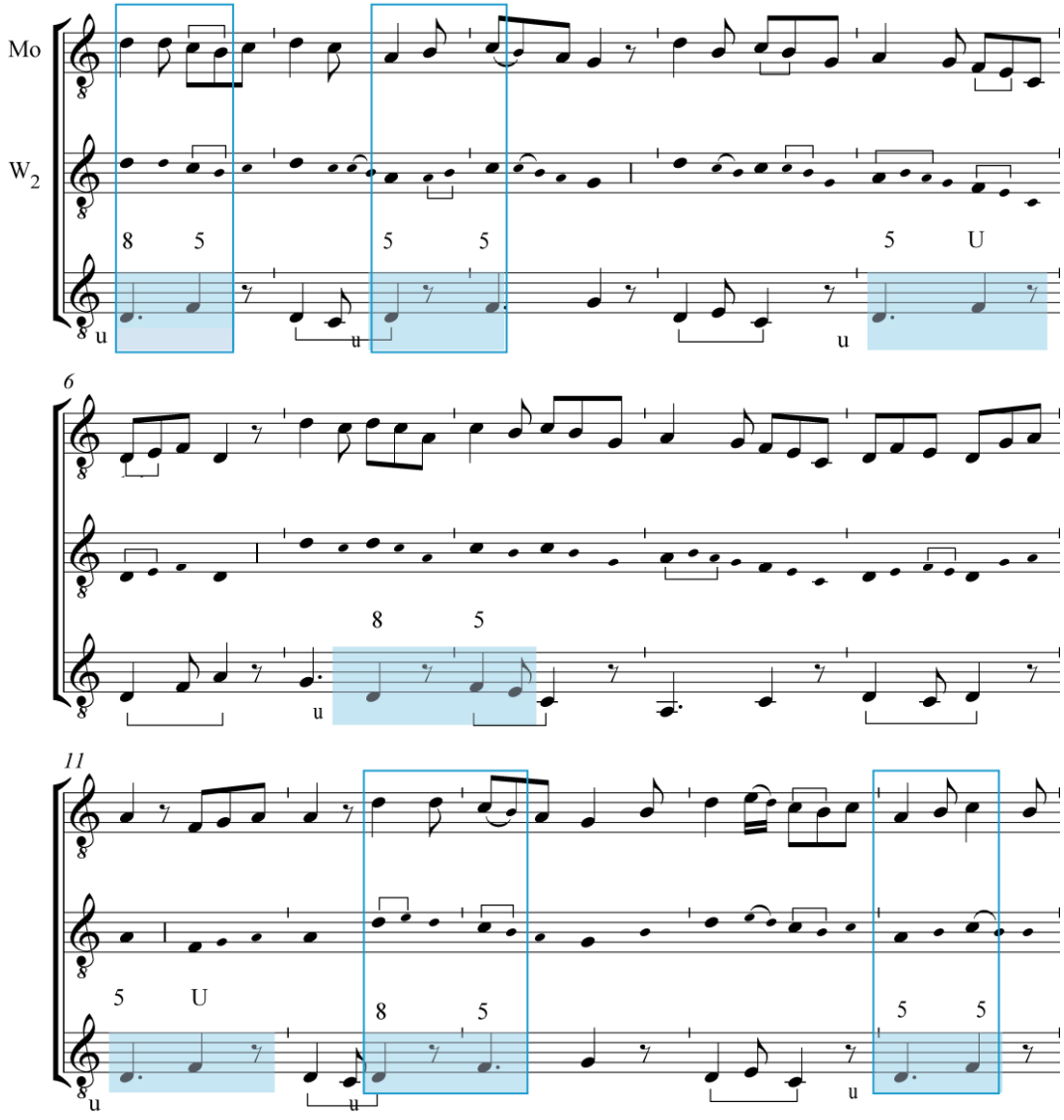
Exemple musical 23



La formule *u* de la teneur, *ré fa*, est très caractéristique de cette voix : elle est répétée huit fois. Dans l'ensemble de la polyphonie, le compositeur a utilisé trois solutions différentes pour le déchant. La première emploie l'octave suivie de

la quinte aux mesures 1, 7-8 et 12-13. Ce déchant provoque alors l'emploi d'une même formule uniquement aux mesures 1 et 7-8 et seule la première occurrence coïncide alors avec une unité sémantique. De même, le double chante deux quintes consécutives sur la formule *u* de la teneur aux mesures 3-4 et 15. Ces répétitions créent des formules identiques à la voix supérieure mais pas des motifs. Dans tous les autres cas, aucune formule n'est reconnaissable au double :

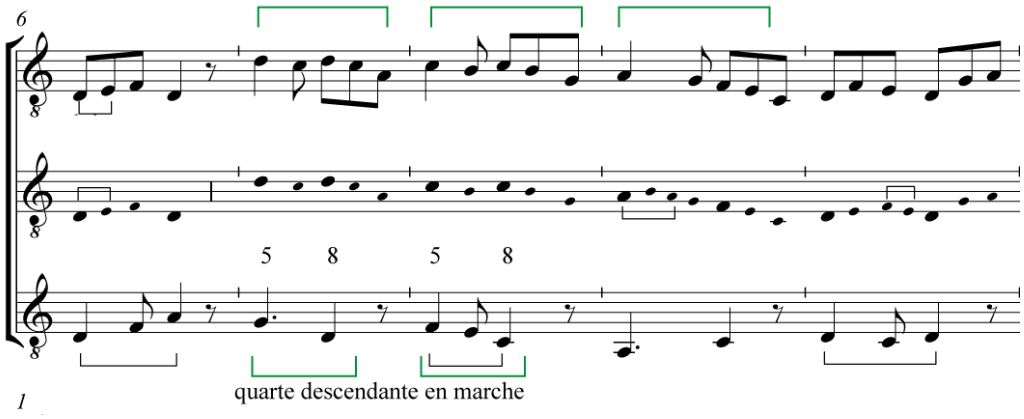
Exemple musical 24



Les exemples donnés ci-avant sont les seuls cas de répétitions directement provoquées par la teneur. La réitération d'un *ordo* identique n'entraîne pas la répétition d'un même motif à la voix supérieure à l'exception des cas précis évoqués. Par conséquent, la voix supérieure possède une cohérence mélodique propre qui n'est pas uniquement le résultat des contraintes de la teneur.

Un exemple de cette logique linéaire en même temps que verticale se situe aux mesures 7 et 8. La teneur chante une quarte descendante *sol ré* puis le même intervalle un ton plus bas : *fa* (*mi*) *do*. La voix supérieure chante pour le premier *ordo, ré do ré do la*, puis reprend un ton plus bas la même formule pour la mesure suivante. C'est une *gradatio* imparfaite. La mesure 9 amorce la suite approximative de la marche alors même que la teneur change de formule mélodique :

Exemple musical 25 :

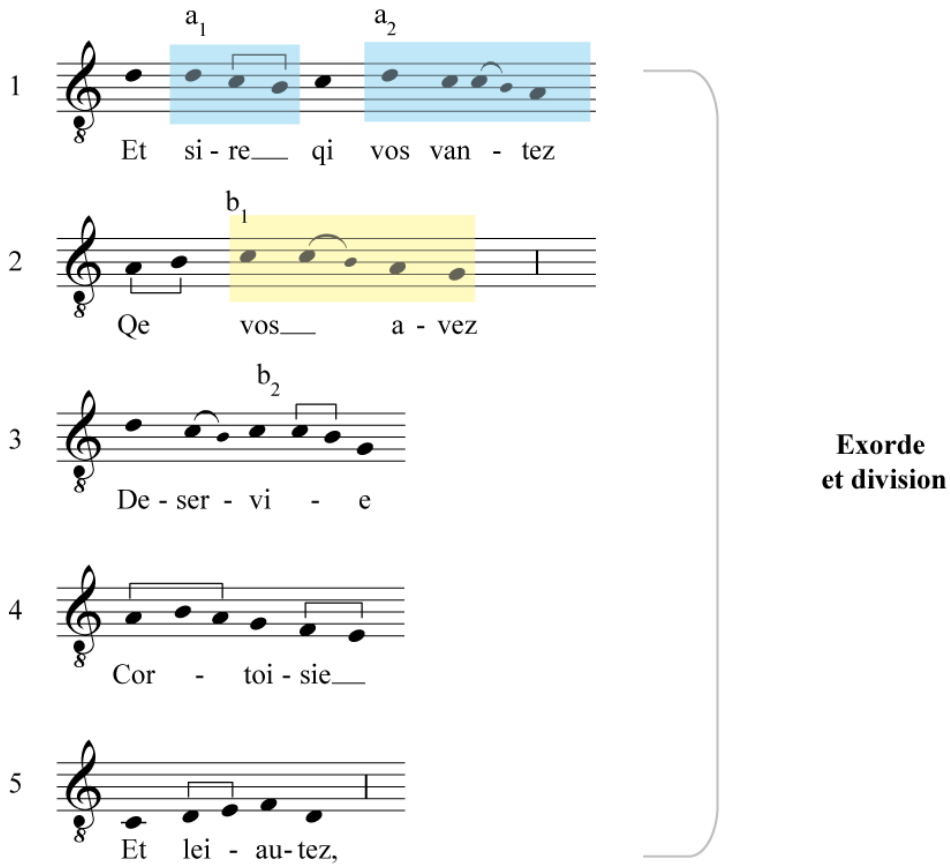


La polyphonie de ce motet est donc simple et limpide. La teneur détermine la voix supérieure mais cette dernière conserve une grande diversité grâce à l'invention mélodique du compositeur. Certes, nous observons un certain systématisme dans les solutions polyphoniques envisagées. Néanmoins, la ligne du déchant est marquée par une volonté mélodique propre.

Disposition mélodico-poétique du double

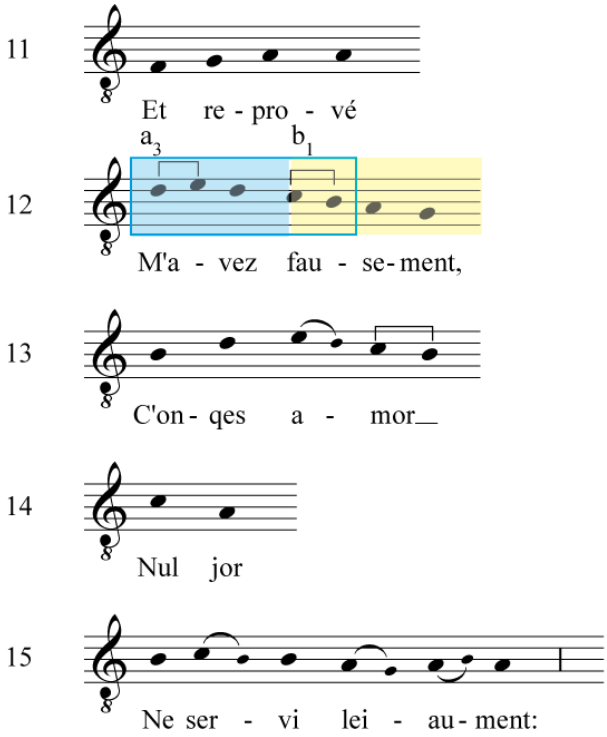
Le double est en effet fréquemment ponctué par la répétition d'un motif *a* (*ré do si*) plus ou moins orné. Ce dernier est mis en valeur par des sauts mélodiques, par son registre aigu et par l'emploi de la note pivot du mode de ré authente. Certes, ce motif dépend de la teneur : il est toujours chanté sur un *ré*. En revanche, la présence de cette note à la voix la plus grave n'entraîne pas nécessairement l'utilisation du même motif à la voix supérieure. Le début de la première partie est marqué par l'utilisation de ce motif puis d'un motif *b* descendant (*do si la sol*) au vers 2 :

Exemple musical 26



Ces deux motifs *a* et *b* sont repris au début de la deuxième partie et de la réfutation et fusionnent pour constituer le vers 12. Comme nous l'avons déjà vu auparavant, seul le motif *b* est la conséquence directe de la reprise de la teneur :

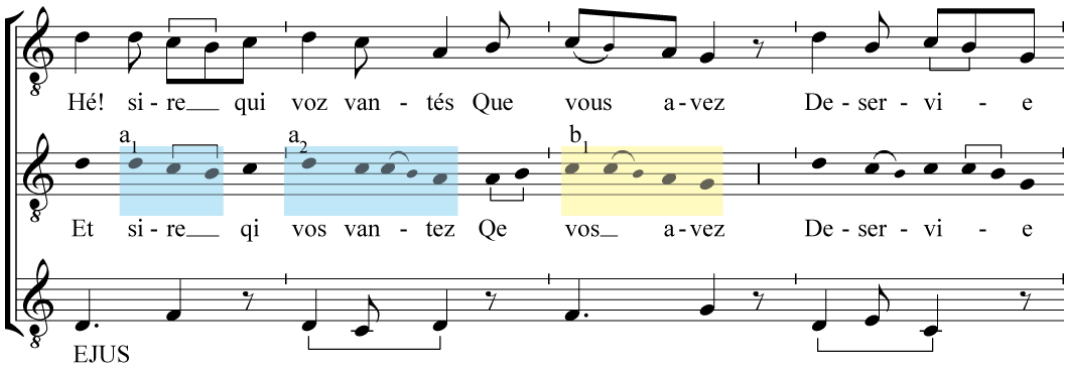
Exemple musical 27 : début de la deuxième partie



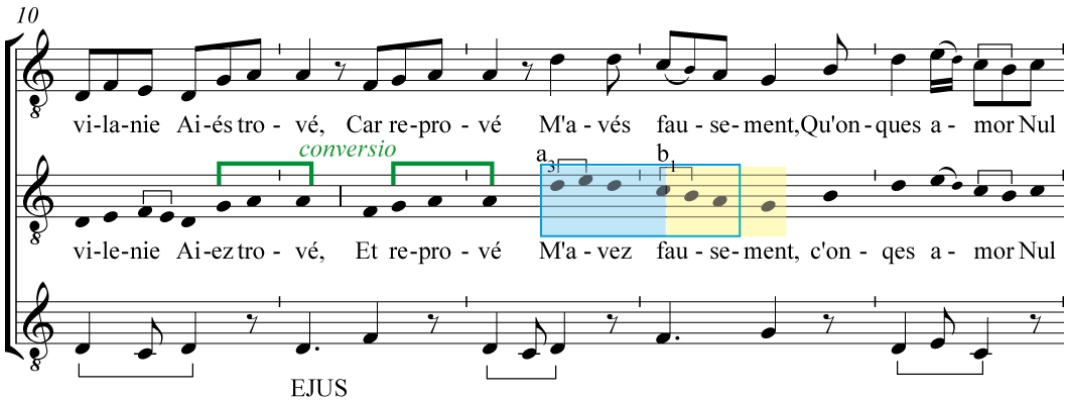
Réfutation

Au vers 15, la fin de la première partie du texte s'effectue sur la première note de la reprise de la teneur. Ce décalage ne permet pas au compositeur de faire entendre un *ré* aigu sur le *fa* de la mesure 11 de la teneur et donc sur la seconde partie du onzième *ordo*. Il crée ainsi la *conversio* mélodique des vers 10 et 11 pour relier les deux parties en faisant également entendre les deux motifs *a* et *b* :

Exemple musical 28 : début de la première partie

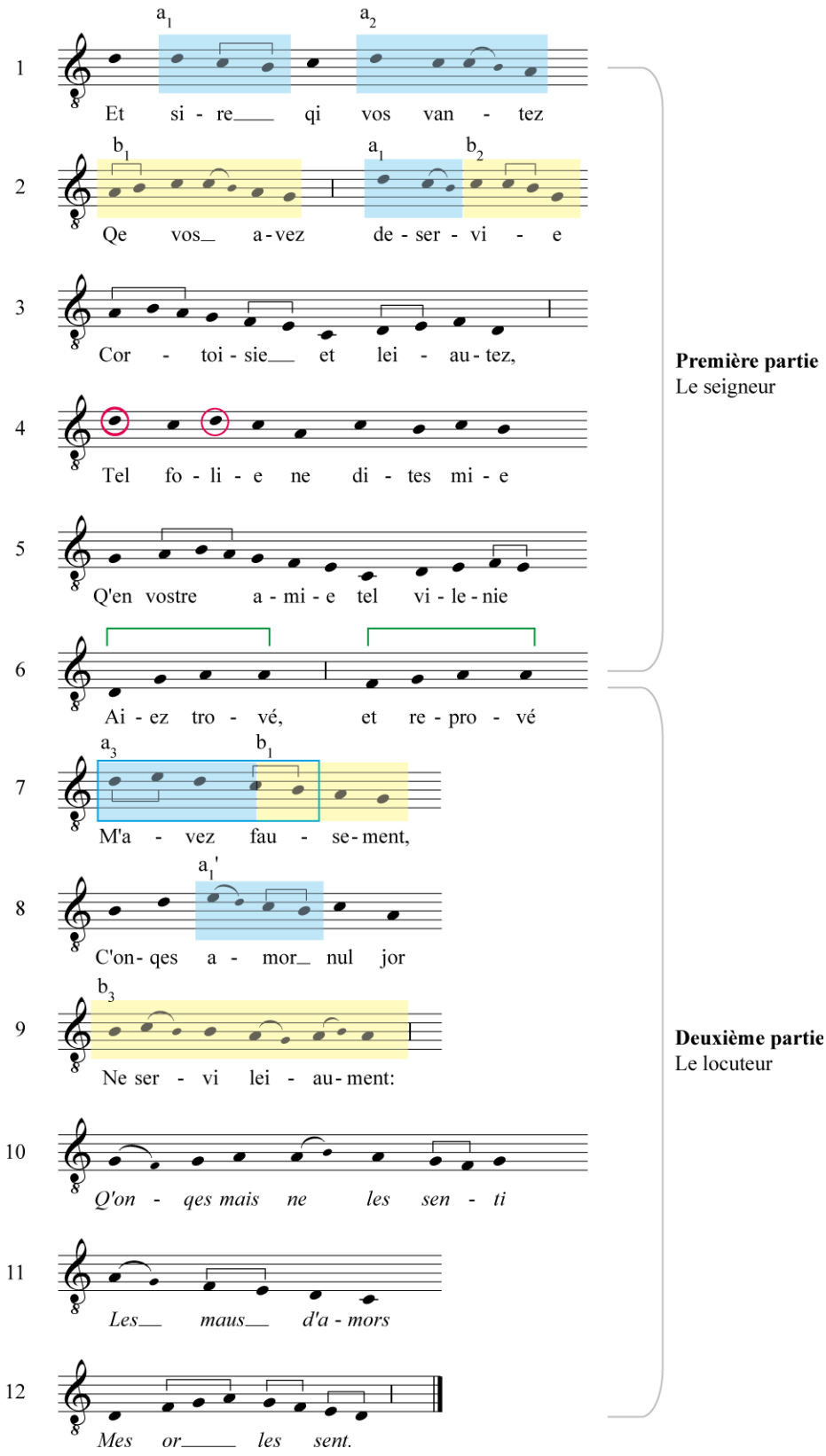


Exemple musical 29 : début de la deuxième partie *Car reprové*



Ainsi, le début de la deuxième partie du texte est marqué par la reprise de ces deux motifs *a* et *b*. La deuxième disposition des vers souligne de façon plus évidente encore la division en deux parties par l'emploi des motifs *a* et *b* ainsi que par le vers central *Aiez trové, et reprové* :

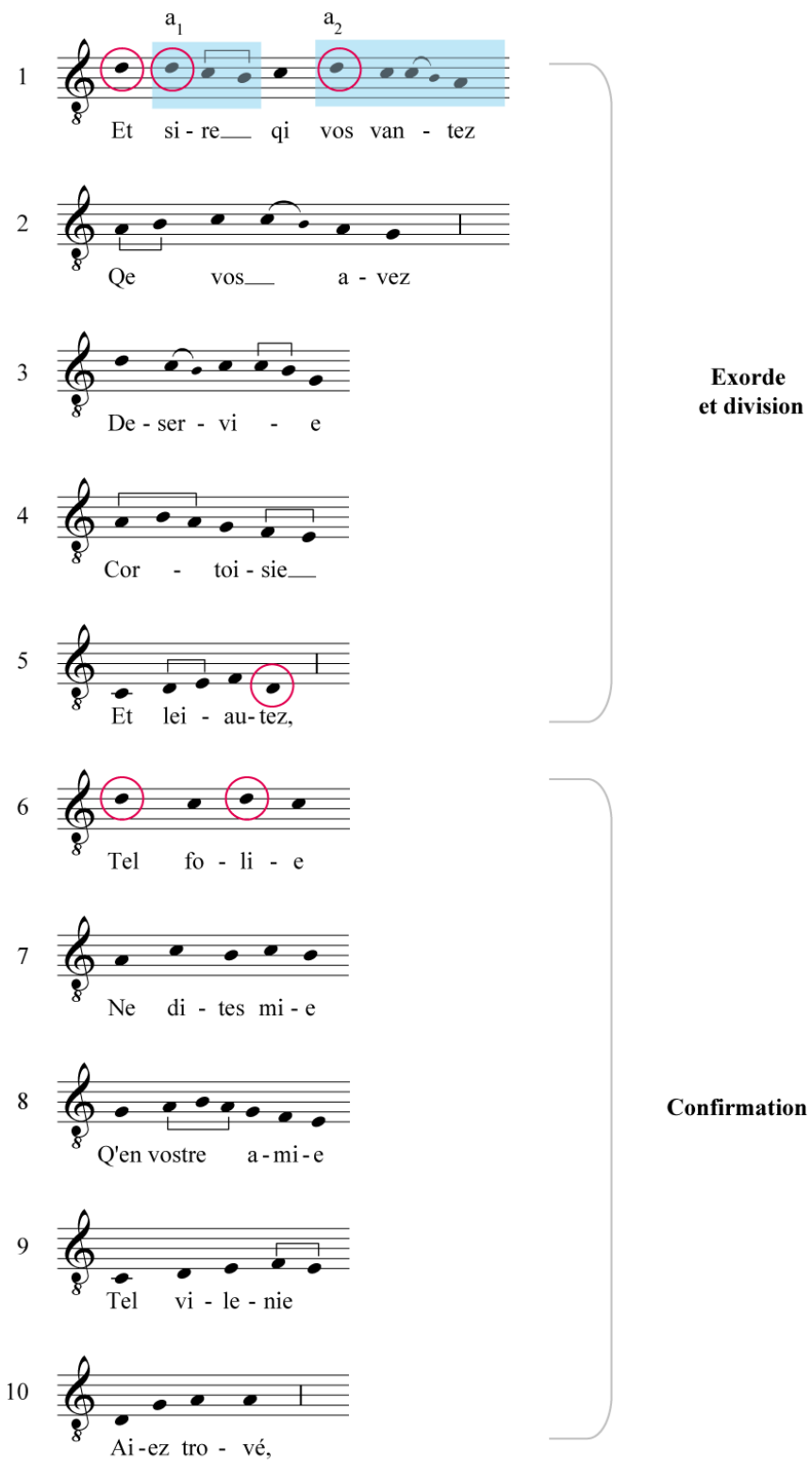
Exemple musical 30



Les deux sections de la première partie sont mises en évidence par l'emploi du *ré* aigu qui rappelle le motif *a*. Cette réitération du *ré* est mise en

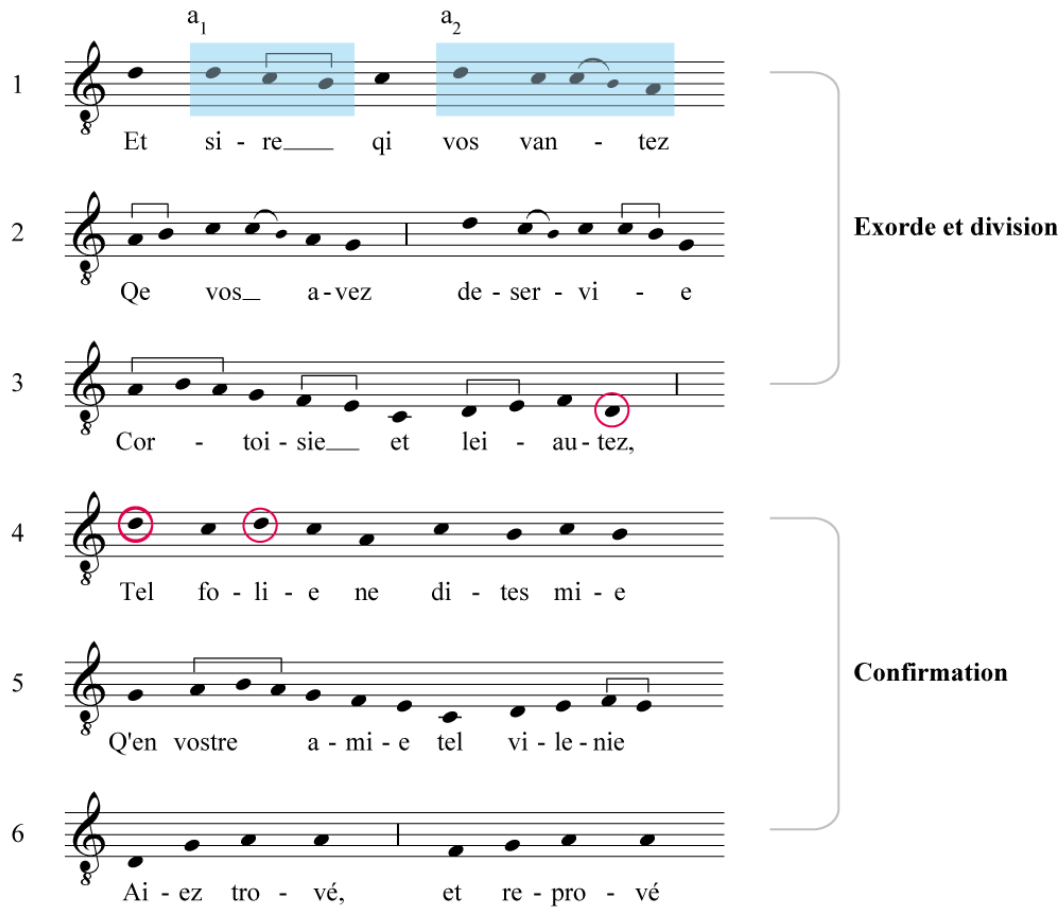
évidence par un saut mélodique plus ou moins grand. Entre les vers 5 et 6, le saut d'octave souligne la structure du texte. Le locuteur a déjà présenté la position du seigneur, il critique dans cette deuxième section de la première partie la position de ce dernier :

Exemple musical 31



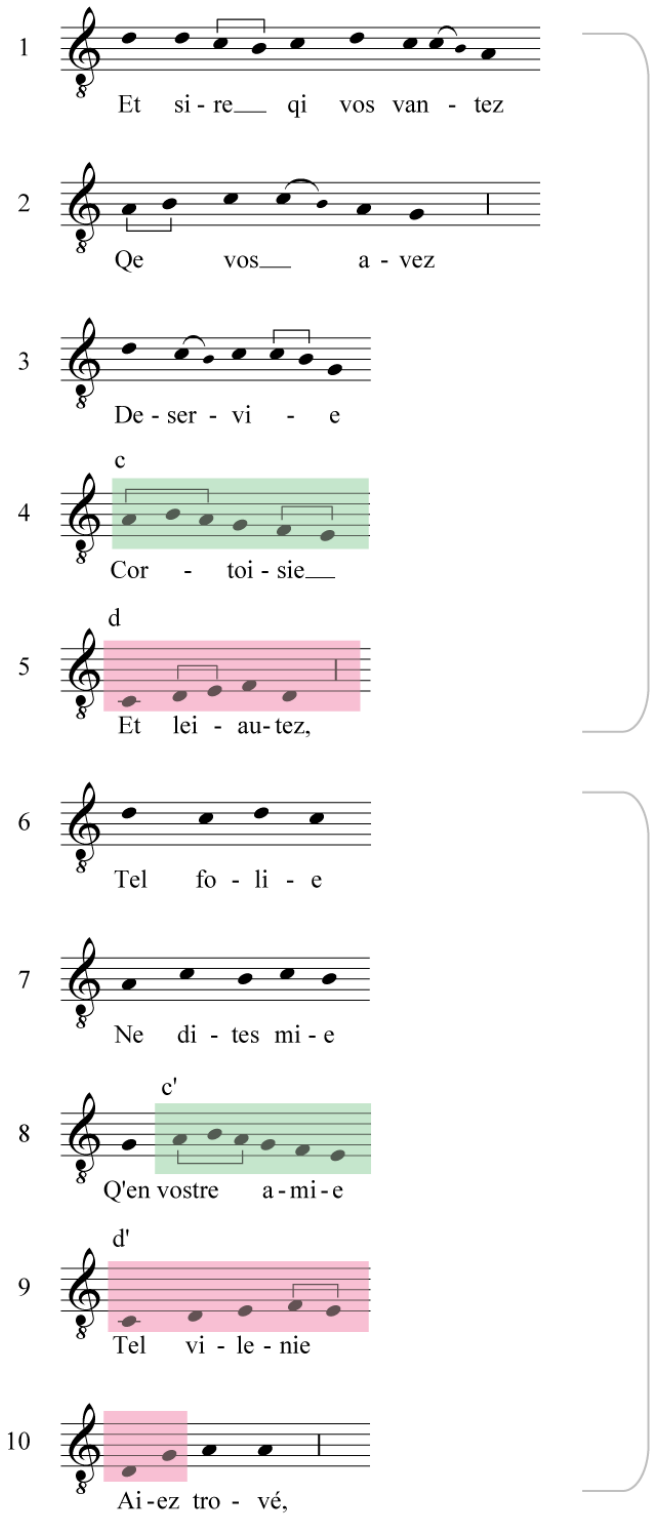
De même, selon la deuxième disposition, la division de la première partie en deux sections est également soulignée de façon évidente par le saut d'octave entre les vers 3 et 4 et par la présence des *ré* aigus répétés aux vers 1 et 4 :

Exemple musical 32



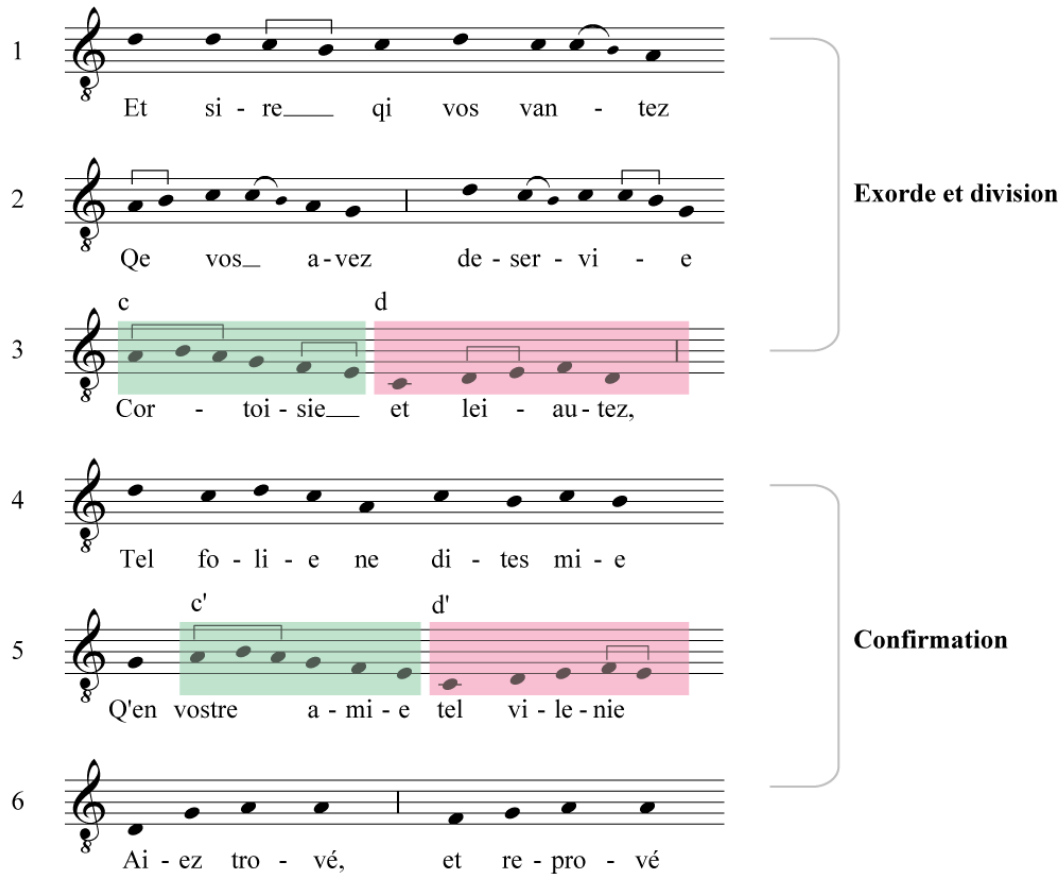
La division en deux sections de la première partie est également ponctuée par une double répétition des motifs *c* et *d*. Leur réitération ne dépend pas d'une répétition de la teneur. L'emploi du motif *c* est une *conduplicatio*, une répétition dans un même membre de phrase d'un même motif. Enfin, la cadence *d* est conclusive au vers 5 puis ouverte au vers 10. Le compositeur marque la fin des deux sections de la première partie par une *conversio* :

Exemple musical 33



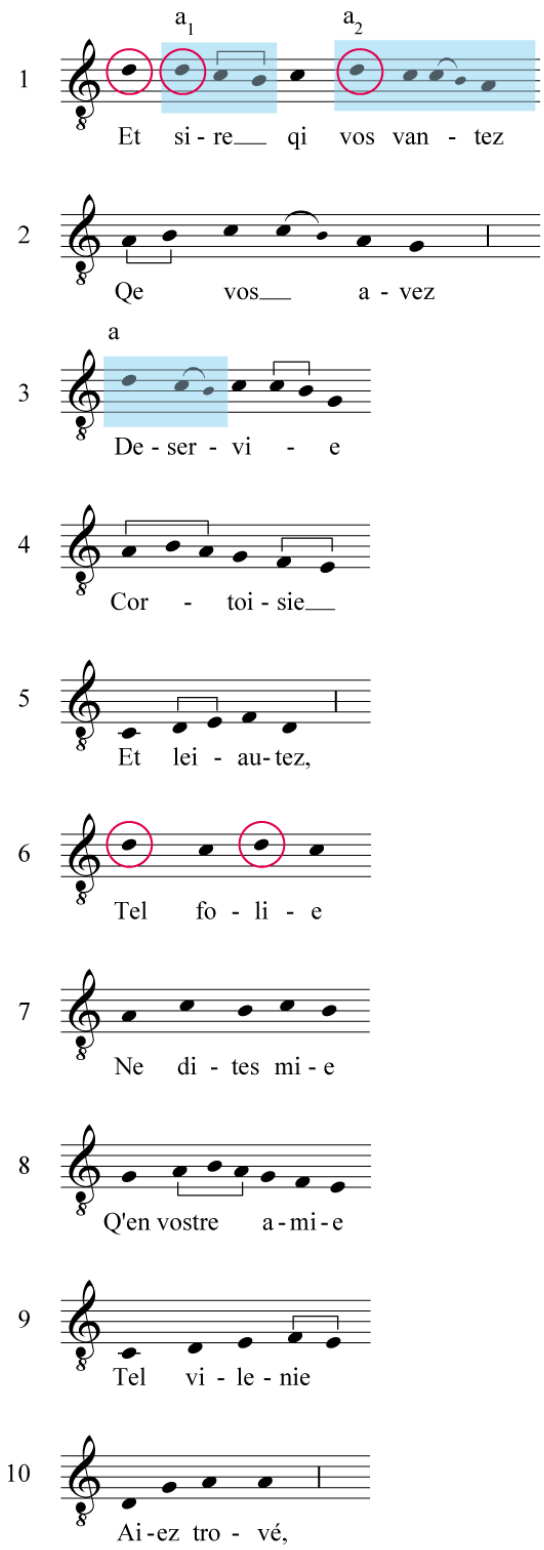
Cette organisation en deux sections marquée par les motifs *c* et *d* est encore plus flagrante selon la deuxième disposition des vers :

Exemple musical 34



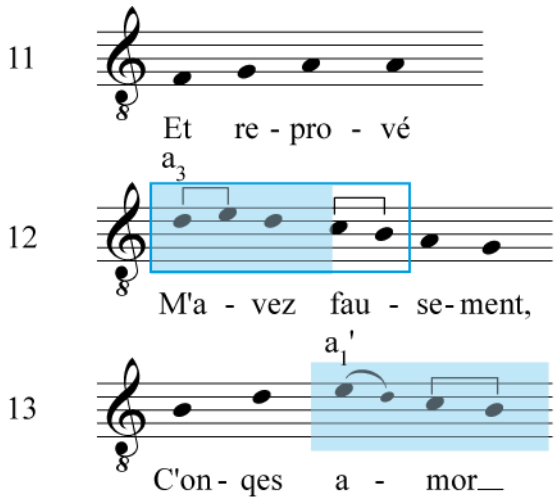
L'utilisation du registre aigu et du motif *a* sert peut-être également l'organisation rhétorique du texte en soulignant les mots et expressions importantes de chaque position. Dans la première partie sur le seigneur, les termes *Et sire qi vo vantez* et *deservie* sont mis en évidence par l'emploi du *ré* aigu. La position du locuteur sur les propos du seigneur exposée par les mots *Tel folie* est également soulignée au vers 6 par l'emploi de la note pivot du mode :

Exemple musical 35



De même, le reproche du locuteur contre le seigneur de l'avoir injustement accusé de déloyauté amoureuse est souligné par le motif *a* caractérisé par le *ré* aigu :

Exemple musical 36



Ainsi, l'organisation argumentative du texte correspond à la disposition de la mélodie. L'utilisation des registres et des répétitions motiviques encadre et souligne les propos du locuteur. Certes, la teneur influence les répétitions sonores mais elle laisse une grande liberté de choix au compositeur pour jouer sur les registres et choisir lui-même l'emplacement des répétitions et leurs utilisations. Chaque motif est pensé ici pour donner une mise en forme musicale et poétique claire. Dans cette organisation, le motif *a* est également associé à l'utilisation des caractéristiques du mode de *ré* du double. L'emploi du *ré* aigu ne coïncide pas toujours avec la reprise du motif *a*. Néanmoins, le compositeur souligne le début de chaque proposition par l'un de ces moyens au moins, sinon les deux.

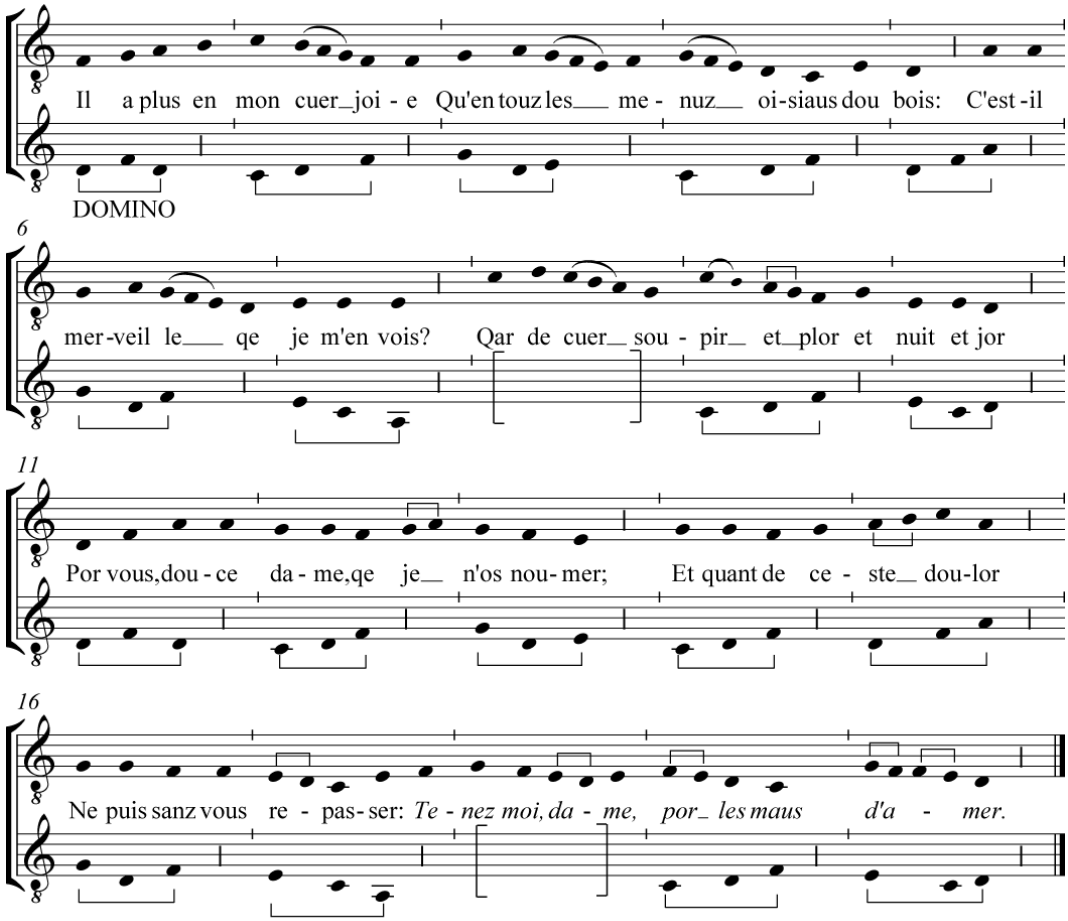
Aussi, il n'est pas étonnant que la voix *Et sire* ait été associée à *Hé bergier*. Les compositeurs, s'ils sont différents, ont employé les mêmes principes dans les deux mélodies : l'utilisation des registres aigus, des sauts mélodiques et des répétitions motiviques semblables. Dans ces circonstances, la composition du quadruple *Par un matinet* est peut-être alors une référence à la chanson éponyme. Il faut être pourtant prudent sur ce point puisque cet exorde est assez fréquent.

IL A PLUS EN MON CUER (751) / *DOMINO*

Le troisième motet de ce chapitre *Il a plus dans mon cuer / DOMINO* est conservé uniquement au folio 235 v° du manuscrit W_2. Il n'y a donc aucune indication rythmique précise à la voix supérieure. De plus, la teneur semble avoir été notée avec quelques erreurs. Elle est écrite une seule fois sans indication de reprise et une partie de la mélodie fait défaut. En effet, la cadence finale redoublée *ré fa mi do ré* est présente mais celle chantée juste avant est incorrecte. Il manque les notes *do ré* aux *ordines* 8 et 18. Dans son édition, H. Tischler a donc rétabli la teneur en fonction du répons et des consonances harmoniques. Néanmoins, dans sa transcription, cette mélodie ne correspond pas tout à fait à celle utilisée dans le reste du manuscrit. En effet, si l'on suit les *ordines* de la teneur qui utilisent exclusivement des *ternaria*, le nombre de notes utilisées ne peut correspondre au nombre adéquat pour constituer dix *ordines*. Dans ce motet, il semblerait donc que la teneur ait été amendée. Le compositeur a pu ajouter une note *ré* ou *do*. Une autre solution est envisageable : le dernier *ordo* aurait pu être composé de deux longues séparées au lieu d'une *ternaria*. Cependant, dans ce cas de figure, la

polyphonie provoquerait des dissonances importantes. Il semblerait donc plus plausible que le compositeur ait ajouté une note. Pour autant, sans certitude, nous avons choisi de ne pas trancher dans la transcription :

Exemple musical 37



Dans ce motet, la disposition des vers peut être équivoque. Nous avons suivi la présence des *tractus* dans l'écriture de la mélodie de la voix supérieure. Le premier se situe après les mots *oisiaus dou bois*. Nous avons donc choisi de considérer cette phrase comme deux longs vers : un heptasyllabe et un ennéasyllabe avec une rime interne en [us]. Le vers 4 du texte du motet pourrait également se diviser en deux vers s'achevant sur deux rimes *b*. Néanmoins, nous avons préféré imiter le vers suivant de onze syllabes :

Il a plus en mon cuer joie [1]
Q'en touz les menuz[18] *oisiaus dou bois.*
C'est-il merveille qe je m'en vois ?
Qar de cuer soupir et plor et nuit et jor
Por vous, douce dame, qe je n'os noumer ; [5]
Et qant de ceste doulor
Ne puis sanz vous repasser :
Tenez moi, dame, por les maus d'amer.

DO

Il y a plus de joie dans mon cœur que dans tous les petits oiseaux du bois est-il surprenant que je m'en aille ? Car je soupire et je pleure dans mon cœur nuit et jour pour vous, douce dame que je n'ose nommer, et comme je ne peux guérir sans vous de cette douleur : gardez-moi, dame, je souffre d'amour.

Étude du texte

Versification et refrain

L'auteur a donc utilisé trois rimes différentes. Les vers 1 à 3 emploient des rimes pauvres suivies en [oi]. Les vers 4 à 7 utilisent des rimes croisées *b* en [or] et *c* en [er]. Enfin, le vers 8 *Tenez moi, dame, por les maus d'aimer* forme une rime suivie, doublée d'une assonance en [a] avec le vers précédent. Le dernier vers du poème est un refrain (VdB 1774) tiré d'un rondeau (VdB 4). Ce dernier est utilisé comme une insertion lyrique dans le *Roman de la Rose*[19] :

[18] *q'en touz les menuz* : la lecture n'est pas sûre mais fait sens.
[19] LECOY, Félix (éd.) et DUFOURNET, Jean (trad.), *Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole*, Paris, Honoré Champion, 2008, p. 90-91, v. 329.

C'est tot la gieus, el glaioloi,
- tenez moi, dame, tenez moi, -
une fontaine i sordoit,
a é !
Tenez moi, dame, por les maus d'amer.

« Tout là-bas, parmi les glaïeuls,
- *gardez-moi, dame, gardez-moi,* -
Une source y jaillissait
Aé
-*gardez-moi, dame, je souffre d'amour*. »

Les rimes *a* en [oi] et *c* en [er] du motet résultent du rondeau et sont toutes les deux présentes dans le refrain comme rime interne et finale : *Tenez moi, dame, por les maus d'aimer*. Les liens entre le texte du rondeau et celui du motet sont même plus profonds. La rime finale *a* est employée pour les trois premiers vers dans les deux pièces. Voici un tableau récapitulatif de la disposition des vers dans le motet :

Tableau 6

	MÉTRIQUE	RIMES		
Vers	Nombre de syllabes	Disposition des rimes	Alternance des rimes	Qualité des rimes
1	7	a	féminine	pauvre
2	9	a	masculine	
3	9	a		
4	11	b	masculine	pauvre
5	11	c	masculine	suffisante
6	7	b		
7	6	c'		pauvre +
8	10	c		assonance

Disposition sémantique du texte

Le texte se divise en deux parties inégales. Les trois premiers vers évoquent le locuteur tandis que les vers 4 à 8 traitent de la relation du locuteur avec sa dame. Cette organisation correspond au changement de disposition des rimes.

D'un point de vue sémantique et grammatical, la première partie peut elle-même se diviser en deux sections. Les vers 1 et 2 forment un exorde printanier où la joie du locuteur est comparée à celle des oiseaux du bois. Le vers 3 se veut la conséquence de cet état sous la forme d'une question rhétorique, d'une interrogation : est-il surprenant que le locuteur parte ?

Dans la deuxième partie, aux vers 4 et 5, il explique la raison de ce départ : sa détresse à cause de son amour douloureux pour sa dame. Ce changement radical de l'état du locuteur est sans doute ironique. Alors qu'il éprouvait une joie extrême aux vers 1 et 2, il ressent une intense affliction au vers 4. La répétition du terme *cuer* dans ces vers souligne encore cette opposition.

Dans les vers 6 et 7, le locuteur explique qu'il n'y a qu'un remède à sa douleur : seule sa dame peut le guérir. La conséquence de cet état est ainsi exprimée au vers 8 dans le refrain. Sa dame doit le garder comme amant puisqu'il souffre de son amour. Le tableau ci-après récapitule la disposition du texte :

Tableau 7

Vers		Texte poétique	Analyse succincte	
1 2	7a 9a	*Il a plus en mon cuer joie* *Q'en touz les menuz*[20] *oisiaus dou bois.*	Exorde printanier	Le locuteur
3	9a	*C'est-il merveille qe je m'en vois ?*	Division, conséquence sous forme d'interrogation : le locuteur doit partir	
4 5	11 b 11c	*Qar de cuer soupir et plor et nuit et jor* *Por vous, douce dame, qe je n'os noumer ;*	Confirmation, la raison de ce départ : l'affliction du locuteur pour sa dame	Le locuteur et sa dame
6 7	7b 6c'	*Et qant de ceste doulor* *Ne puis sanz vous repasser :*	Deuxième argument en faveur de l'amour : Le locuteur ne peut guérir sans sa dame	
8	10c	*Tenez moi, dame, por les maus d'amer.*	Conclusion, conséquence : la dame doit le garder	

La disposition de ce poème est donc assez claire. Pour autant, il est difficile, dans ce motet, de comprendre le lien du poème du double avec la teneur *DOMINO*. La teneur donne peut-être une dimension spirituelle supplémentaire à

[20] *q'en touz les menuz* : la lecture n'est pas sûre mais fait sens.

ce texte en évoquant la Vierge. La dame évoquée pourrait être également la Vierge par l'intermédiaire de la mélodie.

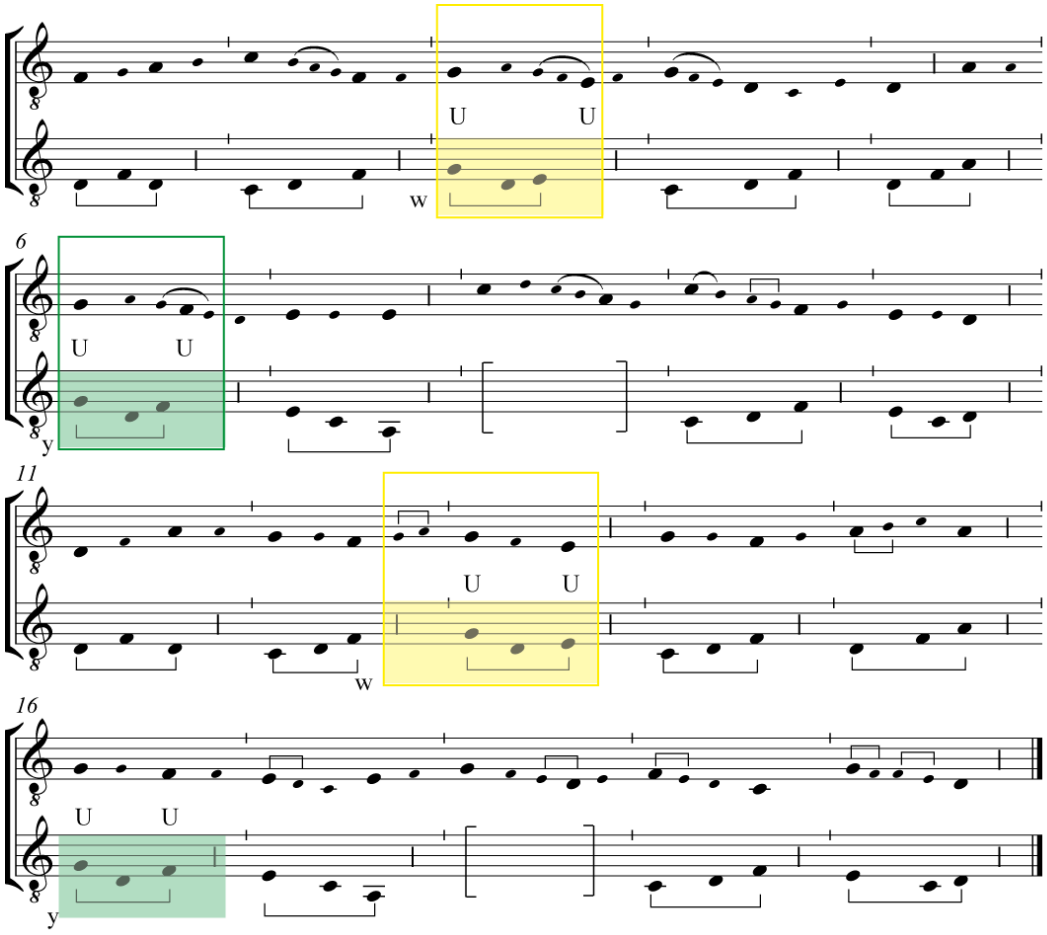
Étude de la polyphonie

Malgré les difficultés de transcription de la teneur, nous n'avons pas trouvé d'autres solutions de concordances entre les voix que celles proposées par H. Tischler. Il existe en réalité peu de possibilités. La concordance rythmique entre le double et la teneur est simple : un vers correspond à deux *ordines*. Il y a deux exceptions à ce constat. Les vers 2 et 3, plus longs, sont chantés sur cinq *ordines* et les vers 4 et 8, chantés à la fin de la première et de la deuxième occurrence de la teneur coïncideraient respectivement avec trois *ordines*.

La polyphonie harmonique est également élémentaire et emploie beaucoup de mouvements parallèles fondés sur l'unisson comme par exemple, pour l'*ordo w* (*sol mi*). Pourtant, ce systématisme entraîne l'utilisation de formules similaires mais pas identiques, ni même proches. Dans ce cas, le double chante les mêmes notes mais le placement du texte comme la notation est différente.

De même, pour l'*ordo y* (*sol ré mi*), le double reste en mouvements parallèles et à l'unisson de la teneur. Néanmoins, l'utilisation d'un même procédé ne provoque pas la création d'une même formule. Au contraire, l'emploi d'un motif identique coïncide avec l'utilisation de deux *ordines* différents de la teneur : *w* et *v*. Ces derniers, chantés respectivement aux mesures 3 et 6, provoquent l'emploi d'un même motif (*sol la sol fa mi*) :

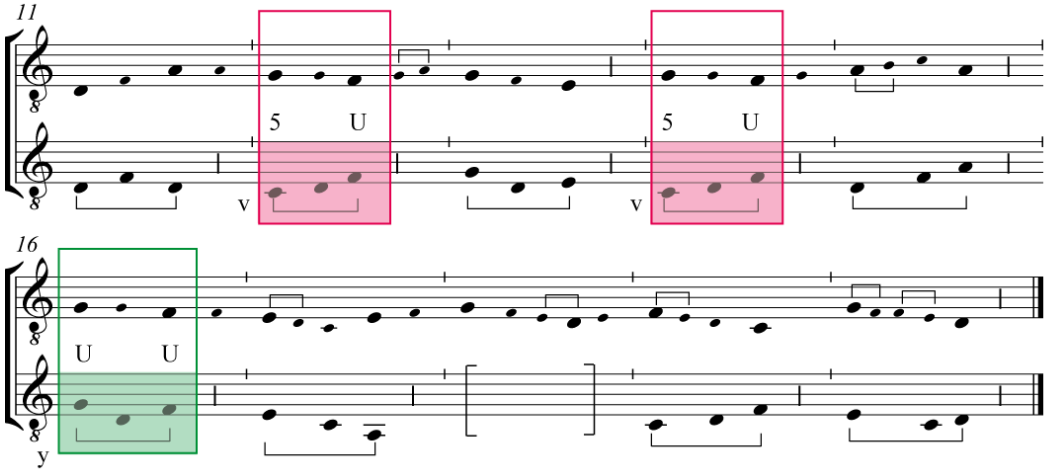
Exemple musical 38



Aussi, même si la teneur détermine en partie la voix supérieure, les répétitions motiviques de cette dernière ne sont pas exclusivement le fruit des réitérations de la voix empruntée.

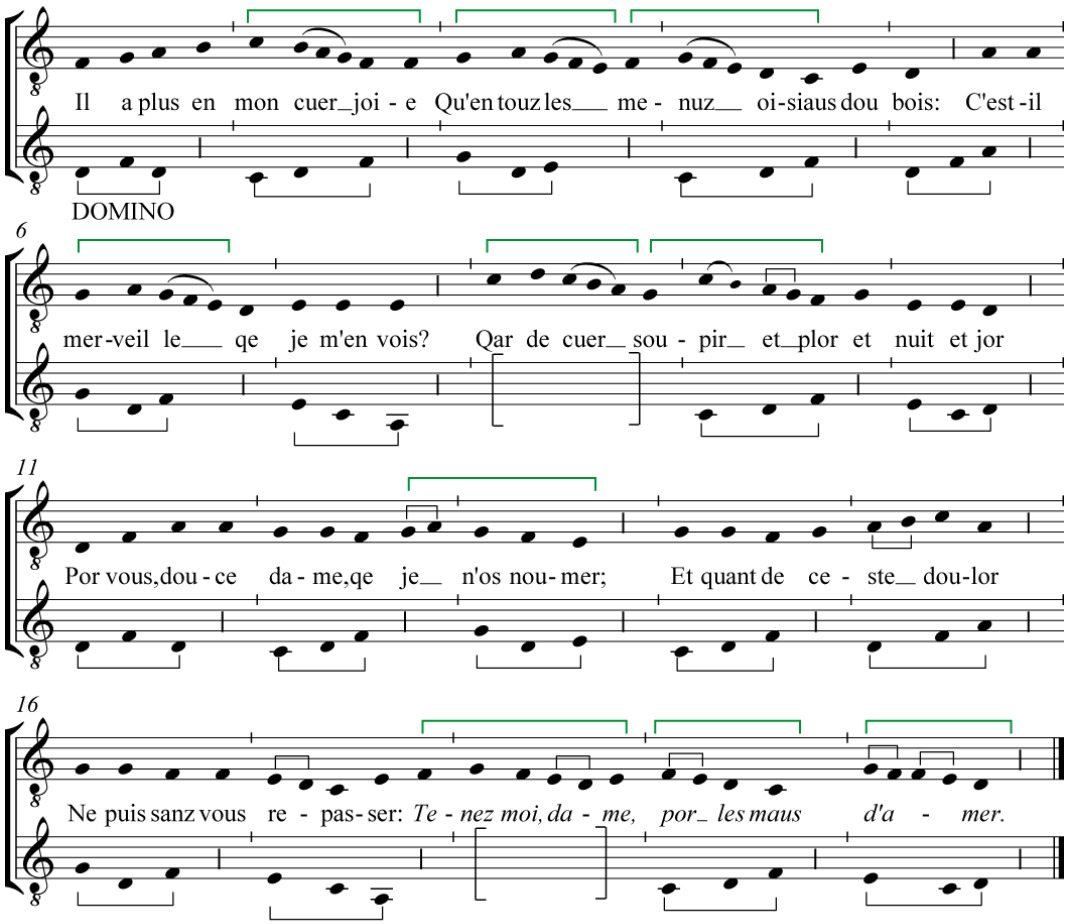
Ce constat peut être confirmé par un second exemple. L'*ordo v* (*do ré fa*) est chanté aux mesures 12 et 14. Dans ces deux cas, le double chante une quinte suivie d'un unisson, c'est-à-dire le motif *sol sol fa*. Néanmoins, ce même motif apparaît également à la voix supérieure à la mesure 16 et résulte de l'*ordo y* :

Exemple musical 39



La voix supérieure est en effet très répétitive. Le motet est saturé de phrases descendantes mais sans qu'il existe une identité ou similarité claire des motifs. Ainsi, le double chante des formules analogues mais pas nécessairement similaires. En effet, l'organisation et la notation de ce motif sont différentes en fonction du placement du texte :

Exemple musical 40



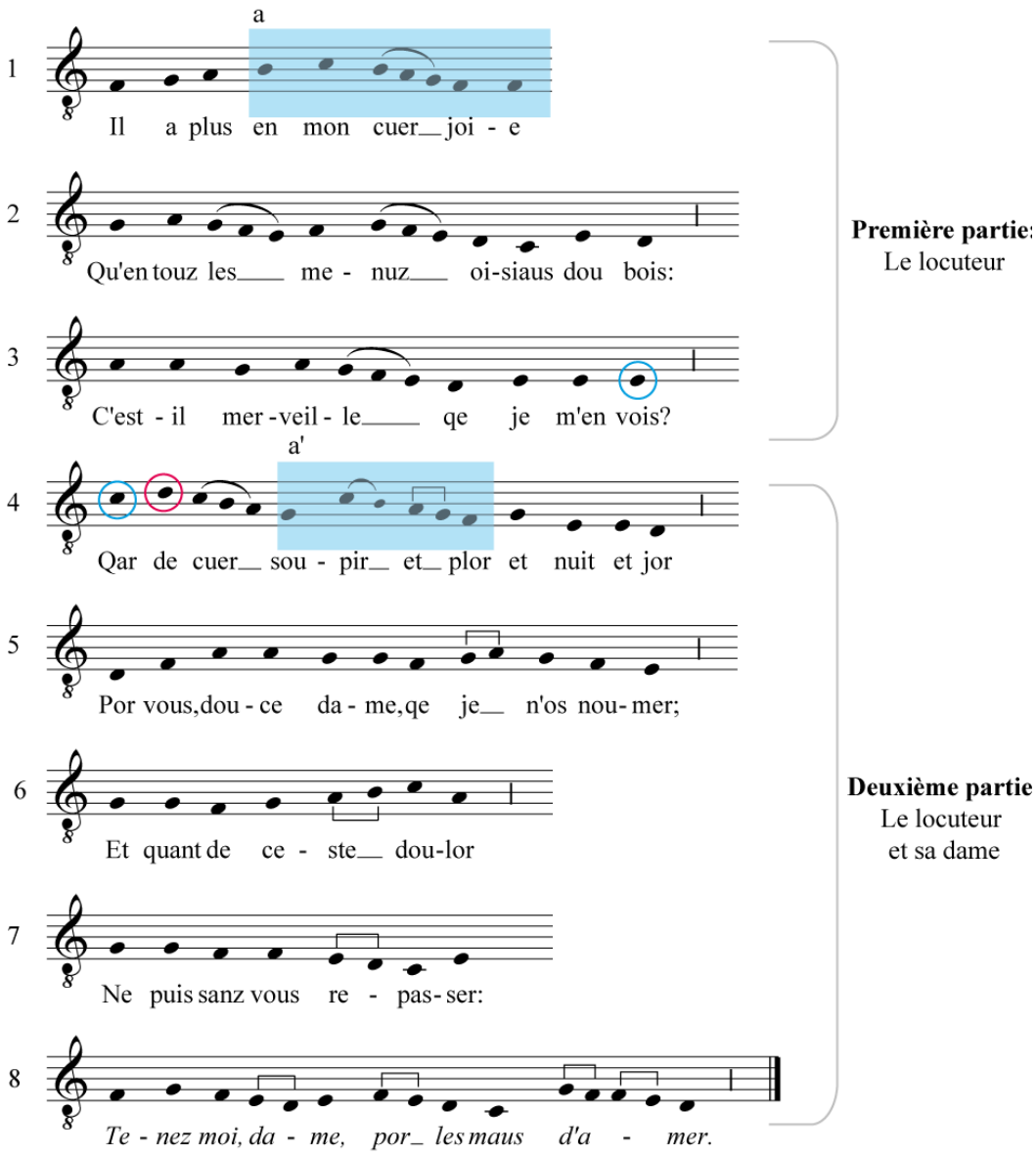
La mélodie du refrain est exclusivement fondée sur ces formules. Il semblerait donc que l'emprunt *Tenez moi, dame, por les maus d'amer* ne soit pas musical.

Disposition poético-mélodique du double

La répétition des motifs ainsi que l'emploi des registres correspond pourtant à la disposition du texte. La division du poème en deux parties est marquée de deux manières. Le vers 4, qui correspond au début de la seconde partie et de la confirmation est souligné par la répétition du motif *a'*. Ce dernier

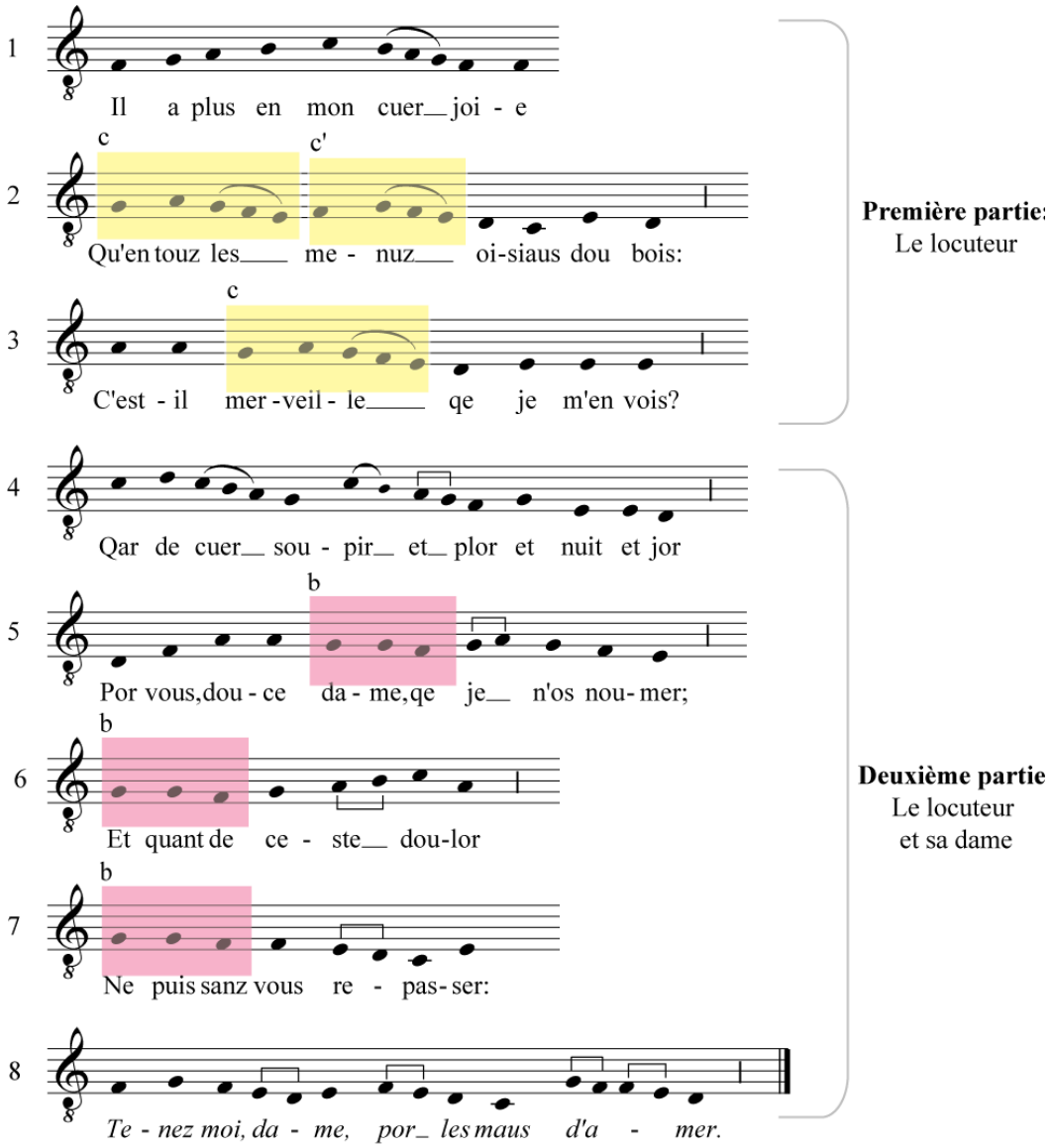
fait lui-même écho à *a* au vers 1. D'autre part, sur l'ensemble du double chanté en mode de *ré*, le *ré* aigu est employé une seule et unique fois dans ce registre au vers 4. Cette apparition est encore soulignée par un saut de sixte mineure entre les vers 3 et 4 (entourée en bleu dans l'exemple ci-après). Ce procédé met encore en évidence la division en deux parties du texte :

Exemple musical 41



De la même façon, chaque partie est caractérisée par une identité motivique propre. La première est chantée de manière presque exclusive sur le motif *c* (*sol la sol fa mi*) ou *c'* (*fa sol fa mi*). La seconde partie emploie de manière presque exclusive le motif *b* (*sol sol fa*) :

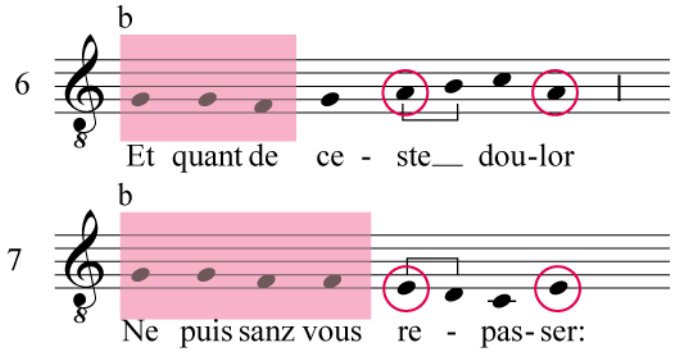
Exemple musical 42



Ainsi, chaque partie est délimitée et caractérisée par plusieurs procédés mélodiques répétitifs ou structurels. Néanmoins, les propositions internes à chacune coïncident peu avec la structure mélodique de la voix supérieure. La seule exception à ce constat se situe aux mesures 6 et 7. Le compositeur utilise une répétition du motif *b* en début de vers. Ce dernier résulte directement de la teneur comme sa réitération au vers 7. Ainsi, ces deux vers sont associés par une

repetitio avec une cadence différente. Ce parallélisme ne correspond ni à « des cadences différenciées », ni à un « antécédent-conséquent », ni à un « ouvert-clos ». En effet, les deux cadences finales sont suspensives et forment une ornementation supérieure puis inférieure à la tierce. Il est plus adéquat alors d'employer le terme de membres parallèles :

Exemple musical 43



La grande proximité de ces deux mélodies et le parallélisme ainsi créé font écho à l'unité sémantique que forment ces deux vers.

La coïncidence entre les structures du texte et de la mélodie n'est pas plus fouillée dans ce motet. Néanmoins, là encore, le compositeur a fait correspondre la structure de la mélodie avec celle des différentes parties du texte. Le compositeur a employé tous les procédés et caractéristiques mélodiques dans ce but : la répétition de certains motifs, la création de phrases avec des membres parallèles et l'emploi du *ré* aigu note incontournable dans le mode mélodique du double.

QANT YVER DEFINE ET FAUT (667) / *FLOS* *VIRGA VIRGO REGIA* (670) / *FLOS*

Présentation des pièces

Contrairement aux autres pièces de ce chapitre, le motet *Qant yver define et faut* (667) / *FLOS* est conservé aux folios 242 r°-v° et possède un lien ténu avec une composition de W_2 *Virga virgo regia / FLOS*. Ces deux motets sont conservés dans le huitième fascicule pour la composition latine et dans le dixième pour celle en ancien français. G. Anderson et H. Tischler établissent deux transcriptions différentes mais plausibles pour chaque motet. Ils évoquent également tous les deux un lien de contrafacture entre *Qant yver define et faut* (667) / *FLOS* et le motet *Virga, virgo regia* (670) / *FLOS*. De notre point de vue, ce lien est fortement exagéré.

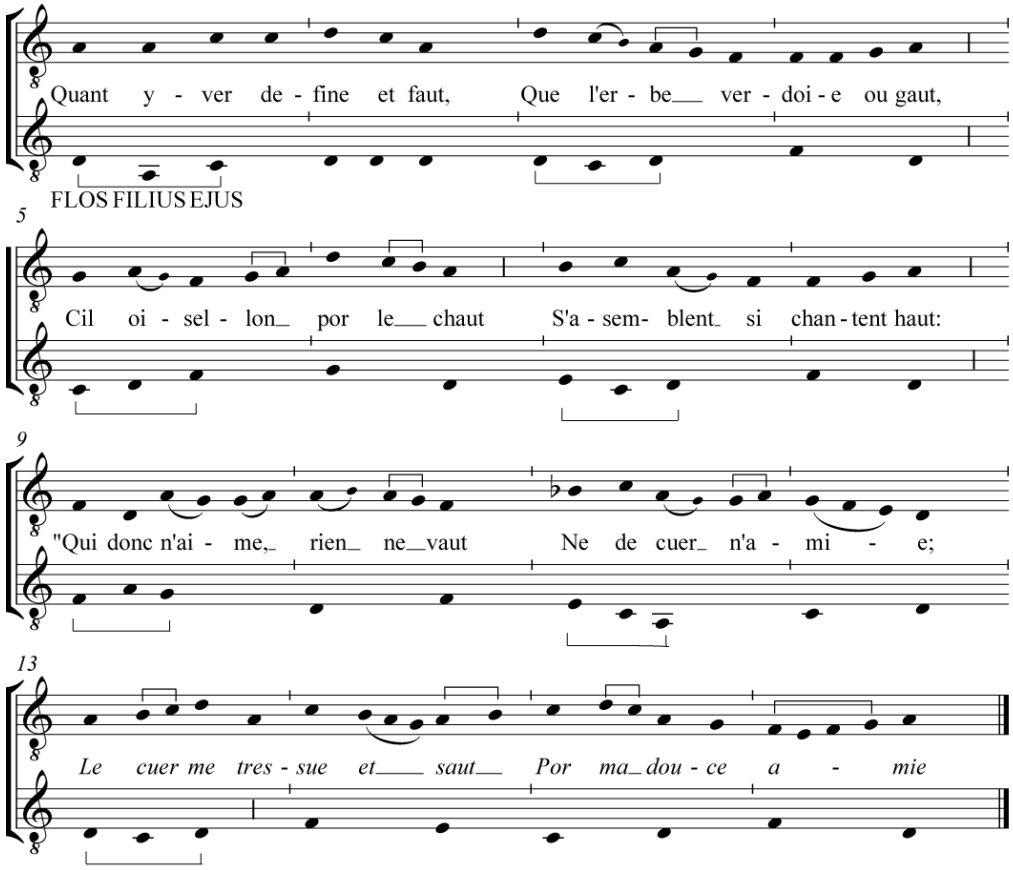
Selon G. Anderson, le motet en ancien français a sans doute été composé en premier. Voici le texte de cette pièce avec sa teneur suivie d'une proposition de traduction et de transcription :

Qant yver define et faut, [1]
Qe l'erbe verdoie ou gaut,
Cil oisellon por le chaut
S'asemblent si chantant haut :
« Qi donc n'aime, rien ne vaut [5]
Ne de cuer n'a mie »;
Le cuer me tressue et saut
Por ma douce amie.

FLOS

Quand l'hiver touche à sa fin, que l'herbe reverdit dans le bocage, les petits oiseaux s'assemblent à cause de la chaleur en chantant à haute voix : « qui n'aime pas, n'a aucun mérite et n'a pas de cœur » ; mon cœur tremble et bondit pour ma douce amie.

Exemple musical 44



Étude du texte

Versification et disposition sémantique

Dans ce poème, les quatre premiers vers sont formés d'heptasyllabes et les quatre suivants alternent pentasyllabes et heptasyllabes. Ces différentes longueurs coïncident avec un changement de rimes. Ainsi, les heptasyllabes se terminent par une rime masculine en [aut] et les pentasyllabes par une rime féminine riche en [amie]. Les quatre premiers vers sont des rimes suivies et les quatre derniers des rimes croisées. La disposition des rimes et la métrique révèlent ainsi une organisation en deux parties composées de quatre vers chacune :

Tableau 8

	MÉTRIQUE	RIMES		
Vers	Nombre de syllabes	Disposition des rimes	Alternance des rimes	Qualité des rimes
1	7	a	masculine	suffisante
2	7	a		
3	7	a		
4	7	a		
5	7	a		
6	5	b	féminine	riche
7	7	a		
8	5	b	féminine	riche

Dans ce texte, la structuration formelle correspond à la disposition sémantique. La première partie de quatre vers évoque la nature tandis que la seconde traite de l'amour. Au sein de chacune de ces parties, les vers sont organisés par paire et structurés selon la disposition rhétorique classique : l'exorde, la narration, la division et la confirmation sous forme de conclusion.

Dans les vers 1 et 2, l'exorde se présente sous la forme d'une reverdie qui évoque traditionnellement la fin de l'hiver et le renouveau printanier. Les vers 3 et 4 relatent les activités des oiseaux. Leur chant est transcrit dans les vers 5 et 6 où ces derniers affirment le manque de mérite de celui qui n'est pas amoureux. Cette sentence permet au locuteur d'opérer un retour sur lui-même et d'évoquer ses propres sentiments dans les deux derniers vers. La nature lui donne ainsi raison et le conforte dans son amour. La forme et le sens des vers 1 à 6 introduisent donc les vers 7 et 8 *Le cuer me tressue et saut Por ma douce amie* comme une conséquence logique de l'ensemble du texte. Le tableau suivant récapitule l'organisation du texte :

Tableau 9

Vers	Disposition des rimes	Texte poétique	Analyse succincte du texte	
1 2	7a 7a	*Qant yver define et faut,* *Qe l'erbe verdoie ou gaut,*	Exorde : reverdie sur la fin de l'hiver	Évocation de la nature
3 4	7a 7a	*Cil oisellon por le chaut* *S'asemblent si chantant haut :*	Narration : Les oiseaux chantent	
5 6	7a 5b	« *Qi donc n'aime, rien ne vaut* *Ne de cuer n'a mie* »;	Division : positionnement du sujet	Évocation de l'état amoureux
7 8	7a 5b	Le cuer me tressue et saut Por ma douce amie.	Confirmation en forme de conclusion : Retour vers le locuteur	

Ainsi, l'association du texte de la teneur à celui du double *Qant yver define* est une réinterprétation plus littérale des termes *FLOS FILIUS EJUS*. En effet, dans la teneur, la fleur évoque le Christ né d'une Vierge. Cette métaphore florale évoque au double le retour du printemps.

Refrain

Dans leurs éditions respectives, G. Anderson et H. Tischler considèrent les deux derniers vers *Le cuer me tressue et saut Por ma douce amie* comme un refrain (1518). Ce dernier a été répertorié uniquement dans le catalogue de F. Gennrich[21]. Il a considéré ces deux vers comme tels en raison de leur caractère formulaire et de l'ordonnancement général du texte. Certes, il est maintenant reconnu que F. Gennrich a accordé la qualité de refrain avec beaucoup de largesse. Néanmoins, son absence dans les listes de N. van den Boogaard n'est pas

[21] GENNRICH, Friedrich, *Rondeaux, Virelais und Balladens aus dem Ende des 12., dem 13. und dem ersten Drittel des 14. Jahrhunderts,* Göttingen, M. Niemeyer, 1927, 351 p.

nécessairement la preuve de son inexistence. Parfois, ce chercheur a considéré certains vers comme des entes alors qu'il n'en existait aucune autre occurrence connue.

Or, si les vers 7 et 8 forment bien une citation, ce dernier a profondément influencé la composition de la pièce. En effet, ces deux vers se terminent par les deux rimes reprises dans tout le texte. Ils sont formés d'un heptasyllabe et d'un pentasyllabe qui sont les deux longueurs présentes dans l'ensemble du poème. De plus, le vers 7 *Le cuer me tressue et saut*, c'est-à-dire la première partie de la citation, se compose de deux parties inégales de cinq et deux syllabes. Cette disposition grammaticale (sujet, verbe, conjonction de coordination, verbe) est également utilisée dans le premier vers du motet :

[1] *Qant yver **define** et **faut**,*

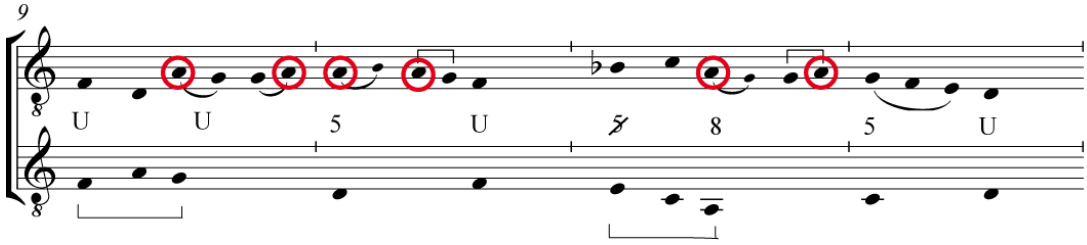
[7] *Le cuer me **tressue** et **saut***

D'autre part, un même nombre de syllabes pour chacun des mots est conservé dans les vers 1 et 2 :

[2] *Qe l'erbe **verdoie** ou **gaut**,*

Cependant, sur la base des mêmes éléments textuels et musicaux, les vers 5 et 6 *Qi donc n'aime, rien ne vaut Ne de cuer n'a mie* pourraient également être considérés comme une citation. Ces deux vers, présentés sous la forme d'un discours direct, forment une sentence qui affirme le plus grand mérite de celui qui est amoureux. D'une part, leur style musical est extrêmement différent du reste de la pièce. La mélodie chantée sur ces vers est presque exclusivement fondée sur une ornementation du *la*. D'autre part, ces deux sections sont les deux seules du motet à se terminer sur des unissons alors que toutes les autres s'achèvent sur une quinte. Il est donc possible que ces éléments soient la marque d'un emprunt :

Exemple musical 45



Il existe alors deux possibilités : soit ces traits sont la marque d'une citation textuelle et mélodique, soit le compositeur a voulu caractériser les vers *Qi donc n'aime, rien ne vaut* en jouant sur une apparente simplicité. Il évoquerait de cette manière la nature et le chant des oiseaux. Dans le premier cas, si les vers 5 et 6 sont une citation, les longueurs de vers ainsi que les rimes auraient pu être réutilisées de la même façon que les vers 7 et 8 pour ordonner l'ensemble du texte du motet. Dans le deuxième cas, s'ils ne sont pas une ente, l'apparente simplicité textuelle et musicale du chant des oiseaux servirait peut-être également à dissimuler le véritable refrain des vers suivants *Le cuer me tressue et saut Por ma douce amie*. Il est extrêmement difficile de trancher sur ce point puisqu'il n'existe aucune autre occurrence des vers 5 et 6 ou 7 et 8 qui viendrait confirmer ou infirmer de telles hypothèses. Néanmoins, la caractérisation d'un chant par un style mélodique particulier comme au vers 5 et 6 n'est pas un cas isolé et les vers 7 et 8 semblent être introduits avec plus de subtilité.

Comparaison des deux motets

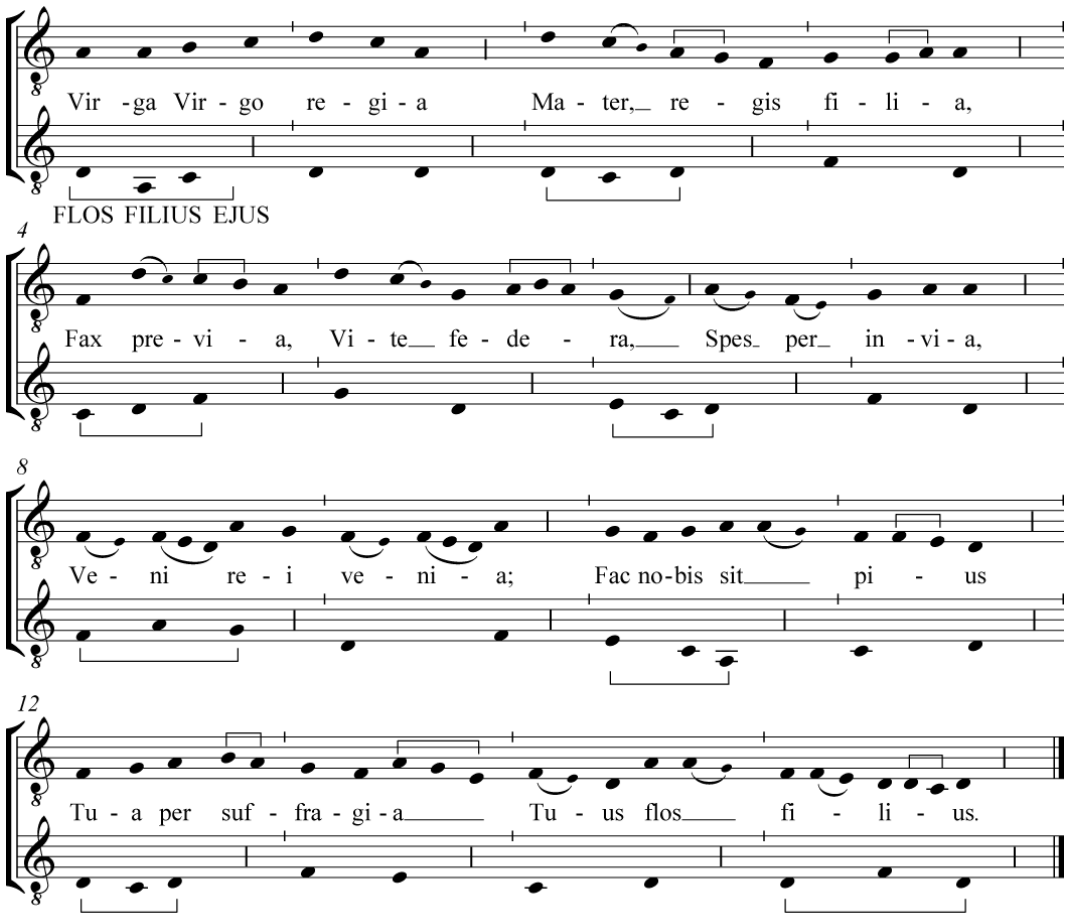
Un autre élément s'ajoute à cette situation déjà complexe. L'utilisation partielle de la mélodie de la voix supérieure dans un autre motet. G. Anderson affirme en effet qu'il existe un lien de parenté évident entre *Virga, virgo regia / FLOS* et *Qant yver define / FLOS*. Voici le texte de *Virga virgo regia* avec une proposition de traduction suivie de la transcription polyphonique de la pièce :

Virga, Virgo regia, [1]
Mater, regis filia,
Fax previa,
Vite federa,
Spes per invia, [5]
Veni rei venia ;
Fac nobis sit pius
Tua per suffragia
Tuus flos Filius.

FLOS FILIUS EJUS

Verge royale, vierge mère, fille du Roi, flambeau qui nous guide, alliance de vie, espoir à travers les obstacles (les lieux sans route), viens, indulgente à l'accusé ; fais qu'il soit bienveillant pour nous par tes suffrages, ton fils, la fleur.

Exemple musical 46

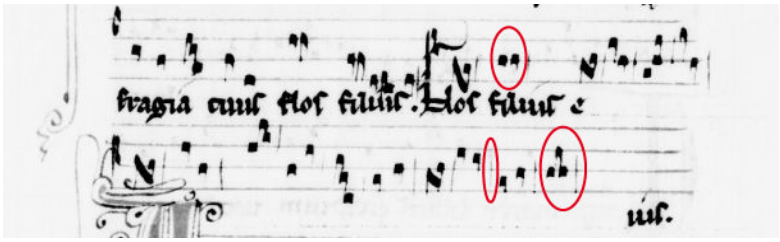


La voix de double du motet latin fait directement référence à la teneur. En effet, le texte s'achève sur *Tuus flos filius,* citation presque exacte de la teneur *FLOS FILIUS EJUS.* Autrement dit, les deux voix décrivent la fleur, c'est-à-dire le Christ, comme le fils de la Vierge. De plus, le texte du double débute par les termes *Virga Virgo regia mater,* « Verge royale, vierge mère » qui font directement référence à la prophétie d'Isaïe sur le rejeton de Jessé et à son interprétation chrétienne dans le répons *Stirps Jesse*. Le double du motet latin est donc une augmentation des mots de la teneur et un commentaire exégétique de cette voix.

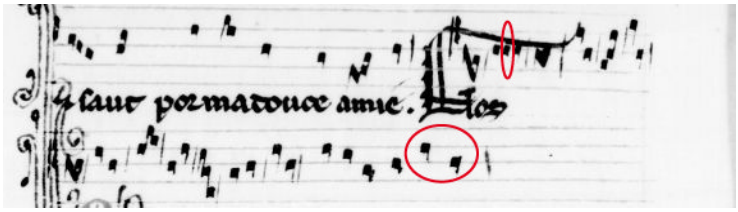
La teneur est quasiment identique dans les deux motets. Dans ces deux occurrences, il n'y a en tout et pour tout que deux variations ornementales. Dans le deuxième *ordo* de la teneur du motet *Virga, virgo regia / FLOS* le *ré* n'est pas répété. À la deuxième ligne, un trait vertical marquant la fin du quatorzième *ordo* a également été omis. Cette différence ne semble pas être significative puisque les différents notateurs des motets de [W_2] ne sont pas très rigoureux sur ce point.

Pour finir, dans le motet *Virgo, virga regia / FLOS*, un *ré* a été ajouté au dernier *ordo* pour former une *ternaria*. Les exemples musicaux ci-après correspondent respectivenent à la teneur du motet *Virga, virgo regia / FLOS* et à celle de *Qant yver define / FLOS* :

Exemple musical 47 : Teneur du motet *Virga, virgo regia / FLOS*

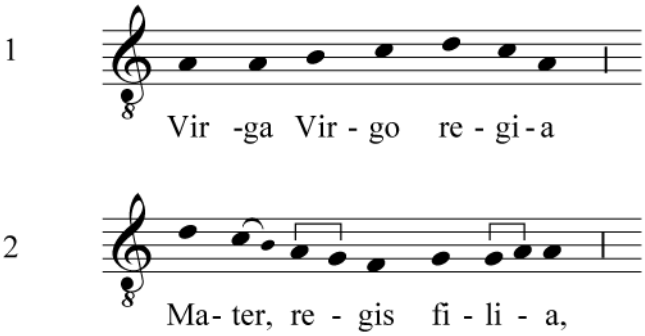


Exemple musical 48 : Teneur du motet *Qant yver define / FLOS*

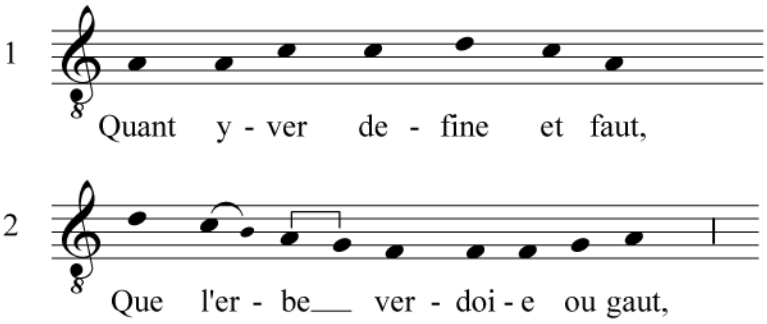


Néanmoins, malgré cette similarité, les mélodies des deux voix supérieures semblent avoir peu de points communs. Seule la mélodie utilisée dans les deux premiers vers est similaire à l'exception de deux variations ornementales :

Exemple musical 49 : Double du motet *Virga, virgo regia / FLOS*



Exemple musical 50 : Double du motet *Qant yver define et faut / FLOS*



Le rapprochement de ces deux motets a donc été établi sur l'identité de la mélodie des deux premiers vers et sur celle de la teneur. Cette similarité n'est pas suffisante pour parler de proche parenté. Les ligatures présentes dans la voix de teneur, à savoir un *ordo* constitué d'une *ternaria* associée à un *ordo* de deux

longues, sont assez fréquentes. Sur les dix-neuf motets chantés sur des sections du répons *Stirps Jesse* dans le manuscrit W_2, dix pièces utilisent cet ordonnancement, c'est-à-dire plus de la moitié. L'organisation rythmique de cette dernière n'est donc pas un critère suffisant pour permettre le rapprochement de ces deux compositions.

Selon G. Anderson, ce lien de parenté serait également fondé sur une similarité des structures textuelles. Il avance même que *the verse structure and length of phrase show exact identity*[22]. Certes, le texte *Virga, virgo regia* est fondé sur deux rimes suivies puis croisées. De plus, les vers 3 et 4 du motet latin pourrait n'en former qu'un. Néanmoins, leur ordonnancement et leur longueur sont différents dans *Virga, virgo regia* tout comme les sonorités choisies pour les rimes. Voici la structuration de *Virga, virgo regia* suivie de celle de *Qant yver define / FLOS* :

[22] ANDERSON, Gordon A. (éd.), *The Latin Compositions*, *op. cit.,* vol. 2, p. 360-361.

Tableau 10 : Structuration du texte du double *Virga, virgo regia*

Vers	Texte	Versification	
		Nombre de syllabes	Disposition des rimes
1	*Virga virgo regia,*	7 pp	a
2	*Mater regis filia,*	7 pp	a
3	*Fax previa,*	4	a
4	*Vite federa,*	5	a
5	*Spes per invia,*	5	a
6	*Veni rei venia ;*	7 pp	a
7	*Fac nobis sit pius*	6 p	b
8	*Tua per suffragia*	7 pp	a
9	*Tuus flos filius.*	6	b

Tableau 11 : Structuration du double *Qant yver define et faut*

Vers	Texte	Versification	
		Nombre de syllabes	Disposition des rimes
1	*Qant yver define et faut,*	7	a
2	*Qe l'erbe verdoie ou gaut,*	7	a
3	*Cil oisellon por le chaut*	7	a
4	*S'asemblent si chantant haut :*	7	a
5	« *Qi donc n'aime, rien ne vaut*	7	a
6	*Ne de cuer n'a mie* »;	5	b
7	Le cuer me tressue et saut	7	a
8	Por ma douce amie.	5	b

Par conséquent, il n'y a que deux points communs entre ces pièces : l'utilisation d'une mélodie similaire pour les deux premiers vers et l'emploi d'une même teneur. Or, il est tout à fait possible que cette similarité partielle du double soit le résultat d'une coïncidence due à l'application de règles contrapuntiques. Il est également envisageable de considérer cet élément comme un emprunt mélodique. Les deux premiers vers en ancien français seraient peut-être alors la preuve de l'existence d'un refrain qui aurait perdu son texte en ancien français

dans la réécriture. Néanmoins, sans autre élément, nous ne pouvons nous avancer plus sur ce sujet.

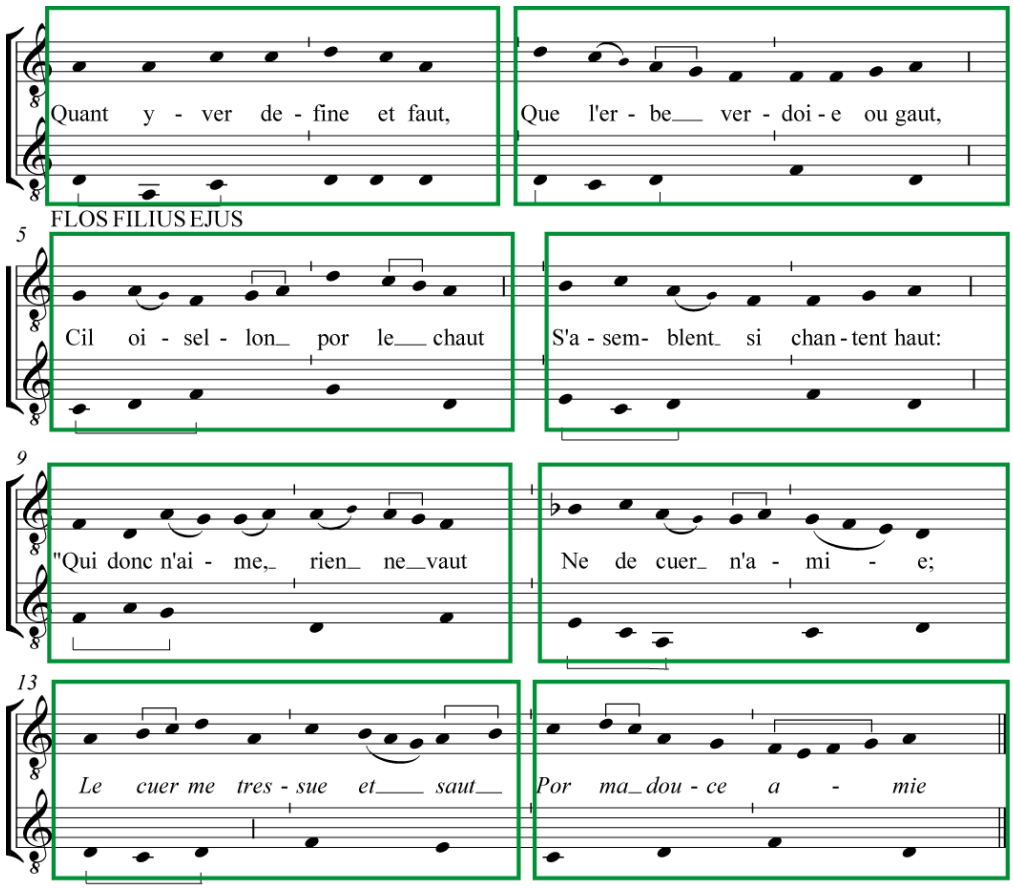
La mise en polyphonie

Le rythme des voix supérieures des motets *Virga, virgo regia / FLOS* et *Qant yver define / FLOS* n'est pas indiqué. Il n'existe pas non plus de correspondance dans d'autres manuscrits écrits selon une notation plus tardive. Les études sur ce motet ont donc donné lieu à des versions différentes. H. Tischler a transcrit ces deux motets en deuxième mode et G. Anderson en premier. À cause de l'ambiguïté de la notation, la teneur peut effectivement utiliser les deux modes rythmiques.

Dans le motet *Qant yver define / FLOS*, le nombre de vers correspond au nombre d'*ordines* de la teneur. Il y a donc huit vers pour seize *ordines*[23]. Par conséquent, il semblerait qu'un vers corresponde à deux *ordines* de la teneur dans tous les cas. Aussi, indépendamment du choix du mode, les concordances harmoniques demeurent identiques dans les deux transcriptions proposées par G. Anderson et H. Tischler :

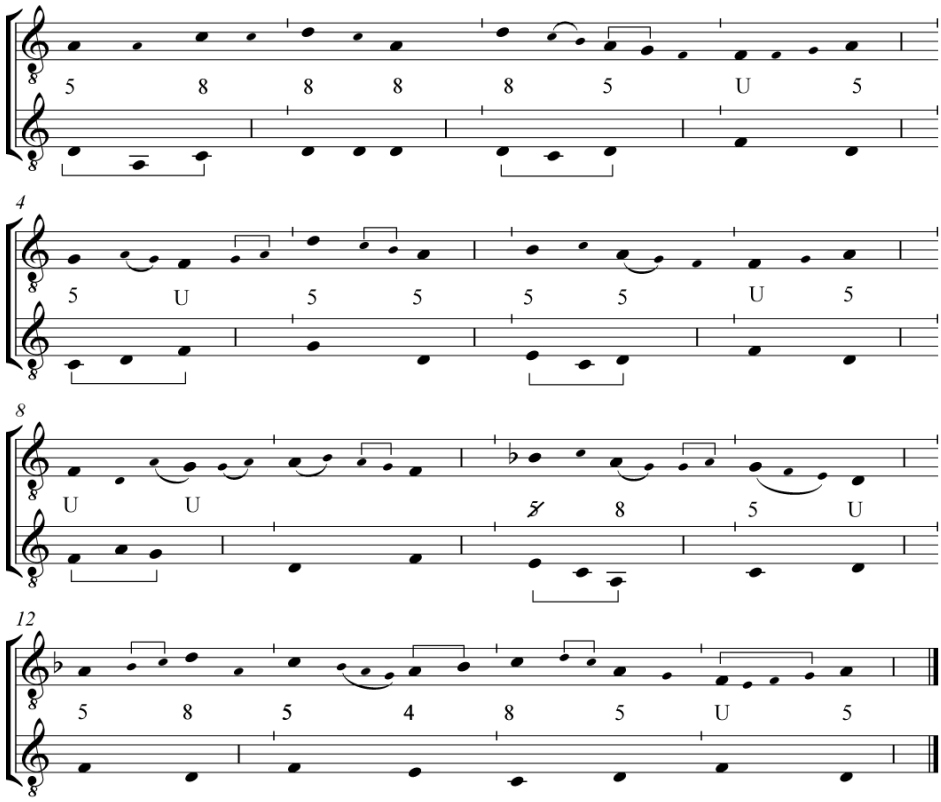
[23] Les six dernières longues sont comptabilisées ici comme trois *ordines* suivant la carrure des autres *ordines* contenant deux longues.

Exemple musical 51



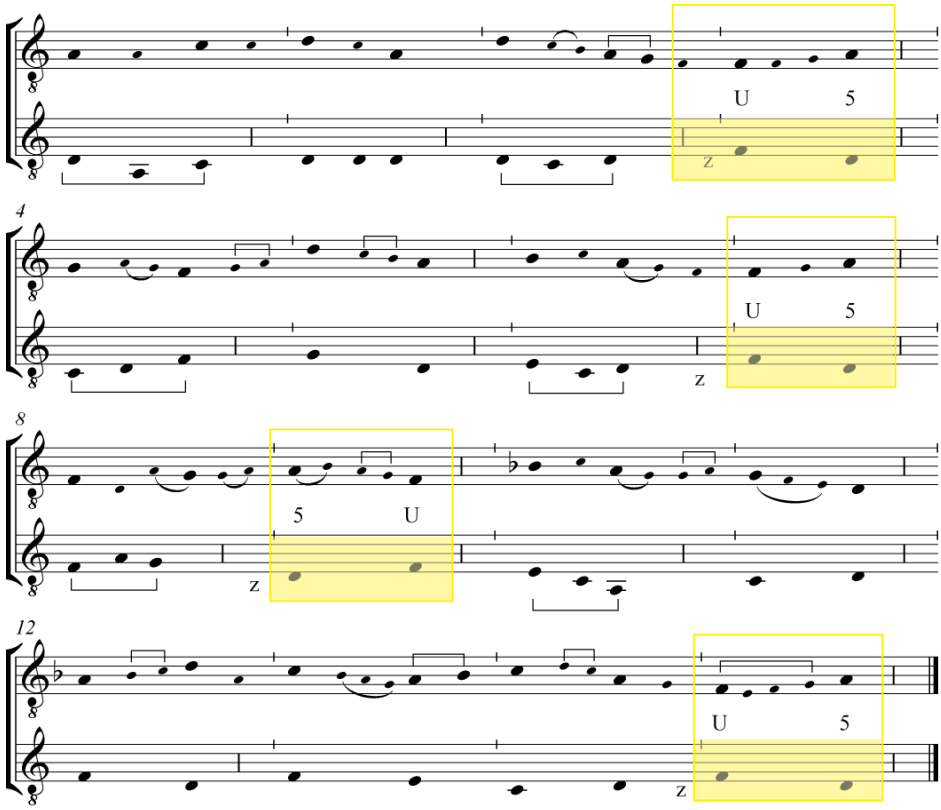
Dans cette transcription, les consonances utilisées ne s'écartent pas des règles prescrites par les traités. Elles sont formées d'unissons, d'octaves et de quintes. Il y a deux exceptions à ce constat. Une quarte est chantée comme une consonance à la mesure 13. De plus, un bémol est indiqué à la mesure 10. Bien qu'il se justifie d'un point de vue mélodique, il entraîne une quinte diminuée. Ce bémol n'est pas un ajout postérieur :

Exemple musical 52



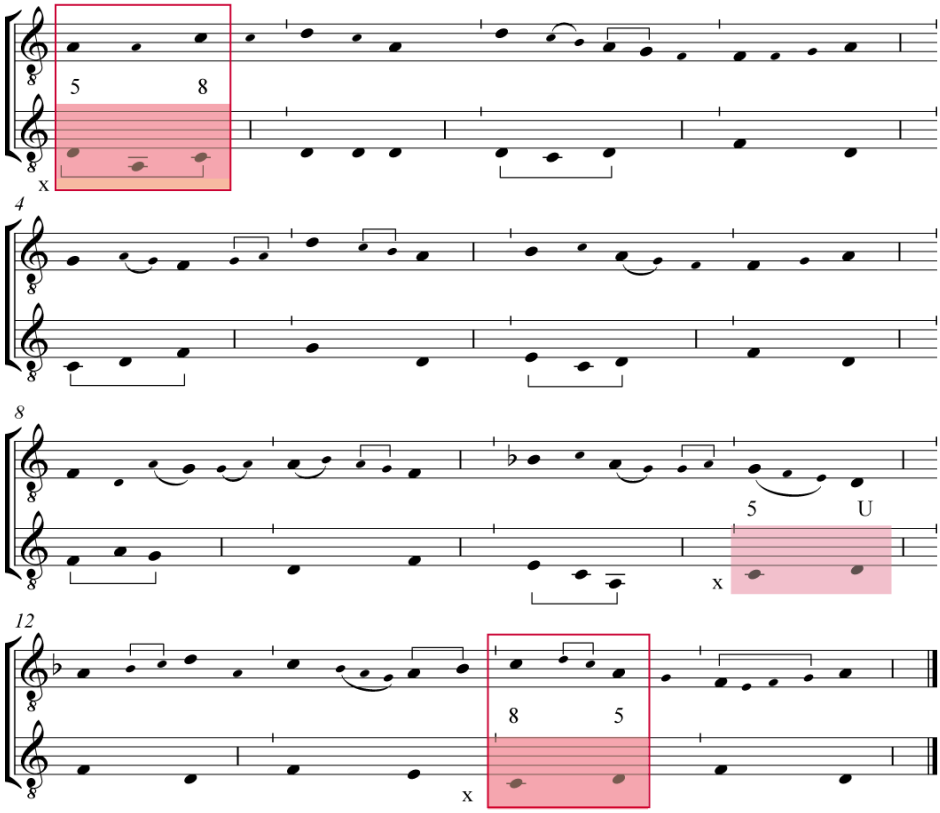
La teneur a ainsi une forte influence sur la mélodie du double. Un *ordo* de la teneur entraîne la plupart du temps l'utilisation d'un même motif à la voix supérieure. Par exemple, dès que l'*ordo z* (la tierce mineure *fa ré* ou *ré fa*) apparaît à la teneur, la voix supérieure chante la tierce majeure *fa la* (formule *c*) ou inversement *la fa* (formule *c'*). Les échanges entre les deux voix (dans les cadres jaunes ci-après) se déroulent toujours de la même manière :

Exemple musical 53



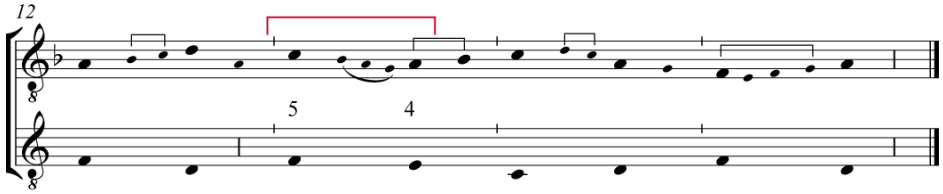
De même, l'*ordo x ré do* ou inversement *do ré* à la teneur entraîne par deux fois l'utilisation d'une tierce mineure *la do* à la voix supérieure : la première fois ascendante et la seconde fois descendante (dans les cadres rouges ci-après). Néanmoins, à la troisième occurrence, mesure 11, le compositeur a délibérément choisi une autre solution pour la voix supérieure, la quarte descendante *sol ré* au-dessus de la seconde *do ré* :

Exemple musical 54



La teneur ne conditionne donc pas complètement la voix supérieure. En effet, la tierce mineure descendante *do la* peut être chantée à la voix supérieure sans que l'*ordo do ré* soit entendu à la teneur. C'est le cas à la mesure 13 :

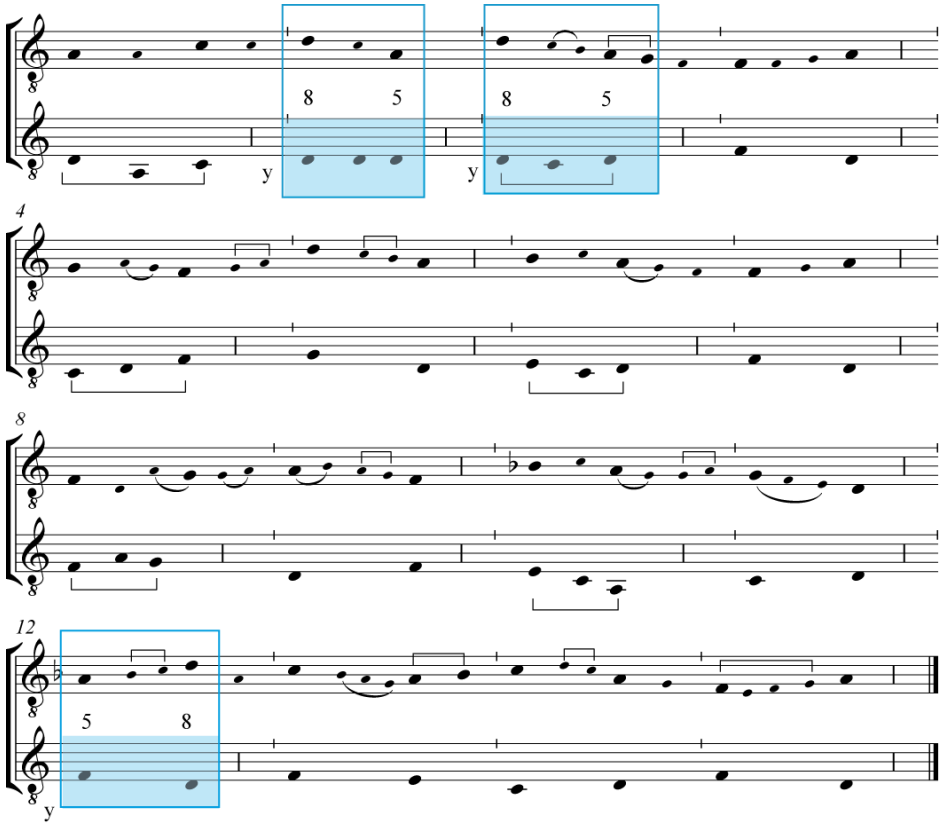
Exemple musical 55



La présence de cette formule est sans aucun doute volontaire ici puisque la voix supérieure forme alors la seule quarte consonante avec la teneur. Par conséquent, la formule *do la* a été délibérément placée ici sans qu'il y ait aucune nécessité contrapuntique.

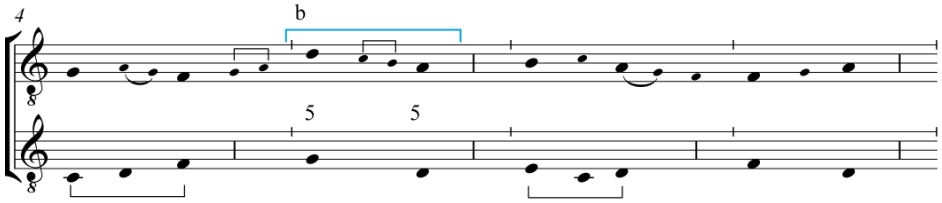
De même, quand la teneur emploie l'*ordo y ré ré*, la voix supérieure chante la plupart du temps la quarte *ré la* (formule *b* ou *b'* au double) :

Exemple musical 56



Néanmoins, le formule *b* fondée sur une quarte descendante peut apparaître à la voix supérieure sans que la teneur chante l'*ordo y* comme ici à la mesure 5 :

Exemple musical 57

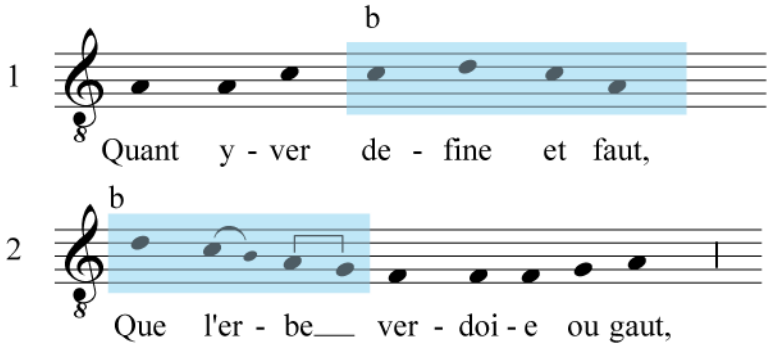


Par conséquent, s'il est indubitable que la teneur conditionne les mouvements mélodiques de la voix supérieure, le double est également le résultat d'un choix délibéré. Les motifs et les lignes mélodiques du *duplum* ne sont pas nécessairement une conséquence directe de l'ordonnancement de la teneur. Même si c'était le cas, le compositeur peut se servir de l'organisation motivique qui en résulte à la voix supérieure pour créer son texte.

Disposition mélodico-poétique

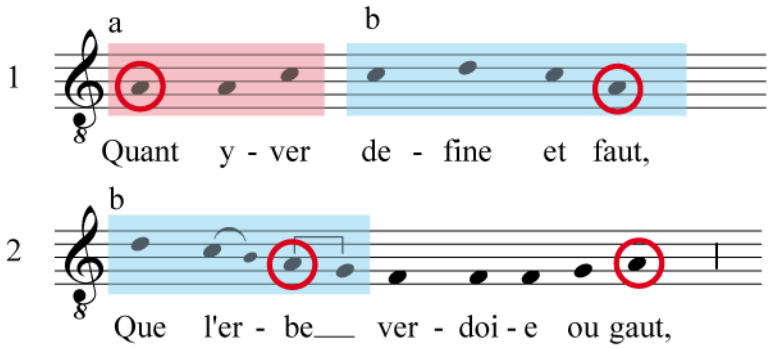
Dans ce motet, un vers semble correspondre à un *ordo* à la voix supérieure. À l'intérieur de ces unités mélodico-poétiques, le compositeur s'est servi de l'organisation motivique qui résulte en partie de la teneur pour composer son texte. Ainsi, même si les motifs musicaux *a*, *b* et *c* des vers 1 et 2 sont apparemment la conséquence directe de la mélodie de la teneur, leur organisation a semble-t-il servi à la composition du poème. La musique ponctue et souligne la structure formelle du texte. Le motif *b* chanté à la fin du vers 1 est répété au début du vers 2 : c'est une anadiplose. Il crée ainsi une forte similarité entre ces deux premières lignes. Cette parenté correspond à l'unité sémantique et formelle des deux premiers vers qui forment une reverdie :

Exemple musical 58



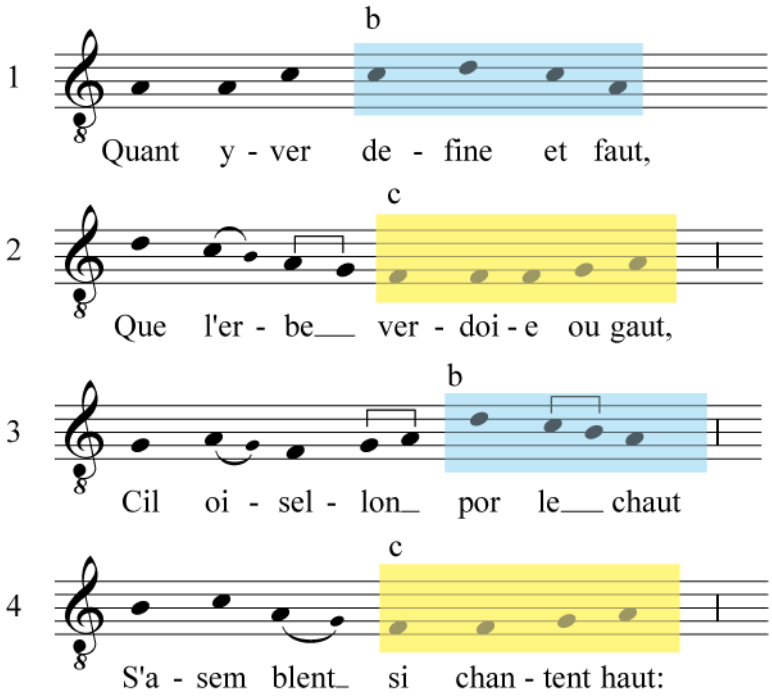
De plus, le parallélisme entre ces deux vers est accentué par une similarité des motifs *a* (*la do*) et *b* (*ré do la*). Ces derniers sont fondés sur la tierce mineure *la do*. Le *la* sert de note pivot. Le vers 1 débute sur cette note, monte et redescend au *la*. Puis, le vers 2 descend vers le *la*, et remonte vers cette même note. Ainsi, les mouvements ascendants et descendants puis inversement descendants et ascendants accentuent le parallélisme et la cohésion de ces voix. La ligne mélodique semble close sur elle-même :

Exemple musical 59



Les motifs finaux des vers sont également employés pour souligner la construction parallèle des vers 1-2 et 3-4. À la fin du vers 3, le motif *b* est répété comme au vers 1 alors qu'il n'existe *a priori* aucune nécessité contrapuntique. Puis, à la fin du vers 4, le motif *c* directement issu de la teneur est répété comme à la fin du vers 2. Le compositeur emploie donc une double *conversio* :

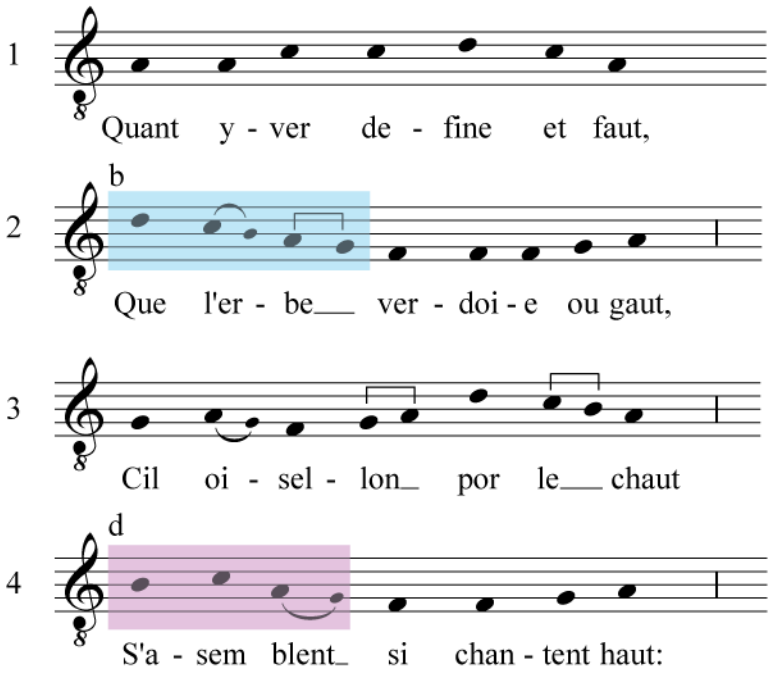
Exemple musical 60



Les terminaisons motiviques des vers 1 à 4 ont donc plusieurs fonctions. Elles marquent la fin des vers. Elles créent aussi une forte unité mélodique dans cette première partie sur la nature. Pour finir, elles permettent de créer une articulation musicale en deux sections comme dans le texte, lui-même composé de l'exorde (vers 1-2) puis de la narration (vers 2-3) :

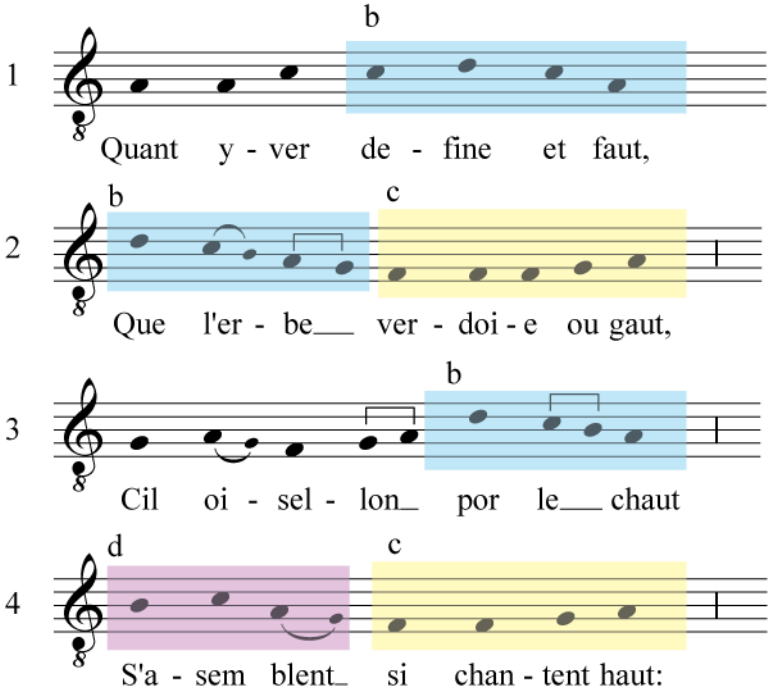
Au vers 4, le motif *d, si do la,* chanté sur *S'asemblent* renforce encore l'unité de cette première partie de quatre vers. En effet, ce dernier est en réalité très proche du motif *b*, *ré do la.* Ces deux motifs sont encore fondés sur la tierce mineure descendante *do la* :

Exemple musical 61



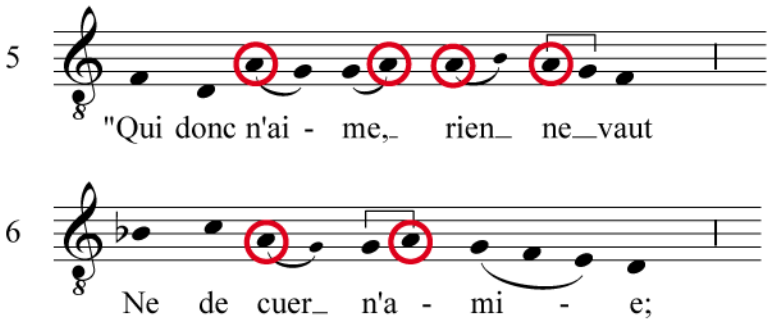
Il existe donc un fort parallélisme mélodique entre les vers 1-2 et 3-4. La mélodie chantée sur ces vers est très homogène. La composition mélodique correspond ainsi à la disposition textuelle :

Exemple musical 62



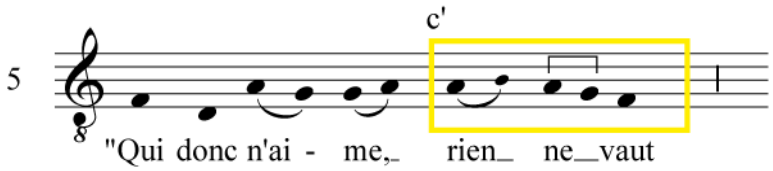
Le début de la deuxième partie du texte (vers 5 à 8) est marqué par un changement motivique. La mélodie des vers 5 et 6 est une simple ornementation autour du *la*, ce qui la différencie nettement de la première partie fondée sur une tierce mineure. La mélodie paraît plus simple. En effet, ces deux vers sur le chant des oiseaux n'emploient pas les motifs *a* ou *b*. Or, si le compositeur avait suivi fidèlement et systématiquement la structure de la teneur, il aurait pu, par exemple, utiliser le motif *a* à la fin du vers 6 :

Exemple musical 63



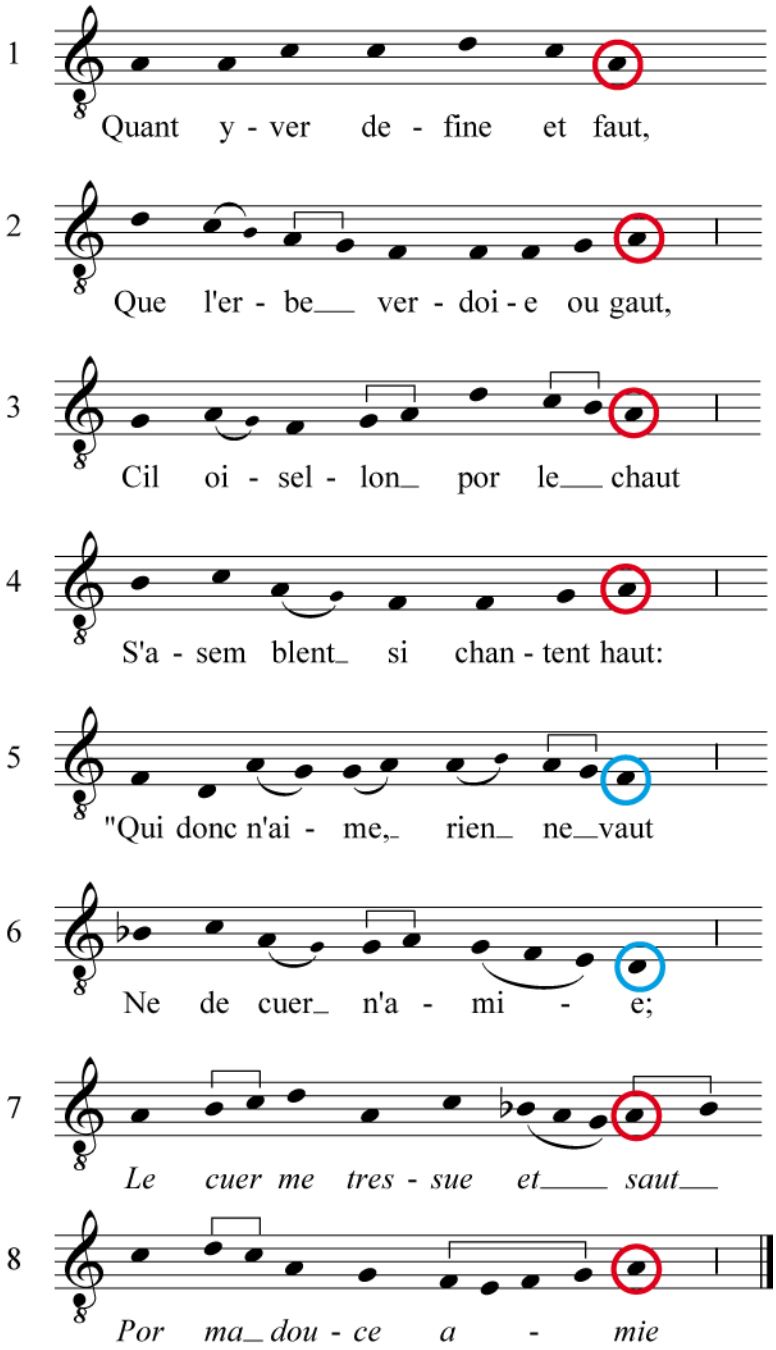
Au vers 5, le compositeur a toutefois utilisé le motif *c* des vers 2 et 4 mais inversé :

Exemple musical 64



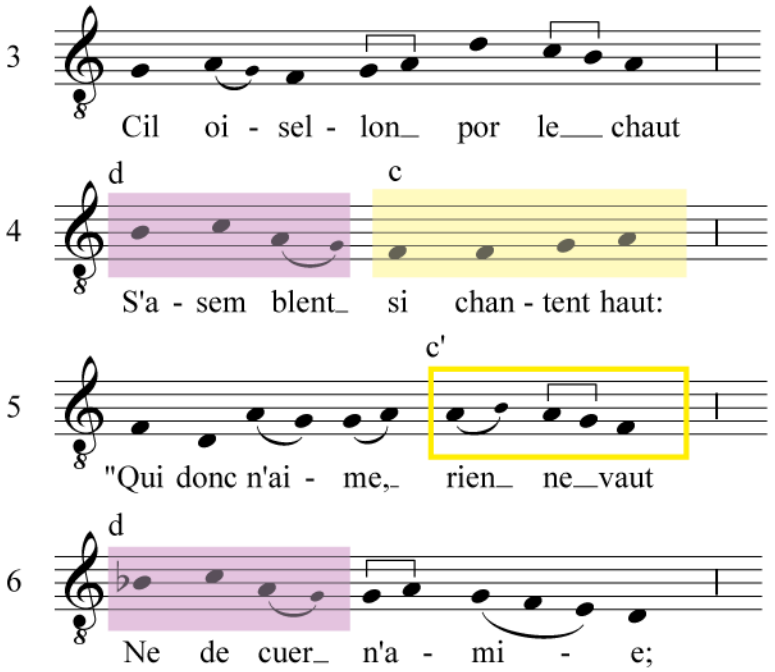
Par conséquent, contrairement aux autres sections mélodiques, les vers 5 et 6 ne s'achèvent pas sur un *la*. Là encore, le chant des oiseaux se différencient ainsi du reste de la mélodie :

Exemple musical 65



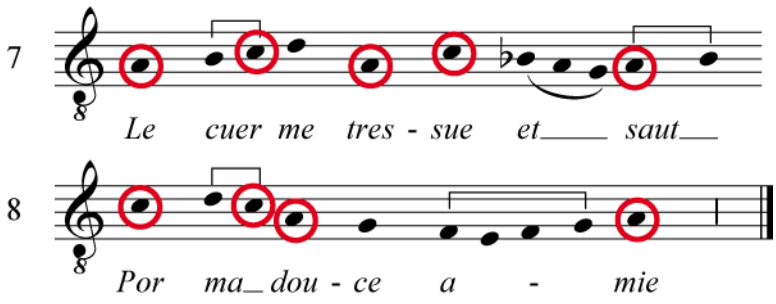
Pour autant, les vers 5 et 6 ne sont pas totalement isolés. Il existe un certain parallélisme entre les vers 3-4 et 5-6. En plus de la répétition inversée du motif *c*, le motif *d* présent au vers 4 est repris au vers 6 :

Exemple musical 66



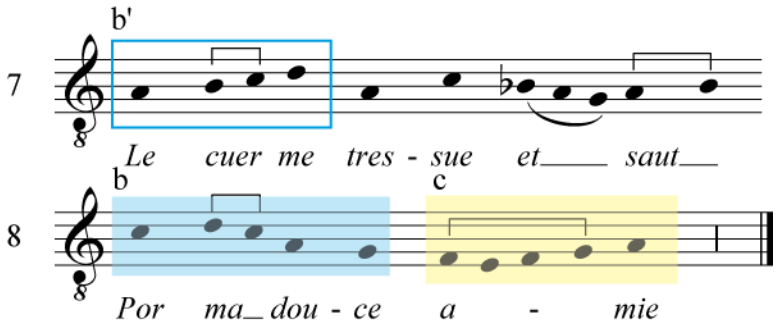
Pour finir, dans les vers 7 et 8, la voix de double est à nouveau fondée sur la tierce *la do* comme dans la première partie :

Exemple musical 67



Ces deux vers de conclusion fonctionnent également par paire. Ce parallélisme est souligné par une *repetitio* associée à une *epanodos* du motif *b*. Au vers 7, il est d'abord chanté de façon ascendante puis il est repris en descendant au début du vers suivant. Enfin, le motif *c* est repris une dernière fois pour conclure la mélodie :

Exemple musical 68



Si les vers 7 et 8 sont bien une citation avec une ente mélodique, alors la mélodie empruntée a conditionné l'ensemble du motet puisque deux des motifs *b* et *c* y sont présents. Néanmoins, cette similarité est plus probablement la preuve de l'absence de citation.

Le motet *Qant yver define / FLOS* repose donc sur une organisation simple. La polyphonie et les consonances utilisées sont peu complexes comme le texte du motet. Pourtant, le compositeur emploie les répétitions très nombreuses qui en découlent pour articuler la structure du texte et de la mélodie. Les parallélismes mélodiques font ainsi écho à la structure grammaticale et sémantique du texte. Certes, les motifs dépendent en partie de la teneur mais le compositeur les utilise pour créer une pièce poétique et musicale complète reposant sur des motifs.

CONCLUSION :

Dans ces pièces, il existe bien des répétitions et des parallélismes musicaux qui permettent de lier l'organisation mélodique de la voix supérieure à celle du texte. Pour autant, les compositions étudiées dans ce chapitre n'ont pas été reprises dans d'autres manuscrits à une exception près. Elles n'ont jamais été réemployées pour servir à la composition d'un *contrafactum* ou d'une chanson, du moins dans les sources dont nous disposons. La voix supérieure de ces motets est en effet très répétitive et souvent fortement tributaire de la teneur. Néanmoins, même dans ces compositions à la polyphonie simple, la répétition de certains motifs à des emplacements spécifiques ne peut être uniquement le fruit de contraintes polyphoniques. Les compositeurs s'appuient sur ces réitérations mélodiques parfois alliées à l'utilisation des registres pour les articuler avec l'organisation du texte et pour créer une mise en forme poétique. Ces pièces permettent ainsi de souligner, dans notre étude, l'utilisation de formules

répétitives dans la voix supérieure jusqu'à un certain systématisme. Le motet *Il a plus en mon cuer / DOMINO* en est un exemple probant.

Une relation entre texte et mélodie de la voix supérieure existe alors dans ces pièces selon plusieurs cas de figure. Dans *Et sire / EJUS* et *Il a plus en mon cuer / DOMINO*, l'utilisation du registre aigu ou d'un même motif est déterminante. Ces derniers mettent en évidence les différentes positions et parties du texte. Les répétitions motiviques permettent également de créer des parallélismes mélodiques entre des vers qui forment une unité sémantique et grammaticale. La structure mélodique de la voix supérieure correspond alors à celle du texte. Pourtant, tandis que, dans *Et sire* ou *Qant yver*, la volonté de créer un lien entre texte et musique est évidente et réfléchie, dans les deux autres pièces, cette relation n'est peut-être pas si volontaire. Ainsi, de notre point de vue, le motet *Qant yver define / FLOS* semble la composition la plus aboutie de ce chapitre. L'ensemble des motifs, de leurs répétitions et des parallélismes créés correspond à l'organisation sémantique et grammaticale du discours malgré le poids de la teneur. Ce motet, apparemment si simple, est une mise en forme totale s'appuyant à la fois sur les contraintes polyphoniques, mélodiques et textuelles pour créer une composition poético-musicale.

Les motets de ce chapitre sont des pièces simples aux procédés de compositions évidents. Chaque polyphonie résulte des mêmes procédés organisationnels fondés sur des unités de structures quelles soient grammaticales ou mélodiques. La teneur organisée en *ordines* divise la mélodie en périodes qui déterminent celles de la voix supérieure et ainsi celles des vers et des motifs. La mélodie et le texte du double sont alors conçus par différentes phrases qui résultent d'une même structure de pensée. La teneur est donc bien le fondement de la composition.

Pourtant, dans ces pièces, les compositeurs ont eu des approches différentes avec la mélodie de la teneur. En effet, le premier motet *Canticum exercuit / BENEDICAMUS DOMINO* est la pièce où le compositeur est le plus intervenu sur cette voix. La mélodie est transposée et les quatre derniers *ordines* doivent sans doute être répétés. De plus, deux notes de la mélodie ont été modifiées à chaque occurrence. C'est le cas le plus extrême dans tout notre

corpus. Néanmoins, étant donné que ce motet est également l'une des pièces notées avec le moins de soin, il est difficile de faire la part des choses entre les erreurs du scribe et les modifications volontaires de la mélodie de la teneur. Dans le motet *Il a plus en mon cuer / DOMINO*, les notes absentes du mélisme de *DOMINO* sont sans doute une erreur du scribe. Dans le motet *Et sire / EJUS*, le compositeur n'a en rien modifié la mélodie : il la répète deux fois selon un même rythme immuable.

Dans ces pièces et malgré certains amendements, la teneur façonne donc la mélodie de la voix supérieure comme indiqué dans les traités contemporains. Cette voix est également liée au *motetus* d'une autre manière. En effet, les relations entre le texte de la teneur et celui du double sont manifestes dans quatre des motets. Dans le troisième *Il a plus en mon cuer / DOMINO,* les liens entre les voix ne sont pas évidents mais c'est une exception. Dans le poème *Qant yver*, le terme *Flos* est réinterprété dans un contexte différent pour évoquer le renouveau printanier. Dans le motet *Et sire / EJUS*, le double est lié de façon allégorique à sa teneur *EJUS*, illustrant ainsi les relations entre amour courtois pour la dame et spirituel pour la Vierge. Le double du motet *Canticum exercuit / BENEDICAMUS DOMINO* cite explicitement la teneur. Néanmoins, ce dernier texte est assez différent des autres poèmes chantés sur la teneur *Stirps Jesse*. Il évoque non pas un personnage fictif tiré des *topoï* des pastourelles ou de l'amour courtois mais un homme qui a vécu au XIIIe siècle. Dans ce contexte, les termes de la teneur *BENEDICAMUS DOMINO* sont ainsi le résultat d'un cheminement de la vie exemplaire de cette personne tangible vers la conclusion : il est juste de bénir le Seigneur.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Notre étude a démontré l'existence de relations structurelles entre texte et musique dans la voix supérieure des motets de notre corpus. Certes, ce travail découle des ouvrages et articles antérieurs qui ont valorisé le rôle des textes dans ces pièces. Néanmoins, cette réévaluation littéraire du motet n'impliquait pas nécessairement un lien entre poème et mélodie au sein de la voix supérieure. La problématique de ce travail à savoir - peut-il exister une relation structurelle entre texte et musique au sein de la voix supérieure des motets ? - est en effet polémique. Le plus souvent, l'éventualité d'un tel lien est récusée *a priori* par les musicologues pour deux raisons fondamentales que nous pouvons réfutées.

En premier lieu, la création d'un motet est essentiellement fondée sur le principe de la réécriture. Ces pièces seraient, à l'origine, un simple ajout de texte à des polyphonies antérieures : les clausules. D'autre part, l'existence de *contrafacta*, réécritures en latin ou en ancien français, est très fréquente. Les motets qui appartiennent à un même réseau – en d'autres termes qui ont au moins deux voix mélodiques communes - peuvent être très nombreux. Sur la teneur *FLOS FILIUS EJUS*, une même famille de motets peut compter jusqu'à sept pièces différentes.

Or, si la musique est antérieure, rien n'oblige le compositeur à prendre en compte les caractéristiques structurelles de la mélodie originelle pour créer un nouveau texte, *a fortiori* lors de la création d'un troisième ou quatrième *contrafactum*. Pour autant, ce problème est présent dans toute réécriture quel que soit le genre évoqué et cet aspect n'empêche pas les musicologues d'étudier les liens entre texte et musique dans les autres pièces contemporaines comme par exemple dans les chansons de trouvères.

En second lieu, les chercheurs sont réticents à considérer l'existence de liens entre mélodie et poème dans les voix supérieures des motets à cause du rôle de la teneur. En effet, dans les autres genres contemporains comme le conduit, les relations entre texte et musique sont le plus souvent fondées sur la répétition. Or, dans les motets, la teneur empruntée déterminerait à tel point la voix supérieure que les réitérations du double ne pourraient pas résulter d'une volonté répétitive horizontale : elles seraient la conséquence de la teneur.

Notre problématique sur les relations entre texte et musique reste donc subordonnée à une question préliminaire fondamentale : quelles contraintes exercent la teneur sur la voix supérieure du motet ? En effet, la voix empruntée peut influencer le double de trois façons. Elle peut déterminer le texte, la mise en forme rythmique et la mélodie de la voix supérieure. Néanmoins, la question cruciale réside avant tout dans la mesure et l'évaluation de ce conditionnement.

Il est vrai que la voix empruntée, fondement de la polyphonie du motet, détermine fortement les voix supérieures au niveau du rythme et des carrures. Selon les traités contemporains, la teneur est le plus souvent la première voix choisie. Elle est ordonnée en plusieurs *ordines* en fonction d'un mode rythmique préétabli pour servir de fondement au déchant. Ainsi, l'organisation du contrepoint mélodique repose sur cette mise en ordre rythmique. Les notes impaires de la polyphonie sont consonantes tandis que les paires peuvent être dissonantes. De plus, la disposition régulière et répétitive des *ordines* créent des périodes déterminées. Cette organisation permet de donner un cadre rigide aux phrases mélodiques et aux vers de la voix supérieure. Au sein des motets conservés dans les sources les plus anciennes, il est très fréquent que chaque période de la teneur constituée d'un ou deux *ordines* corresponde à une phrase mélodique de la voix supérieure. Le plus souvent, cette dernière coïncide également avec un vers du *motetus* et ce, tout au long du motet.

Pourtant, même si l'empreinte rythmique de la teneur est forte, il existe de nombreuses possibilités contrapuntiques pour le double. Pour chaque formule mélodique chantée à la teneur, le compositeur peut choisir un mouvement contraire ou parallèle suivant les consonances les plus courantes : l'unisson, la quinte et l'octave. Ce qui laisse un nombre important de possibilités. Aussi, les répétitions mélodiques de la voix supérieure ne résultent pas nécessairement des réitérations de la teneur.

D'autre part, les motets les plus anciens proviendraient des clausules, elles-mêmes issues des *organa*. G. Gross a démontré que ces dernières polyphonies sont fondées sur des réitérations motiviques structurantes : les *colores*. Ces figures de répétitions issues de la grammaire et de la rhétorique ont été réemployées à des fins musicales. En effet, certains traités contemporains évoquent nommément les *colores* dans la composition de la polyphonie et de la monodie. Ces figures permettent ainsi d'identifier différents types de répétitions motiviques. Or, certaines clausules et motets fondés sur la forme AAX contiennent des *colores*. L'existence de répétitions structurantes est donc tout à fait possible au sein des voix supérieures des motets.

En effet, les compositeurs de ces pièces musicales et littéraires, sans doute des clercs, étaient tout à fait capables d'employer ces figures de rhétorique. Ils les connaissaient même très bien puisque les textes en ancien français ou en latin des voix supérieures des motets recèlent un nombre important de *colores.* Dans les motets de notre corpus, la figure la plus fréquente est l'*annominatio* ou paronomase. Ces répétitions et jeux sonores sont si nombreux qu'il est parfois difficile de déterminer la fin des vers. De plus, les poèmes de ces pièces sont le plus souvent organisés selon la disposition rhétorique classique prônée entre autre dans la *Rhétorique à Hérennius* ou dans l'ouvrage *Parisiana Poetria* de Jean de Garlande : l'exorde ou introduction, la narration sur l'exposition des faits, la division ou proposition qui annonce le sujet, la confirmation, la réfutation et la conclusion. Les compositeurs des motets possédaient donc certaines connaissances en rhétorique. Ces éléments ajoutés à la provenance des motets les plus anciens permettent de confirmer la possibilité de l'utilisation des *colores* à des fins musicales dans ces pièces. Ils restaient à prouver que ces répétitions mélodiques coïncidaient avec les structures des textes.

Dans des articles isolés, quelques musicologues ont déjà mis en évidence l'existence de liens structurels entre texte et musique dans les voix supérieures des motets. Ces exemples sont le plus souvent fondés sur la répétition et notamment sur la coïncidence des réitérations littéraires et mélodiques.

Cependant, la relation entre texte et musique dans le motet ne passe pas exclusivement par ce biais. Certains compositeurs ont employés les spécificités rythmiques d'une voix pour souligner certains mots ou l'adéquation de la structure textuelle et mélodique de la pièce. De même, le registre aigu peut être utilisé dans une perspective rhétorique semblable. Une relation entre texte et musique dans le double du motet est donc possible et envisageable.

Pour répondre à la question des rapports entre texte et musique dans les motets, nous avons choisi d'étudier les pièces à deux voix contenues dans le manuscrit W_2 et fondées sur une teneur en particulier. Ce parti-pris nous a permis de vérifier le poids réel de la voix empruntée sur le double au niveau

polyphonique, rythmique, littéraire et liturgique. Dans cette perspective, le choix de la teneur *FLOS FILIUS EJUS* issue du répons *Stirps Jesse* était une décision judicieuse. Ce répons véhicule un sens liturgique fort, lié au développement du culte de la Vierge.

Les motets fondés sur la teneur *FLOS FILIUS EJUS* forme en effet l'apogée musicale d'une tradition liturgique, exégétique et iconographique plus connu sous le nom d'« arbre de Jessé ». Le répons *Stirps Jesse*, attribué à l'évêque Fulbert, s'inscrit dans cette thématique. Il a été composé à Chartres au XIe siècle spécialement pour la fête de la Nativité de la Vierge. Il évoque les fondements du dogme chrétien : l'Incarnation de Dieu sur terre par l'intermédiaire de la Vierge. Dans la prophétie d'Isaïe, l'évocation de la racine de Jessé annonce la venue d'un sauveur. Dans l'exégèse chrétienne et dans le répons, la métaphore est développée et réinterprétée. Jessé a donné naissance à une branche, *virga,* assimilée à la Vierge qui a elle-même produit une fleur, le Christ.

De la même façon, les représentations iconographiques de l'arbre de Jessé mettent l'accent sur Marie. Par son ascendance régalienne, prophétique et sacerdotale, elle est le réceptacle idéal du divin. Le plus souvent au sommet de l'arbre, la Vierge représente ainsi le point de basculement entre la parenté spirituelle et charnelle. Elle incarne également l'opposition entre le Nouveau et l'Ancien Testament et représente un nouvel espoir de salut pour les hommes. L'emploi du répons *Stirps Jesse* dans les motets n'est donc pas anodin. Il évoque une exégèse littéraire, liturgique et iconographique fondamentale pour le dogme chrétien et s'inscrit pleinement dans le développement sans précédent du culte marial.

La richesse de la thématique du répons est peut-être l'une des raisons de son utilisation dans les motets mais ce n'est pas la seule. Son attribution à Fulbert de Chartres a sans doute contribué au phénomène. En effet, le *Stirps Jesse* a été repris dès sa création. La seconde partie du verset, *Flos Filius ejus*, a servi à la composition d'un *contrafactum* sur *Benedicamus Domino.* À partir du XIIe siècle, cette réécriture est chantée pour les principales fêtes de l'année dans tous les

prieurés et abbayes affiliés à Cluny. Ainsi, la mélodie du *Stirps Jesse* a été largement diffusée dans la liturgie. Au XIIIe siècle, le répons est employé à Paris pour les célébrations dédiées à la Vierge. Le *Stirps Jesse* et son verset *Flos Filius ejus* étaient donc extrêmement répandus. Ils ont ainsi servi de fondement à des *organa* et clausules issus du *magnus liber organi*.

À partir de ces polyphonies liturgiques, les compositeurs ont créé de nombreux motets. Les pièces chantées sur le répons *Stirps Jesse* représentent ainsi trente-sept réseaux de compositions conservées dans seize manuscrits différents. Cet ensemble est l'un des plus importants du XIIIe siècle et ces pièces sont tributaires d'une tradition musicale fondée sur la répétition mélodique.

C'est l'une des raisons qui nous a poussée à étudier les motets du codex W_2. Ce manuscrit, daté des années 1240-1250 environ, est l'une des sources les plus anciennes qui conservent des motets. Il contiendrait des pièces issues du *magnus liber organi* et rassemble à lui seul vingt-et-un motets sur la mélodie du *Flos Filius ejus* dont dix-sept sont à deux voix.

Nous avons choisi de nous concentrer sur ces dix-sept pièces en particulier pour plusieurs raisons. Les traités décrivent toujours la constitution du déchant en commençant par la composition de la teneur et du double. De plus, les motets à deux voix fondés sur la mélodie du *Stirps Jesse* sont beaucoup plus nombreux dans le manuscrit W_2. En effet, les pièces à quatre voix sur *FLOS FILIUS EJUS* ou *EJUS* conservées dans Mo résultent en réalité de l'association de plusieurs compositions. D'autre part, ce petit ensemble nous a permis de nous focaliser plus particulièrement sur la relation entre texte et musique dans la voix supérieure de ces pièces. Pour finir, ce corpus est idéal pour vérifier si la réécriture est un obstacle réel aux liens entre poème et musique dans le double. En effet, les motets sur la mélodie du *FLOS FILIUS EJUS* possèdent plusieurs *contrafacta* présents dans le codex W_2 et sont liés à de nombreuses clausules.

Notre corpus est ainsi extrêmement cohérent. Les motets à deux voix sont répartis dans les trois derniers fascicules de W_2 : les huit pièces latines sont

conservées dans le huitième fascicule, les huit compositions en ancien français dans le dixième. Un seul motet à deux voix en langue vernaculaire est placé dans le neuvième fascicule mais sa position résulte d'une erreur du copiste. À l'intérieur de chacun des fascicules 8 à 10, les pièces sont organisées en fonction de plusieurs séries alphabétiques.

La disposition des motets dans le manuscrit W_2 repose en effet sur un choix catégoriel. Les pièces sont réparties dans différents fascicules selon la langue utilisée et le nombre de voix de chaque motet. Cette organisation ne correspond pas à la chronologie des compositions puisque, dans notre corpus, les motets en ancien français sont généralement antérieurs aux autres pièces. La correspondance entre les vers et les phrases musicales en est un élément de preuve. Une seule des compositions latines aurait été composée avant celle en langue vernaculaire : *Domino fidelium / DOMINO*.

En effet, sur les dix-sept motets de notre corpus, six pièces possèdent une réécriture à deux voix dans W_2 et une composition supplémentaire est liée à un motet à trois voix également présent dans le manuscrit. Ainsi, au sein de ce groupe, il existe quatre couples de motets dont l'un est écrit en ancien français et l'autre en latin. Ce qui représente près de la moitié des pièces de cet ensemble. Le codex W_2 conserve également d'autres correspondances internes. Le motet *Fidelis gratuletur / DOMINO* est le *contrafactum* de la clausule chantée dans l'*organum Virgo Dei genitrix virga est, flos Filius ejus* au folio 51 v° du manuscrit.

Les motets de notre corpus sont également liés à des pièces monodiques profanes absentes du codex W_2. En effet, deux pièces étudiées sont des réécritures de chansons : *Ave rosa novella / FLOS* et *Bone amor / FLOS*. *L'en dit que j'ai amé* est également lié à une monodie en ancien français mais les relations sont moins riches que dans les exemples cités avant.

D'autre part, sept clausules conservées dans F, St-V et W_2 possèdent des correspondances avec dix des dix-sept motets de notre corpus. Deux clausules sont conservées dans St-V et cinq autres dans F. Toutes ces polyphonies sans texte

sont indépendantes à l'exception de celle liée au motet *Fidelis gratuletur / DOMINO* qui est conservée dans plusieurs *organa*. Dans huit cas sur dix, nous avons considéré la clausule comme antérieure au motet ou à sa réécriture. La présence de *copula* notamment dans cinq de ces polyphonies sans texte semble indiquer que ces compositions pouvaient sans doute être intégrées dans des *organa.*

Les correspondances avec les motets de notre corpus sont ainsi conservées dans des sources très différentes : des livres liturgiques issus du *magnus liber organi*, des recueils de motets, des chansonniers ou des sommes de pièces diverses plus tardives. Dans notre corpus, seules cinq motets ne possèdent aucune réécriture dans le sens de *contrafactum* : *Il a plus en mon cuer / DOMINO*, *Canticum exercuit / BENEDICAMUS, Qant yver define / FLOS*, *Virga virgo regia / FLOS* et *Et sire / EJUS*.

Un tel ensemble de pièces permet de mesurer les contraintes réelles de la teneur sur la voix supérieure d'un point de vue littéraire, rythmique, mélodique et polyphonique. L'étude des thèmes utilisés au double est en effet particulièrement intéressante. Dans notre corpus, la voix empruntée est toujours fondée sur la mélodie du *FLOS FILIUS EJUS* ou sur *EJUS*. Cinq motets sont chantés sur *FLOS FILIUS EJUS* et un seul sur *BENEDICAMUS DOMINO*. Trois emploient *EJUS* et cinq *DOMINO*. Or, lors d'une réécriture, la teneur conserve toujours le même texte sauf dans le cas de *Fidelis gratuletur / DOMINO*. Le motet est chanté sur deux textes différents *DOMINO* et *SANCTO*. Ce changement est justifié par l'origine liturgique multiple de la clausule. Elle apparaît dans plusieurs *organa* chantés sur *EJUS, DOMINO* et *SANCTO* en fonction des célébrations liturgiques. Dans tous les autres cas, cette permanence du texte de la teneur dans les motets tend à démontrer l'importance de ces quelques mots dans la composition. Même si notre corpus ne permet pas de tirer des conclusions générales sur les liens entre les textes de la teneur et des voix supérieures au sein des motets, notre étude permet de confirmer les travaux antérieurs réalisés sur ce sujet. La teneur entretient une relation dialectique et exégétique avec les voix supérieures. La réécriture du double modifie nécessairement alors le lien entre les textes de la

voix supérieure et de la teneur mais ne détruit pas cette relation : elle sert de base à une recréation.

Comme nous l'avons démontré dans la seconde partie, les motets en ancien français de notre corpus sont presque sans exception antérieurs aux pièces latines. Au sein des voix supérieures en langue vernaculaire, le texte utilise deux registres différents. Le poème du double dans *Hier mein / DOMINO* est l'une des rares pièces qui emploie les *topoï* de la pastourelle. Cette composition, créée à partir d'une clausule préexistante, est également le seul motet où le lien entre la teneur et le double est plus difficile à déterminer. Dans tous les autres motets en ancien français, les poèmes utilisent le registre de la *fin'amor*. Il existe alors deux types de liens allégoriques entre les textes des différentes voix qui ne sont pas exclusifs. Dans *En mai / FLOS* et *Qant yver / FLOS*, la fleur de la teneur est réinterprétée au double de manière générale pour évoquer la floraison et le retour du printemps. Pourtant, ces références ne sont pas de simples rappels plus ou moins littéraux de la voix empruntée. Dans *En mai / FLOS*, l'emploi d'une rose, fleur mariale par excellence, instaure également un lien allégorique entre les voix. La fleur chantée à la teneur, métaphore du Christ, est associée à la rose virginale dans la voix supérieure.

En effet, dans tous les motets en ancien français, l'amour pour la dame semble lié à celui pour la Vierge. Les principes de la *fin'amor*, jouissance du désir pur sans accomplissement, font écho à l'amour spirituel pour Marie. Les relations de contrafacture entre le motet *Bone amour / FLOS* et la chanson *De la Virge nete et pure* (RS 2114) illustre de façon explicite cette dévotion courtoise envers la Dame de toutes les dames, la Vierge. La teneur et le double entretiennent alors un rapport dialectique où chaque voix permet un enrichissement et un approfondissement réciproque. La teneur nuance également les différentes positions sur l'amour évoquées au double comme dans *Et sire / EJUS*. L'affrontement des deux thèses est alors contrebalancé par l'amour supérieur pour la Vierge.

Dans les motets latins, les liens entre les textes de la teneur et du double semblent plus évidents que dans les compositions en ancien français. Or, les motets en langue vernaculaire ont été composés avant les pièces latines. Les voix supérieures de ces dernières citent alors très fréquemment l'Ancien Testament. Dans *Candida virginitas / FLOS,* la teneur fondée sur l'explicitation chrétienne de la prophétie d'Isaïe est ainsi reliée à une interprétation mariale de la Genèse. Dans *Domino fidelium / FLOS* ou *Flos ascendit / FLOS*, la teneur est chantée en parallèle avec d'autres citations des versets du prophète sur le Sauveur, bannière des nations et des peuples (XI, 5-12) ou sur la naissance miraculeuse d'un enfant (IX, 5-6). Ainsi, dans le motet *Flos ascendit / FLOS,* le compositeur emploie la même démarche argumentative que dans l'exégèse ou plus particulièrement dans le sermon de Fulbert *Approbatae consuetudinis*. La conformité de l'Ancien Testament au regard du Nouveau permet de prouver la véracité de l'un des principes fondamentaux du dogme chrétien : Jésus est le Fils de Dieu, né d'une vierge. Pour autant, les références bibliques ne sont pas limitées à l'Ancien Testament. Le double du motet *Ave rosa novella / FLOS* cite explicitement la salutation de l'ange Gabriel à Marie (Luc, I, 28-29). Ainsi, l'exégèse mariale et les lectures tirées des célébrations dédiées à la Vierge nourrissent la composition des textes des doubles des motets latins.

De plus, ces citations bibliques sont parfois employées en même temps qu'une référence directe au répons dans la voix supérieure. C'est le cas dans *Flos ascendit / FLOS* où le double s'achève sur les mots de la teneur *Flos Filius ejus*. De même, le texte de la voix supérieure de *Virga virgo regia / FLOS* se termine sur *Tuus flos Filius*. La référence peut être moins explicite dans certains motets. Dans *Ave rosa novella / FLOS* ou dans *Candida virginitas / FLOS,* le mot fleur n'est pas chanté au double mais la rose et le lys, fleurs mariales, sont citées. De même que dans le motet *En mai / FLOS*, la fleur, métaphore du Christ à la teneur évoque alors la Vierge à la voix supérieure.

Dans quelques-uns des motets latins fondés sur le texte *DOMINO* (*Canticum exercuit / BENEDICAMUS DOMINO* ou *Domino fidelium / DOMINO*), la référence à la teneur est également explicite. Dans la première

pièce, le double s'achève sur une citation de la teneur à la première personne du singulier : *Benedicam Domino*. La seconde pièce, *Domino fidelium / DOMINO,* a été composée avant le motet en ancien français et les deux voix latines débutent par le même terme *Domino*. Par contre, dans sa réécriture en langue vernaculaire *Por alegier / DOMINO*, les liens entre la teneur et le double sont moins évidents. Dans ce cas, la réécriture de la voix supérieure latine en ancien français semble fragiliser la relation entre la teneur et le double. L'emploi des mots *Flos Filius ejus* à la teneur à la place de *Domino* rendrait alors peut-être plus évident les liens avec la voix en ancien français. Néanmoins, le compositeur a préféré conserver le texte issu de la clausule originelle.

Ainsi, dans les motets de notre corpus, les textes de la teneur et de la voix supérieure ne semblent pas être mis sur le même plan par les compositeurs. Le double peut être modifié à volonté mais le texte de la teneur résulte d'une origine liturgique profonde et ancrée. Lorsqu'un texte dans le registre de la pastourelle ou de l'amour courtois est chanté à la voix supérieure, le texte *FLOS* permettrait de lier les voix de manière plus évidente. Or, quand une clausule, un motet et sa réécriture existent, le texte de la voix empruntée n'est pas modifié au risque de fragiliser les liens entre les voix. La seule exception à ce constat, le motet *Fidelis gratuletur / DOMINO*, se justifie d'un point de vue liturgique : les clausules originelles emploient trois textes différents pour la voix empruntée.

En effet, le plus souvent, le texte de la teneur détermine les thèmes évoqués dans le double. Dans les motets latins *Ave rosa / FLOS*, *O vere lucis / EJUS* ou *Virga virgo / FLOS*, le poème de la voix supérieure débute par un éloge de la Vierge suivi de demandes d'intercessions. Si ce n'est pas le cas, les qualificatifs mariaux conduisent à l'évocation des conséquences de l'existence de Marie comme dans *Fidelis gratuletur / DOMINO* ou *Candida virginitas / FLOS*. Dans les motets fondés sur la teneur *DOMINO* ou *BENEDICAMUS*, la voix supérieure tend alors à évoquer des sujets différents. *Canticum exercuit / BENEDICAMUS*, par exemple, est le seul à faire référence à un homme appartenant au passé proche des compositeurs de ces pièces. Le choix d'une teneur influe donc grandement sur la composition du texte de la voix supérieure.

L'organisation en *ordines* de la teneur détermine également la longueur des membres de phrases du double. L'*ordo* sert ainsi de période de base à toute la polyphonie. La fin d'un *ordo* est un point de repère et de rencontre pour la voix supérieure et la teneur.

Dans neuf des motets de notre corpus, il n'y a aucun décalage. Un ou deux *ordines* de la teneur correspondent à un membre de phrase mélodique du double et ce dernier coïncide avec un vers de la voix supérieure. La polyphonie rythmique reste donc simple. D'ailleurs, ces pièces n'ont pas été reprises dans d'autres manuscrits et ne possèdent pas de réécriture sous la forme de motets. Ces compositions sont des *contrafacta* de clausules (*Fidelis gratuletur / DOMINO*, *Hier mein / DOMINO*) ou encore de chansons (*Ave rosa novella / FLOS* et *Bone amour / FLOS*). Une seule pièce *L'en dit que j'ai amé / DOMINO* est liée aux deux types de composition. Ce ne sont jamais des pièces originales. Cette simplicité rythmique se retrouve également dans les motets qui ne possèdent aucune concordance connue comme *Canticum exercuit / BENEDICAMUS DOMINO, Il a plus en mon cuer / DOMINO, Qant yver define / FLOS* ou *Virga virgo regia / FLOS*.

Dans sept autres motets de notre corpus, les périodes données par les deux voix coïncident au début de la pièce puis se décalent, le plus souvent d'une longue. Enfin, la correspondance est rétablie vers la fin de la pièce. Un seul des motets de notre corpus possède une polyphonie rythmique plus complexe : *Candida virginitas / FLOS*, réécriture de *L'autrier jouer / FLOS*. Cette pièce est l'unique cas où les périodes des *ordines* de la teneur ne correspondent jamais avec celles de la voix supérieure. Ce qui est tout à fait remarquable, c'est que la période de base est alors donnée par le premier *ordo* sur *FLOS*. L'ensemble de la voix supérieure est ainsi composée en fonction d'une période de deux ou quatre longues. Les mots et les vers obéissent à cette carrure. Cet exemple confirme donc que l'*ordo* incarne une période plus qu'un nombre abstrait. La mise en rythme de la teneur n'est pas un simple jeu numérique qui permet de créer une unité dans une pièce hétérogène. Elle est la condition de l'existence du contrepoint. Elle donne un cadre pour la composition mélodique, rythmique et poétique de la voix

supérieure. D'ailleurs, cette complexité de la polyphonie rythmique semble avoir contribué à la plus grande diffusion de ces pièces. Ces motets ont presque tous été repris dans d'autres manuscrits. Sur les dix-sept pièces de notre corpus, quatre ont notamment été réécrits dans le codex Mo : *Et sire / EJUS, En mai / FLOS* lié à *Flos ascendit / FLOS, E bergier / EJUS* lié à *O vere lucis / EJUS, L'autrier jouer / FLOS* lié à *Candida virginitas / FLOS*. Les autres compositions à la polyphonie rythmique simple sont absentes des recueils de motets. Néanmoins, ce n'est pas nécessairement le principal critère qui a déterminé la diffusion du motet.

Ainsi, l'étude des pièces a permis de confirmer l'analyse des sources théoriques. Le poids de la teneur sur la voix supérieure est triple : elle détermine fortement le thème du texte mais surtout les longueurs des vers et des phrases mélodiques au sein du double. Néanmoins, pour savoir si les répétitions motiviques sont conditionnées par la voix empruntée, la question importante réside dans la mesure des contraintes mélodiques que la teneur exerce sur le double. Or, les analyses des différentes polyphonies démontrent que les répétitions de la voix supérieure ne sont pas uniquement le fruit de la teneur. Elles peuvent certes résulter d'automatismes de composition dans la création du déchant. Néanmoins, dans la majorité des cas étudiés, les réitérations du double obéissent également à une logique horizontale et mélodique. La teneur laisse donc de nombreuses possibilités aux compositeurs pour la création de la mélodie de la voix supérieure.

D'autre part, la préservation de la mélodie du double prime parfois sur le respect de la ligne mélodique de la teneur. Cette dernière peut subir des variations le plus souvent très mineures en fonction des besoins contrapuntiques et rythmiques. C'est le cas dans six pièces de notre corpus. Dans *L'en dit que j'ai amé / FLOS*, la teneur chante un *fa* au lieu d'un *ré* dans la dernière cadence. Cette note a été modifiée pour éviter une dissonance de seconde avec le refrain de la voix supérieure. Dans *Fidelis gratuletur / DOMINO* et *Qant yver define / FLOS*, un *ré* a été ajouté sans doute pour que le nombre de notes nécessaire à la constitution des *ordines* tombent justes, etc. Néanmoins, dans tous ces cas, il est difficile de distinguer les erreurs du notateur des modifications volontaires de la

voix empruntée. Une seule fois, la teneur a été fortement transformée dans le motet *Canticum exercuit / BENEDICAMUS*. Celle-ci est transposée à la quarte supérieure. Ce motet est l'unique exemple de transposition de la teneur dans l'ensemble des motets fondés sur le répons *Stirps Jesse*. Les variations sont donc le plus souvent très occasionnelles et minimes. En outre, dans certains cas, les contraintes polyphoniques exercées par la teneur sur le double peuvent être contournées. Selon Walter Odington, une dissonance sur une note impaire peut être acceptée si la voix supérieure emploie un *color*, c'est-à-dire, d'un point de vue musical, une répétition mélodique.

Pourtant, ces exceptions n'enlèvent rien au rôle déterminant de la teneur dans la composition de la mélodie de la voix supérieure. Elle démontre seulement que la création de la polyphonie ne nuit pas pour autant à la cohérence horizontale des répétitions de la voix supérieure.

En effet, au sein des doubles des motets de notre corpus, nous avons observé un grand nombre de figures de rhétorique ou *colores*. Ces répétitions motiviques coïncident fréquemment avec la disposition du texte. La *gradatio*, réitération plus ou moins rigoureuse d'un motif semblable sur des degrés différents, est la seule exception à ce constat. Dans notre corpus, elle est employée dans certains motets comme *Hier mein / DOMINO* et *Domino fidelium / DOMINO*. Elle apparaît alors généralement comme une marche et résulte donc directement de la teneur. La mélodie de cette dernière descend conjointement et le compositeur en profite pour répéter plusieurs fois un motif semblable à la voix supérieure. Dans ce cas, la technique n'est pas employée à des fins rhétoriques. Ce procédé de composition polyphonique, issu de la clausule dans ces deux motets, n'a pas d'écho dans la structure du texte contrairement aux autres figures répertoriées dans nos motets.

Trois autres *colores* sont employés avec parcimonie dans notre corpus : la *florificatio vocis*, l'anadiplose et l'*epanodos*. La *florificatio vocis*, réitération d'une même note, est employée une seule fois dans le motet *Hier mein / DOMINO*. Dans la clausule préexistante, cette réitération mettait déjà en évidence

la reprise de la teneur. Le compositeur du motet s'est alors appuyé sur les caractéristiques de la pièce originale pour créer un texte bipartite.

De même, l'anadiplose est également une figure plutôt rare dans notre corpus. Elle est employée par exemple dans le motet *Qant yver define / FLOS*. Un motif qui marque la fin d'un vers est repris au début du vers suivant. Elle permet ainsi d'associer des membres de phrases mélodiques pour créer une unité de sens comme dans le texte. Elle engendre ainsi un parallélisme entre deux membres de phrases ou vers.

L'*epanodos*, reprise inversée d'un même motif, n'est pas non plus très fréquente dans notre corpus. Elle est employée uniquement dans les motets *Bone amor / FLOS* et *L'en dit que j'ai amé / FLOS*. Dans ces compositions, elle est toujours liée à la chanson. En effet, ces deux pièces emploient un ou deux refrains avec un emprunt mélodique issu de la monodie profane. Cette ente permet alors l'introduction dans le motet des motifs issus de la chanson. L'insertion d'un refrain passe ainsi par la réappropriation des procédés de compositions propres aux pièces originelles. Comme dans les chansons, l'*epanodos* sert à mettre en évidence la structure du texte et les différentes propositions grammaticales et sémantiques. Les relations entre poème et musique fondées sur la répétition motivique ne proviennent donc pas uniquement des procédés de composition de l'*organum* mais également de la chanson.

Une autre figure de rhétorique, la *conduplicatio*, répétition d'un motif identique dans un même membre de phrase est utilisée dans certains motets comme *Fidelis / DOMINO*, *Il a plus en mon cuer / DOMINO*, *Hier mein / DOMINO*, *Canticum exercuit / BENEDICAMUS DOMINO* ou *L'en dit que j'ai amé / FLOS*. Or, toutes ces pièces sont liées à une clausule, généralement composée avant le motet. Dans ces dernières, la *conduplicatio* était un procédé de composition mélodique qui permettait le développement de la pièce. Dans les motets fondés sur les clausules, les compositeurs ont employé les phrases mélodiques fondées sur les différents motifs pour créer la structure de leur texte. Ainsi, chaque partie du poème est caractérisée par un ou deux motifs en

particulier. C'est le cas dans le motet *Fidelis gratuletur / DOMINO* où un motif *b* est répété de nombreuses fois dans la première partie et un motif *c*, dans la seconde.

Néanmoins, dans les motets de notre corpus, la *repetitio* et la *conversio* sont, sans équivoque, les *colores* les plus fréquents. Ces figures consistent en une réitération d'un motif respectivement au début ou à la fin de plusieurs vers ou membres de phrases. Elles permettent de souligner les différentes parties du texte par leur présence au début ou à la fin de chaque premier vers comme dans *E bergier / EJUS* ou *Canticum exercuit / BENEDICAMUS DOMINO*. De même, ces figures sont employées pour encadrer une partie du texte. Le motif est alors chanté au début et à la fin d'une phrase musicale. Dans le motet *Et sire / EJUS* par exemple, une *conversio*, répétition finale, est chantée à la fin du dernier vers de la première partie et du premier vers de la deuxième. La figure permet ainsi de souligner la structure du texte et l'opposition entre les deux thèses exprimées.

Dans une même perspective, les *repetitio* et *conversio* sont également employées à une échelle plus petite. Elles peuvent être utilisées pour marquer la fin ou le début d'une proposition comme dans *Hier Mein / DOMINO* ou *Ave rosa novella / FLOS*. Ces répétitions servent ainsi très souvent à créer des parallélismes entre deux, trois ou quatre vers ou membres de phrases. Dans *Candida virginitas / FLOS*, la *conversio* sert à marquer la fin d'une proposition sémantique et grammaticale. Le même schéma mélodique est reproduit pour les deux vers suivant avec un autre motif. En effet, la *conversio* s'enrichit parfois d'une autre réitération finale comme dans *Qant yver / FLOS* ou *Ave rosa novella / FLOS*. Les deux répétitions s'entrelacent alors dans une disposition identique à celle des rimes croisées selon un schéma *a b a b*. Le motif final du vers 1 est répété à la fin du vers 3 et la seconde *conversio* est chantée aux vers 2 et 4. Un parallélisme plus complexe est ainsi créé. La structure de la mélodie fonctionne par paire de deux vers et rejoint celle grammaticale et sémantique du texte. Ces parallélismes fondés sur la *repetitio* et la *conversio* démontrent ainsi une grande attention dans la construction mélodique et sémantique des quatre premiers vers des motets.

Les parallélismes entre les différents membres sont donc beaucoup plus riches et variés que de simples cadences différenciées. Ils sont fondés sur la *repetitio*, la *conversio*, l'anadiplose ou l'*epanodos*. Le motet *E bergier / EJUS* est le seul qui utilise une cadence différenciée dans sa définition la plus stricte : deux membres de phrases identiques qui se terminent par une cadence suspensive puis conclusive. De plus, dans ce motet, elle est employée dans un contexte bien précis. Elle sert à caractériser la citation du chant du berger par opposition au reste de la voix supérieure moins répétitive. La cadence différenciée semble donc, dans ce cas, associée à une certaine simplicité mélodique. Dans les autres motets, il est plus difficile d'évoquer de telles cadences. L'alternance mélodique suspensive et conclusive est conservée mais pas nécessairement l'exactitude de la répétition d'un même membre de phrase. C'est le cas dans *Qant yver / FLOS*, où là encore, cette structuration mélodique est employée pour caractériser une citation : le chant des oiseaux. Dans les deux autres cas, ce parallélisme spécifique semble découler de genres différents du motet. Dans *L'en dit que j'ai amé / FLOS*, les cadences différenciées résultent sans doute des procédés compositionnels de la chanson. Dans *Domino fidelium / DOMINO*, elles proviennent en partie de la *copula* et de la clausule préexistante. Néanmoins, à part ces quelques exemples, le parallélisme le plus fréquent dans les motets de notre corpus est fondé, le plus souvent, sur une *conversio* entre deux membres de phrases. Il est par ailleurs généralement associé à l'alternance en début de vers de mouvements ascendants puis descendants.

L'utilisation des répétitions permet donc la coïncidence structurelle entre texte et musique au niveau des parties ou phrases et au niveau des propositions, vers ou membres de phrases. Les répétitions motiviques coïncident ainsi avec la disposition rhétorique, sémantique et grammaticale du texte.

Or, dans certains motets, les réitérations motiviques sont également employées pour souligner quelques mots en particulier. Dans *Ave rosa novella / FLOS,* les termes *Ave* et *Maria* sont chantés sur un même motif de quinte ascendante qui s'achèvent sur un *ré* aigu. Cette formule mélodique et sémantique est répétée au début des vers 1 et 3. La *repetitio* permet ici de mettre en évidence ces deux mots et de les rapprocher bien qu'ils soient éloignés dans le poème. Le

texte de la voix supérieure évoque ainsi la salutation de Gabriel adressée à la Vierge et enrichit encore les liens entre la teneur et la voix supérieure. De même, dans *Candida virginitas / FLOS,* les qualités attachées à la Vierge, *candida* et *castitas*, sont chantées sur le même motif répété en début de vers. Néanmoins, ces exemples sont plutôt rares et ce procédé rhétorique reste une démarche isolée.

Dans notre corpus, l'adéquation entre les structures de la mélodie de la voix supérieure et la disposition du texte est le plus souvent fondée sur la répétition. Les compositeurs ont également employés d'autres moyens pour créer une relation entre texte et musique. Dans la clausule originale de *Fidelis gratuletur / FLOS*, le compositeur du motet s'est appuyé sur la présence répétée et remarquable de longues parfaites à la voix supérieure dans un contexte de premier mode rythmique. La mélodie peut alors se diviser en deux parties et ces dernières correspondent dans l'écriture du motet à la structure bipartite du texte. Ce procédé s'accompagne également d'un emploi volontaire du registre et des notes pivots du mode de *ré*. En effet, dans ce motet, la réitération rythmique s'accompagne d'une redite du *ré* aigu. De même, les correspondances entre cette note fondamentale du mode dans un registre aigu et les différentes parties et propositions du texte sont employées dans les motets *E bergier / EJUS, O vere lucis / EJUS, Domino fidelium / DOMINO, Por Alegier / DOMINO, Et sire / EJUS*. Les compositeurs se servent du registre pour mettre en évidence différentes parties ou sous-parties du texte ou bien pour souligner l'opposition entre deux thèses dans *E bergier / EJUS* ou *Et sire / EJUS*. L'emploi rhétorique de ces caractéristiques de la mélodie de la voix supérieure est peut-être même employée pour évoquer l'indignation dans *E bergier / EJUS*. De plus, l'utilisation du *ré* aigu est souvent liée à l'emploi de sauts mélodiques. C'est le cas dans les motets cités ci-avant et dans les pièces *Fidelis gratuletur / DOMINO, Hier mein / DOMINO, Il a plus en mon cuer / DOMINO* et *Ave rosa novella / FLOS*.

En résumé, la réécriture n'empêche pas l'existence d'une relation entre texte et musique. De notre point de vue, ce lien semble plus dépendre de la volonté et de l'habileté du compositeur. Par exemple, dans le premier chapitre des analyses, les motets liés aux chansons importent les procédés de composition de la

monodie profane. La relation entre texte et musique est un des fondements de la création de ces pièces au niveau formel et motivique. Or, le motet *Ave rosa novella / FLOS* va même plus loin que la pièce originelle. Le compositeur s'est servi de la *repetitio* des motifs pour souligner les mots *Ave* et *Maria*. Alors que cette réitération n'était pas employée dans la monodie profane, elle est utilisée à des fins rhétoriques dans le motet.

Dans le deuxième chapitre, toutes les pièces de notre corpus sont liées à des clausules. Ces dernières ont été composées avant le motet dans deux cas au moins. La polyphonie existait donc avant le texte. Or, dans ces motets, la structure des textes de la voix supérieure a été composée en fonction des caractéristiques rythmiques et motiviques de la mélodie préexistante. L'existence de relations entre poème et mélodie est bien avérée.

Pourtant, la difficulté devient de plus en plus grande au fur et à mesure des réécritures. Dans le troisième chapitre, les motets de notre corpus sont liés à des clausules et à un *contrafactum* au moins. Dans trois cas, *Flos ascendit/ FLOS, O vere lucis / EJUS et Por alegier / DOMINO*, une attention moins soutenue semble être accordée au rapport entre texte et musique dans la deuxième réécriture. Les coïncidences structurelles sont souvent moins riches que dans les motets antérieurs. Le plus souvent, seules les grandes parties correspondent à une réitération mélodique. Néanmoins, ces relations persistent et parfois, se renouvellent. Dans *Candida virginitas / FLOS*, le compositeur du texte latin a employé une répétition délaissée dans le motet en ancien français.

Le dernier chapitre regroupe des pièces où la relation entre texte et musique est plus sujette à caution. En effet, les transcriptions sont souvent hypothétiques puisqu'elles ne possèdent pas, pour la plupart, de correspondances. Pour ces motets, nous ne pouvions donc pas démontrer avec certitude que les réitérations présentes dans les voix supérieures n'étaient pas uniquement le fruit des répétitions de la teneur. Néanmoins, même dans ces exemples où le double semble grandement tributaire de la teneur, les compositeurs se sont appuyés sur

les caractéristiques mélodiques des voix supérieures pour créer les textes. Les polyphonies et mélodies sont simples mais d'autant plus répétitives.

Ainsi, l'ensemble des motets de notre corpus peut se prévaloir d'une relation structurelle entre texte et musique malgré la teneur contraignante et malgré les nombreuses réécritures. Un travail à propos des conséquences, sur le plan poétique, de l'existence de ces relations entre texte et musique serait donc une nouvelle perspective de recherche particulièrement intéressante.

Cependant, il faut garder à l'esprit que les compositions de notre corpus sont des pièces particulières au sein des motets de l'*Ars Antiqua*. Dans ces motets, les liens structurels entre poème et mélodie sont le plus souvent fondés sur l'adéquation entre des répétitions motiviques et la disposition du texte. Le caractère répétitif des pièces de notre corpus résulte sans doute des liens étroits entre ces compositions et les *organa*. Ces relations attestent probablement de leur ancienneté.

Or, les motets fondées sur *FLOS FILIUS EJUS* et conservées dans Mo ne sont plus aussi répétitifs. Notre méthode d'analyse ne peut donc pas s'appliquer à l'ensemble des motets du XIIIe siècle ni même à toutes les pièces sur la teneur *FLOS FILIUS EJUS*. Ce changement est peut-être le résultat d'une évolution chronologique. Elle résulte sans doute d'une plus grande indépendance de ces pièces par rapport aux *organa*. Cependant, il nous semble téméraire d'en tirer des certitudes chronologiques plus vastes.

Il serait plus intéressant d'explorer les relations entre texte et musique dans les motets à trois voix sur la teneur *FLOS FILIUS EJUS*. Certes, les relations entre poème et mélodie ne font pas nécessairement partie des caractéristiques inhérentes au genre. Elles ne sont pas une condition *sine qua non* de l'existence de ces pièces. Cependant, il est tout à fait possible que certains compositeurs aient joué sur les relations entre texte et musique dans des motets fondées sur d'autres teneurs. Le manuscrit W_2 conserve sans doute encore des compositions

particulièrement intéressantes de ce point de vue. Il reste donc encore de très nombreuses pièces à explorer selon ces nouvelles perspectives de recherche.

Liste des abréviations

Add. : Additional

B : Brève musicale

BnF : Bibliothèque nationale de France

cf. : confer

Cie : Compagnie

dir. : direction

éd. : éditeur

ex. : exemple

fasc. : fascicule

f. : feuillet

f^{o} : folio(s)

fr. : français

ibid. : *ibidem*, le même ouvrage

i.e. : *id est*, c'est-à-dire

impr. : impression

L : Longue musicale

lat. : latin

loc. cit. : *loco citato*, passage cité

m : mineur(e)

M : majeur(e)

mes. : mesure(s)

mm : millimètres

ms. : manuscrit

n° : numéro(s)

n.a.fr. : nouvelle acquisition française

op.cit. : *opere citato*, ouvrage cité

p. : page(s)

p : paroxyton

pp : proparoxyton

p. x-y : page x à page y

r° : recto

s.n. : sans nom

s.l. : sans lieu

saec. : saeculum, siècle

ser. : séries

suiv. : suivantes

trad. : traduction

v. : vers

v° : verso

vol. : volume(s)

BIBLIOGRAPHIE

Sources manuscrites

ALLEMAGNE :

Bamberg, Staatliche Bibliothek, Lit. 115, Ba[1].

Wolfenbüttel, Herzog-August Bibliothek, 1099 (Helmst. 1206), W_2.

ESPAGNE :

Burgos, Monasterio de Las Huelgas, Hu.

FRANCE :

Cambrai, Bibliothèque municipale, A 410, Ca.

Montpellier, Bibliothèque universitaire, H 196, Mo.

Paris, Arsenal, 5198, K.

Paris, Bibliothèque nationale de France, lat. 15139, St-V.

---

[1] Les sigles utilisés ici sont ceux du *RISM*, B, IV, 1.

Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 837.

Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 844, R, dit *Manuscrit du Roi.*

Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 845[2].

Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 846, O dit *Chansonnier de Cangé.*

Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 847, P.

Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 12483.

Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 12615, N dit *Manuscrit de Noailles.*

Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 19152.

Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 20050, U dit *Chansonnier de Saint-Germain.*

Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 24406, V.

Paris, Bibliothèque nationale de France, n.a.f. 1050, X dit *Manuscrit de Clairambault.*

Paris, Bibliothèque nationale de France, n.a.f. 13521, Cl.

ROYAUME-UNI :

Londres, British Library, Add. 30091, LoC .

Oxford, Bodleian Library, Douce 308, I ou D.

ITALIE :

Bologne, Biblioteca G. B. Martini, Q 11, Bol.

Florence, Biblioteca Laurenziana, Pluteus 29. 1, F.

SUISSE :

Bern, Stadtbibliothek, 389, C.

VATICAN :

Biblioteca apostolica Vaticana, Reg. lat. 1490, a.

---

[2] L'abréviation est [N] mais nous précisons toujours fr. 845 pour ne pas le confondre avec le manuscrit de Noailles.

Éditions et fac-similés

ANGLÈS, Higini (éd.), *La musica a catalunya fins al segle XIII*, Barcelone, Institut d'étude catalan, Bibliothèque de Catalogne, 1935, 447 p.

BEC, Pierre (éd.), *Anthologie des troubadours,* Paris, Union Générale d'Éditions, 1979, 443 p.

BECK, Jean (éd.), *Les Chansonniers des troubadours et des trouvères*, New York, Broude Brothers, 1964 (1ère éd. 1927), 2 vol.

FERNANDEZ DE LA CUESTA, Ismaël (éd.), *Las cançons dels trobadors*, Toulouse, Institut d'Étude Occitane, 1979, 834 p.

RAYNAUD, Gaston et LAVOIX, Henri (éd.), *Recueil de motets français des XIIe et XIIIe siècles*, Paris, F. Vieweg, 1881, 2 vol.

ROESNER, Edward H. (dir.), *Le « Magnus Liber Organi » de Notre-Dame de Paris,* Monaco, L'Oiseau-lyre, 1996, 7 vol.

TISCHLER, Hans (éd.), ROSENBERG, Samuel N. et GROSSEL, Marie-Geneviève (éd. et trad.), *Chansons des trouvères. Chanter m'estuet*, Londres, Librairie Générale Française, 1995, 1088 p.

TISCHLER, Hans (éd.), *The Earliest Motets (to circa 1270). A Complete Comparative Edition*, New Haven - Londres, Yale University Press, 1982, 3 vol.

TISCHLER, Hans (éd.), *Trouvère Lyrics with Melodies. Complete Comparative Edition*, Hänsler-Verlag, American Institute of Musicology, 1997, 15 vol.

ALLEMAGNE :

Bamberg, Staatliche Bibliothek, Lit. 115, Ba[3].

AUBRY, Pierre (éd.), *Cents motets du XIIIe siècle publiés d'après le manuscrit Ed. IV. 6 de Bamberg*, Paris, 1908, 3 vol.

---

[3] Les sigles utilisés ici sont ceux du *RISM*, B, IV, 1.

GORDON, Anderson (éd.), *Compositions of the Bamberg Manuscript : Bamberg, Staatsbibliothek, Lit. 115 (olim Ed. IV. 6.)*, [Rome], American Institute of Musicology, 1977, 144 p.

Wolfenbüttel, Herzog-August Bibliothek, 1099 (Helmst. 1206), W_2.

Wolfenbüttel Digital Library, <diglib.hab.de/mss/1099-helmst/start.htm>.

ANDERSON, Gordon A. (éd.), *The Latin Compositions in Fascicules VII and VIII of the Notre Dame Manuscript Wolfenbüttel Helmstedt 1099 (1206)*, New York, Institute of Mediaeval Music, 1968-76, 2 vol.

DITTMER, Luther A. (éd.), *Publications of Medieval Musical Manuscripts II : Wolfenbüttel 1099*, New York , Institute of Mediaeval Music, 1969, 506 p.

ESPAGNE :

Burgos, Monasterio de Las Huelgas, Hu.

ANGLÈS, Higinio (éd.), *El Codex musical de las Huelgas (musica a veus dels segles XIII-XIV)*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1931, 3 vol.

ANDERSON, Gordon A. (éd.), *The Las Huelgas manuscript, Burgos, Monasterio de Las Huelgas*, Rome, American Institute of Musicology, 1982, 123 p.

BELL, Nicolas (éd.) et GAGO, Luis (trad.), *El Códice musical de Las Huelgas*, Madrid, Testimonio Compañia Editorial, 2004, 2 vol.

FRANCE :

Cambrai, Bibliothèque Municipale, A 410, Ca.

CULLIN, Olivier, *L'image musique*, Paris, Fayard, 2006, p. 124-125. [Reproduction du f° 131 v°]

Montpellier, Bibliothèque universitaire, H 196, Mo.

KUHLMANN, Georg (éd.), *Die zweistimmigen französischen Motetten des Kodex Montpellier, Faculté de Médecine H 196*, Würzburg, K. Triltsch, 1938, 2 vol.

Cantor & Musicus. La Musique dans les Manuscrits de la Bibliothèque interuniversitaire Médecine de Montpellier, Montpellier, 2000, CD-Rom.

Les Manuscrits musicaux de la bibliothèque interuniversitaire de Montpellier, <http://manuscrits.biu-montpellier.fr/>.

ROKSETH, Yvonne (éd.), *Polyphonies du XIIIe siècle : le manuscrit H 196 de la Faculté de Médecine de Montpellier*, Paris, L'Oiseau-Lyre, 1939, 4 vol.

TISCHLER, Hans (éd.), STAKEL, Susan et RELIHAN, Joel C. (trad.), *The Montpellier codex*, Madison, A.-R. éd., 1978-1985, 4 vol.

Paris, Bibliothèque nationale de France, lat. 15139, St-V.

Gallica, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8432457p>.

GENNRICH, Friedrich (éd.), *Die Sankt Viktor Clausulae und ihre Motetten*, Frankfurt, [s.n.], 1963, 2 vol.

THURSTON, Ethel, *The Music in the St Victor Manuscript Paris 15139 : Polyphony of the Thirteenth Century*, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1959, 46 p.

Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 837.

Gallica, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9009629n>.

JUBINAL, Achille (éd.), *Nouveau recueil de contes, dits, fabliaux et autres pièces inédites des XIIIe, XIVe et XVe siècles*, Paris, Edouard Pannier, 1839, 2 vol.

Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 844, R, dit *Chansonnier du Roi.*

Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 844, R[4] ou *Manuscrit du Roi.*

[4] Les manuscrits du Roi et de Noailles sont désignés selon plusieurs sigles en fonction du répertoire cité. Le codex R est appelé W quand on se réfère aux pièces des trouvères. N est aussi désigné par la lettre T quand on évoque les mêmes monodies. Dans cet ouvrage, nous nous référerons toujours à ces deux manuscrits selon les lettres R et N même dans le cas de monodie et cela pour éviter toute confusion avec d'autres manuscrits conservant des pièces de trouvères.

BECK, Jean et Louise, *Le Manuscrit du Roi : Fonds français n° 844 de la Bibliothèque nationale, Reproduction phototypique,* London, Oxford University Press, 1938, 2 vol.

Gallica, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84192440>.

Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 845[5]**.**

Gallica, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000950p>.

Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 846, O dit *Chansonnier de Cangé.*

Gallica, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000950p>.

Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 847, P.

Gallica, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8454673n>.

Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 12483.

Gallica, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8454680s>.

Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 12615, N dit *Chansonnier de Noailles.*

Gallica, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b60007945>.

Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 19152.

FARAL, Edmond (éd.), *Le manuscrit 19152 du fonds français de la Bibliothèque nationale*, Paris, Droz, 1934, 54 p.

[5] L'abréviation est [N] mais nous précisons toujours fr. 845 pour ne pas le confondre avec le manuscrit de Noailles.

Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 20050, U dit *Chansonnier de Saint-Germain.*

MEYER, Paul et RAYNAUD, Gaston, *Le chansonnier français de Saint-Germain-des-Prés (Bibl. Nat. fr. 20050)*, Paris, Didot et Cie, 1892, 346 p.

Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 24406, V.

Gallica, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84386028>.

Paris, Bibliothèque nationale de France, n.a.f. 1050, X dit *Manuscrit de Clairambault.*

Gallica, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b530003205>.

Paris, Bibliothèque nationale de France, n.a.f. 13521, Cl.

ANDERSON, Gordon A. (éd.), *Motets of the Manuscript La Clayette : Paris, Bibliothèque nationale, nouv. acq. f. fr. 13521*, [Rome], American Institute of Musicology, 1975, 70 p.

DITTMER, Luther (éd.), *Paris 13521 and 11141*, Brooklyn, Institute of Mediaeval Music, 1959, 74 p.

GENNRICH, Friedrich (éd.), *Ein altfranzösischer Motettenkodex, Faksimile-Ausgabe der Hs. La Clayette, Paris, Bibl. nat., nouv. acq. fr. 13521*, Darmstadt, [s.n.], 1958, 72 p.

Gallica, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b530121530>.

ROYAUME-UNI :

Londres, British Library, Add. 30091, LoC.

EVERIST, Mark, *French Thirteenth-Century Polyphony in the British library, a Facsimile Edition of the Manuscripts Additional 30091 and Egerton 2615 (folios 79-94)*, London, The Plainsong and Medieval Music Society, 1988, 71 p.

ITALIE :

Florence, Biblioteca Laurenziana, Pluteus 29. 1, F.

DITTMER, Luther A., *Firenze, Biblioteca-Mediceo-Laurenziana, Pluteo 29. 1*, New York, Institute of mediaeval music, 1966-1967, 2 vol.

ROESNER, Edward H., *Antiphonarium, seu, Magnus liber de gradali et antiphonario : Color Microfiche Edition of the Manuscript Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteus 29. 1,* München, H. Lengenfelder, 1996, 39 p.

Traités et textes médiévaux

ACHARD, Guy (éd. et trad.), *Rhétorique à Herennius*, Paris, Les Belles Lettres, 1989, 259 p.

Adam de la Halle, *Œuvres complètes*, BADEL, Pierre-Yves (éd. et trad.), Paris, Librairie Générale Française, impr. 1995, 479 p.

Adam de la Halle*, Le Jeu de Robin et Marion précédé du Jeu du Pèlerin*, VARTY, Kenneth B.A. (éd.), Harrap & Co., Londres, 1960, 147 p.

BARTSCH, Karl, *Chrestomathie de l'ancien français (VIIIe-XVe siècles) accompagnée d'une grammaire et d'un glossaire*, Leipzig, F.C.W. Vogel, 1927, 546 p.

BERGER, Roger (éd.), *Littérature et Société Arrageoises au XIIIe siècle : les chansons et dits artésiens,* Arras, Commission départementale des monuments historiques du Pas-de-Calais, 1981, 445 p.

BEYERS, Rita (éd. et trad.), *Libri de Nativitate Mariae, II. Libellus de Nativitate sanctae Mariae*, Turnhout, Brepols, 1997, 456 p.

BRAGARD, Roger (éd.), *Jacobus Leodiensis, Speculum musicae,* [Rome], American Institute of Musicology, 1973, 6 vol.

CALLAHAN, Christopher et ROSENBERG, Samuel N. (éd.), *Les chansons de Colin Muset,* Paris, Champion, 2005, 240 p.

CHAILLEY, Jacques (éd.), *Les chansons à la Vierge de Gautier de Coinci*, Paris, Heugel et Cie, 1959, 192 p.

CONSTABLE, Giles (éd. et dir.), *Consuetudines Benedictinae variae (Saec. XI-Saec XIV), Siegburg, Francsicum Schmitt success.*, 1975, vol. 6.

COUSSEMAKER, Charles Edmond de (éd.), *Scriptorum de musica medii aevi novam seriem a Gerbertina alteram*, Paris, A. Durand, 1864-1876, 4 vol.

CSERBA, Simon M. (éd.), *Der Musiktraktat des Hieronymus Moravia*, Regensburg, Pustet, 1935, 2 vol.

DELAPORTE, Yves (éd.), *L'Ordinaire Chartrain du XIIIe siècle*, Chartres, Société Archéologique d'Eure-et-Loir, 1953, 299 p.

DELBOUILLE, Maurice (éd.), *Jacques Bretel, Le Tournoi de Chauvency*, Paris, Droz, 1932, 190 p.

DENIFLE, Heinrich et CHATELAIN, Émile (éd.), *Chartularium Universitatis Parisiensis,* Paris, 1889-1899, 4 vol.

DITTMER, Luther A., (éd.), *Anonymous IV*, Brooklyn-New York, Institute of Mediaeval Music, 1959, 73 p.

DYGGVE, Holger Petersen (éd.), *Moniot d'Arras et Moniot de Paris. Trouvères du XIIIe siècle, éditions des chansons et étude historique*, Helsinki, Société Néo-philologique, 1938, 252 p.

FARAL, Edmond (éd.), *Les Arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, Paris, Champion, 1924, 384 p.

Fulbert de Chartres, *Œuvres, correspondance, controverse, poésie*, Société Archéologique d'Eure-et-Loir, 2006, 599 p.

GALLO, Ernest (trad.), « Matthew of Vendôme : Introductory treatise on the art of poetry », *Proceedings of the American Philosophical Society*, 118 (1974), p. 51-92.

GERBERT, Martin (éd.), *Scriptores ecclesiastici de msica sacra*, Hildesheim, G. Olms, 1963 (1ère éd. 1784), 3 vol.

HAMMOND, Frederick F. (éd.), *Summa de speculatione musicae*, [Rome], American Institute of Musicology, 1970, p. 42-146.

LANGLOIS, Ernest (éd.), *Adam Le bossu, Trouvère artésien du XIIIe siècle. Le Jeu de Robin et Marion suivi du jeu du Pèlerin*, Paris, Champion, 1984 (1ère éd. 1896), 81 p.

LAVIS, Georges et STASSE, M. (éd.), *Les Chansons de Moniot d'Arras*, Liège, Institut de Lexicologie Française de l'Université de Liège, 1985, 241 p.

LAWLER, Traugott (éd. et trad.), *The Parisiana poetria of John of Garland,* London, Yale University Press, 1974, 352 p.

LECOY, Félix (éd.) et DUFOURNET, Jean (trad.), *Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole*, Paris, Champion, 2008, 479 p.

LÉPINOIS, E. de, et MERLET, Lucien, *Cartulaire de Notre-Dame de Chartres*, Chartres, Impr. de Garnier, 1862-1865, 3 vol.

MERLET, René, et CLERVAL, Jules A. (éd.), *Un manuscrit chartrain du XIe siècle*, Chartres, Garnier, 1893, 266 p.

MIGNE, Jacques-Paul (éd.), *Patrologia Cursus Completus, Series Latina*, Presses Universitaires de France, 1800-1875, 217 vol.

MUNARI, Franco (éd.), *Mathei Vindocinensis Opera. Ars versificatoria*, Roma, Ed. di storia e letteratura, 1988, vol. 3.

REANEY, Gilbert et GILLES, André (éd.), *Ars cantus mensurabilis*, [Rome], American Institute of Musicology, 1974, p. 23-82.

RECKOW, Fritz (éd.), *Der Musiktraktat des Anonymus 4*, Wiesbaden, Steiner, 1967, 2 vol.

REICHLING, Dietrich (éd.), *Das Doctrinale des Alexander de Villa-Dei, kritisch-exegetische Ausgabe, mit Einteilung, Verzeichniss der Handschriften und Drücke nebst Registern*, Berlin, K. Kehrbach, 1893, 211 p.

REIMER, Erich (éd.), *Johannes de Garlandia : De mensurabili musica, kritische Edition mit Kommentar und Interpretation der Notationslehre*, Wiesbaden, Steiner, 1972, 2 vol.

ROHLOFF, Ernst (éd.), *Der Musiktraktat des Johannes de Grocheo*, Leipzig, Kommissionsverlag Gebrüder Reinecke, 1943, 151 p.

ROUSSEL, Henri (éd.), *Renart le Nouvel par Jacquemart Gielée*, Paris, Picard, 1961, 364 p.

SEAY, Albert (trad.), *Jean de Grouchy, Concerning music*, Colorado Springs, Colorado College Music press, 1967, 42 p.

SEDGWICK, Walter B., « Notes and Emandations on Faral's Les Arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle », *Speculum*, 2 (1927), p. 331-343.

—, « The Style and Vocabulary of the Latin Arts of Poetry of the Twelfth- and Thirteenth-Centuries », *Speculum*, 3 (1928), p. 349-381.

Thesaurus Musicarum Latinarum, <http://www.chmtl.indiana.edu/tml/start.html>.

WEBER, Robert (éd.), *Biblia sacra iuxta vulgatam versionem*, Stuttgart, Württembergische Bibelanstalt, 1969, 2 vol.

WOLF, Johannes, « Die Musiklehre des Johannes de Grocheo », *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, 1 (1899-1900), p. 69-120.

YUDKIN, Jeremy (éd.), *Notre Dame Theory : A study of Terminology including a New Translation of the Music Treatise of Anonymous IV*, PhD, Stanford University, 1982, 248 p.

YUDKIN, Jeremy (éd. et trad.), *De musica mensurata. the Anonymous of St. Emmeram*, Bloomington, Indiana University Press, 1990, 385 p.

Encyclopédies, Dictionnaires et Outils divers :

BLAISE, Albert, *Dictionnaire latin-français des auteurs chrétiens*, Strasbourg, Le latin chrétien, 1954, 865 p.

—, *Lexicon latinitatis Medii aevi : Dictionnaire latin-français des auteurs du Moyen Âge*, Turnhout, Brepols, 1975, 970 p.

BOURGAIN, Pascale et HUBERT, Marie-Clotilde, *Le latin médiéval*, Turnhout, Brepols, 2005, 578 p.

Cantus database, < http://publish.uwo.ca/~cantus/>, <http://cantusdatabase.org/>.

CAPPELLI, Adriano, *Dizionario di abbreviature latine ed italiane*, Milan, U. Hoepli, 1966, 86 p.

DIAMM, Digital Image Archive of Medieval Music, <http://www.diamm.ac.uk/index.html>.

École nationale des Chartes, *Conseils pour l'édition des textes médiévaux*, Paris, Comité des travaux historiques et scientifiques - École Nationale des Chartes, 2002, vol. I et III.

FERRAND, Françoise (dir.), *Guide de la musique du Moyen Âge*, Paris, Fayard, 1999, 850 p.

FINSCHER, Ludwig (dir.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel – Basel- London, Bärenreiter, 1994, 18 vol.

GAFFIOT, Félix, *Le Grand Gaffiot : dictionnaire latin-français*, Paris, Hachette, 2000, 1766 p.

GENNRICH, Friedrich, « Trouvère-Lieder und Motettenrepertoire » dans *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, 9 (1926), p. 8-65.

—, *Rondeaux, Virelais und Balladens aus dem Ende des 12., dem 13. und dem ersten Drittel des 14. Jahrhunderts*, Göttingen, M. Niemeyer, 1927, 351 p.

—, « Internationale Mittelalterliche Melodien » dans *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, 11 (1929), p. 231-284.

—, *Bibliographie des Ältesten Französischen und Lateinischen Motetten,* Darmstadt, 1958, 124 p.

GODEFROY, Frédéric, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du XIe siècle au XVe siècle*, Paris, Vieweg, 1881-1902, 10 vol.

GOULLET, Monique et PARISSE, Michel, *Apprendre le latin médiéval*, Paris, Picard, 1996, 215 p.

GREIMAS, Algirdas Julien, *Dictionnaire de l'ancien français*, Paris, Larousse, 1969, 675 p.

LEROQUAIS, Victor, *Les Bréviaires manuscrits des Bibliothèques publiques de France*, Paris, [s.n.], 1934, 5 vol.

LUDWIG, Friedrich, *Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili,* New York, Institute of Medieval Music et Hildesheim, Georg Olms, 1972 (1ère éd. 1910), 2 vol.

NIERMEYER, Jan Frederik, *Mediae latinitatis lexicon minus,* Leiden, J. Brill, 1954-1976, 10 vol.

NORBERG, Dag, *Introduction à l'étude de la versification latine médiévale*, Stockholm, Almquist et wiksell, 217 p.

—, *Manuel de Pratique du Latin médiéval*, Paris, Picard, 1968, 212 p.

RAYNAUD, Gaston, *Bibliographie des chansonniers français des XIIIe et XIVe siècles,* Paris, F. Vieweg, 1884, 2 vol.

REANEY, Gilbert, *Répertoire International des Sources Musicales*, B.IV, Munich, Duisburg, Henle, 1996 (1ère éd. 1966), vol.1-2.

SADIE, Stanley (éd.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians,* 2e édition, Londres, Macmillan, 2001, 29 vol. L'édition numérique a également été utilisée : elle est signalée par l'appellation *New Grove online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/public/;jsessionid=5F61E29BAA46629DF86F84DB69F9516B>.

SMITS VAN WAESBERGHE, Joseph, FISCHER, Pieter et MAAS, Christian, *Répertoire International des Sources Musicales*, B.III, Munich, Duisburg, Henle, 1996 (1ère éd. 1961), 6 vol.

SPANKE, Hans, *Raynauds Bibliographie des Altfranzösischen Liedes, neu bearbeitet und ergänzt von Hans Spanke,* Leiden, Brill, 1955, 286 p.

TOBLER, Adolf et LOMMATZSCH, Erhard, *Altfranzösisches Wörterbuch*, Berlin, Weidmannsche, 1925-1936, 11 vol.

VAN DEN BOOGAARD, Nico H. J., *Rondeaux et Refrains du XIIe siècle au début du XIVe : collationnement, introduction et notes*, Paris, Klincksieck, 1969, 342 p.

VAUCHEZ, André (dir.), *Dictionnaire Encyclopédique du Moyen Âge*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1997, 2 vol.

WERF, Hendrik Van der, *Integrated Directory of Organa, Clausulae, and Motets*, Rochester, New York, éd. par l'auteur, 1989, 188 p.

Études :

ADLER, Guido, « Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft », *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, 1 (1885), p. 5-20.

—, « Style-Criticism », *The Musical Quarterly*, 20 (1934), p. 172-176.

ANDERSON, Gordon A., « Notre-Dame Latin Double Motets, ca. 1215-1250 », *Musica Disciplina,* 25 (1971), p. 35-92.

—, « Magister Lambertus and Nine Rhythmic Modes », *Acta Musicologica*, 45 (1973), p. 57-73.

—, « Motets of the Thirteenth-Century Manuscript La Clayette », *Musica Disciplina*, 27 (1973), p. 11-40 et 28 (1974), p. 5-37.

—, « The rhythm of the Monophonic conductus in the Florence Manuscript as Indicated in Parallel Sources in Mensural Notation », *JAMS*, 31 (1978), p. 480-89.

—, « The Notation of the Bamberg and Las Huelgas Manuscripts », *Musica Disciplina,* 32 (1978), p. 19-67.

ANDERSON, Michael Alan, « Enhancing the *Ave Maria* in the *Ars Antiqua* », *Plainsong and Medieval Music*, 19 (2010), p. 35-65.

ANDRAULT-SCHMITT, Claude (dir.), *Saint-Martial de Limoges : ambition politique et production culturelle : Xe-XIIIe siècles : actes du colloque tenu à Poitiers et Limoges du 26 au 28 mai 2005*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2006, 545 p.

APEL, Willi, « Rondeaux, Virelais, and Ballades in French 13th-Century Song », *JAMS*, 7 (1954), p. 121-130.

—, *La Notation de la musique polyphonique 900-1600*, trad. fr. de *The notation of polyphonic music, 900-1600,* Sprimont, Mardaga, 1998 (1ère éd. 1942), 425 p.

ARRIGNON, Jean-Pierre et CURVEILLER, Stéphane, *L'Occident chrétien (XIIe-XVe siècle) : Éducation et cultures*, Paris, Ellipses, 1999, 224 p.

AUBREY, Elisabeth, *The Music of the Troubadours*, Bloomington and Indianapolis, Indianan University Press, 1996, 326 p.

AUBREY, Elisabeth (dir.), *Poets and Singers. On Latin and Vernacular Monophonic Song,* Farnham, Ashgate, 2008, 523 p.

AUBRY, Pierre, *Un coin pittoresque de la vie artistique au XIIIe siècle*, Paris, Picard, 1904, 16 p.

AUBRY, Pierre et GASTOUÉ, A., *Recherches sur les « Ténors » latins dans les motets du XIIIe siècle, d'après le manuscrit de Montpellier, Bibliothèque universitaire, H 196*, Paris, Champion, 1907, 20 p.

BALTZER, Rebecca A., « Thirteenth-Century Illuminated Miniatures and the Date of the Florence Manuscript », *JAMS,* 15 (1972), p. 1-18.

—, « Notre Dame Manuscripts and Their Owners : Lost and Found », *The Journal of Musicology*, 5 (1987), p. 380-399.

—, « Aspects of Trope in the Earliest Motets for the Assumption of the Virgin », *Current Musicology* (Festschrift for Ernest Sanders), 45-47 (1991), p. 5-42.

—, « The Polyphonic Progeny of an Et gaudebit : Assessing Family Relations in the XIIIth-century Motet » dans PESCE, Dolores (dir.), *Hearing the Motet*, Oxford, Oxford University Press, 1997, p. 17-27.

—, « The Little Office of the Virgin and Mary's Role at Paris » dans FASSLER, Margot E. et BALTZER, Rebecca A. (dir.), *The Divine Office in the Latin Middle Ages*, New York, Oxford University Press, 2000, p. 463-484.

—, « Why Marian motets on non-Marian tenors ? An answer » dans BAILEY, Terence et SANTOSUOSSO, Alma (dir.), *Music in Medieval Europe. Studies in Honour of Bryan Gillingham*, Aldershot, Ashgate, 2007, p. 112-128.

BARBERA, André (éd.), *Music Theory and Its Sources : Antiquity and the Middle Ages*, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 1990, 319 p.

BARRÉ, Henri, « Pro Fulberto », *Recherches de Théologie ancienne et médiévale*, 31 (1964), p. 324-330.

BENT, Margaret, « Deception, exegesis and Sounding number in Machaut's Motet 15 », *Early Music History,* 10 (1991), p. 15-27.

BENT, Margaret et WATHEY, Andrew (éd.), *Fauvel Studies. Allegory, Chronicle, Music, and Image in Paris, Bibliothèque nationale de France, MS français 146,* Oxford, Clarendom Press, 1998, 666 p.

BERNARD, Philippe, « Les *répons* chartrains pour la fête de la Nativité de la Vierge Marie à l'époque de Fulbert », *Monde Médiéval et Société Chartraine*, Paris, Picard, 1997, p. 136-150.

BESSELER, Heinrich, *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance*, Potsdam, Athenaion, 1931, 338 p.

BLAISE, Albert, *Le vocabulaire latin des thèmes liturgiques*, Turnhout, Brepols, 1966, 639 p.

BOURGAIN, Pascale, « Qu'est-ce qu'un vers au Moyen Âge ? », *Bibliothèque de l'école des chartes*, 147 (1989), p. 231-282.

BOURIN-DERRUAU, Monique, *Temps d'équilibres, temps de ruptures,* Paris, Seuil, 1990, 338 p.

BOZOKY, Edina, « Le culte de sainteté de Fulbert » dans ROUCHE, Michel (dir.), *Fulbert de Chartres, précurseur de l'Europe médiévale ?*, Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2008, p. 173-187.

BRANNER, Robert, « The Johannes Grusch Atelier and the Continental Origins of the William of Devon Painter », *Art Bulletin*, 54 (1972), p. 24-30.

—, *Manuscript Painting in Paris during the Reign of St Louis : a Study of Styles*, Berkeley, University of California Press, 1977, 270 p.

BROWNLEE, Kevin, « Machaut's Motet 15 and the *Roman de la Rose* : The Literary context of *Amours qui a le pouoir / Faus samblant m'a deceü / VIDI DOMINUM* », *Early Music History*, 10 (1991), p. 1-14.

BUTTERFIELD, Ardis, « The language of medieval music : two thirteenth-century motets », *Plainsong and Medieval Music*, 2 (1993), p. 1-16.

—, *Poetry and Music in Medieval France From Jean Renart to Guillaume de Machaut*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 103-121.

CAMARGO, Martin, « Rhetoric » dans WAGNER, David L. (dir.), *The Seven Liberal Arts in the Middle Ages*, Bloomington Ind., Indiana University Press, 1983, p. 96-124.

—, « Defining Medieval Rhetoric » dans MEWS, Constant J., NEDERMAN, Cary J. et THOMSON, Rodney M. (dir.), *Rhetoric and Renewal in the Latin West 1100-1540. Essays in Honor of John O. Ward*, Turnhout, Brepols, 2003, p. 21-34.

CANAL, José Maria, « Los sermones marianos de San Fulberto de Chartres », *Recherches de Théologie ancienne et médiévale*, 29 (1962), p. 33-51

CARRUTHERS, Mary, *Le livre de la Mémoire. Une étude de la mémoire dans la culture médiévale*, trad. fr. de *The Book of Memory : a Study of Memory in Medieval Culture*, Paris, Macula, 2002 (1ère éd. 1990), 428 p.

CHAILLEY, Jacques, *L'École musicale de Saint Martial de Limoges jusqu'à la fin du XIe siècle*, Paris, Les Livres essentiels, 1960, 439 p.

CHAILLOU, Christelle, *Faire le mot et le son : une étude sur l'art de Trobar entre 1180 et 1240*, thèse de doctorat, Université de Poitiers, 2007, 585 p.

CHRISTENSEN, Thomas (dir.), *The Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002,

CLÉMENT-DUMAS, Gisèle et FABRE, Isabelle, « Saint-Étienne et l'amant courtois. Jeux sur la figure du martyr dans le motet *S'amours / Au renouveler / Ecce* de Pierre de la Croix », *Études grégoriennes*, 36 (2009), p. 1-20.

CLERCX, Suzanne, « Jacques d'Audenaerde ou Jacques de Liège ? », *Revue belge de Musicologie*, 7 (1953), p. 95-101.

CLERVAL, Jules A., « Translationes S. Aniani Carnotensis episcopi annis 1136 et 1264 factae », *Analecta Bollandiana*, 7 (1888), p. 321-35.

COLETTE, Marie-Noëlle, POPIN, Marielle et VENDRIX, Philippe, *Histoire de la notation du Moyen Âge à la Renaissance,* Paris, Minerve, 2003, 206 p.

CORBIN, Solange, *Essai sur la musique religieuse portugaise au Moyen Age : 1100-1385*, Paris, les Belles lettres, 1952, 439 p.

COUSSEMAKER, Charles Edmond de, *L'art harmonique aux XIIe et XIIIe siècles,* Hildesheim, Georg Olms, 1964 (1ère éd. 1865), 272 p.

CROCKER, Richard, « French Polyphony of the Thirteenth Century » dans HILEY, David (dir.), *The Early Middle Ages to 1300*, *New Oxford History of Music*, Oxford, Oxford University Press, 1990, vol. 2, p. 664-678.

CULLIN, Olivier, « Le Labyrinthe et la musique : chemin du sens et de la forme », *Un fil d'Ariane pour le labyrinthe de Chartres, Actes du Colloque Européen des 3 et 4 juillet 1999*, Chartres, Association des Amis du Centre Médiéval Européen de Chartres, 1999, p. 39-46.

—, *Brève histoire de la musique du Moyen Âge*, Paris, Fayard, 2002, 187 p.

—, *Laborintus : Essai sur la musique au Moyen Âge*, Paris, Fayard, 2004, 191 p.

CULLIN, Olivier et CHAILLOU, Christelle, « La mémoire et la musique au Moyen Âge », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 49 (2006), CESCM, Poitiers, p. 143-161.

DAHAN, Gilbert (trad.), « Fulbert de Chartres, Sermon IV, sur la Nativité de la Vierge Marie, Vierge et Génitrice de Dieu. Étude et tradution », *Société Archéologique d'Eure-et-Loir*, 94 (2007), p. 23-46.

DALARUN, Jacques, « Regards de clercs » dans KLAPISCH-ZUBER, Christiane (dir.), *Histoire des femmes en Occident. Le Moyen âge*, Paris, Plon, 1991, vol. 2, p. 31-54.

DELAPORTE, Yves et HOUVET, Étienne, *Les Vitraux de la cathédrale de Chartres*, Chartres, Étienne Houvet éd., 1926, 4 vol.

DELAPORTE, Yves, *Les Manuscrits enluminés de la bibliothèque de Chartres*, Chartres, Société archéologique d'Eure-et-Loir, 1929, 190 p.

—, « Fulbert de Chartres et l'école chartraine de chant liturgique au XIe siècle », *Études Grégoriennes*, II, 1957, p. 51-81.

—, *L'art du vitrail au XIIe et XIIIe siècles*, Chartres, éd. Houvet, 1963, 62 p.

DELBOUILLE, Maurice, « Sur les traces de « Bele Aëlis » dans CLUZEL, Irénée et PIROT, François (dir.), *Mélanges de philologie romane dédiés à la mémoire de Jean Boutière*, Liège, Soledi, [1971], vol. 1, p. 199-218.

DELISLE, Léopold, *Le Cabinet des manuscrits de la Bibliothèque nationale*, Paris, Imprimerie nationale, 1977, vol. 1 et 2.

DEREMBLE, Colette et Jean-Paul, *Vitraux de Chartres*, Paris, Zodiaque, 2003, 253 p.

DITTMER, Luther A., « The Ligatures of the Montpellier Manuscript », *Musica Disciplina,* 9 (1955), p. 35-55.

DOBBY, Margaret, *Le motet au XIIIe siècle à travers l'étude des pièces issues du Stirps Jesse dans le manuscrit de Montpellier*, mémoire de Maîtrise, Université de Poitiers, 2005, 180 p.

DRAGONETTI, Roger, *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise : contribution à l'étude de la rhétorique médiévale*, Brugge, De Tempel, 1960, 701 p.

—, « *La Musique et les Lettres* ». *Études de Littérature médiévale*, Genève, Droz, 1986, 487 p.

DRONKE, Peter, « The Lyrical compositions of Philip the Chancellor », *Studi Medieval,* 3e ser., 27 (1987), p. 563-592.

DUBY, Georges, « Le Modèle courtois » dans KLAPISCH-ZUBER, Christiane (dir.), *Histoire des femmes en Occident. Le Moyen âge*, Paris, Plon, 1991, vol. 2, p. 261-276.

DUBY, Georges, *Dames du XIIe siècle, III Ève et les Prêtres,* Paris, Gallimard, 1996, 217 p.

—, *Le chevalier, la femme et le prêtre*, Paris, Hachette Littératures, 1997, 312 p.

ECO, Umberto, *Le problème esthétique chez Thomas d'Aquin*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993, 234 p.

—, *Art et Beauté dans l'esthétique médiévale*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1997, 316 p.

EVANS, Beverly J., « Music, Text, and Social Context : Reexamining Thirteenth-Century Styles », *Yale French Studies* (1991), p. 183-195.

EVERIST, Mark, « Music and Theory in Late Thirteenth-Century Paris : The Manuscript Paris, Bibliothèque notationale, Fonds Lat. 11266 », *Royal Musical Association Research Chronicle*, 17 (1981), p. 52-64.

—, *Polyphonic Music in Thirteenth-Century France. Aspects of Sources and Distribution,* New York - London, Garland Publishing, 1989, 398 p.

—, « From Paris to St. Andrews : The Origins of W1 », *JAMS*, 43 (1990), p. 1-42.

—, (dir. et éd.), *Music Before 1600*, Oxford, Blackwell Reference, 1992, 240 p.

—, *French Motets in the Thirteenth Century : Music, Poetry and Genre*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, 199 p.

FASSLER, Margot E. et BALTZER, Rebecca A. (dir.), *The Divine Office in the Latin Middle Ages*, New York, Oxford University Press, 2000, 632 p.

FASSLER, Margot E., « Mary's Nativity, Fulbert of Chartres, and the Stirps Jesse : Liturgical Innovation circa 1000 and its Afterlife », *Speculum*, 75 (2000), p. 389-434.

—, *The Virgin of Chartres. Making History through Liturgy and the Arts*, New Haven and London, Yale University Press, 2010, 612 p.

FERREIRA, Manuel P., « Mesure et Temporalité : vers l'*Ars Nova* » dans PÉRÈS, Marcel (dir.), *La rationalisation du temps au XIIIe siècle,* Paris, Creaphis, 1998, p. 65-120.

FLOTZINGER, Rudolf, *Der Discantussatz im Magnus Liber und seiner Nachfolge*, Vienna, Hermann Böhlaus Nachf, 1969, p. 287

—, « Vorstufen der muskalisch-rhetorischen Tradition im Notre-Dame-Repertoire ? » dans *De ratione musica : Festschrifts E. Schenck zum 5 mai 1972*, Kassel, Bärenreiter, 1975, p. 1-9.

FROBENIUS, Wolf, « Zum genetischen Verhältnis zwischen Notre-Dame-Klauseln und ihren Motetten », *Archiv für Musikwissenschaft*, 44 (1987), p. 1-39.

—, « Zur Datierung von Franco's Ars mensurabilis », *Archiv für Musiwissenschaft*, 27 (1970), p. 122-127.

FULTON, Rachel, « Mimetic Devotion, Marian Exegesis, and the Historical Sense of the Song of Songs », *Viator. Medieval and Renaissance Studies*, 27 (1996), p. 86-116.

GALLO, Franco A., *Music of the Middle Ages*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985, vol. 2.

GÉGOU, Fabienne, *Recherches biographiques et littéraires sur Adam de la Halle accompagnées de l'édition critique de ses chansons courtoises*, thèse d'État, Université Paris-Sorbonne, 2 vol.

GENNRICH, Friedrich, *Die altfranzösische Rotrouenge*, s.l., Niemeyer, 1925, 84 p.

—, « Zu den altfranzösischen Rotrouengen », *Zeitschrift für romanische Philologie*, 46 (1926), p. 335-341.

GLORIEUX, Palémon, *La Faculté des arts et ses maîtres au XIIIe siècle*, Paris, Vrin, 1971, 552 p.

GRAEF, Hilda, *Mary, A History of Doctrine and Devotion*, London and New York, Sheed and Ward, 1963, vol. 1.

GROSPELLIER, Alexandre D., « Les origines d'un « Benedicamus Domino », *Revue du Chant grégorien*, 1 (1895), p. 6-9.

GROSS, Guillaume, *L'Organum à Notre-Dame de Paris au XIIIe siècle. Étude sur les modes d'élaboration d'un genre musical*, thèse de doctorat, Université de Tours, 2004, 2 vol.

—, *Chanter en polyphonie à Notre-Dame de Paris aux 12e et 13e siècles*, Turnhout, Brepols, 2007, 349 p.

GUERREAU-JALABERT, Anita, « L'Arbre de Jessé et l'ordre chrétien de la parenté » dans IOGNA-PRAT, Dominique, PALAZZO, Éric et RUSSO, Daniel (dir.), *Marie : Le culte de la Vierge dans la société médiévale*, Paris, Beauchesne, 1996, p. 138-170.

GUIETTE, Robert, *D'une Poésie formelle en France au Moyen Âge*, Paris, A.- G. Nizet, 1972, 87 p.

—, *Forme et Senefiance,* Genève, Droz, 1978, 278 p.

GUSHEE, Lawrence, «Questions of Genre in Medieval Treatises on Music » dans ARLT, Wulf (dir.), *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen Gedenkschrift Leo Schrade*, Bern, A. Francke, 1973, p. 395-433.

GUTT, Serge, « La Notion de Consonance chez les Théoriciens du Moyen Âge », *Acta Musicologica*, 48 (1976), p. 20-44.

HAGGH, Barbara et HUGLO, Michel, « *Magnus liber – Maius munus*. Origine et destinée du manuscrit *F* », *Revue de Musicologie*, 90 (2004), p. 181-218.

HAINES, John, « Friedrich Ludwig's « Musicology of the Future » : a commentary and translation », *Plainsong and Medieval Music*, 12 (2003), p. 129-164.

—, « Erasures in Thirteenth-Century Music » dans HAINES, John et ROSENFELD, Randall, *Music and Medieval Manuscripts. Paleography and Performance*, Aldershot, Ashgate, 2004, p. 60-88.

HARBINSON, Denis, « Imitation in the Early Motet », *Music and Letters*, 45 (1964), p. 359-368.

HOPPIN, Richard et CLERCX, Suzanne, « Notes biographiques sur quelques musiciens français du XIVe siècle » dans *L'Ars nova, recueil d'études sur la musique du XIVe siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 1959, p. 63-92.

HOPPIN, Richard, *La Musique au Moyen Âge*, trad. fr. de *Medieval Music*, Liège, Mardaga, 1991 (1ère éd. 1978), 2 vol.

HOWELL, Wilbur S., *Poetics, Rhetoric, and Logic. Studies in the Basic Disciplines of Criticism,* London, Cornell University Press, 1975, 267 p.

HUGLO, Michel (éd.), « Le traité de Cantus Mensurabilis du manuscrit de Bamberg » dans JACOBSSON, Riva (dir.), *Pax and Sapientia : Studies in Text and Music of Liturgical Tropes and Sequences in Memory of Gordon Anderson*, Stockholm, Almqvist & Wiksell International, 1986, p. 91-95

HUGLO, Michel, « De Francon de Cologne à Jacques de Liège », *Revue Belge de Musicologie*, 20 (1980), p. 44-60.

—, « Les débuts de la polyphonie à Paris : Les premiers *organa* parisiens », *Forum Musicologicum : Aktuelle Fragen der Musikbezogenen Mittelalterforschung,* Winterthur, Amadeus, 1982, p. 93-163.

—, « L'enseignement de la musique à l'Université de Paris au Moyen Âge » dans *L'enseignement de la musique au Moyen Âge et à la Renaissance*, *rencontres de Royaumont : colloque du 5 et 6 juillet 1985,* [Asnières-sur-Oise], Royaumont, 1987, p. 73-79.

HUNT, Tony, *Miraculous Rhymes. The Writings of Gautier de Coinci,* Cambridge, D.S.Brewer, 212 p.

HUOT, Sylvia, *From song to book : the poetics of writing in old French lyric and lyrical narrative poetry*, Ithaca, Cornell university press, 1987, 372 p.

—, « Polyphonic Poetry : The Old French Motet and its Literary Context », *French Forum*, 14 (1989), p. 261-278.

—, « Languages of Love : Vernacular Motets on the Tenor FLOS FILIUS EJUS » dans BUSBY, Keith and LACY, Norris J. (dir.), *Conjunctures : Medieval Studies in Honor of Douglas Kelly*, Amsterdam, Rodopi, 1994, 596 p.

—, « Patience in Adversity : The Courtly Lover and Job in Machaut's motets 2 and 3 », *Medium Aevum*, 63 (1994), p. 218-234.

—, *Allegorical Play in the Old French Motet. The Sacred and the Profane in Thirteenth-Century Polyphony*, Stanford, Stanford University Press, 1997, 236 p.

HUSMANN, Heinrich et REANEY, Gilbert, « The Origin and Destination of the Magnus Liber Organi », *The Musical Quarterly*, 49 (1963), p. 311-330.

HUSMANN, Heinrich et BRINER, Andres P., « The enlargement of the « Magnus liber organi » and the Paris Churches St. Germain l'Auxerrois and Ste Geneviève-du-Mont », *JAMS*, 16 (1963), p. 176-203.

IBOS-AUGÉ, Anne, *Chanter et lire dans le récit médiéval. La fonction des insertions lyriques dans les œuvres narratives et didactiques d'oïl aux XIIIe et XIVe siècles*, Bern, Peter Lang, 2010, 2 vol.

—, « *Noter biaus chans por ramenbrance de chançons*, Les auteurs narratifs font-ils œuvre de témoins de leur temps musical ? », *Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes*, 13 (2006), p. 257-270.

IOGNA-PRAT, Dominique, PALAZZO, Éric et RUSSO, Daniel (dir.), *Marie. Le culte de la Vierge dans la société médiévale*, Paris, Beauchesne, 1996, 623 p.

JACOBSTHAL, Gustav, *Die Mensuralnotenschrift des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts*, Berlin, J. Springer, 1871, 86 p.

JOHANSSON, Ann-Katrin Andrews, *The Feasts of the Blessed Virgin Mary*, Stockholm, Almqvist & Wiksell International, 1998, 291 p.

JOHNSON, James R., « The Tree of Jesse Window of Chartres : Laudes regiae », *Speculum*, 36 (1961), p. 1-22.

KELLY, Douglas F., « Theory of Composition in Medieval Narrative Poetry and Geoffrey of Vinsauf's Poetria nova », *Medieval Studies*, 31 (1969), p. 117-148.

KARP, Theodore, « Interrelationships between Poetic and Musical Form in *Trouvère* Song » dans CLINKSCALE, Edward H. et BROOK, Claire (éd.), *Essays in Honor of Martin Bernstein*, New York, Pendragon Press, 1977, p. 137-161.

KRAUSE, Kathy M. et STONES, Alison (dir.), *Gautier de Coinci. Miracles, Music, and Manuscripts,* Turnhout, Brepols, 2006, 486 p.

LA COCQUE, André et RICOEUR, Paul, *Penser la Bible*, Paris, Seuil, 1998, 476 p.

LAFLEUR, Claude, « Les « Guides de l'étudiant » de la Faculté des arts de l'Université de Paris au XIIIe siècle » dans *Philosophy & Learning. Universities in the Middle Ages*, Leiden, E. J. Brill, 1995, p. 137-199.

LÅNGFORS, Arthur, « Notice du manuscrit français 12483 de la BnF », *Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque nationale et autres bibliothèques*, Paris, C. Klincksieck, 1916, vol. 39.

LAURENTIN, René, *Court traité sur la Vierge Marie*, Paris, P. Lethielleux, 1968, 224 p.

LAUTIER, Claudine, « Les vitraux de la cathédrale de Chartres à la lumière des restaurations anciennes » dans GAEHTGENS, Thomas W. (dir.), *Künstlerischer Austausch / Artistic Exchange. Akten des XXVIII, Internationalen Congresses für Kunstgeschichter*, *Berlin, 15-20 juillet 1992*, Berlin, Akademie Verl., 1993, vol. 3, p. 413-424.

—, « Les restaurations des vitraux de la cathédrale de Chartres du Moyen Âge à nos jours », *La Sauvegarde de l'art français*, 12 (1999), p. 6-19.

LE GOFF, Jacques, *Les intellectuels au Moyen Âge*, Paris, Seuil, 1957, 224 p.

LIBERA, Alain de, « La Logique de la Discussion dans l'Université médiévale » dans *Figures et Conflits rhétoriques*, Bruxelles, Université de Bruxelles, 1990, p. 59-81.

LOURDAUX, Willem et VERHELST, Daniël (éd.), *The Bible and Medieval culture*, Leuven, Leuven University Press, 1979, 286 p.

LUDWIG, Friedrich, « Die liturgischen Organa Leonins und Perotins », *Riemann-Festschrift* : *gesammelte Studien*, Leipzig, Hesses Verl., 1909, p. 200-213.

LUG, Robert, « Das « Vormodale » Eichensystem des Chansonnier de Saint-Germain-des-Prés », *Archiv für Musikwissenschaft,* 51 (1995), p. 19-65.

LUSIGNAN, Serge, *La construction d'une identité universitaire en France* (*XIII*^{e}-*XIV*^{e} *siècle)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1999, 332 p.

MACKEON, Richard, « Rhetoric in the Middle Ages », *Speculum*, 17 (1940), p. 1-32.

MÂLE, Émile, *L'Art religieux du XIII*^{e} *siècle en France, étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris, A. Colin, 1931, 428 p.

MANOIR, Hubert du (dir.), *Maria. Études sur la Sainte Vierge*, Paris, Beauchesne, 1949, vol. 1.

MARTIMORT, Aimé G., *L'Église en prière : Introduction à la Liturgie*, Paris, Desclée, 1961, 916 p.

MARTINEZ-GÖLLNER, Marie-Louise, « Poetic Line and Musical Structure in The 13th-Century Motet », *Anuario Musical,* 54 (1999), p. 3-24.

MATHIASSEN, Finn, *The Style of the Early Motet (c. 1200-1250). An investigation of the Old Corpus of the Montpellier Manuscript*, Stochholm, Copenhague, Dan Fog, 1966, 212 p.

MEYER, Christian, *Les traités de musique*, Turnhout, Brepols, 2001, 189 p.

MEYER, Michel, *Questions de rhétorique : langage, raison et séduction*, Paris, Librairie Générale Française, 1993, 159 p.

MEYER, Wilhem, « Der Ursprung des Motet's : vorläufige Bemerkungen » dans *Nachrichten von der königliche Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen: Philologisch-historische Klasse*, Göttingen, Luder Horstmann, 1898, vol. 2, p. 113-145.

MOORE, Allan F., « Categorical Conventions in Music Discourse : Style and Genre », *Music and Letters*, 82 (2001), p. 432-442.

MOUCHEL, Christian (dir.), *Imagines Mariae. Représentations du Personnages de la Vierge dans la Poésie, le Théâtre et l'éloquence entre le XIIe et XVIe siècle*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1999, 182 p.

MUGGLESTONE, Erica, « Guido Adler's The Scope, Method, and Aim of Musicology (1885). An English Translation with a Historical-Analytical Commentary », *Yearbook for Traditional Music*, 13 (1981), p. 1-21.

MURPHY, James J., *Rhetoric in the Middle Ages : a history of rhetorical theory from Saint Augustine to the Renaissance*, Berkeley, University of California press, 1974, 395 p.

NASH, Walter, *Rhetoric. The Wit of Persuasion*, Oxford, Walter Nash, 1989, 241 p.

NATHAN, Hans, « The Function of Text in French Thirteenth-Century Motets », *Musical Quaterly*, 28 (1942), p. 445-462.

NORWOOD, Patricia P., « Performance Manuscripts from the Thirteenth-Century ? », *College Music Symposium*, 26 (1986), p. 92-96.

—, « Evidence Concerning the Provenance of the Provenance of the Bamberg Codex », *Journal of Musicology*, 8 (1990), p. 491-504.

PAGE, Christopher, *The Owl and the Nigthingale. Musical Life and Ideas in France 1100-1300,* Londres, J. M. Dent & Sons LTD, 1989, 279 p.

—, « Johannes de Grocheio on secular music : a corrected text and a new translation », *Plainsong and Medieval Music*, 2 (1993), p. 17-41.

—, *Discarding Images. Reflections on Music and Culture in Medieval France*, Oxford, Clarendon Press, 1993, 222 p.

PARRISH, Carl, *The Notation of Medieval Music*, New York, W. W. Norton and Company, 1957, 228 p.

PATERSON, Linda M., *The World of the Troubadours. Medieval Occitan society, c. 1100-c. 1300*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, 367 p.

PERAINO, Judith A., « Et pui conmencha a canter » : Refrains, Motets and Melody in the Thirteenth-Century Narrative Renart le nouvel », *Plainsong & Medieval Music,* 6 (1997), p. 1-16.

—, « Re-Placing Medieval Music », *JAMS*, 54 (2001), p. 209-264.

PESCE, Dolores, « The Significance of Text in Thirteenth-Century Latin Motets », *Acta Musicologica,* 58 (1986), p. 91-117.

—, « A Revised View of the Thirteenth-Century Latin Double motet », *JAMS*, 40 (1987), p. 405-442.

— (dir.), *Hearing the Motet*, Oxford, Oxford University Press, 1997, 380 p.

PINEGAR, Sandra, *Textual and conceptual relationships among theoretical writings on measurable music of the thirteenth and early fourteenth centuries*, PhD, Columbia University, 1991, 644 p.

PLANCHART, Alejandro E., « The Flower's Children » dans *Journal of Musicological Research*, 22 (2003), p. 303-348.

PLUMPLEY, Yolanda, « Intertextuality in the Fourteenth-Century Chanson », *Music and Letters*, 84 (2003), p. 355-377.

REANEY, Gilbert, « The question of authorship in the medieval treatises on music », *Musica Disciplina*, 18 (1964), p. 6-17.

REBOUL, Olivier, *Introduction à la Rhétorique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1991, 238 p.

RÉGNIER-BOLHER, Danielle, « Amour Courtois » dans LE GOFF, Jacques et SCHMITT, Jean-Claude (dir.), *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, Paris, Fayard, 1999, p. 32-41.

RIEMANN, Hugo, *Geschichte der Musiktheorie im IX.-XIX. Jahrhundert*, Leipzig, M. Hesse, 1898, 532 p.

ROBERTSON, Ann W., « Remembering the Annunciation in Medieval Polyphony », *Speculum*, 70 (1995), p. 275-304.

ROESNER, Edward H., « The origin of « W1 », *JAMS*, 29 (1976), p. 337-380.

—, « Who « Made » the « Magnus Liber » ? », *Early Music History*, 20 (2001), p. 227-266.

ROSENTHAL, Albi, « Le manuscrit de La Clayette retrouvé (Bibl. nat. nouv. acq. fr. 13521) », *Annales Musicologiques,* 4 (1953), p. 105-130.

ROTHENBERG, David J., *The Flower of Paradise. Marian Devotion and Secular Song in Medieval and Renaissance Music*, Oxford, Oxford University Press, 2011, 264 p.

ROUCHE, Michel (dir.), *Fulbert de Chartres, précurseur de l'Europe médiévale ?*, Paris, Presses Universitaires Paris-Sorbonne, 2008, 343 p.

RUBIN, Mihi, *Emotion and Devotion. The Meaning of Mary in Medieval Religious Cultures*, Budapest-New York, Central European University Press, 2009, 115 p.

—, *Mother of God. A History of the Virgin Mary*, New Haven, Yale University Press, 2009, 532 p.

SAINT-CRICQ, Gaël, « Le motet du XIIIe siècle, corps mixte », *Analyse Musicale*, 54 (2006), p. 16-21.

—, *Formes types dans le motet du XIIIe siècle : étude d'un processus répétitif*, thèse de doctorat, Université de Southampton, 2009, 2 vol.

SAINTE-BEUVE, R. de, « Les Répons de Saint Fulbert de Chartres pour la Nativité de la Sainte Vierge », *Revue Grégorienne. Études de chant sacré et de liturgie*, 4-5 (1928), p. 121-130 et p. 168-174.

SANDERS, Ernest H., « Motet, Medieval, Ars Antiqua » dans *The New Grove Dictionary of Music and Musicians,* SADIE, Stanley (éd.), 2e édition, Londres, Macmillan, 2001, vol. 17, p. 190-197.

—, « Peripheral Polyphony of the 13th Century », *JAMS*, 17 (1964), p. 261-287.

—, « The Medieval Motet » dans ARLT, Wulf (dir.), *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen Gedenkschrift Leo Schrade*, Bern, A. Francke, 1973, p. 524-528.

—, *French and English Polyphony of the 13th and 14th Centuries*, Aldershot, Ashgate, 1998, 344 p.

SCHMITT, Jean-Claude, « Clercs et Laïcs » dans LE GOFF, Jacques et SCHMITT, Jean-Claude (dir.), *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, Paris, Fayard, 1999, p. 214-229.

SCHRADE, Leo, « Unknown Motets in a Recovered Thirteenth-Century Manuscript », *Speculum*, 30 (1955), p. 393-412.

SMITH, Fidelis, « Jacques de Liège, an Anti-Modernist? », *Revue belge de Musicologie*, 17 (1963), p. 3-10.

SMITH, Norman E., « Some Exceptional Clausulae of the Florence Manuscript », *Music and Letters*, 54 (1973), p. 405-414.

—, « From Clausula to Motet : Material for Further Studies in the Origin and Early History of the Motet », *Musica Disciplina,* 34 (1980), p. 29-65.

—, « The Earliest Motets : Music and Words », *Journal of the Royal Musical Association*, 114 (1989), p. 141-163.

SOLENTE, Suzanne, « Le grand recueil La Clayette à la Bibliothèque nationale », *Scriptorium*, 7 (1953), p. 226-234.

SPANKE, Hans, *Beziehungen zwischen romanischer und mittellateinischer Lyrik : mit besonderer Berücksichtigung der Metrik und Musik*, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1936, 189 p.

STENZL, Jürg, *Die Vierzig Clausulae der Handschrift Paris Bn. lat. 15139*, Bern, P. Haupt, 1970, 248 p.

STEVENS, John, *Words and Music in the Middle Ages : Song, Narrative Dance and Drama, 1050-1350*, Cambridge Mass., Cambridge University Press, 1986, 523 p.

STONES, Alison, « Sacred and Profane Art : Secular and Liturgical Book-Illumination in the Thirteenth Century » dans SCHOLLER, Harald (dir.), *The Epic in medieval Society : Aesthetic and Moral Values*, Tübingen, Niemeyer, 1977, p. 100-112.

SWITTEN, Margaret, *Music and Poetry in the Middle Ages : A Research Guide to French and Occitan Song 1100-1400*, New York, 1995, 452 p.

THEREL, Marie-Louise, « Pierre le Vénérable et la création iconographique au XIIe siècle », *Speculum*, 36 (1961), p. 733-744

THURSTON, Ethel, « A Comparison of the St. Victor Clausulae with their Motets » dans LARUE, Jan (dir.), *Aspects of Medieval and Renaissance Music : a Birthday Offering to Gustave Reese,* New York, [Norton], 1966, p. 785-802.

TISCHLER, Hans, « The evolution of the « Magnus Liber Organi », *The Musical Quarterly*, 70 (1984), p. 163-174.

—, *The Style and Evolution of the Earliest Motets (to Circa 1270),* Henryville-Ottawa-Binningen, Institute of Medieval Music, 1985, 4 vol.

TOPSFIELD, Leslie T., « Three levels of love in the poetry of the early troubadours, Guilhem IX, Marcabru and Jaufre Rudel » dans CLUZEL, Irénée et PIROT, François (dir.), *Mélanges de philologie romane dédiés à la mémoire de Jean Boutière*, Liège, Soledi, 1971, vol. 1, p. 571-587.

TORREL, Jean-Pierre et BOUTHILLIER, Denise, *Pierre le Vénérable et sa vision du monde,* Louvain, 1986, 454 p.

VAN DER WERF, Hendrik, *The Chansons of the Troubadours and the Trouvères* : *a study of the melodies and their relations to the poems,* Utrecht, A. Oosthoek's Uitgeversmaatschappij, 1972, 166 p.

VEGA CERNUDA, Daniel, « El códice de Las Huelgas : estudio de su técnica polifónica », *Revista de Musicología*, 1 (1978), p. 9-60.

—, *Les Universités au Moyen Âge*, Paris, Presses Universitaires de France, 1973, 226 p.

VERGER, Jacques, *L'essor des universités au XIIIe siècle*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1997, 148 p.

VOOGT, Ronald, *Repetition and Structure in the Three- and Four-Part Conductus of the Notre-Dame School*, PhD, Ohio State University, 1982, 295 p.

WATSON, Arthur, *The Early Iconography of the Tree of Jesse*, Oxford, Oxford University Press, 197 p.

WEIJERS, Olga, *La « disputatio » à la Faculté des arts de Paris (1200-1350 environ)*, Turnhout, Brepols, 1995, 175 p.

—, *Le Maniement du Savoir : Pratiques intellectuelles à l'époque des premières universités : XIIIe-XIVe siècles*, Turnhout, Brepols, 1996, 266 p.

WEIJERS, Olga et HOLTZ, Louis (dir.), *L'enseignement des disciplines à la Faculté des Arts (Paris et Oxford, XIIIe-XIVe siècles)*, *Actes du colloque international organisé à l'Institut de France,* Turnhout, Brepols, 1997, 562 p.

WEIJERS, Olga, « La Place de la musique à la Faculté des Arts de Paris » dans *La musica nel pensiero medievale*, Ravenna, Longo, 2001, p. 245-261.

WOLF, Johannes, « Die Musiklehre des Johannes de Grocheo » dans *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, 1 (1899-1900), p. 69-120.

—, *Geschichte der Mensural-Notation von 1250-1460* : *Nach den Theoretischen und Praktischen Quellen*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1904, 3 vol.

WOLINSKI, Mary, « The Compilation of the Montpellier Codex », *Early Music History*, 11 (1992), p. 263-301.

WRIGHT, Craig, « Leoninus : poet and musician », *JAMS*, 39 (1986), p. 1-35.

—, *Music and Ceremony at Notre Dame of Paris 500-1500*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, 400 p.

—, *The Maze and the Warrior*, Cambridge, Harvard University Press, 2001, 351 p.

YUDKIN, Jeremy, *Notre Dame Theory : A study of Terminology including a New Translation of the Music Treatise of Anonymous IV*, PhD, Stanford University, 1982, 248 p.

—, *Music in Medieval Europe*, Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1989, 612 p.

—, « The Anonymous Music Treatise of 1279 : Why St. Emmeram? », *Music and Letters*, 72 (1991), p. 177-196.

ZAMINER, Frieder (dir.), *Geschichte der Musiktheorie,* Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1984, 388 p.

ZINK, Gaston, *Phonétique historique du français*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, 254 p.

ZINK, Michel, *Poésie et conversion au Moyen Âge*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003, 342 p.

—, « Un nouvel art d'aimer » dans *L'Art d'aimer au Moyen Âge*, Paris, Éditions du Félin, 1997, p. 7-70.

ZUMTHOR, Paul, *Essai de Poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972, 619 p.

—, *Anthologie des grands rhétoriqueurs*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1978, 293 p.

Table des matières

Volume 1

Remerciements p. 5

Sigles des manuscrits employés p. 7

Titres abrégés pour les ouvrages les plus cités p. 9

Notes explicatives sur les termes musicologiques p. 10

Notes sur les transcriptions p. 15

INTRODUCTION GÉNÉRALE p. 19

PREMIÈRE PARTIE : LES LIENS ENTRE LE *STIRPS JESSE* ET LE MOTET p. 29

Premier chapitre : Définition du corpus p. 31

La place de la teneur dans les motets de l'*Ars Antiqua* p. 36

La teneur, fondement rythmique et mélodique du motet p. 36

Le rôle des textes dans les motets p. 45

Les relations entre texte et musique p. 58

Définition de la relation texte et musique p. 58

Les répétitions mélodiques structurantes p. 64

Les colores p. 67

Choix d'un fil conducteur p. 74

Une teneur : le Stirps Jesse p. 74

Les motets à deux voix dans le manuscrit W_2 p. 75

Chapitre II : Le *Stirps Jesse* p. 77

L'arbre de Jessé p. 81

Les différents types de représentations et leurs significations p. 81

Le vitrail de Chartres p. 84

La fête de la Nativité de la Vierge p. 86

Origines liturgiques p. 86

La fête de la Nativité à Chartres p. 90

Le répons *Stirps Jesse* p. 96

Étude et analyse p. 96

Les liens avec le sermon de Fulbert p.100

Attribution à Fulbert p. 102

Postérité du Stirps Jesse p. 104

Chapitre III : Présentation du corpus **p. 107**
Présentation du manuscrit W_2 p. 109
Contexte p. 109
Organisation interne p. 113
Les motets à deux voix dans le manuscrit W_2 p. 119
Situation des motets p. 120
Les teneurs p. 127
Contrafacta *et réécriture dans* W_2 p. 129
Les correspondances avec les autres manuscrits p. 131
Présentation des manuscrits avec concordances p. 131
Choix des sources concordantes principales p. 139
CONCLUSION **p. 151**

SECONDE PARTIE : ANALYSE DES MOTETS **p. 157**
Chapitre Premier : Motets et Chansons **p. 165**
Bone amor sanz tricherie (668) / *FLOS FILIUS EJUS* p. 169
Présentation des pièces p. 169
La composition de la chanson p. 189
La composition du motet p. 197
Ave rosa novella (669) / FLOS FILIUS EJUS p. 211
Présentation des pièces p. 211
La composition de la chanson p. 218
Conclusion **p. 258**
Chapitre II : Motets et Clausules **p. 261**
Fidelis gratuletur (697) / *DOMINO* p. 264
Présentation des pièces p. 264
Étude de la polyphonie p. 268
Étude du texte p. 273
Étude poético-mélodique p. 277
Hier mein (750) / *DOMINO* p. 285
Présentation des pièces p. 286
Étude de la polyphonie p. 292
Étude du texte p. 299

Disposition poético-mélodique p. 302
L'en dit que j'ai amé (666) / *FLOS FILIUS EJUS* p. 313
Présentation des pièces p. 314
Étude de la polyphonie p. 322
Étude du texte p. 331
Étude de la disposition poético-musicale p. 335
Conclusion p. 343
Chapitre III : Motets, Clausules et *Contrafacta* p. 345
Candida virginitas (649) / *FLOS*, *L'autrier jouer* (651) / FLOS p. 349
Présentation des pièces p. 349
Étude du texte p. 353
Étude de la polyphonie p. 361
Disposition poético-musicale p. 380
En mai (663) / *FLOS*, *Flos ascendit* (665) / *FLOS* p. 390
Présentation des pièces p. 391
Étude des textes p. 412
Étude de la disposition poético-mélodique p. 422
E bergier (657) / *EJUS*, *O vere lucis* (660) / *EJUS* p. 431
Présentation et chronologie p. 432
Étude du texte E bergier p. 437
La mise en polyphonie p. 443
Disposition textuelle et musicale de E bergier p. 453
Présentation de O vere lucis / EJUS p. 458
Mise en polyphonie p. 466
Disposition musicale et textuelle p. 467
Domino fidelium (753) / *DOMINO*, *Por alegier* (752) / *DOMINO* p. 471
Présentation des pièces p. 472
Mise en polyphonie p. 474
Étude du texte p. 481
Disposition poético-musicale de Domino fidelium p. 486
Présentation de Por alegier p. 496
Disposition textuelle de Por alegier p. 496
Disposition poético-mélodique de Por alegier p. 501

Conclusion **p. 507**

Chapitre IV : Motets sans réécriture ni clausule **p. 509**

Canticum exercuit (746) / *BENEDICAMUS DOMINO* p. 513

Présentation de la pièce p. 513

Étude du texte p. 517

Étude de la polyphonie p. 521

Et sire, qi vos vantez (659) / *EJUS* p. 536

Présentation de la pièce p. 536

Étude du texte p. 537

Analyse de la polyphonie p. 548

Disposition mélodico-poétique du double p. 555

Il a plus en mon cuer (751) / *DOMINO* p. 567

Étude du texte p. 569

Étude de la polyphonie p. 573

Disposition poético-mélodique du double p. 576

Qant yver define et faut (667) / *FLOS* p. 580

Présentation des pièces p. 580

Étude du texte p. 582

Comparaison des deux motets p. 586

La mise en polyphonie p. 593

Disposition poético-mélodique p. 599

Conclusion **p. 608**

CONCLUSION GÉNÉRALE **p. 611**

Liste des abréviations p. 635

BIBLIOGRAPHIE **p. 637**

Sources manuscrites p. 637

Éditions et Fac-similés p. 639

Traités et textes médiévaux p. 644

Encyclopédies, Dictionnaires et Outils divers p. 647

Études p. 650

TABLE DES MATIÈRES volume 1 **p. 670**

volume 2 **p.674**

Table des matières de l'annexe

Volume 2

ANNEXE A : **p. 5**

ANNEXE B : Table des motets du corpus **p. 9**

ANNEXE C : le Motet et la Chanson **p. 13**

Bone amour / FLOS p. 14

La chanson Bone amor *attribué à Moniot d'Arras* p. 19

La chanson De la Virge nete et pure *attribué à Gautier de Coincy* p. 22

Ave rosa novella / FLOS p. 25

La chanson Quant voi la flor novele p. 29

Texte de la rotrouenge attribué à Jacque de Cambrai p. 32

ANNEXE D : Motets et Clausules **p. 33**

Fidelis gratuletur / DOMINO p. 34

Hier mein tres pensis / DOMINO p. 39

L'en dit que j'ai amé / FLOS p. 44

A la Virge qui digne est de s'amour p. 48

ANNEXE E : Motets, Clausules et *Contrafacta* **p. 53**

Les motets *L'autrier jouer / FLOS* et *Candida virginitas / FLOS* p. 54

Les motets *En mai / FLOS* et *Flos ascendit / FLOS* p. 64

Les motets *E bergier / EJUS* et *O vere lucis / EJUS* p. 74

Les motets *Domino fidelium / DOMINO* et *Por alegier / DOMINO* p. 83

ANNEXE F : Motets sans réécriture ni clausule **p. 91**

Canticum exercuit / BENEDICAMUS DOMINO p. 92

Et sire / EJUS p. 98

Il a plus en mon cuer / DOMINO p. 104

Qant yver define / FLOS p. 108

Virga Virgo regia / FLOS p. 113

TABLE DES MATIÈRES volume 1 **p. 117**

volume 2 **p. 121**

UNIVERSITÉ DE POITIERS
ÉCOLE DOCTORALE LETTRES, PENSÉE, ARTS ET HISTOIRE

Thèse pour obtenir le grade de
Docteur de l'Université de Poitiers
Discipline : Musicologie

Présentée et soutenue publiquement en décembre 2012
par Margaret DOBBY

Le Motet et l'Arbre de Jessé.
Les pièces à deux voix sur la teneur *FLOS FILIUS EJUS* dans le codex W_2
Volume 2 : Annexes

Directrice et Co-directrice de recherche :
Mmes les Professeures Cécile TREFFORT et Isabelle RAGNARD

Membres du Jury
Mme Pascale, BOURGAIN
M. Mark, EVERIST
Mme Isabelle, FABRE
Mme Claire, MAÎTRE
Mme Cécile, TREFFORT
Mme Isabelle, RAGNARD

Photo issue de la photothèque du CÉSCM à Poitiers. Crédit, Jean-Pierre Brouard.

Le Motet et l'Arbre de Jessé.
Les pièces à deux voix sur la teneur *FLOS FILIUS EJUS* dans le codex W_2

par Margaret DOBBY

UNIVERSITÉ DE POITIERS
ÉCOLE DOCTORALE LETTRES, PENSÉE, ARTS ET HISTOIRE

Thèse pour obtenir le grade de
Docteur de l'Université de Poitiers
Discipline : Musicologie

Présentée et soutenue publiquement en décembre 2012
par Margaret DOBBY

Le Motet et l'Arbre de Jessé.
Les pièces à deux voix sur la teneur *FLOS FILIUS EJUS* dans le codex W_2
Volume 2 : Annexes

Directrice et Co-directrice de recherche :
Mmes les Professeures Cécile TREFFORT et Isabelle RAGNARD

Membres du Jury
Mme Pascale, BOURGAIN
M. Mark, EVERIST
Mme Isabelle, FABRE
Mme Claire, MAÎTRE
Mme Cécile, TREFFORT
Mme Isabelle, RAGNARD

ANNEXE A

Lecture 3 : Extrait du Sermon de Fulbert Approbatae Consuetudinis *associé au* Stirps Jesse[1]

de *Expedito quam* à *ad portam quietis aeternae*

Expedito quam paucis oraculo, unum quodque de miraculis absolvatur.
Acceptae sunt a sancto Moyse singulae virgae de singulis tribubus Israel, nominibus earum inscriptae, jubente Domino, et positae in tabernaculo ejus: inter quas una quae fuerat Aaroni inventa est sequenti die germinasse, floruisse,

[1] DAHAN, Gilbert (éd. et trad.), « Fulbert de Chartres, Sermon IV, sur la Nativité de la Vierge Marie, Vierge et Génitrice de Dieu. Étude et tradution », *Société Archéologique d'Eure-et-Loir*, 94 (2007), p. 42 et suiv. Pour le texte latin, G. Dahan s'est appuyé sur la Patrologie Latine *PL*, vol. 141, p. 320-321 et les corrections de CANAL (J. M.), « Los sermones mariales de San Fulberto de Chartres », *Recherches de théologie ancienne et médiévale*, 29 (1962), p. 33-51.

fronduisse, et peperisse amygdala. Sciens ergo Dominus hoc opus suum magni esse mysterii, jussit servari virgam ad [0321B] *monimentum. Monebantur enim filii Israel praesentia virgae, quaerere sollicite quid significaret tam mirabile factum, quod longo post aperiens divinus Isaias: Egredietur, inquit, virga de radice Jesse, et flos de radice ejus ascendet, et requiescet super eum Spiritus Domini* (Isa. XI, 1). *Ad haec verba tanquam auditores ejus dicerent: 0 pater Isaia, obscure loqueris, dic nobis, quaeso, ipsam rem manifeste, adjecit claritatem et ait: Ecce virgo concipiet et pariet filium, et vocabitur nomen ejus Emmanuel* (Isa. VII, 14). *Filium quoque Virginis, id est Emmanuelem, praeclare describens: Puer, inquit, natus est nobis, filius datus est nobis, et vocabitur nomen ejus Admirabilis, Consiliarius, Deus fortis, Pater futuri saeculi, Princeps pacis: multiplicabitur ejus imperium et regni ejus non* [0321C] *erit finis* (Isa. IX, 6). *Quod ergo Deus designavit miraculo, hoc a secreto Isaias prodit vaticinio. Et quod vates cecinit, consequenter rei exitus approbavit. Nam sicut illa virga sine radice, sine quolibet naturae vel artis adminiculo fructificavit: ita Virgo Maria sine conjugali opere filium procreavit, filium sane flore designatum et fructu; flore, propter speciem, fructu, propter utilitatem. Est enim speciosus forma prae filiis hominum (*Psal. XLIV, 3)*, et vitalis refectio non solum hominum, sed etiam angelorum. Hinc breviter asserta propositionis particula prima, quod sequitur attingamus.*

Nata est igitur beatissima Virgo, sicut legimus, patre Nazareno, matre Bethlehemita, quas urbes [0321 D] *Christi nativitati vel conversationi destinatas esse prophetae non tacuerant. Descendit autem ab radice illius fide praeclari Abrahae, cui superne promissa fuerat benedictio omnium gentium in semine suo, et ab stirpe David, quem Deus propter notam sibi probitatem egregia laude sublimavit, dicens: Inveni virum secundum cor meum* (Act. XIII, 22). *De regali nempe tribu simul et sacerdotali duxit originem, quae summum Regem atque Pontificem erat paritura. Non tamen haec idcirco dixerimus, quod Dominus qui peccatores vocare venit, dedignatus sit matrem suam peccatores habere cognatos, inter quos speciosa velut inter spinas lilium appareret. Haec itaque electa et insignis inter filias, non fortuitu quidem, aut solo placito parentum ut plerique, sed divina* [0322A] *dispensatione nomen accepit, ita ut ipsa quoque vocabuli sui figura magnum quiddam innueret: interpretatur enim maris stella. Quid ergo mysticum haec interpretatio gerat, per similitudinem ostendamus. Nautis quippe mare transeuntibus, notare opus est stellam hanc, longe a summo coeli cardine coruscantem, et ex respectu illius aestimare atque dirigere cursum suum, ut portum destinatum apprehendere possint. Simili modo, fratres, oportet*

universos Christicolas, inter fluctus hujus saeculi remigantes, attendere maris stellam hanc, id est Mariam, quae supremo rerum cardini Deo proxima est, et respectu exempli ejus cursum vitae dirigere. Quod qui fecerit non jactabitur vanae gloriae vento, nec frangetur scopulis adversorum, nec absorbebitur scyllaea voragine [0322B] *voluptatum, sed prospere veniet ad portum quietis aeternae.*

« *<3. Miracles annonçant la Vierge>*

Obéissant au Seigneur, le saint Moïse reçut de chacune des tribus d'Israël une verge, sur laquelle était inscrit le nom de la tribu ; il les plaça toutes dans le tabernacle. Parmi toutes, on trouva que l'une d'elles, celle d'Aaron, germa, fleurit, se couvrit de feuilles et produisit des amandes. Sachant donc que son action serait considérée comme un grand mystère, le Seigneur ordonna que la verge fût conservée pour servir d'avertissement. En effet, en présence de cette verge, les enfants d'Israël étaient invités à demander instamment ce que signifiait un fait si merveilleux. Le divin Isaïe en donna bien plus tard l'explication : *De la racine de Jessé sortira une verge et une fleur montera de sa racine, et l'Esprit du Seigneur reposera en elle.* À ces paroles, on imagine que les auditeurs devaient dire : O père Isaïe, tu parles d'une manière obscure, dis-nous, s'il te plaît, clairement cette chose. Isaïe apporta quelque clarté et dit : *Voici, une vierge concevra et enfantera un fils, et sous lui donnerez le nom d'Emmanuel*. Et il décrit très clairement le fils de la Vierge, c'est-à-dire l'Emmanuel, en ces mots : *Un enfant nous est né, un fils nous a été donné, et il sera appelé Admirable Conseiller, Dieu vaillant, Père du monde futur, Prince de la paix ; son empire sera multiplié et il n'y aura pas de limites à son règne.* Donc ce que Dieu a signalé par un miracle, la prophétie <d'Isaïe> l'a tiré du secret. Ce que le prophète a chanté, l'issue de l'histoire l'a prouvé. En effet, tout comme cette verge a produit du fruit sans racine, sans aucune aide de la nature ou de la technique, la Vierge Marie a procréé un fils sans l'acte conjugal. Assurément, ce fils est désigné par la fleur et par le fruit : par la fleur, du fait de sa beauté, par le fruit, du fait de son utilité. En effet, *il est de belle apparence, plus que les fils des hommes*, et il a restauré dans la vie non seulement les hommes mais aussi les anges. Cette première partie de notre présentation étant terminée, attachons-nous à la suite.

<4. Les origines de Marie>

Comme nous le lisons, la très bienheureuse Vierge est née d'un père originaire de Nazareth et d'une mère originaire de Bethléem ; les prophètes n'ont pas tu que ces villes étaient destinées à la naissance et à la vie du Christ. Or elle est issue de la racine de cet Abraham célèbre par sa foi, à qui fut promise du ciel la bénédiction de toutes les nations dans sa descendance, et de la souche de David, que Dieu a honoré d'une insigne louange, parce qu'il connaissait sa probité : *J'ai trouvé <en David> l'homme selon mon cœur*. Elle tirait donc son origine à la fois de la tribu royale et de la tribu sacerdotale, celle qui devait mettre au monde le plus haut Roi et Prêtre. Nous ne dirions cependant pas pour autant que le Seigneur, qui est venu appeler les pécheurs, ait considéré comme indigne que sa mère eût des pécheurs dans sa famille, parmi lesquels elle dut apparaître *belle comme un lys entre les chardons.*

<5. Le nom de Marie>

Élue et remarquée entre les filles ce n'est pas par hasard ni par le seul bon plaisir de ses parents, comme cela arrive souvent, mais par un bienfait divin qu'elle a reçu un nom tel que la forme même de ce mot indique quelque chose de grandiose : son nom signifie en effet « étoile de la mer ». Nous montrerons par une comparaison ce que comporte de mystique cette traduction. Les marins qui traversent les mers ont besoin de reconnaître cette étoile qui brille non loin du pivot extrême du ciel et dont la vue leur permet de se repérer et de diriger leur course, pour qu'ils puissent atteindre leur port de destination. De la même manière, mes frères, il faut que tous les chrétiens, qui rament parmi les flots de ce monde, considèrent cette étoile de la mer, c'est-à-dire Marie, qui est toute proche de Dieu, pivot suprême des choses, et qu'ils dirigent le cours de leur vie en considérant son exemple. Celui qui aura agi ainsi ne se gonflera pas du vent d'une gloire vaine et ne sera pas brisé par les pierres de ses adversaires, il ne sera pas englouti dans le gouffre abyssal des voluptés, mais il viendra heureusement au port du repos éternel. »

ANNEXE B :
TABLE DES MOTETS DU CORPUS

Les motets à deux voix sur la mélodie FLOS FILIUS EJUS *dans le manuscrit* W_2

Tableau 1 : Les motets latins et leurs *contrafacta*

	FASCICULE 8							
W_2	*Candida virginitas / FLOS* f° 145 v°	*Flos ascendit / FLOS* f° 161	*Fidelis gratuletur / DOMINO* f° 162	*O vere lucis / EJUS* f° 175 v°	*Ave rosa novella / FLOS* f° 178 v°	*Canticum exercuit / BENEDICAMUS* f° 179	*Domino fidelium / DOMINO* f° 179 v°	*Virga virgo regia / FLOS* f° 189 v°
W_2 *contrafacta*	f° 206 v°	f° 226	*Organum* f° 51 v°	f° 208 v°			f° 241 v°	
Ba	f° 60 v°			f° 195 v°				
Hu	f° 116 v°							
Ca	f° 131 v°							
Mo	f° 26 v°	f° 153 v°		f° 195 v° f° 27 v°				
R	f° 206 v°							
N	f° 185 v°							
St-V				Clausule f° 291				
Cl	f° 377 v°	f° 387 v°		f° 389				
LoC	f° 1	f° 1 v°						
Bol	f° 8							
F	f° 409 v° Clausule f° 11	Clausule f° 166	f° 408 v° *Organa* f° 76 et f° 87 v°				Clausule f° 11 v°	

Tableau 2 : Les motets en ancien français et leurs *contrafacta*

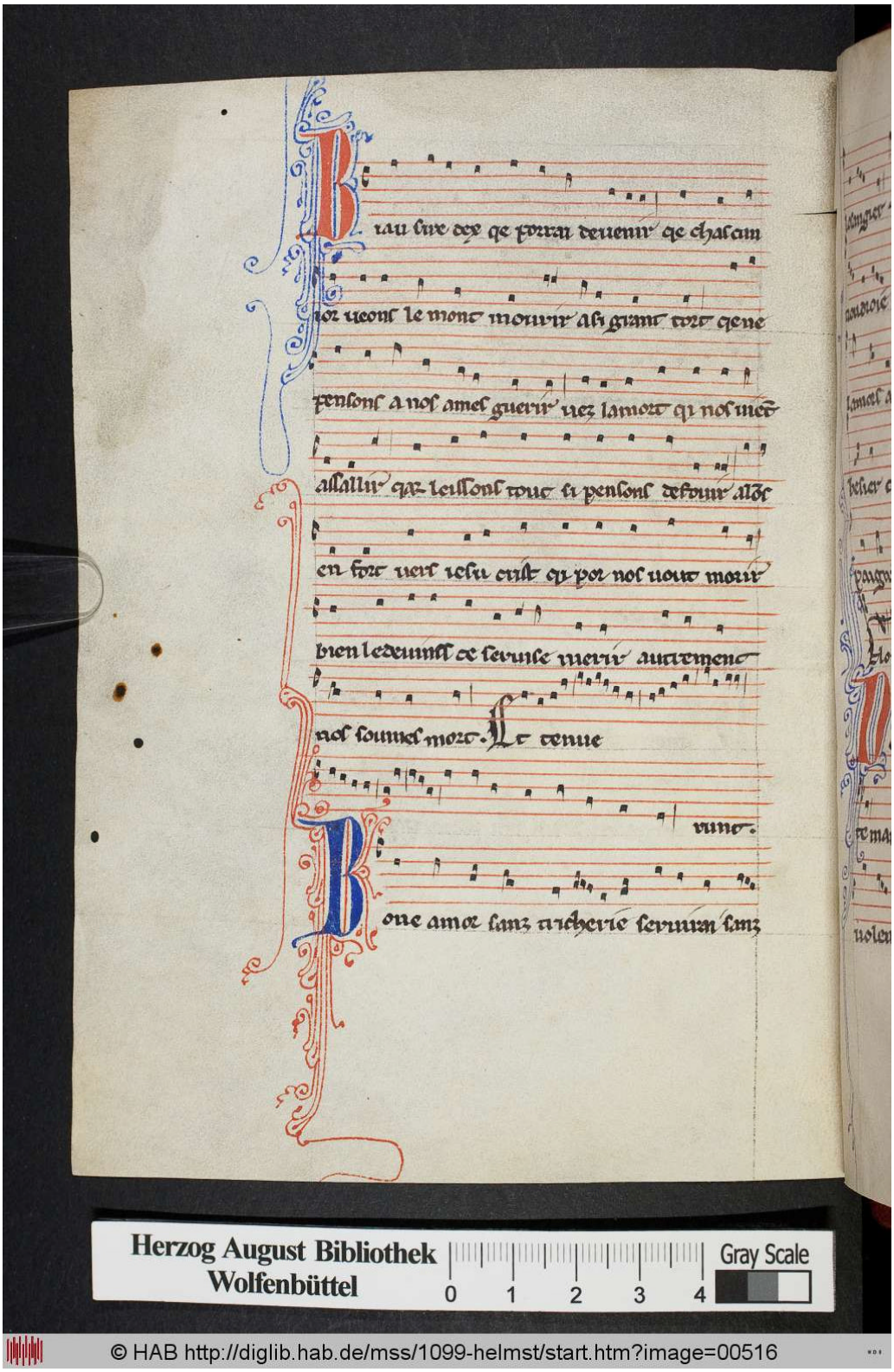
	Fascicule 9	**Fascicule 10**							
W_2	*E bergier / EJUS* f° 208 v°	*Hier mein tres pensis / DOMINO* f° 218 av°(=219)	*En mai / FLOS* f° 226 (=227)	*Et sire / EJUS* f° 226 v° (=227 v°)	*Il a plu en mon cuer/ DOMINO* f° 235 v° (=237 v°)	*L'en dit que j'ai amé / FLOS* f° 237 v° (=239 v°)	*Por alegier / DOMINO* f° 241 v° (=243 v°)	*Qant yver define / FLOS* f° 242 (=244)	*Bone amor / FLOS* f° 250 v° (=252 v°)
W_2 *contrafacta*	f° 175 v°		f° 161				f° 179 v°		
Ba	f° 195 v°								
Hu									
Ca									
Mo	f° 195 v° f° 27 v°		f° 153 v°	f° 27 v°					
R									
N									f° 181
St-V	Clausule f° 291					Clausule f° 291			
Cl	f° 389		f° 387 v°	f° 389					
LoC			f° 1 v°						
Bol									
F		Clausule f° 89	f° 166				Clausule f° 11 v°		

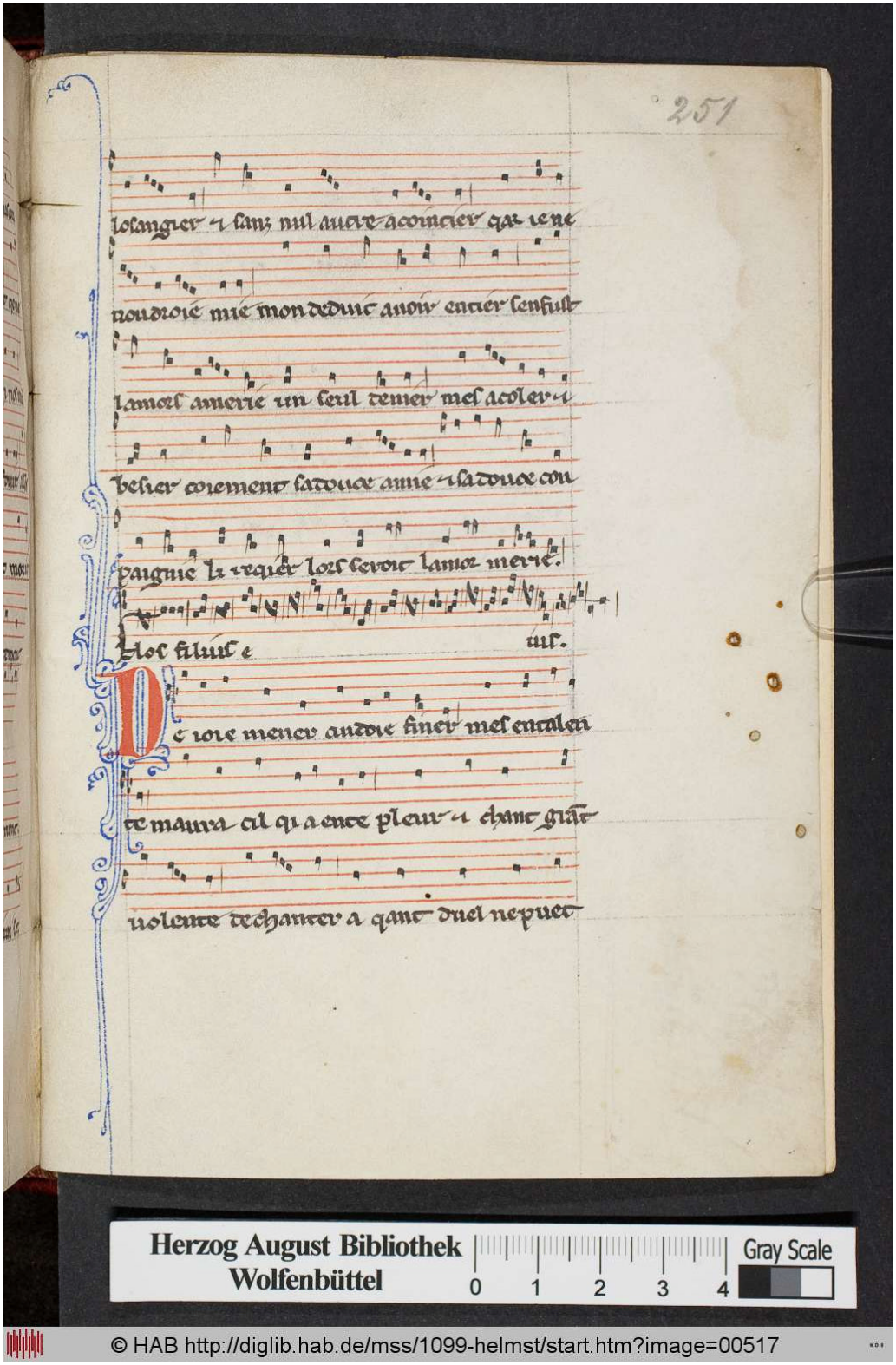
ANNEXE C :
MOTETS ET CHANSONS

14

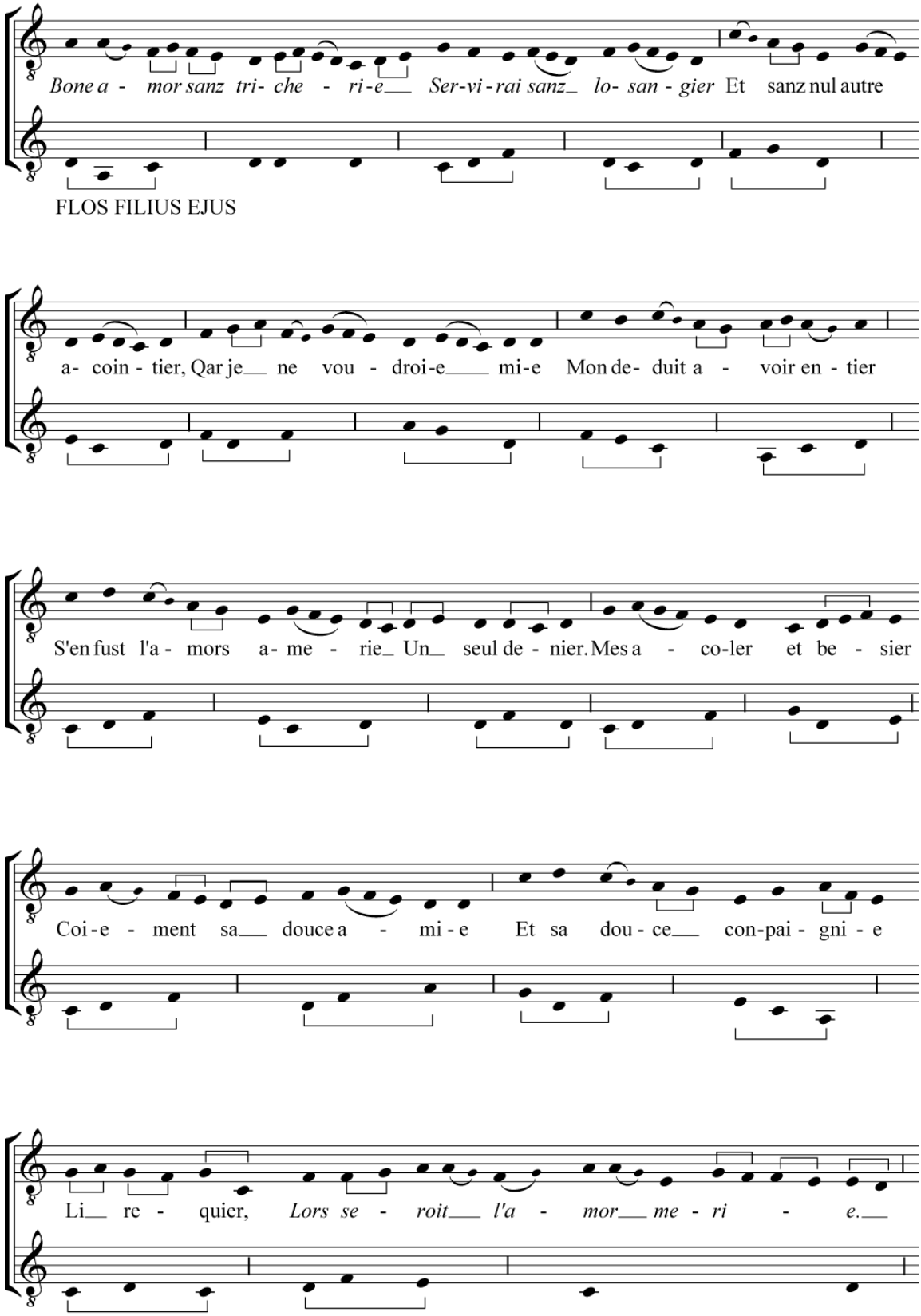
Bone amour sanz tricherie / FLOS

Exemple musical 1 : W_2, f° 250v°-251

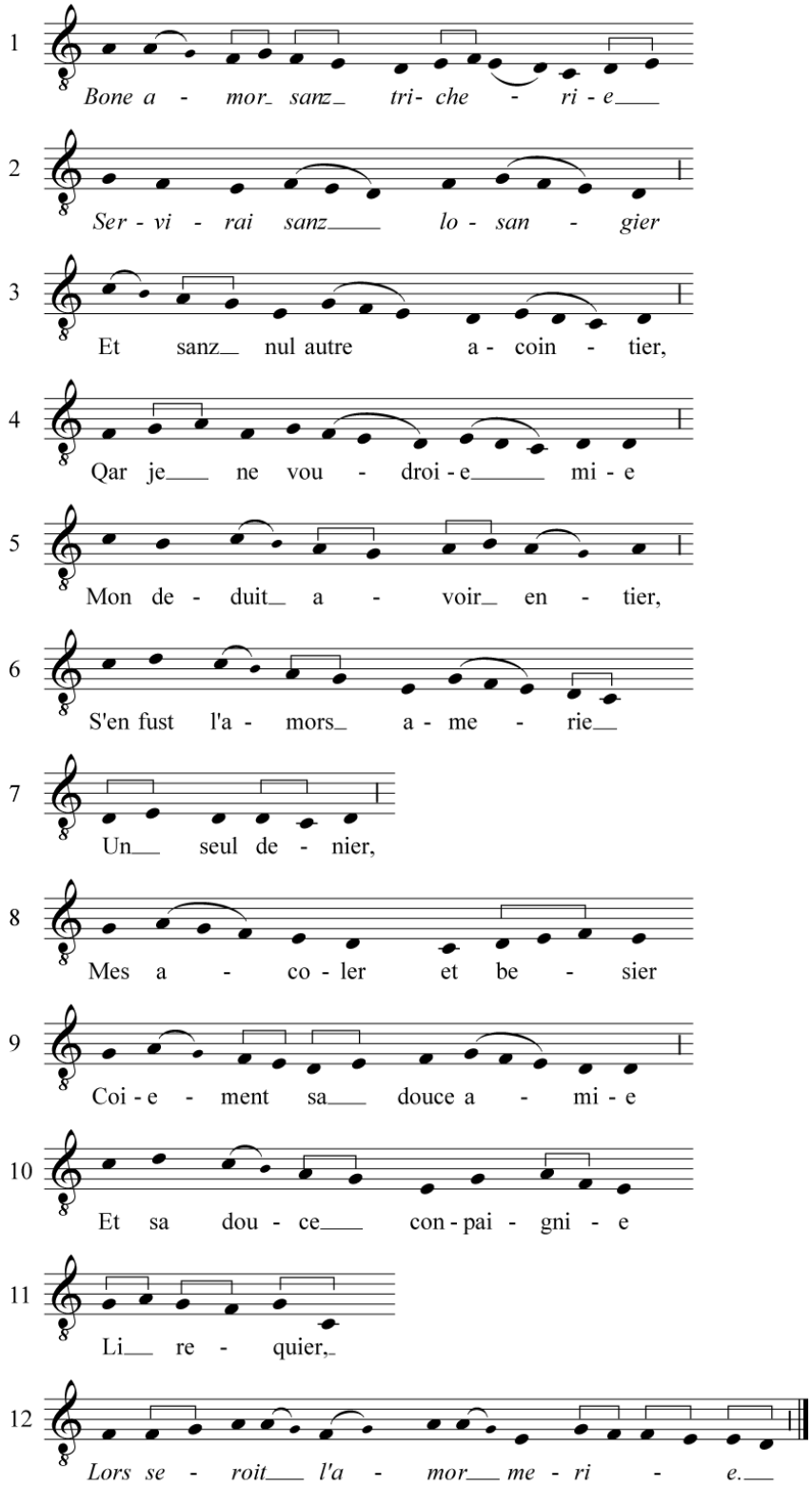



251
Herzog August Bibliothek
Wolfenbüttel
Gray Scale
0 1 2 3 4
© HAB http://diglib.hab.de/mss/1099-helmst/start.htm?image=00517

Exemple musical 2 : Transcription polyphonique



Exemple musical 3 : Transcription de la voix supérieure

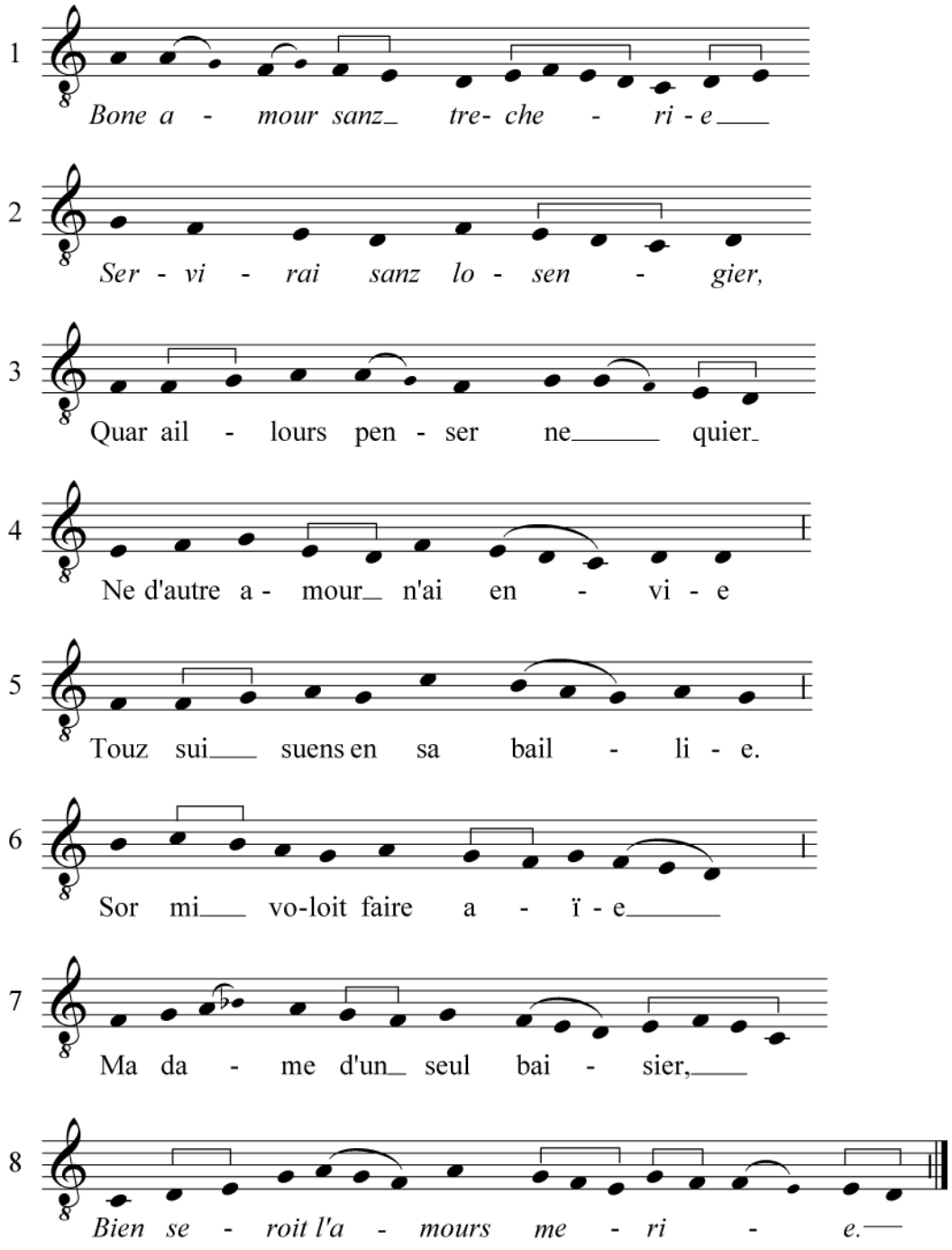


Bone amor sanz tricherie
Servirai sanz losangier
Et sanz nul autre acointier,
Qar je ne voudroie mie
Mon deduit avoir entier,
S'en fust l'amors amerie
Un seul denier,
Mes acoler et besier
Coiement sa douce amie
Et sa douce conpaignie
Li reqier,
Lors seroit l'amor merie.

Je servirai Bon amour sans mensonge, sans flatterie et sans aucun autre commerce amoureux car je ne voudrais pas jouir de mon plaisir entier, l'amour en serait amoindri un tant soit peu, mais je lui demande d'embrasser et de baiser doucement sa douce amie et sa douce compagnie, alors l'amour serait mérité.

La chanson *Bone amor* attribué à Moniot d'Arras

Exemple musical 4 : Transcription de la chanson *Bone amour*, France, Paris, Bnf, fr. 844, f° 120r°-v°



Bone amour sanz trecherie
Servirai sanz losengier,
Quar aillours penser ne quier
Ne d'autre amour n'ai envie,
Touz sui suens en sa baillie.
S'or m'i voloit faire aïe
Ma dame d'un seul baisier,
Bien seroit l'amours merie.

Mout ai pou trouvé d'aïe
En li qui je n'os proier,
Si m'en ont fait eslongier
Mesdisant par lor envie.
Maiz trop fera vilenie
S'ele croit par trecherie
Rienz c'on li puist enseignier
D'eschiver ma compaignie.

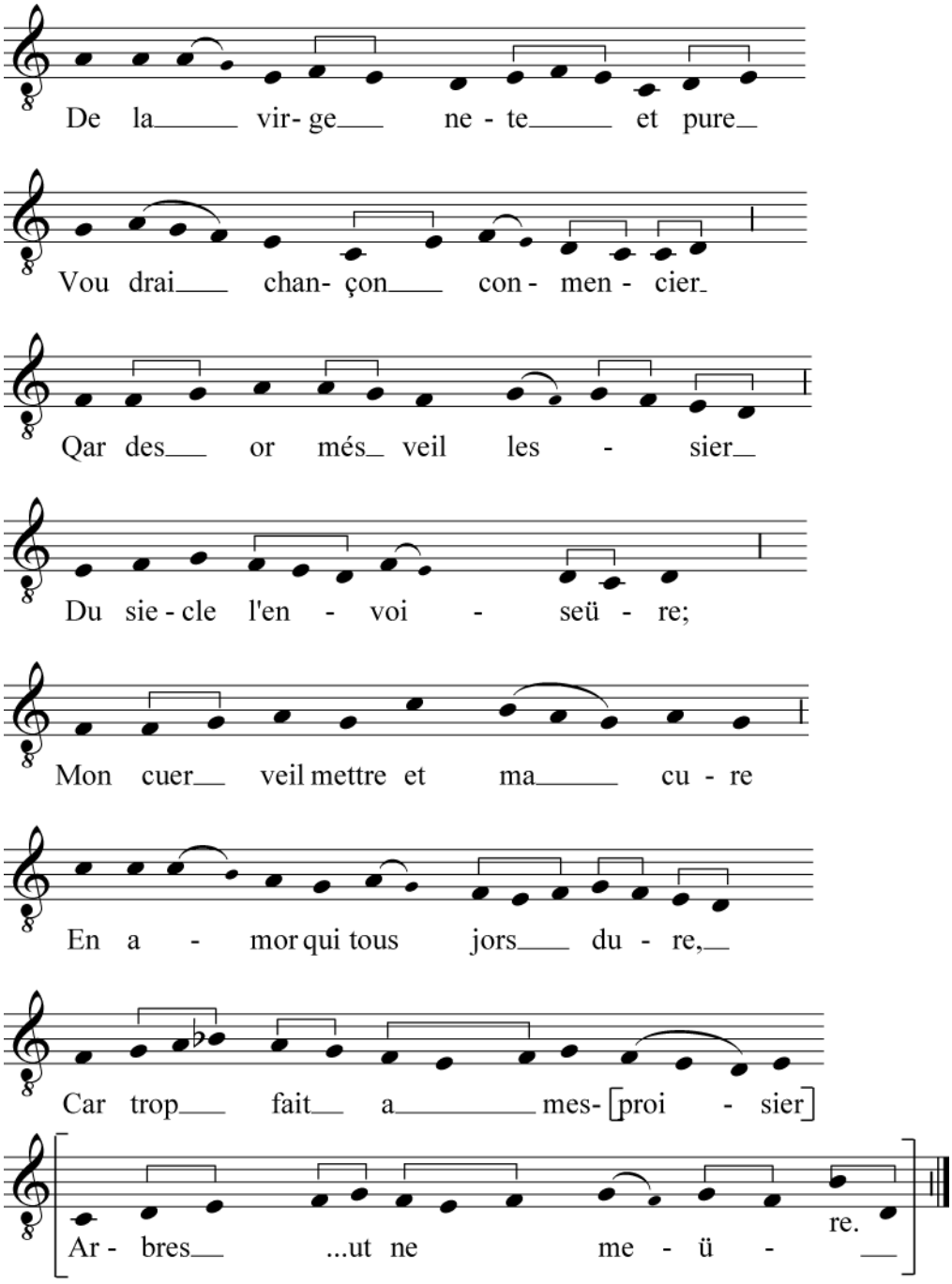
Douce dame debonaire,
N'aiez cure d'acointier
Ceus qui servent de trichier.
S'il ne vous devoit desplaire :
Dame qui s'ounour veut faire
Ne doit entour li atraire
Rienz c'on li puist acointier
Pour son ami anvi faire.

Dame, en cui croist et esclaire
Biauté sanz amenuisier,
Mout me fait esleecier
Li bien qu'oi de vous retraire,
Et Dex qui tant vous vout faire
D'ounour qu'a touz vous fait plaire,
Vous doint voloir d'alegier
Les maus que mi faites traire.

Chançon va t'en a ma dame
Et si li di sanz boisier
Mes cuers a mon mes laissié ;
Si nel puis de li retraire ;
De ce ne li chaut il guaire,
Se je muir pour tel afaire
Dont nus ne me puet aidier
Fors li qui bien le puet faire.

La chanson *De la Virge nete et pure* attribuée à Gautier de Coincy

Exemple musical 5 : Transcription de la chanson, Paris, Bnf, fr. 12483, f° 14v°-15r° et f° 71v°-72r°.



De la virge nete et pure
Voudrai chançon comencier,
Qar des or més veil lessier
Du siecle l'envoiseüre ;
Mon cuer veil metre et ma cure
En amor qui tous jors dure,
Car trop fait a mes[*proisier*]
Arbres [*ou fr*]*ut ne meüre.*

Se j'ai usé ma jouvente
[*En cha*]*nçons et en biaus dis*
Pour avoir d'amour le pris,
Bien est drois que m'en desmente,
Quar mes cors fenist et seche
Et bien voy que sans perece
Vient la mort qui m'a souspris,
Quar toujours vers moy s'adresce.

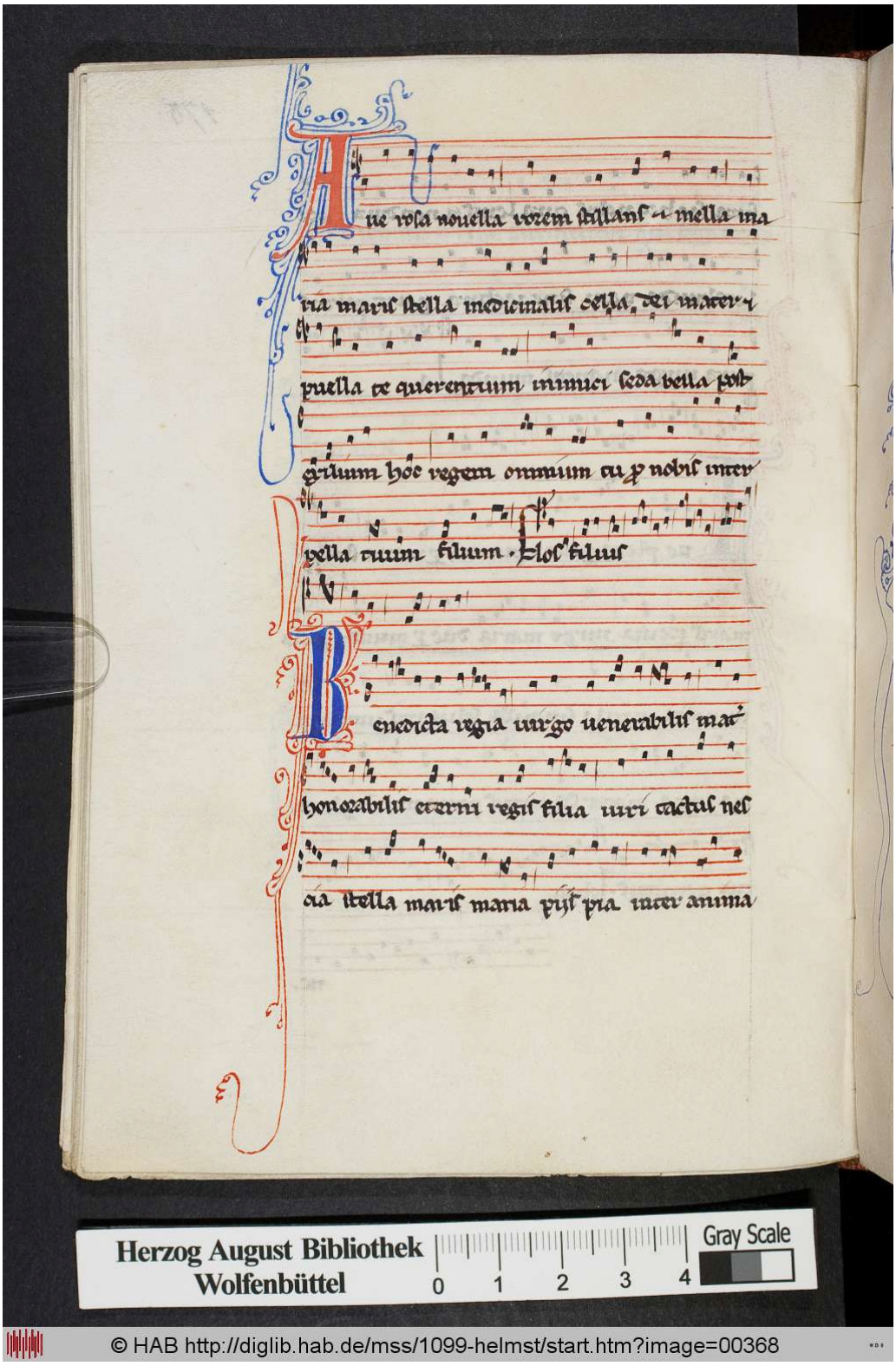
Dame, qui es m'esperance,
Mes desirs, ma voulenté[*s*]*,*
A vous vieng, desconfortés
Des maus qu'ay fait en m'enfance.
Liés sui quant ai repentance,
Mes trop redout la venjance
De vo fil, se ne metés
Conseil en ma racordance.

Dame du ciel et royne
Esmeré et fleur de lis,
Mere au roy de paradis,
A cui tous li mons encline,
Esglantine iés sans espine,
Qui portes la medecine
Pour alegier tes amis
De l'infernal decipline.

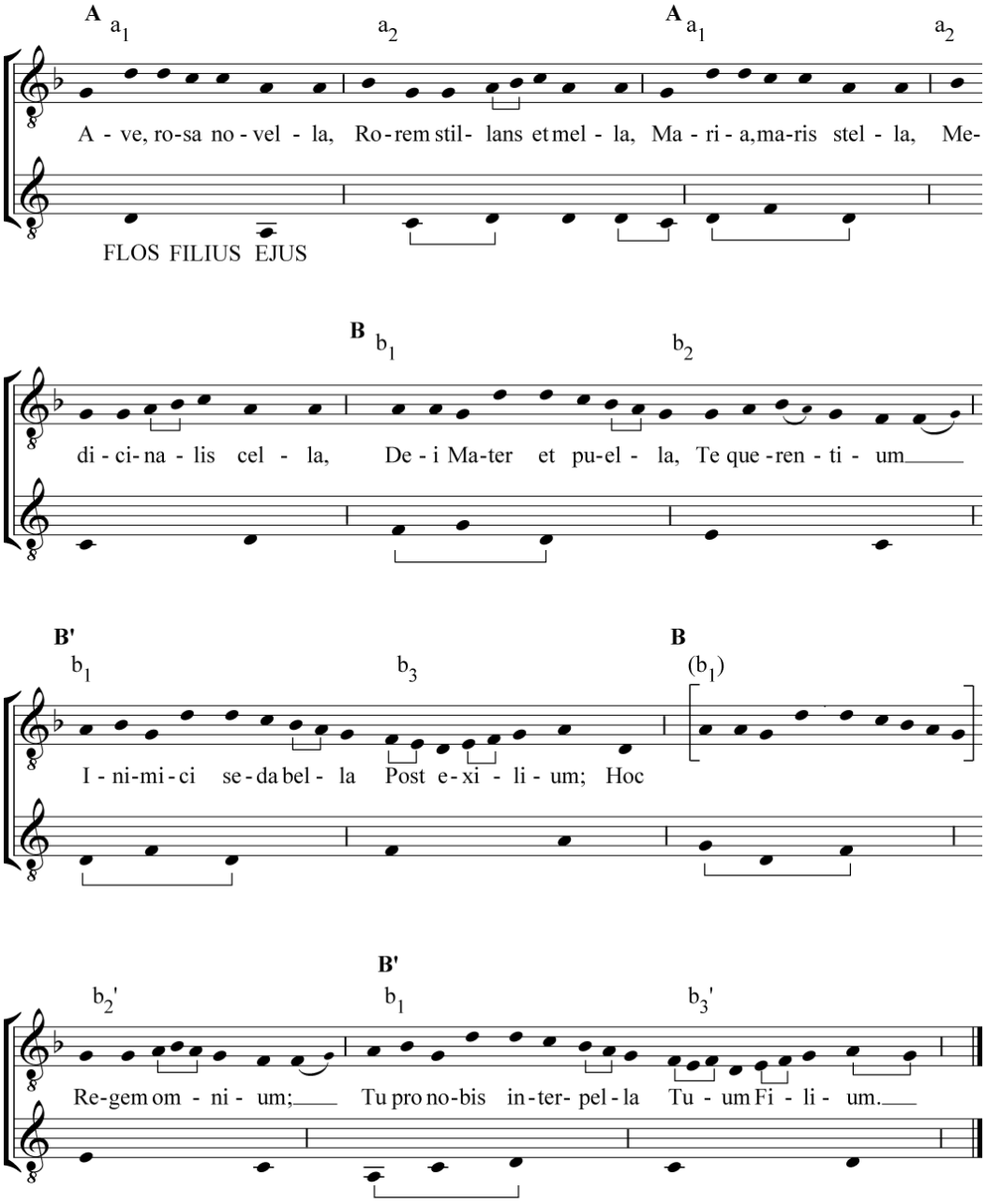
Douce dame debonnaire
Fontaine de grant douçour,
A vous servir nuit et jour
Mon cuer vous doins et otrie
Et a jointes mains vous prie.
Merci je vous cri, Marie,
Moi gardés de la doulor,
Ou mainte ame bret et crie. Amen.

Ave rosa novella / FLOS

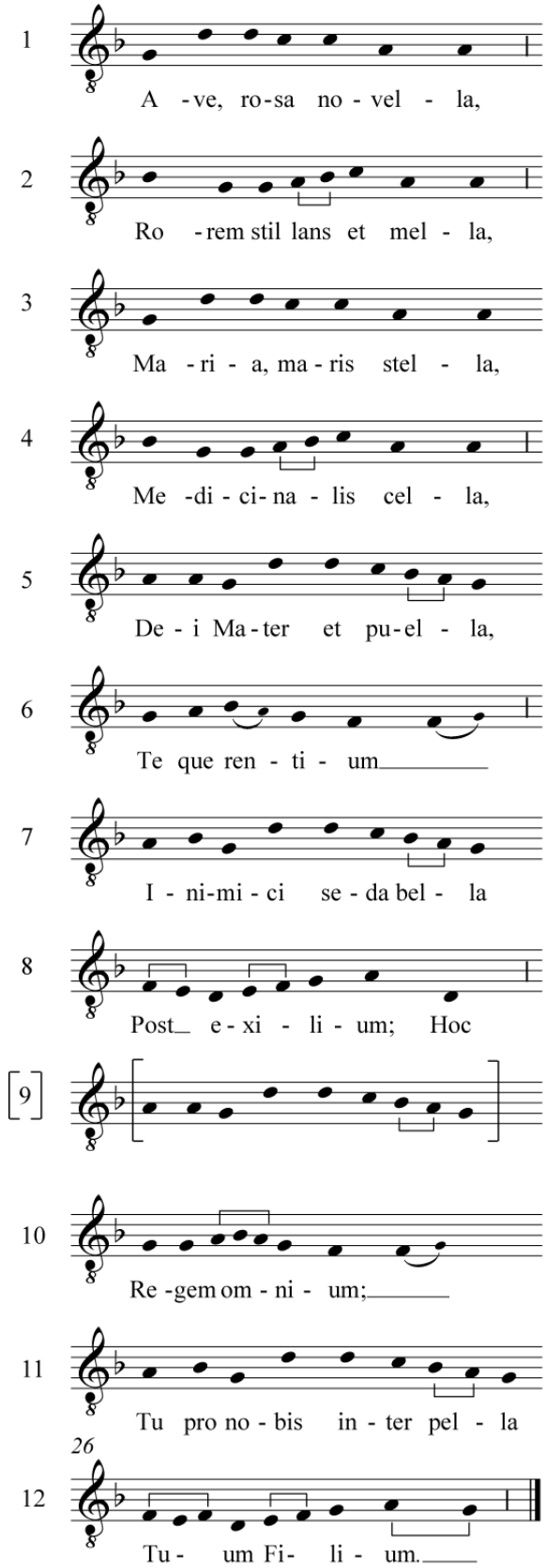
Exemple musical 6 : W_2, f° 178v°



Exemple musical 7 : Transcription polyphonique de la chanson



Exemple musical 8 : Transcription de la voix supérieure

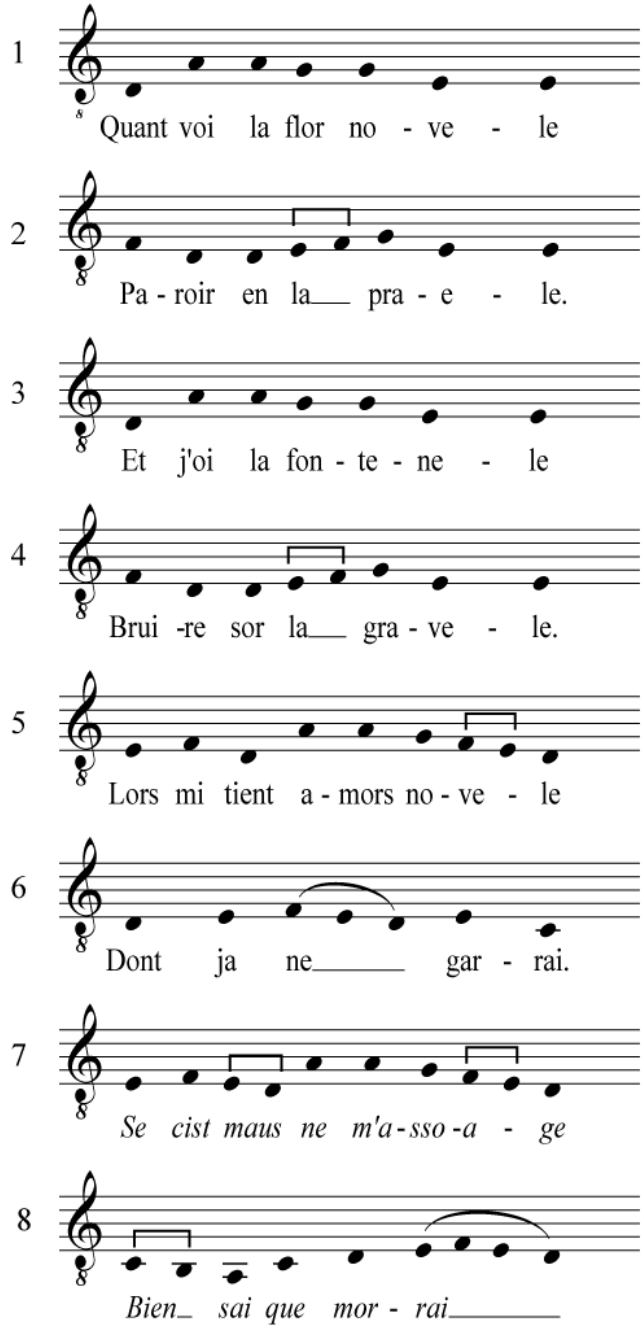


[1]	*Ave, rosa novella,*	7a	p
	Rorem stillans et mella,	7a	p
	Maria, maris stella,	7a	p
	Medicinalis cella,	7a	p
[5]	*Dei Mater et puella,*	8a	p
	Te querentium	5b	pp
	Inimici seda bella,	8a	p
	Post exilium	5b	pp
	Hoc […]	[8a	p]
[10]	*Regem omnium*	5b	pp
	Tu pro nobis interpella	8a	p
	Tuum Filium.	5b	pp

Salut, rose nouvelle / Distillant miel et rosée / Marie, étoile de la mer / Cellier bienfaisant / Mère et fille de Dieu / Préserve ceux qui te prient / De l'Ennemi hostile / Après cet exil […], / implore pour nous / le roi de tous, / ton Fils.

La chanson *Quant voi la flor novele*

Exemple musical 9 : [X], France, Paris, BnF, n. a. fr. 1050, folios 195 r°-v°.



Traduction de la chanson par N. Rosenberg. La strophe supplémentaire est tirée du manuscrit Paris, BnF, fr. 845.

Quant voi la flor novele	Quant je vois la fleur nouvelle
Paroir en la praele	Éclore au milieu des prés.
Et j'oi la fontenele	Et que j'entends la source
Bruire sor la gravele,	Bruire sur le gravier.
Lors mi tient amors novele,	Alors un amour nouveau s'empare de moi
Dont ja ne garrai.	Dont je ne guérirai jamais.
Se cist maus ne m'assoage,	Si ce mal n'est soulagé,
Bien sai que morrai.	Je sais bien que j'en mourrai
« *Je suis sade et brunete*	« Je suis plaisante et brunette,
Et joene pucelete,	Toute jeune fille.
S'ai coleur vermeillete,	J'ai le teint rosé,
Euz vers, bele bouchete ;	Les yeux clairs, une jolie petite bouche.
Si mi point la mamelete	Les seins me piquent si fort
Que n'i puis durer.	Que je n'y puis résister !
Raisons est que m'entremete	Il est juste que je m'occupe
Des douz maus d'amer.	Des doux maux de l'amour.
Certes, se je trouvoie	« Certes, si je trouvais
Qui m'en meïst en voie,	Qui m'indique ce chemin,
[*Volontiers ameroie ;*]	Je serais volontiers amoureuse.
Ja por nul nel leroie	*Nul ne saurait m'en empêcher*
Car bien ai oï retraire	*Car je l'ai entendu dire*
Et por voir reconter	*Et raconter comme une vérité :*
Que nus n'a parfaite joie	Nul ne connaît la joie parfaite
S'el ne vient d'amer. »	Si elle ne lui vient pas d'aimer. »

Vers la touse m'avance
Por oïr s'acointance ;
Je la vi bele et blanche,
De simple contenance.
Ne mist pas en oubliance
Ce que je li dis.
Maintenant sans demorance
*S'amor li requi*s.

Pris la par la main nue,
Mis la seur l'erbe drue ;
Ele s'escrie et jure
Que de mon gieu n'a cure :
« Ostés vostre lecheüre !
Dex la puist honir !
Car tant m'est asprete et dure
Ne la puis soufrir. »

[« *Bele, tres douce amie,*
Ne vos esmaiez mie ;
Oncor ne savez mie
Con ce est bone vie.
Vo mere n'en morut mie,
Ce savez vos bien.
Non fera, certes, la fille,
N'en doutez de rient. »]

Quant l'oi despucelee,
Si s'est en pies levee ;
En haut s'est escrïee :
« Bien vos sui eschapee.
Treze ans a que je ne fui nee,
Par mien esciant ;
Onques mes n'oi matinee
Que je amasse tant. »

Je m'avance vers la bergerette
Pour l'écouter parler.
Je la vis si belle et blanche,
Toute simple dans sa tenue.
Elle n'eut garde d'oublier
Ce que je lui dis.
Aussitôt, sans attendre,
Je lui demandai son amour.

Je la pris par la main nue,
Je la couchai sur l'herbe drue ;
Elle se met à crier, elle jure
Qu'elle ne veut pas de mon jeu :
« Cessez votre galanterie !
Puisse Dieu la maudire !
Car cela me fait si durement mal
Que je ne puis le souffrir. »

« Belle et douce amie,
Ne soyez pas effrayée ;
Vous ne savez pas encore
Combien c'est agréable.
Votre mère n'en mourut pas,
Vous le savez bien, et la fille
N'en pourra certes pas non plus.
Ne redoutez rien ! »

Quand je l'eus dépucelée,
Elle a sauté sur ses pieds ;
Elle s'écria à haute voix :
« Je me trouve bien de ce que vous m'avez fait.
Il y a treize ans que je suis née,
Que je sache ;
Et je n'ai jamais vécu matin
Qui me fût aussi plaisant. »

Texte de la rotrouenge attribué à Jacques de Cambrai

Retrowange novelle
Dirai et bone et belle
De la virge pucelle,
Ke meire est et ancelle
Celui ki de sa chair belle
Nos ait raicheteit
Et ki trestous nos apelle
A sa grant clairteit.

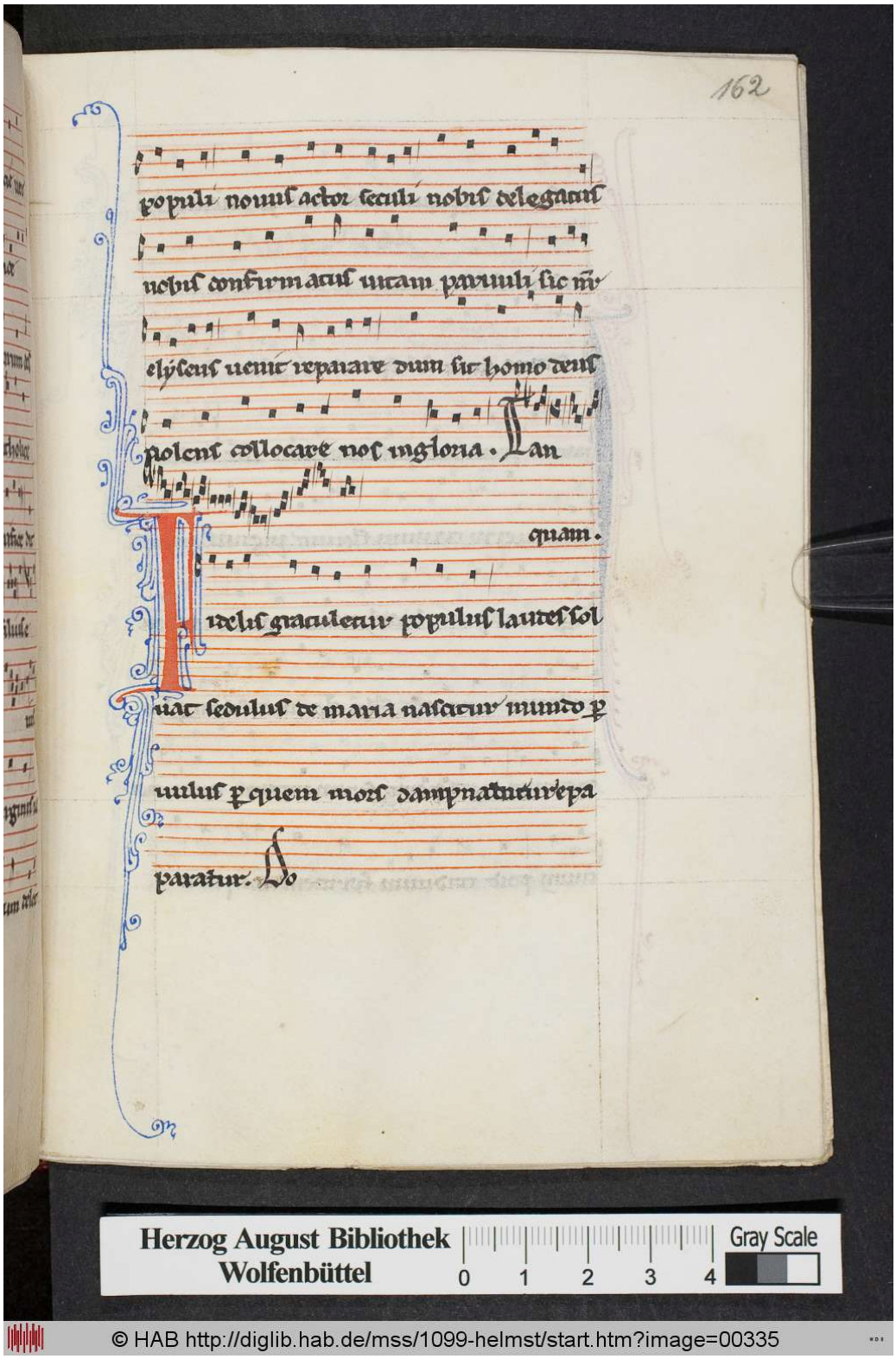
Ce nos dist Isaïe
En une profesie :
D'une verge delgie,
De Jessé espanie,
Istroit [*flors*] *per signorie*
De tres grant biaulteit.
Or est bien la profesie
Torneie a verteit.

Celle verge delgie
Est la virge Marie ;
La flor nos senefie,
De ceu ne douteis mie,
Jhesu Crist, ki la haichie
En la croix sousfri ;
Fut por randre ceaus en vie
Ki ierent peri.

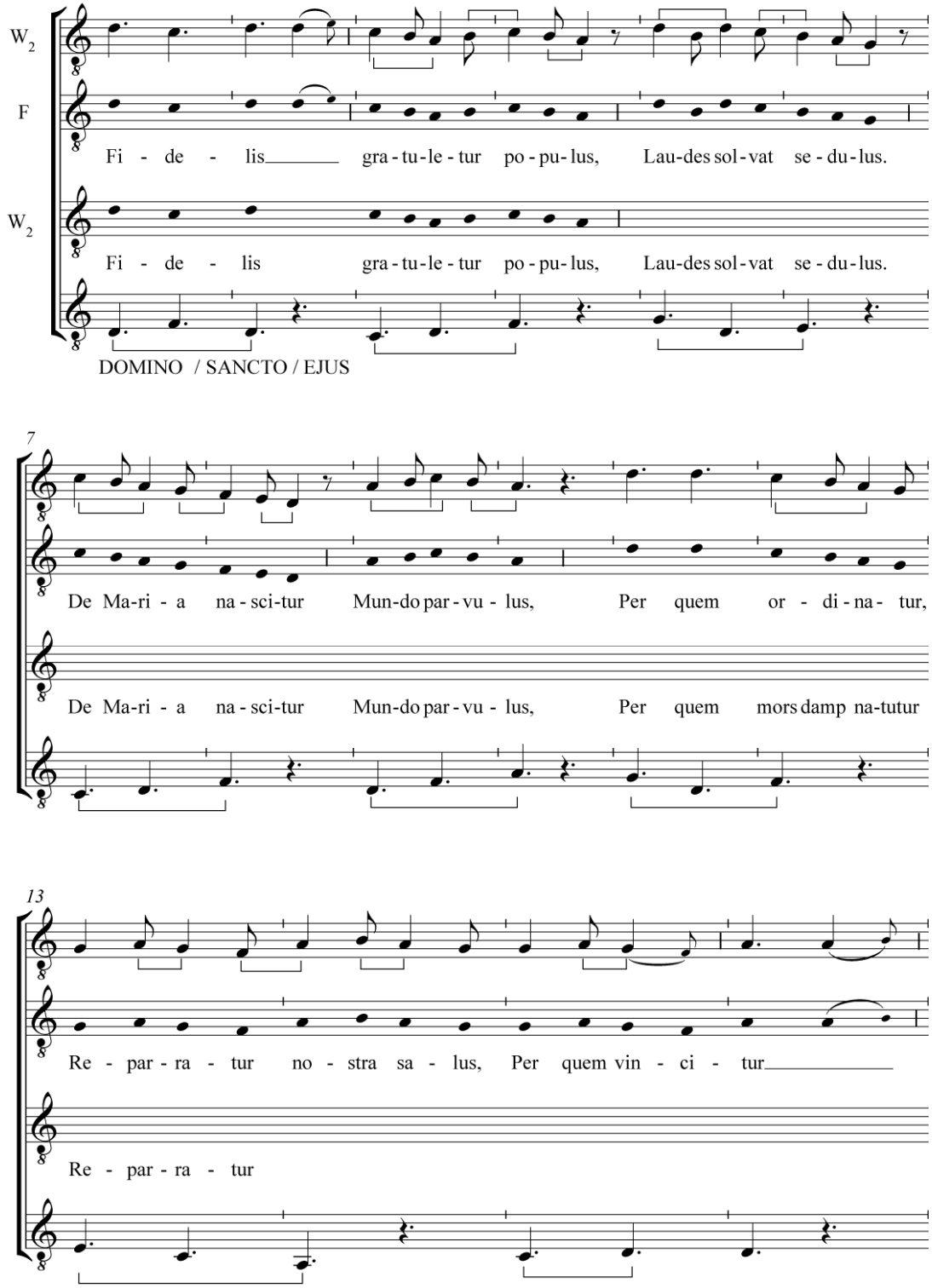
ANNEXE D :
MOTETS ET CLAUSULES

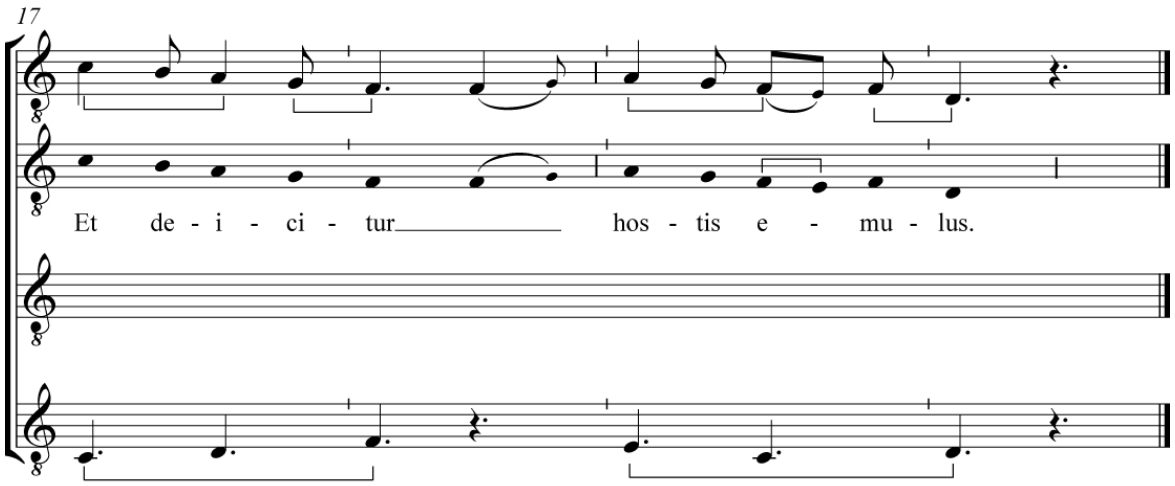
Le motet Fidelis Gratuletur / DO

Exemple musical 1 : W_2, f° 162

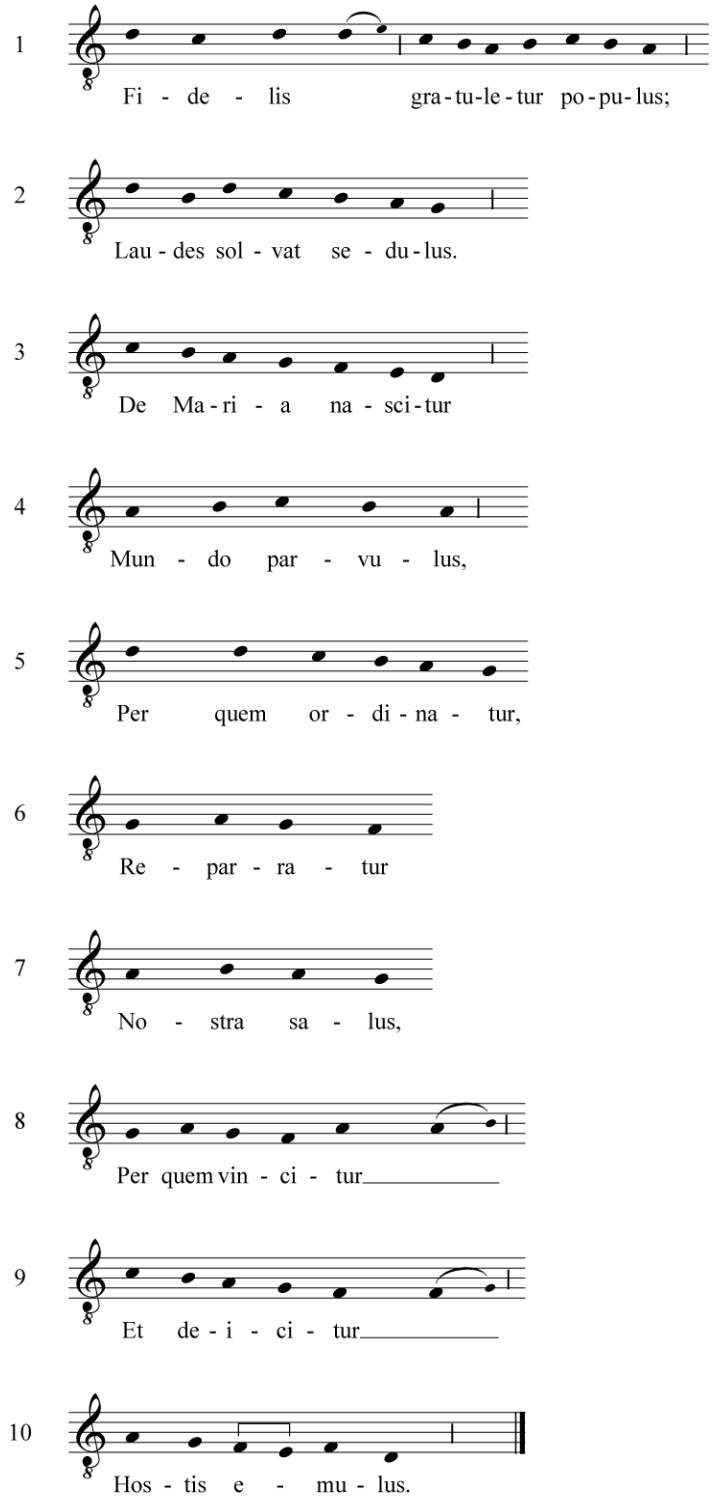


Exemple musical 2 : transcription de la polyphonie, W2, f° 51 v° et 162 pour le motet, F, f° 408 v°




17
Et de - i - ci - tur hos - tis e - mu - lus.

Exemple musical 3 : transcription de la voix supérieure du codex F, f° 408 v°



Fidelis gratuletur populus
Laudes solvat sedulus
De Maria nascitur
Mundo parvulus
Per quem mors
[dampnatur<u>
Reparatur

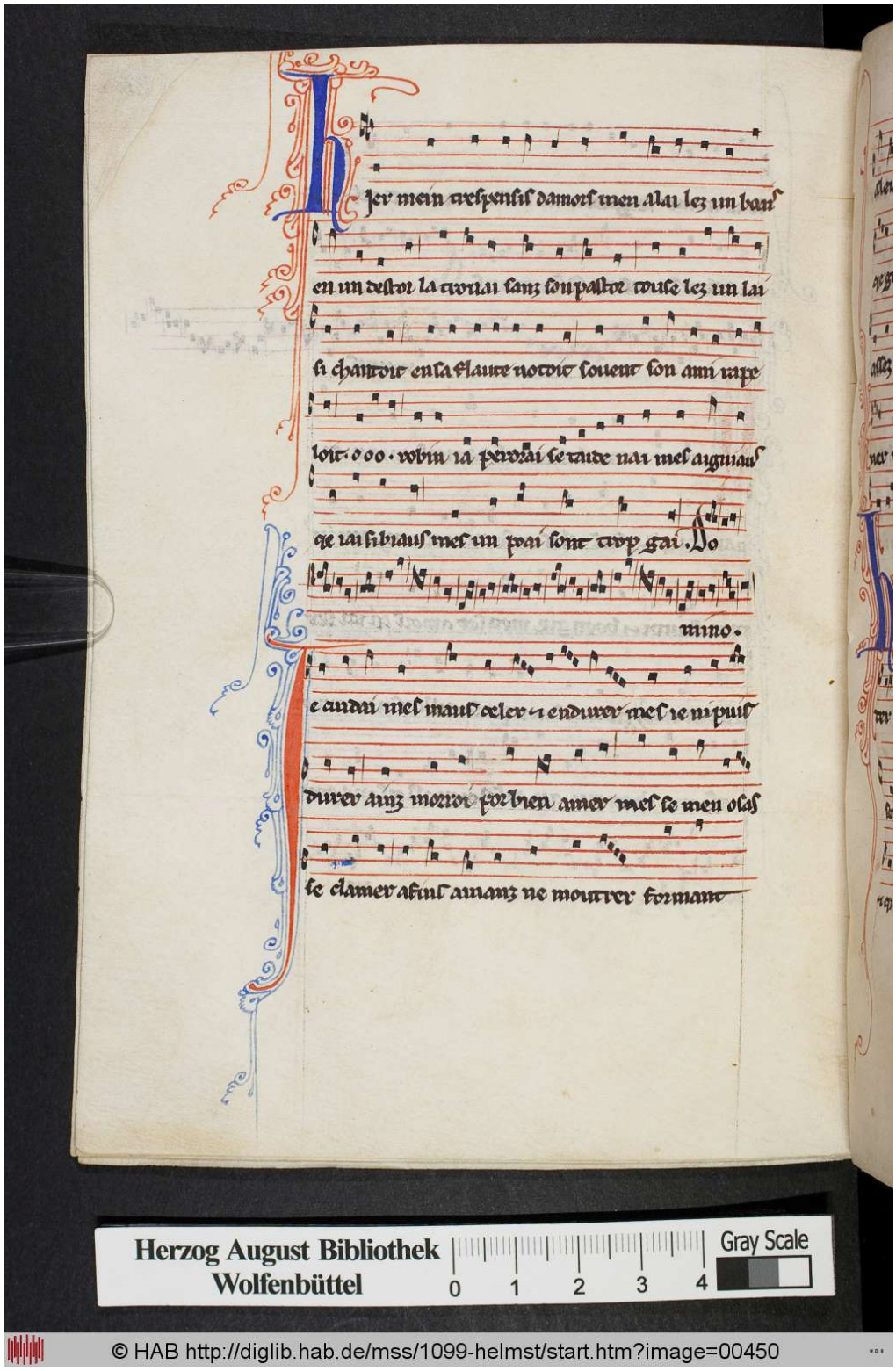
Fidelis gratuletur populus
Laudes solvat sedulus
De Maria nascitur
Mundo parvulus
Per quem ordinatur
Reparatur
Nostra salus,
Perquem vincitur
Et deicitur
Hostis emulus.

W_2 : Que le peuple fidèle se réjouisse, qu'avec zèle il s'acquitte des louanges : de Marie est né pour le monde un petit enfant, par lequel la mort est condamnée, [notre salut] est restauré.

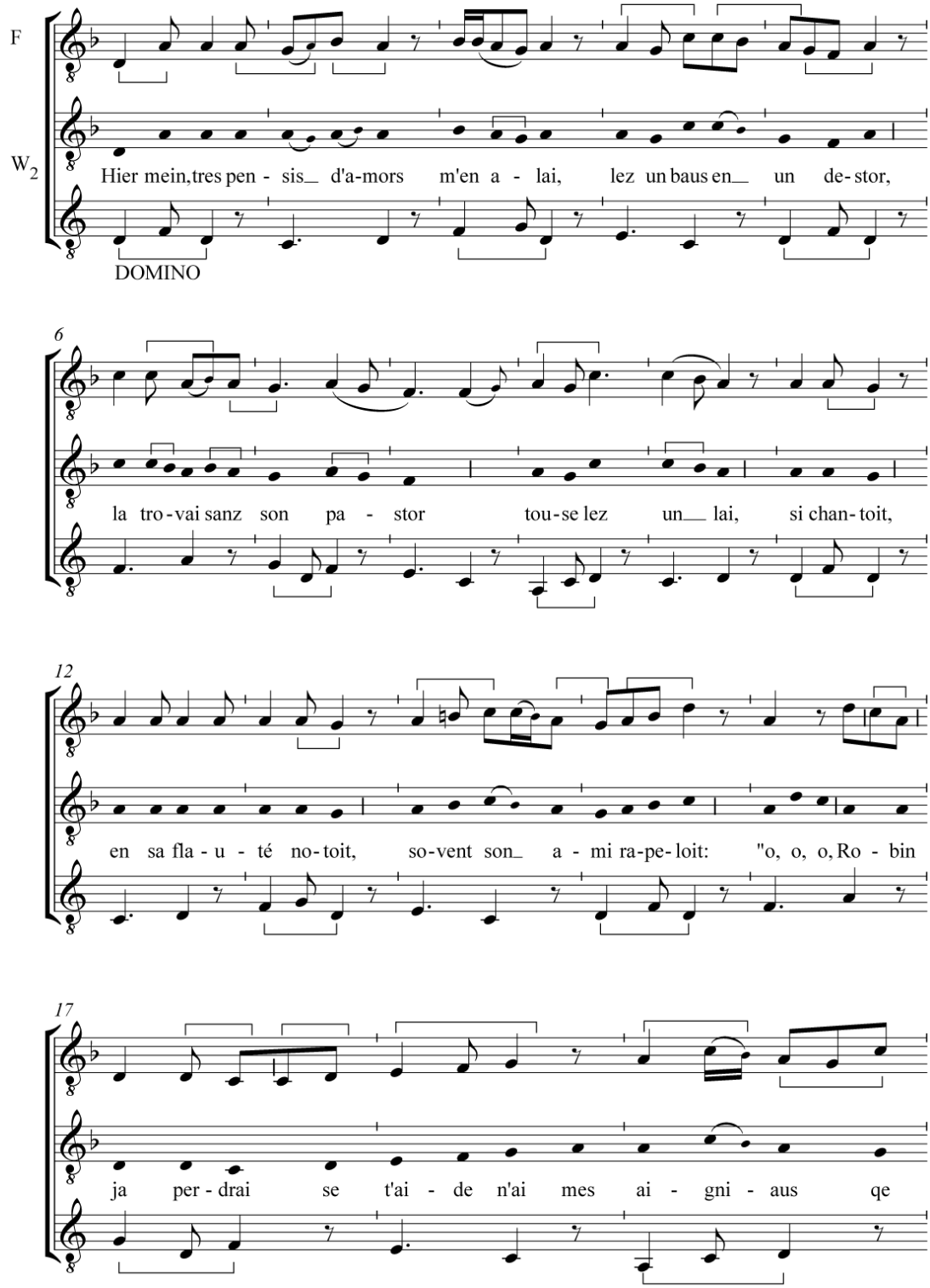
F : Que le peuple fidèle se réjouisse, qu'avec zèle il s'acquitte des louanges : de Marie est né pour le monde un petit enfant, par lequel est disposé et restauré notre salut, par lequel est vaincu et abattu l'Ennemi jaloux [de l'humanité].

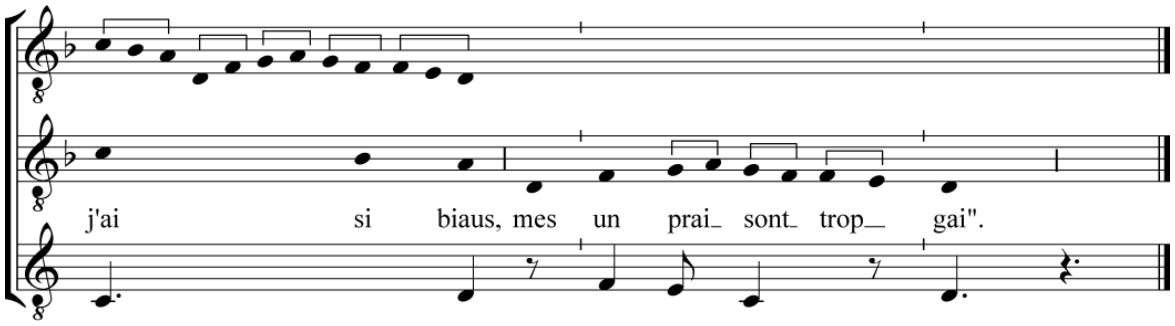
Le motet Hier mein tres pensis / DOMINO

Exemple musical 4 : W_2, f° 218 av°

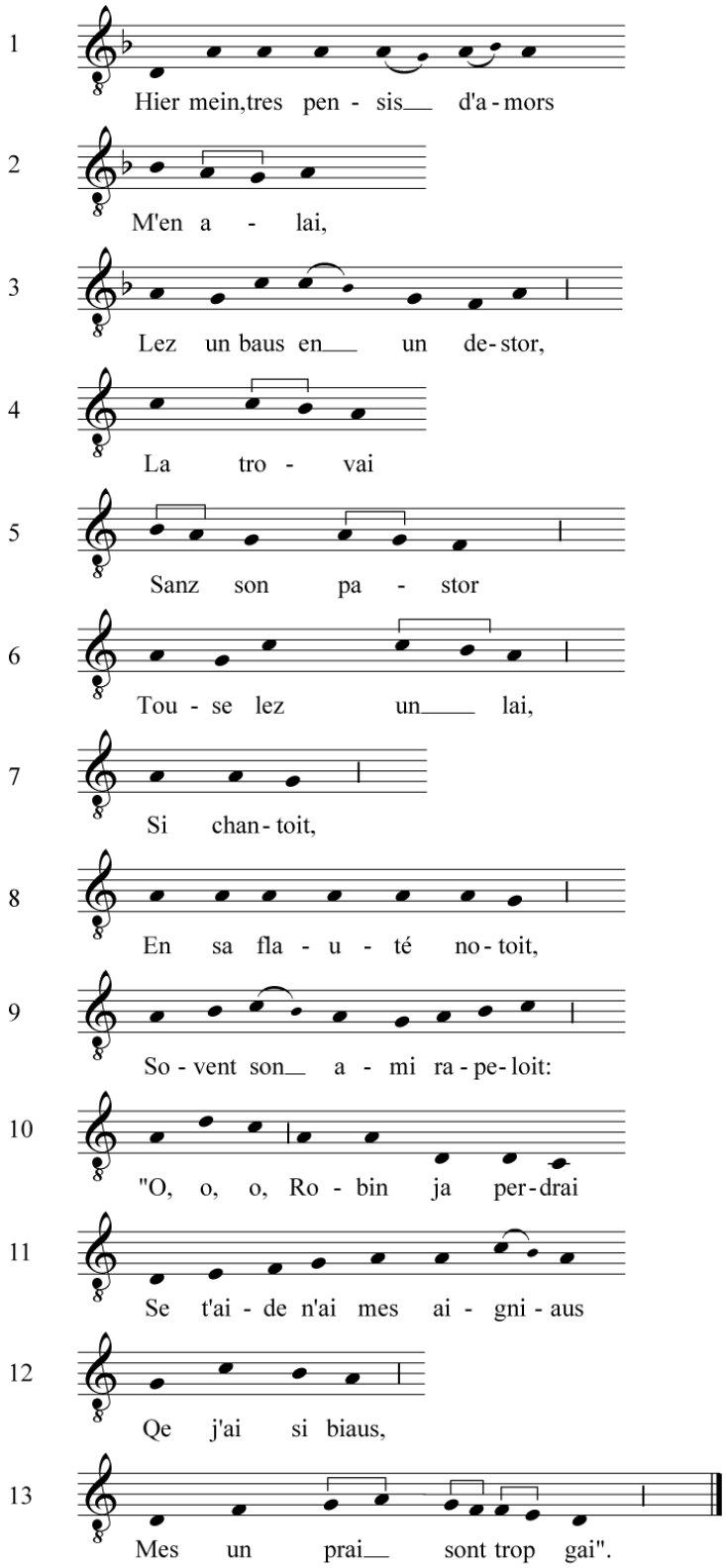


Exemple musical 5




j'ai si biaus, mes un prai_ sont_ trop__ gai".

Exemple musical 6



Hier mein, tres pensis d'amors [1]
M'en alai,
Lez un baus en un destor,
La trovai
Sanz son pastor [5]
Touse lez un lai,
Si chantoit,
En sa flauté notoit,
Sovent son ami rapeloit :
« *O, o, o, Robin ja perdrai,* [10]
Se t'aide n'ai, mes aigniaus
Qe j'ai si biaus,
Mes un prai sont trop gai »[1].

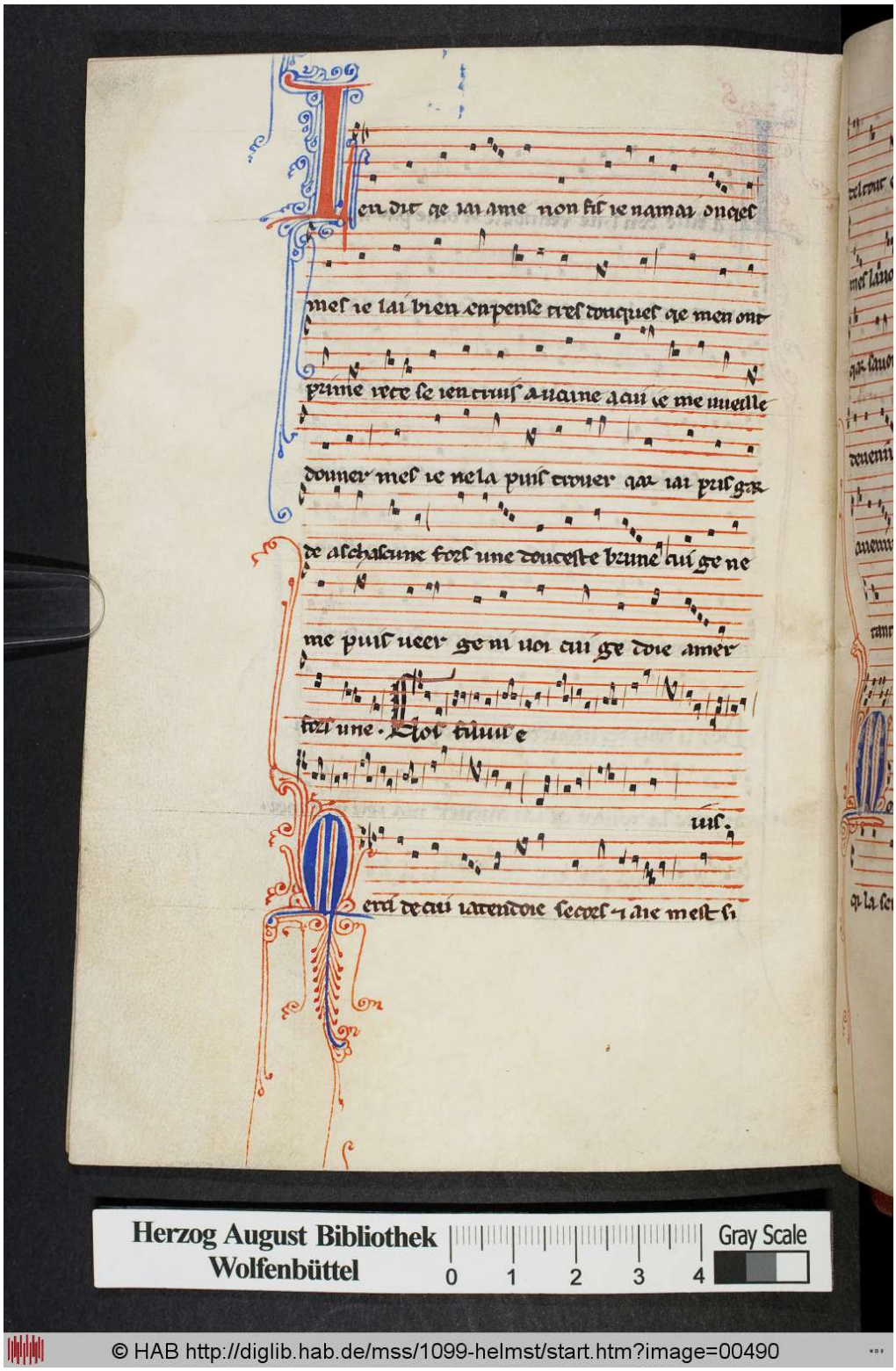
DOMINO

Hier matin, je m'en allai très préoccupé d'amour, près d'un bois dans un lieu écarté, là, je trouvai sans son berger, une jeune fille près d'un lac, elle chantait, jouait de sa flûte, appelait souvent son ami : « ho, ho, ho, Robin, maintenant, si je n'ai ton aide je perdrai mes agneaux qui sont si beaux mais qui sont trop fougueux dans la prairie ».

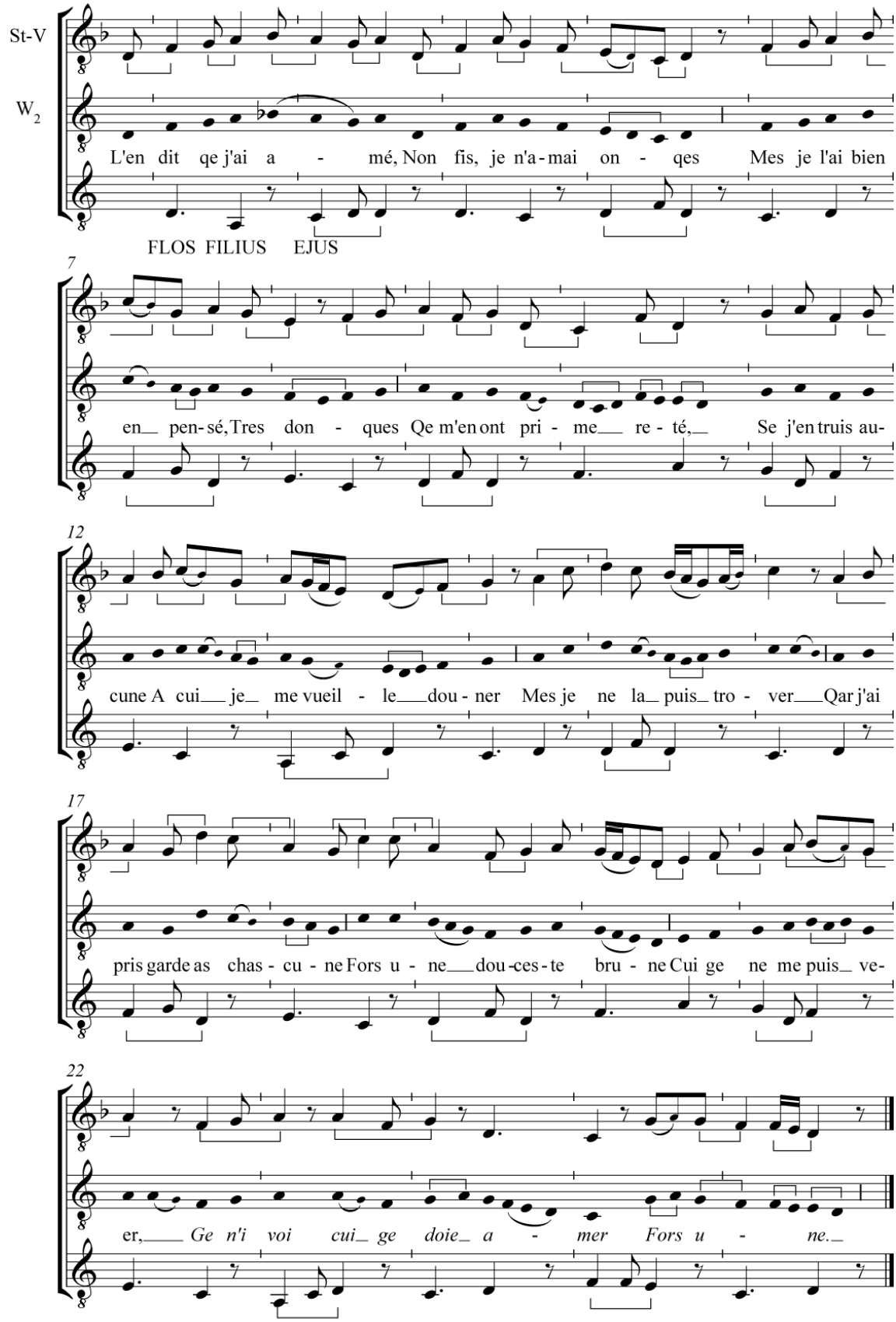
[1] La leçon n'est pas sûre. Peut-être faudrait-il lire *mes un po ai* par référence à l'aide – incertaine au moment de l'énonciation – que Robin pourrait procurer à sa bergère.

Le motet L'en dit que j'ai amé / FLOS

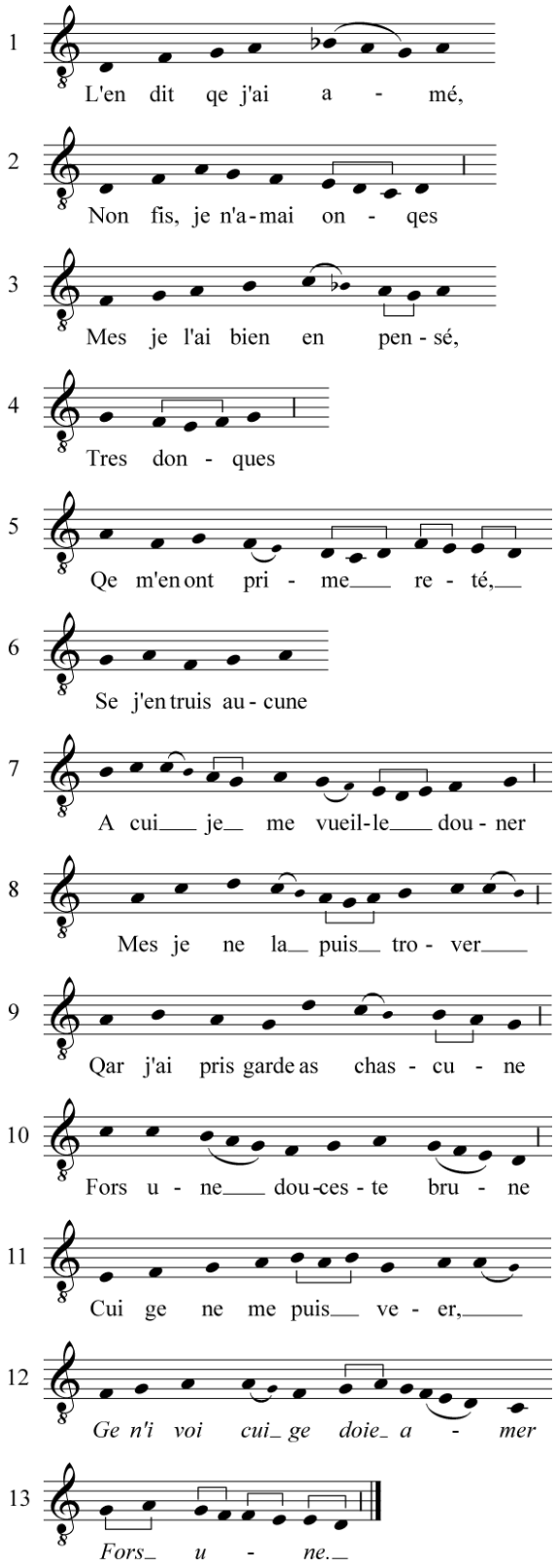
Exemple musical 7 : W_2, f° 237 v°



Exemple musical 8 : W_2, 237 v°, St-V, 291 v°



Exemple musical 9



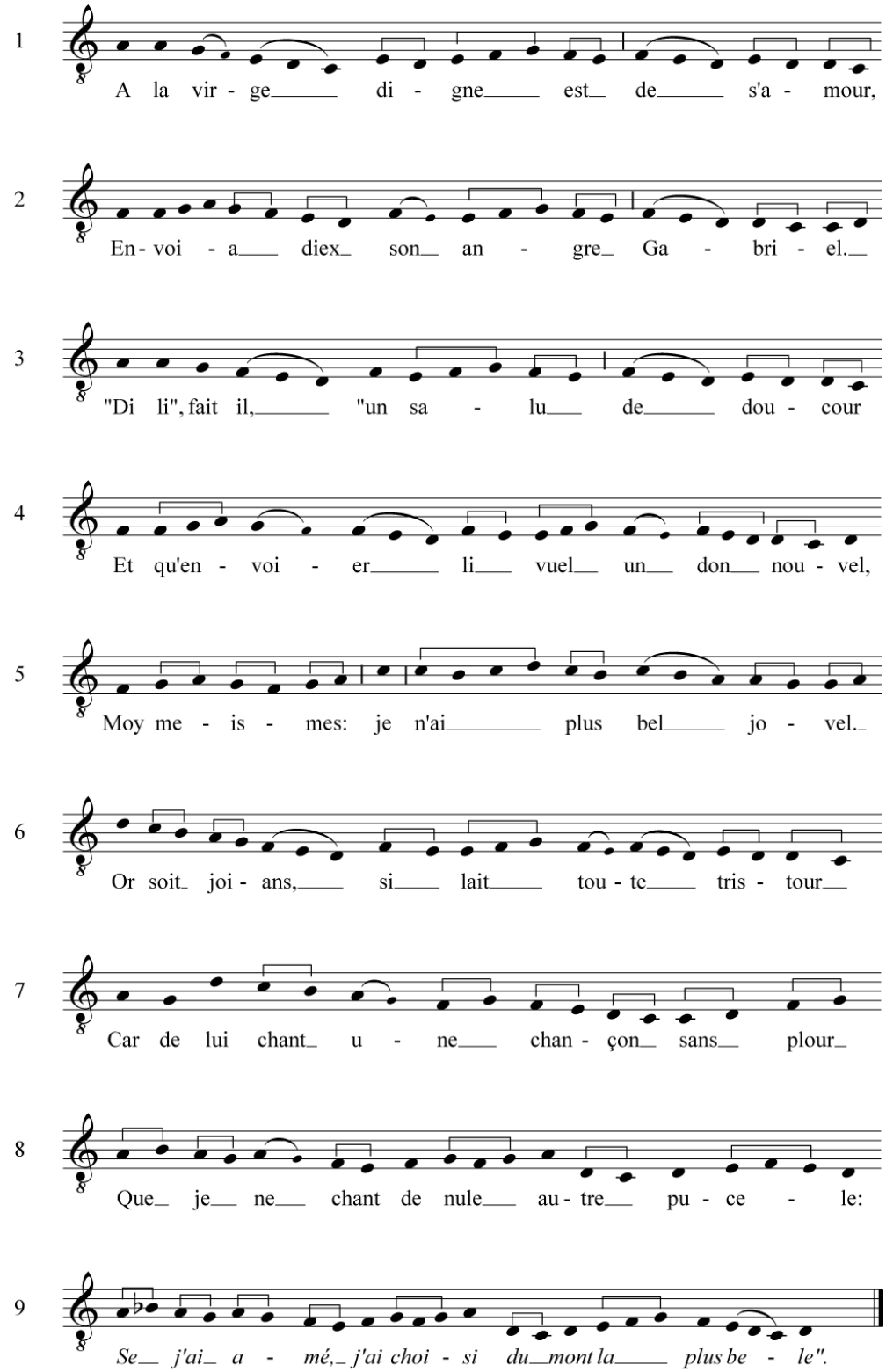
L'en dit qe j'ai amé,
Non fis, je n'amai onqes
Mes je l'ai bien enpensé
Tres donques
Qe m'en ont prime reté,
Se j'en truis aucune
A cui je me vueille douner
Mes je ne la puis trover
Qar j'ai pris garde as chascune
Fors une douceste brune
Cui ge ne me puis veer,
Ge n'i voi cui ge doie amer
Fors une.

FLOS FILIUS EJUS

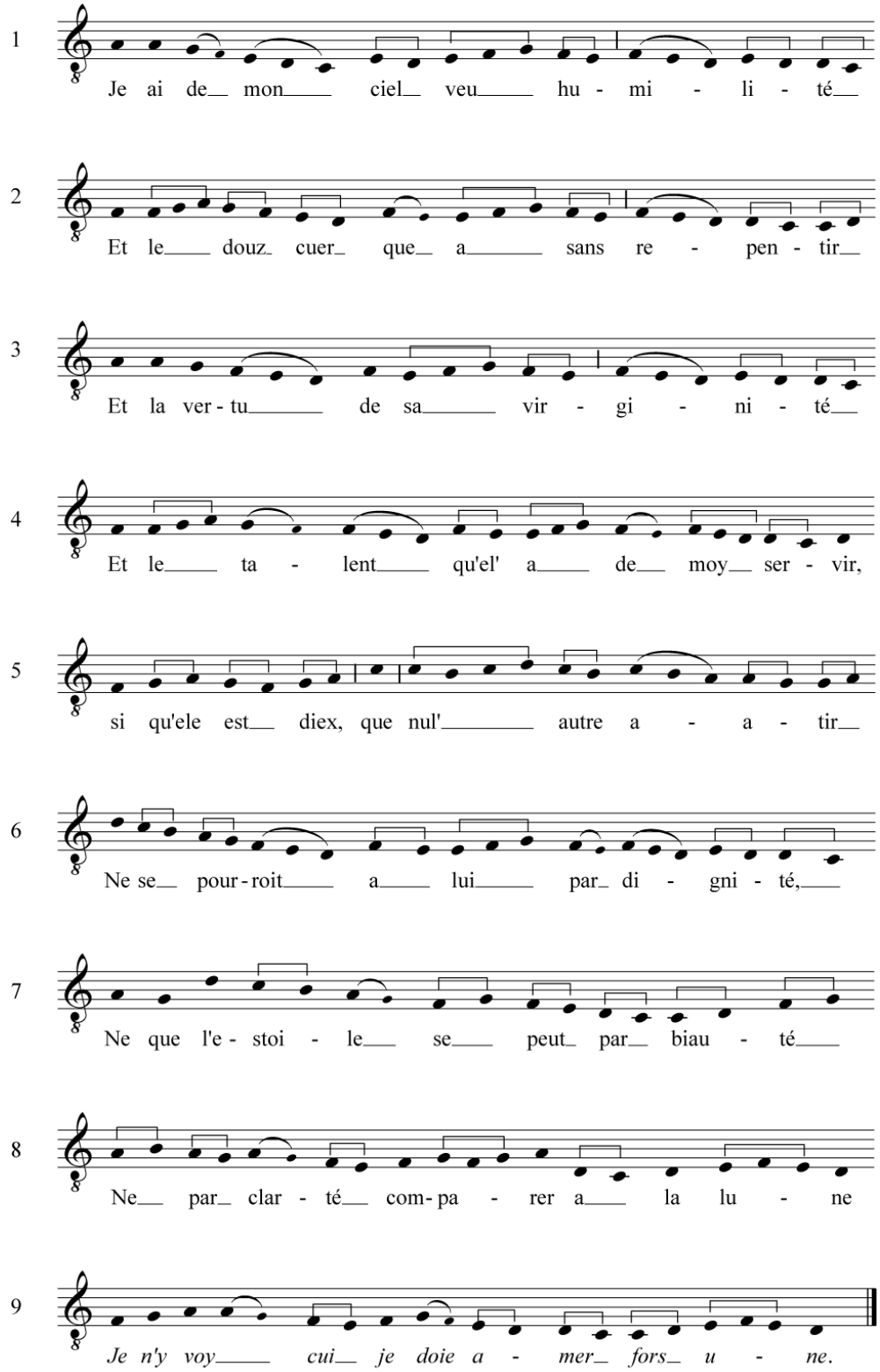
On dit que j'ai aimé, non, je n'ai jamais aimé, mais j'y suis bien décidé, depuis qu'on m'en a blâmé, si je peux trouver une [dame] à qui je voudrais me donner, mais je ne peux la trouver, car je les ai toutes observées, à part une douce [jeune fille] brune à qui je ne peux résister, je ne vois pas qui je devrais aimer à part elle.

La chanson *A la virge qui digne est de s'amour*

Exemple musical 10 : Transcription de la première strophe, Paris, BnF, fr. 12483, f° 3 r°-v°.



Exemple musical 11 : Transcription de la troisième strophe, Paris, BnF, fr. 12483, f° 3 r°-v°.



A la virge qui digne est de s'amour,
Envoia diex son angre Gabriel.
« *di li* », *fait il,* « *un salu de douçour*
Et qu'envoier li vuel un don nouvel,
Moy meismes : je n'ay plus bel jouel.
Or soit joian, si lait toute tristour,
Car de lui chant une chançon sans plour
Que je ne chant de nule autre pucele :
Se j'ai amé, j'ai choisi du mont la plus bele ».

Cele doit bien de cuer joie mener
Qui puet dire « j'ai eslut le melliour
Et le plus bel c'om puist jamez trouver,
Cui j'ai donné et mon cuer et m'amour ;
Et se je l'aim, il m'a fet tel honnour
Qu'il me daigne par amour saluer
Et dit qu'il veut en mon cors reposer :
Si sui joians du salut qu'il me mande.
Puis que diex fait de mon cuer fin sa chambre,
Joie en ai grant, que reson le commande. »

Je ai de mon ciel veu humilite
Et le douz cuer que a sans repentir
Et la vertu de sa virginite
Et le talent qu'el'a de moy servir,
Si qu'ele est diex, que nul'autre aatir
Ne se pourroit a lui par dignite,
Ne que l'estoile se peut par biaute
Ne par clarte comparer a la lune
Je n'i voy cui je doie amer fors une. »

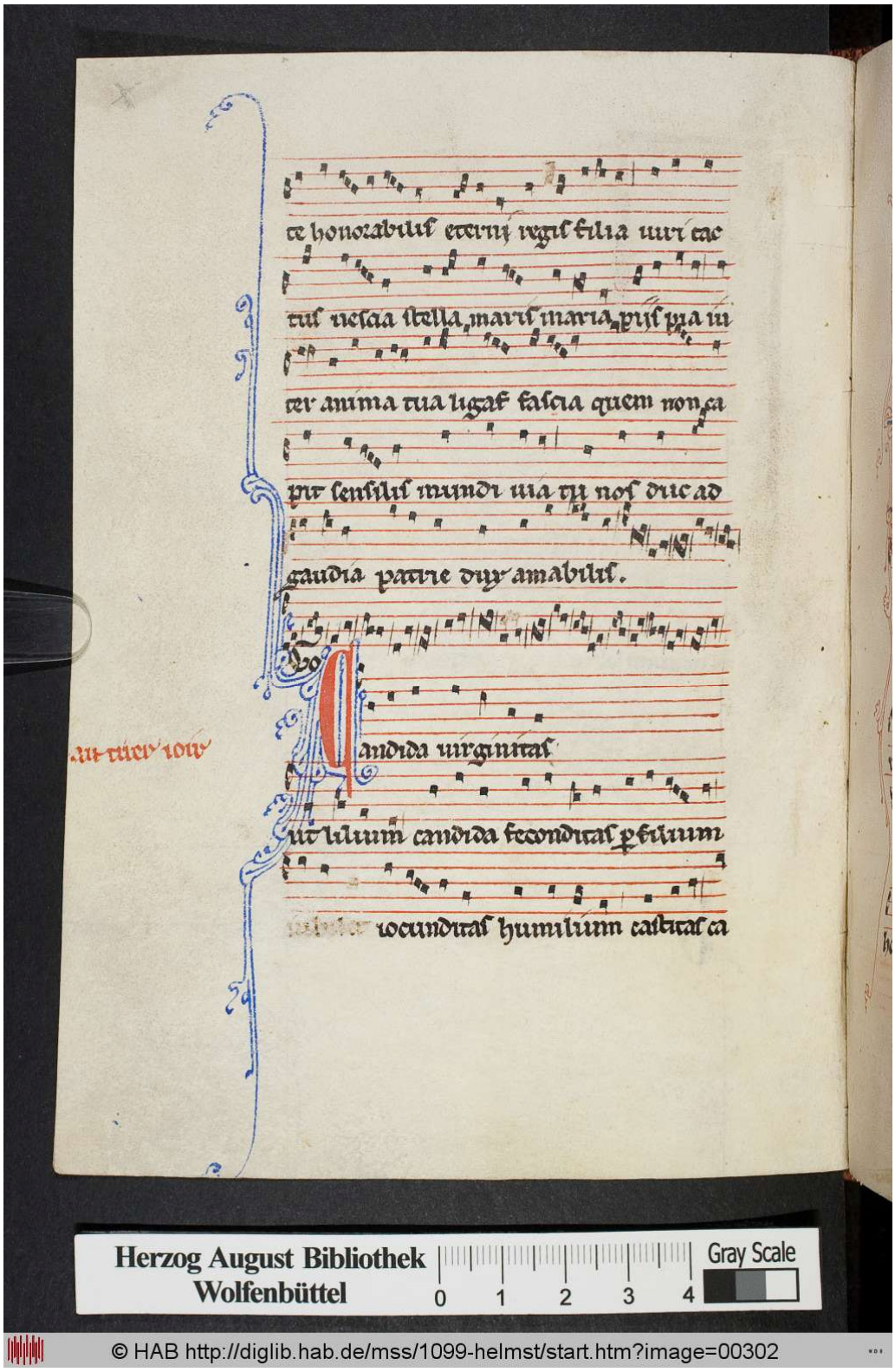
Hainc n'oi talent d'autre amour acointier
Ne volente de cestui deguerpir,
Hainz l'aim et serf tousjors de cuer entier,
Qu'a lui doit bien tous li mons obeir,
Et se je l'aim, je le doi bien servir,
Qu'il m'a donne plus de mon desirrier.
En lui doit l'en son amour emploier,
Car autre amour ne fet fors devoir.
Se de lui ne me vient joie,
D'autrui ne la quier avoir. »

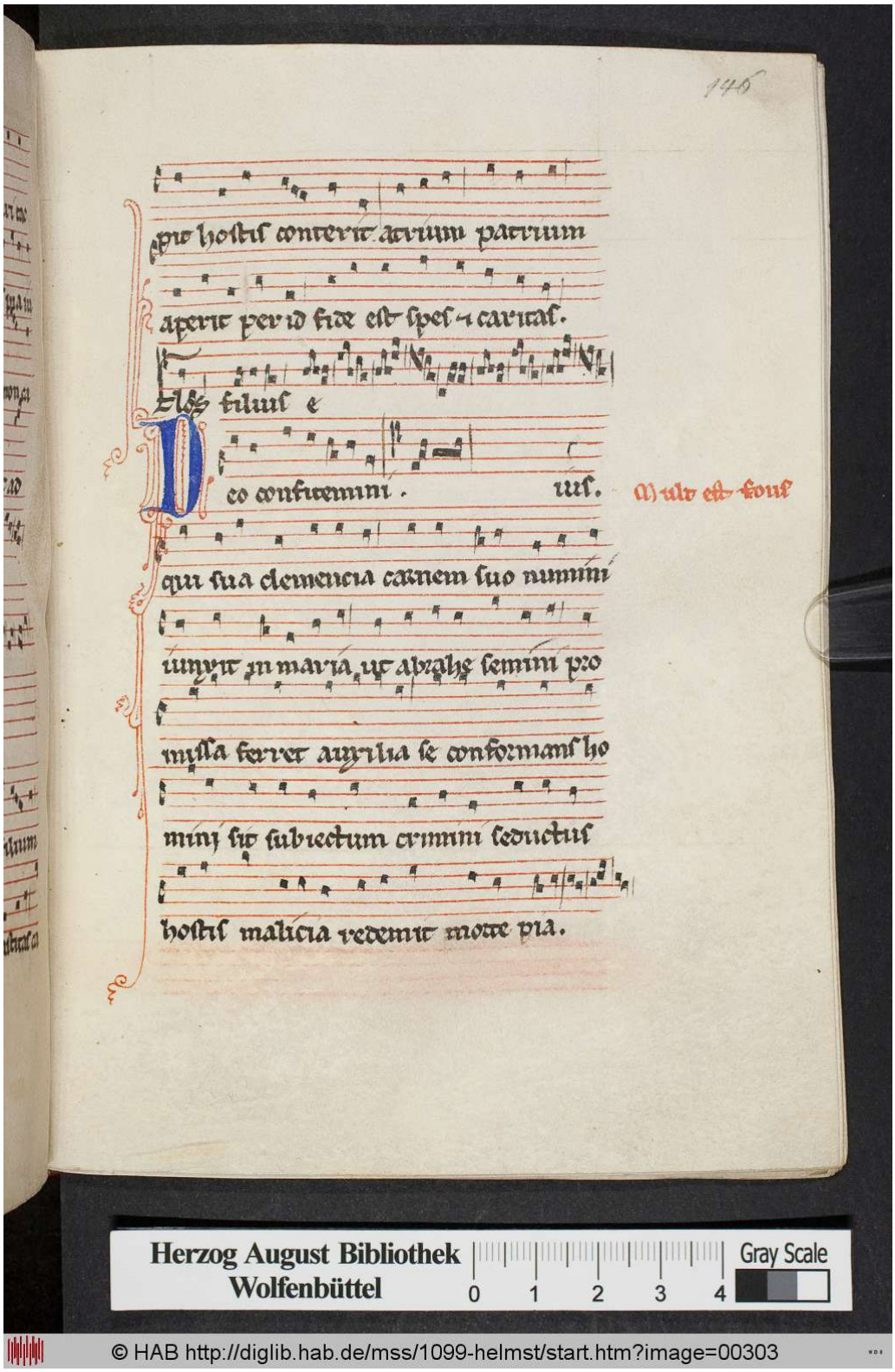
« *Sa genz pour cui ai soufert grief tourment,*
Painne de mort pour vostre mort tourner,
Se vous m'amez », fet il, « ne tant ne quant,
Donc vous pri je de ma mere honourer,
Qu'ele vous puet si bien guerredonner
Comme cele qui puet tout son talent
Faire de moi comme de son enfant.
Se vous voulez en moy merci trouver,
Ne vous repentez mie
De ceste dame amer. »

ANNEXE E :
MOTETS, CLAUSULES ET *CONTRAFACTA*

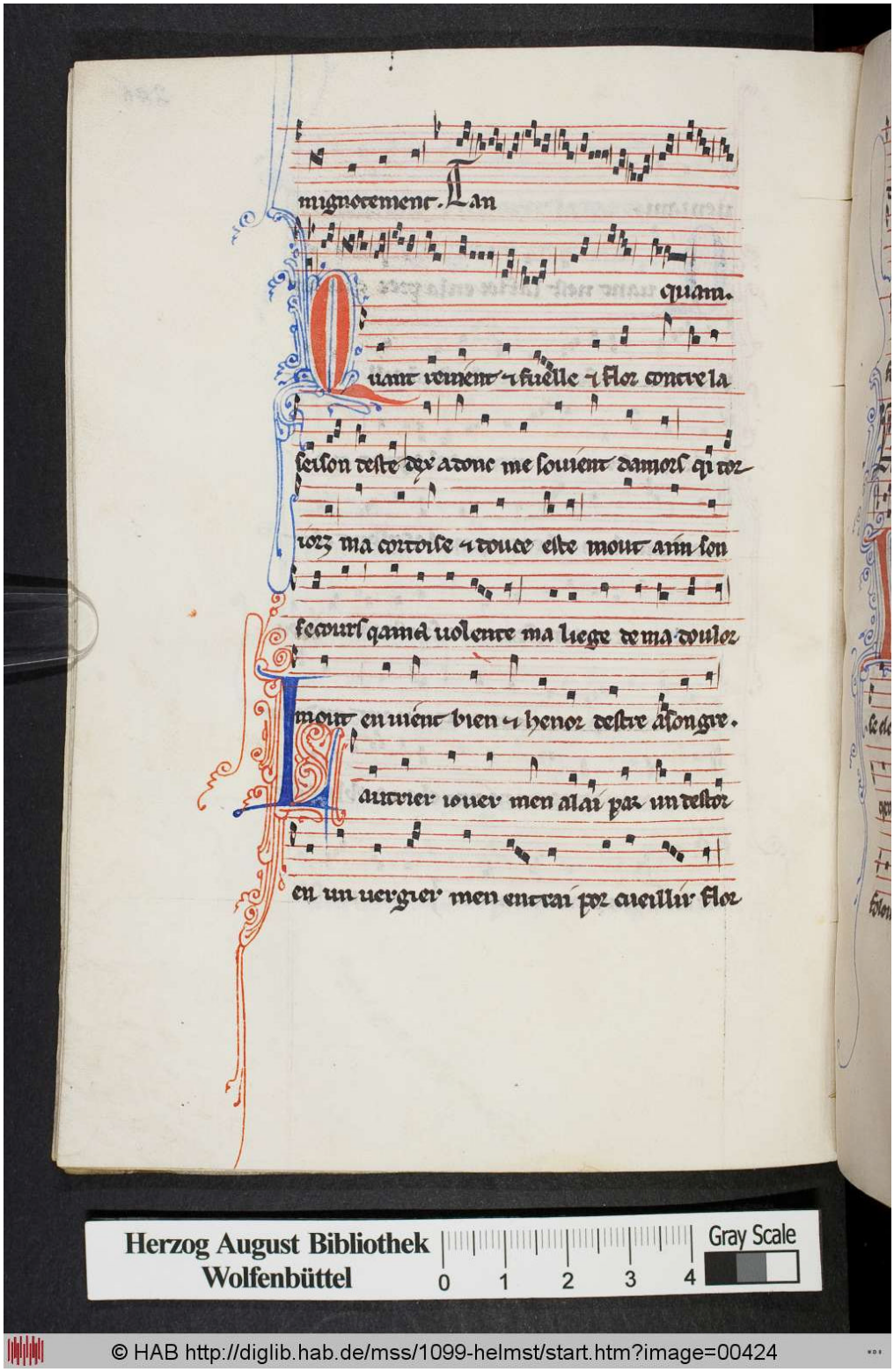
Les motets L'autrier jouer / FLOS, Candida virginitas / FLOS

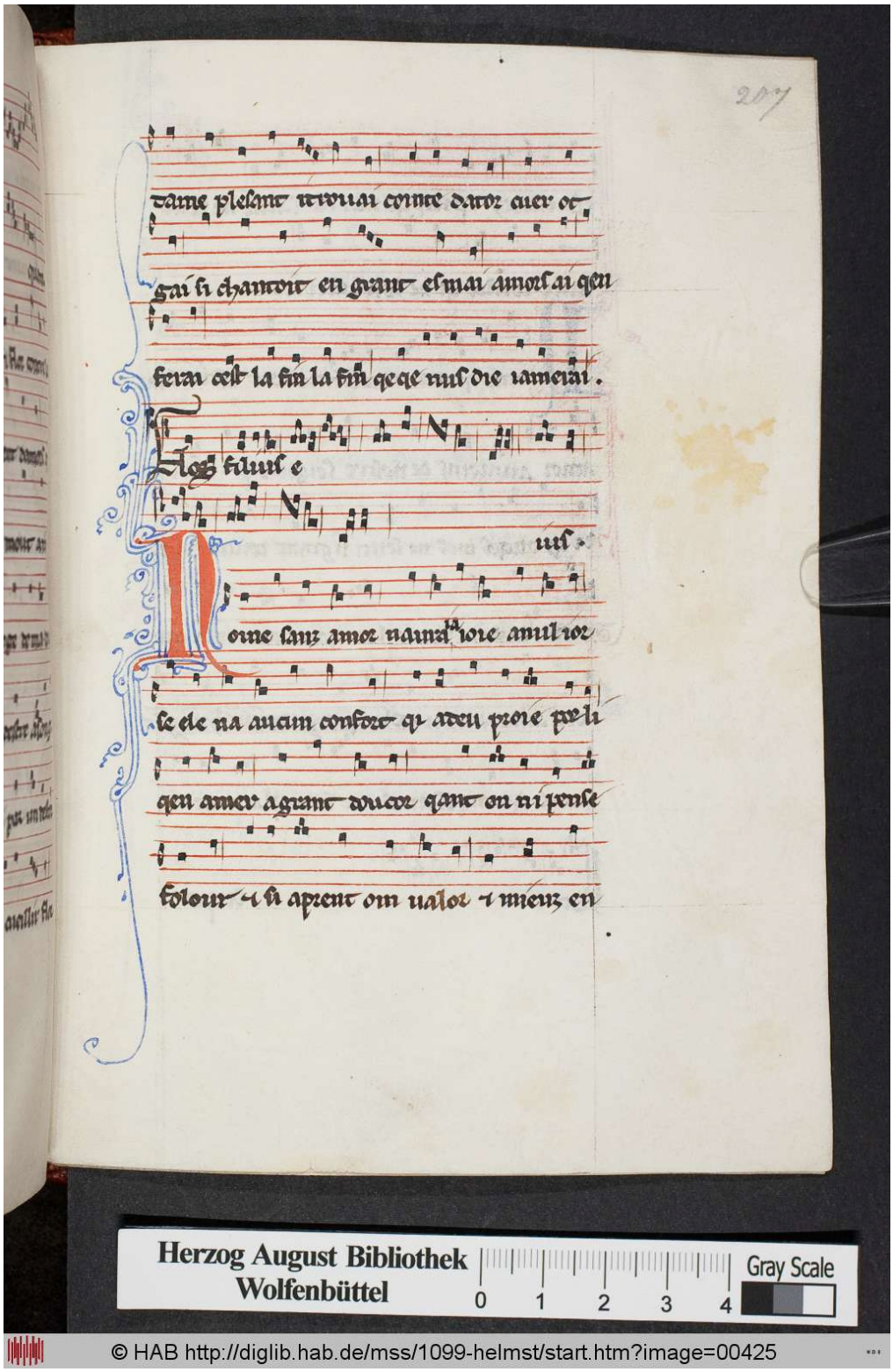
Exemple musical 1 : Le motet *Candida virginitas / FLOS*, W_2, f° 145 v°- 146



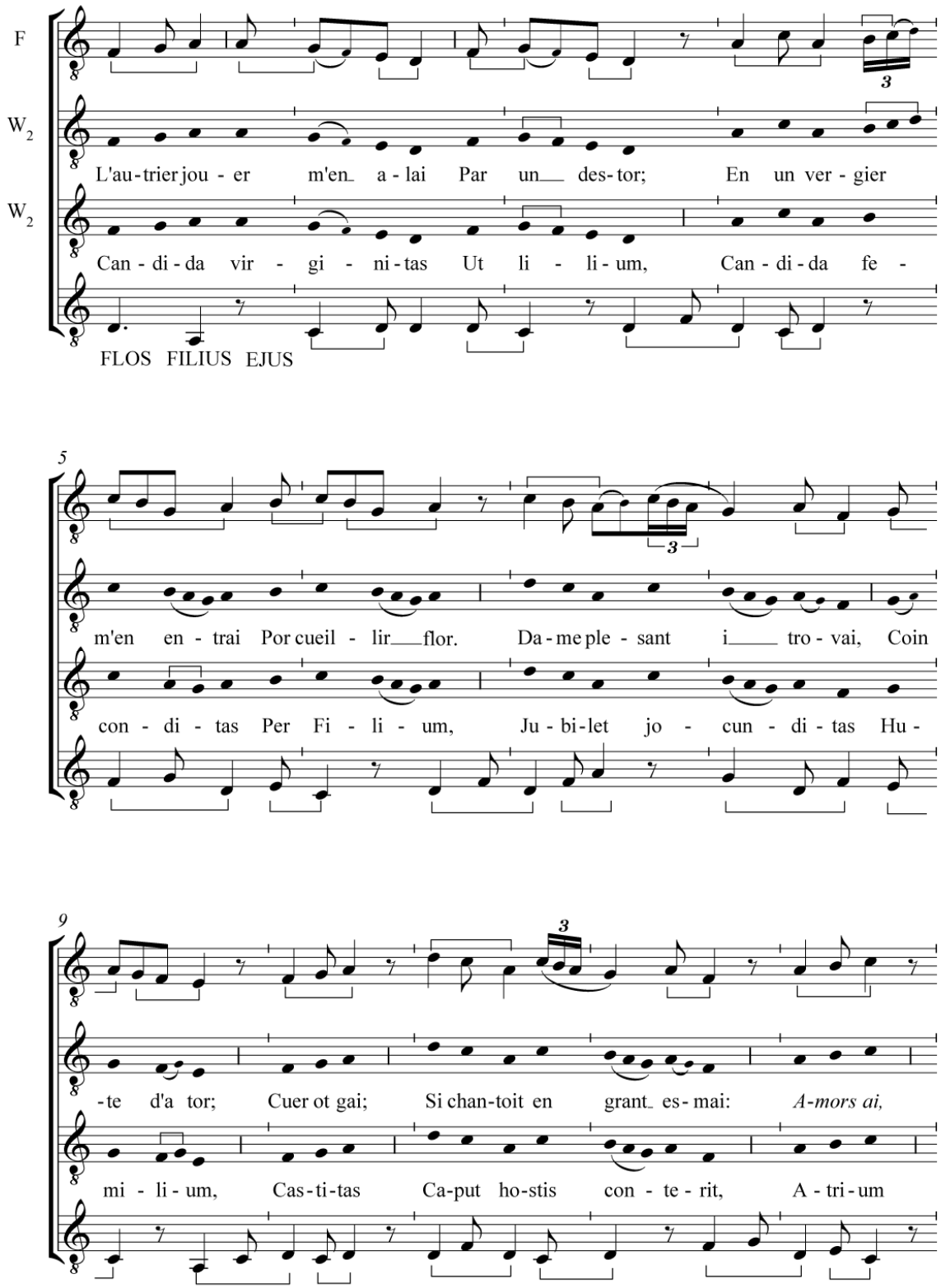

Herzog August Bibliothek
Wolfenbüttel
Gray Scale
0 1 2 3 4
© HAB http://diglib.hab.de/mss/1099-helmst/start.htm?image=00303

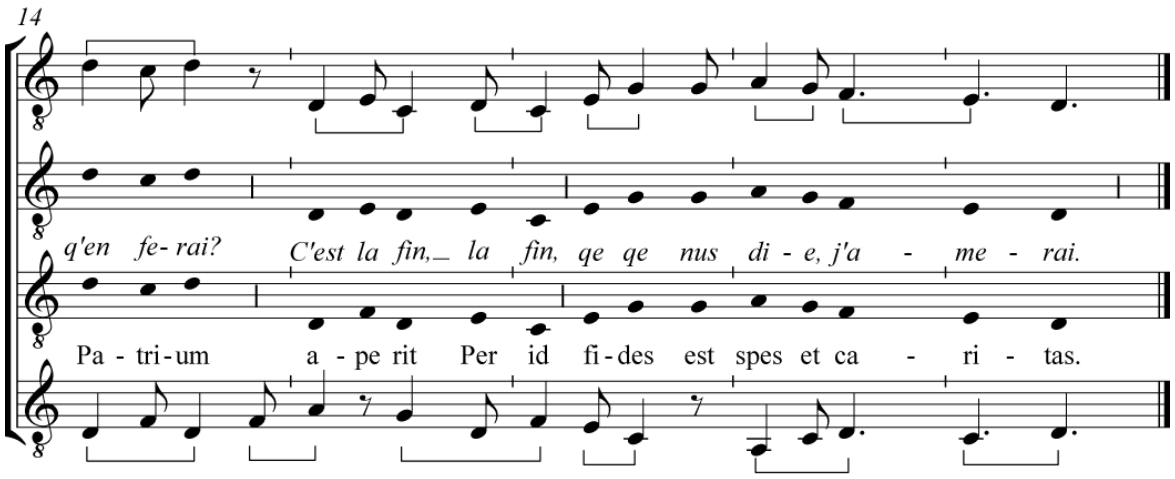
Exemple musical 2 : Le motet *Quant revient / L'autrier jouer / FLOS*, W_2, f° 206 v°-207 r°



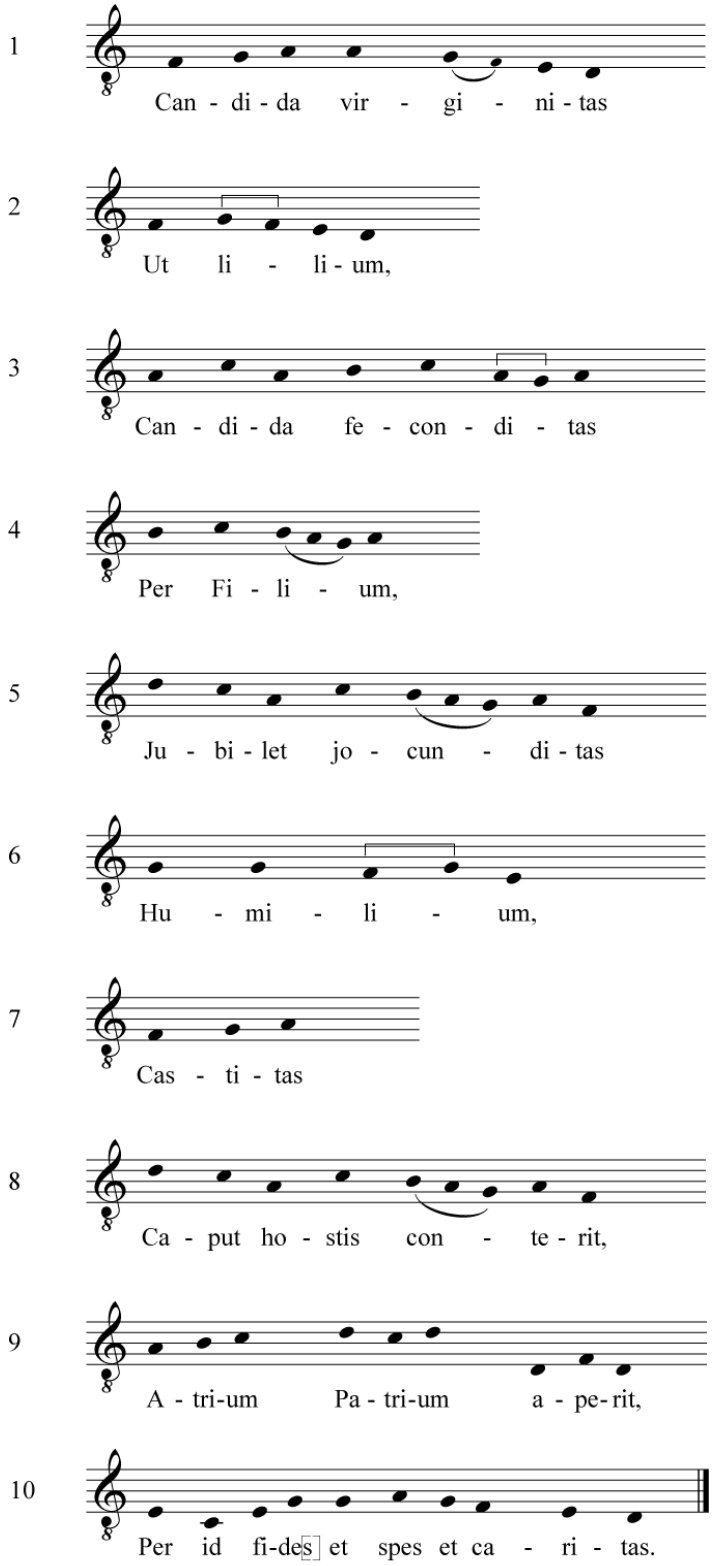

Herzog August Bibliothek
Wolfenbüttel
Gray Scale
0 1 2 3 4
© HAB http://diglib.hab.de/mss/1099-helmst/start.htm?image=00425

Exemple musical 3 : W_2, 145 v°-146 et 206 v°-207 pour le motet en ancien français, F, 409 v°




14
q'en fe- rai? C'est la fin, la fin, qe qe nus di - e, j'a - me - rai.
Pa - tri - um a - pe rit Per id fi - des est spes et ca - ri - tas.

Exemple musical 4 : Voix supérieure de *Candida virginitas / FLOS*



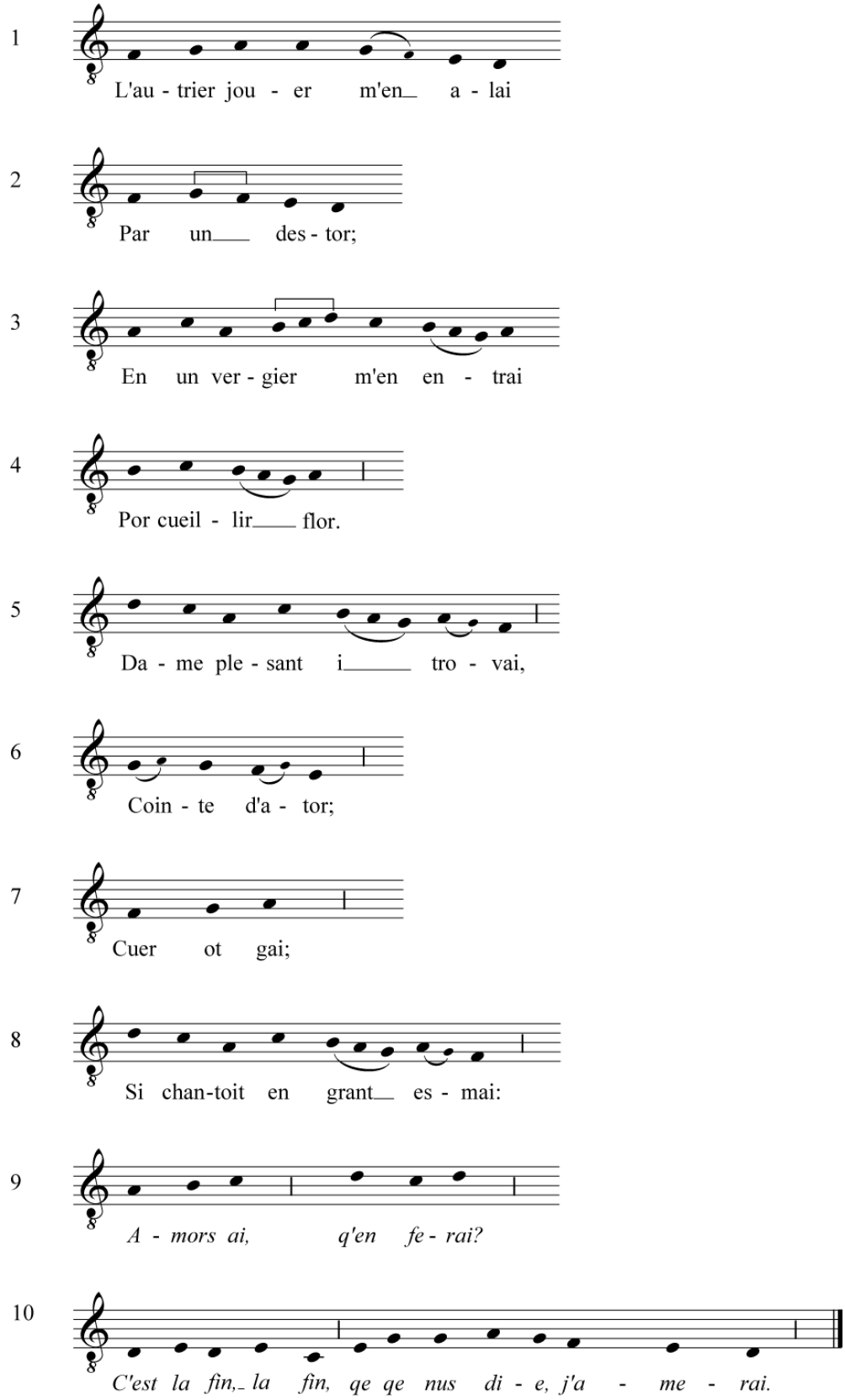
Candida virginitas [1]
Ut lilium,
Candida feconditas
Per Filium,
Jubilet jocunditas [5]
Humilium
Castitas
Caput hostis conterit,
Atrium Patrium aperit
Per id fide[*s*] *e*<*s*>*t spes et caritas*[1]. [10]

FLOS FILIUS EJUS

Virginité d'une blancheur éclatante comme le lys, fécondité d'une blancheur éclatante par le Fils, que triomphe la joie des humbles, la chasteté écrase la tête de l'Ennemi, par ce moyen, foi, espérance et charité ouvrent la maison du Père.

[1] Le scribe a semble-t-il oublié un [s] à *fides*. Suivant les corrections suggérées par F. Dolbeau, cette lettre aurait été intervertie avec le [e] suivant. Ainsi, dans le manuscrit, il est écrit : *aperit per id fide est spes et caritas*. F. Dolbeau l'a corrigé ainsi : *aperit per id fide*[s] *e*<*s*>*t spes et caritas.*

Exemple musical 5 : Voix de double de *Quant revient / L'autrier jouer / FLOS*



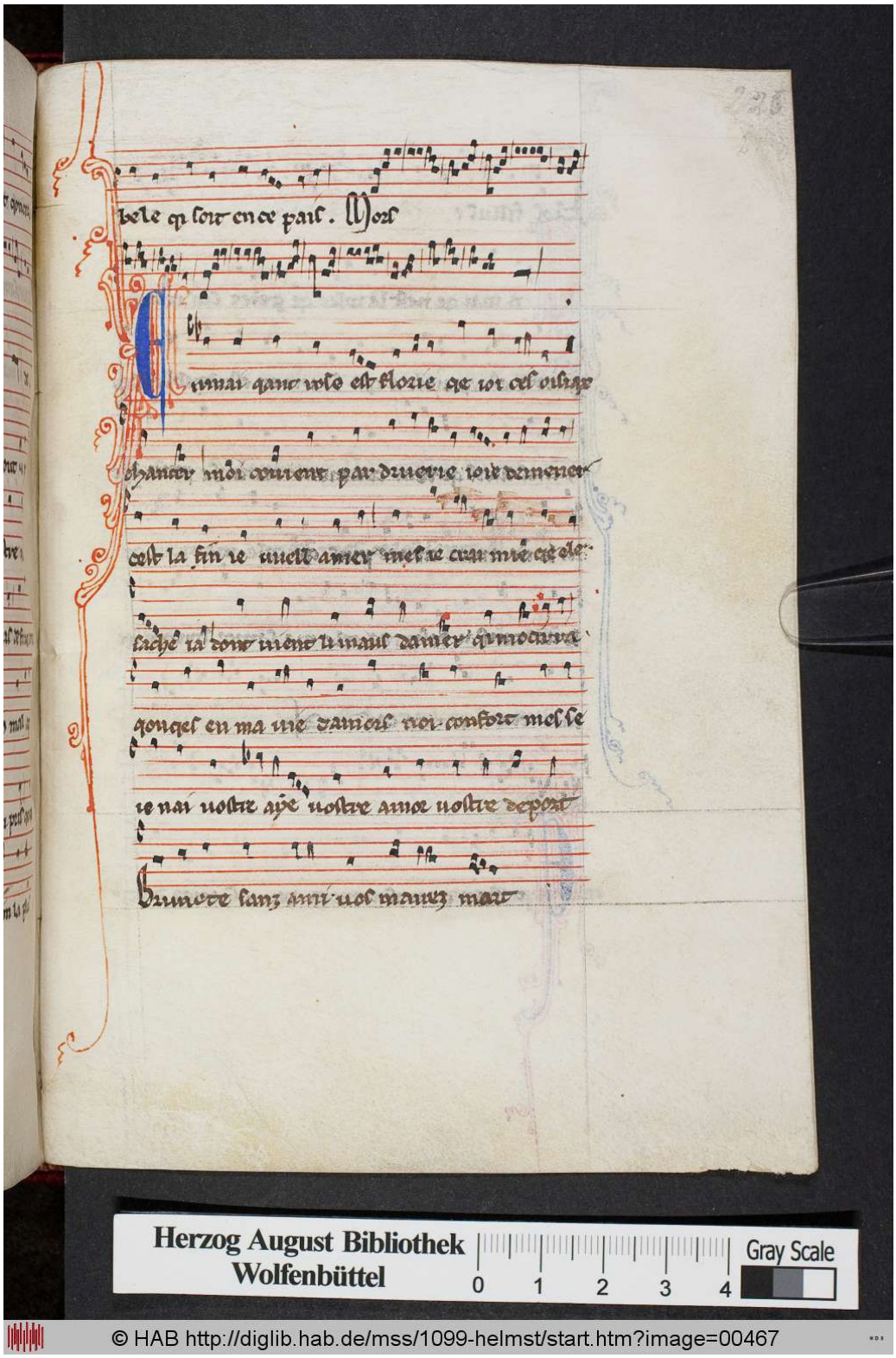
L'autrier jouer m'en alai [1]
Par un destor ;
En un vergier m'en entrai
Por cueillir flor.
Dame plesant i trovai, [5]
Cointe d'ator ;
Cuer ot gai ;
Si chantoit en grant esmai :
« Amors ai, q'en ferai ?
C'est la fin, la fin qe qe nus die, j'amerai ». [10]

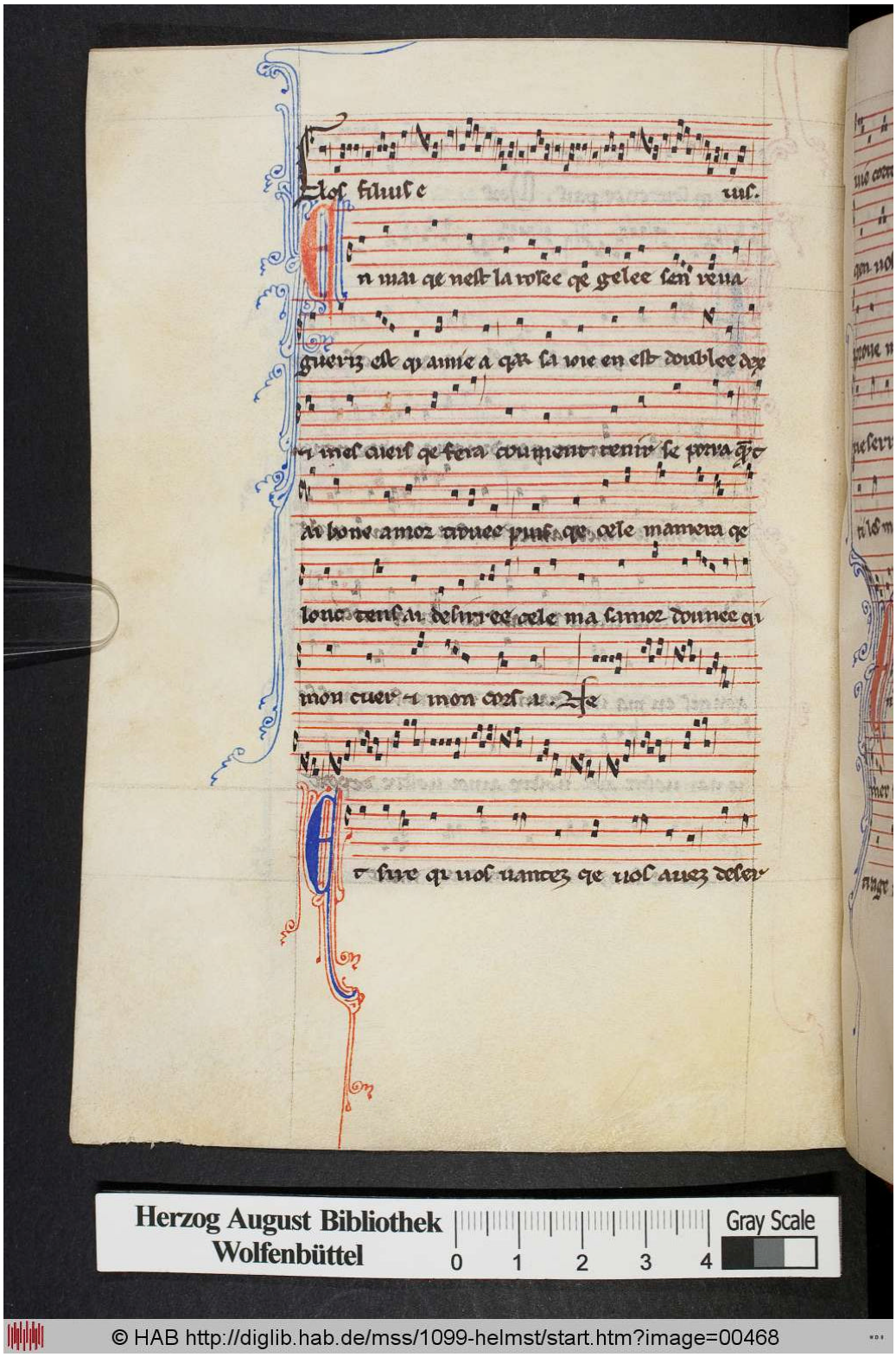
FLOS FILIUS EJUS

L'autre jour, j'allais m'ébattre par un lieu écarté ; j'entrai dans un verger pour cueillir une fleur. J'y trouvai une dame charmante, gracieuse dans sa parure ; elle avait le cœur gai ; elle chantait avec un grand trouble : « J'aime – et puis quoi ? C'est la fin, la fin ; quoi qu'on en dise, j'aimerai ».

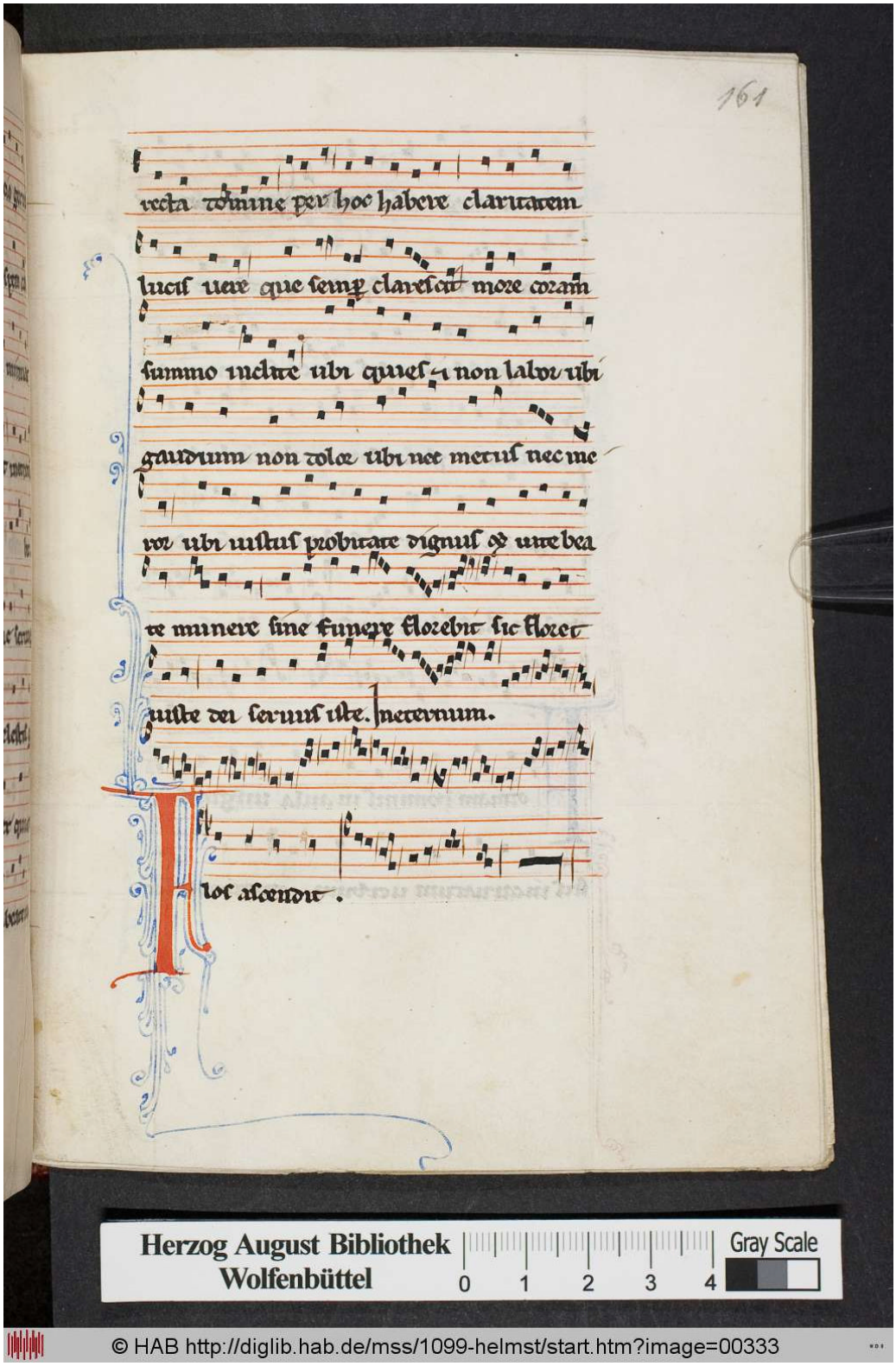
Les motets En mai / FLOS *et* Flos ascendit / FLOS

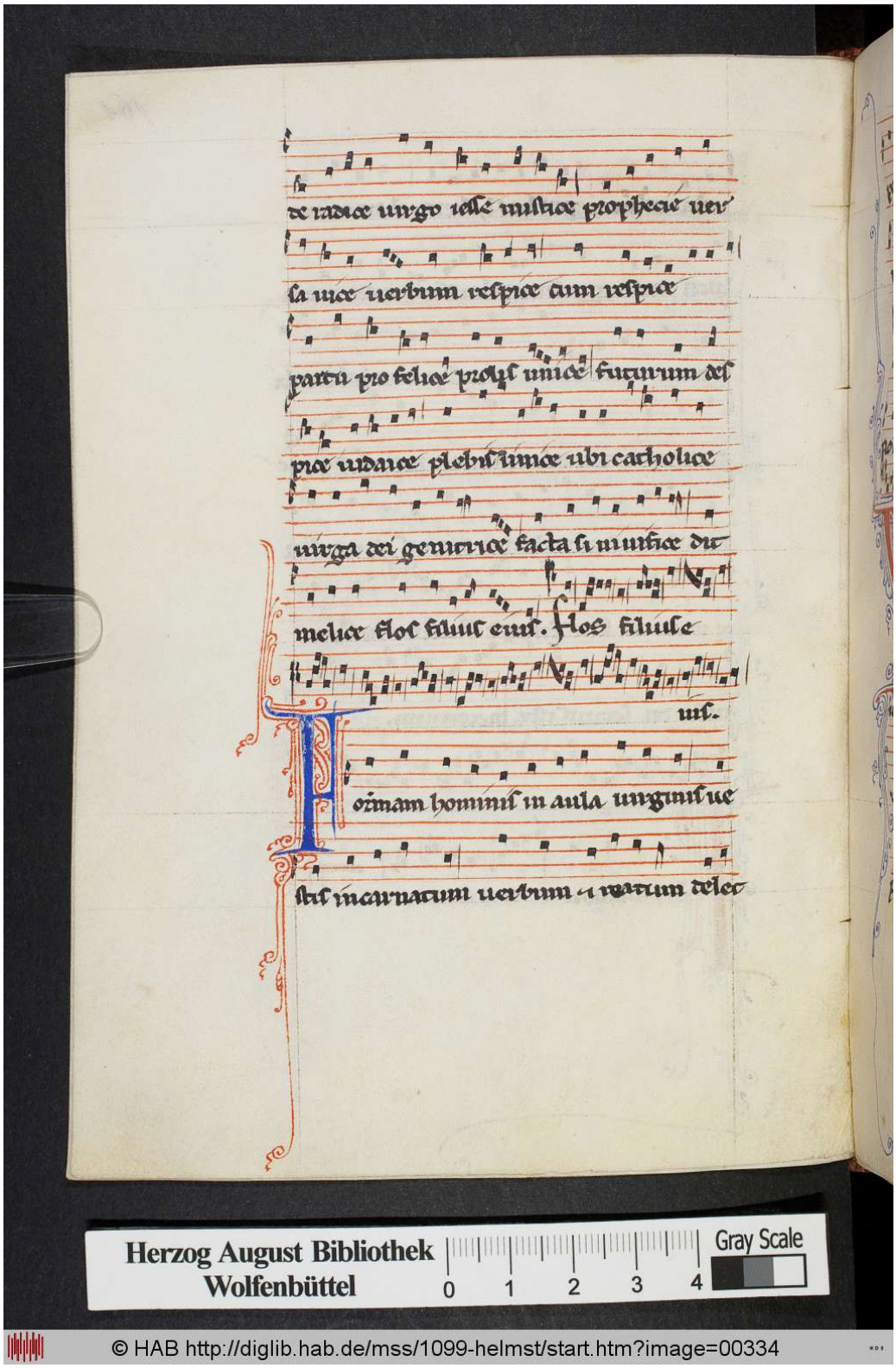
Exemple musical 6 : Le motet *En mai / FLOS*, W_2, 226 v°-227




Herzog August Bibliothek
Wolfenbüttel
0 1 2 3 4
Gray Scale
© HAB http://diglib.hab.de/mss/1099-helmst/start.htm?image=00468

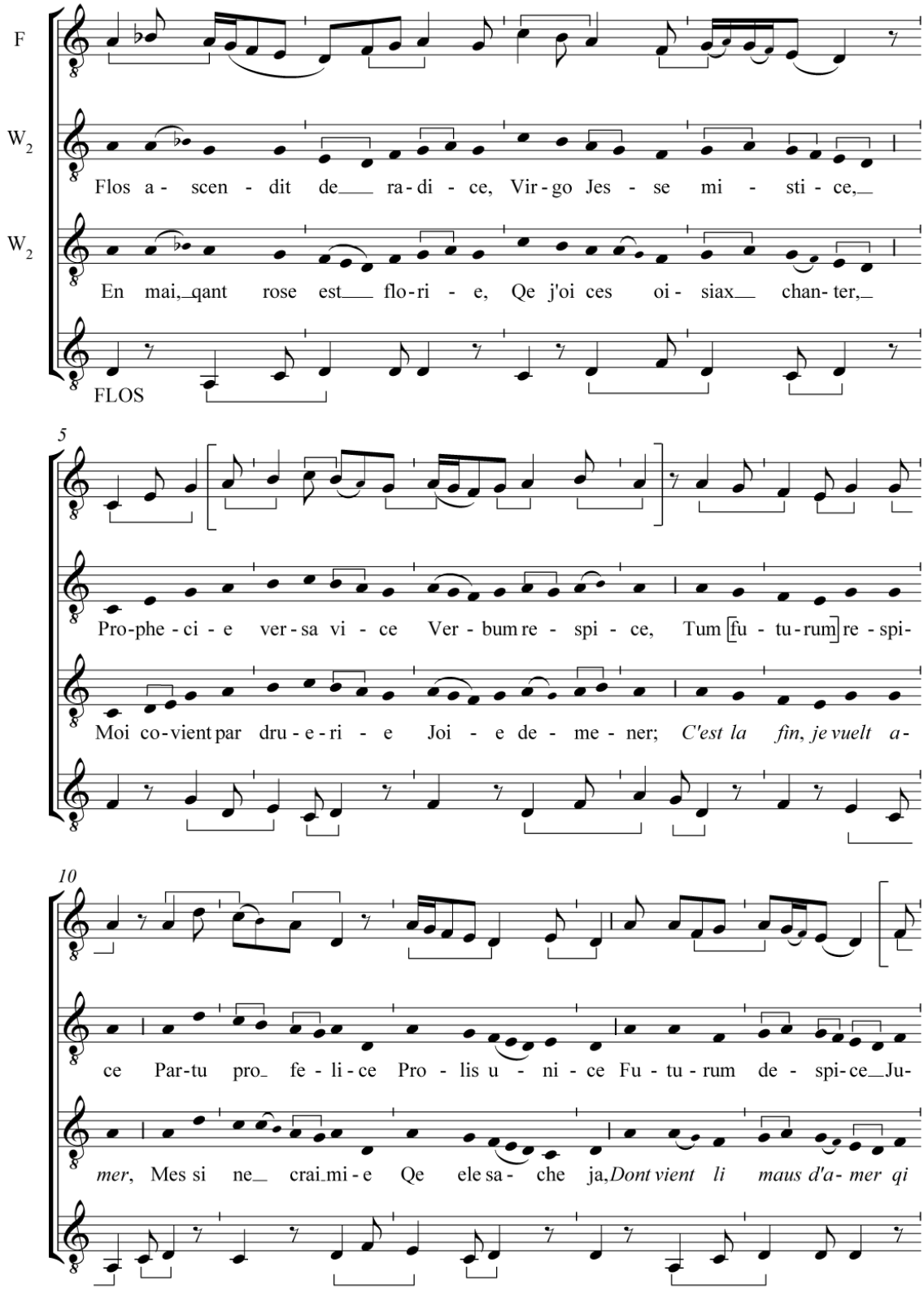
Exemple musical 7 : Le motet *Flos ascendit / FLOS*, W_2, f° 161

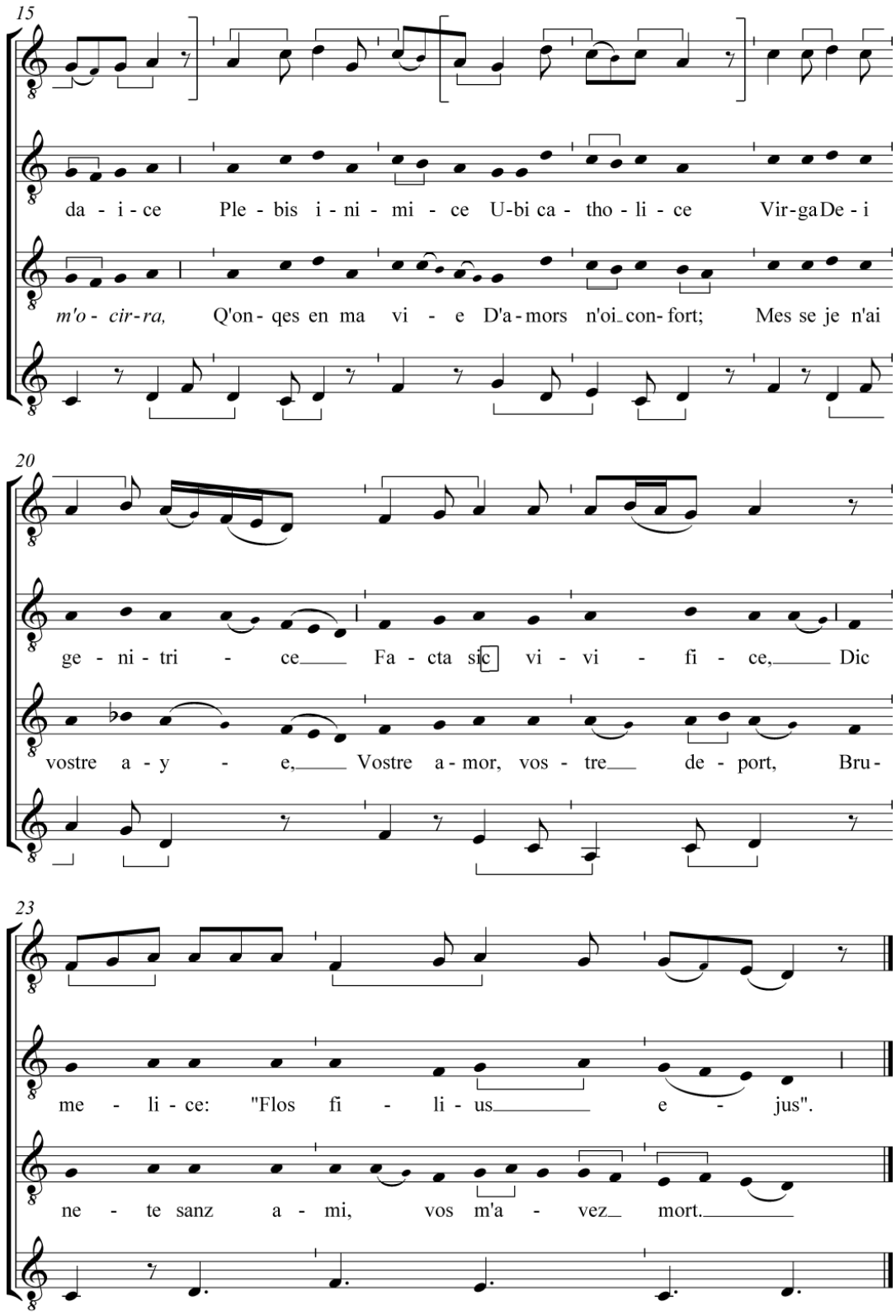




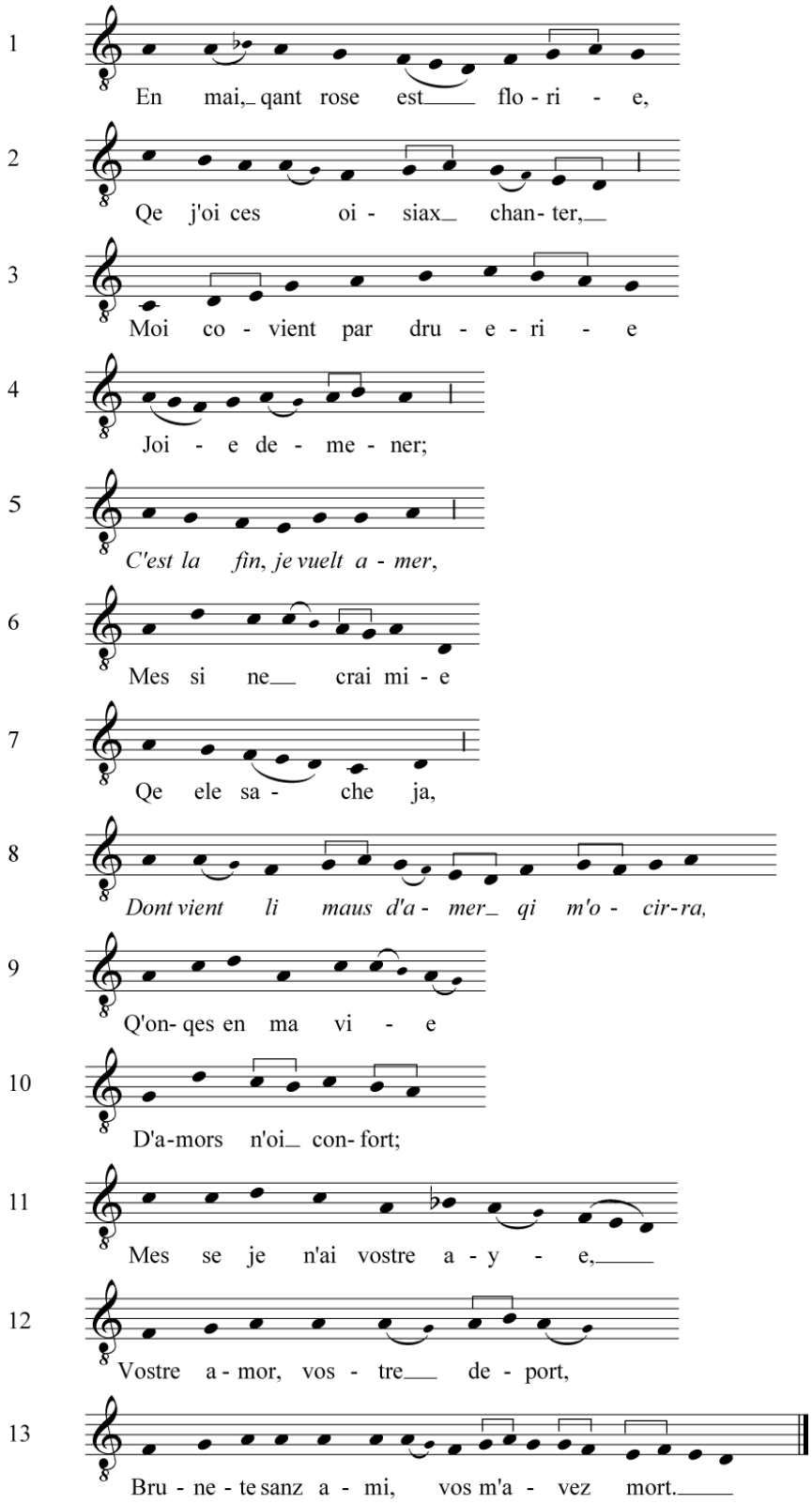
Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel
Gray Scale
0 1 2 3 4
© HAB http://diglib.hab.de/mss/1099-helmst/start.htm?image=00334

Exemple musical 8 : W_2, f° 161 v°- F, f° 166




15
da - i - ce Ple - bis i - ni - mi - ce U-bi ca - tho - li - ce Vir-ga De - i
m'o - cir-ra, Q'on - qes en ma vi - e D'a - mors n'oi con- fort; Mes se je n'ai
20
ge - ni - tri - ce Fa - cta sic vi - vi - fi - ce, Dic
vostre a - y - e, Vostre a - mor, vos - tre de - port, Bru -
23
me - li - ce: "Flos fi - li - us e - jus".
ne - te sanz a - mi, vos m'a - vez mort.

Exemple musical 9 : Voix supérieure de *En mai, qant rose est florie / FLOS*

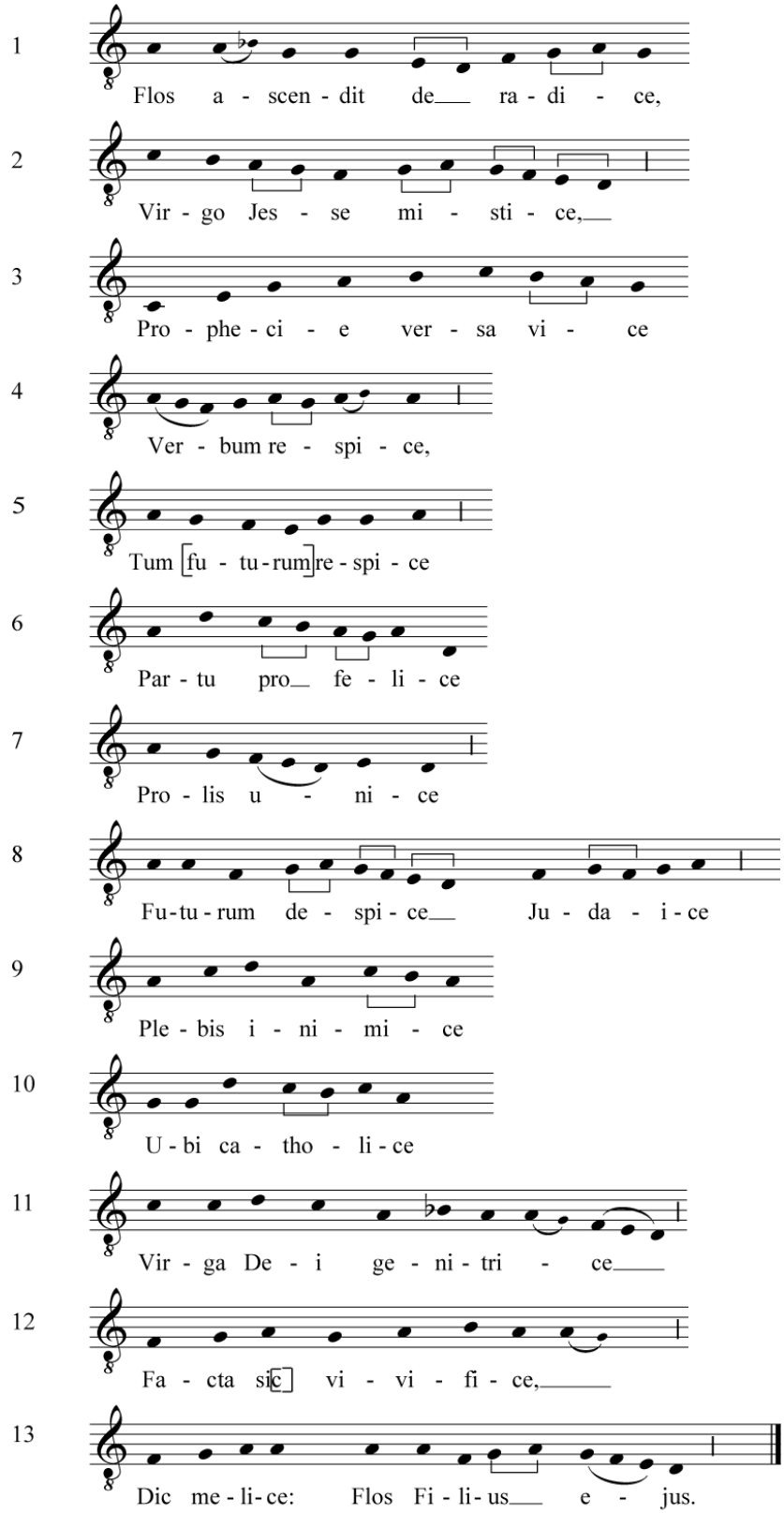


En mai, qant rose est florie, [1]
Qe j'oi ces oisiaus chanter,
Moi covient par druerie
Joie demener ;
C'est la fin, je vuelt amer, [5]
Més si ne me crai mie
Qe ele sache ja,
Dont vient li maus d'amer qi m'ocirra,
Q'onqes en ma vie
D'amors n'oi confort ; [10]
Més se je n'ai vostre aye,
Vostre amor, vostre deport,
Brunete sanz ami, vos m'avez mort.

FLOS FILIUS EJUS

En mai, quand la rose est fleurie, que j'entends les oiseaux chanter, il me faut être gai par amour ; ce que je veux, c'est aimer, mais je ne crois pas qu'elle sache déjà d'où vient le mal d'aimer qui me tuera, car jamais, dans la vie, je n'ai eu de plaisir d'amour ; si je n'obtiens pas votre aide, votre amour, vos faveurs, dame aux cheveux bruns sans ami, vous me tuerez.

Exemple musical 10 : Voix supérieure de *Flos ascendit / FLOS*



Flos ascendit de radice, [1]
Virgo Jesse mistice,
Prophecie versa vice
Verbum respice
Tum [*futurum*] *respice*[2] [5]
Partu pro felice
Prolis unice
Futurum despice Judaice
Plebis inimice
Ubi catholice [10]
Virga dei genitrice
Facta si[*c*] *vivifice,*
Dic melice : Flos Filius ejus.

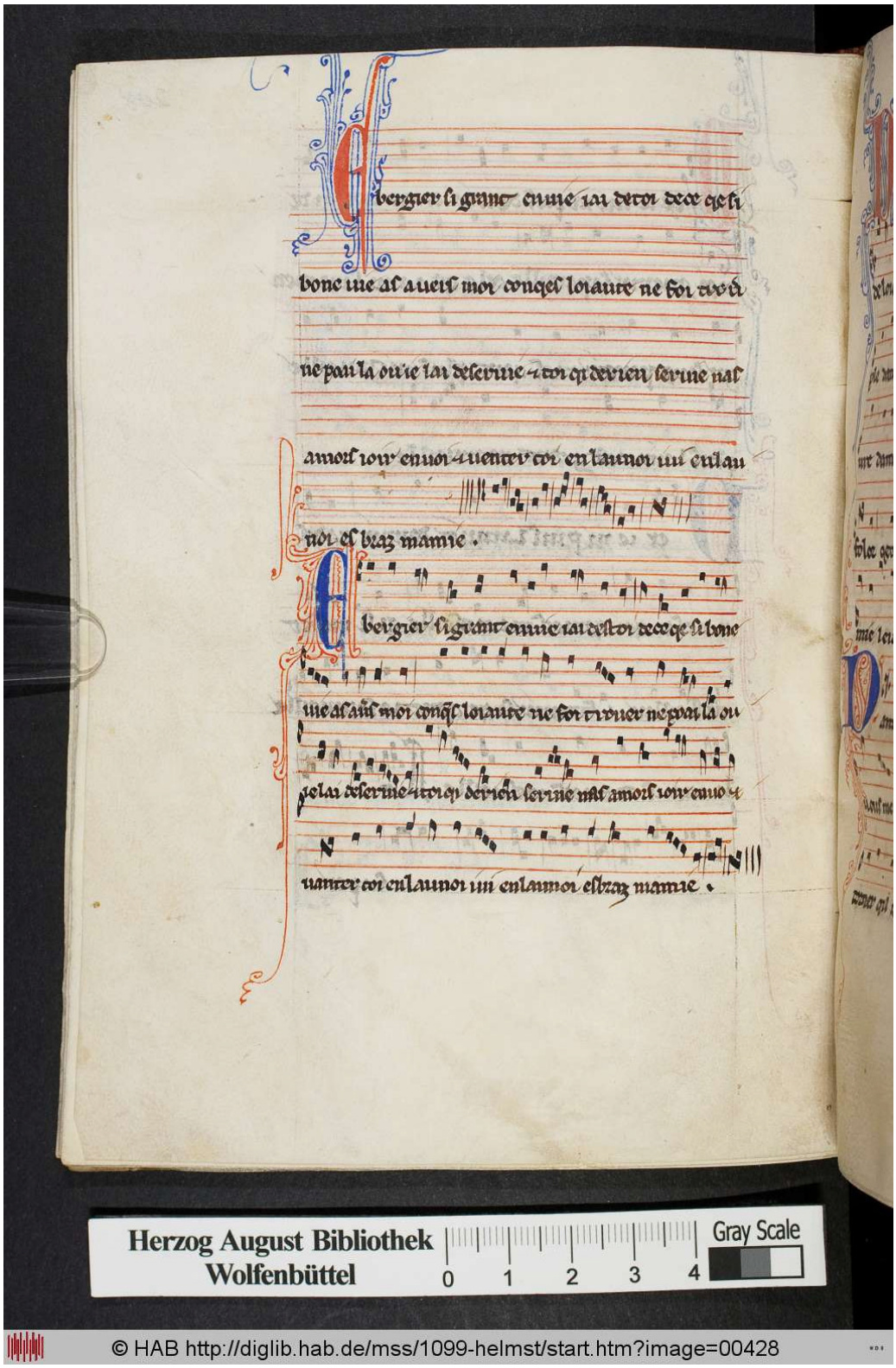
FLOS FILIUS EJUS

La fleur pousse de la racine de Jessé, c'est la Vierge au sens mystique, regarde en te retournant la parole de la prophétie, puis regarde [vers le futur] ; au lieu de l'heureux enfantement d'un fils unique, méprise ce qui doit advenir au peuple juif ennemi ; alors, de façon catholique, la verge [de Jessé] étant devenue de façon vivifiante mère de Dieu, dis mélodieusement : la fleur est son Fils.

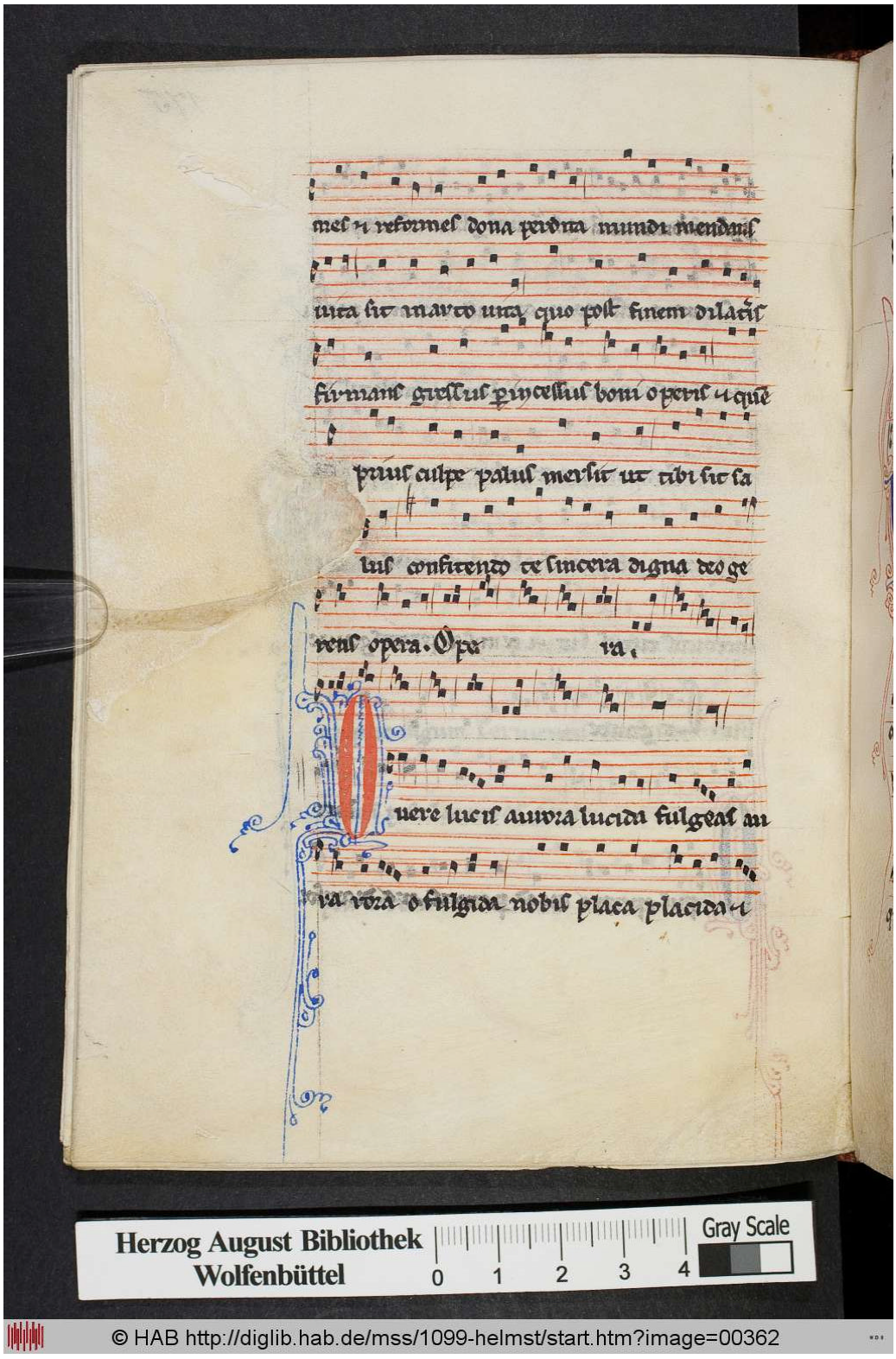
[2] Le terme *futurum* est absent dans le manuscrit. Cet ajout est une proposition de correction par homéotéleute selon la proposition de F. Dolbeau.

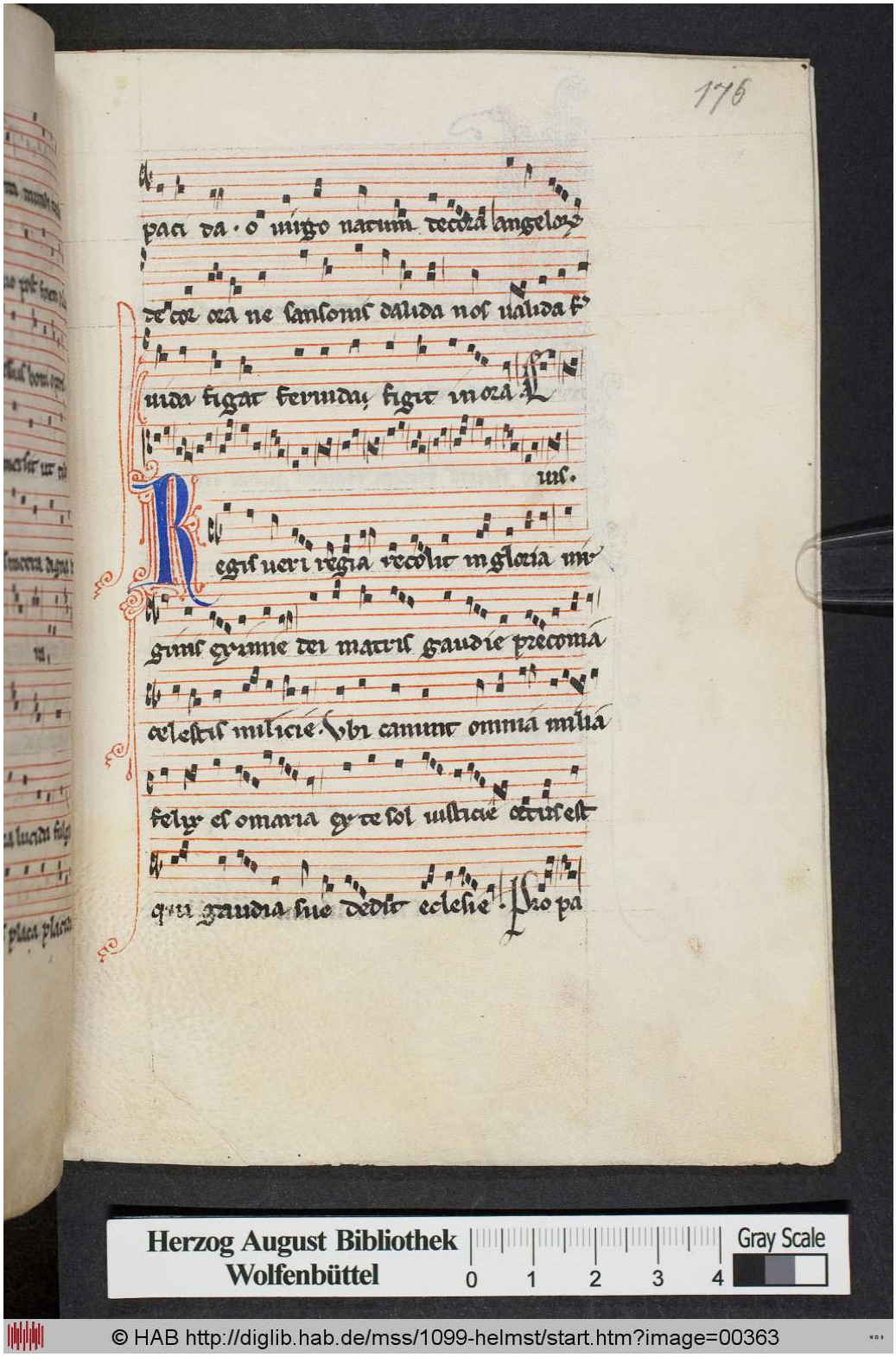
Les motets E bergier / EJUS *et* O vere lucis / EJUS

Exemple musical 11 : Le motet *E bergier / EJUS*

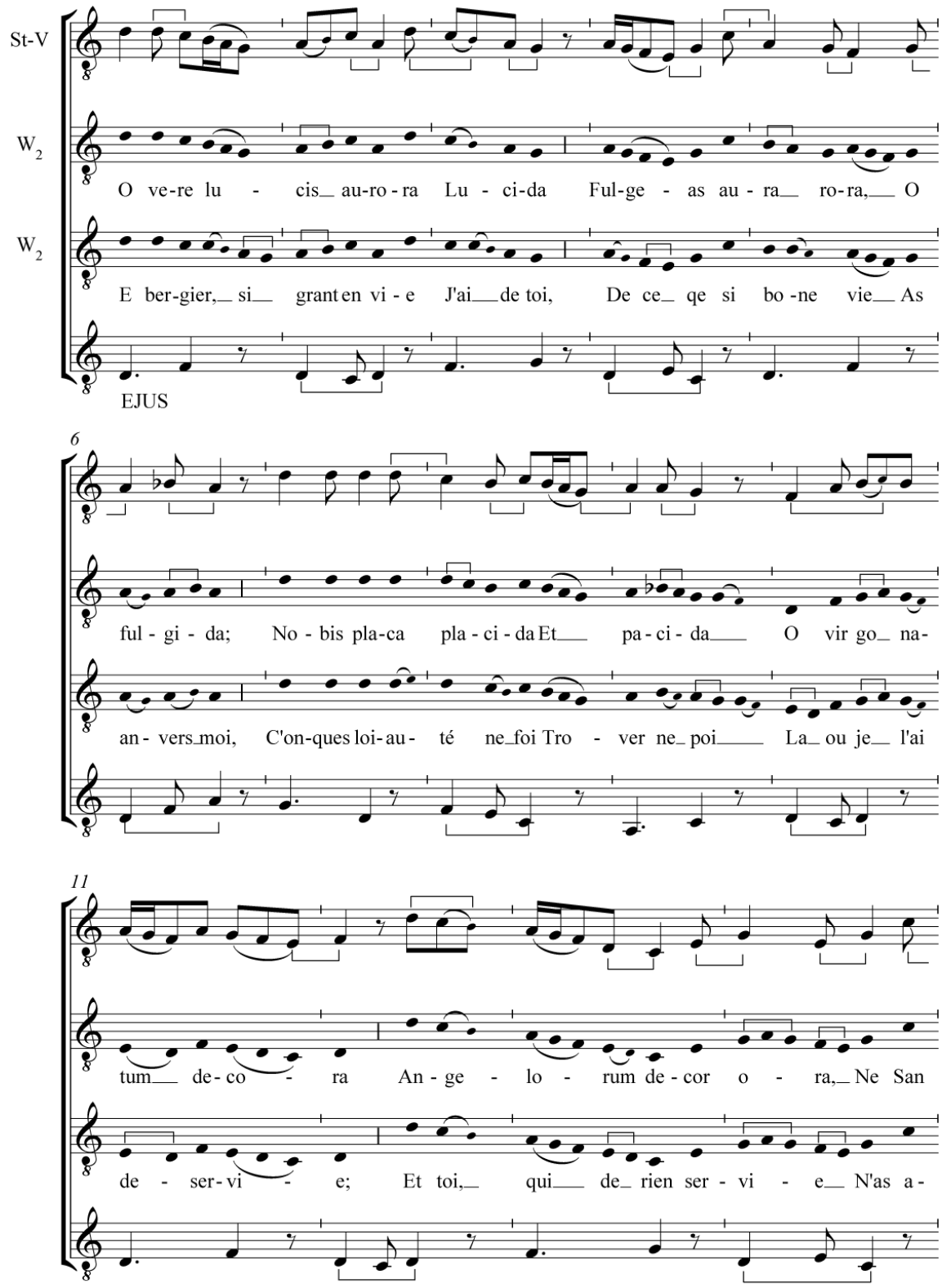


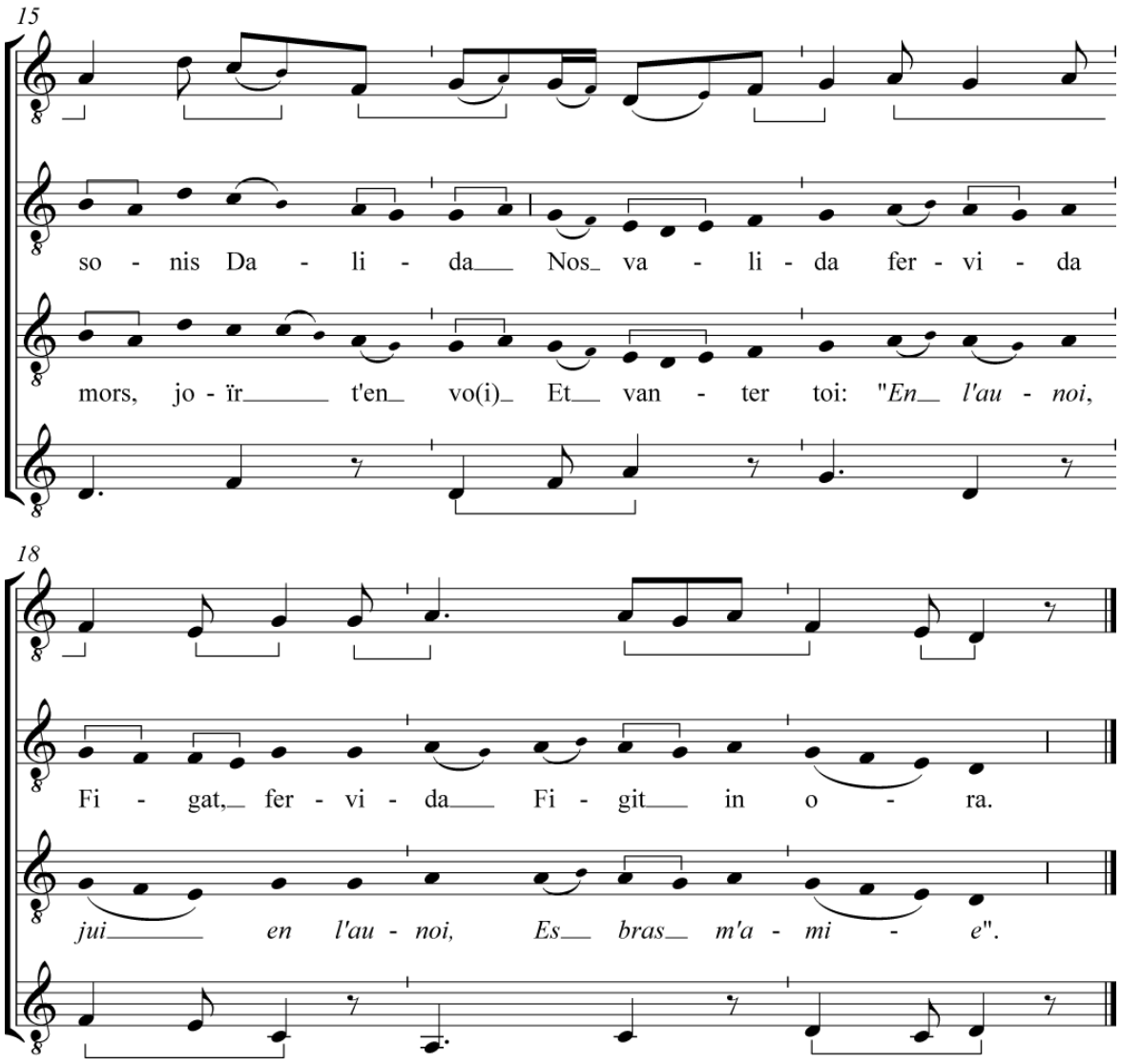
Exemple musical 12 : *O vere lucis / EJUS*



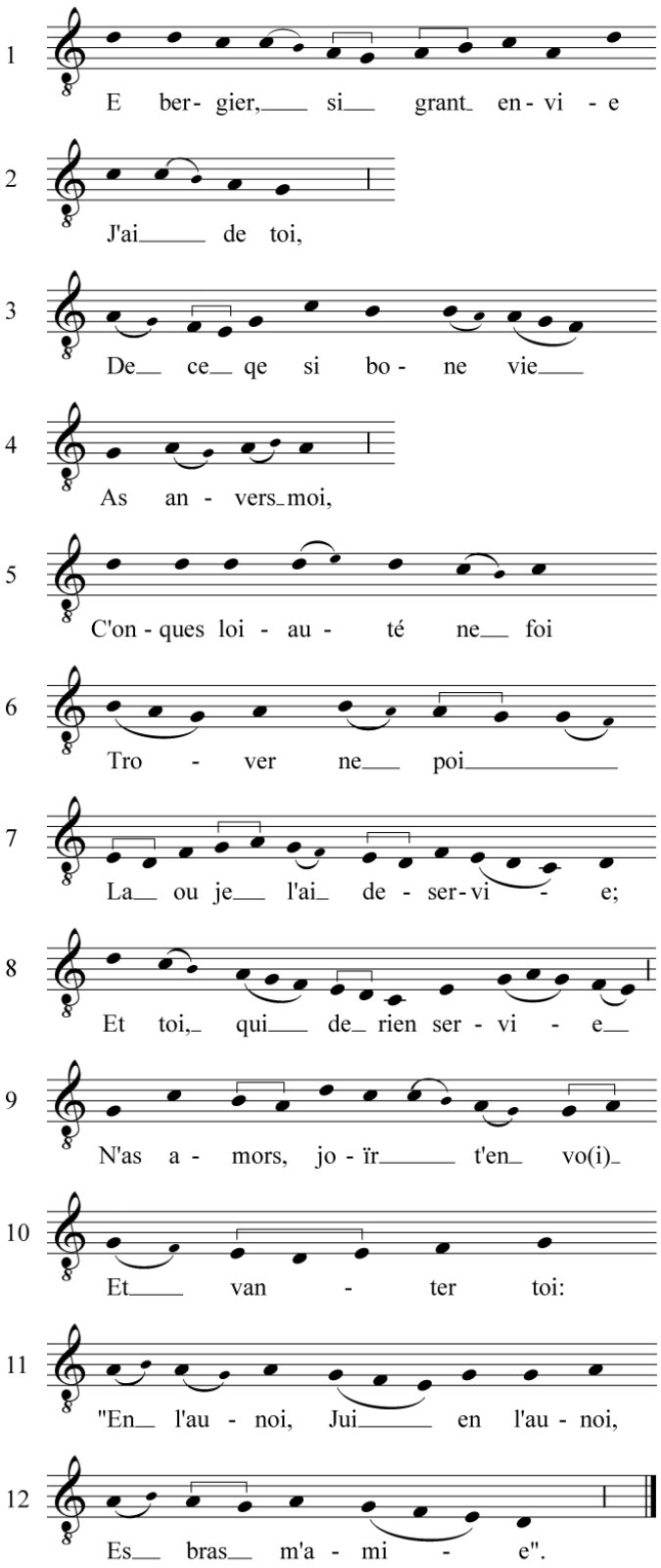

176
Herzog August Bibliothek
Wolfenbüttel
Gray Scale
0 1 2 3 4
© HAB http://diglib.hab.de/mss/1099-helmst/start.htm?image=00363

Exemple musical 13




15
so - nis Da - li - da Nos va - li - da fer - vi - da
mors, jo - ïr t'en vo(i) Et van - ter toi: "En l'au - noi,
18
Fi - gat, fer - vi - da Fi - git in o - ra.
jui en l'au - noi, Es bras m'a - mi - e".

Exemple musical 14 : Voix supérieure de *E bergier / EJUS*



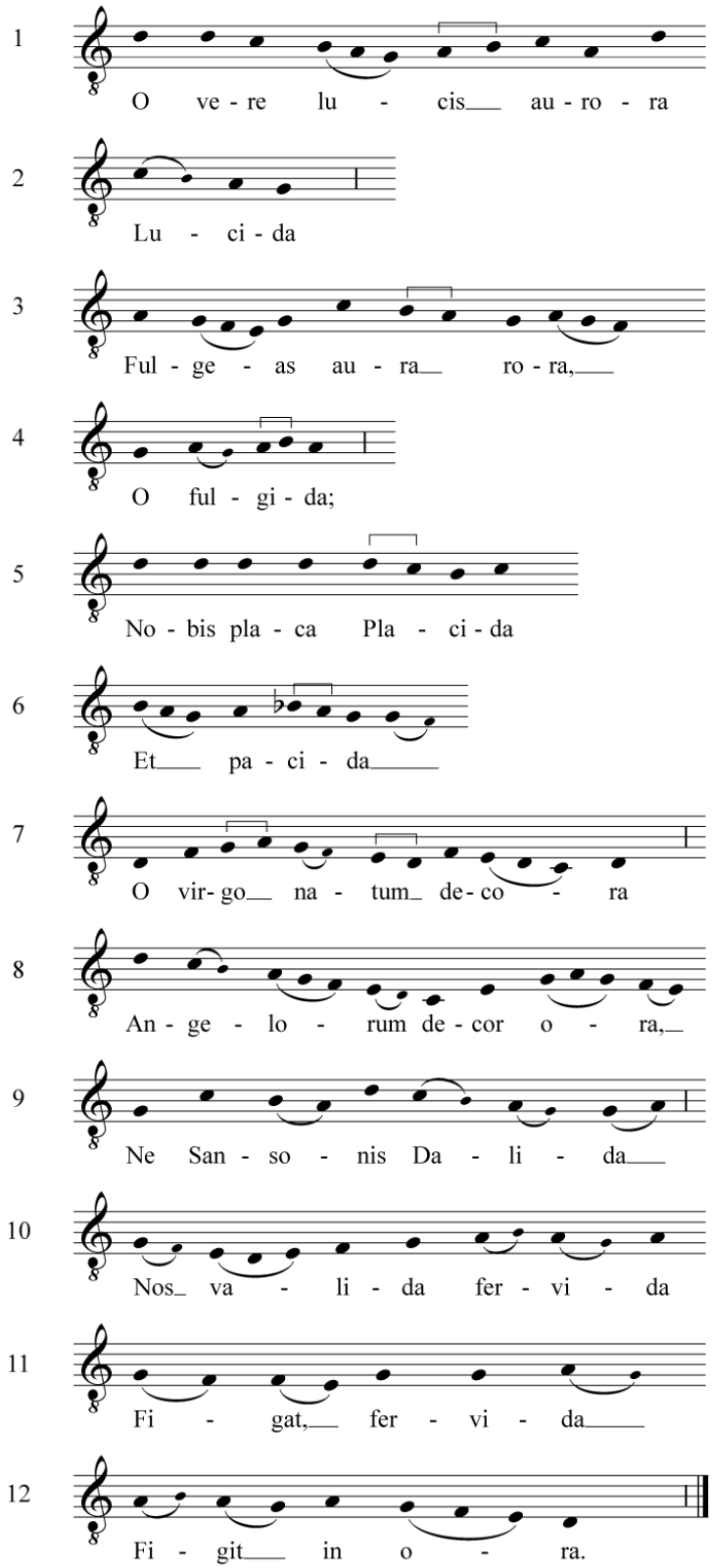
E bergier, si grant envie [1]
J'ai de toi,
De ce qe si bone vie
As anvers moi,
C'onques loiauté ne foi [5]
Trover ne poi
La ou je l'ai deservie ;
Et toi, qui de rien servie
N'as amors, joïr t'en vo[3]
Et vanter toi : [10]
« En l'aunoi, jui en l'aunoi
Es braz m'amie ».

EJUS

« Hé berger, je t'envie ; tu es bien plus heureux que moi, qui n'ai jamais rencontré ni loyauté ni constance, malgré tous mes mérites. Et toi, qui n'as jamais servi Amour, voilà que tu en jouis et t'en vantes : « Sous les aulnes, sous les aulnes, je me suis étendu dans les bras de mon amie ».

[3] Il manque sans aucun doute un [i] à la fin du vers.

Exemple musical 15 : Voix supérieure de *O vere lucis / EJUS*



O vere lucis aurora [1]
Lucida
Fulgeas aura rora,
O fulgida ;
Nobis placa placida [5]
Et paci da
O virgo natum decora
Angelorum decor ora,
Ne Sansonis Dalida
Nos valida fervida [10]
Figat, fervida
Figit in ora.

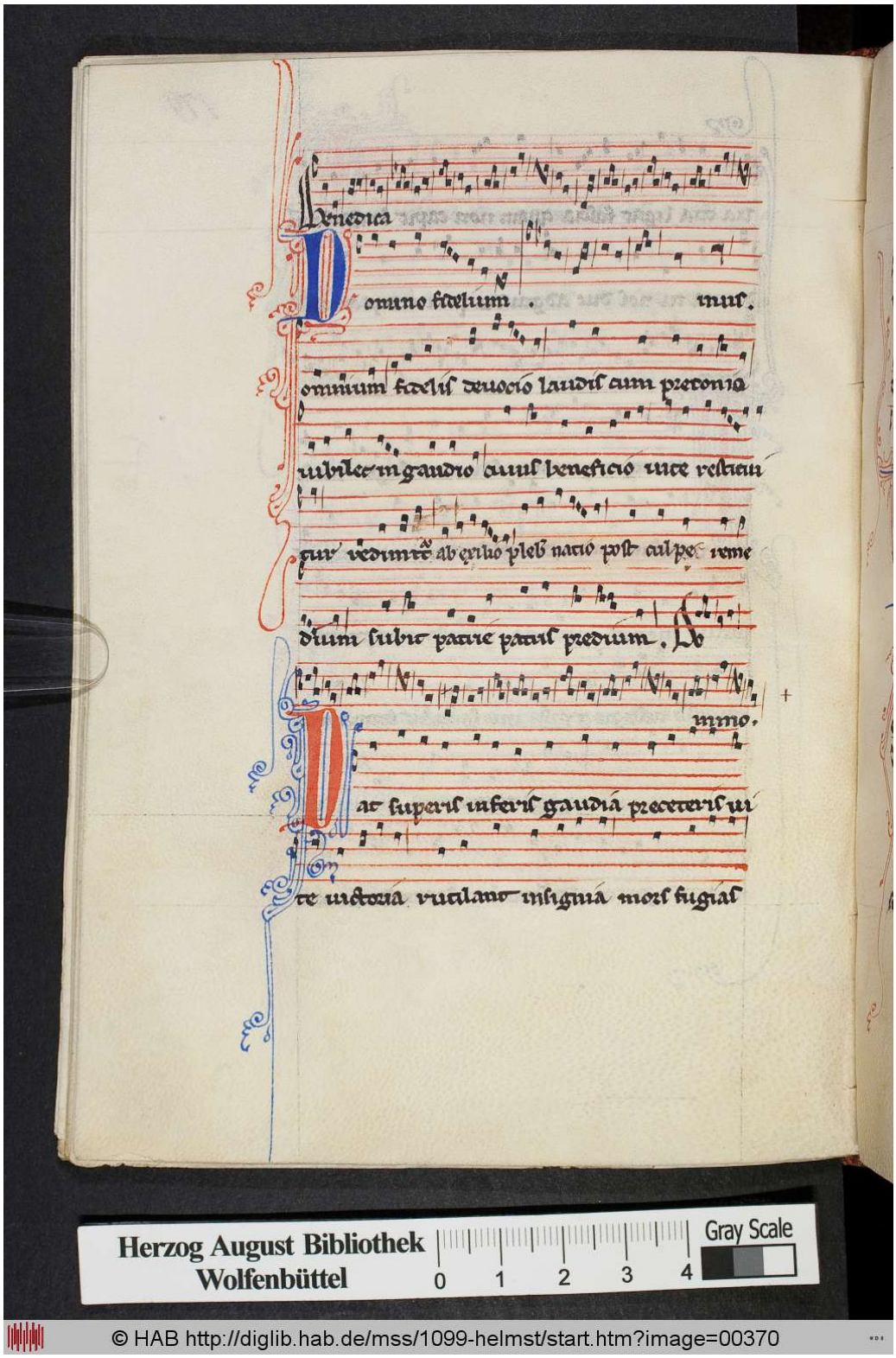
EJUS

Ô brillante aurore de la vraie lumière [le Christ], étincelle ; ô brise étincelante, épands la rosée ; dans ta bienveillance, sois pour nous apaisante et confie-nous à la paix. Ô vierge qu'embellit son fils, beauté des anges, prie pour éviter que la Dalila de Samson, forte et ardente, ne nous attache à son visage [ardent][4].

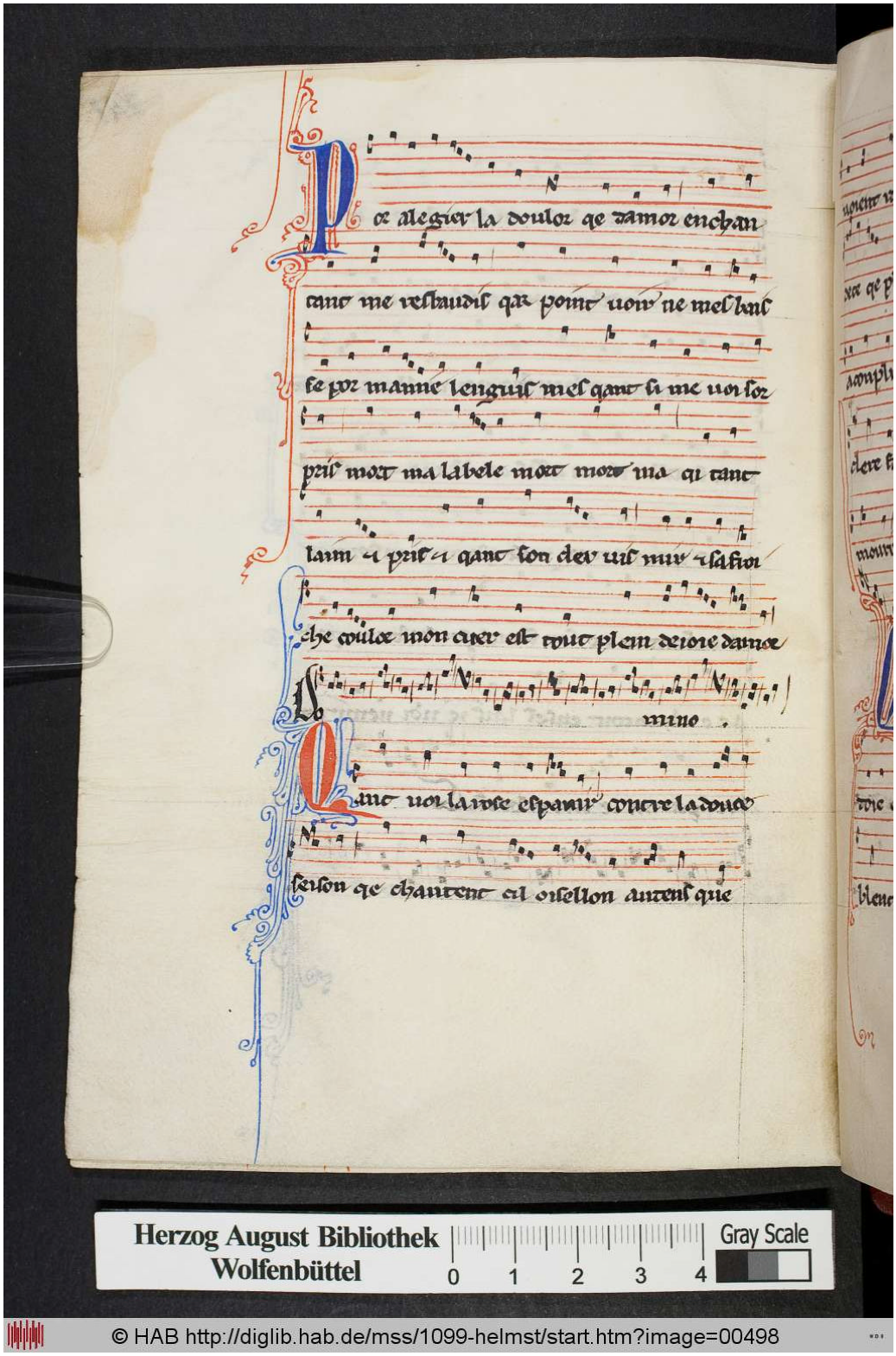
[4] La traduction proposée ici est celle de F. Dolbeau que nous remercions chaleureusement. Dans sa proposition, il a supposé que les termes *fervida figit* n'étaient qu'un redoublement fautif de *fervida figat*. Sinon, la traduction serait : « pour éviter que la Dalila de Samson forte et ardente ne nous attache, elle s'attache aux visages ardents ».

Les motets Domino fidelium / DOMINO *et* Por alegier / DOMINO

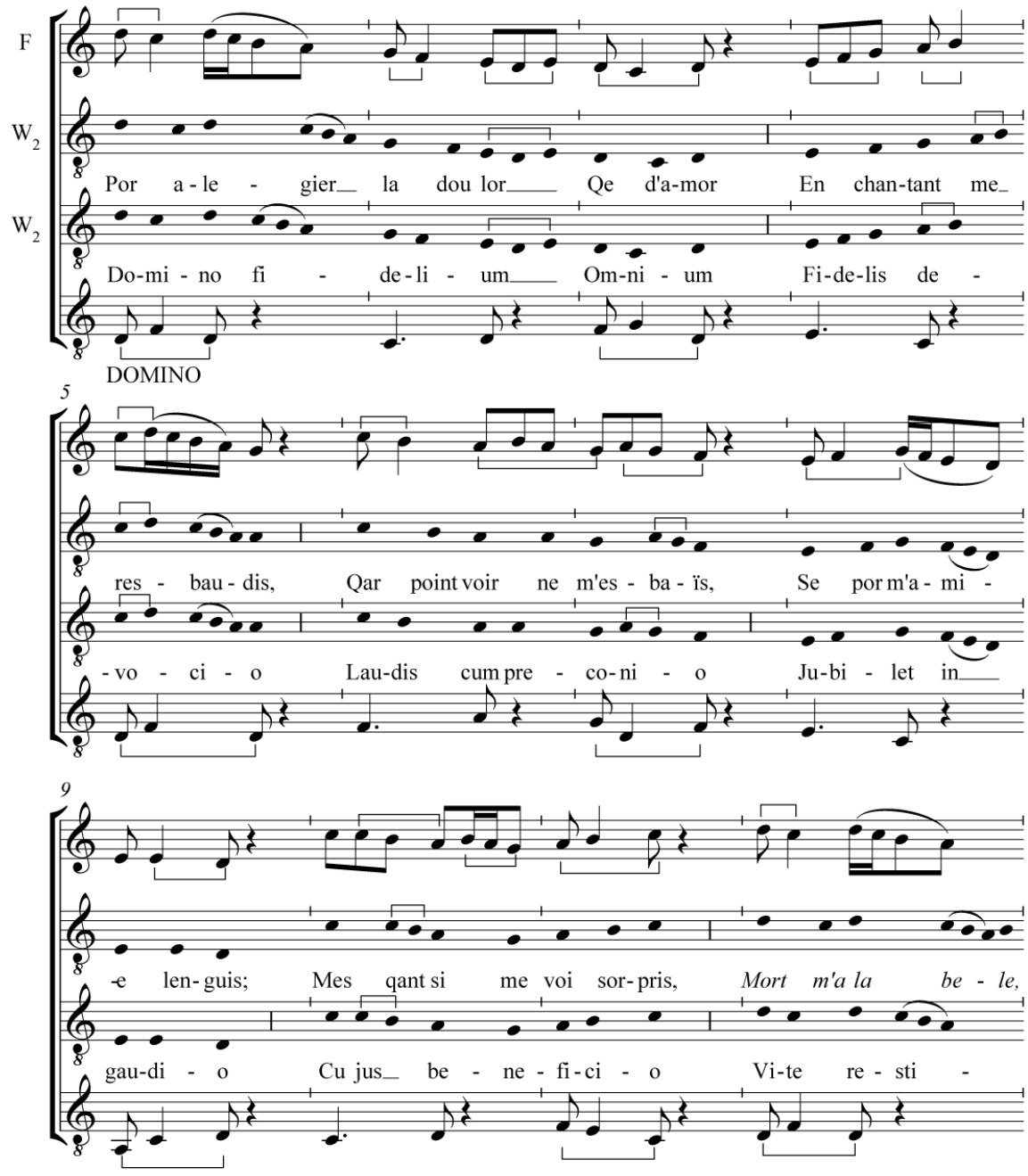
Exemple musical 16 : Le motet *Domino fidelium / DOMINO*

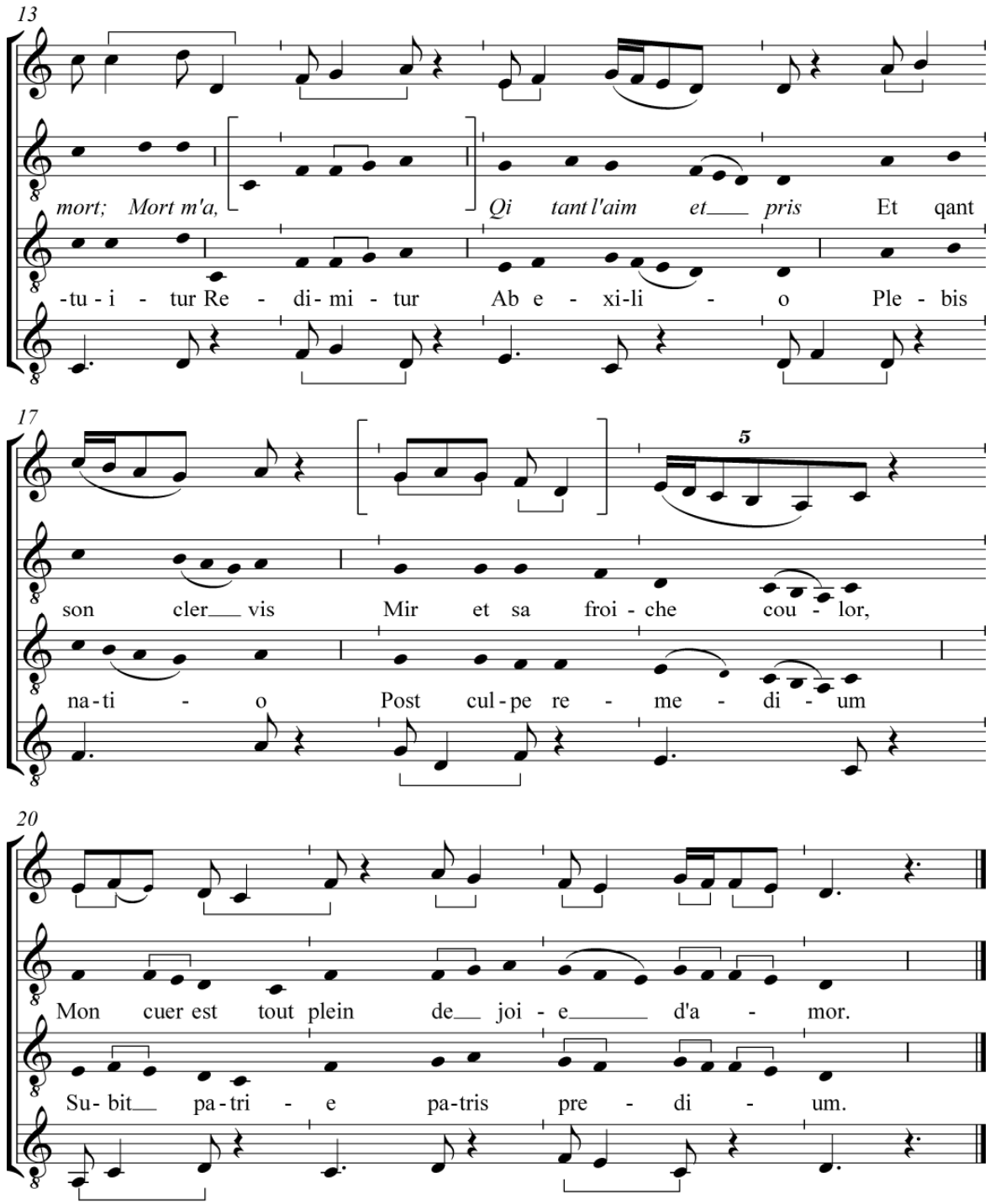


Exemple musical 17 : Le motet *Por alegier / DOMINO*

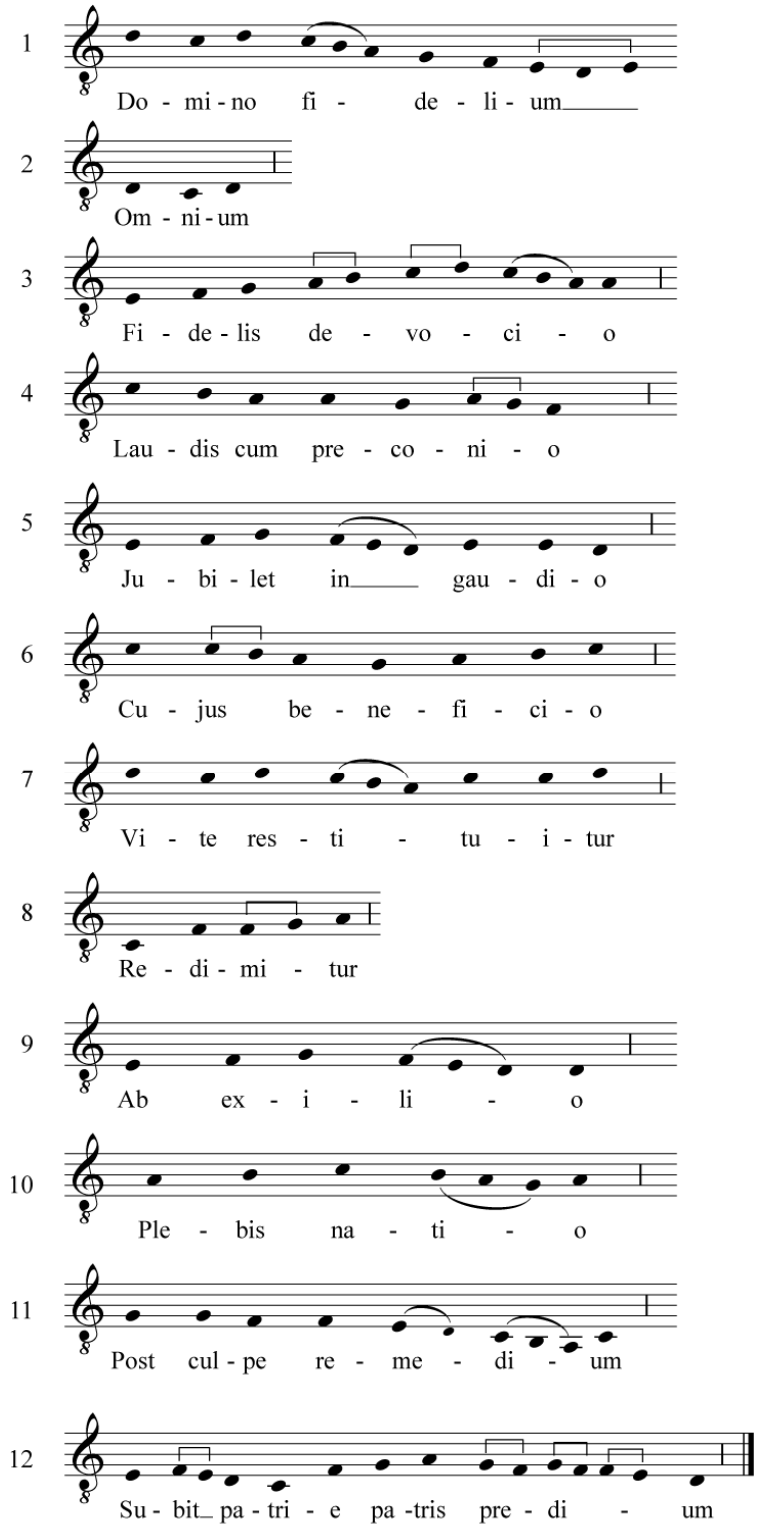


Exemple musical 18




13
mort; Mort m'a,
Qi tant l'aim et pris Et qant
-tu - i - tur Re - di- mi - tur Ab e - xi-li - o Ple - bis
17
5
son cler vis Mir et sa froi - che cou - lor,
na-ti - o Post cul-pe re - me - di - um
20
Mon cuer est tout plein de joi - e d'a - mor.
Su- bit pa-tri - e pa-tris pre - di - um.

Exemple musical 19 : Voix supérieure de *Domino fidelium / DOMINO*

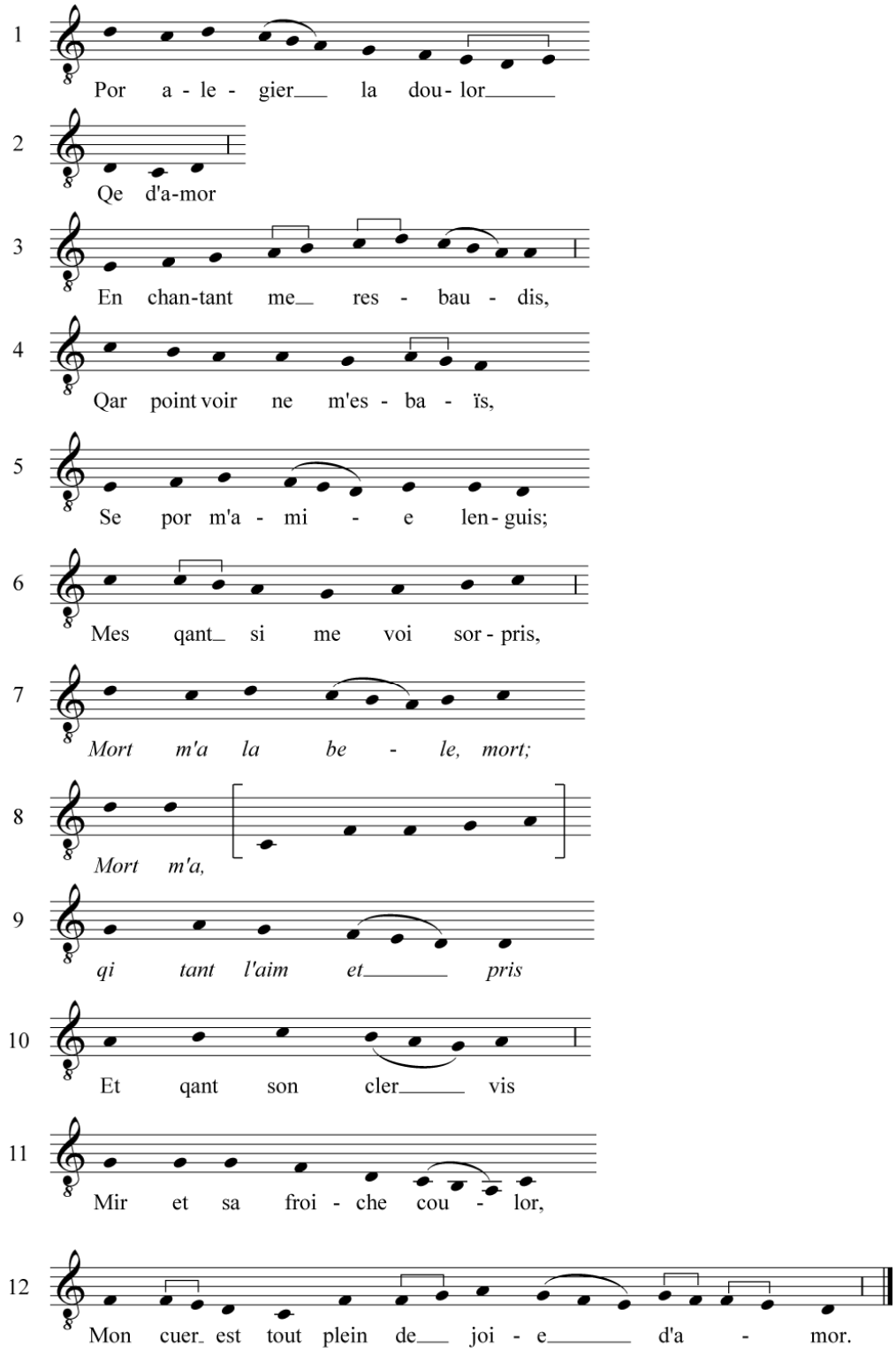


Domino fidelium [1]
Omnium
Fidelis devocio
Laudis cum preconio
Jubilet in gaudio, [5]
Cujus beneficio
Vite restituitur,
Redimitur
Ab exilio
Plebis natio, [10]
Post culpe remedium
Subit patrie patris predium.

DOMINO

Pour le Seigneur de tous les fidèles, que la dévotion fidèle chante avec joie dans un chant de louange. Lui par le bienfait de qui a été rendue à la vie, rachetée de l'exil, la nation de son peuple. Après le remède apporté à la faute, vient le domaine de la patrie du Père.

Exemple musical 20 : Voix supérieure de *Por alegier / DOMINO*



Por alegier la doulor [1]
Qe d'amor
En chantant me resbaudis,
Qar point voir ne m'esbaïs,
Se por m'amie lenguis ; [5]
Mes qant si me voi sorpris,
Mort m'a la bele, mort ;
Mort m'a, […] qi tant l'aim et pris
Et qant son cler vis
Mir et sa froiche coulor, [10]
Mon cuer est tout plein de joie d'amor.

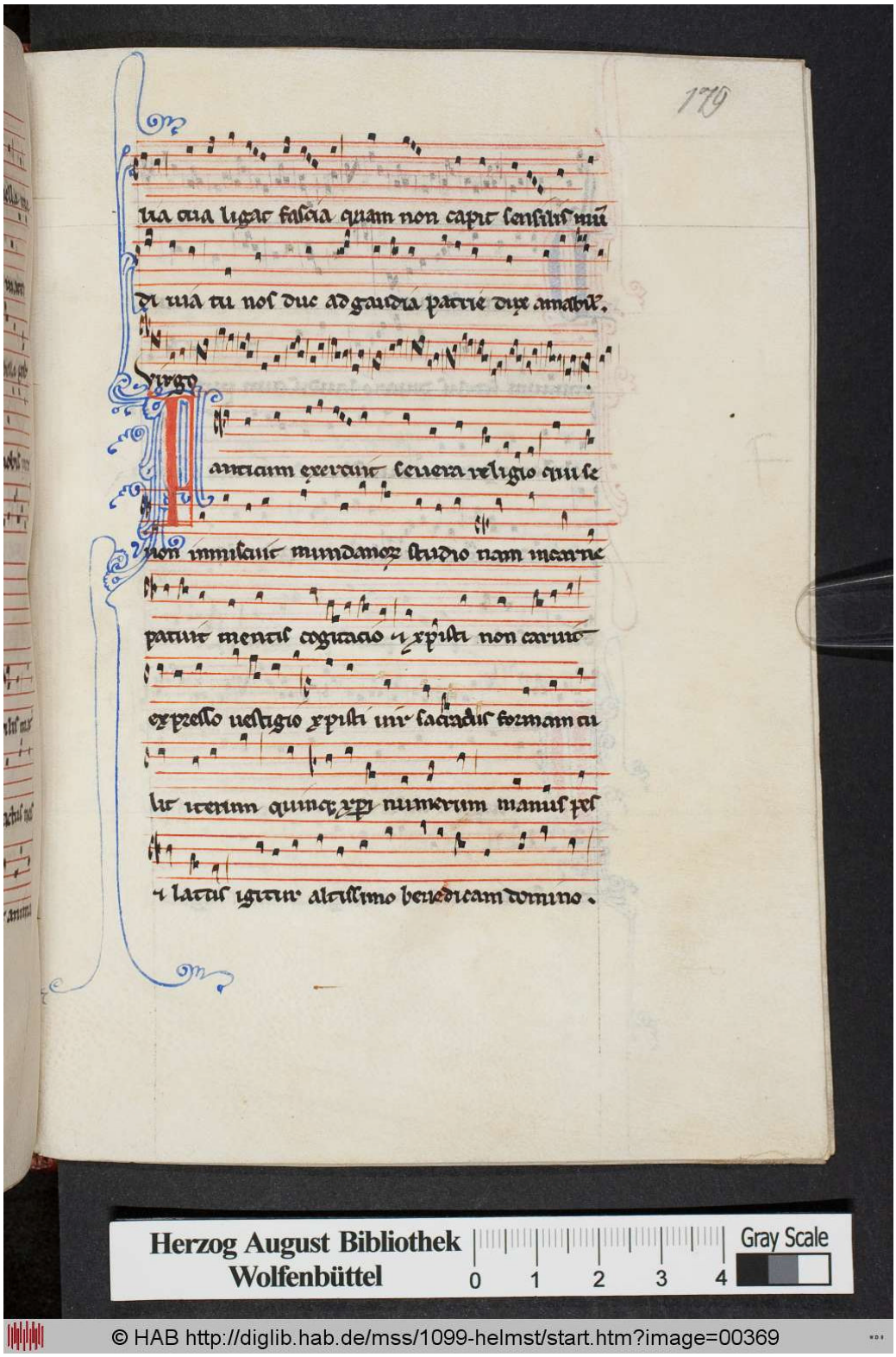
DOMINO

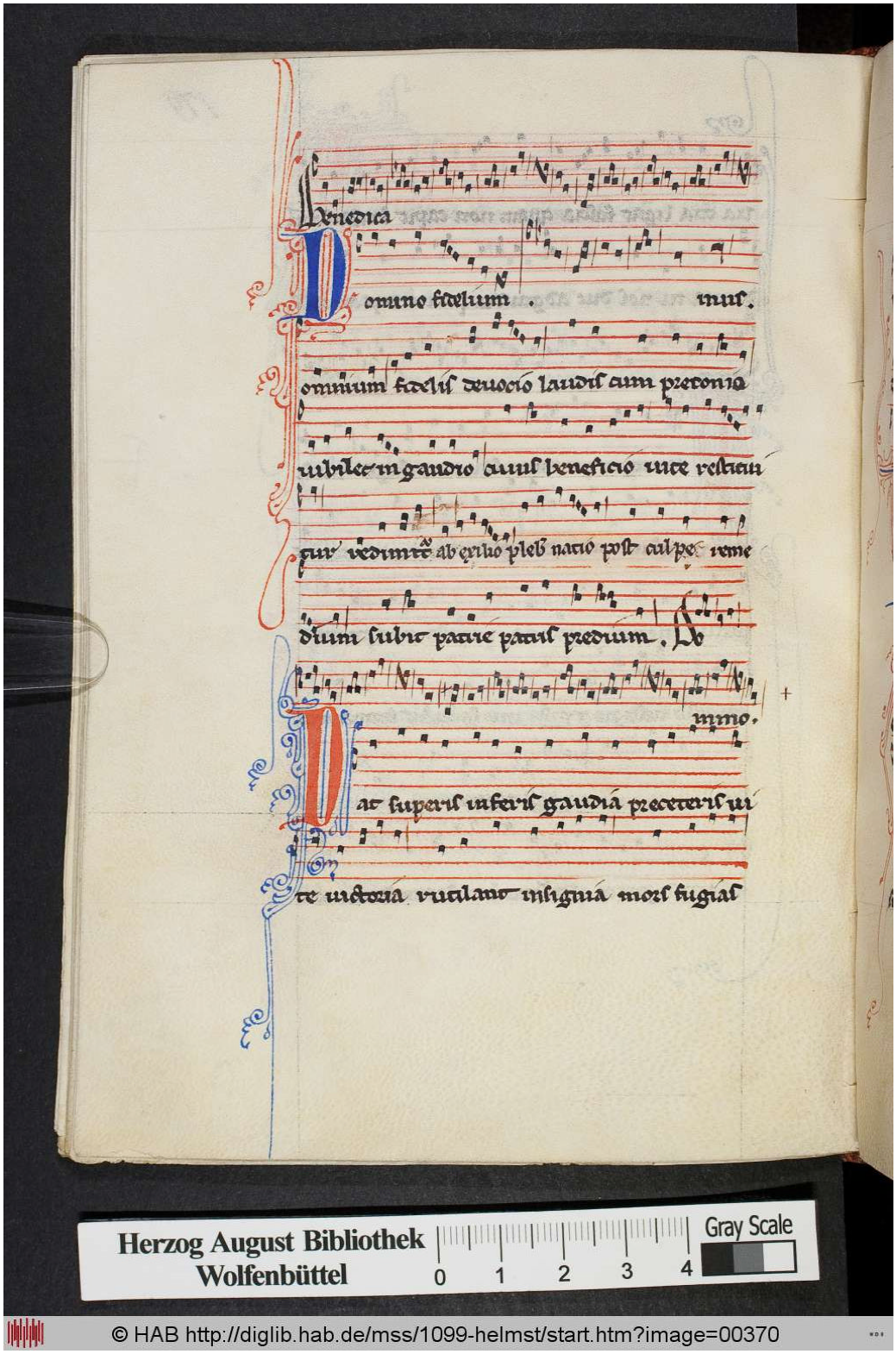
Pour soulager la douleur qui vient de mon amour en chantant je me console, car je ne suis pas surpris si je me languis de mon amie, mais quand ainsi je me vois pris, la belle m'a tué, tué ; elle m'a tué, moi qui l'aime tant et l'apprécie ; et quand je regarde son visage clair et son teint frais, mon cœur est tout plein de joie d'amour.

ANNEXE F :
MOTETS SANS RÉÉCRITURE NI CLAUSULE

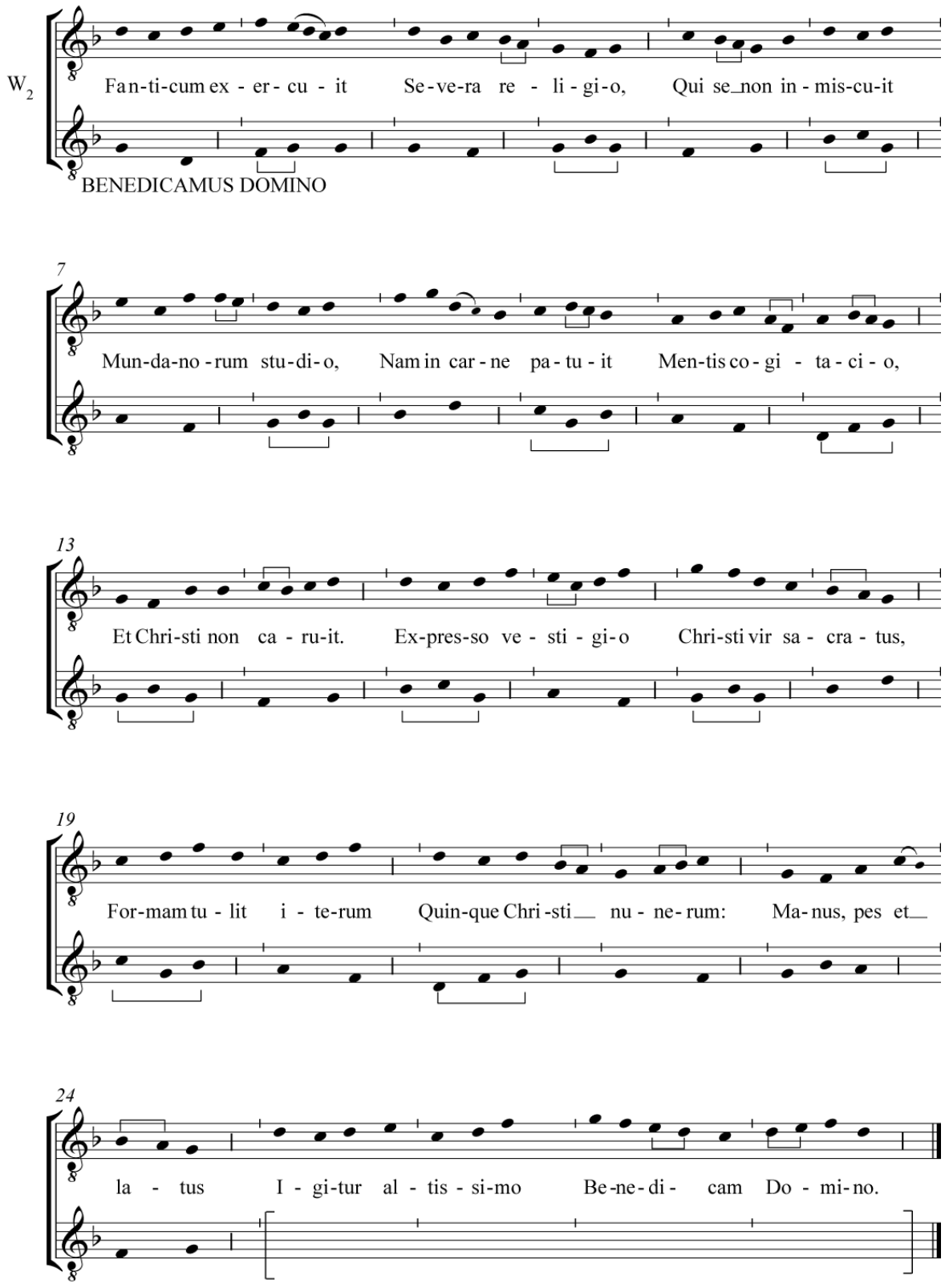
Le motet Canticum exercuit / BENEDICAMUS DOMINO

Exemple musical 1

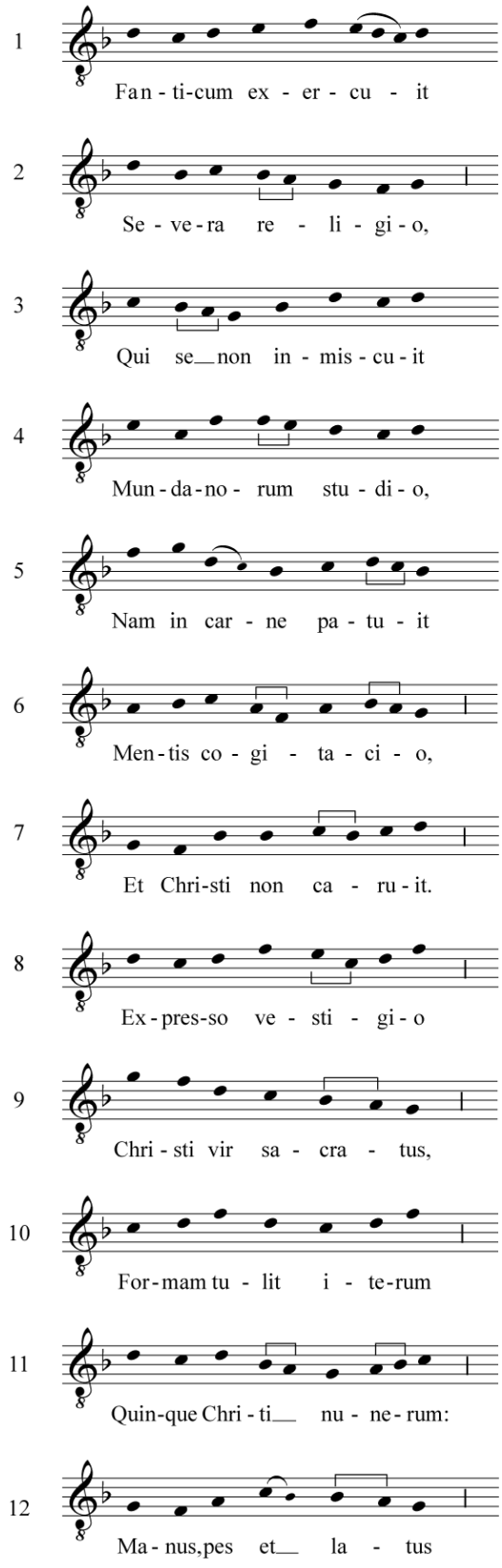


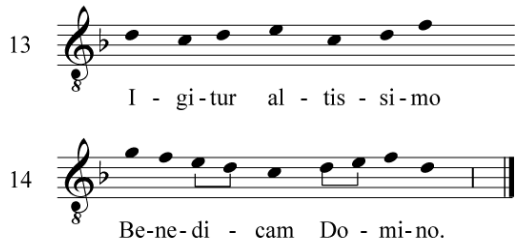

Herzog August Bibliothek
Wolfenbüttel
0 1 2 3 4
Gray Scale
© HAB http://diglib.hab.de/mss/1099-helmst/start.htm?image=00370

Exemple musical 2



Exemple musical 3 : Voix supérieure de *Canticum exercuit / BENEDICAMUS DOMINO*




13
I - gi-tur al - tis - si-mo
14
Be-ne-di - cam Do - mi-no.

Fanticum exercuit[1] [1]
Severa religio,
Qui se non inmiscuit
Mundanorum studio,
Nam in carne patuit [5]
Mentis cogitacio,
Et Christi non caruit.
Expresso vestigio
Christi vir sacratus,
Formam tulit iterum [10]
Quinque Christi numerum[2] *:*
Manus, pes et latus,
Igitur altissimo
Benedicam Domino.

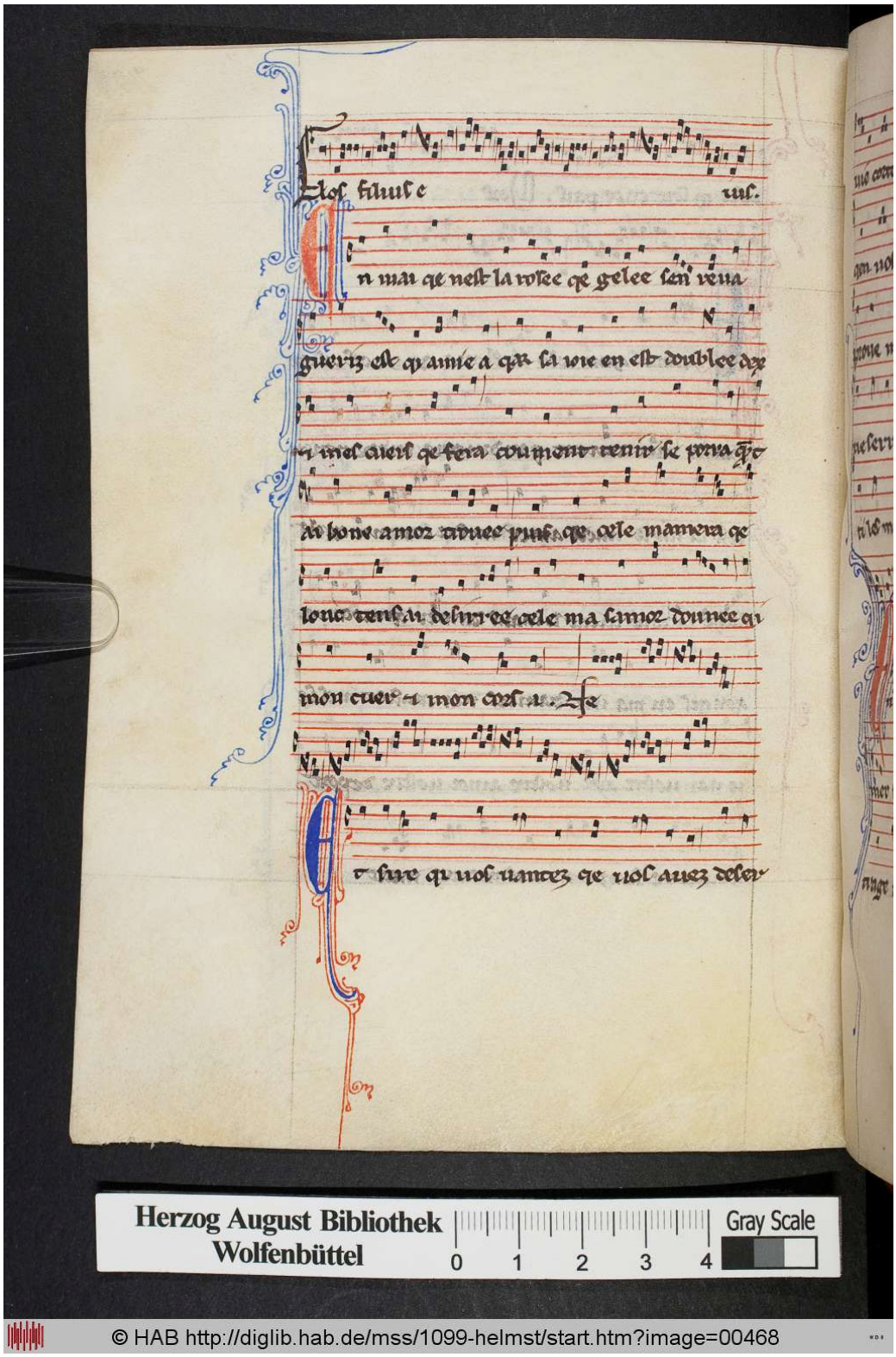
BENEDICAMUS

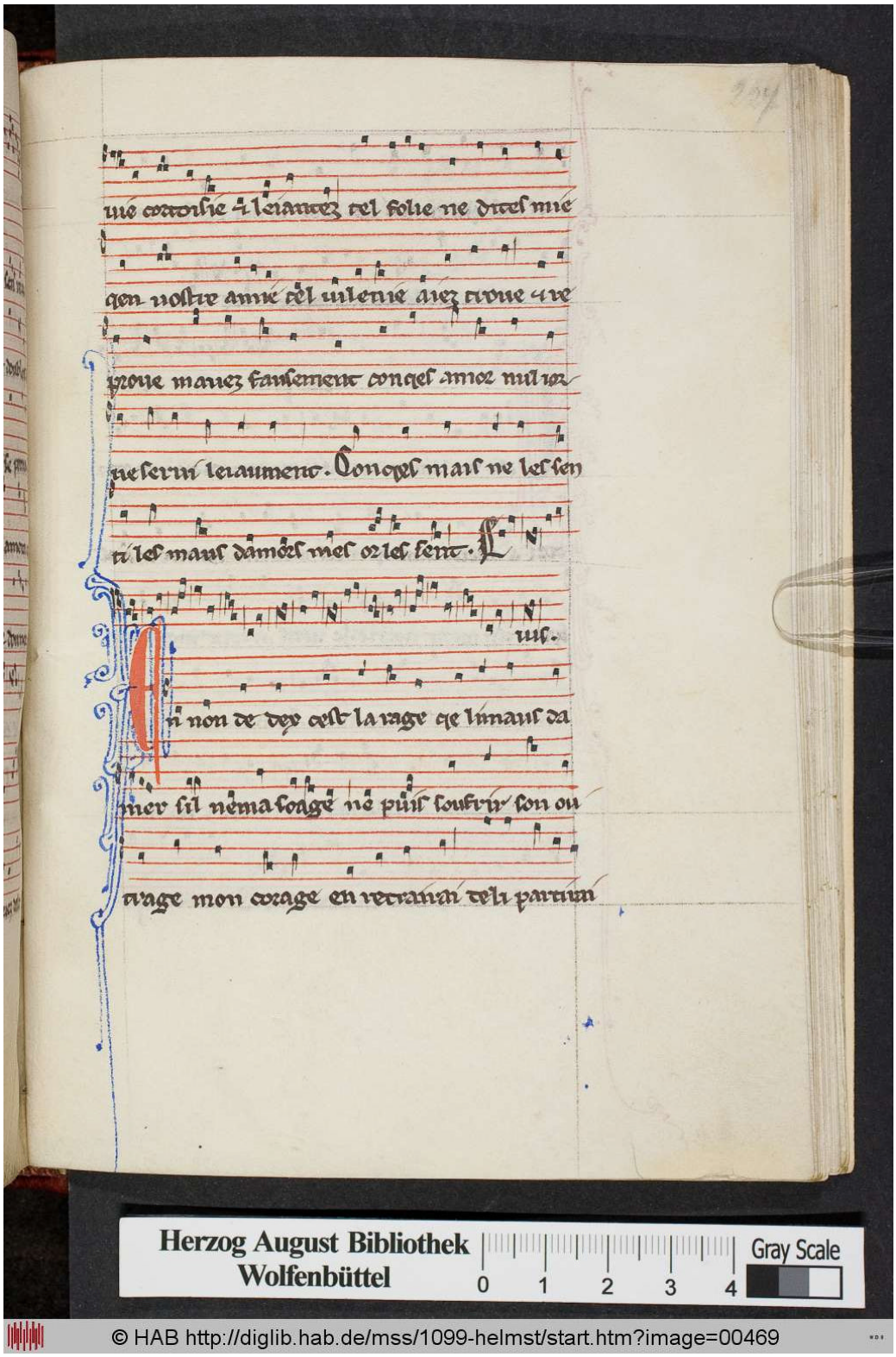
Un mode de vie religieux austère a éprouvé François qui n'a pas pris part aux occupations des gens du siècle, en effet, la concentration constante de son esprit a été apparente dans sa chair. Et il a été doté de la marque évidente du Christ. L'homme consacré au Christ a porté, une nouvelle fois, l'apparence des cinq blessures : main, pied et côté, que je bénisse donc le Seigneur très haut.

[1] L'initiale filigranée de la voix supérieure du motet est un F. C'est une erreur manifeste puisque le terme *Fanticum* n'existe pas en latin. Il y a donc deux solutions. La première est de remplacer le F par un C et ainsi d'obtenir *Canticum*. Néanmoins, F. Dolbeau m'a très aimablement suggéré que ce terme pouvait également être *Franciscum*. Dans ce cas, il n'y aurait pas de traduction possible dans l'état actuel du texte.
[2] Le manuscrit porte *numerum* mais c'est sans doute *vulnerum* qu'il faut lire ici.

Le motet Et sire / EJUS

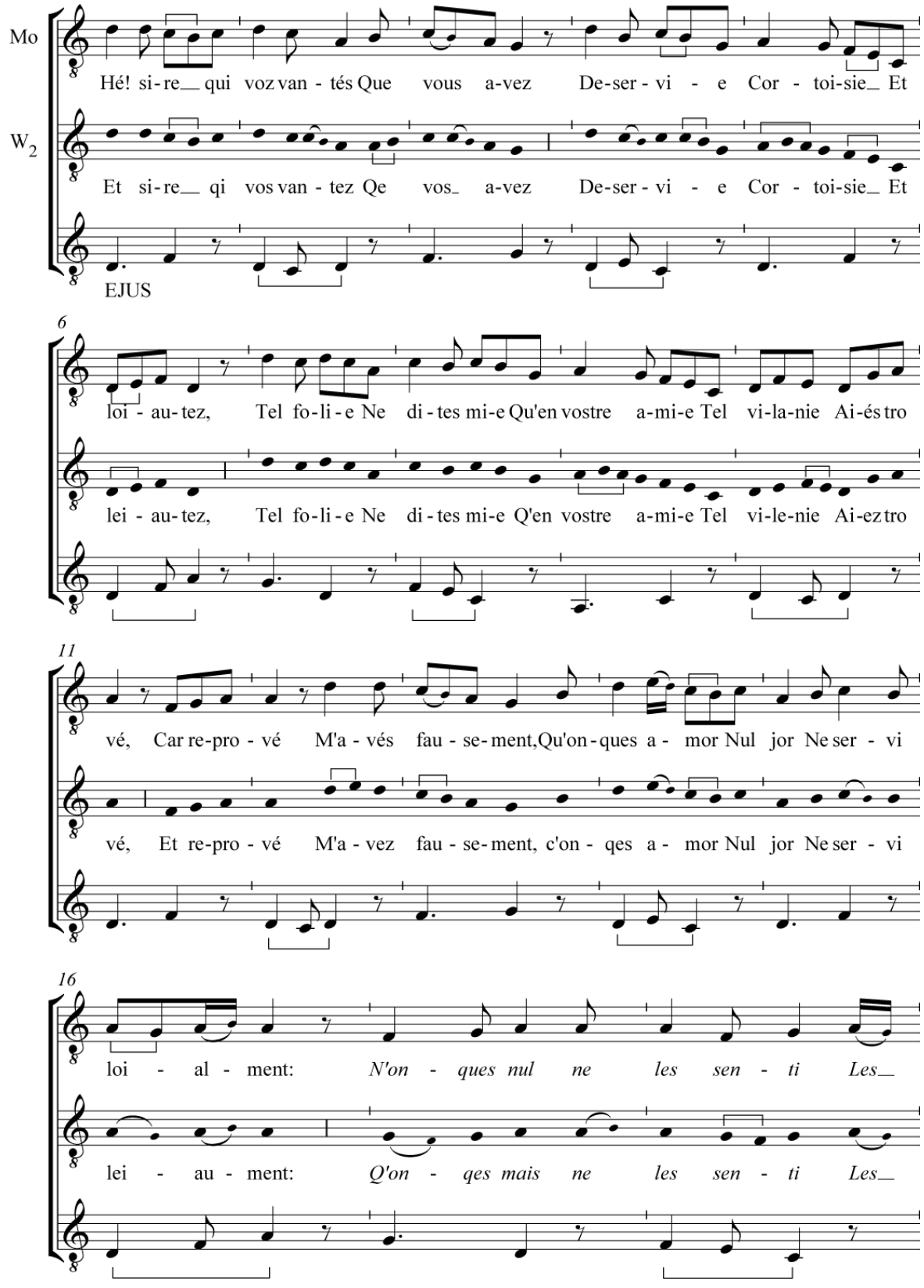
Exemple musical 4

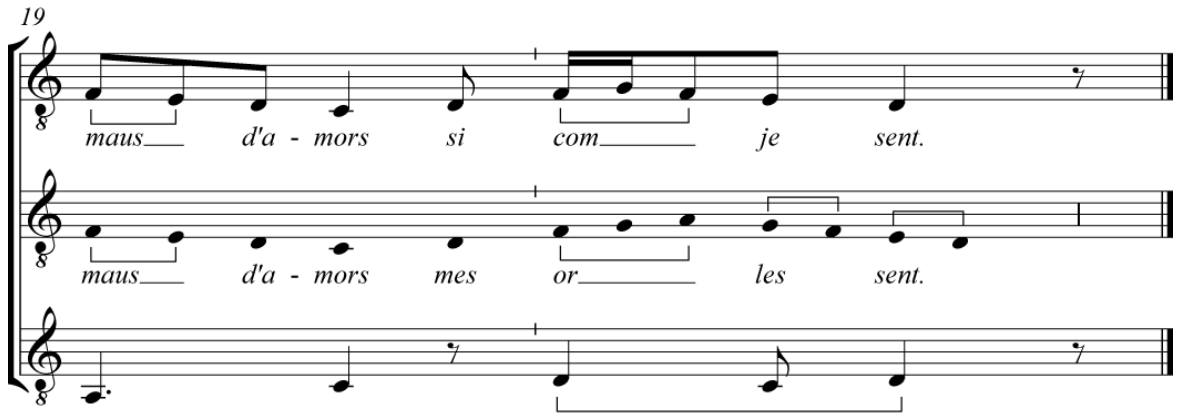




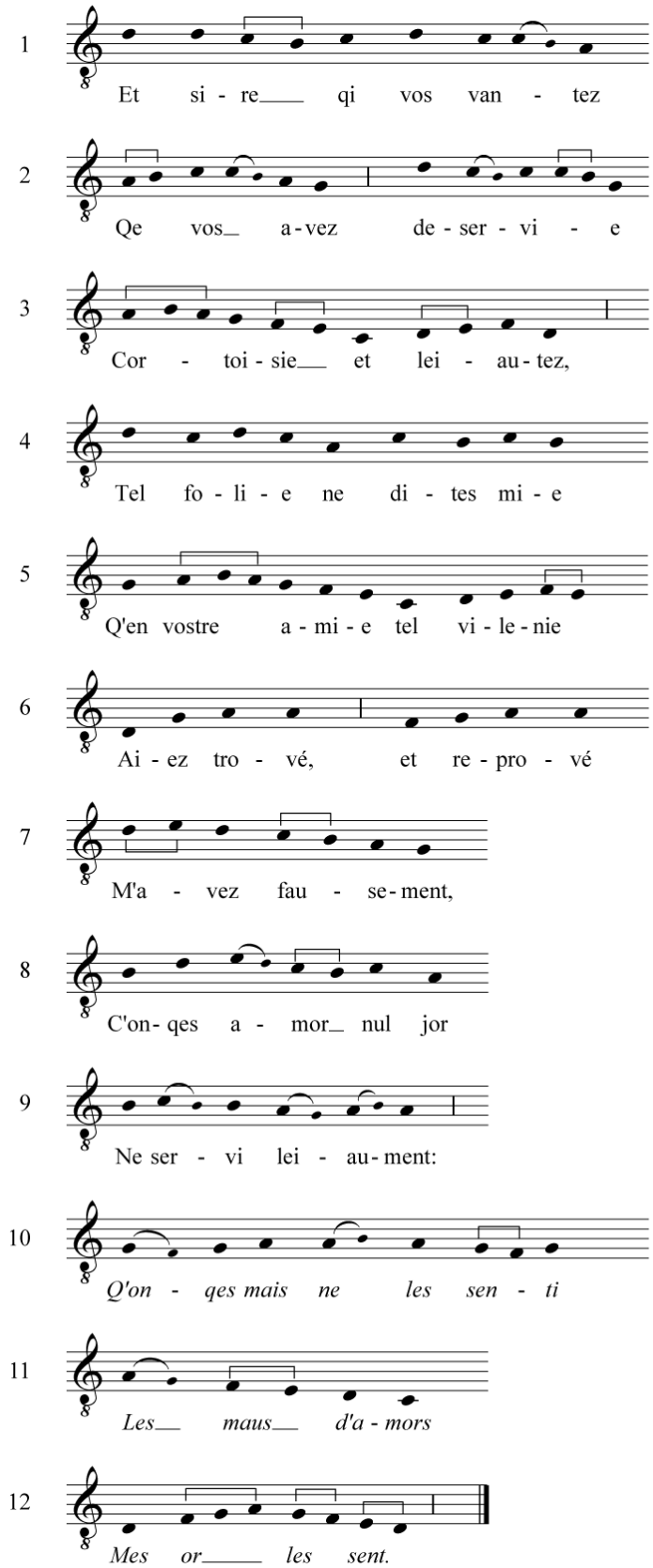
© HAB http://diglib.hab.de/mss/1099-helmst/start.htm?image=00469

Exemple musical 5




19
maus d'a - mors si com je sent.
maus d'a - mors mes or les sent.

Exemple musical 6 : Voix supérieure de *Et sire / EJUS*



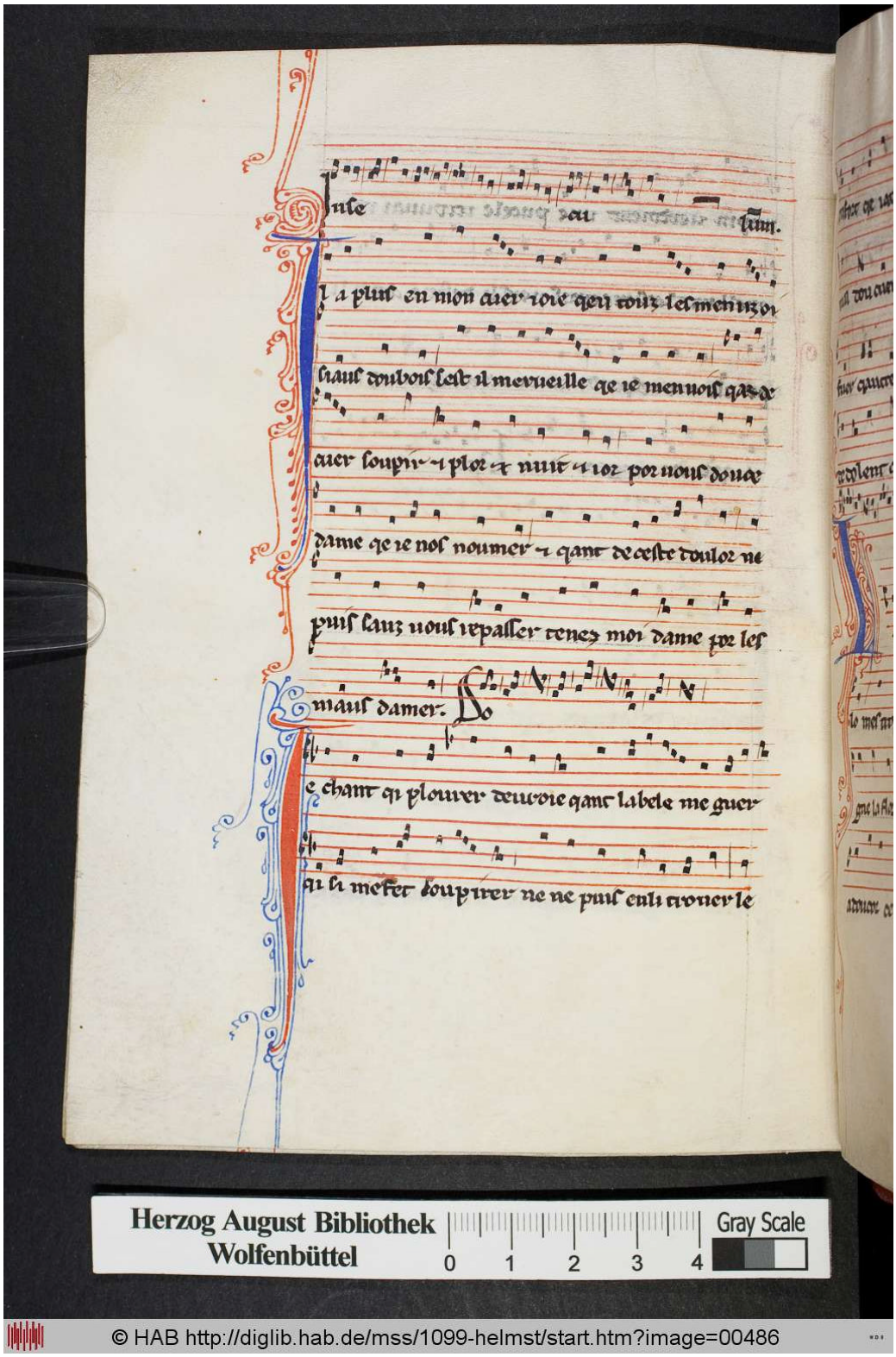
Et sire, qi vos vantez [1]
Qe vos avez deservie
Cortoisie et leiautez,
Tel folie ne dites mie
Qu'en vostre amie tel vilenie [5]
Aiez trové, et reprové
M'avez fausement,
C'onqes amor nul jor
Ne servi leiaument,
Q'onques mais ne les senti [10]
Les maus d'amors,
Mes or les sent.

FLOS

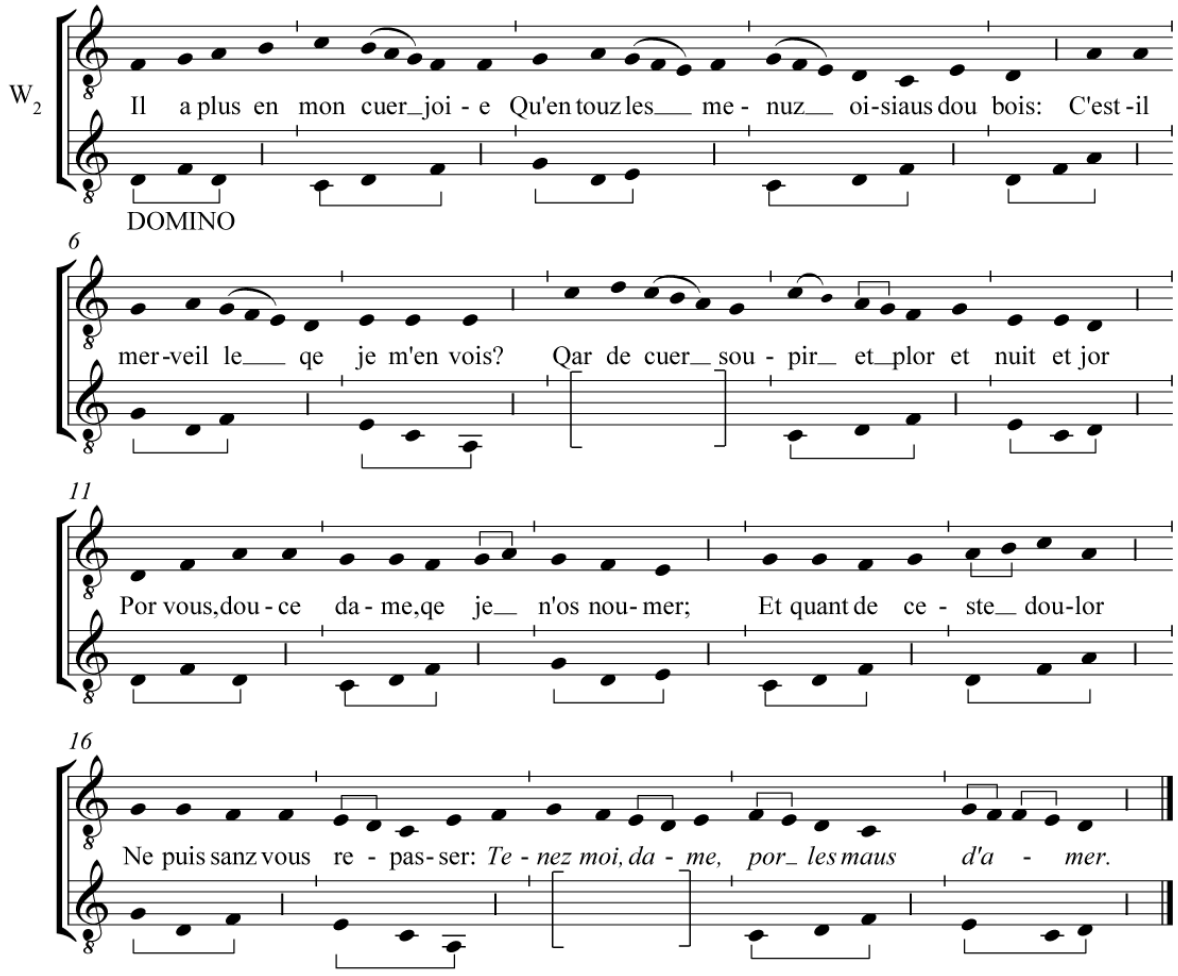
Eh, seigneur, vous vous vantez d'avoir bien servi Courtoisie et Loyauté ; ne dites donc pas de sottise en affirmant que vous avez trouvé votre amie grossière. Vous m'avez blâmé à tort de n'avoir jamais servi Amour loyalement, mais jusqu'ici j'ignorais les souffrances de l'amour ; désormais, je les éprouve.

Le motet Il a plus en mon cuer / DOMINO

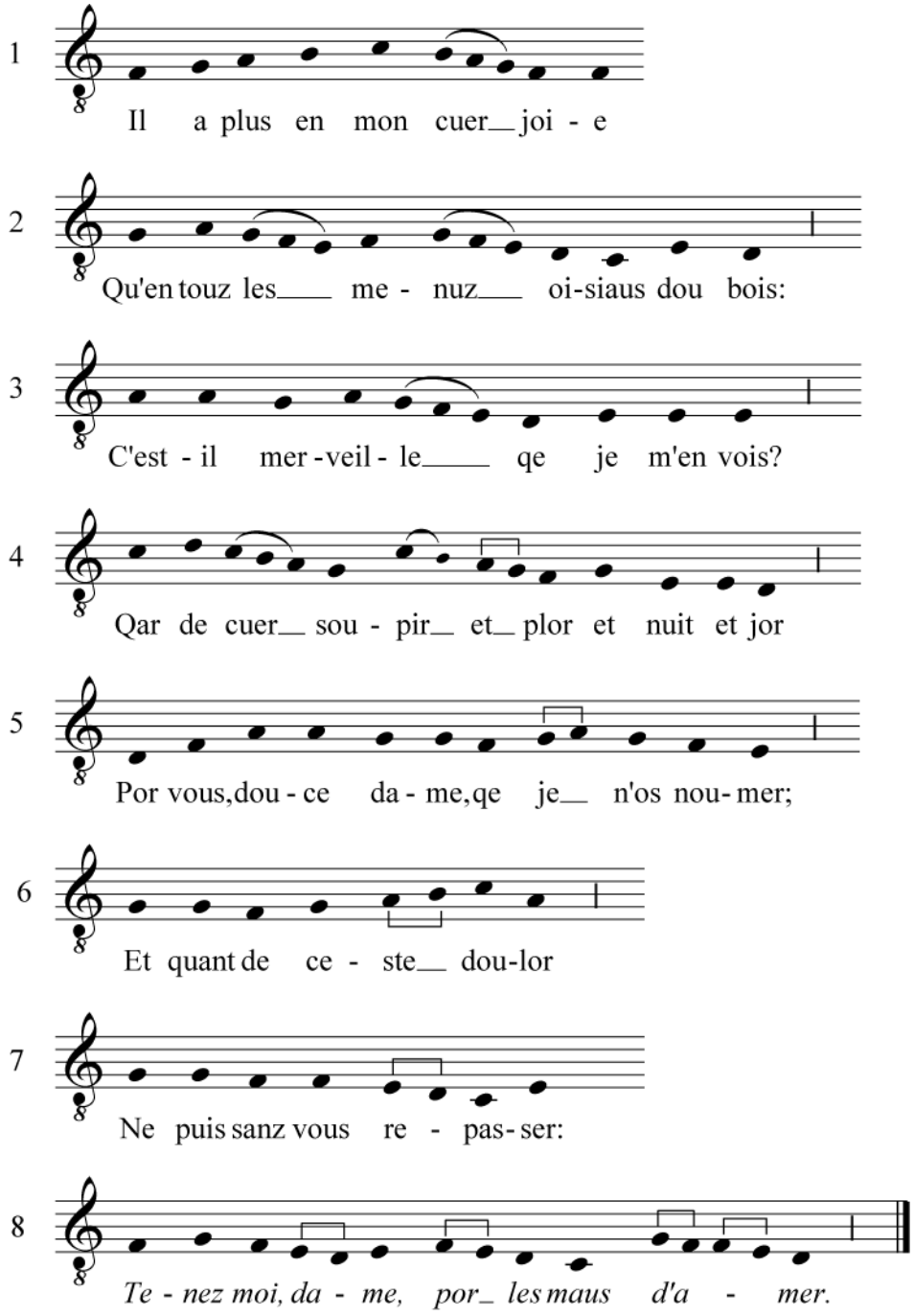
Exemple musical 7



Exemple musical 8



Exemple musical 9 : Voix supérieure de *Il a plus en mon cuer / DOMINO*



Il a plus en mon cuer joie [1]
Q'en touz les menuz[3] *oisiaus dou bois.*
C'est-il merveille qe je m'en vois ?
Qar de cuer soupir et plor et nuit et jor
Por vous, douce dame, qe je n'os noumer ; [5]
Et qant de ceste doulor
Ne puis sanz vous repasser :
Tenez moi, dame, por les maus d'amer.

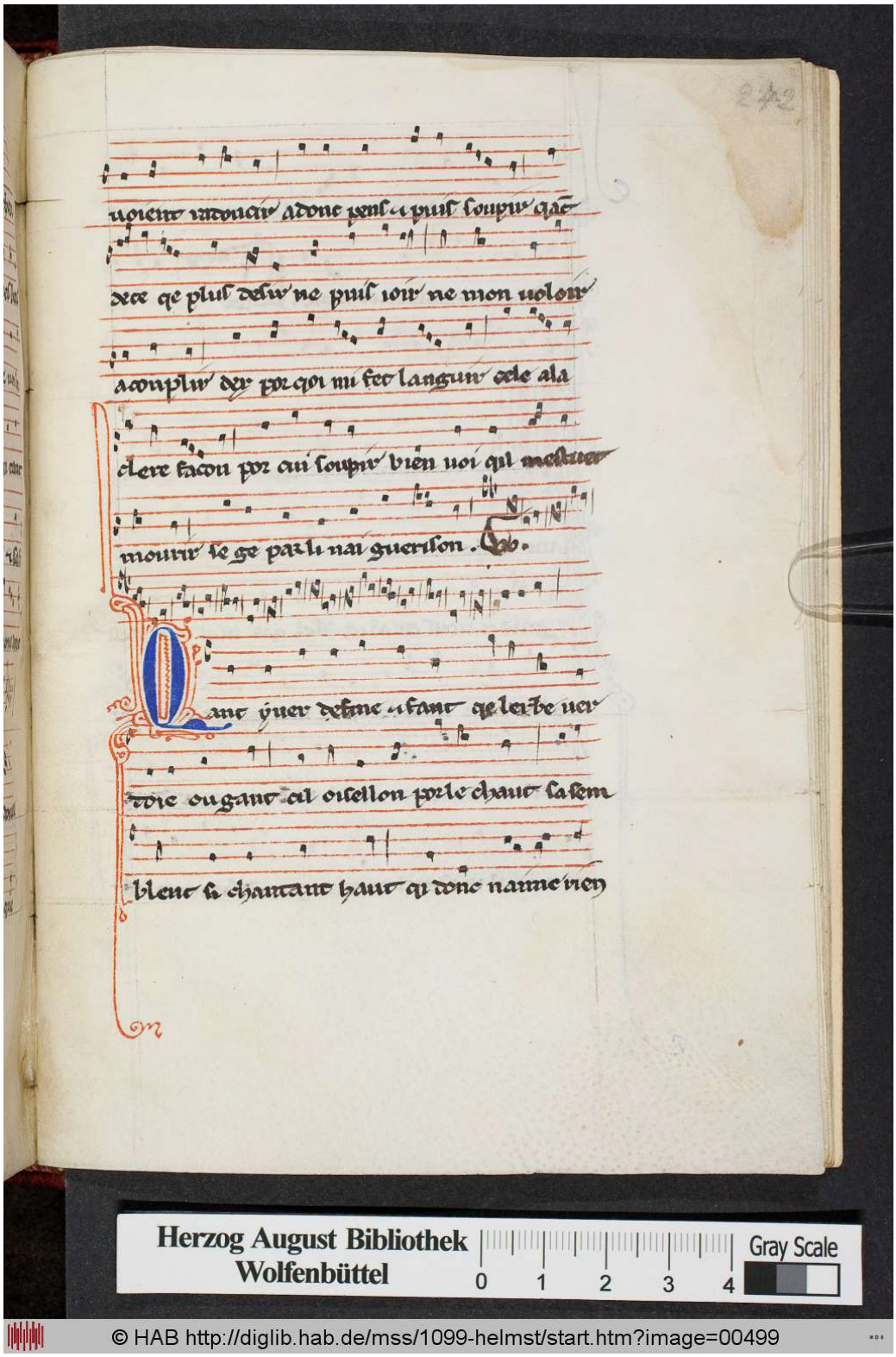
DO

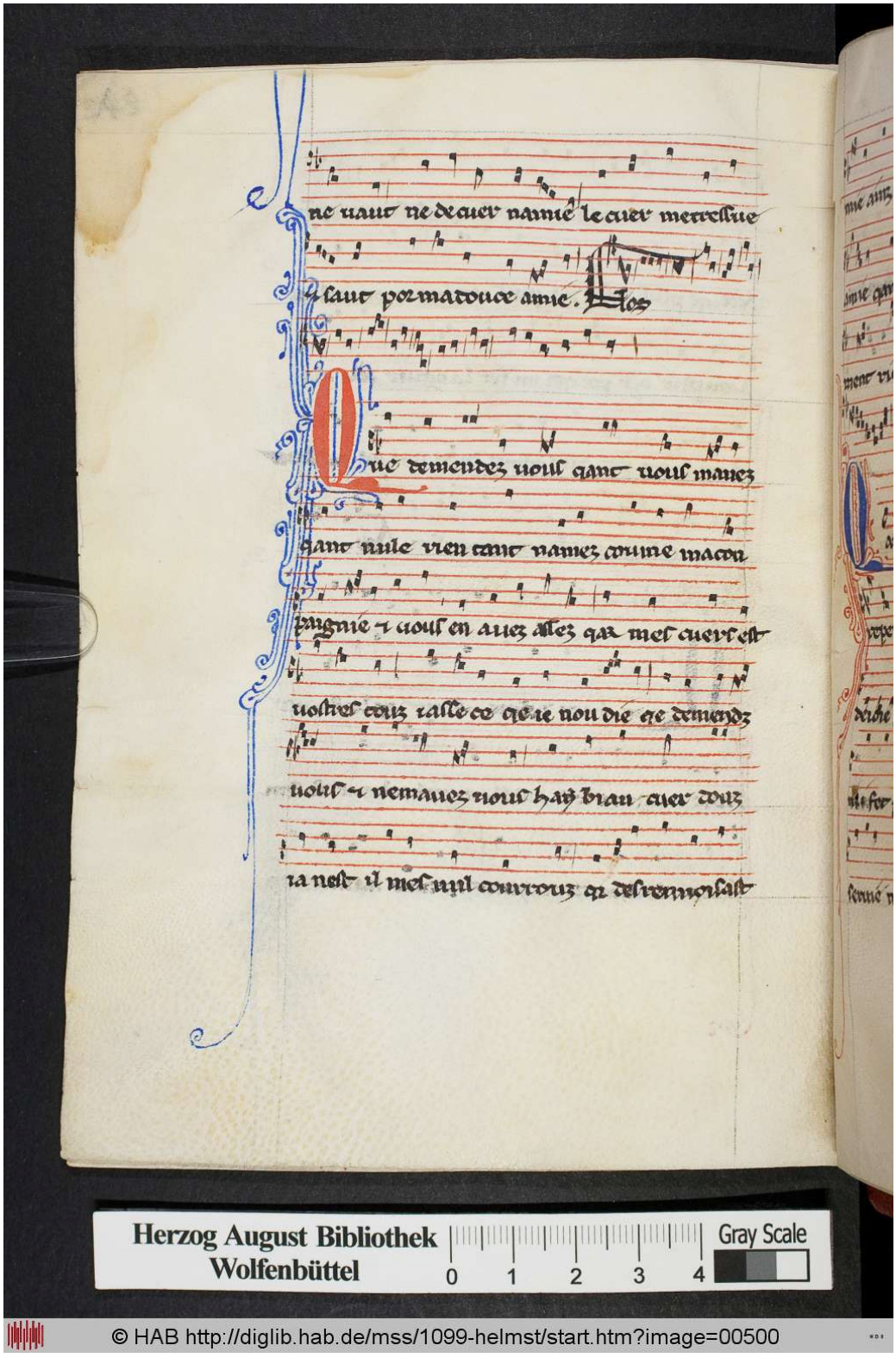
Il y a plus de joie dans mon cœur que dans tous les petits oiseaux du bois est-il surprenant que je m'en aille ? Car je soupire et je pleure dans mon cœur nuit et jour pour vous, douce dame que je n'ose nommer, et comme je ne peux guérir sans vous de cette douleur : gardez-moi, dame, je souffre d'amour.

[3] *q'en touz les menuz* : la lecture n'est pas sûre mais fait sens.

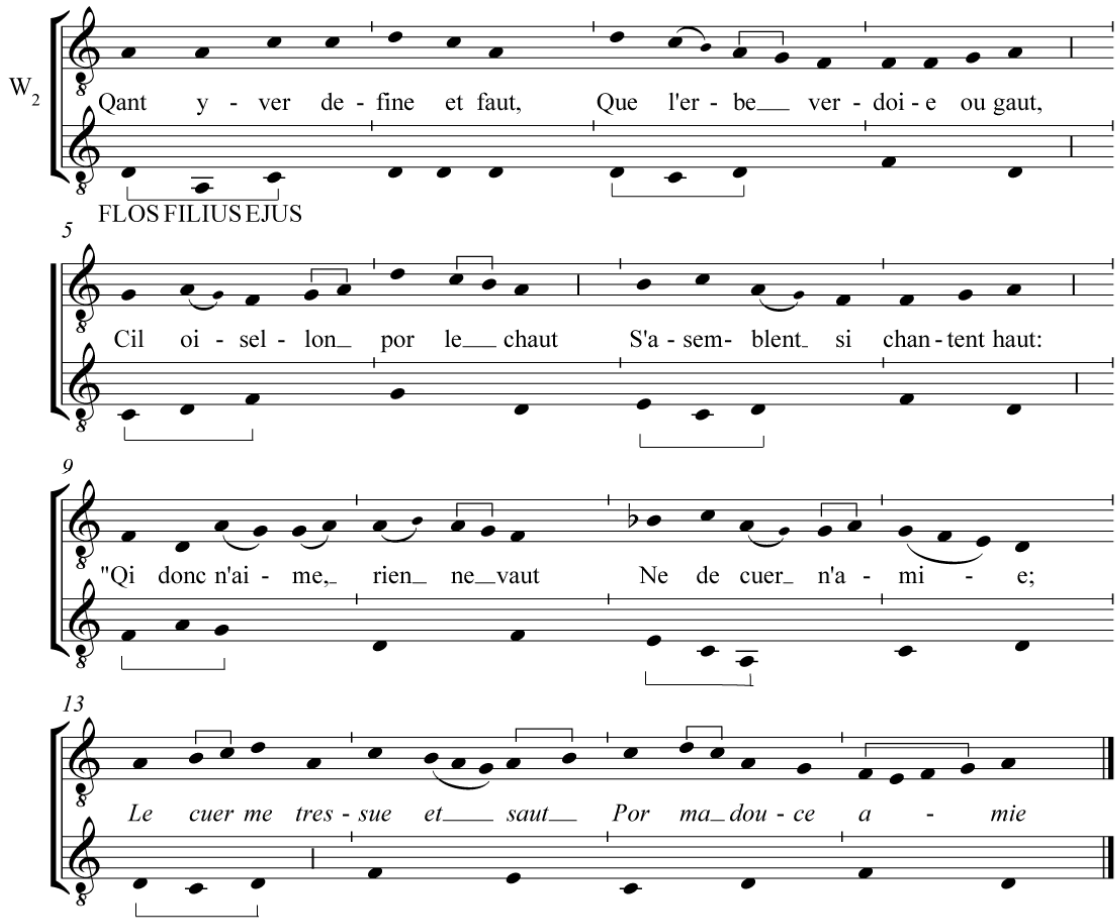
Le motet Qant yver define / FLOS

Exemple musical 10

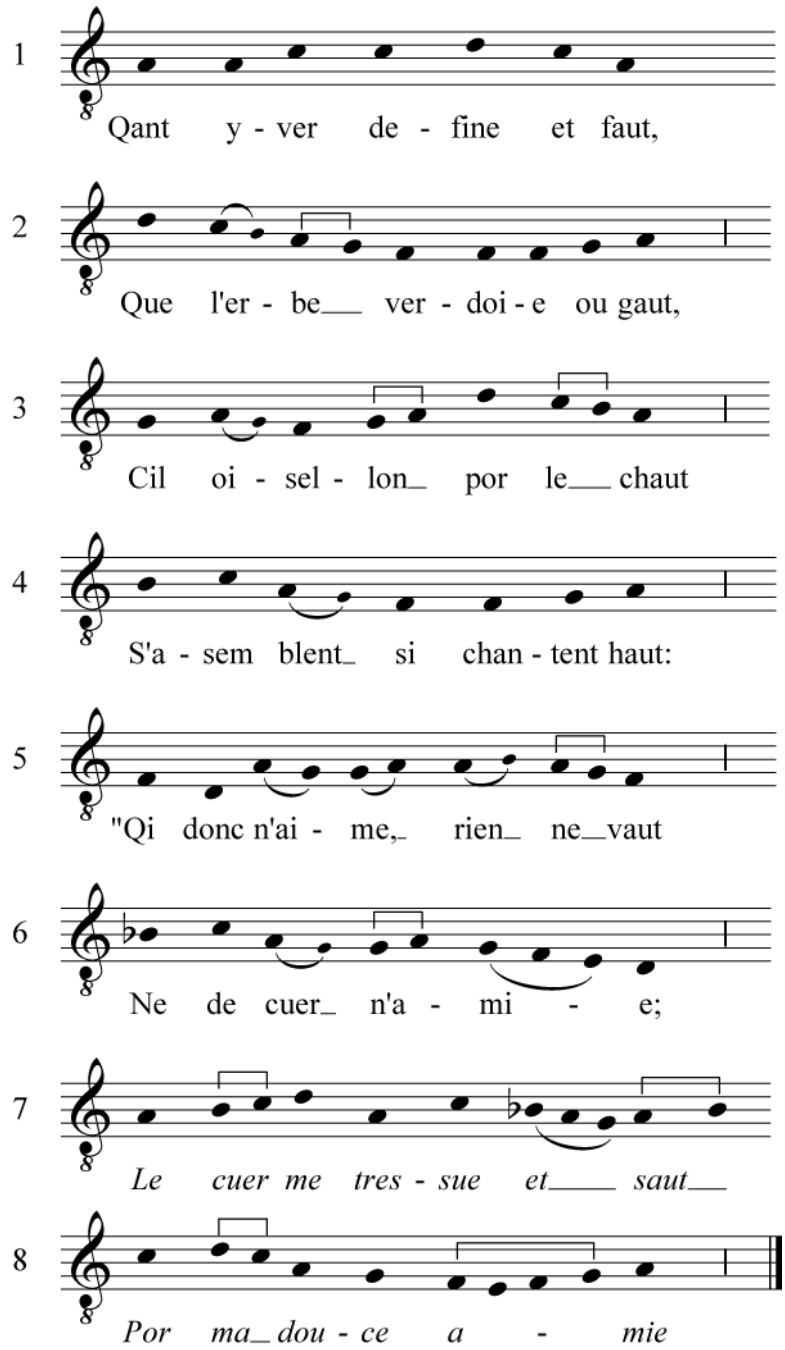



Herzog August Bibliothek
Wolfenbüttel
Gray Scale
0 1 2 3 4
© HAB http://diglib.hab.de/mss/1099-helmst/start.htm?image=00500

Exemple musical 11



Exemple musical 12 : Voix supérieure de *Qant yver de fine / FLOS*



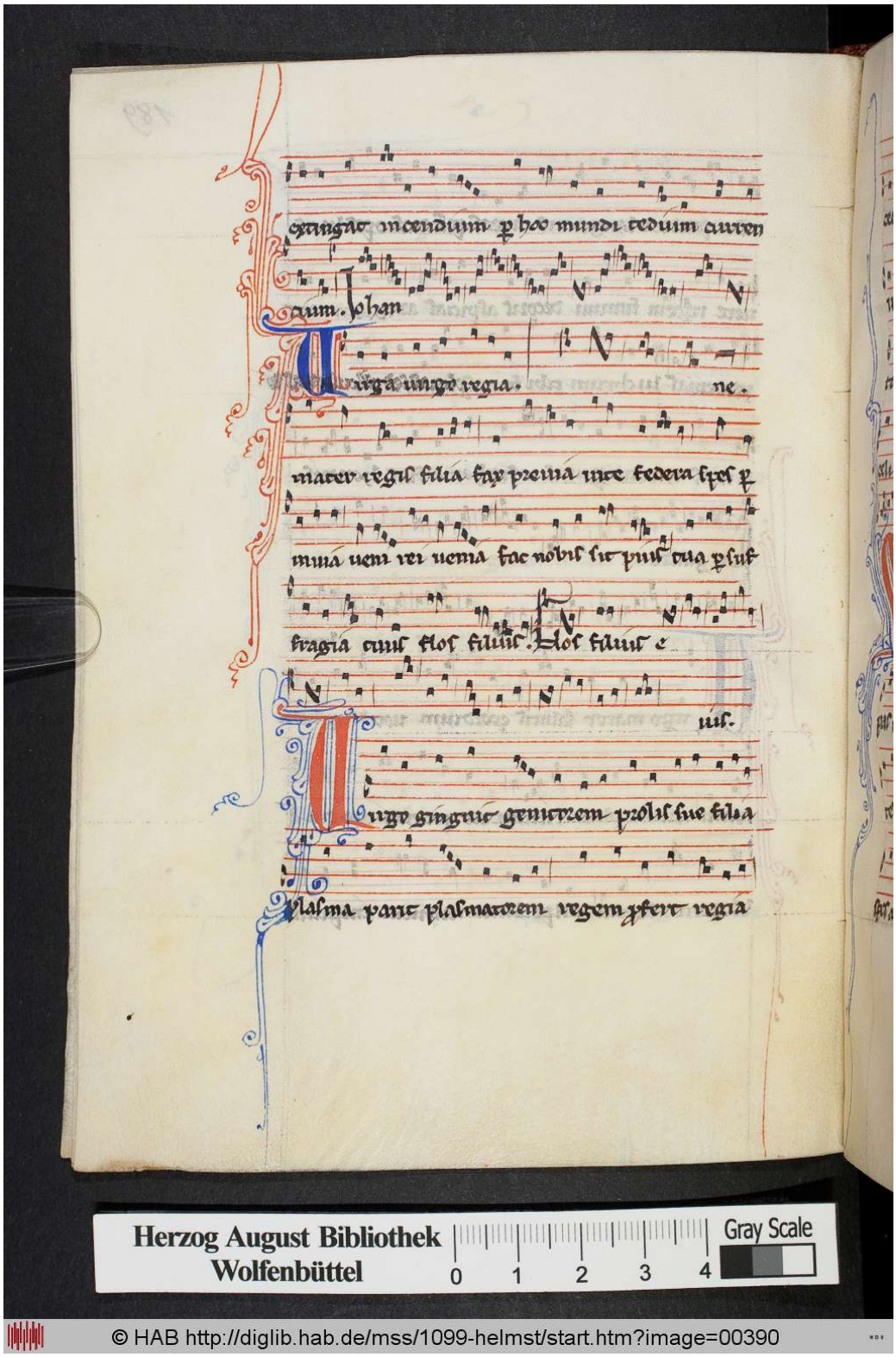
Qant yver define et faut, [1]
Qe l'erbe verdoie ou gaut,
Cil oisellon por le chaut
S'asemblent si chantant haut :
« Qi donc n'aime, rien ne vaut [5]
Ne de cuer n'a mie »;
Le cuer me tressue et saut
Por ma douce amie.

FLOS

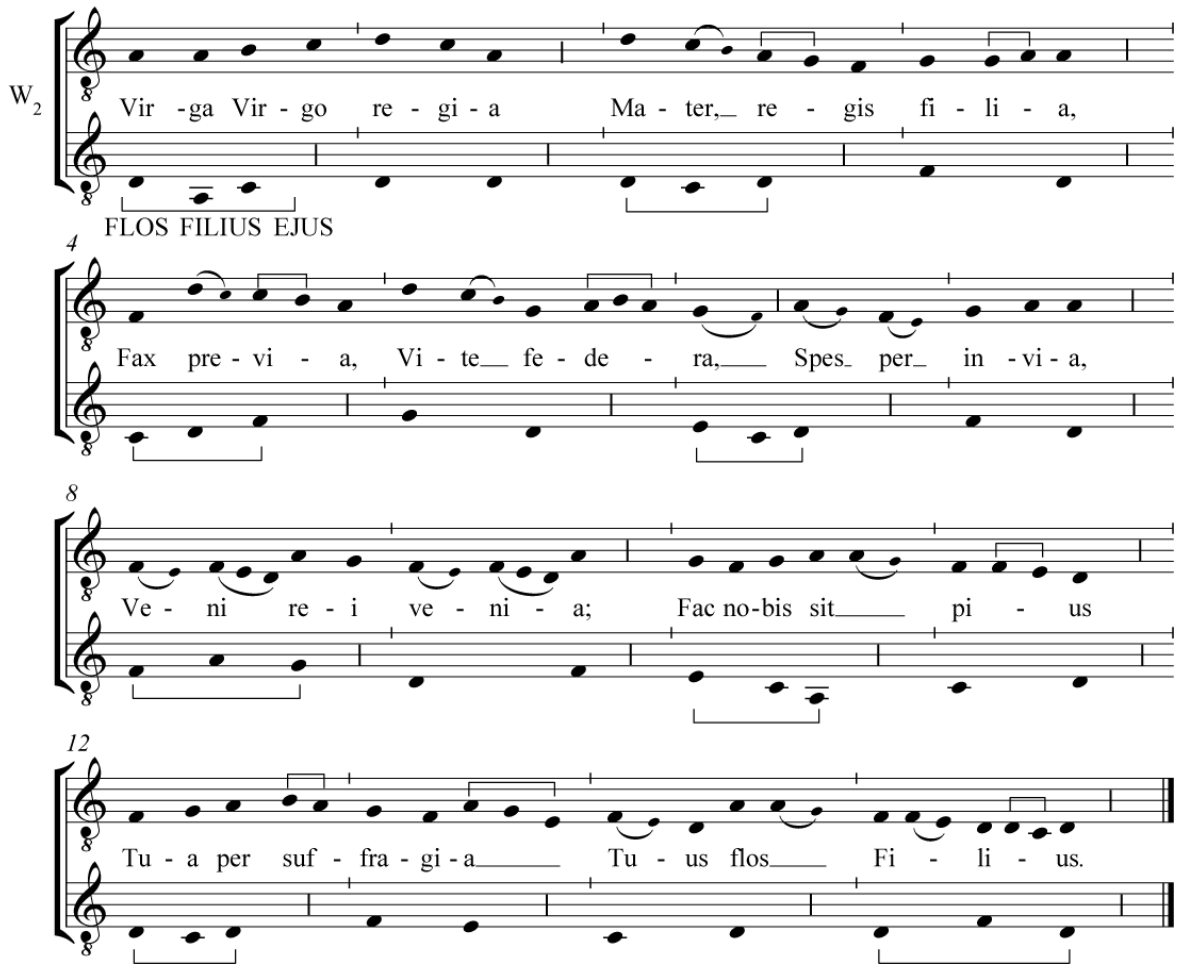
Quand l'hiver touche à sa fin, que l'herbe reverdit dans le bocage, les petits oiseaux s'assemblent à cause de la chaleur en chantant à haute voix : « qui n'aime pas, n'a aucun mérite et n'a pas de cœur » ; mon cœur tremble et bondit pour ma douce amie.

Le motet Virga Virgo regia / FLOS

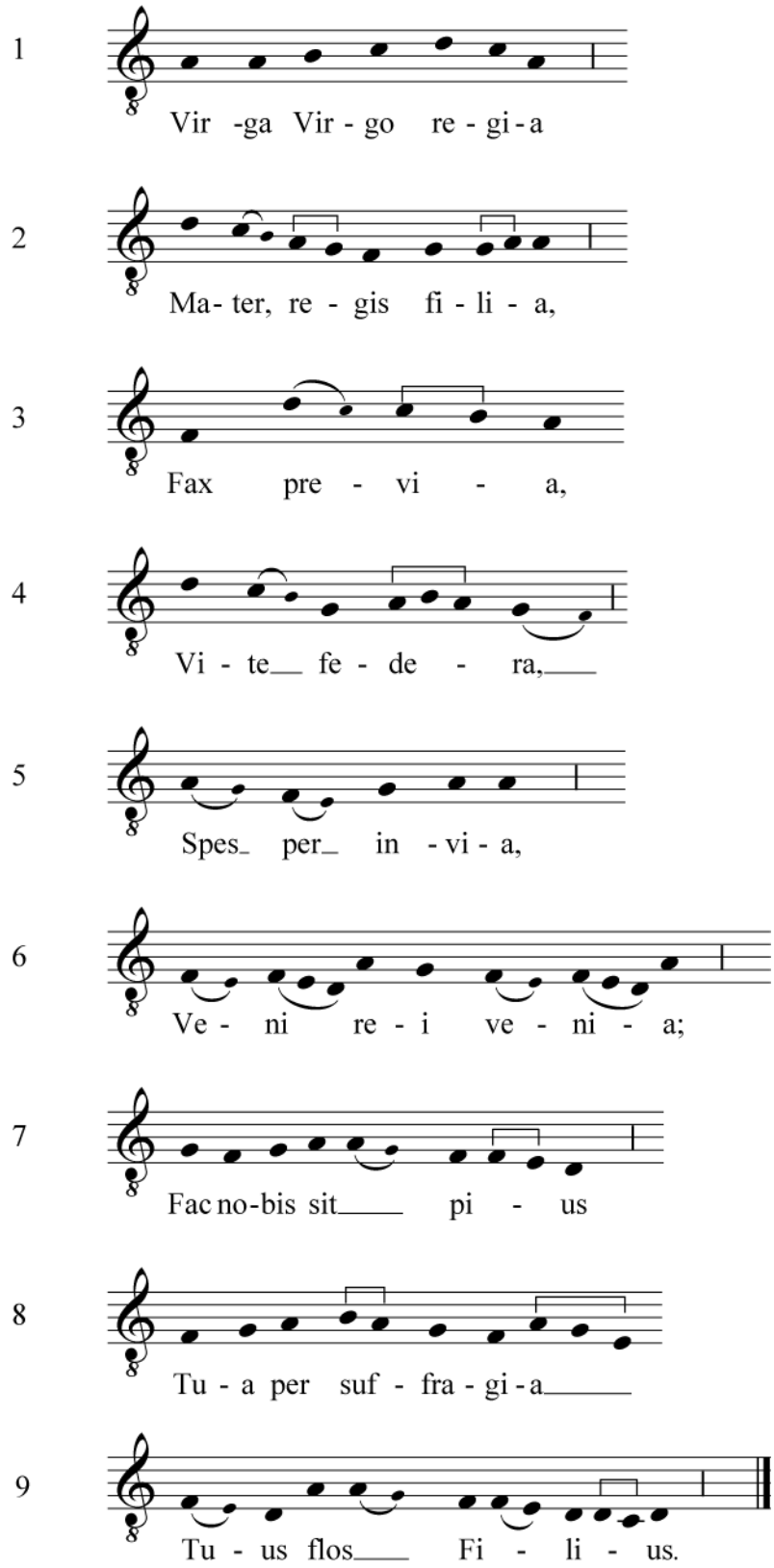
Exemple musical 13



Exemple musical 14



Exemple musical 15 : Voix supérieure de *Virga Virgo regia / FLOS*



Virga, Virgo regia, [1]
Mater, regis filia,
Fax previa,
Vite federa,
Spes per invia, [5]
Veni rei venia ;
Fac nobis sit pius
Tua per suffragia
Tuus flos Filius.

FLOS FILIUS EJUS

Verge royale, vierge mère, fille du Roi, flambeau qui nous guide, alliance de vie, espoir à travers les obstacles (les lieux sans route), viens, indulgente à l'accusé ; fais qu'il soit bienveillant pour nous par tes suffrages, ton fils, la fleur.

Table des matières

Volume 1

Remerciements p. 5

Sigles des manuscrits employés p. 7

Titres abrégés pour les ouvrages les plus cités p. 9

Notes explicatives sur les termes musicologiques p. 10

Notes sur les transcriptions p. 15

INTRODUCTION GÉNÉRALE p. 19

PREMIÈRE PARTIE : LES LIENS ENTRE LE *STIRPS JESSE* ET LE MOTET p. 29

Premier chapitre : Définition du corpus p. 31

La place de la teneur dans les motets de l'*Ars Antiqua* p. 36

La teneur, fondement rythmique et mélodique du motet p. 36

Le rôle des textes dans les motets p. 45

Les relations entre texte et musique p. 58

Définition de la relation texte et musique p. 58

Les répétitions mélodiques structurantes p. 64

Les colores p. 67

Choix d'un fil conducteur p. 74

Une teneur : le Stirps Jesse p. 74

Les motets à deux voix dans le manuscrit W_2 p. 75

Chapitre II : Le *Stirps Jesse* p. 77

L'arbre de Jessé p. 81

Les différents types de représentations et leurs significations p. 81

Le vitrail de Chartres p. 84

La fête de la Nativité de la Vierge p. 86

Origines liturgiques p. 86

La fête de la Nativité à Chartres p. 90

Le répons *Stirps Jesse* p. 96

Étude et analyse p. 96

Les liens avec le sermon de Fulbert p.100

Attribution à Fulbert p. 102

Postérité du Stirps Jesse p. 104

Chapitre III : Présentation du corpus **p. 107**
Présentation du manuscrit W_2 p. 109
Contexte p. 109
Organisation interne p. 113
Les motets à deux voix dans le manuscrit W_2 p. 119
Situation des motets p. 120
Les teneurs p. 127
Contrafacta *et réécriture dans* W_2 p. 129
Les correspondances avec les autres manuscrits p. 131
Présentation des manuscrits avec concordances p. 131
Choix des sources concordantes principales p. 139
CONCLUSION **p. 151**
SECONDE PARTIE : ANALYSE DES MOTETS **p. 157**
Chapitre Premier : Motets et Chansons **p. 165**
Bone amor sanz tricherie (668) / *FLOS FILIUS EJUS* p. 169
Présentation des pièces p. 169
La composition de la chanson p. 189
La composition du motet p. 197
Ave rosa novella (669) / FLOS FILIUS EJUS p. 211
Présentation des pièces p. 211
La composition de la chanson p. 218
La composition du motet p. 239
Conclusion **p. 258**
Chapitre II : Motets et Clausules **p. 261**
Fidelis gratuletur (697) / *DOMINO* p. 264
Présentation des pièces p. 264
Étude de la polyphonie p. 268
Étude du texte p. 273
Étude poético-mélodique p. 277
Hier mein (750) / *DOMINO* p. 285
Présentation des pièces p. 286
Étude de la polyphonie p. 292
Étude du texte p. 299

Disposition poético-mélodique p. 302
L'en dit que j'ai amé (666) / *FLOS FILIUS EJUS* p. 313
Présentation des pièces p. 314
Étude de la polyphonie p. 322
Étude du texte p. 331
Étude de la disposition poético-musicale p. 335
Conclusion p. 343
Chapitre III : Motets, Clausules et *Contrafacta* p. 345
Candida virginitas (649) / *FLOS*, *L'autrier jouer* (651) / FLOS p. 349
Présentation des pièces p. 349
Étude du texte p. 353
Étude de la polyphonie p. 361
Disposition poético-musicale p. 380
En mai (663) / *FLOS*, *Flos ascendit* (665) / *FLOS* p. 390
Présentation des pièces p. 391
Étude des textes p. 412
Étude de la disposition poético-mélodique p. 422
E bergier (657) / *EJUS*, *O vere lucis* (660) / *EJUS* p. 431
Présentation et chronologie p. 432
Étude du texte E bergier p. 437
La mise en polyphonie p. 443
Disposition textuelle et musicale de E bergier p. 453
Présentation de O vere lucis / EJUS p. 458
Mise en polyphonie p. 466
Disposition musicale et textuelle p. 467
Domino fidelium (753) / *DOMINO*, *Por alegier* (752) / *DOMINO* p. 471
Présentation des pièces p. 472
Mise en polyphonie p. 474
Étude du texte p. 481
Disposition poético-musicale de Domino fidelium p. 486
Présentation de Por alegier p. 496
Disposition textuelle de Por alegier p. 496
Disposition poético-mélodique de Por alegier p. 501

Conclusion **p. 507**

Chapitre IV : Motets sans réécriture ni clausule **p. 509**

Canticum exercuit (746) / *BENEDICAMUS DOMINO* p. 513

Présentation de la pièce p. 513

Étude du texte p. 517

Étude de la polyphonie p. 521

Et sire, qi vos vantez (659) / *EJUS* p. 536

Présentation de la pièce p. 536

Étude du texte p. 537

Analyse de la polyphonie p. 548

Disposition mélodico-poétique du double p. 555

Il a plus en mon cuer (751) / *DOMINO* p. 567

Étude du texte p. 569

Étude de la polyphonie p. 573

Disposition poético-mélodique du double p. 576

Qant yver define et faut (667) / *FLOS* p. 580

Présentation des pièces p. 580

Étude du texte p. 582

Comparaison des deux motets p. 586

La mise en polyphonie p. 593

Disposition poético-mélodique p. 599

Conclusion **p. 608**

CONCLUSION GÉNÉRALE **p. 611**

Liste des abréviations p. 635

BIBLIOGRAPHIE **p. 637**

Sources manuscrites p. 637

Éditions et Fac-similés p. 639

Traités et textes médiévaux p. 644

Encyclopédies, Dictionnaires et Outils divers p. 647

Études p. 650

TABLE DES MATIÈRES volume 1 **p. 670**

volume 2 **p.674**

Table des matières de l'annexe

Volume 2

ANNEXE A : Extrait du Sermon IV de Fulbert de Chartres p. 5
ANNEXE B : Table des motets du corpus p. 9
ANNEXE C : le Motet et la Chanson p. 13
Bone amour / FLOS p. 14
La chanson Bone amor *attribué à Moniot d'Arras* p. 19
La chanson De la Virge nete et pure *attribué à Gautier de Coincy* p. 22
Ave rosa novella / FLOS p. 25
La chanson Quant voi la flor novele p. 29
Texte de la rotrouenge attribué à Jacques de Cambrai p. 32
ANNEXE D : Motets et Clausules p. 33
Fidelis gratuletur / DOMINO p. 34
Hier mein tres pensis / DOMINO p. 39
L'en dit que j'ai amé / FLOS p. 44
A la Virge qui digne est de s'amour p. 48
ANNEXE E : Motets, Clausules et *Contrafacta* p. 53
Les motets *L'autrier jouer / FLOS* et *Candida virginitas / FLOS* p. 54
Les motets *En mai / FLOS* et *Flos ascendit / FLOS* p. 64
Les motets *E bergier / EJUS* et *O vere lucis / EJUS* p. 74
Les motets *Domino fidelium / DOMINO* et *Por alegier / DOMINO* p. 83
ANNEXE F : Motets sans réécriture ni clausule p. 91
Canticum exercuit / BENEDICAMUS DOMINO p. 92
Et sire / EJUS p. 98
Il a plus en mon cuer / DOMINO p. 104
Qant yver define / FLOS p. 108
Virga Virgo regia / FLOS p. 113

TABLE DES MATIÈRES volume 1 p. 117
volume 2 p. 121

Les motets du XIIIe *siècle chantés sur le répons* Stirps Jesse *forment l'apogée d'une tradition exégétique, iconographique et musicale plus connue sous le nom d'« arbre de Jessé ». Le répons, attribué à Fulbert de Chartres (mort en 1028), évoque de façon métaphorique les liens entre Marie et son Fils. Il rappelle ainsi un des fondements du dogme chrétien : l'Incarnation charnelle de Dieu par l'intermédiaire de la Vierge. Son utilisation dans les motets n'est donc pas anodine.*

Le Stirps Jesse, *ou plus fréquemment la seconde partie de son verset* FLOS FILIUS EJUS*, a été repris et ordonné de façon rythmique pour servir à la création d'une polyphonie textuelle et musicale. La voix empruntée ou teneur détermine ainsi la mélodie, la longueur des phrases mélodiques et des vers du double. Pourtant, malgré ces contraintes et les nombreux* contrafacta*, l'étude démontre l'existence de liens structurels entre texte et musique dans les motets à deux voix sur FLOS FILIUS EJUS conservés dans le manuscrit* W_2*. Les relations entre texte et musique reposent ainsi le plus souvent sur la coïncidence entre la disposition des poèmes et l'organisation des répétitions motiviques (colores), des registres et des rythmes.*

MOTETS AND THE TREE OF JESSE. TWO-PART COMPOSITIONS ON THE TENOR FLOS FILIUS EJUS IN THE MANUSCRIPT W_2

Thirteenth-Century motets composed on the response Stirps Jesse *belong to a great exegetical, iconographical and musical tradition well-known as the « Tree of Jesse ». The response, which is possibly composed by Fulbert of Chartres (d. 1028), express the relationships between Mary and her Son. It calls to mind one of the most important Christian believes as the flesh Embodiment of God thanks to the Virgin which is one of the most important Christian dogmas.*

The Stirps Jesse*, or more often the second part of the verse FLOS FILIUS EJUS, is rhythmically organized in order to create a textual and musical polyphony. The melody, the lengths of musical phrases and of the line of the upper part depend intimately on this quotation or tenor. Even if the tenor is of great influence on the polyphony, this study demonstrates that the textual structure of the upper part corresponds to the musical organization in the two-part motets on FLOS FILIUS EJUS in the manuscript* W_2*. The relationships between poem and melody are built on the close connection between the structural organization of the text and of the melody thanks to the melodic patterns (*colores*), register and rhythms.*

DISCIPLINE *Musicologie*

École Doctorale Lettres, pensée, arts et histoire (LPAH)
Centre d'Études Supérieures de Civilisations Médiévales (CÉSCM – UMR 7302)
Hôtel Berthelot - 24 rue de la chaîne - BP 603
86022 Poitiers